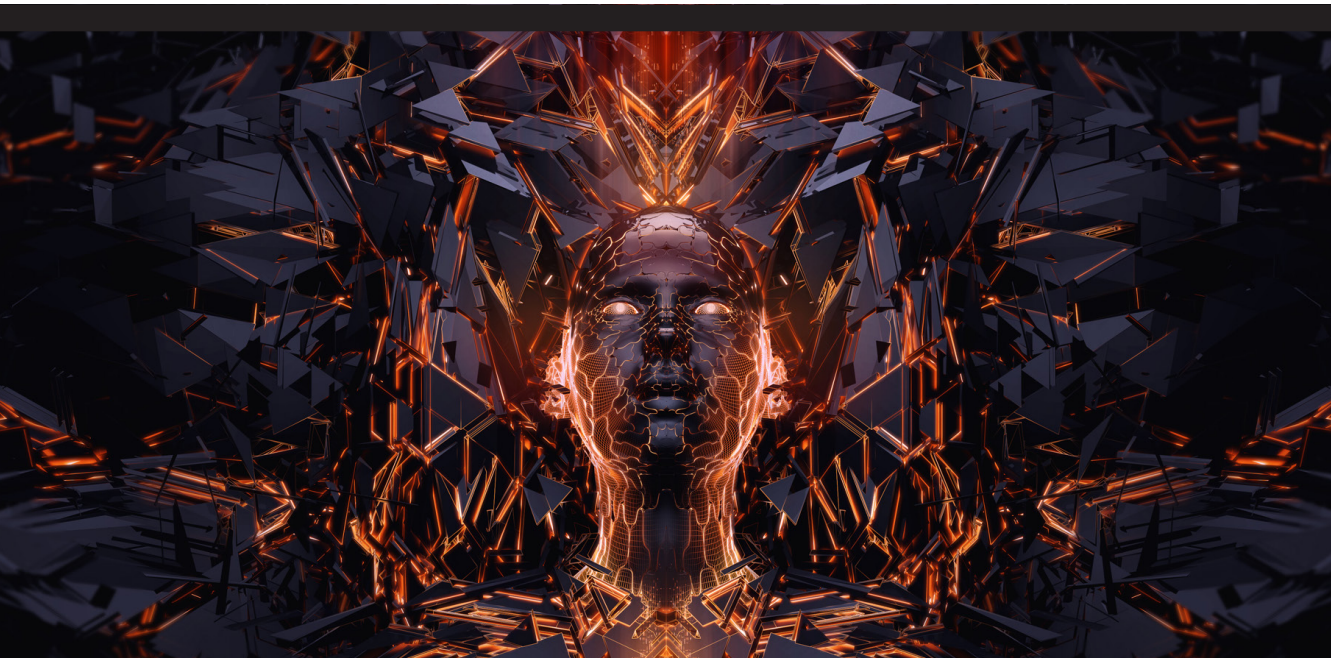
Rejestry kultury

redakcja
Ksenia Olkusz



PERSPEKTYWY PONOWOCZESNOŚCI · TOM IX

Rejestry kultury

P E R S P E K T Y W Y P O N O W O C Z E S N O Ś C I

T O M I X

Seria „Perspektywy Ponowoczesności", wydawana od 2016 roku przez Ośrodek Badawczy Facta Ficta, powstała z myślą o potrzebie dopełnienia krajobrazu polskiej humanistyki o istotne problemy i tematy badawcze z zakresu filozofii, kultury i sztuki końca XX i początku XXI wieku.

Jako jedne z nielicznych pozycji na polskim rynku publikacji naukowych, książki w serii dystrybuowane są za darmo w wersji elektronicznej – i udostępniane czytelnikom w ramach licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) celem promowania otwartego i bezpłatnego dostępu do wiedzy.

factaficta.org/pp

Rejestry kultury

redakcja
Ksenia Olkusz

OŚRODEK BADAWCZY FACTA FICTA • WROCŁAW 2019

Perspektywy Ponowoczesności

Tom 9: Rejestry kultury

Recenzje naukowe:
prof. dr hab. Mieczysław Jagłowski,
dr hab. prof. UW Paweł Frelik,
dr hab. prof. UŁ Natasza Korczarowska-Różycka

Redakcja naukowa: Ksenia Olkusz

Redakcja językowa: Natalia Karolina Sowiec-Tyńska

Korekta: Kinga Kamińska, Wiesław Olkusz, Joanna Stokłosa

Asystent redaktora naukowego serii: Joanna Brońka

Opracowanie graficzne: Krzysztof Biliński

Ilustracja na okładce: Maxime des Touches (Elreviae), *Downgrade*
© Copyright by Elreviae 2016
elreviae.deviantart.com

Katalogowanie: 1. Kultura 2. Media 3. Literatura
I. Perspektywy Ponowoczesności (tom 9) II.Rejestry kultury III. Olkusz, Ksenia

Wydanie pierwsze elektroniczne (referencyjne)

ISBN: 978-83-948889-2-3

Wrocław 2019

Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Wydawca:
Ośrodek Badawczy Facta Ficta
ul. Opoczyńska 39/9, 54-034 Wrocław
contact@factaficta.org

Pewne prawa zastrzeżone. Publikacja dostępna jest na licencji Creative Commons BY 4.0 (uznanie autorstwa) w repozytorium Centrum Otwartej Nauki. Książka wydana jest w otwartym dostępie w poszanowaniu dla ru-chu wspierającego bezpłatny dostęp do wiedzy.

Spis treści

Nota o prawach autorskich 13

Wprowadzenie 15

1. Wyobraźnia i tolerancja. Kultura i jej rejestry
Ksenia Olkusz 17

Fenomeny 55

2. Definiując okrucieństwo. Od filozofii okrucieństwa do neurofilozofii
Mieszek Jagiełło 57

3. Zniszczenie rzeczy. Filozoficzny aspekt dziejów pewnej praktyki
Witold Nowak 81

4. Od *enciclopedia concreta* do leksykonu natury: wczesnonowożytne muzea, encyklopedie i dwie tradycje naukowe
Ewa Zakrzewska 97

5. *Winny jestem panom moje spostrzeżenia* – Jacques Vaucanson, francuska Encyklopedia i osiemnastowieczna popularyzacja nauki
Albert Kozik 121

6. *Crowdsourcing* w służbie archeologii wiedzy? Perspektywy integracji pracy naukowców i amatorów na przykładzie rekonstrukcji historycznych sztuki walki
Maciej Talaga 141

7. Kultura software'u. Wpływ oprogramowania na humanistykę
Anna Pieprzycka 163

8. Re-konstruując społeczność fanowską. Ograniczenia statystyki fandomu
Agnieszka Urbańczyk 177

9. Popyt na religię Lucas'a – Jedaizm
Aleksandra Brzostek 191

10. Santa Muerte czyli *Święta Śmierć*. Analiza współczesnego meksykańskiego kultu śmierci jako synkretycznej formy religii i misterium
Kamila Żukowska 207

11. Raj wielokrotnie konstruowany. O fałszowaniu świata przez turystykę masową
Agnieszka Gondecka 223

12. Tożsamości i komunikacja w świecie mediów społecznościowych – analiza z wykorzystaniem teorii społeczeństwa spektaklu Guya Deborda i koncepcji cyfrowego nonsensu memetycznego
Wiktor Magdziarz 243

13. Czwarta czy pierwsza władza? Refleksja Ryszarda Kapuścińskiego nad sposobami oddziaływania mediów
Edyta Żyrek-Horodyska 257

14. Dyskursy śmiechu – między presją ideologii a twórczym oporem na przykładzie polskiego pisma satyrycznego „Szpilki"
Marcin Jaworski 271

15. W reakcji na dyskurs władzy. Konwencje i kreacje w polskiej piosence w latach 1980-2018
Michał Łukowicz 289

16. Cenzorska recepcja telewizyjnych programów rozrywkowych na podstawie *Uwag dotyczących niektórych ujemnych zjawisk*

w programie artystycznym TV oraz w repertuarze kin i teatrów Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk
Katarzyna Smyczek 307

17. Zawód prezenter. O roli dyskoteki i dyskdżokeja w PRL
Monika Widzicka 321

Kultura audialna i wizualna 341

18. Wyobrażenia statków na etykietach alkoholi. Sztuka użytkowa jako narzędzie do utrwalania historii
Ewelina Bednarz Doiczmanowa 343

19. Dramaturgia a narracja – jak konstrukcja narratora wpływa na dramaturgię artystycznego dzieła audialnego?
Eliza Matusiak 357

20. Wieczne teraz. Religijny utopizm w twórczości Prince'a
Sławomir Kuźnicki 377

21. Inspiracje tragedią grecką w teatrze muzycznym Michaela Kunzego
Magdalena Wąsowicz 391

22. Frankenstein Wojciecha Kościelniaka jako studium przypadku polskiego musicalu
Marek Golonka 413

23. „Wyspa Kultury" – kino Aleksandra Sokurowa jako protest przeciwko kulturze masowej
Agnieszka Korycka-Sobotka 431

24. O intermedialności seriali na przykładzie *Mirandy* i *Skam*
Justyna Bucknall-Hołyńska 449

25. Kto się odważy zrewidować amerykański mit? Renegocjacja amerykańskiego kontraktu społecznego w miniserialu *Kto się odważy*
Justyna Wierzchowska 467

26. Twarde światło i architektura kosmiczna: analiza fenomenologiczno-estetyczna filmu *Tron* jako wzorca paradygmatu „Siatki Cyberprzestrzennej"
Matthew Gladden 481

27. Jak rządzić w czasach wiktoriańskiej postapokalipsy? Problem władzy w grze *Frostpunk*
Konrad Zielonka 503

28. „Dead dead in the bed" – zbrodnia jako element fabularny muzyki *blackmetalowej*
Alicja Sułkowska 517

Adaptacje i remediacje 569

29. „Babciu, a dlaczego masz takie wielkie kły?", czyli percepcja baśni w trzech dyskursach
Mariola Lekszycka 571

30. Literacki mashup w Polsce. *Przedwiośnie żywych trupów* Stefana Żeromskiego i Kamila Śmiałkowskiego i *Faraon wampirów* Bolesława Prusa i Konrada T. Lewandowskiego jako polskie realizacje gatunku
Anna Depta 595

31. Jedna książka to za mało. Narracyjna „ofensywa trójkątów" biografii Michaela Jordana
Tomasz Jacheć 615

32. Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim. Filmowe wizje literatury
Adrianna Woroch 633

33. Piotruś Pan jako produkt Disnejowskiej popkultury. Jak zmienił się wizerunek wiecznego dziecka w XXI wieku
Anna Goworek 649

34. Bohater(ka) o tysiącu twarzy. *Mulan* w Campbellowskiej koncepcji bohatera mitycznego
Maja Krysztofiak 669

35. Produkcje *live action* Disneya – *retelling* czy *remaking*? Strategie powtarzania tekstów kultury na przykładzie filmów animowanych i aktorskich
Maciej Sztąberek 683

36. Od adaptacji, przez *remake* i *sequel* do *crossoveru*, czyli historia pewnej przeklętej kasety wideo
Krzysztof Brenskott 711

37. Przemoc a dubbing filmów animowanych.
Analiza tłumaczeń czasownika „to kill" i jego derywatów oraz gry aktorów głosowych w zakresie dialogów nacechowanych przemocą
Piotr Ostrowski 737

38. Nowe życie cyberkomandosa. Adaptacje amerykańskiej kultury telewizyjnej w grach wideo
Jakub Alejski 757

39. Planszoizacja – gra planszowa jako adaptacja na przykładzie *Alternatywy 4*
Katarzyna Kurowska 771

Literackie rejestry kultury – przeszłość i przyszłość 799

40. Na pograniczu. Kroniki średniowieczne we współczesnej odsłonie – źródła historyczne czy utwory literackie?
Anna Łozowska-Patynowska 801

41. Czy oświeceni mogli postrzegać historiografię jako literaturę? Gra z czytelnikiem w *Historii* Ignacego Krasickiego
Sara Anna Kusz 823

42. O (nie)autentyczności listów Fryderyka Chopina
Małgorzata Sokalska 837

43. Retoryka rozpaczy, retoryka żałoby. O listach Oli Watowej do Czesława Miłosza
Anna Gawryś 859

44. Wiersze przeciw miastu. Wartościowanie przestrzeni miejskich i pozamiejskich w poezji Jacka Podsiadły
Kamila Byrtek 873

45. W zapętleniu władzy i sztuki.
Twórczość Václava Havla w świetle filozofii Jana Patočki
Magdalena Brodacka 889

46. „Dotarliśmy, ale nie ma nas wcale".
O kryzysie uchodźczym i kryzysie humanizmu w *Podopiecznych* Elfriede Jelinek
Aneta Jurzysta 903

47. Narcyzm, sadomasochizm i nekrofilia jako źródła agresji w kontekście nazizmu w oparciu o powieść *Łaskawe* Jonathana Littella
Agnieszka Gotchold 933

48. „Z zimną krwią się zbliżyć". Historyczne reportaże kryminalne Cezarego Łazarewicza i Przemysława Semczuka jako *true crime novels*
Izabella Adamczewska-Baranowska 951

49. Zbrodnia somnambulika? O *Krzyku* Władysława Reymonta i *Gabinecie doktora Caligari* Roberta Wienego
Aleksandra Białek 971

50. Opór i system. O relacjach władzy i technologii w polskiej fantastyce
Aleksandra Kacianowska 987

51. Romans paranormalny i elementy utopijne. Na przykładzie cyklu Kerrelyn Sparks *Love at Stake*
Wiesław Olkusz, Ksenia Olkusz 1005

52. Funkcje zabiegu przeplatanki w *Grze o tron* George'a R.R. Martina. Interpretacje i reinterpretacje tekstowego świata
Joanna Kokot 1027

53. Między zwierzęciem a człowiekiem. Obraz psa i psiogłowca we współczesnej rosyjskiej fantastyce grozy
Anna N. Wilk 1047

Autorzy rozdziałów 1063

Informacja o wydawcy 1081

Nota o prawach autorskich

Zezwala się na korzystanie z książki *Rejestry kultury* oraz z poszczególnych składających się na nią rozdziałów na warunkach licencji „Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0" (CC-BY 4.0.), dostępnej pod adresem http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ lub innej wersji językowej tej licencji lub którejkolwiek późniejszej wersji tej licencji, opublikowanej przez organizację Creative Commons. Zgodnie z warunkami licencji CC-BY 4.0, przy cytowaniu, parafrazowaniu lub wykorzystywaniu w jakikolwiek inny sposób fragmentów niniejszej książki konieczne jest wyraźne wskazanie autora przywoływanego utworu. W cytatach prosimy korzystać z notacji bibliograficznej uwzględniającej zarówno autora rozdziału, jak i redaktorów całego tomu.

Wprowadzenie

Wyobraźnia i tolerancja. Kultura i jej rejestry

KSENIA OLKUSZ

Wstęp ma – w zamiarze autorki – stanowić głos w polemice bądź dyskusji o spolaryzowanych obszarach twórczości i ich odbiorcach, konkretniej zaś próbą wskazania, że tak istotny (i potrzebne) współcześnie aspekt, jak tolerancja dotyczyć może nie tylko dyskryminacji o charakterze rasowym, mniejszościowym, religijnym etc., lecz odnieść go trzeba do tego, co zwykliśmy nazywać kulturą, jak również tego, co w obrębie jej recepcji, przeżywania, angażowania się weń, uprawiania, korzystania, remiksowania, a też i badań naukowych wydaje się niebywale w takiej perspektywie ważne.

Różnorodność oraz wieloaspektowość kultury, rozmaitość jej poziomów – niekiedy pozostających w ocenie krytyków i odbiorców w skrajnej estetycznej opozycji, niekiedy wobec siebie komplementarnych, inspirujących się jedne drugimi, ewoluujących, prekursorskich, takich, których istnienie zostało ograniczone czy zmarginalizowane, niszowych lub już nieistniejących w wyniku przemian cywilizacyjnych, technologicznych etc. – to kwestia relewantna dla uzasadnienia zebrania w jednym, obszernym tomie monograficznym przykładów oraz analiz przejawów, zjawisk czy artefaktów kultury. Choć bowiem zbiór ów wydawać się może cokolwiek stochastyczny pod względem dobranych egzemplifikacji czy podjętej tematyki rozdziałów, sam jego tytuł, a więc *Rejestry kultury*, ujawnia bardzo eksplicytnie badawczy zamiar, wiążący się z próbą wskazania subtelnych powiązań (niekiedy nieuświadamianych przez odbiorców, niewykładanych także klarownie bądź wystarczająco dobitnie w dyskursach naukowych), które spaja-

ją w całość te pozornie odmienne i dalekie od siebie dziedziny. Każdorazowo motywacją jest tutaj dążenie do wskazania, że wszystkie te – na pozór odległe artefakty, przejawy i teksty kultury – łączy jedna zasada. Jest nią reguła pełnoprawnej partycypacji w budowaniu kulturowego wizerunku świata, czego wykładnikiem jest założenie, że każde zjawisko kulturowe zasługuje na naukową rejestrację i deskrypcję, a tym samym uprawomocnienie negacji podziałów na aspekty warte lub niewarte naukowej introspekcji. Nie chodzi tu zresztą o sam postulat tolerancji tak dla twórczości różnego proweniencji i jakości, jak też dla zasadności pochylenia się nad tymi zjawiskami, lecz **badawczą solidność, uczciwość i obiektywność**, które cechować powinny naukowe aktywności.

W podobny sposób postrzega badanie zjawisk kulturowych między innymi Wioletta Kazimierska-Jerzyk, która uzasadnienia dla nich upatruje w perspektywie rewaloryzacji. Wykłada to następująco:

> Zasadniczym elementem rewaloryzacji jako strategii badawczej jest kulturowa nieodzowność rewaloryzowanych zjawisk, fakt, iż nie da się ich zastąpić innymi, pokrewnymi fenomenami. To zaś budzi podejrzenia, że ich negatywna ocena jest stereotypowa, nieco mechaniczna. W domyśle pojawia się więc impet kulturotwórczy tych zjawisk, rdzennie konstruktywna myśl z nimi związana, zatarta jedna lub zapomniana. Rewaloryzacja ma zatem za zadanie zweryfikowanie dawnej hierarchii wartości według nowych kryteriów oceny oraz nie tylko podniesienie wartości przedmiotu, ale **przywrócenie jego stanu sprzed upadku** [podkreślenie oryginalne]. „Strategia rewaloryzacji" nie polega wobec tego na arbitralnym wyeksplikowaniu pozytywnego znaczenia jakiegoś terminu i odrzuceniu zarazem negatywnego. Dopiero respektując „wędrówkę" pojęć, możemy z powodzeniem podtrzymać zarówno diachroniczny porządek dialogu z tradycją, jak i uwzględnić synchroniczną dynamikę kultury poprzez dyskurs w obrębie aktualnych wydarzeń artystycznych (Kazimierska-Jerzyk 2007: 106).

W cytowanym artykule badaczka przywołuje i analizuje kilka egzemplifikacji, pisząc choćby o tandecie (Kazimierska-Jerzyk 2007: 107-109), banale, banalizmie (Kazimierska-Jerzyk 2007: 109-111) czy eklektyzmie i epigonizmie (Kazimierska-Jerzyk 2007: 112-115), konkludując, że:

> Strategia rewaloryzacji ma zastosowanie nie tylko w odniesieniu do zjawisk wyłącznie pogardzanych, ale także i takich, które wymagają […] aktualnego uprawomocnienia, uzasadnienia w nowych warunkach kulturowych. Należy do nich […] także

> i piękno. Jednak szczególna jej rola uwidacznia się w tych rozważaniach, które tworzą konteksty pozwalające uchwycić sens odwołań współczesnych teoretyków sztuki i artystów do potocznego i powszechnego odbiorcy kultury. Strategia ta wskazuje, że sens ów nie jest tożsamy z koniunkturalnym, marketingowym zabiegiem. Związany jest natomiast z konstruktywnym namysłem nad połączonymi już sferami sztuki i kultury masowej. […] Rewaloryzacja, ze swej definicji, odnajduje dawny sens i dostrzega (widzi) ów sens w zastanej sytuacji kulturowej. A najistotniejszą konsekwencją tej wizji jest wprowadzanie do refleksji naukowej zjawisk, które takiego statusu dotąd nie miały (Kazimierska-Jerzyk 2007: 116).

Optując za całościowym oglądem kultury – traktowanej jako zbiór przeróżnych aktywności, artefaktów, idei etc. – warto zawrócić uwagę na fakt współistnienia rozmaitych jej przejawów nie tylko w drodze ich wzajemnych powiązań, lecz także z perspektywy historycznej, czego doskonałym przykładem jest monografia zbiorowa pod redakcją Lucy Grig, zatytułowana *Popular Culture in the Ancient World*. We wstępie badaczka podkreśla, że:

> Uczeni mający wkład w powstanie tego tomu, zróżnicowana grupa reprezentująca dyscypliny kierunków klasycznych oraz rozmaite tradycje naukowe, podzielają przekonanie, że starożytna kultura popularna jest przystępna i warta badań. Istnieje ponadto podzielane przez wielu przekonanie, że badanie starożytnej kultury popularnej jest istotne, ponieważ wzbogaci ona i poszerzy nasze rozumienie starożytnego świata, a także koncepcję dziedzictwa starożytnego świata obecnego we własnym. Chociaż zebrane […] rozdziały nie […] oferują pełnego obrazu starożytnej kultury popularnej, stanowią [jednak – K.O.] ważny krok naprzód w badaniach nad nią (Grig 2017: 1)[1].

Wskazując szczególną potrzebę podejmowania takich badań, a ponadto na istotność dokonania rozpoznania kultury w różnych jej przejawach, także w starożytności, Grig konkluduje:

[1] Przekład własny za: „The scholars contributing to this volume, a diverse group from across the classical disciplines, and from different scholarly traditions, share a conviction that ancient popular culture is both accessible and worth studying. Moreover, there is a shared conviction that it is important to study ancient popular culture, in that it will enrich and broaden our understanding of the ancient world, as well as our conception of the legacy of the ancient world in our own. Although the chapters collected here do not claim to offer a complete picture of ancient popular culture, they represent an important step forward in its study".

> Jednym z głównych celów tego tomu jest oczywiście odejście od postrzegania starożytnej kultury popularnej jako „chleba i igrzysk" […]. Zamiast tego książka celebruje bogactwo i różnorodność starożytnej kultury popularnej. Kultura ta nie musi współgrać z konkretną grupą spośród – K.O.] populacji […]. Nie musi koniecznie pochodzić (wyłącznie) z „oddolnej [inicjatywy – K.O.]". Jest to kultura, którą mogą dzielić różne podgrupy i która może mieć różnorodne możliwe relacje z kulturą elitarną i oficjalną. Wolelibyśmy wreszcie, zamiast tego, mówić o sieci starożytnych kultur popularnych. Kluczowe jest to, że te starożytne kultury popularne były w pełni osadzone w szerszym perspektywie starożytnej kultury i ideologii. […] Ostatecznie „kultura popularna" jest oczywiście modelem heurystycznym, którego celem jest umożliwienie odpowiednio „grubego" opisu (starożytnej) kultury w całym jej bogactwie (Grig 2017: 36)[2].

Wyraźnie widać tu zatem argumentację wspierającą poznawczy sens naukowej introspekcji każdego kulturowego zjawiska – począwszy od czasów możliwie najdawniejszych aż po czasy współczesne. Nie sposób bowiem nie dostrzec, że wszelkie tego rodzaju spostrzeżenia przybliżają oraz wykładają pewien uniwersalny wzorzec istnienia kultury, skutkując przy tym uzasadnieniem dla potrzeby zajmowania się przez uczonych każdym z ewentualnych poziomów jej ujawniania się. Opisywanie kultury jest przecież jednocześnie formą opisywania świata.

Popkultura jako źródło przyjemności i pełnoprawny obszar badawczy

Kultura popularna stanowi rezonator aktualnych problemów społecznych, ekonomicznych czy politycznych i już choćby z tego powodu zasługuje na badawczą introspekcję. Obszar jej oddziaływania wraz z rozwojem technologii

[2] Przekład własny za: „One of the main aims of this volume is of course to escape a 'bread and circuses' view of ancient popular culture […]. Instead, the book celebrates the richness and diversity of ancient popular culture. This culture need not be coterminous with a particular group of the population […]. It need not necessarily originate (solely) from the 'bottom up'. It is a culture that can be shared by various sub-groups, and which can have diverse possible relationships to elite and official culture(s). Ultimately, we might prefer instead to talk of a network of ancient popular cultures.What is crucial is that these ancient popular cultures were fully embedded in the broader sphere of ancient culture and ideology. […]. Ultimately, of course, 'popular culture' is a heuristic model, the point of which is to enable a properly 'thick' description of (ancient) culture in all its richness".

staje się coraz potężniejszy, stąd niemożliwe jest dalsze negowanie ważności jej istnienia oraz wartości czy relewantności badań, które jej dotyczą. Rozwój, ewoluowanie, przenikanie się i zróżnicowanie zjawisk powstających w obrębie kultury popularnej jest niezwykle wielopoziomowym problemem, co sprawia, że nie tylko potrzeba właściwych narzędzi do analitycznego jej opisu, lecz także świadomości, że każde zjawisko kultury, także tej powszechnie uważanej za „pozamainstreamową" i stygmatyzowanej jako (negatywnie kwalifikowana) opozycja do „kultury wysokiej" jest naukowo uzasadnione i potrzebne. Postulat ten przywołany zostaje przez Gary'ego Burnsa, który pisząc o postawie badawczej wobec popkultury, konstatuje:

> Nie oznacza to wcale, że każdy tekst kultury popularnej jest z dobry z estetycznego bądź etycznego punktu widzenia. Niemniej nawet „mierny" tekst zasługuje na przebadanie, choćby z powodu tego, co może ujawnić na temat swojego kontekstu. Zasadniczym jest zrozumienie, dlaczego pewien tekst kultury popularnej uważa się za dobry, a inny za zły. Istotnym jest przebadanie, jak, a także dlaczego tworzy się i używa tekstów kultury popularnej, niezależnie od ich subiektywnych ocen, jakim podlegają za sprawą krytyki (Burns 2016: 4)[3].

Tymczasem w powszechnej świadomości także tej akademickiej – kultura popularna postrzegana jest w uogólnionych kategoriach estetycznej ułomności[4] i jako taka – zwłaszcza w Polsce – nie doczekuje się należnej jej uwagi. Jak słusznie zauważa Anna Gemra:

> Istotnym problemem jest […] fakt, iż mimo tego, że od początku lat 70. ubiegłego stulecia prowadzone są w Polsce coraz intensywniejsze badania nad literaturą i kulturą popularną, dotąd nie udało się na tyle ich skoordynować, by można było opracować choćby problemy związane z wydawaną w rodzimym języku literaturą

[3] Przekład własny za: „That is not to say that every popular culture text is a good work from an aesthetic or ethical standpoint. Nevertheless even a »bad« work is worth studying for what it may reveal about its context. It is important to understand why we think one popular culture text is good and another is bad. It is important to study how and why people create and use popular culture texts, regardless of the value judgments critics make about the texts".

[4] Jak pisze choćby Krzysztof Jaskułowski „większość definicji i tradycji badań nad kulturą popularną ma silnie wartościujący charakter. Kultura popularna często postrzegana jest jako negatywne odbicie właściwej kultury, czyli kultury wyższej" (Jaskułowski 2006: 10).

> popularną XIX wieku – nie wspominając o innych zjawiskach kulturowych; wiele zagadnień czeka jeszcze na zainteresowanie naukowców i na systematyczne studia. W efekcie nie dysponujemy uporządkowaną „biblioteką naukową" dotyczącą tekstów kultury popularnej – taką, która mogłaby stać się podstawą kontynuacji badań dzieł z następnych stuleci: XX i XXI. Ten stan rzeczy widać chociażby w katalogach bibliotecznych: prace na temat literatury i kultury popularnej zapisywane są pod różnymi hasłami przedmiotowymi, co sprawia, że niejednokrotnie bardzo trudno jest odnaleźć interesujące pozycje. W katalogu Biblioteki Narodowej np. w ogóle brak hasła „literatura popularna", istnieje za to „literatura straganowa"; poszczególne gatunki i odmiany literatury popularnej, m.in. fantastykę naukową czy literaturę grozy, omawia się jako osobne hasła przedmiotowe, a określenie „kultura popularna" potraktowano jako synonimiczne z terminem „kultura masowa" (Gemra 204: 12).

Niemożność pogodzenia środowisk badawczych, wzajemne zamknięcie i odcięcie się od rezultatów prac innych zespołów, a także stała i nagminna negacja ich wartości poznawczej przez instytucje akademickie oraz osoby niezainteresowanie kulturą popularną, prowadzą do niezwykle niekomfortowej sytuacji, w której ta dziedzina nauki nie jest traktowana na równi z innymi i z konieczności stanowi dla wielu poboczną ścieżkę eksploracji. O kulturze popularnej mówi się w akademii z dużą dozą ostrożności i brakiem zrozumienia dla potrzeby realizacji badań dotyczących tej dziedziny. Nie jest to oczywiście wyłącznie specyfika polska, bo, jak zauważa Burns, także na Zachodzie spotkać się można z opiniami stygmatyzującymi i podobnymi do rodzimych problemami komunikacyjnymi:

> „Kultura popularna" rozumiana jako etykieta oraz wyodrębnione pole badań, ma wiele mówiącą historię, w toku której podlegała kilku znaczącym przeobrażeniom. W historii dziedziny połączyć można kilka istotnych niepowodzeń– straconych szans na rozpoznanie rozległych obszarów nakładania się różnych istniejących oraz dopiero wyłaniających się dyscyplin. Odpowiedzią na marginalizowanie pozycji niektórych z tych dyscyplin w obrębie akademii powinno być tworzenie sojuszy między dyscyplinami, jednak i w tym przypadku zbyt wiele było podziałów, co nie tylko nie przysłużyło się badaczom kultury popularnej w jej wielu manifestacjach, lecz także studentom, twórcom i odbiorcom kultury popularnej (Burns 2016: 4)[5].

[5] Przekład własny za: „»Popular culture« as a label and as a distinct field of study has a revealing history and some significant permutations. Throughout the history of the

Wydaje się zatem, że istnieje pilna potrzeba demitologizacji ogromnego obszaru takiej kultury, która kształtuje ludzką codzienność i stanowi jej nieodłączny element. Jest to tym istotniejsze, że teoria literatury i kultury ma długą tradycję stygmatyzowania kultury popularnej jako kojarzonej z całą siecią zjawisk późnego kapitalizmu, od rewolucji postindustrialnej poczynając, a na „makdonaldyzacji" George'a Ritzera kończąc. Nawet Roland Barthes w *Przyjemności tekstu* – nad wyraz przecież nieprzychylnej wobec rozmaitych paradygmatycznych dyskursów, czuwających nad czystością artystycznych kanonów – nie uniknął języka stygmatyzującego i wykluczającego w imię aprioryczne przyjętych wartości, oświadczając:

> Jestem przekonany, że kultura masowa (odróżnijmy ją, jak wodę od ognia, od kultury mas) **nie jest w stanie wytworzyć żadnego znaczenia (żadnej rozkoszy)** [podkreślenie — K.O.] gdyż wzorzec tej kultury jest drobnomieszczański. Naszą (historyczną) sprzeczność cechuje to, że znaczenie (rozkosz) całkowicie zawiera się w przesadnej alternatywie: albo praktyka mandaryńska (pochodna zmierzchu kultury mieszczańskiej), albo idea utopijna (świtającej kultury, wyrosłej z radykalnej, niezwykłej i nieprzewidywalnej rewolucji, o której piszący dzisiaj wie tylko tyle: niczym Mojżesz, na pewno tam nie wejdzie) (Barthes 1997: 48).

Potem Barthes posuwa się jeszcze dalej, wprowadzając kolejny ze stereotypów przypisywanych popkulturze, a mianowicie masowość i powtarzalność:

> […] aby powtórzenie było erotyczne, musi być formalne, dosłowne, a w naszej kulturze to jawne powtórzenie staje się ekscentryczne, zepchnięte w marginalne regiony muzyki. **Skundloną formą kultury masowej jest haniebna powtarzalność** [podkreślenie — K.O.]: powtarzamy treści, schematy ideologiczne, zacieramy sprzeczności i tylko powierzchownie różnicujemy formy – w nowych książkach, programach telewizyjnych, filmach, dziennikarskich michałkach trwa nadal ten sam sens (Barthes 1997: 61).

> field there have been some important failures to connect – missed opportunities to identify extensive areas of overlap between various existing or emerging disciplines. The marginalized position of some of these disciplines within the academy should have created alliances between the disciplines, but here again there has been too much disconnection, which has done a disservice not only to the academics who study popular culture in its numerous manifestations but also to students and to the creators and audiences of popular culture".

Dziś o tejże „skundlonej powtarzalności" mówi się jako o remiksologii – „poszukiwaniu remiksu w logosie (λόγος) [*the investigation of remix in* λόγος)" (Gunkel 2016: 27) – która rozpoznaje w remiksie nie mechaniczne i bezmyślne kopiowanie, ale „nowe i intrygujące przejawy artyzmu [*new and interesting forms of artistry*], rzucające wyzwanie skostniałym hierarchiom [*challenges the established hierarchies*] przemysłu kulturowego" (Gunkel 2016: 177).

Caitlin Hamilton w rozdziale wprowadzającym do monografii zatytułowanej *Understanding Popular Culture and World Politics in the Digital Age*, uznaje jednak właśnie na Barthesa za prekursora badań nad codziennością kultury. Uczona pisze:

> W ciągu ostatnich dwóch dziesięcioleci kultura popularna stała się coraz wnikliwiej badanym obszarem jeśli chodzi o aspekty polityki światowej, ale początki naukowych rozważań nad „danymi o małym znaczeniu" […] można wywieść z jeszcze wcześniejszych, [podjętych przez – K.O.] Rolanda Barthesa […]. Barthes codzienne praktyki i artefakty potraktował jako poważne płaszczyzny analizy. Przedmioty i czynności, które przedstawiał – w tym margaryna i zabawki dla dzieci, mydło w proszku i wino – reprezentowały banalność, trywialność, codzienność. Pozostają dalekim od nieistotności, Barthes udowodnił, że banał, czyli „to, co oczywiste" […], jest warte uważniejszej obserwacji i analizy. Pomimo tego intelektualnego przedpola, badania kultury popularnej czasami spotkały się z oporem w tych dyscyplinach, które zajmowały się badaniem polityki światowej, jednym z powodów tego jest to, że „kultura popularna jest pozornie wszystkim tym, czym polityka światowa nie jest: fikcją, rozrywką, zabawą" (Hamilton 2017: 4)[6].

Zresztą wychodząc od takiego założenia, Hamilton dowodzi potrzeby naukowego obserwowania rozmaitych płaszczyzn owej codzienności, uzasad-

[6] Przekład własny za: „Popular culture has become an increasingly studied site of world politics in the past two decades, but the beginning of the scholarly consideration of 'low data' […] can be traced back further than this, to Roland Barthes […]. Barthes took everyday practices and artefacts and treated them as serious sites of analysis. The objects and activities that he featured – including margarine and children's toys, soap powder and wine – were representative of the banal, the trivial, the everyday. Far from being insignificant, however, Barthes established that the banal, or the ' what-goes-without-saying ' […] is eminently Worth of closer attention and analytical scrutiny. Despite this intellectual heritage, the study of popular culture has sometimes been met with resistance in those disciplines dedicated to the study of world politics, one of the reasons for this being that '[p]opular culture is ostensibly everything that world politics is not: fiction, entertainment, amusement'".

niając także sprofilowanie własnych badań i skupienie się na analizowaniu zależności między polityką a kulturą popularną. Pisze tedy, że:

> Coraz więcej uczonych upatruje dużej wartości w popularnych źródłach kultury. […]. Kyle Grayson i in. (2009) utrzymują na przykład, że kultura popularna może „zmienić sposób, w jaki postrzegamy IR jako dyscyplinę naukową, przekształcając nasze postrzeganie widoków, miejsc i źródeł władzy". Autorzy tego zbioru wyraźnie popierają ten pogląd, każdorazowo wychodząc z założenia, że studiowanie polityki światowej poprzez pryzmat cyfrowej kultury popularnej i ogólnie kultury popularnej, , dostraja nas do różnych miejsc, głosów, poglądów i doświadczeń. Nasze spojrzenie na świat i politykę międzynarodową poszerza się, gdy patrzymy na interakcje na poziomie „osobistym, politycznym, lokalnym i globalnym" […]. Obserwowanie polityki światowej za pośrednictwem popularnych źródeł kulturalnych oferuje zatem możliwości nawiązania relacji ze światem, który w sposób znacznie bliższy odzwierciedla przeżywane doświadczenia. Poważne traktowanie popularnych źródeł kultury jako źródeł wiedzy o polityce światowej – oraz praktyk polityki światowej – przypomina nam, że polityka światowa odbywa się w wielu różnych miejscach i angażuje większą liczbę różnorodnych aktantów, niż zostało to powszechnie uznane w wielu badaniach na arenie międzynarodowej. Cyfrowa kultura popularna nie jest ani „dobrym", ani „złym" rozwojem kierunku polityki światowej; cyberprzestrzeń to po prostu kolejna strona, na której światowa polityka jest różnie doświadczana, reprezentowana, kwestionowana, angażowana, a niekiedy i wykpiwana (Hamilton 2017: 5)[7].

[7] Przekład własny za: „However, a growing number of scholars see a great deal of value in popular cultural sources. In fact, recent scholarship on the intersection of popular culture and world politics is broad and diverse. Kyle Grayson et al. (2009, 158), for example, hold that popular culture has the potential to 'change how we understand IR as a scholarly discipline by transforming our perception of the sights, sites and cites of power'. The contributors to this collection clearly subscribe to this view, all working from the premise that studying world politics through the prism of digital popular culture, and popular culture more generally, attunes us to different places, voices, views and experiences. Our view of the world and of international politics expands when we look at how interactions take place on 'personal, political, local and global' […] levels. Studying world politics through popular cultural sources therefore offers possibilities for accounts of the world that more closely reflect lived experience. Taking popular cultural sources seriously as sources of knowledge of world politics – and as practices of world politics – reminds us that world politics Take place in a vast multitude of places and involve a greater variety and number of actors than has been conventionally acknowledged by much research into the international. Digital popular culture isn't either a 'good' or a 'bad' development for world politics; cyberspace is simply another site at which world politics are variously experienced, represented, challenged, engaged with and sometimes mocked".

Kultura popularna stała się zbyt rozległa i zbyt wewnętrznie skomplikowana, by można było już – nawet za protekcją najbardziej nawet szanowanych filozoficznych patronów – zbywać analizę kształtujących ją zjawisk przestarzałym (a niekiedy też niepozbawionym pobłażania i pogardy) argumentem o ich mniemanej bezwartościowości, kwantyfikując ją jako tę „niższą".

Metodologie

Metodologia badawcza przyjęta do analizy tak złożonego i wielowymiarowego zjawiska, jakim jest popkultura, wymaga oparcia się na równie wieloparametrowym aparacie naukowym oraz analitycznym, a także otwartego, niedyskryminującego podejścia do eksplorowanej dziedziny. Rzetelność naukowa wymaga wypracowania zoptymalizowanej – w rozumieniu heurystycznym – teorii, która umożliwi wnikliwą, wszechstronną, pozbawioną uprzedzeń obserwację i deskrypcję przedmiotu.

Interdyscyplinarność, którą z ogromną nieufnością traktują przede wszystkim poloniści, stanowi bez wątpienia strategię o największym potencjale. Jak wskazuje Brendan Riley: "Badacze współczesnej kultury popularnej używają narzędzi zapożyczonych od tak różnorodnych dziedzin jak sama akademia. Jednak w bardziej zawężonym podejściu badawczym, nazywanym krytyką tekstu [*textual criticism*], techniki podstawowe przeważnie pochodzą z obszarów literaturoznawstwa oraz komunikacji" (Riley 2016: 32-33)[8].

Opowiadając o kreatywności innych badaczy zaangażowanych w tworzenie metodologii dokumentowania i opisu popkultury, Riley pisze następnie:

> Osiągnięciem […] była właściwa im chęć odwrócenia aparatury krytycznej od uświęconych tekstów, na których dotychczas się skupiali, i zwrócenia się ku kulturze dnia codziennego, której obieg odbywał się poza wieżą z kości słoniowej akademii. To oni przejęli na siebie obowiązek zbudowania mostów pomiędzy wcześniej izolowanymi dyscyplinami akademickimi a ogółem odbiorców. Podjęli także wysiłki, by rozszerzyć użyteczność ich aparatur badawczych, by ewangelizować pogląd, że każda

[8] Przekład własny za: "Modern popular culture scholars use tool sets derived from a variety of disciplines as diverse as academia itself. But in the more narrow approach called textual criticism, the primary techniques descend mostly from the disciplines of literary studies and communications".

> kultura zasługuje na przebadanie. Zajęli się tymi samymi tekstami, nad którymi od początku pochylały się osoby spoza akademii – zupełnie jak gdyby uczeni nareszcie przyłączyli się do urzędników w okienku – albo zaprosili urzędników, by przyłączyli się do rozmów, które uczeni prowadzą w klasie. Krok ten wzmocnił znaczenie pracy samych badaczy, wiążąc ich bardziej bezpośrednio ze światem poza uniwersytetem (Riley 2016: 32)[9].

Tak unikatowa postawa wiązała się z otwarciem na dokonania innych dyscyplin, niezbędnym choćby do poszerzenia zbioru pojęciowego. Rozłożenie akcentów między kilka dziedzin badawczych czyniących przedmiotem zainteresowania artefakty popkultury jest o tyle istotne, że każda z nich wypracowała narzędzia opisu, terminologię, stanowiska, które warto brać pod uwagę dokonując całościowego oglądu kultury popularnej.

Polscy badacze, podobnie jak ich zachodni koledzy, także podnoszą kwestię niedostatku narzędzi deskrypcji. Gemra pisze wprost, że:

> Jednym z istotniejszych problemów badaczy jest także konieczność zajmowania się nie konkretną dziedziną – na przykład literaturą – ale, w przypadku próby opracowania jakiegoś zagadnienia, spojrzenie nań z punktu widzenia różnych dyscyplin. Ten sam motyw, typ postaci, rozwiązania fabularnego może występować we wpływających na siebie filmach, powieściach, grach itd. (Gemra 2014: 12)[10].

[9] Przekład własny za: „What [...] them successful was their willingness to turn critical tools away from the hallowed texts on which they had been focused and toward the everyday culture that circulated outside academia's ivory tower. In so doing, such scholars led the charge to create bridges between previously isolated academic disciplines and the public at large. But they also led the efforts to expand the utility of their tool sets, to evangelize the notion that all culture is worth studying. They engaged with the same texts that nonacademics had been dissecting and debating all along; it's as if scholars had finally joined the clerks at the counter – or perhaps invited the clerks to join their conversation in the classroom. In doing this, popular culture scholars reinforced the value of their own work by connecting more directly with the world outside the university".

[10] Niestety w kolejnych partiach wywodu badaczka posługuje się przestarzałym i nieadekwatnym do nowoczesnego aparatu pojęciowego terminem „supersystemu rozrywkowego", pisząc: „trzeba przy tym pamiętać także o towarzyszących im innych zjawiskach kulturowych (jak np. fankluby, fanfiction, gadżety itp.), które mogą przyczynić się np. do zbudowania systemu (supersystemu) rozrywkowego" (Gemra 2014: 12). Gemra nie tylko nie wskazuje źródła tego określenia, ale też wydaje się tkwić w przeświadczeniu, że koncepcje wypracowane do wyspecjalizowanych badań nie powinny ulegać transformacji lub uzupełnieniu w momencie, gdy w obrębie badanej dziedziny pojawiają się nowe zjawiska i technologie, co sprawia, że język i metoda opisu powinny ewoluować wraz z kulturą.

Wtóruje jej Bogusław Dziadzia, zadając pytanie, „Czy niedobory metodologiczne, które utrudniają interdyscyplinarne ujęcia, winny prowadzić do zaniechania prób opisu – jakże ważnych – przemian współczesnej kultury?" (Dziadzia 2014: 17). Wskazuje tym samym na zbieżność trudności i uprzedzenia, na jakie natrafiają naukowcy usiłujący dokonać rzetelnej deskrypcji przedmiotu.

Do eksplorowania kultury popularnej przyjąć być może należy – przynajmniej na początku, by ujawnić powody, wskazać sens i osadzić w konkretnej argumentacji relewantność badań nad nią – postawę heurystyczną, optymalizując narzędzia i tworząc parametry dyskursu. Jak skonstatował Andrew Abbott, „Nauka to rozmowa między dyscypliną i wyobraźnią. Co proponuje jedno, podlega ewaluacji przez drugie. Każda ewaluacja prowadzi do formułowania nowych propozycji, i tak to się odbywa" (Abbott 2004: 3)[11].Warto wskazać, że heurystykę aplikuje się przede wszystkim do nauk ścisłych[12], wszelako niektóre jej kryteria zastosować można w badaniach sprofilowanych humanistycznie, w tym także nad popkulturą. Odwołując się do podstawowego modelu opracowanego przez jednego z najważniejszych heurystyków, George'a Pólya (1957), wskazać można kilka istotnych założeń przydatnych jako metody rozwiązywania problemu, a więc – zidentyfikowanie problemu, dostarczenie planu jego rozwiązania, przeprowadzenie go i oczekiwanie na rezultaty jego zastosowania. W ujęciu Abbotta, reguła ta wykłada się jako kolejne etapy pracy nad określonym projektem, a więc:

1. Zidentyfikowanie problemu
Jakie są niewiadome, jakie są dane? Jakie są „warunki"?
Narysowanie figury, Wprowadzenie odpowiedniego zapisu
Oddzielenie składowych warunków
2. Opracowanie planu:
Czy problem pojawił się już wcześniej?
Czy znany jest inny problem z tymi samymi niewiadomymi?
Czy znając podobny problem i jego rozwiązanie, da się zrobić z nich użytek?
Czy da się przeformułować problem? Rozwiązać jakąś jego część? Rozwiązać problem analogiczny? Rozwiązać problem nadrzędny, którego jest częścią?

[11] Przekład własny za: „science is conversation between rigor and imagination. What one proposes, the other evaluates. Every evaluation leads to new proposal, and so it goes, on and on".

[12] W kontekście: „Most modern writing about heuristic comes from mathematics" (Abbot: 2014: 81).

3. Przeprowadzenie planu:
Sprawdzenie każdego kroku. Czy wszystkie są poprawne? Czy da się tego dowieść?
4. Oczekiwanie na rezultaty:
Czy da się sprawdzić rezultat? Czy da się go osiągnąć innym
sposobem?
Czy osiągnięty rezultat pozwala rozwiązać inny problem? (Abbott 2004: 110)[13].

Heurystyka jako metoda badawcza jest także zapożyczaniem zewsząd nowych pomysłów (Abbott 2004: 113) i stosowaniem analogii do zjawisk już istniejących czy funkcjonujących w przeszłości[14]. Opiera się także na tworzeniu hipotez, o których Abbott pisze, że stanowić mogą sproblematyzowanie oczywistości[15], odwrócenie – a więc odejście od tendencyjnego tradycjonalizmu, co cenne jest choćby w badaniu utworów literackich niekoniecznie przez pryzmat dotychczasowych osiągnięć i szkół teoretycznych, albowiem „Odwrócenia niekoniecznie są odwróceniami truizmów, jednak zawsze stanowią pożyteczny

13 Przekład własny za: „1. Understand the Problem:
What is the unknown' What are the data? What are the "conditions"?
Draw a figure . Introduce suitable notation.
Separate the parts of the conditions.
2. Devise a Plan:
Have you seen this problem before or something like it?
Do you know another problem with the same unknown?
If you have a related problem and its solution, how can you
use that here?
Can you restate the problem? Solve a part of it? Solve an
analogous problem ? Solve a bigger problem of which it
is a part?
3. Carry Out the Plan:
Check each step. Are they really correct? Can you prove it?
4. Look Back:
Can you check the result? Can you derive the result
differently?
Can you use the result to solve another problem ?"

14 Wedle Abbotta jest o tyle istotne, że „Analogia nie polega tylko na uciekaniu się do innych dyscyplin, czy instancji wiedzy. Jest ona przede wszystkim zdolnością wyłamywania się z usankcjonowanych ram, którymi otaczamy zjawiska (Abbot 2014: 117). Przekład własny za: "analogy is not simply a matter of going to other disciplines and other bodies of knowledge. It is first and foremost having the ability to break out of the standard frames we put around phenomena".

15 W wypadku zjawisk popkultury za taką oczywistość uznać można multimodalność, która jako metoda narracyjna istniała od dawna, ale nie była rozpoznawana naukowo, identyfikowana jako narzędzie twórcze, nazywana czy definiowania.

punkt wyjścia [*Reversals are not necessarily reversals of truisms, however, although that is always a useful place to start*]" (Abbot 2014: 121) – poczynienie założenia (najczęściej *ad hoc*) – oraz rekonceptualizacja [*reconceptualisation*] rozumiana jako „użycie znanego lub przyjętego za pewnik zjawiska i traktowanie go jak gdyby było ono przykładem na coś zupełnie odmiennego [*taking a familiar or taken-for-granted phenomenon and treating it as if it were an example of something quite different*]" (Abbot 2014: 134)– jest to heurystyka argumentacyjna (*argument heuristic*).

Podobne podejście stanowić by mogło optymalny punkt inicjujący zwrot w badaniach nad popkulturą zwłaszcza w Polsce, gdzie dziedzinę tę eksploruje się w sposób chaotyczny – bo nieuwspólniony – niekiedy amatorski (w znaczeniu „lubię, więc badam") i gdzie postrzega się ją jako problem naukowo niszowy, nieistotny w perspektywie kulturowej czy artystycznej i jako taki niezasługujący na dojrzałą krytyczną analizę. Wyraźnie tedy widać bezwzględną potrzebę rewizji powszechnego poglądu o irrelewantności badań na popkulturą i konieczność podjęcia próby stanowczego wejścia na nową ścieżkę badawczą, które u podstaw swych wymaga owego heurystycznego, pozbawionego uprzedzeń punktu wyjścia.

Artefakty[16]

Teksty kultury, w tym także tej popularnej są integralną częścią ludzkiej codzienności, aczkolwiek ma to pewne konsekwencje. Jak pisze Karen E. Wheedbee:

> Gdy ich użycie zastępują jakieś nowe obiekty pożądania, tracą one uzasadnienie i użyteczność. Trudno znaleźć jakiekolwiek powody, by zatrzymać je w swoim otoczeniu. Gdy tylko nowe nabytki przekraczają próg drzwi wejściowych, starsze rzeczy wpychane są do kontenera na śmieci i odstawiane na bok. Nawet, jeśli z pobudek sentymentalnych decydujemy się zachować te rzeczy – pakujemy je do pudełek i odsyłamy do schowków – magazynów, składzików, piwnic i poddaszy, gdzie obiekty te wystawione są na zwiększone ryzyko powodzi, pożarów oraz powolnych procesów niszczenia. Ktoś mógłby się szczerze zastanowić, po co przechowywać wczorajsze ga-

[16] Rozumiane za Władysławem Stróżewskim jako synonim „dzieła sztuki", które „w treści swej niesie [...] wyraźne zaakcentowanie czegoś dokonanego przez sztukę" (Stróżewski 2002: 16-17).

> zety? Jaki jest właściwie powód przechowywania wczorajszych zdjęć, nagrań dźwięku, filmów, teledysków, gier wideo i stron internetowych? (Wheedbee 2016: 64)[17].

Mimo utraty aktualności przez wiele nośników, na których zapisane są teksty, powinno się je zachowywać jako oryginalny materiał, wartościowy z punktu widzenia badań nad kulturą jako pierwotne źródło, źródło o wartości historycznej – niezależnie od tego, czy ma ono dwadzieścia, piętnaście czy pięć lat. Badaczka postuluje ową nienaruszalność pierwotnej formy w kontekście zdigitalizowania i – następującego po tym procesie – zniszczenia papierowych czasopism przez bibliotekę na kampusie, na którym ówcześnie (czyli w 2009 roku) pracowała. Akt ten wywołał bardzo dynamiczną dyskusję związaną z faktem, że dyrekcja biblioteki uważała, iż fakt zmiany nośnika nie wpływa na walor poznawczy i że „niczego nie ubyło" z zawartości katalogów. Rozważania Whidbee obejmują także refleksję nad powinnościami badaczy kultury popularnej, których specyfika pracy obliguje do rozważnego postępowania z wytworami tej kultury. Badaczka pisze zatem:

> Archiwizacja zapisów jest działalnością niemodną, ponieważ z przyrodzenia nie współgra ze współczesnymi trendami i aktualnymi potrzebami. Z perspektywy teraźniejszości nie ma gwarancji, że trzymanie się przeszłości będzie jakkolwiek dogodne czy opłacalne. Tymczasem przechowywanie zapisów osiągnięć we własnej dyscyplinie jest podstawowym obowiązkiem w badan ich oraz jednym z wiążących zobowiązań w przypadku stypendiów. Ponadto chciałabym zwrócić uwagę, że na tych, którzy studiują kulturę popularną ciąży dodatkowa odpowiedzialność wspierania działań na rzecz ochrony pierwotnych źródeł, których używamy w naszych badaniach. Produkowane na masową skalę artefakty są szczególnie narażone na traktowanie jako obiekty jednorazowe. Bez uważnych

[17] Przekład własny za: „When their use is superseded by some newer object of desire, they lose their interest and utility. One can hardly see any point in keeping them around. As new acquisitions come through the front door, the old stuff is quietly shoved into dumpsters and hauled out the back [sic! – KO]. Even if, for some sentimental reason, we do decide to save the stuff, we pack it away in boxes and send it to remote storage – warehouses, lockers, basements, and attics – where it faces an increased vulnerability to floods, fires, and other slower processes of decay. One sincerely wonders, what is the point of saving yesterday's papers? For that matter, what is the point of saving yesterday's photographs, sound recordings, films, videos, videogames, and web pages?".

> opiekunów, zapisy kultury popularnej stają się łatwym celem projektów oczyszczania bibliotek i archiwów (Wheedbee 2016: 64)[18] .

Owo znamienne poszanowanie do wszelkich artefaktów kultury popularnej dyktowane jest świadomością ich ulotności jako elementów zespolonych z otaczającą rzeczywistością i przez to dla wielu niezauważalnych. Tymczasem to właśnie te wytwory stanowią esencję kultury popularnej jako etap jej rozwoju, dyferencjacji rozmaitych jej poziomów czy struktur, będąc jednocześnie także swoistą warstwą, na której konstruowane są kolejne iteracje.

Traktowanie z pietyzmem artefaktów kultury popularnej wydawać się może działaniem przesadnym czy niepotrzebnym, jednak warto zwrócić uwagę na fakt, że teksty te podlegają przecież tym samym regułom, co artefakty historyczne. Kiedy ISIS zaczęło niszczyć stanowiska archeologiczne i zabytki, ONZ wraz z całą opinią międzynarodową podniósł kwestię dewastowanych i w rezultacie bezpowrotnie traconych zabytków kultury materialnej. Jednak rzadko ktokolwiek oburza się w równym stopniu, gdy codziennie podobny los spotyka wytwory kultury popularnej – komiksy, fikcje fanowskie, e-ziny etc. Wheedbee zauważa, że jest to cecha charakterystyczna większości ulotnych performansów artystycznych, które zawsze się będą różnić– chociażby poprzez zaadresowanie do hermetycznej czy awangardowej grupy odbiorczej – od pozornie je jedynie utrwalających nagrań czy wszelkich innych form archiwizacji lub zapisu. To jest właśnie fenomen popkultury, zwłaszcza tej rezygnującej z redystrybucji treści artystycznej oficjalnymi i uznanymi kanałami przekazu – które częstokroć poprzez samo utrwalenie performansu kanonizują jego kopię, czyniąc ją przedmiotem błyskawicznej refleksji krytycznej czy nawet akademickiej w szanowanych periodykach kulturalnych i naukowych. W tym kontekście nie należy zapominać, że kultura popularna

[18] Przekład własny za: „Record keeping is an unfashionable activity in the sense that it is inherently out of step with current fashions and present needs. From the perspective of the present, there is no guarantee that hanging on to the past will be convenient or profitable. And yet, maintaining the records of the accomplishments in one's discipline is a basic chore in research and one of the defining obligations of scholarship. In addition, I would like to suggest that, for those who study the history of popular culture, there is a special responsibility to help with the preservation of the primary sources that we use in our research. Popular, mass produced artifacts are especially vulnerable to being treated as disposable objects. Without attentive caretakers, the records of popular culture are easy targets in the weeding projects of libraries and archives".

jest sztuką i jako taka funkcjonuje w różnych sferach codziennego życia. Wypada zatem nie zgodzić się z proponowanym przez Dominica Strinatiego ujęciem sytuującym popkulturę w zdystansowaniu od sztuki z powodu komercyjnych pobudek leżących u podstaw jej funkcjonowania. Badacz pisze bowiem, że:

> Sztuka staje się w coraz większym stopniu elementem ekonomii, ponieważ poprzez wzrastającą rolę, jaką odgrywa w reklamie skłania do konsumpcji, a także dlatego, ponieważ sama w sobie staje się dobrem komercyjnym. Ponadto, postmodernistyczna kultura popularna nie chce respektować uroszczeń i swoistości sztuki. Dlatego też kryzys rozróżnienia między sztuką i kulturą popularną oraz kombinacji ich obydwu staje się coraz powszechniejszy (Strinati 2004: 214)[19].

Choć współcześnie niełatwo oddzielić sztukę od ekonomii[20], zwłaszcza mając na względzie powszechność jej dystrybucji, pamiętać należy, że niemal każdy rodzaj artystycznej działalności nastawiony był na aspekt sprzedażowy, czego dowodem są choćby płatne zlecenia powierzane wielu przedstawicielom sztuk pięknych, a były to często dzieła o charakterze użytkowym, mające zdobić rezydencje lub miejsca sakralne. Funkcjom praktycznym służyły też choćby zamawiane u mistrzów portrety dam, które to malowidła prezentowano potem arystokratom zainteresowanym zaślubinami, z kolei portrety rodzinne miały tę samą wartość pamiątkową, co współczesne fotografie. Za przykład niech posłuży choćby tak skromny wykaz dzieł: Antonio Moro (malarz flamandzki) – *Kardynał Granvella* (1549); *Fernando Alvarez de Toledo, książę Alba* (1549), Jan van Scorel – *Papież Hadrian VI* (1522), El Greco (właściwie: Domenikos Theotokopulos) – *Portret Gulia Clovio* (1571) (Bianco 2010), Botticelli (właściwie: Alessandro di Mariano Filipepi) – *Portret Guliano de Medici* (1476); *Portret damy (Smeraldy Brandini)* (147-1475);

19 Przekład własny za: „art becomes increasingly integrated into the economy because it is used to encourage people to consume through the expanded role it plays in advertising, and because it becomes a commercial good in its own right. Also, postmodern popular culture refuses to respect the pretensions and of art. Therefore, the breakdown of the distinction between art and popular culture, as well as crossovers between the two, become more prevalent".

20 Uwagi Barthesa z Przyjemności tekstu i w tym wymiarze zachowują charakter elitarystyczny, marzy on bowiem o tym, by nowoczesna sztuka „stawiała opór rynkowi" poprzez nieuczestniczenie w masowej wymianie (Barthes 1997: 96).

Lorenzo Tornabuoni... (1484-1486); *Portret mężczyzny (Michele Marullo Tarcaniota,* 1489-1494) (Sánchez 2011), Piero della Francesca, *Portret podwójny: Battista Sforza i Federico de Montefeltro* (1472), Pietro Perugino, *Portret Francesca della Opere* (1494), Piero di Cosimo, *Simonetta Vespucci* (1485), Rafael (właściwie: Raffaello Santi lub Raffaello Sanzio), *Baltassare Castiglione* (1515/1516); *Leon X z kardynałami...* (1518/1519), Agnolo Bronzino, *Laura Battiferri* (1555); *Eleonora di Toledo i Fernandino de'Medici* (1545), Pisanello (właściwie: **A**ntonio Pisano), *Portret Ginevry d'Este* (1433), Tycjan (właściwie: Tiziano Vecelli bądź Vecellio), *Portret Laury de Dianti* (1523); *Papież Paweł III i jego bratankowie* (1546) (Toman br), Jan van Eyck, *Portret Arnolfinich* (1434); *Portret Baldwina de Lannoy*, *Portret Jana de Leeuw* (Białostocka 1973), Rembrandta (właściwie: Rembrandt Harmenszoon van Rijn) portrety zbiorowe, jak *Lekcja anatomii doktora Tulpa* (1632)[21] oraz *Straż nocna* (1642), bardzo wysoko cenione – z uwagi na wyzwolenie ich z ograniczeń gatunkowych, „surowości kompozycji, sztywności póz" (Cabane 2009: 138) – głównie portrety grupowe przedstawicieli cechów[22], na przykład *Portret syndyków cechu sukienników* (1662) (Cabane 2009: 138). Pomnożenie źródeł dystrybucji oraz zwiększenie dostępności do artefaktów kultury nie oznacza zatem koniecznie i bezwzględnie ich dewaluacji estetycznej, jest jedynie kolejnym krokiem w rozwoju cywilizacyjnym.

[21] O historii tego obrazu Pierre Caban pisze tak: „kupiec Uylenburg [...] pozyskuje dla malarza ważne zamówienie. Wybitny chirurg Nicolaas Pieterszoon Tulp, który jest także urzędnikiem miejskim dwukrotnie wybieranym na głowę miasta, chce by Rembrandt namalował go podczas lekcji anatomii w obecności kilku znanych osobistości Amsterdamu. Takie portrety grupowe cechów, przeznaczone do wyeksponowania w salach honorowych gildii [wyróżnienie – K.O.] były symbolem intelektualnego i społecznego sukcesu poszczególnych grup zawodowych" (Cabane 2009: 50-52).

[22] Kwestie finansowe pełniły istotną rolę w tworzeniu kompozycji takiego portretu. Cabane pisze, że „zgodnie z panującym zwyczajem, od stu lat jak istniał ten gatunek malarski, w każdym takim portrecie grupowym notable zabiegali o to, by zająć na płótnie jak najlepsze miejsce [...]. Każdy z nich płacił należną część ceny obrazu malarzowi, który musiał ich przedstawić w odpowiedniej kolejności, często w jednym rzędzie" (Cabane 2009: 52).

Metodologie badań popkulturowych[23]

Charakterystyczną cechą egzemplifikacji tekstów teoretycznych powstających w obrębie tak zwanej narratologii postklasycznej i rozwijającej się obecnie narratologii transmedialnej jest zauważalna przewaga przykładów zaczerpniętych właśnie z kultury popularnej. Podczas gdy polska prekursorka kognitywnej teorii narracji, Magdalena Rembowska-Płóciennik w książce pod wiele obiecującym tytułem *Poetyce intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku* analizowała powieściopisarstwo polskie głównie początku XX wieku i zdecydowanie dalekie od jakiejkolwiek awangardowości – przy

23 W tekście głównym rozdziału autorka nie przywołuje historii badań nad popkulturą, mając jednak świadomość, że podwaliny pod nie położyli między innymi Johan Huizinga's Homo Ludens (1938) czy Antonio Gramsci. Jak podaje Jim Cullen w Intruduction do St. James Encyclopediae of Popular Culture: Choć żadna z wymienionych pozycji nie skupiała się konkretnie na amerykańskiej kulturze popularnej, położony w nich nacisk na wytwory życia codziennego począwszy od średniowiecza niezwykle sugestywnie zadziałał w kontekście amerykańskim. Mimo, że wydarzyło się to dopiero pod koniec dwudziestego stulecia, kultura popularna przeżywa swój czas i to na własnych prawach. W dużej mierze przemiany te są dziedzictwem lat sześćdziesiątych. Koniec formalnego sytemu segregacji rasowej; oddziaływanie Akcji afirmatywnej [*affirmative action – polityka społeczna, mająca na celu wsparcie grup defaworyzowanych – KO] oraz rządowego wsparcia finansowego; koniec edukacji zróżnicowanej na płeć [single-sex education] prowadzonej dotąd na wielu uniwersytetach o długiej tradycji znacząco wpłynął na odmieniony skład ogółu studentów oraz wydziałów. Zaś te zmiany zaczęły wywierać wpływ na naturę i parametry studiów akademickich. Choć nie należy przeceniać wpływu tych przekształceń – zarówno w zakresie ich liczby, jak i ich oddziaływań na akademię, które w pewnym sensie po prostu zastąpiły dawne formy ciasnoty poglądowej i samozadowolenia nowymi – niemniej wydaje się uprawomocnionym stwierdzenie, że rzeczywista demokratyzacja wyższej edukacji dokonała się w ostatnim trzydziestoleciu dwudziestego wieku, torując drogę dla położenia sformalizowanych naukowo podwalin (dla) kultury popularnej" (2000: xiii). Przekład własny za: "While none of these works focused on American popular culture specifically, their focus on the jetsam and flotsam of daily life since the medieval period proved enormously suggestive in an American context It has only been at the end of the twentieth century, however, that the study of popular culture has come into its own in its own right.To a great extent, this development is a legacy of the 1960s. The end of a formal system of racial segregation; the impact of affirmative action and government-funded financial aid; and the end of single-sex education at many long-established universities dramatically transformed the composition of student bodies and faculties. These developments in turn, began having an impact on the nature and parameters of academic study. While one should not exaggerate the impact of these developments—either in terms of their numbers or their effect on an academy that in some ways has simply replaced older forms of insularity and complacency with new ones—it nevertheless seems fair to say that a bona fide democratization of higher education occurred in the last third of the twentieth century, paving the way for the creation of a formal scholarly infrastructure for popular culture".

uzasadnionym założeniu, że w Polsce za wyjątkowo awangardową uchodzi w obiegu akademickim fantastyka – przedstawiciele kognitywnej teorii narracji, poczynając od Davida Hermana przez Wernera Wolfa po Marie-Laure Ryan i Jana-Noëla Thona zdecydowanie unikali przywoływania literatury zanalizowanej już na wiele sposobów przez inne szkoły teoretycznoliterackie. Uznać należy za rzecz wybitnie znamienną, że w wydanej w 2016 roku książce *Transmedial Narratology* wspomnianego już Thona, będącej rodzajem teoretycznoliterackiego manifestu narratologii transmedialnej, pojawiają się przykłady głównie z komiksów, gier komputerowych i *blockbusterowych* filmów fantastycznych (jak choćby *Harry'ego Pottera* i *Gwiezdnych wojen*) – podczas gdy w polskiej teorii literatury od lat sześćdziesiątych XX wieku po pierwszą dekadę XXI wieku przykłady tego rodzaju są raczej niezmiernie rzadkie, by nie rzec, że reglamentowane. Nie dziwi to o tyle, że także w zagranicznych pracach teoretycznoliterackich, w tym zwłaszcza w klasycznej teorii literatury, dominują przykłady z prozy tak zwanego wysokiego realizmu i jego późniejszych awangard, co już Linda Hutcheon pod koniec lat osiemdziesiątych powiązała z dysfunkcją metodologiczną „realistycznego imperializmu [*realist imperialism*]" (Hutcheon 1987: 2). Jak rozwinęła ten wątek w jednym z artykułów:

> Historia krytyki prozatorskiej ukazuje, że podczas gdy forma powieści znacząco się rozwinęła, tak teorie powieści całkowicie zamarły gdzieś w okresie ubiegłego stulecia. Co było przejściowym stadium w literaturze, stało się sztywną definicją w krytyce. Od tej pory, każda forma dążąca do wyjścia poza owo stadium mogła być ujmowana raczej w kategoriach negatywistycznych (jako powieść niezupełna lub w najlepszym razie nowa albo metafikcyjna), aniżeli traktowana jako wynik naturalnego, dialektycznego rozwoju gatunku, widocznego już na poziomie realizowanej w tych tekstach polemiki z tradycją literacką. Jednym z powodów, dla których tego rodzaju fikcjom odmówiono wstąpienia w szeregi gatunku, może być tożsamość teoretycznych podstaw „tradycjonalistycznego realizmu"z tzw. mimesis wytworu. Czytelnik zostaje bowiem zobowiązany przez powieść, by identyfikować wytwory podlegające w niej imitacji (bohaterowie, zdarzenia czy lokacje) – i doszukiwać się podobieństwa do ich wzorców z rzeczywistości empirycznej, w wyłącznym celu nadania im wartości literackiej (Hutcheon 1980: 51).

Tego właśnie rodzaju imperializm metodologiczny legł, jak się wydaje, u podstaw dyskursu umniejszającego wagę i rolę powieściopisarstwa wykraczającego swą poetyką poza dobrze zapoznane wzorce narracyjne – i nie byłoby

w tym nic problematycznego, gdyby teoria literatury i krytyka literacka nie doprowadziły do wykształcenia mechanizmów władzy, służących metodycznemu wykluczaniu wszystkich tych nurtów, które nie wpisywały się albo w konserwatywnie zaprojektowany kanon, albo – niestety – w te prądy intelektualne, które miały wystarczające wsparcie polityczne i społeczne do skutecznej jego rewizji. Mówiąc wprost, kontrowersyjna pod względem formalno-językowym proza Doroty Masłowskiej miała większą szansę penetracji kanonu – i, dodajmy, szansę dobrze wykorzystaną, czego dowodzi włączenie jej twórczości w listy lektur polonistycznych wielu polskich uniwersytetów – przede wszystkim dzięki wsparciu wpływowych krytyków literackich, piszących o niej teksty na łamach opiniotwórczych gazet wysokonakładowych, aniżeli chociażby twórczość Jarosława Grzędowicza czy Marcina Szczygielskiego, niekwestionowanie rozpoznawalna w kręgach fanowskich, zacieśniających się głównie w internecie wokół tematycznych portali i e-zinów, lecz nierozważana nawet do nominacji do Nagrody Nike czy Paszportu Polityki.

Narratologia kognitywna i transmedialna dostarczają tymczasem narzędzi, które pozwalają na wymotanie dyskursu teoretycznego z tego splotu kontrowersyjnych problemów polityczno-społecznych, które doprowadziły w Polsce do tak niskiego udziału egzemplifikacji popkulturowej w analizach akademickich – i które dopominają się o dedykowane im studium socjologiczne. Obydwa te odłamy narratologii wyrastają bowiem ze sprzeciwu wobec tak zwanego paradygmatu tekstocentrycznego, leżącego chociażby u podstaw wielokrotnie powielanego przekonania o niemożności (czy braku dostatecznej motywacji metodologicznej) włączania komiksów, gier komputerowych czy nawet seriali, animacji i filmów do nauczania polonistycznego w szkołach czy kursów filologicznych na uniwersytetach. Pewnym postępem na drodze do rewizji tego z gruntu niesłusznego stereotypu było pojęcie „tekstu kultury", zakładające inkluzywne traktowanie mediów „pozaliterackich", jak ujmował to język warszawskiego strukturalizmu. Tekstocentryczny kanon nie służy niczemu poza legitymizacją dydaktycznego Dobra i kulturowego Kapitału – którego wartość ma być udowadniana sama przez siebie, a nie z racji demokratycznego wyboru czy gremialnie podzielanej opinii krytycznej. W dobie rozwijającego się internetu i nowych mediów, w której aktywność kulturalna wykształconego człowieka nie ogranicza się jedynie do książek, ale i rozpościera na filmy, seriale, komiksy, gry komputerowe i wideo czy nawet amatorskie produkcje na YouTube, podtrzymanie paradygmatu tekstocentrycznego byłoby w zasadzie niemożliwe, gdyby nie nasilone akcje marketingowe i medialne

piewców tak zwanej **kultury wysokiej**, z nagminną uporczywością zapominających o tym, że podział taki po prostu już nie istnieje.

Wydaje się zresztą, że współcześnie nie ma miejsca na tego rodzaju wartościowanie – narracje krążą bowiem między różnymi mediami i jedynie funkcjonalizują się odmiennie w zależności od zapotrzebowań konkretnego medium. Teoria „uświadomiona medialnie" musiałaby przede wszystkim, o czym pisze Ryan w książce *Storyworlds Across Media* (rozpoczynającej się, nawiasem mówiąc, frazą „popular culture" i już na drugiej stronie przywołującej *Batmana* i *Tomb Raidera*), wyrastać z refleksji nad tym, czym we współczesnej kulturze jest medium – zwłaszcza w sytuacji, gdy badacze tak chętnie odwołują się (niestety także derogatywnie) do kategorii „nowych mediów"[24], nie do końca zdając sobie sprawę z historii pojęciowej terminu, a niekiedy używając go wyłącznie na nazwanie określonego obszaru badawczego, który nieprzynależy do kategorii literatury czy filmu[25], gdy tymczasem:

> Trend rozpowszechniony zwłaszcza na gruncie amerykańskiego medioznawstwa polega na utożsamianiu mediów ze specyficznymi technologiami komunikacji, takimi jak pismo, film, fotografia, telewizja, radio, telefon oraz innymi zastosowaniami technologii cyfrowych, nazywanych „nowymi mediami". Koncepcja mediów jako technologii przenika nowo rozwijający się obszar archeologii mediów (odkopywania nieżyjących przodków współczesnych mediów) oraz medioznawstwo komparatystyczne, które dotychczas polegało głównie na porównywaniu „książki" z cyfrowymi formami pisma [...]. Choć wąsko pojmowana technologiczna koncepcja mediów ma tę zaletę, że wspiera się na twardej definicji, nie znajdzie ona zastosowania w niniejszym rozdziale, ponieważ wyklucza wiele ważkich kulturowo form narracyjnych, zwłaszcza takich form sztuki, które nie mają osobnej technologii. Dla przykładu komiksy wspierają się na technologii wykorzystywanej przez prasę i literaturę; teatr oraz opera zamienne stosują technologie takie jak sceniczna maszyneria, efekty świetlne, mikrofony, projekcje filmowe; wreszcie przekazy mówione, które obywają się bez jakiejkolwiek tech-

[24] Jak czyni to choćby Marta Juza w artykule *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów* (Juza 2011).

[25] Na przykład Augustyn Surdyk w tekście zatytułowanym Badanie kultury popularnej w zakresie nowych mediów w kraju i na świecie na przykładzie organizacji ludologicznych (Surdyk 2014) nie podejmuje się nawet powiązania tego terminu z prowadzonymi przez siebie badaniami. W artykule sformułowanie „nowe media" pada zaledwie dwa razy: w tytule oraz słowach kluczowych.

> nologii. Można by powołać się na argument, że przekaz mówiony nie zalicza się do mediów, jednak z perspektywy narracyjności jednoznacznie spełnia on warunki medialności, ponieważ odbywający się w bezpośredniej interakcji performans na żywo wpływa na to, jakie historie stają się przedmiotem opowiadania, oraz jak i dlaczego są opowiadane. Przykład ten unaocznia jak trudno stworzyć podstawową listę mediów, które wykraczają poza dyscypliny; co dla narratologa jednoznacznie jest medium niekoniecznie musi nim być dla historyka kultury czy technologii (Ryan 2017: 405)[26].

Słowa Ryan uświadamiają, jak nieroztropne jest tworzenie skojarzeń między kulturą popularną a określonym medium tylko dlatego, że, przykładowo, dopiero wysokobudżetowe kino trójwymiarowe umożliwiło pełnoskalową realizację fantastycznych marzeń Georgesa Meliesa, a gry komputerowe – realizację utopijnych pragnień o wznoszeniu wirtualnych miast *ex nihilo*. „Uświadomienie medialne" prowokuje momentalnie do zadania krytycznego pytania o to, dlaczego seriale kojarzone są *ad hoc* z kulturą popularną, mimo to że w medium tym realizowane są takie ambitne produkcje, jak chociażby antykonsumpcjonistyczny i „dystopijnie krytyczny" (sensu Tom Moylan) *Black Mirror*, kontrkapitalistyczny i rewizjonistyczny względem idylli luksusowych amerykańskich przedmieść *Big Little Lies,*

[26] Przekład własny za: „A widespread trend in media studies, especially in the United States, consists of associating media with specific technologies of communication, such as writing, film, photography, tv, radio, the telephone, and all the uses of digital technology known as "new media." This conception of media as technologies permeates the newly developing fields of media archaeology (the unearthing of the dead ancestors of contemporary media)and comparative media studies, a project that, so far, has mainly consisted of comparing "the book" with digital forms of writing [...]. While a narrowly technological conception of media presents the advantage of resting on a solid definition, it cannot serve the purpose of this chapter because it excludes many culturally important narrative forms, especially art forms, that do not have their own technology. Comics, for instance, rely on the same printing technology that the press and literature do; the theater and the opera make only optional use of technologies, such as stage machinery, light effects, microphones, or film projection; and oral storytelling does not need any technology at all. It could be argued that as an unmediated form of communication, oral storytelling does not qualify as a medium, but from the point of view of narrative it certainly fulfills the conditions of mediality because the live performance of face-to-face interaction makes a difference as to what kind of stories are told, how they are told, and why they are told. This example demonstrates how problematic it is to establish a basic list of media that transcends disciplines; what is clearly a medium for the narratologist may not be one for the historian of culture or technology".

poruszający między innymi problem nieheteronormatywności fantastyczno-naukowy *Sense8*[27] czy rozprawiający się z mechanizmami światotwórczej władzy *Westworld*.

Kultura popularna pełni zatem istotną rolę w wyrażaniu stanowisk społecznych, podejmowaniu problematyki ekonomicznej czy politycznej. Jak podkreśla Toby Miller:

> Kanony sądów estetycznych oraz społecznych różnic, które niegdyś podzieliły podejście humanistyki i nauk społecznych wobec kultury popularnej, wyróżniając tropy estetyczne, potrzeby ekonomiczne i normy społeczne, teraz wzajemnie się na siebie nakładają. Media są czymś więcej niż tekstowymi znakami czy codziennymi praktykami. Kultura popularna oferuje ważne zasoby dla rynków oraz reakcji państw na kryzys przynależności oraz ekonomiczną konieczność spowodowane przez kapitalistyczną globalizację (Miller 2015: 6)[28].

W takim ujęciu uprawomocniona wydaje się perspektywa proponowana przez Boba Hodge'a, który uznaje semiotykę społeczną za istotne narzędzie badań nad popkulturą, pisząc, że:

> Semiotyka społeczna jest próbą analizy kultury popularnej, kładącą nacisk na społeczny wymiar znaczenia, systematycznie przekraczając główne granice często wykorzystywane do ustanawiania różnych form kultury popularnej. W myśl tej teorii kultura popularna postrzegana jest jako zestaw społecznych i kulturowych faktów w systemie różnic. W szczególności może odnosić się do głównych gatunków współczesnej kultury masowej, filmu, telewizji i innych mediów cyfrowych, lub odwoływać się do tradycyjnych form kultury i praktyk kulturowych jako takich, lub też oddelegowanych lub wykorzystywanych

[27] Którego kilka relewantnych fabularnie scen zogniskowanych zostaje nota bene wokół sztuk plastycznych i dzieł takich mistrzów, jak Diego Rivera (więcej na ten temat piszę w artykule *Z Caravaggiem wśród zombie, z van Goghiem po nuklearnej zagładzie, z Rembrandtem w ogniu epidemii – artyści oraz wielkie i małe dzieła sztuki w serialach (rekonesans)*, Olkusz 2016a) czy Rembrandt (kluczowy dla drugiego sezonu moment rozgrywa się w Rijks Museum w Amsterdamie, a rozmowa, jaką odbywają bohaterowie w dużej mierze odnosi się do oglądanego przez nich obrazu *Straż nocna*).

[28] Przekład własny za: „the canons of aesthetic judgment and social distinction that once separated humanities and social science approaches to the popular, distinguishing aesthetic tropes, economic needs, and social norms, are collapsing in on each other. The media are more than textual signs or everyday practices. Popular culture offers important resources to markets and nations—reactions to the crisis of belonging and economic necessity occasioned by capitalist globalization".

przez kulturę masową. W świetle semiotyki semantycznej różnice te nie posiadają statusu definicji, lecz opisują jednostkowy złożony krajobraz, którego przepływy i zastoje znaczenia wzdłuż tych granic same stanowią główny przedmiot analizy (Hodge 2015: 36)[29].

Założenie takie umożliwia bowiem – wedle badacza – uzyskanie potrójnej, zoptymalizowanej perspektywy – wejrzenia w multimedialność[30], antynomię popularnej i „wysokiej" kultury oraz funkcję tej pierwszej w życiu codziennym.

29 Przekład własny za: „Social semiotics is an approach to the analysis of popular culture which distinctively emphasizes social dimensions of meaning, systematically crossing major boundaries that are often taken to constitute different forms of popular culture. It sees popular culture as a set of social and cultural facts in a system of differences. It can refer primarily to the main genres of contemporary mass culture, film, TV and now other digital media, or it can refer to traditional popular forms of culture and cultural practices, in themselves, or displaced or cannibalized by mass culture. For social semiotics, these differences do not have the status of definitions, but describe a single complex landscape whose flows and blockages of meaning across these boundaries are themselves major objects for analysis".

30 Pojmowaną za Ryan jako „narrację w różnych mediach". Badaczka pisze: „Termin medium (liczba mnoga: media) obejmuje szeroki zakres środków przekazu: (a) telewizję, radio, internet (zwłaszcza strony WWW) jako media komunikacji masowej; (b) muzykę, malarstwo, film, teatr i literaturę jako media sztuki; (c) język, obraz i dźwięk jako media ekspresji (a także, przez implikację, media ekspresji artystycznej); (d) pismo i oralność jako media języka; (e) pismo odręczne, druk, książkę oraz komputer jako media pisma. Definicja zawarta w Słowniku Webstera ustanawia relatywny porządek w tej różnorodności, proponując dwie różne definicje: (1) medium jako kanał lub system komunikacji, informacji lub rozrywki; (2) medium jako materialny lub techniczny sposób ekspresji (w tym ekspresji artystycznej) [...]. Pierwsza definicja dotyczy mediów jako kanałów transmisji informacji, druga zaś ujmuje je jako „języki", które kształtują te informacje (Meyrowitz 1993). (Zastosowanie cudzysłowu będzie w tekście odróżniać „język" jako zbiór narzędzi ekspresji od języka rozumianego jako semiotyczny kod, który jest przedmiotem lingwistyki). Znaczenie koncepcji medium dla narratologii jest znacznie bardziej oczywiste w typie drugim niż pierwszym. 1. Ong [...] sprzeciwiał się koncepcji mediów, która redukowałaby je do„rurociągów", służących przesyłowi materiału nazywanego informacją". Jeśli istotnie media typu przesyłowego [conduit-type media] byłyby niczym innym niż tylko pustymi rurami, przesyłającymi twory zrealizowane poprzez medium w typie drugim (np. film transmitowany w telewizji, malowidło zdigitalizowane na WWW, występ muzyczny nagrany i odtworzony na fonografie), niosłyby znikomą wartośćnarratologiczną. Jednak kształt rury wpływa na rodzaj informacji, jaka może być przesłana, zmienia warunki odbioru i często prowadzi do tworzenia dzieł skrojonych na miarę danego medium (por. filmy nagrywane dla telewizji). Dla narratologa media typu przesyłowego są interesujące tylko w zakresie, w jakim angażują one „różnice powodujące narracyjną różnicę" – innymi słowy, w zakresie, w jakim działają zarówno jako kanały, jak i „język". Pośród technologii telewizja, radio, film i Internet jednoznacznie rozwinęły niepowtarzalne możliwości opowiadania [storytelling], jednak trudno byłoby znaleźć powody, by dopatrywać się w kserokopiarkach czy w fonografach specyficznego dla nich „języka" narracji" (Ryan, http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media).

Tymczasem John Hartley proponuje spojrzeć na kulturę popularną jako zjawisko ukierunkowane nie tylko na potrzeby ludzi, lecz sterowane i konstytuowaneprzez nich. Badacz nazywa to „**kulturą ludzkości**", dowodząc, że jest ona rezultatem oddziaływania zbiorowego populacji. Odpowiedzią na pytanie, po co istnieje kultura byłoby: żeby konstruować grupy, które tworzą i poszerzają wiedzę w zakresie pomysłów, wartości i metod, zaś odpowiedź na pytanie, w jaki sposób funkcjonuje kultura brzmiałoby: „zewnętrznie" (w rozumieniu ewolucji zdolności *Homo sapiens*; Hartley 2015: 159)[31]. „[…] eksternalizm wnosi następującą perspektywę: to nie umysł indywidualny wytwarza sieć, ale usieciowany umysł wytwarza indywidualność"(Hartley 2015: 168)[32]. Hartley odwołuje się w rozważaniach także do badań Marka Pagela, wedle którego „social learning" jest kluczowe jako proces wymagający kreatywności, kompetytywności, nie tylko internalizacji zasad (Pagel 2012: 38).

Z kolei Scott MacKenzie wskazuje na silne powiązanie istniejące pomiędzy zjawiskami awangardowymi a popkulturą, dowodząc wzajemnego przenikania się tych obszarów. Jak pisze:

> Od lat dwudziestych zarówno w sztuce popularnej, jak i awangardowej daje się zauważyć, że relacja między tymi z pozoru odległymi formami jest znacznie bliższa niż by się wydawało. Możliwość prężnej, zaangażowanej politycznie kultury nie opiera się na prostej denuncjacji kultury popularnej jako „bezmyślnej rozrywki", ani na zamykaniu awangardy w elitarnym, hermeneutycznym trybie wytwarzania

31 Wszystkie te tezy zawarte zostały w bardzo znamiennie zatytułowanym tekście – *Externalism and Linked Brains. Popular Culture as a Knowledge-Creating Deme*. Termin „deme" jest tutaj kombinacją greckiego „demos" oznaczającego między innymi „lud" oraz określenia stosowanego w naukach przyrodniczych – „krzyżowanie się subpopulacji" (Hartley 2015: 168). Demy [demes] są wytworzonymi kulturowo grupami „my" ['we'-groups], w których wiedza jest generowana oraz użytkowana w obrębie danej grupy, i utrzymywana w tajemnicy przed osobami z zewnątrz, którzy mogą być postrzegani jako przeciwnicy (grupa „oni"). Wiedza trwa zatem i przekształca się dzięki kulturze grup wewnętrznych [in-group cultures], a nie jednostek. W udanych demach, jednostki są gotowe poświęcić interes własny (np. reprodukcję) dla korzyści grupy (gotowość, by umrzeć dla sprawy) (Hartley 2015: 168). Przekład własny za: "Demes are 'we'-groups, made by culture, in which knowledge is generated and shared within the group, but kept apart from outsiders, who may be regarded as adversaries ('they'-groups). Thus knowledge survives and adapts through in-group cultures, not individuals. In successful demes, individuals are willing to sacrifice their own interests (e.g. reproduction) for the benefit of the group (willingness to die for a cause)".

32 Przekład własny za: „externalism proposes this: It is not the individual brain that produces the network, but the networked brain that produces the individual".

> autonomicznych, wysublimowanych, zmaskulinizowanych dzieł sztuki. Dostrzega się w zamian, że dialogiczna relacja między awangardą i popkulturą otwiera przed nimi obiema możliwość krytycznego zaangażowania we współczesne życie i sferę publiczną, dopuszczając radykalne przeobrażenie zarówno funkcji sztuki, jak i rozrywki (MacKenzie 2015: 185)[33].

Jest to dość znacząca hipoteza, jeśli wziąć pod uwagę powszechną stygmatyzację kultury popularnej, w której wielu badaczy dopatruje się jednolitej, niewyróżniającej się poziomem artystycznym czy estetycznym reprodukującej się bezustannie zbiorowości identycznych artefaktów. Tymczasem kwestie wyodrębniania się w samej popkulturze wielu warstw o różnym stopniu estetyzacji nie sposób zanegować, co egzemplifikuje choćby zestawienie dwóch produkcji serialowych, teoretycznie mających zakorzenienie w tej samej konwencji grozy, obu zbudowanych wokół konceptu transfikcjonalnego[34], a więc

[33] Przekład własny za: „What we see […] from the 1920s onwards, in both popular and avant-garde art, is that the relationship between these supposedly distinct forms is much closer than either faction may care to think. The possibility of a vibrant, politically engaged culture rests on not simply denouncing popular culture as »mindless entertainment«, nor confining the avant-garde to a rarefied and hermetic mode of producing self-contained, elitist, masculinist works of art. Instead, what one sees is that the dialogical relationship between the avant-garde and popular culture offers the opportunity for both forms to critically engage with contemporary life and the public sphere, allowing for a radical re-imagination of the roles of both art and entertainment".

[34] W rozumieniu Richarda Saint-Gelaisa, gdy „dwa lub więcej tekstów (kultury) łączy relacja o charakterze transfikcjonalnym, gdy współdzielą one takie komponenty narracyjne, jak postaci, wyobrażone lokacje lub nawet fikcyjne światy. Transfikcjonalność można uznać za odmianę intertekstualności, lecz zazwyczaj maskuje ona intertekstualne odniesienie, jako że ani nie cytuje, ani nie ujawnia źródeł. W zamian, traktuje ona świat tekstu i jego mieszkańców w taki sposób, jakby funkcjonowali oni od tego tekstu niezależnie [[Two (or more) texts exhibit a transfictional relation when they share elements such as characters, imaginary locations, or fictional worlds. Transfictionality may be considered as a branch of intertextuality, but it usually conceals this intertextual link because it neither quotes nor acknowledges its sources. Instead, it uses the source text's setting and/or inhabitants as if they existed independently]" (Saint-Gelais 2008: 612). W ujęciu Ryan, transfikcjonalność „odnosi się do migracji fikcyjnych przedmiotów do różnych tekstów, przynależnych do tego samego medium, zazwyczaj narracji literackich [refers to the migration of fictional entities cross different texts, but these texts may belong to the same medium, usually written narrative fiction" (Ryan 2013: 366). Transfikcjonalność obejmuje zwłaszcza zjawiska cross-overu, retellingu oraz wszystkich innych relacji wymagających do odbioru tekstu wiedzy wykraczającej poza reprezentację diegetyczną (czyli samo opowiadanie / fabułę) – a więc na przykład wiedzy o specyfice danego świata albo encyklopedii świata w tradycyjnym RPG. Definicja Saint-Gelaisa w precyzyjny sposób opisuje rozliczne formy zabiegów, jakim może zostać poddany element danego tekstu czy – szerzej – uniwersum. Relacje wiążące nowe fabuły i prezentowane w nich

Penny Dreadful[35] (Showtime 2014-2016 prod. Desert Wolf Productions, Neal Street Productions dla Showtime i Sky)i *Sleepy Hollow* (Fox 2013-, prod. Mark Goffman Productions [seasons 1-2], Sketch Films, K/O Paper Products, 20th Century Fox Television dla Fox)[36]. Choć kody estetyczne obu produkcji obejmują ten sam zbiór znaczeń, symboli, tekstów literackich czy sztuk plastycznych, to jednak różni je staranność ich wyzyskania i wyrafinowanie w ich przywoływaniu. Wysublimowane, wypełnione aluzjami kulturowymi, aktorsko nieskazitelne, mające skomplikowaną fabułę *Penny Dreadful* nie sposób oceniać na podstawie kryterium przynależności do konwencji[37] w zestawie-

reinterpretacje znanych postaci z tekstami oryginalnymi bywają wielopoziomowe. Żeby zrozumieć motywacje, jakie często kierują twórcami dokonującymi transfikcjonalnej relokacji, wyjaśnić należy, jakie czynniki determinują tworzenie nowych biografii znanych figur. Kluczowy jest tu z pewnością swoisty sentyment i świadomość wpływu, jaki na kształt danej konwencji wywarły określone utwory literackie, filmowe, komiksowe, i tak dalej. Ogromną rolę odgrywa także odwołanie się do znajomego imaginarium jako zbioru motywów, które można w dowolny sposób ze sobą łączyć, odświeżać poprzez zaprezentowanie ich z odmiennej perspektywy.

35 W serialu dominuje mnogość literackich i pozaliterackich odniesień, spajająca fabularnie kilka różnych uniwersów i przywołująca najrozmaitsze konteksty. Widzowie mogą nie dysponować pełnym zakresem encyklopedycznej wiedzy, lecz rozpoznawać aluzje czy cytaty, słusznie przeczuwając transfikcjonalny charakter produkcji opartej na literackim pierwowzorze, odwoływać się mogą do wiedzy oferowanej przez inne media.

36 Nawiązujący do utworów Washingtona Irvinga Legenda o Sennej Kotlinie (1820) i Rip Van Winkle (1819), a także do wydarzeń historycznych czy mitologii.

37 Choć sam tytuł produkcji, oznaczający dziewiętnastowieczne „powieści groszowe", kusi, aby analizować ten serial z takiej właśnie „niskiej" perspektywy, to niezwykle przewrotnie ukrywa on ogrom kulturowych odniesień pochodzących z różnych rejestrów artystycznych. Obok aluzji do Szekspira funkcjonują choćby odniesienia do sztuki Sweeney Todd. Twór Frankensteina, porzucony przez Victora zaraz po przywróceniu do istnienia, rekompensuje sobie owo odrzucenie zanurzeniem w twórczości poetyckiej i dramatycznej, a po zainicjowaniu kontaktów ze światem zewnętrznym początkowo posługuje się zaczerpniętym z dramatu Williama Szekspira aliasem Kaliban, później zaś imieniem i nazwiskiem John Clare, należącym do dziewiętnastowiecznego angielskiego poety. W rozmowach Stworzenia z inną bohaterką serialu, Vanessą Ives, często wybrzmiewają cytaty z poezji Alfreda Tennysona, Williama Wordswortha czy Johna Keatsa, a także Percy'ego Bysshe Shelleya, małżonka autorki powieści Frankenstein, co jednocześnie stanowi dowód wielokrotnie przez twórców deklarowanego upodobania do twórczości literackiej w ogóle. Znajduje to potwierdzenie także i w wypadku kilku innych przywołań. Na przykład w jednej ze scen szóstego odcinka pierwszego sezonu Victor Frankenstein także cytuje wiersz Shelleya, a przy okazji ujawnienia mu przez Abrahama Van Helsinga (w serialu przedstawionego jako hematolog) istnienia wampirów, ogląda pierwsze (co sugeruje identyczna z oryginałem okładka) wydanie Varney the Vampire Jamesa Malcolma Rymera i Thomasa Pecketta Presta. Ogromną rolę odgrywają tu także kody wizualne związane z konkretnymi bohaterami, ponieważ każdego z nich dopełniają stosowne rekwizyty – nie tylko przynależące do wykreowanego

niu z proceduralny[38] *Sleepy Hollow*, w którym braki aktorskiego warsztatu idą w parze ze schematyczną fabułą. Mimo że oba seriale mają tę samą estetyczną genezę, trudno oceniać wedle takich samych kryteriów. Odium konwencji kojarzonej li tylko z zamiarem wzbudzenia lęku czy strachu determinuje zaburzenie poznawcze, skupione wokół wartościującego sądu o tym, że fantastyka grozy to utwory ukierunkowane wyłącznie na inicjowanie reakcji związanych z poczuciem strachu, obrzydzenia lub wstrętu.

W identyczny sposób odbierane są także choćby narracje zombiecentryczne[39] jako teksty wpisane jedynie w schemat horroru, a komentujące współczesne problemy społeczne, ekonomiczne, polityczne[40]. Te same prawidłowości dotyczą też utworów określanych jako *young adult,* którym z uwagi na domniemanego młodego adresata przypisana jest niższa pozycja w estetycznej hierarchii. Nie inaczej postrzega się powszechnie literaturę *bizarro*, stanowiącą współczesną awangardę artystyczną w najbardziej radykalnym ujęciu, będącą nurtem prozy, gatunkiem oraz ruchem artystycznym, których genezy oraz specyfiki upatrywać należy w postmodernistycznej predylekcji do przekraczania skostniałych kanonów sztuki

w pierwowzorze świata – lecz również te funkcjonujące w rzeczywistości odbiorcy. I tak na przykład domostwo Doriana Graya wypełniają autentyczne dzieła sztuki – portrety oraz autoportrety pochodzące z najróżniejszych epok. Poszukujący informacji o kolekcji widz odnaleźć w niej może chociażby Jana Van Eycka Portrait of a Man (znany też pod tytułem Potrait of Man in a Red Turban z 1433 roku), Johna Everetta Miilais Dorothea Thorpe (1882) czy Frédérique O'Connell, Rachel dans le rôle de Phèdre (1850). Są to wszelako – podobnie jak i literackie nawiązania wspomniane wcześniej – dość głęboko skryte aluzje, na których deszyfrację szansę mają jedynie odbiorcy dysponujący dość szczególną wiedzą.

38 Każdy odcinek prezentuje „sprawę tygodnia", a czasem nawet i „monstrum tygodnia".

39 Pod pojęciem tym rozumiem utwory wpisujące się w konwencję fantastyki, których koncepcja światotwórcza zogniskowana zostaje wokół implikacji związanych ze zmianami w układach społecznych, politycznych, ekonomicznych czy obyczajowych, a będących rezultatem zaburzenia dawnego porządku w wyniku pandemii lub epidemii zombizmu. Żywe trupy tudzież liczne ich warianty bądź inkarnacje stanowić będą konstytutywny element konstrukcyjny świata, definiując status bohaterów w rzeczywistości przedstawianej i dookreślając stan tejże jako porządek aktualnie się załamujący lub zdestabilizowany już wcześniej z powodu rozprzestrzenienia się plagi zmartwychwstałych dążących do zarażenia i/lub konsumpcji albo przetransformowania wszystkich żywych członków społeczności. Istotny jest w utworach zombiecentrycznych imperatyw redukcji roli jednostki do mobilnego nosiciela wirusa lub pasożyta oraz wyłączenie tych funkcji mózgu, które odpowiadają za pamięć (tożsamość), emocje (empatię, strach, cierpienie) i reakcje bólowe (na przykład niewrażliwość na obrażenia) jako zbędnych dla roli inkubatora i zarażającego.

40 Więcej na ten temat przeczytać można w książce *Narracje zombiecentryczne. Literatura – teoria – antropologia* (Olkusz 2019).

(McHale 2012a, 2012b). Twórcy należący do środowiska bizarro określają swoją aktywność jako rezultat post-postmodernistycznych przemian, stanowczo sytuując się w awangardzie współczesnych zjawisk kulturowych (Nikiel 2013, Gibbs 2016, Arkenberg 2016, Mellick 2016). Literaturę *bizarro* charakteryzuje brutalizacja języka opisu, transgresywność i subwersywność podejmowanej problematyki, a także wpisywanie się w poetykę gatunków zmąconych (Łebkowska 2001: 20). Literatura *bizarro* – mimo stosunkowo niedługiej obecności na kulturalnym firmamencie – stanowi bardzo rozpoznawalny sposób konstruowania twórczych komunikatów. Ich wyróżnikiem jest intencjonalne kontaminowanie rozmaitych konwencji, stylów, detali estetycznych (Newman 2016), niezwykle częste zestawianie elementy horroru, groteski, surrealizmu, efektów gore, turpizmu i humoru. W wielu kręgach artystycznych i odbiorczych *bizarro* uchodzi za kultowy model twórczy z powodu zdystansowania wobec trywialności oraz z uwagi na skrupulatnie przestrzeganą konsekwencję w „sprzeciwianiu się wszelkim narzuconym […] ograniczeniom" (Nikiel 2013: 94) w myśl wolności diegetycznej, tematycznej i stylistycznej (Arkenberg 2016). Mimo tych walorów literatura bizarro traktowana jest jako niszowa, trudna w odbiorze i adresowana do wąskiego grona odbiorców (co dość znacząco – dodać trzeba – przypomina definicję artefaktów przynależących do kulturowego „mainstreamu", czymkolwiek by on zresztą nie był).

Po prostu kultura

Kultura popularna – jak widać, niezależnie od przyjętej optyki badawczej – jest zjawiskiem wieloparametrowym, niejednolitym, skomplikowanym i – jeśli idzie o zasięg – powszechnym. Stanowi ona składnik codziennego życia tych nawet osób, które wprost negują wartość jej istnienia lub które deklarują odcięcie od jej zjawisk. Owo oderwanie o popkultury jest bowiem prawie niemożliwe do realizacji, skoro zmlultiplikowaniu uległy źródła przekazu i dystrybucji artefaktów. Każdy twittujący, postujący na Facebooku, słuchający radia, audiobooka, oglądający telewizję, wychodzący na ulice miast wypełnionych reklamowymi billboardami, decydujący o tym, jaki styl w modzie preferuje – nie może pozwolić sobie na luksus zaprzeczania udziałowi w kulturze. Co więcej, jak przypomina Joanna Hańderek:

> Ludzie zaczynają […] myśleć pewnymi schematami proponowanymi przez kulturę popularną, komunikować się poprzez odwołania do filmów, seriali czy reklam. Tak

> wytwarzana wspólnota przekracza granice i uwarunkowania lokalności, w jakiej żyje dany człowiek, wiążąc go z szerszym gronem odbiorców, a przez to pozwalając na pewne wspólnotowe odczuwanie i rozumienie rzeczywistości (Hańderek 2013: 65).

Oznacza to w praktyce niemożność wyizolowania się od partycypacji w kulturze, jej współkreowaniu. Jak zauważa ponadto Joke Hermes:

> Dla większości z nas teksty kultury popularnej (seriale telewizyjne, thrillery, magazyny, muzyka pop) są dalece bardziej rzeczywiste niż krajowa polityka. W życiu codziennym nasze przywiązanie oraz poczucie wspólnoty łatwiej i bardziej bezpośrednio dają się odnieść do (ogólnoświatowej) kultury popularnej niż do kwestii krajowej czy lokalnej administracji (Hermes 2005: 1)[41].

Tym samym popkultura oferuje uwspólnioną płaszczyznę porozumienia i równie uwspólniony zbiór wyobrażeń, które przetwarzane są w powszechnej świadomości, bezustannie się przemieszczając, mutując, zmieniając, replikując. Słuszne w tym kontekście są słowa Hańderek, podkreślającej, że

> Kultura popularna […] daje interkulturowy kod porozumienia, tworzy nową płaszczyznę, na której wyrażane zostają nie tylko proste idee, ale również takie znaczenia, które mogą zmieniać światopogląd jej uczestników czy przemieszczać kulturowe symbole, modele i tym samym zmieniać kulturowe uwarunkowania (Hańderek 2013: 65).

Pisząc o wyczerpywaniu się podstaw do ustanawiania opozycji między kulturą „niską" a „wysoką", Raymond F. Betts argumentuje z kolei:

> Nie ma żadnego ustalonego centrum, ani łatwo dającego się zmierzyć dystansu, dzielącego obserwatora od obserwowanego obiektu. Linearne metafory utorowały drogę metaforom ruchu, dla których odpowiednim terminem deskryptywnym wydaje się słowo „wir" [*swirl*]. Wir rzeczy – określany za pomocą takich parametrów jak tempo, intensywność, rozpowszechnianie się aktywności i dostępność do dóbr oraz rozryw-

[41] Przekład własny za: „For most of us, popular cultural texts (television series, thrillers, magazines, pop music) are far more real than national politics. In everyday life, our allegiances and feelings of belonging often relate more easily and directly to (global) popular culture than to issues of national or local governance".

> ki – wyjaśnia zanik tak wielu z rozróżnień ustanowionych pomiędzy kulturą wysoką i niską. Nawet tak „wysokokulturowe" instytucje jak muzea, galerie, sale koncertowe i uniwersytety otworzyły się na nową, zróżnicowaną publiczność, oferując programy, które przed stu laty jednomyślnie zostałyby odrzucone (Betts 2004: 6)[42].

Wielopoziomość, globalny zasięg, powszechna dostępność i omalże nieuniknioność kontaktu z popkulturą czynią zeń wszechkulturę, w której zanikałby podział na to, co „wysokie" i to, co „niskie" – stąd też decyzja o konsekwentnym zapisywaniu tej strukturalnej dychotomii w cudzysłowach – a budowałby się potencjał badawczy innego rodzaju, oparty na świadomości wzajemnego przenikania się form, konwencji, uniwersów, mediów i tak dalej. W obrębie tak postrzeganej kultury eksplorować można zróżnicowane jej przejawy. Wiązałoby się to z zaniechaniem prób postponowania jej jako sztuki (wszak choćby wykonawców popularnej i mniej popularnej muzyki określa się wspólnym mianem „artystów"), a zamiast tego dostrzec by można potencjał tkwiący w dynamicznej, migotliwej, oddziaływującej na różne sfery codzienności, płynnej w formułach dziedzinie ludzkiej aktywności, którą Hermes proponuje nazwać „kulturalnym obywatelstwem [*cultural citizenship*]" (Hermes 2005: ix). Badaczka wywodzi tę koncepcję z refleksji Johna Fiskego i Johna Hartleya, postrzegających popkulturę w kategorii „czynnej demokracji [*democracy at work*]" (Hermes 2005: 2), i wykłada ją następująco:

> […] kulturalne obywatelstwo można zdefiniować jako proces tworzenia więzi i budowania wspólnoty, a także jako namysł nad owym procesem, implikowanym poprzez udział w praktykach powiązanych z tekstem, takich jak czytanie, konsumpcja, celebrowanie, krytyka, których dostarcza kultura (popularna) (Hermes 2005: 10)[43].

[42] Przekład własny za: „There is no fixed center, no easily measured distance from observer to object observed. The linear metaphors have given way to metaphors of movement, for which the word "swirl" seems an appropriate descriptive term. The swirl of things – characterized by pace, intensity, proliferation of activities and accessibility to goods and entertainment – explains the disappearance of so many of the distinctions made between high culture and low culture. Even such highculture institutions as the museum, the art gallery, the concert hall and the university have opened to new and diverse audiences, just as they now offer programs that one hundred years ago would have been sternly rejected".

[43] Przekład własny za: „cultural citizenship can be defined as the process of bonding and community building, and reflection on that bonding, that is implied in partaking of the text-related practices of reading, consuming, celebrating, and criticizing offered in the realm of (popular) culture".

W podobnym ujęciu styczność z popkulturą wydaje się całkowicie niemożliwa do uniknięcia, co wskazuje na powszechność działań związanych z produkcją i (nawet mimowolną) partycypacją. Owa wszechkultura staje się zatem udziałem czy doświadczeniem ogólnym i codziennym, a obcowanie z nią nie wiąże się każdorazowo z potrzebą nabywania specjalnej lub specyficznej wiedzy na jej temat. Z drugiej strony nie determinuje to wszelako ujemnego wartościowania badań jej poświęcanych, zwłaszcza tych, które odnoszą się do zjawisk czy artefaktów najnowszych. Wobec takiego paradygmatu badacze współczesnej kultury byliby w pewnym sensie jej kronikarzami i to na nich spoczywałby obowiązek rzetelnego, kompetentnego opisu z użyciem wszelkich dostępnych narzędzi mogących wesprzeć ich analizy.

Źródła cytowań

Abbot, Andrew (2004), *Methods of Discovery. Heuristics for the Social Sciences*, New York-London: Norton.

Arkenberg Megan (2016), ‘An Interview with D. Harlan Wilson’, “Mirror Dance”, online http://www.mirrordancefantasy.com/2009/09/nonfiction.html [dostęp: 12.09.2016].

Barthes, Roland (1997), *Przyjemność tekstu*, przekł. Ariadna Lewańska, Warszawa: Wydawnictwo KR.

Bateman, J.A. (2008), *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents,* New York: Palgrave Macmillan.

Betts, Raymond F., (2004), *A History of Popular Culture. More of Everything, Faster and Brighter*, New York-London: Routledge.

Białostocka-Maurin, Joanna (1973), *Jan van Eyck*, Warszawa: Prasa, Książka, Ruch.

Burns, Gary (2016), ‘Introduction’, w: Gary Burns (red.), *A Companion to Popular Culture*, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, ss. 3-9.

Cabane Pierre (2009), *Rembrandt*, przekł. Małgorzata Skalska, Warszawa: Oficyna IMBIR.

Channel 4 (2011-2014), *Black Mirror* (sezony 01-02).

Cullen, Jim (2000), ‘Introduction’, w: Tom Pendergast, Sara Pendergast (red.), *St. James Encyclopediae of Popular Culture*, Detroit: St. James Press, ss. IX-XIV.

David, Bianco (2010), *Bruegel. Życie i sztuka*, przekł. Hanna Borkowska, Warszawa: Świat Książki.

Dziadzia, Bogusław (2014), *Naznaczeni popkulturą. Media elektroniczne i przemiany prowincji*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.

Fox (2014-2017), *Sleepy Hollow* (sezony 01-04).

García Sánchez, Lucas (2011), *Botticelli*, przekł. Pola Sobaś-Mikołajczyk, Warszawa 2011

Gemra, Anna (2014), 'Przedmowa', w: Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz (red.) *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, ss. 9-17.

Gibbs, Michael (2016), *Interview with D. Harlan Wilson,* online: http://www.fictionfactor.com/interviews/dharlanwilson.html [dostęp: 12.08.2018].

Grig, Lucy (2017), 'Introduction: Approaching Popular Culture in the Ancient World', w: Lucy Grig (red.), *Popular Culture in the Ancient World*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 1-37.

Gunkel, David J. (2016), *Of Remixology: Ethics and Aesthetics After Remix*, Cambridge: MIT Press.

Hańderek, Joanna (2013), 'Droga samuraja', *Estetyka i Krytyka*: 29, ss. 59-77.

Hartley, John (2015), 'Externalism and Linked Brains. Popular Culture as a Knowledge-Creating Deme', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 159-171.

HBO (2016-2020), *Westworld* (sezony 01-03).

HBO (2017), *Big Little Lies* (sezon 01).

Hermes, Joke (2005), *Re-reading Popular Culture*, Massachusetts: Blackwell Publishing.

Hindman, Matthew (2009), *The Myth of Digital Democracy,* Princeton: Princeton University Press.

Hodge, Bob (2015), 'Social Semiotics', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 36-44.

Hutcheon, Linda (1980), 'Process and Product: Implications of Metafiction for the Novel', w: Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo.

Hutcheon Linda (1987), 'Metafictional Implications for Novelistic Reference', w: Anna Whiteside, Michael Issacharoff (red.), *On Referring in Literature*, Indiana: Indiana University Press .

Jaskułowski, Krzysztof (2006), 'McNacjonalizm, czyli kultura popularna w służbie narodu', *Kultura Popularna:* 3, ss. 9-17.

Juza, Marta (2011), 'Perspektywy Rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów', w: Agnieszka Ogonowska (red.), *Oblicza nowych mediów*, Kraków: Wyższa Szkoła Zarządzania i Bankowości, ss. 11-30.

Kazimierska-Jerzyk, Wioletta (2007), 'Rewaloryzacja pojęć i zjawisk jako strategia badawcza współczesnej estetyki', w: Krystyna Wilkoszewska (red.), *Wizje i Re-wizje. Wielka księgi estetyki w Polsce*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 105-116.

Łebkowska, Anna (2001), *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

MacKenzie, Scott (2015), 'DE DO DO DO, DE DA DA DADAISM. Popular Culture and the Avant-Garde', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 175-186.

Markowski, Michał Paweł (2013), 'Medium doskonałe', w: *ConradFestival.pl*, online: https://web.archive.org/web/20131026032437/http://www.conradfestival.pl/pl/3/463/525/medium-doskonale [dostęp: 14.02.2017].

McHale, Brian (2012a), 'Postmodernism and Experiment', w: Joe Bray, Alisson Gibbons, Brian McHale *The Routledge Companion to Experimental Literature*, Londyn, Nowy Jork: Roultedge, ss.

McHale, Brian (2012b), *Powieść postmodernistyczna*, przekł. Maciej Płaza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Mellick, III Carlton (2016), *Carlton Mellick III an Author of Bizarro Fiction*, [online:] https://carltonmellick.com/faqs/, [dostęp: 10.08.2016].

Miller, Toby (2015), 'Introduction: Global Popular Culture', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 1-10.

Netflix (2015-2017), *Sense8* (sezony 01-02).

Netflix (2016), *Black Mirror* (sezon 03).

Newman, N. Karen (2016), 'Stabbed In Stanzas Feature Writer: D. Harlan Wilson', *The Black Glove. Horror, Culture and Entertainment*, online: http://the-black-glove.blogspot.com/2009/12/stabbed-in-stanzas-feature-writer-d.html, [dostęp: 12.09.2016].

Nikiel, Julia (2013), 'Bizarro: „porąbany" gatunek literackiego outsidera: w: Ewa Antoszek, Katarzyna Czerwiec-Dykiel, Izabela Kimak (red.), *Inne bębny: różnice i niezgoda w literaturze i kulturze amerykańskiej*, Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Olkusz, Ksenia (2019), *Narracje zombiecentryczne. Literatura – teoria – antropologia*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Olkusz, Ksenia (2016), 'Z Caravaggiem wśród zombie, z van Goghiem po nuklearnej zagładzie, z Rembrandtem w ogniu epidemii – artyści oraz wielkie i małe dzieła sztuki w serialach (rekonesans)', w: Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Piotr Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Serialowe sedno*, Olsztyn: Instytut Polonistyki i Logopedii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, ss. 167-182.

Pagel, Mark (2012), *Wired for Culture,* London: Allen Lan.

Pólya, George (1957), *How to Solve It,* New York: Garden City.

Riley, Brendan (2016), 'Textual Criticism of Popular Culture', w: Gary Burns (red.), *A Companion to Popular Culture*, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, ss. 31-47.

Ryan, Marie-Laure, 'Narration in Various Media', w: *The Living Handbook of Narratology,* online: http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media, [dostęp: 18.03.2020].

Ryan, Marie-Laure, Jan-Noël Thon (2014), *Storyworlds across Media: Toward a Media-conscious Narratology*, London: University of Nebraska Press.

Sain-Gelais, Richard (2012), 'Transfictionality', w: David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London: Routledge.

Showtime, (2014-2016), *Penny Dreadful* (sezony 01-03).

Stöckl, Hartmut, (2004), 'In Between Modes. Language and Image in Printed Media', w: Elija Ventola, Cassily Charles, Martin Kaltenbacher (red.), *Perspectives on Multimodality,* Amsterdam, Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co., ss. 9-30.

Strinati, Dominic (2004), *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London, New York: Routledge.

Stróżewski, Władysław (2002), *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Surdyk, Augustyn (2014), 'Badanie kultury popularnej w zakresie nowych mediów w kraju i na świecie na przykładzie organizacji ludologicznych', w: Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz (red.) *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Wrocław: Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, ss. 251-266.

Toman, Rolf (br) (red.), *Renesans w sztuce włoskiej. Architektura. Rzeźba. Malarstwo. Rysunek,* przekł. D. Guzik, E. Kochanowska et al., Warszawa: h.f. ullmann.

Turner, Graeme (2015), 'The Media and Democratization', w: Toby Miller (red.), *The Routledge Companion to Global Popular Culture*, New York: Routledge, ss. 56-65.

Whedbee, Karen E. (2016), 'Preservation, Restoration, and Accessibility of Popular Culture Materials', w: Gary Burns (red.), *A Companion to Popular Culture*, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, ss. 63-81.

FENOMENY

CZĘŚĆ PIERWSZA

Definiując okrucieństwo. Od filozofii okrucieństwa do neurofilozofii

MIESZEK JAGIEŁŁO

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
mj17669@amu.edu.pl

Wprowadzenie

Zdefiniowanie pojęcia okrucieństwa jest pracą żmudną, która nie polega na takim ułożeniu słów, aby otrzymać pożądaną, logiczną definicję, lecz na tym, żeby szerokie pole semantyczne, w którym termin ten się zawiera, prawidłowo zawęzić. Trudności przy tym jest wiele, bowiem po pierwsze – znaczenie tego pojęcia stale się zmienia, jest różne w różnych kontekstach; po drugie – **okrucieństwo** jest pojęciem, które pozostaje w ścisłym związku z emocjami człowieka; po trzecie – na pozór złożoność okrucieństwa jako zjawiska jest dostrzegalna jedynie w stopniu niewielkim, powierzchownym, w istocie jest jednak zagadnieniem bardzo rozległym; po czwarte – przeznaczenie definicji przesądza o jej treści. Dopiero będąc świadomym wymienionych cech, można przystąpić do czynności definiowania. W tym celu należy się najpierw przyjrzeć tym utrudnieniom, aby następnie rozpocząć formułowanie definicji terminu „okrucieństwo".

Ad primum, cechą języków jest upraszczanie nie tylko form i niuansów gramatyczno-ortograficznych, ale także semantycznych, co widać na przykładzie synonimów. Słowo to, pochodzące od greckiego *compositum* συνώνυμος, czyli „o wspólnej nazwie", zakłada jednoznaczność różnych terminów, które etymologicznie posiadały różne, szczegółowe znaczenia, a których współcześnie,

wskutek wymienności pojęć i zatracenia znaczeń, nie jest się dłużej w stanie spostrzec. Jedynie etymologia udostępnia dojście do, często tylko prawdopodobnego, prawdziwego znaczenia (i pochodzenia) danego pojęcia. W wypadku okrucieństwa spotyka się już w łacinie wymienność „crudelitas", „saevitia", „ferocitas", „furia" etc. Tak samo język angielski charakteryzuje się wysokim stopniem synonimiczności i równa ze sobą *savagery*, *ferocity*, *atrocity*, *cruelty* i tym podobne, a w internecie po wpisaniu hasła „synonim okrucieństwo", pokazują się „bestialstwo", „drapieżność", „krwiożerczość", „brutalność" (Synonim.net 2019) i wiele innych, wcale niesynonimicznych słów, które rzekomo przyjęły to samo znaczenie. W istocie wszystkie te pojęcia się jednak od siebie różnią. Należy pamiętać o tych odmiennościach i używać terminów z precyzją i w zgodzie z ich semantycznym znaczeniem. Jest jednak zrozumiałe, że język poetycki i potoczny nie będą się rządzić ową precyzją. Użytkownicy języka potocznego i autorzy poezji używają metafor, paraboli i przenośni. W języku potocznym duża ilość pracy określana jest jako „masakra", a danie bardzo smaczne „okrutnie dobrym". Pamięć o takim doborze słów z dalszej i bliższej rodziny terminu „okrucieństwo" musi być w niniejszych rozważaniach obecna. Z jednej strony dlatego, że definiując dane pojęcie, należy wyraźnie odróżnić je od drugiego (niby synonimicznego); z drugiej strony, tłumaczy ono konieczność nieustannego powtarzania terminów „okrucieństwo" i „okrutny" w tym rozdziale.

Co się tyczy drugiej kwestii – ponieważ emocje są czymś osobistym, doświadczeniem, które każdy przeżywa samodzielnie i przepracowuje za pomocą własnego systemu nerwowego i w mózgu, nie są one dostępne ludziom z naszego otoczenia. Można im dać wyraz posługując się ciałem, na przykład mimiką, albo po prostu werbalnie. Wyrażanie emocji wiąże się z doświadczeniami osobistymi, dlatego opisy emocji przy pomocy słów mogą się różnić w zależności od przeżyć opisującego. Okrucieństwo zazwyczaj działa na człowieka odrażająco i wywołuje emocje negatywne, takie jak obrzydzenie albo strach. Subiektywność emocji daje możliwość odczuwania ich różnych odcieni, doznawania różnych wrażeń w zależności od osobowości i doświadczeń. Dlatego aby sformułować obiektywną definicję jakiegoś pojęcia, nie wystarczy ocena subiektywna. Zagadnienie to powróci, kiedy omówione zostaną filozoficzne pojęcia okrucieństwa, a w szczególności przesunięcie oceny aktu na obserwatora, postulowane przez Kathleen Taylor. Obserwatorem zbrodni jest sam zbrodniarz, który wcale nie musi podzielać zdania ofiary o okrucieństwie swoich czynów, a sam akt mimo tego będzie okrutny.

Ad tertium. W metodologicznej części zostaną wymienione dziedziny

nauki, w których podjęto się zadania odnalezienia źródeł okrucieństwa i zdefiniowania go. Życie ludzkie jest skomplikowane i wielowarstwowe zarówno na poziomie biologicznym, jak i społeczno-kulturowym. Na przykład kompetencje humanisty spożytkowane wyłącznie w jego dziedzinie nie będą mogły wystarczyć, aby zrozumieć źródła okrucieństwa na poziomie neuronalnym czy ewolucyjnym. Nierozumienie albo niewzięcie pod uwagę innych gałęzi nauki skutkowałoby cokolwiek naiwną definicją okrucieństwa, które – z uwagi na ówczesny cywilizacyjny niedostatek osiągnięć naukowych – spotkać można u starożytnych filozofów. Podejście interdyscyplinarne jest, jak widać, koniecznością w definiowaniu tak złożonego zjawiska, jakim jest okrucieństwo.

Ostatni wspomniany uprzednio punkt poniekąd łączy ze sobą trzy wcześniejsze, gdyż wpisuje się weń zarówno krytyka subiektywności badawczej, jak i wyróżnienie niespójności pomiędzy rozmaitymi wynikami badań nad tym samym zjawiskiem, podjętymi przez przedstawicieli rozmaitych nurtów i nauk. Prawnicze podejście Petera Müllera różni się od racjonalistycznej analizy okrucieństwa psychologa Simona Barona-Cohena, ale zgadza się on ze swoim kolegą po fachu, Renémem Guyonem, co do utraty kontroli nad żądzą krwi, lecz nie odnosi jej jednak do sfery seksualnej, jak zrobił to badający etykę seksualną Guyon. Oczywiste jest też, że Friedrich Nietzsche nie wychwalając człowieka, przypisał mu bardzo naturalistyczny i pragmatyczny związek z okrucieństwem, podczas gdy filozofowie rzymscy i chrześcijańscy stawiali człowieka ponad okrucieństwem, jednak okrucieństwo na równi z dzikimi bestiami. Niemniej wszystkie koncepcje zawierają jakiś ułamek prawdy, dlatego należy je skrupulatnie rozważyć i możliwie zespoić.

Metodologia definicji

Poniższa definicja powstała w wyniku badań nad zjawiskiem zbrodni wojennych oraz ich skutków. Ponieważ przedmiotem dociekań były tylko te zbrodnie, które w założeniu miały być tymi najbardziej okrutnymi, zawężono przedmiot badań do zbrodni o charakterze fizycznym przeciwko ludziom oraz naruszających integralność ich ciała. Wyjęte z rozważań zostały wszelkie zbrodnie o charakterze przemocy psychicznej, przemocy przeciwko zwierzętom, przemocy seksualnej, głodzenia, przemocy przy użyciu broni biologicznej, chemicznej i masowego rażenia oraz ludobójstwa. Uzasadnienie dla takiego ograniczenia pojęcia zbrodni okrutnej stanowi pierwotna konotacja okrucieństwa z ciele-

snością, która objawia się w jego etymologii od proto-indoeuropejskiego pierwiastka **kreu-*, oznaczającego krew bądź surowe mięso. Tak więc niniejsza definicja dotyczy okrucieństwa, które rozumiane jest jako zabieg naruszający ludzkie ciało, krzywdzący je do krwi, do mięsa i do kości, czyli dokonywany na istotach żywych (pominięto również bezczeszczenie zwłok). Aby wyraźnie wskazać źródła i cele takiego okrucieństwa, postanowiono przyjrzeć się najbardziej wyrazistym pod tym względem przypadkom zbrodni wojennych, takich jak dekapitacja, amputacja, rozczłonkowywanie, patroszenie, obdzieranie ze skóry czy nabijanie na pal. Historyczne podejście miało zagwarantować daleko idące dla gatunku ludzkiego wnioski i stanowić argument za ciągłością zjawiska. W wyniku tego zbudowano argumentację, która za cel miała potwierdzenie hipotezy, że ciągłość ta wynika z uwarunkowań ideologicznych, takich, które posiadają teleologiczne podłoże ewolucyjne. Ideologiczny charakter okrucieństwa implikuje adaptację psychiki sprawcy do „okrutnej ideologii", zanim ten podejmie decyzję dokonania okrutnej zbrodni. Metodą na zbadanie tej psychologii okrucieństwa jest symptomologiczne podejście medyczne, zaś sposobem na zrozumienie ideologii umożliwiającej akty skrajnej przemocy jest rozwikłanie symboliki towarzyszącej ideom i ideałom okrucieństwa. Definicja, aby była precyzyjna, musi pogodzić te metody badań. Natomiast ich wyniki – siłą rzeczy – będą wykraczać poza potrzeby definicyjne. Uważa się jednak, że szerokie omówienie ich implikacji jest niezbędne dla rozumienia zjawiska w celu jego zdefiniowania. Dopiero podejście interdyscyplinarne, łączące politologię, filozofię, psychologię, genetykę, endokrynologię i neurobiologię pozwoli zbliżyć się do sedna problematyki okrucieństwa, ponieważ każda z tych dziedzin ma do zaoferowania własne (czasami więcej niż jedno) wyjaśnienie niniejszego zjawiska. Praca nad definicją okrucieństwa będzie z tego powodu zawierać nie tylko rozważania nad psychologią i ideologią zjawiska, ale przedsięweźmie pojednanie wszystkich wzmiankowanych dziedzin nauki wraz z ich dokonaniami w omawianej kwestii.

Fenomenologiczna analiza wymienionych zbrodni wykazała trzy sposoby militarnego zastosowania okrucieństwa. Ponieważ nie istnieje żadna kategoryzacja okrutnych zbrodni wojennych pod kątem ich teleologii, postanowiono takową sporządzić. Przewiduje ona trójpodział na:

(1). *Crudelitas terrenda*: okrucieństwo mające na celu przerazić wroga, który w wyniku konfrontacji z nim traci morale, a jego potencjał militarny słabnie. Jest to metoda powszechnie stosowana w wojnie terrorystycznej. W literaturze przedmiotu należy ona do tak zwanej wojny psychologicznej (angielskie: PSYOP; Ganor 2004: 33-43);

(2). *Crudelitas punienda*: okrucieństwo stosowane jako kara; ma edukować, przestrzegać przed łamaniem praw i reguł. Jako przykład tej kategorii mogą służyć publiczne egzekucje powstańców, uczestników puczów i opozycjonistów politycznych. Była stosowana na ogromną skalę w starożytności (czego przykładami mogą być: pokłosie powstania Spartakusa czy proskrypcja za czasów Sulli) i w średniowieczu (na przykład w Chinach, gdzie częstą karą było *lingchi* – tak zwana śmierć przez tysiąc cięć).

(3). *Crudelitas nummeranda*: Okrucieństwo służące do zdobycia trofeum/trofeów. Na przykład asyryjscy żołnierze co najmniej od czasów króla Aszurbanipala musieli z pola bitwy zabierać części ciała zabitych wrogów, aby przedłożywszy je urzędnikowi w stolicy, otrzymać żołd (De Backer 2009: 23-38). Ta kategoria zapewne zalazłaby też zastosowanie w psychopatologii morderców seryjnych.

Niewiele trzeba, aby zrozumieć, że teleologia okrucieństwa na wojnie rządzi się pragmatyzmem, lecz pod żadnym względem nie kieruje się potrzebą biologiczno-egzystencjalną. Odstraszać można na wiele różnych sposobów, wszelako nie istnieje jakakolwiek **konieczność** obcinania w tym celu jeńcom głów. Tak samo karać i edukować można na różne sposoby, amputacje i ćwiartowanie wcale nie są w tym celu niezbędne. Trofeami z kolei mogą być też części zbroi wroga, ubioru albo przedmiotów wartościowych; termin „trofeum" nie jest definiowany jako skalp czy inna część ciała. Świadomość tej **zbędności** okrucieństwa musi być więc integralną częścią i przyjmować kluczowe miejsce w definicji tegoż. Współcześnie odpowiedź na pytanie, dlaczego – pomimo tej zbędności – zjawisko okrucieństwa wciąż istnieje, daje neuronauka. Wcześniej odpowiedź tę starano się uzyskać przy pomocy rozważań o charakterze filozoficznym.

Filozofia okrucieństwa

Zapewne najlepszą syntezą starożytnej myśli filozofcznej dotyczącej fenomenu okrucieństwa jest wstęp do traktatu prawniczego *De saevitia,* powstałego w roku 1692 w pracowni niemieckiego prawnika i uczonego Petera Müllera (1719). Niestety tę pracę najwidoczniej zapomniano – brak jakichkolwiek o niej wzmianek w literaturze przedmiotu – a warto ją jednak przytoczyć. Otóż Müller w czterech podrozdziałach wstępu przedstawił po kolei etymologię, synonimy, definicję i podział na okrucieństwo prywatne i publiczne (Müller 1719:

3-5). *De facto* łacińskie słowo „saevitia" nie jest bezpośrednim odpowiednikiem polskiego „okrucieństwa", lecz w ujęciu Müllera należy je tak traktować. Uczony wykłada je w ten sposób, a potwierdza jego decyzję choćby słownik *Vollständiges Deutsches Wörter-Buch Vel Lexicon Germanico-Latinum* z roku 1734, który podaje niemieckie słowo „Grausamkeit" jako tłumaczenie dla pojęć „saevitia" i „crudelitas" (Steinbach 1734: 636). Pochodzi ono od „(moralnie) odrażającego aktu przemocy" (niemieckie: *Gräuel*; Duden.de 2019). „Saevitia" z kolei wskazuje bardziej na dzikość, nieokrzesanie sprawcy, któremu pojęcie moralności miałoby być nieznane. Najważniejszym wnioskiem jego rozważań jest pojmowanie okrucieństwa poprzez furię oraz ślepotę racjonalności i rozumności.

Ponieważ Müller przytacza Arystotelesa, Horacego, Cycerona, Wergiliusza i Senekę, warto wspomnieć jeszcze o Tytusie Liwiuszu i Ammianusie Marcellinusie. Tytusz Liwiusz, opisując wielką traumę Rzymian – Hannibala *ante portas* – scharakteryzował Punijczyka jako osobnika o „nieludzkim okrucieństwie" (*inhumana crudelitas*) i „żadnej bogobojności, żadnej wierności przysiędze, żadnego skrupułu" (Liv. XXI 4, 9), implikując jego dzikość. Seneka Młodszy, jeszcze przed Ammianusem Marcellinusem, uczył swego ucznia Nerona, że „okrucieństwo jest skłonnością duszy do nadmiernej surowości" (Sen. *Cl*. I 1-II 4,3; Tazbir 1993: 15). Choć Tytus Liwiusz odniósł okrucieństwo bardziej do tego, co uprzednio nazwane zostało „crudelitas terrenda", to Ammianus Marcellinus (Amm. I 1; XXX 8), idąc za Seneką, utwierdził wykładnię okrucieństwa w starożytności jako przesadę przy karaniu (*crudelitas punienda*). Setki lat później tak zwany święty Tomasz z Akwinu, powołując się na biblijnego Jeremiasza, określił okrucieństwo jako przeciwieństwo łaski, jednocześnie suplementując Senekę i nazywając je tym samym, co „saevitia" (*ST* 2a 2ae 159 2, a.2, 1). Seneka jednak zastrzegał, że okrucieństwo nie jest po prostu dziką żądzą krwi, lecz wymaga uprzedniego wykroczenia potencjalnej ofiary okrucieństwa. Ten postulat chrześcijanie wzięli dosłownie, co ostatecznie, w roku 1486, doprowadziło do powstania księgi usprawiedliwiającej okrucieństwo z rąk inkwizytorów, mianowicie tak zwany *Młot na czarownice* (tytuł niemiecki: *Hexenhammer*; tytuł łaciński: *Malleus Maleficarum*; Tazbir 1993: 16-23). Ideologia chrześcijańska niewiele różniła się wtedy od późniejszych pomysłów nazistowskich dotyczących ras ludzkich (niemieckie *Rassenkunde*).

W szesnastym wieku Michel de Montaigne w *Próbach* wspomniał o wierzeniach Galów odnośnie okrucieństwa (de Montaigne 1957: 130). Podług jego przekazu dusza mogłaby posiadać właściwości takie jak skłonność do okrucieństwa i po śmierci jej poprzedniego gospodarza szukać odpowiedniej

istoty, aby się w niej zadomowić. Dusza okrutna szukałaby wtedy dzikich zwierząt drapieżnych. W *Esejach* Montaigne wrócił do tematu, broniąc powiedzenia „tchórzostwo matką okrucieństwa" i przypisując tę cechę istotom najmniej szlachetnym (de Montaigne 1957: 469).

Friedrich Nietzsche też rozumiał okrucieństwo w kontekście zwierzęcej żądzy. Uważał, że podmiot (czyli dusza) nie powstanie, dopóki nie zaistnieje społeczeństwo. Aby to się stało, wrodzony instynkt okrucieństwa musi zostać okiełznany. Ze strachu przed okrucieństwem innych ludzie połączyli się w myśli obronnej, żeby stworzyć społeczeństwo. W efekcie moralność zniewoliła okrucieństwo, które odtąd już nie emanowało na zewnątrz (nie krzywdziło innych), lecz pracowało wewnątrz jednostki. Stłumiony instynkt okrucieństwa, który mógłby zdestabilizować społeczeństwo, od tego czasu – ujmując rzecz kolokwialnie – wierci i kręci się w człowieku, poszerzając małe pole, które zajmował przed zniewoleniem. Wolną przestrzeń, która w ten sposób się rodzi, Nietzsche nazwał podmiotem; jego ewolucja kończy się ukształtowaniem się sumienia. Ludzie, zamknięci w więzieniu pokojowego, bezprzemocowego społeczeństwa, nie tracą jednak instynktu okrucieństwa, a ten domaga się rozładowania żądzy, dlatego okrucieństwo sprawia ludziom przyjemność. Państwowość wykorzystuje tęże przy karaniu przestępców, zaspokajając potrzeby jednostek (Schulze 2009: 41-51). Ową Nietzscheańską myśl nazwano paradoksem okrucieństwa (niemieckie: *Paradox der Grausamkeit*), ponieważ okrucieństwo stanowi zarówno fundament społeczeństwa, jak i jego największe zagrożenie. Sam Nietzsche podsumował własne stwierdzenia w następujący sposób:

> Przyglądanie się cierpieniu sprawia radość, zadawanie bólu jeszcze większą – to twarde zdanie, ale zdanie stare, potężne, ludzkie – arcyludzkie zdanie główne, pod którym zresztą być może podpisałyby się również małpy; mówi się, że w wymyślaniu osobliwych okrucieństw w znaczącym stopniu zapowiadają człowieka i są do niego podobne. Bez okrucieństwa nie ma święta: tego naucza najstarsza i najdłuższa historia człowieka – i również w karze jest tak wiele elementów świątecznych (Nietzsche 2017: 51).

W pewnym sensie u Nietzschego można odnaleźć zalążki instynktywizmu, który dopiero po śmierci niemieckiego filozofa-proroka rozwinął się z teorii ewolucji Darwina za sprawą Williama McDougalla i Williama Jamesa. Następnie Sigmund Freud rozwinął ten instynktywizm w psychoanalizie. Rozważania Freuda na temat okrucieństwa są jednak bardzo zagmatwane i zmienne. Początkowo deklarował on, że okrucieństwo i popęd seksualny są połą-

czone, a pierwsze z nich należy rozumieć jako „pozostałości pierwotnych żądz kanibalistycznych" (Freud 2007: 61). Następnie porzucił ten pomysł na rzecz dychotomii Erosa i Tanatosa: tak zwany popęd życia (niemieckie: *Lebenstrieb*) napędzany przez libido oraz popęd śmierci (niemieckie: *Todestrieb*), pasję niszczenia (Fromm 1973: 36). Później nazywano śmiercionośnego odpowiednika libido mianem *destrudo* albo *mortudo*. Nie wchodząc zbyt wnikliwie w szczegóły myśli Freuda, podsumowując warto zauważyć, że popęd śmierci ma coś z Anaksymandrowskiego powrotu do stanu pierwotnego, czyli jedności z absolutem. Anaksymander miał każdą indywidualność za wykroczenie przeciwko absolutowi, a taką indywidualnością była chwila zaistnienia oraz jej kontynuacja, czyli życie (Szestow 2005: 93-106). Lew Szestow ujmuje to następująco:

> Pozostaje niewątpliwym historycznym faktem, że ludzie na przestrzeni tysiącleci wyznawali ideę Anaksymandra mówiącą o tym, że istnienie indywidualne pozostaje niegodziwością, że wszystko, co pojedyncze, obraża Bóstwo czy naturę i dlatego podlega zniszczeniu. Sama natura ustanowiła takie prawo i najwłaściwsze, najlepsze, co może uczynić człowiek, to wspierać naturę, spełniając jej rozkazy (Szestow 2005: 98).

Tak samo Freudowski *Todestrieb* łaknie powrotu do pierwotnego stanu – nie-istnienia, czyli śmierci. Dla równowagi *Lebenstrieb* dąży do stworzenia życia (Freud 1994: 82). Często pragnienia destrukcyjne są jednak „outsourcowane" i przejmowane przez Eros, który je w ostateczności rozładowuje. Warto w tym miejscu też wspomnieć o francuskim prawniku René Guyonie, według którego okrucieństwo jest rozkoszą (francuskie: *volupté*), która buduje się niczym napięcie seksualne, głód czy pragnienie (Guyon 1927: 12-26).

Wcześniej przedstawionej koncepcji zbędności okrucieństwa zaprzeczyłby Konrad Lorenz, zoolog, który uważał, że agresja, mordy, tortury i okrucieństwa są ewolucyjnym dziedzictwem ludzkich zachowań defensywnych, biologicznie korzystnych dla gatunku. Erich Fromm nie zgodził się z tym, kiedy przystąpił do tworzenia własnej teorii. Stwierdził bowiem, że ludzie mordują się nawzajem bez biologicznej lub ekonomicznej korzyści, dlatego wyróżnił agresję obronną – „niezłośliwą" (angielskie: *benign-defensive*) – i „złośliwą" – destrukcyną (angielskie: *malignant-destrucitve*). Tę pierwszą człowiek dzieliłby ze światem zwierząt, tę drugą posiadaliby tylko ludzie (Fromm 1973: 23-26). Kathleen Taylor, która podjęła się redefinicji okrucieństwa w roku 2009, stwierdziła w książce *Cruelty: Human Evil and the Human Brain*, że okrucieństwo wymaga intencjonalności, wolnej woli i moralności (Taylor 2009: 7). Sta-

nęła, za Frommem, w konfrontacji z Seneką, Nietzschem, Guyonem, Freudem czy Lorenzem, kategorycznie odrzucając dzikość i instynktowość. Jednocześnie wyraźnie podkreśliła, że ofiara musi odczuwać akt sprawcy jako nieprzyjemny (angielskie: *unpleasant*) i niechciany (angielskie: *involuntary*), aby można było mówić o okrucieństwie (Taylor 2009: 22-23). To obserwator (czyli też ofiara albo sprawca) kwalifikuje czyn jako okrutny, co sprawia, że okrucieństwo staje się „konceptem moralnym" (Taylor 2009: 41). Przesunięcie oceny aktu na obserwatora dopuszcza jednak różne oceny tej samej zbrodni. W tym ujęciu nowa definicja Taylor wydaje się być zaledwie odświeżoną wersją senekańsko-tomistycznej koncepcji nieumiarkowanego karania.

Filozofia okrucieństwa najwyraźniej daje do zrozumienia, że okrucieństwo należy pojmować jako pozostałość po pierwotnej, dzikiej naturze człowieka, którą miałby on dzielić ze światem zwierząt. Okrucieństwo w pierwszej kolejności nie jest cechą ludzką (*inhumana crudelitas*), twierdzi badaczka, lecz w wyniku utraty kontroli ludzie mogą działać wbrew sobie, czyli wbrew zasadom moralności, które odróżniają ich od zwierząt. Tylko Fromm i Taylor sprzeciwili się zwierzęcości okrucieństwa, choć koncepcja moralności była poniekąd zawarta już w idei kary (nazbyt surowej). Dualistyczny pogląd filozofii na zjawisko okrucieństwa jest więc niespójny. Z jednej bowiem strony utrzymuje bestialstwo, z drugiej strony wyznacznik moralny. Aktem okrucieństwa nie można jednak nazwać rozszarpania zwierzyny przez drapieżnika, bo ocena moralna w tym wypadku nie może znaleźć zastosowania. Tak więc choć okrucieństwo jest nieludzkie, paradoksalnie występuje tylko pośród ludzi[1].

Nauki nowoczesne o okrucieństwie

Sigmund Freud, jako ojciec psychoanalizy, wprowadził rozważania nad źródłem okrucieństwa do świata nauki współczesnej, choć *post factum* okazało się, że jego psychoanalitycznego podejścia nie można zaliczać do dyskursu naukowego *sensu strico*, a już na pewno nie do medycyny w rozumieniu współcze-

[1] Dziękuję za cenne spostrzeżenie uczestniczki konferencji *Kultura i historia agresji, przemocy i nienawiści. Konteksty współczesne oraz historyczne* (Kraków 13-14 lipca 2019), która zauważyła, że kategoria okrucieństwa zdaje się istnieć nie tylko pośród ludzi, ale także pośród naczelnych; do takich wniosków dochodzi Frans de Waal (2018; 2019).

snym. Tak czy inaczej, uprzedził go w roku 1895 Gustave Le Bon, wydając *Psychologię tłumu*, która w pewnych ustępach dotyczyła właśnie źródeł okrucieństwa, lecz tłumaczyła je w o wiele bardziej naukowy sposób. Jak zdradza sam tytuł dzieła, Le Bon wskazywał na anestetyczną funkcję członkostwa w tłumie, oddziałującą na moralność jednostki, kiedy dochodzi do wyboru pomiędzy wykonaniem aktu okrucieństwa a porzucenia tego pomysłu (Le Bon 2005: 77-78)[2]. Aspiracje do naukowości swoich twierdzeń miał też wcześniej wspomniany Erich Fromm, ale tak samo, jak w wypadku Freuda, zdaje się, że jego warsztat socjologiczno-(psycho)analityczny jest bliższy filozofii aniżeli nauce ścisłej. Niemniej, ze wspomnianych trzech przypadków granicznych można się już domyślić, że pierwszą spośród nauk nowoczesnych zajmujących się genezą okrucieństwa jest medycyna. W szczególności psychologia, psychiatria i endokrynologia są dziedzinami medycyny, których przedstawiciele najwięcej mają do powiedzenia na temat okrucieństwa. Z rozwojem neuronauk doszła do tego również genetyka oraz neurologia. Ponadto od zaledwie ćwierćwiecza kwitnie nowa dziedzina nauki, zwana neurofilozofią, która skupia się na wynikach badań z zakresu neurologii i wywnioskowaniu na ich podstawie o neuronalnych implikacjach psychicznych (w tym wypadku dla życia ludzkiego).

James Gilligan, psycholog pracujący przez wiele lat z więźniami, odnalazł w uczuciu wstydu źródło przemocy fizycznej. Analizując wyniki swoich badań, polegających przede wszystkim na konsultacjach z kryminalistami, nabrał przekonania, że kiedy samoocena spada i człowiek nie może podtrzymywać dużej poziomu swojej wartości osobistej, poczucie wstydu wzrasta. Ta zależność pojawia się wtedy, kiedy człowiek doświadcza brak miłości i/albo poniżenie. Wtedy człowiek poświęca swoje lub cudze ciało, aby ratować własną tożsamość (skrzywdzoną osobowość). Poczucie wstydu zostaje zastąpione i (hiper)kompensowane poczuciem dumy, a nawet pychy, rodzącej się z dokonania aktu przemocy (Gilligan 2001: 111-130). Nic miałoby nie być tak zawstydzające, jak przyznanie się do wstydu. Sytuacja musi być skrajna, kiedy człowiek nie widzi innego wyjścia niż przemoc, bowiem jest ona dokładnym przeciwieństwem tego, czego pragnie jednostka – czułości (Gilligan 2001: 61). Poniżenie i brak miłości mogą mieć początek już w dzieciństwie i z biegiem życia się nasilać. Żyjąc w świecie, w którym moralność, kultura, cywilizacja

[2] Warto odwołać się też do Canetti (1996) dla podobnej, choć nieco innej koncepcji okrucieństwa masy/tłumu.

i otoczenie definiują wstyd jako najmniej pożądane zło, z kolei miłość jako najbardziej upragnione dobro, a brak tego drugiego potęguje to pierwsze (Gilligan 2001: 108-110). Tak też kara okazuje się być kamuflowaniem wstydu zbrodni, dumą/pychą z powodu wymierzenia (rzekomej) sprawiedliwości (Gilligan 2001: 194). Gilligan tłumaczy, że wstyd i wina są uczuciami moralnymi, które ze względu na tę właściwość odnajdujemy nawet w polityce; „etyka winy (angielskie: *guilt ethics*) promuje egalitaryzm, tak, aby nikt nie mógł doświadczyć dumy z bycia lepszym od drugiego (*superior to others*)", etyka wstydu (angielskie: *shame ethics*) z kolei promuje hierarchiczność, w której jedni będą gorsi i skazani na poczucie wstydu. Tłumaczy:

> Wstyd i poczucie winy są emocjami moralnymi, stąd też emocjami politycznymi. Ujmując to bardziej dokładnie, są to emocje wartości dwóch antagonistycznych i politycznych systemów wartości, które istnieją na świecie – używając pojęć politycznych, są to ideologia prawicowa kontra ideologia lewicowa. Istnieje więc nie jedna moralność, lecz dwie. Etyka wstydu jest systemem wartości moralnych, w którym największym złem jest wstyd i poniżenie, czyli hańba i brak szacunku, a największym dobrem jest przeciwieństwo wstydu, mianowicie duma i honor (szacunek). Etyka winy jest systemem wartości moralnych, w którym największym złem jest wstyd (też nazywany grzechem), a największym dobrem jest przeciwieństwo winy, mianowicie niewinność. Etyka winy wspiera egalitaryzm, etyka wstydu waloryzuje hierarchiczny system społeczny, w którym niektórzy są wyżej postawieni od innych i dlatego doświadczają dumy i honoru, co oznacza, że inni są postawieni niżej i poddani poczuciom niższości i wstydu (Gilligan 2011: 104-105)[3].

[3] Przekład własny za: "Shame and guilt are emotions of morality, and therefore also the emotions of politics. To be more exact, they are the emotions of value of two antagonistic and political value systems that exist in the world – in political terms, »right-wing« vs. »left-wing« ideologies. […] there is not just one morality, but two. […] Shame ethics is a moral value system in which the greatest evil is shame and humiliation, i.e. dishonor and disrespect, and the highest good is the opposite of shame, namely, pride and honor (respect). Guilt ethics is a moral value system in which the highest evil is guilt (also called sin), and the greatest good is the opposite of guilt, namely, innocence. […] Guilt ethics supports egalitarianism […] shame ethics valorizes a hierarchical social system in which some people are superior and therefore experience pride and honor, meaning that others are inferior and subjected to feelings of inferiority and shame".

Okrucieństwo wpisuje się oczywiście do tego drugiego systemu, rodzącego przemoc. W książce pod tytułem *Teoria zła. O empatii i genezie okrucieństwa* Simon Baron-Cohen (2011) zwraca uwagę, że to brak empatii daje początek okrucieństwu, co wcale nie wyklucza tezy Gilligana. Baron-Cohen potwierdza też, że ideologia – Gilligan nazwałby ją etyką wstydu – może działać niszcząco na empatię sprawcy, przemieniając ją w apatię. Taki brak empatii byłby stanem, lecz istnieją także apatie będące cechami, gdyż wywodzą się z chorób bądź zaburzeń osobowości (Baron-Cohen 2011: 93). Zjawiskami psychicznymi, które mogą na spektrum empatii zająć miejsce oznaczające całkowity brak współczucia, są antyspołeczne zaburzenie osobowości (angielskie: *pyschopatic personality disorder*), narcystyczne zaburzenie osobowości (angielskie: *narcissistic personality disorder*) i pograniczne zaburzenie osobowości (angielskie: *borderline personality disorder*; Baron-Cohen 2011: 43). Koncepcja zostaje starannie rozwinięta i opatrzona wszystkimi ważnymi szczegółami, ale tutaj wystarczy jeszcze tylko wspomnieć o tym, że Baron-Cohen wskazuje, obok doświadczeń/traum i aspektów społeczno-ideologicznych, na nieprawidłowe funkcjonowanie niektórych obszarów mózgu oraz na geny jako źródła apatii. Obszary mózgu, o których mowa, są odpowiedzialne za metareprezentację, system nagród i kar, rozpoznawanie i ocenę bólu, system neuronów lustrzanych, mimikrę i przewidywanie zachowań drugiej osoby (Baron-Cohen 2011: 27-41). Zaburzenia działania mózgu w tych regionach wraz ze wskazanymi skutkami mogą, ale nie muszą powodować „apatii agresywnej". To czynniki takie jak środowisko, traumy z dzieciństwa czy geny przeważają na korzyść lub niekorzyść pacjenta. Nie istnieją „geny empatii" albo „geny agresji", ale są za to takie, które są odpowiedzialne za oczyszczanie synaps z neuroprzekaźników, takich jak serotonina, dopamina czy adrenalina (wszystkie one mają związek ze skłonnością do przemocy). Jedne geny produkują większą ilość enzymów odpowiedzialnych za oczyszczenie synaps, inne mniejszą. Gdy synapsy nie zostają wystarczająco oczyszczone, człowiek w efekcie jest bardziej agresywny (Baron-Cohen 2011: 132-141). Niezwykle frapującym przykładem takiego „agresywnego hormonu" jest oksytocyna, tak zwany hormon miłości.

Patricia S. Churchland tłumaczy, że moralność jest naturalnym efektem ewolucji. *Homo sapiens* wypracował system kręgu troski, do którego włącza inne osoby (członków rodziny, przyjaciół, członków swojego społeczeństwa), wprowadza je do własnego systemu homeostazy. Kiedy ta zostaje zachwiana – czy to za sprawą samego siebie, czy innych – czujemy się źle. Odczuwamy strach, ból albo stres po to, aby móc zmienić faktor zaburzający homeostazę

i przywrócić *status quo* (Chruchland 2013: 69). Odpowiedzialna za więź pomiędzy obcymi systemami homeostatycznymi jest między innymi oksytocyna. Emocja, którą umożliwia, jest empatia. Ten i podobne mechanizmy umożliwiły powstanie moralności. Hormony takie jak oksytocyna czy wazoprecyna łączą ludzi w grupę; tak zwany paradoks oksytocyny polega na tym (Churchland 2013: 63), że jednocześnie kogoś z tej grupy wykluczają (Bethlehem, Baron-Cohen, van Honk, Auyeung & Bos 2014). Stosunek wobec obcych spoza danej zbiorowości będzie zatem odwrotnie proporcjonalny do więzi z członkami własnego kręgu troski – będzie agresywny[4]. Ian Robertson zapewnia, że wysoki poziom oksytocyny w organizmie, wzmożony przez okoliczności (na przykład walkę o byt czy konflikt) oraz ideologię, może przypominać stan wywoływany środkami odurzającymi, takimi jak alkohol albo kokaina (Robertson 2014). Agresja przyćmiewa wtedy ogólne zasady moralności i empatię, gdyż ich zastosowanie dotyczy wyłącznie własnej grupy, którą w momencie konfrontacji z obcą należy chronić i bronić. Tak działają na przykład psychologiczne mechanizmy obronne podczas wojny – obecnie najbardziej dostrzegalne w islamizmie. Słynne eksperymenty Stanleya Milgrama i Philipa Zimbardo (tak zwany stanfordzki eksperyment więzienny; 2008) mogłyby to potwierdzić, szczególnie w ujęciu okrucieństwa „na rozkaz".

Widać zatem wyraźnie, że istnieją naukowo potwierdzone źródła okrucieństwa: geny, hormony, zaburzenia mózgu i ideologia. Wszystkie one działają na rzecz uśpienia empatii i wzbudzenia apatii. Kluczową rolę zdają się odgrywać hormony, takie jak choćby oksytocyna, które w swoim działaniu paradoksalnym budują już apatię wobec „wroga", efekt których może być zaś wzmożony poprzez odpowiednią (złowrogą) ideologię.

Definicja i symbolika okrucieństwa

Definicja powstała na podstawie powyższych dociekań brzmi następująco: okrucieństwo jest stanem psychicznym sprawcy, który będąc pod wpływem silnych bodźców ideologiczno-hormonalnych, wywołujących u niego brak

[4] Należy zwrócić uwagę na zdumiewające podobieństwo paradoksu oksytocyny z Nietzscheańskim paradoksem okrucieństwa – obie koncepcje w zasadzie wskazują na to samo, mianowicie agresję dającą impuls dla powstania społeczeństwa, a jednak niemożność społeczeństwa do ujarzmienia agresji.

empatii i odzewu sumienia, krzywdzi swoją ofiarę fizycznie w sposób wykraczający poza potrzeby egzystencjalne[5]**.**

Według tej definicji zbrodnia może być okrutna, ale będzie nią tylko wtedy, jeśli sprawca wykona ją spełniając powyższe warunki. Zbrodnia, która zawierać będzie dłoń odseparowaną od reszty ciała, nie będzie okrutną poprzez sam fakt amputacji, będzie nią jedynie w wypadku odpowiednich uwarunkowań i sposobu myślenia sprawcy.

W ten sposób sformułowana definicja pozwala wyciągnąć wnioski dotyczące źródeł okrucieństwa. Niemniej należy wykonać pewną czynność upraszczającą definicję, aby otrzymać możliwość rozważania początków ludzkiego okrucieństwa: generalizację. W tym celu okrutną jednostkę (sprawcę) z definicji należy skolektywizować, to znaczy zamienić na pewien zbiór osób, jako który posłuży tutaj społeczeństwo. Prawa i moralność tłumią okrucieństwo, dlatego tylko symulacja warunków, w których społeczeństwo funkcjonuje według najbardziej podstawowych zasad, będzie mogła ujawnić okrutny potencjał społeczeństwa. Przyjmując, że wojna spełnia te wymogi, gdyż w obliczu życia i śmierci liczy się tylko przetrwanie, społeczeństwa tracą (chwilowo) niezbędne dla cywilizacji normy, odnajdując się w prowizorycznym stanie zbliżonym do **dzikości.** W wyniku tego uproszczenia i symulacji stanu anomiczno-anarchicznego, pozostaje już tylko pytanie o potrzebę (celowość) okrucieństwa. Wcześniej zostało jednak stwierdzone, że okrucieństwo takowej nie posiada; jest ono zbędne po względem biologiczno-egzystencjalnym, nie generuje jakiejkolwiek egzystencjalnej korzyści biologicznej. Nasza egzystencja jest usadowiona w świecie rzeczywistym, a co za tym idzie, wszelkie nasze działania, te, które są dla egzystowania niezbędne, wytwarzają korzyści biologiczne. Skoro nie istnieje jednak żadna egzystencjalna, czyli rzeczywista, to jest **realna**, potrzeba okrucieństwa, musi istnieć jej przeciwieństwo – potrzeba **ideowa**.

Człowiek wyraża idee symbolami. Stwierdzenie to jest przecież oczywiste – dociekliwi mogą odnaleźć je też w eleganckiej koncepcji Wielkiego Innego (francuskie: *Le Grand Autre*) Jaque'a Lacana; Žižek 2016: 19-24.) Jeśli okrucieństwo jest więc metodą na zaspokojenie potrzeby ideowej, to musi ono być symbolem. Aby rozwikłać symbolikę okrucieństwa, trzeba sięgnąć po zbiór idei,

[5] Można tę definicję uzupełnić jeszcze o krzywdę psychiczną; jednak nie jest ona przedmiotem rozważań, dlatego nie została zawarta w powyższej definicji. Pytanie o to, czy przemoc i okrucieństwo o charakterze psychicznym rodzą się w ten sam sposób, co okrucieństwo fizyczne, pozostawia autor rozdziału otwarte.

które ona zawiera. Tym zbiorem jest ideologia, a różni się ona od społeczeństwa do społeczeństwa. Stąd odnalezienie sensu symboliki jest uzależnione od panującej w danym społeczeństwie ideologii, którą owa symbolika manifestuje.

Dla przykładu, symbolikę obdzierania ze skóry w sposób najbardziej przystępny tłumaczy grecki mit o Marsjaszu, który uważał się za najlepszego muzyka, bardziej zdolnego nawet od samego Apollona (Apollod. I 4, 2). Marsjasz wykazał się *hybris*, wyzywając boga na pojedynek muzyczny. Przegrawszy konkurencję, został przez Apollona obdarty ze skóry, aby wszyscy widzieli wewnętrzną brzydotę Marsjasza, która wcześniej pozostawała w ukryciu, a zaledwie jej objawy były widoczne na zewnątrz w postaci najgorszej, najbrzydszej i najbardziej potępianej spośród wszystkich ludzkich cech – *hybris*. Być może jeszcze zanim powstała opowieść o Marsjaszu, Asyryjczycy stosowali metodę wystawiania ciał swoich obdartych ze skóry wrogów w ramach *crudelitas terrenda*. Asyryjska sztuka wojenna polegała na odstraszaniu, lecz sankcjonowana była prawem boskim i wolą naczelnego bóstwa asyryjskiego panteonu, Aszura. Konflikt zbrojny postrzegano jako imperatyw bogów – kto sprzeciwiał się Asyryjczykom, występował przeciwko ich bogu, Aszurowi. Stąd prezentowanie nagich, pozbawionych skóry ciał wrogów miało obnażyć ich herezję, wewnętrzną, odrażającą brzydotę (Radner 2014: 103-128; Jung 2007: 61-71). Nie sposób nie dostrzec w tym myśleniu przejawów przekonania o istnieniu drugiej warstwy istoty ludzkiej, wewnętrznej, niedostrzegalnej na co dzień i od zewnątrz – czegoś, co można by nazwać duszą.

Patroszenie objawia tę samą zasadę działania. Wypruwanie wnętrzności, wydobywanie na światło dzienne trzewi – czynność, której towarzyszył na dodatek odór – było również manifestacją przekonania o wewnętrznej brzydocie ofiary. Ilustruje to męczeństwo chrześcijańskiego świętego Erazma, na którym według hagiografów Rzymianie wykonali ten akt okrucieństwa za bluźnierstwo przeciwko ich bogom (Decker 2015: 1-16). Proces z pewnością bolesny nie tylko dla Erazma, ale także dla jego chrześcijańskiej duszy, szarganej przez oprawców. Podobną historię można odnaleźć w tradycji perskiej za pośrednictwem Herodota (Hdt. V 25), w której na wypatroszenie skazano sędziego Sisamnesa, ujawniając w ten sposób jego skorumpowane prawdziwe ja. We wcale nieodległej przeszłości ukraińscy Banderowcy praktykowali podobne akty w późnych latach trzydziestych i wczesnych latach czterdziestych XX wieku na swoich wrogach, innej frakcji, która posiadała skrajnie odmienną pozycję polityczną (Orzeł 2014: 110-130). Również w tych działania można dostrzec ideę obnażania brzydoty. Ten zabieg wy-

stępował również na dość szeroką skalę w postaci samobójstwa honorowego pośród przywódców armii japońskiej pod koniec drugiej wojny światowej. Według *bushidō*, kodeksu samurajów, należy wykonać *seppuku*, samodzielne otworzenie podbrzusza krótkim mieczem, w ramach kary (*crudelitas puniendа*) za niepowodzenie oraz aby uniknąć większej hańby (Pierre 2015: 4-14). Ten obyczaj występuje w Japonii do dziś (Pierre 2015: 9).

Innymi sposobami na pozbawienie ciała jego integralności są nabijanie na pal, ćwiartowanie i amputacje. Howard Adelman (1997) dostrzegł w okrucieństwie konfliktu pomiędzy rwandyjskimi Hutu i Tutsi intencję pozbawienia wroga spójnej tożsamości. Napisał:

> Przemoc buduje ciało etniczne jako metonim sektowej przestrzeni społecznej. Dlatego szpecimy tych, o których nie chcemy, aby figurowali w polityce ciała bądź w pełni byli do niej zaliczani. Chcemy uderzyć w ich duszę poprzez ich byt cielesny. Chcemy eks-komunikować komunikatywne ciało (Adelman 1997: 20)[6].

W koncepcji Adelmana można już bardzo wyraźnie dostrzec sedno symboliki okrucieństwa jako rodzącej się z idei dualizmu psychosomatycznego. Pozbawienie ciała jego integralności miałoby rozczłonkować „duszę"-tożsamość tak, aby nie była już zdolna do komunikacji, a więc emanacji w świecie rzeczywistym. W konfliktach etnicznych, jak ten rwandyjski, najwyraźniej *etnos* jest równy prawu istnienia (Adelman 1997: 20). A podczas gdy jedni to prawo posiadają, odmawiając je drugim, konflikt przyjmuje formę dualistyczną. Wtedy wynikające z takiego charakteru konfliktu rozróżnienie na strony dobrą i złą, musi zrodzić ideę metafizycznej odmienności, szczególnie gdy *etnos* nie pokrywa się z odmiennością genetyczną społeczeństw sobie wrogich. W czasach imperialnych Chin, w Państwie Środka stosowano na zdrajcach i powstańcach *lingchi chusi*, egzekucję tysiąca cięć, czyli podzielenie ciała na tyleż kawałków (Bourgon, Hongyang & Erismann 2014: 49-84). Timothy Brook, Jérôme Bourgon i Gregory Blue, autorzy monografii pod tytułem *Death by a Thousand Cuts*, tłumaczą *lingchi* w sposób następujący:

[6] Przekład własny za: „Violence constructs the ethnic body as the metonym of sectarian social space. That is why we disfigure those we do not want to figure or count as part of the body politic. We want to strike at their soul through their corporeal being. We want to ex-communicate the communicative body".

> Żeby rozumieć tę ideę, rozważ lingchi na tle innych srogich kar, które chińskie prawo stosowało. Z prawnego punktu widzenia lingchi było uważane za najbardziej ekstremalny sposób ukarania. Było gorsze od dekapitacji, która z kolei była gorsza od uduszenia. Ten stopniowy wzrost od uduszenia do dekapitacji, do rozczłonkowania sugeruje, że ból mógł nie być kluczowym czynnikiem w utworzeniu skali surowości tych kar. Zdaje się, że tym, co porządkowało skalę surowości kar, nie był ból, któremu ofiara była poddana, ale skutki dla ciała, które zostało podzielone na kawałki (Brook, Bourgon & Blue 2008: 11)[7].

Chińskie przekonania zawierały wówczas ideę, że im mniej ciało ofiary przypomina człowieka, tym gorszą była kara, która do tego stanu doprowadziła. Zwykłe ścięcie było łagodniejszą karą od *lingchi*, a z kolei powieszenie lżejszą od dekapitacji. Bowiem po śmierci człowiek – jego „dusza" – pozostawał w częściach i właśnie to było sankcją dla przestępcy. Nabijanie na pal mogło przyjmować tę samą formę kary, gdyż niekiedy dzieliło ciało na pół. Częściej jednak zaostrzony drewniany słup zatrzymywał się w organizmie albo posiadał takie właściwości, że nie rozdzielał ciała na dwie części. Wtedy był wymierzony w „duszę", mającą siedzibę w ciele ofiary. Palowanie stosowali Asyryjczycy (Radner 2014: 103-128; De Backer 2009: 13-50), Wład III Palownik (Vorsino 2008) i konkwistador Garci González de Silva (de Oviedo y Baños 2004: 391-395; Mosquera 2009), który na jednym ze wzgórz w Wenezueli, od tego czasu noszącym portugalską nazwę Cerro El Empalao, tą metodą egzekucji pozbawił życia dwudziestu sześciu rdzennych mieszkańców tej krainy.

Wcześniej wspomniana teoria James Gilligana o genezie przemocy także zawiera koncepcję mutylacji jako symbolicznego pozbycia się świadectwa zbrodni. Szczególnie oczu, uszu bądź języka miałoby w retroagitacji pozbawić możliwości ujawnienia zbrodni oraz jej sprawcy. Ofiary takiej praktyki utraciłyby dane organy w zaświatach, zgodnie z wcześniej przytoczoną ideą chińską. Znów, na tej samej zasadzie funkcjonuje dekapitacja, która wszystkim tym

[7] Przekład własny za: „To approach this idea, consider lingchi in relation to the other harsh penalties that Chinese law mandated. From a legal point of view, lingchi was regarded as the most extreme form of penalty. It was worse than decapitation, which in turn was worse than strangulation. This upward gradient from strangulation to decapitation to dismemberment suggests that pain may not have been the key to feature organizing the scale of severity among these penalties. […] What organized the scale of severity was not the pain the victim suffered, it seems, but the consequences for the body that had been split into parts".

organom jednocześnie uniemożliwia funkcjonowanie. Tym sposobem heretycy nie byliby już w stanie głosić swych tez, dostrzegać nieścisłości religijnych i ignorować boskich przykazań. Dlatego islamistyczni terroryści wybierają właśnie tę metodę egzekucyjną.

Wszystkie te akty okrucieństwa posiadają wspólną cechę symbolicznego godzenia duszy. *Ipso facto* są produktem przesądu o istnieniu dualizmu ciała i duszy. Różne koncepcje i idee „duszy", powstałe w dużej mierze niezależnie od siebie, powodują, że wniosek ten jest prawidłowy. Okrucieństwo wymierzone w to, co potocznie można nazwać duszą, za pośrednictwem ciała spełnia potrzebę walki z wrogiem na płaszczyźnie metafizycznej. Kolejnymi przykładami, które to twierdzenie cementują, są skalpowanie (Mednikova 2002: 57-67; Hdt. VI 64, 1-4) i kanibalizm (Lebeuf 2012: 255-265; Pineda 2003: 38-51), które (symbolicznie) miałyby reintegrować siłę życiowo-duchową ofiary z siłą i witalnością jej oprawcy.

Starożytna Mezopotamia znała sumeryjskie pojęcie *gidim* i akadyjskie *etemmu* dla idei niewidzialnego życiodajnego bytu, mieszkającego w człowieku (Choski 2014). Po śmierci uchodzi on z ciała i udaje się w zaświaty. Przejęli tę ideę starożytni mieszkańcy Hellady, którzy zintegrowali ją w swojej eschatologii i filozofii pod takimi pojęciami, jak „pneuma", „psyche", „thymos" czy „eidolon" (Dietrich 1997: 19-38; Lorenz 2009), zaś Hebrajczycy przejęli je pod nazwami *ruah*, *nefesz* i *neszema* (Calabro 2013: 6337-6338). Odpowiedniki dwóch spośród trzech hebrajskich pojęć pojawiają się też w Koranie (arabskie: *al-ruh*, *al-nafs*; Dahlat 2015: 431-440). Chińczycy posiadali wielość odpowiedników „duszy" zachodniego kręgu kulturowego; mieli *shen*, *shi*, *hun*, *po*, *yi* czy *zhi* (Dharmananda 2005). O chrześcijańskiej koncepcji duszy wystarczy już tylko napomknąć dla ścisłości wywodu. Kiedy natomiast nauka zaczęła odrzucać religijny zabobon dualistyczny, sama zatraciła się dualizmie, który na poziomie ideowości przyjął koncepcje własnego Ja, tożsamości czy pamięci.

Wnioski

Instynktowość złośliwej agresji Fromma jest błędem, dlatego że pomija symbolikę i ideowość aktu przemocy. Ogłoszony przez niego brak korzyści biologiczno-ekonomicznych był jednak przełomowy, ponieważ pojęcie nieumiarkowania, które pojawiało się już u Seneki i Tomasza z Akwinu, wciąż zawierało

elementy pragmatyzmu i stawiało okrucieństwo zaledwie krok poza granicą tego, co jest dopuszczalne. Źródłem okrucieństwa nie jest nieumyślne, niekontrolowane przekroczenie granicy moralnej. Jest nim brak kategorii moralnych względem okrutnego aktu wykonanego intencjonalnie. Złudna jest bowiem granica moralna stawiana przez obserwatora, gdyż przekroczenie jej przez sprawcę wcale nie stanowi o jego ignorancji względem niej ani nie może z takowej wynikać. Intencjonalność okrutnego aktu rodzi się w podświadomym podziale świata na realność i ideowość. Ludzka niemoc oddziaływania na świat idei przekłada się na świat rzeczywisty, a objawia aktami symbolicznymi. Symbolika jest kompensacją tej niemocy w świecie realnym i tak należy rozumieć okrucieństwo. Akty skrajnej przemocy są telegramem ze świata rzeczywistego do świata idei. Mają unicestwić istnienie **tam** poprzez unicestwienie jego **tu**.

Narodziny okrucieństwa miały miejsce wtedy, kiedy człowiek już dostrzegł, że martwa osoba nie oddycha, podczas gdy żywi wciąż dmą w płuca. Wtedy, kiedy już powstały tak zwane religie tlenu (angielskie: *oxygen religions*; Lauritzen 2011: 95-122), czczące niewidzialny życiodajny element, miały też miejsce spory, bitwy i inne konflikty. Aby wytłumaczyć sobie, dlaczego obcy – który wygląda jak my, mówi jak my i funkcjonuje tak samo jak my – życzy nam źle i zagraża nam, sięgnięto po jedyne wytłumaczenie, mające wówczas sens. Nie było jeszcze możliwości, żeby odkryć paradoks oksytocyny, hormonu, który jednych ze sobą łączy, drugich antagonizując. Musiało wystarczyć wytłumaczenie, że oni są tym niewidzialnym elementem, że różnią się wewnątrz „duszą". Kiedy tę koncepcję przyjęto, zrodziło się okrucieństwo, aby usunąć to zło, którego nie widać, które znajduje się pod skórą; aby dotrzeć do idei, która nie jest dostępna aktem konwencjonalnym, ale tylko symbolicznym. W momencie korelacji ubóstwionego tlenu i (oksytonicznego) paradoksu miłości-wrogości, powstało okrucieństwo.

Źródła cytowań

Adelman, Howard (1997), *Membership and Dismembering: The Body Politic and Genocide in Rwanda*, New York: Columbia University Press, online: https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/2634/H%20A%20Membership%20and%20Dismemberment-%20The%20Body%20Politic%20and%20Genoci.PDF?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 24.11.2019].

Barden Dowling, Melissa (2009), *Clemency and Cruelty in the Roman World*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Baron-Cohen, Simon (2011), *The Science of Evil. On Empathy and the Origin of Cruelty*, New York: Basic Books.

Bednarski, Feliks Wojciech (2002), *Skrót zarysu teologii (Sumy Teologicznej) św. Tomasza z Akwinu*, Warszawa: Wydawnictwo Antyk – Marcin Dybowski.

Bethlehem, Richard A. I., Simon Baron-Cohen, Jack van Honk, Bonnie Auyeung, Peter A. Bos (2014), 'The Oxytocin Paradox', *Frontiers in Behavioral Neuroscience*: 8 (48), online: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnbeh.2014.00048/full [dostęp: 24.11.2019].

Bourgon, Jérôme, Zhao Honyang, Julie Erismann (2014), 'Figures of Deterrence in China', *Crime, History and Societies*: 18 (2), ss. 49-84.

Brook, Timothy, Jérôme Bourgon, Gregory Blue (2008), *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge–London: Harvard University Press.

Calabro, David (2013), 'Soul, Jewish', *Encyclopedia of Ancient History*, online: https://www.academia.edu/8076695/Soul_Jewish_Encyclopedia_of_Ancient_History_ [dostęp: 24.11.2019].

Canetti, Elias (1996), *Masa i władza*, przekł. Eliza Borg, Maria Przybyłowska, Warszawa: Czytelnik.

Choski Mitu (2014), 'Ancient Mesopotamian Beliefs in the Afterlife', w: *Ancient History Encyclopedia*, online: https://www.ancient.eu/article/701/ancient-mesopotamian-beliefs-in-the-afterlife/ [dostęp: 24.11.2019].

Churchland, Patricia S. (2013), *Moralność mózgu. Co neuronauka mówi o moralności*, przekł. Mateusz Hohol, Natalia Marek, Kraków: Copernicus Center Press.

Dahlat, Yusuf (2015), 'The Concept of al-Ruh (Soul) in Islam', *International Journal of Education and Research*: 3 (8), ss. 431-440, online: https://www.ijern.com/journal/2015/August-2015/35.pdf [dostęp: 24.11.2019].

De Backer, Fabrice (2009), 'Cruelty and Military Refinements', *Res Antiquae*: 6, ss. 13-50.

de Montaigne, Michel (1957), *Próby II*, przekł. Tadeusz Boy-Żeleński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

de Oviedo y Baños, José (2004), 'Historia de la conquista de la población de Venezuela', t. 7 (1), Ayacucho: Fundación Biblioteca Ayacucho.

de Waal, Frans (2019), *Wiek empatii. Jak natura uczy nas życzliwości*, przekł. Łukasz Lamża, Kraków: Copernicus Center Press.

de Waal, Frans (2018), *Bonobo i ateista. W poszukiwaniu humanizmu wśród naczelnych*, przekł. Krzysztof Kornas, Kraków: Copernicus Center Press.

Decker, John R. (2015), 'Spectacular Unmaking: Creative Destruction, Destructive Creativity', w: John R. Decker, Mitzi Kirkland-Ives (red.), *Death, Torture and the Broken Body in European Art 1300-1650*, Burlington: Ashgate Publishing, ss. 1-16.

Dharmananda, Subhuti (2005), *Towards a Spirit at Peace. Understanding the Treatment of Shen Disorders with Chinese Medicine*, Portland, OR: Institute for Traditional Medicine and Preventive Health Care, online: http://www.itmonline.org/shen/ [dostęp: 24.11.2019].

Dietrich, Bernard C. (1997), 'Death and Afterlife in Minoan Religion', *Kernos*: 10, ss. 19-38.

Duden.de (2019), *Gräuel*, online: https://www.duden.de/rechtschreibung/Graeuel [dostęp: 24.11.2019].

Fish, Thomas (1939), 'War and Religion in Ancient Mesopotamia', *Bulletin of the John Rylands Library*: 23 (2), ss. 387-402.

Freud, Sigmund (2007), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Freud, Sigmund (1994), *Poza zasadą przyjemności*, przekł. Jerzy Prokopiuk, Warszawa: Wydawnictwo PWN.

Fromm, Erich (1998), *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przekł. Jan Karłowski, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.

Fromm, Erich (1973), *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

Ganor, Boaz (2004), 'Terrorism as a Strategy of Psychological Warfare', *Journal of Aggression Maltreatment & Trauma. Maltreatment & Trauma*: 1, ss. 33-43.

Gilligan, James (2011), *Why Some Politicians Are More Dangerous Than Others*, Cambridge–Malden, MA: Polity Press.

Gilligan, James (2001), *Wstyd i przemoc*, przekł. Andrzej Jankowski, Poznań: Media Rodzina.

Guyon, René (1927), *La Cruauté*, Paris.

Jung, Ernst G. (2007), 'Ursprung des Schindens in Assyrien', w: Ernst G. Jung (red.), *Kleine Kulturgeschichte der Haut*, Heidelberg: Steinkopff Verlag, ss. 67-71.

Lauritzen, Bill (2011), *The Invention of God: The Natural Origins of Mythology and Religion*, Lexington, KY: StreetWrite.

Le Bon, Gustave (2005), *Psychologia tłumu*, przekł. Bolesław Kaprocki, Kęty: Wydawnictwo Antyk.

Lebeuf, Arnold (2012), 'Marital exchange and cannibalism', *Studia Religiologica*: 45 (4), ss. 155-165.

Linebarger, Paul M. A. (1954), *Wojna psychologiczna*, przekł. Emilia Niemirska, Warszawa: Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej.

Lorenz, Hendrik (2009), 'Ancient Theories of the Soul', *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, online: https://plato.stanford.edu/entries/ancient-soul/ [dostęp: 24.11.2019].

Lucjusz Anneusz Seneka (1987), *Myśli*, przekł. Stanisław Stabryła, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Mednikova, M. B. (2002), 'Scalping in Eurasia', *Anthropology & Archeology of Eurasia*: 41 (4), ss. 57-67.

Mosquera, Julio (2009), 'El cerro El Empalao en Cagua es mas importante que el Sambil de La Candelria: Caracas es Caracas y lo demas es monte', online: https://www.aporrea.org/actualidad/a89476.html [dostęp: 24.11.2019].

Müller, Peter (1719), *De saevitia*, Jenae: Paulus Ehrichus.

Nietzsche, Friedrich (2017), *O genealogii moralności*, przekł. Jarosław Dudek, Edyta Kiresztura-Wojciechowska, Kraków: Vis-à-vis Etiuda.

Orzeł, Olga (2014), *Dzieci żydowskie w czasach Zagłady*, Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny.

Pierre, J. M. (2015), 'Culturally Sanctioned Suicide: Euthanasia, Seppuku and Terrorist Martyrdom', *World Journal of Psychiatry*: 5 (1), ss. 4-14.

Pineda, Roberto (2003), 'La pasión por la guerra y la calavera del enemigo, *Revista de los Estudios Sociales*: 14 (1), ss. 38-51.

Radner, Karen (2014), 'High Visibility Punishment and Deterrence: Impalement in Assyrian Warfare and Legal Practice', *Zeitschrift für Altorientalische und Biblische Geschichte*: 21, ss. 103-128.

Robertson, Ian (2014), 'The Science Behind Isil's savagery', online: https://www.telegraph.co.uk/comment/11041338/The-science-behind-Isils-savagery.html [dostęp 24.11.2019].

Steinbach, Christoph Ernst (1734), *Vollständiges Deutsches Wörter-Buch Vel Lexicon Germanico-Latinum*, Breßlau: Johann Jakob Korn.

Szestow, Lew (2005), *Potestas clavium (Władza kluczy)*, przekł. Jacek Chmielewski, Kęty: Wydawnictwo Antyk.

Taylor, Kathleen (2009), *Cruelty: Human Evil and the Human Brain*, Oxford: Oxford University Press.

Tazbir, Janusz (1993), *Okrucieństwo w nowożytnej Europie*, Warszawa: BWG.

Schulze, Sebastian (2009), 'Das Paradox der Grausamkeit. Zur Theorie der Grausamkeit bei Nietzsche', w: Mirjam Schaub (red.), *Grausamkeit und Methaphysik: Figuren der Überschreitung in der abendländischen Kultur*, Bielefeld: transcript Verlag, ss. 41-51.

Synonim.net (2019), *Okrucieństwo*, online: https://synonim.net/synonim/okrucie%C5%84stwo [dostęp: 24.11.2019].

Thomas Aquinas (2006), *Summa Theologiae: Volume 44, Well-Tempered Passion: 2a2ae. 155-170*, w: Thomas Gilby (red.), Cambridge: Cambridge University Press.

Tytus Liwiusz (1974), *Dzieje Rzymu od założenia miasta. Księgi XXI-XXVII*, przekł. Mieczysław Brożek, Wrocław: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

Vorsino, Michael Anthony (2008), *Dracula: From Historical Voievod to Fictional Vampire Prince* [MA Thesis], online: https://rc.library.uta.edu/uta-ir/bitstream/handle/10106/906/umi-uta-1977.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 24.11.2019].

Žižek, Slavoj (2016), *Lacan. Eine Einführung*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

Zimbardo, Philip (2008), *Efekt Lucyfera*, przekł. Anna Cybulko, Joanna Kowalczewska, Józef Radzicki, Marcin Zieliński, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Zniszczenie rzeczy. Filozoficzny aspekt dziejów pewnej praktyki

WITOLD NOWAK
Uniwersytet Rzeszowski

Wprowadzenie

Istnieje pewien problem, który, choć ważny niemal dla każdego, nie doczekał się należytej uwagi. Chodzi o zniszczenie rzeczy. Nie oznacza ono zniszczenia rzeczy w sensie dosłownej materialnej parcjalizacji i destrukcji – którego źródła i konteksty analizował świetnie Wolfgang Sofsky (Sofsky 1999: 192-209) w *Traktacie o przemocy*[1] – lecz o zmianę ludzkiego stosunku do rzeczy, do ich

[1] Wstępem do niszczenia rzeczy jest pozbywanie się ich, wyrzucanie, zaliczanie do niepodlegających odzyskowi odpadów (Kulikowska & Obracht-Prondzyński 2013). Od wielu dekad do Polski przywożone są przez mniej lub bardziej profesjonalnych handlarzy używane rzeczy codziennego użytku z takich krajów jak Niemcy, Wielka Brytania, Francja, Szwajcaria czy Szwecja. Rzeczy te w tamtych państwach zostały uznane za odpady, tu zaś otrzymują „nowe życie". Wiele z nich to „dobre rzeczy", czyli przedmioty wciąż sprawne i obiecujące dalej działać ze względu na trwałość użytych w nich materiałów, a także spełniające – choćby w stylistyce uznanej już dziś za retro – współczesne kryteria estetyczne stawiane przedmiotom. Ilustrację może stanowić tu film dokumentalny w reżyserii Katji Schupp *Die wundersame Reise der unnützen Dinge* (*Niepotrzebnych rzeczy podróż niezwykła*) z 2010 roku. Dokument jest poświęcony migracji rzeczy z Niemiec do „dworku"-sklepu w Jaśle-Niegłowicach. Praktyki pozbywania się i niszczenia mogą się także odnosić do ludzkiego ciała i jego części (na przykład po amputacji) – są one wszak materialnymi obiektami. Nowe problemy w tym względzie generuje rosnąca liczba ludzi (Domańska 2017: 48-52). O ile nie przeżywa się rozterek w związku ze zwię-

wytwarzania i użytkowania. Zmiana ta, choć rozpoczęła się dawno, od kilku dekad przybrała na intensywności.

Jest to zmiana negatywna, którą jedynie wstępnie należy określić jako brak dbałości. Niedbały stosunek do rzeczy wiąże się bezpośrednio ze zmianami w obrębie produkcji i konsumpcji. Niedbałość powiązana jest mianowicie z narastającym w cywilizacji przyspieszenia traktowaniem wszystkiego – relacji międzyludzkich, zatrudnienia, instytucji, a nawet własnej tożsamości – jako tymczasowego i płynnego. Skoro nic nie jest trwałe, również nasze związki z rzeczami zyskują charakter skrajnie przypadkowy i ekwiwalentny. Skoro nasze „ja" nie jest trwale dookreślane przez rzeczy, można te rzeczy wciąż wymieniać na nowe, bez budowania z nich swego środowiska życia i wsporników pamięci (Nowak 2016). Tę naturalną dla cywilizacji przyspieszenia tendencję wzmacnia jeszcze konsumpcyjna reklama, nakłaniająca do kupowania wszelkiej nowości dlatego właśnie, że jest nowością. Produkty nowe zyskują moc fetyszy.

Od kilku dekad obserwować można w humanistyce wzrost teoretycznego zainteresowania rzeczami. Ożywienie to nie jest obce także filozofii – dość wspomnieć o Grahamie Harmanie i jego realizmie spekulatywnym czy Quentinie Meillassoux z jego koncepcją koniecznej przygodności (Harman 2013; Meillassoux 2015). A jednak we współczesnych rozważaniach nad rzeczami, również tych prowadzonych przez filozofów, niewiele uwagi poświęca się związkom pomiędzy rzeczami i ludzką tożsamością oraz pamięcią. Przeważają refleksje ontologiczne z jednej strony oraz analizy nowych materiałów, etyki, ekologii i recyclingu z drugiej. Kwestie pamięci, dziedzictwa, związków z tym, co dawne, co dziejowe są – na co wskazywał Hans-Georg Gadamer – słabo obecne. Tempo dokonujących się zmian nie pozwala ludziom na dźwiganie przeszłości i spojrzenie wstecz. Drugi powód zawężenia rozważań jest natury moralnej. Wydaje się, że w wielkich społeczeństwach konsumpcyjnych, będących w aspekcie politycznym egalitarnymi demokracjami, zmalał z czasem – pomimo deklaracji o równości i godności jednostek – szacunek do pojedynczego człowieka. Nieprzeliczalna mnogość ludzi żyje w zbliżonych, zestandaryzowanych warunkach aglomeracji miejskich, które niweczą poczucie niepowtarzalności i godności każdej jednostki. Pozwala to monstrualnie rozrosłym koncernom na sprzedawanie ludziom mar-

dłymi czy zniszczonymi roślinami, to już ciała zwierząt – zwłaszcza tych, które pozostawały pod naszą opieką – wywołują u wielu ludzi żywe uczucia i powinność pogrzebania ich, stąd budowa grzebalni dla zwierząt.

nie wykonanych rzeczy – sprzedawanie bez troski o jakość ich życia i jakość kulturowego środowiska, w którym się poruszają.

Rzeczy jako środowisko człowieka

Rzeczy są nie tylko zewnętrznymi narzędziami, ale także przedłużeniami naszego ciała. W działaniu zrastamy się z nimi tak ściśle, iż tworzymy wtedy pewne cielesno-narzędziowe całości (Latour 2011)[2]. Dotyczy to zresztą nie tylko efektownych działań, jak jazda rowerem czy gra na skrzypcach, lecz także czynności o nikłej dynamice, wizualnie statycznych, na przykład siedzenia na fotelu, leżenia na kanapie etc.

Relacja człowieka i rzeczy jest pod ważnymi względami symetryczna:

> Uważamy się za cywilizowanych, a nasza cywilizacja opiera się w dużej mierze na dobrach materialnych. Bez nich czekałaby nas taka sama walka o przetrwanie, jaką toczą zwierzęta. Tym, co pozwala nam zachowywać się po ludzku, są więc między innymi ubrania, domy, miasta i wszystkie inne rzeczy, którym nadajemy sens za pomocą obyczaju i języka. (Unaocznia to zwłaszcza widok obszarów po katastrofie). Świat materii nie jest po prostu zbiorem technicznych i kulturowych gadżetów – to część nas samych. Wynaleźliśmy te rzeczy, zrobiliśmy je, a one w zamian czynią nas tymi, kim jesteśmy (Miodownik 2016: 9-10)[3].

Innymi słowy, człowiek cywilizowany to człowiek zrośnięty z rzeczami, posługujący się nimi i motywowany przez nie. Freud dodałby ponadto: alienowany przez rzeczy i ciemiężony przez nie, musi je bowiem obsługiwać, a czasem poddawać się ich opresyjnej kontroli. Dość pomyśleć, że w takich krajach, jak Stany Zjednoczone, życie bez umiejętności prowadzenia samochodu jest niemal niemożliwe.

[2] Z kolei Bjornar Olsen podaje przykład mężczyzny-łowcy używającego kajaku i zamieszcza zdjęcie z 1880 roku, przedstawiające mieszkańca zachodniej Grenlandii siedzącego w kajaku, ubranego w natłuszczone skóry. Mężczyzna nie widzi kajaku, on go używa, splatając się z nim na jakiś czas w jedność człowiek-narzędzie (Olsen 2013: 115).

[3] Rzecz-narzędzie stanowi zatem *humanum*, tak samo jak język, jest tak samo antropologiczna, swoiście ludzka. Ściśle biorąc, nie dotyczy to jedynie rzeczy w funkcji narzędziowej, lecz także rzeczy jako dzieła sztuki (materialna rzeźba, odlany posąg, obraz etc.). Na temat sporu „język czy narzędzie" w antropologii filozoficznej (Dusek 2011: 124-149).

Zwrócić należy uwagę na to, jak ściśle zrastamy się z rzeczami, zwłaszcza tymi używanymi codziennie: piórami i długopisami, kubkami i talerzami, krzesłami i innymi meblami. Często powtarzana fraza, iż rzeczy towarzyszą człowiekowi w życiu, ujawnia antropomorfizację przedmiotów, której nieustannie dokonujemy – nazywamy je ludzkimi imionami, zdrabniamy te imiona, obsadzamy je afektywnie. Najściślej zrastamy się z rzeczami, które przylegają do nas najbliżej – z ubraniami. W znacznym stopniu proces ten dotyczy agregatów i maszyn, owych rzeczy złożonych, a więc rowerów, aut, komputerów. Personalizujemy takie przedmioty, nadajemy im imiona i mówimy o nich jak o bytach ożywionych, a nawet zwracamy się do nich: z gniewem, gdy zawodzą, z sympatią, gdy zadowalająco z nami współpracują, z czułością, gdy ulegają uszkodzeniom.

Postawy te wzmacnia niekiedy rozwój technologii, zdąża on bowiem w kierunku coraz większej autonomii rzeczy. Prace zmierzają na przykład do wyprodukowania autonomicznych samochodów. Najwięcej w kierunku autonomizacji rzeczy poczyniono w dziedzinie dronów, których kolejne generacje mogą wykonywać wiele zadań samodzielnie. Rozwija się także Internet Rzeczy (IoT), czyli technologie umożliwiające komunikowanie się między sobą urządzeń i komputerów (Miller 2016). Możliwość momentu Osobliwości (angielskie: *Singularity*), w którym sztuczna inteligencja zdobywa szeroko pojętą samoświadomość, wciąż jednak pozostaje przedmiotem sporu.

Rzecz jako *mimesis*

Zniszczenie rzeczy jest jednym z rzadko omawianych aspektów życia w nowoczesności. Określeniem tym posłużył się Gadamer w monachijskim wystąpieniu w 1966 roku, zatytułowanym *Sztuka i naśladownictwo* (*Kunst und Nachahmung*; Gadamer 1979). Gadamer mówi tam o dawnym porządku „świata wcielonego w oswojone i pokochane zjawiska rzeczy" (Gadamer 1979: 139). W finale rozważań filozof konstatuje:

> Żyjemy w nowoczesnym świecie przemysłowym. A ten świat nie tylko zepchnął na margines naszej egzystencji widzialne formy rytuału i kultu, ale uczynił jeszcze więcej – zniszczył rzecz. Stwierdzenie to nie ma wyrażać oskarżycielskiej postawy *laudatoris temporis acti* – jest to wypowiedź o rzeczywistości, którą widzimy wokół siebie i którą musimy zaakceptować, jeśli nie jesteśmy głupcami. A w stosunku do tej rzeczywistości stwierdzenie: nie ma już rzeczy – jest prawdziwe. Rzeczy nie ma. Są egzemplarze, które można

> dowolnie często nabywać, bo są dowolnie często wytwarzane, póki nie skończy się produkcja danego modelu. Tak wygląda nowoczesna produkcja i nowoczesna konsumpcja. Fabrykując te „rzeczy" tylko seryjnie, zbywając je tylko przy użyciu potężnie rozbudowanej reklamy, wyrzucając je, kiedy się popsują, nie robi się nic niestosownego. Ale nie doświadczamy w nich rzeczy. Nie uobecnia się w nich nic, co nie dałoby się zastąpić, ani trochę życia, nic z dziejów. Tak wygląda nowoczesny świat (Gadamer 1979: 139-140).

W świecie współczesnym porządek nie zaniknął zupełnie. Jego *residua* stanowią dzieła sztuki: „Każde dzieło sztuki jest jeszcze czymś takim, czym była kiedyś rzecz, w czego istnieniu rozbłyskuje i utwierdza się porządek […]" (Gadamer 1979: 140). Obcując ze sztuką, mówi Gadamer, zawsze doświadczamy porządku. Występuje to również w kontakcie ze sztuką nowoczesną, włączając tu nawet jej najbardziej ekstrawaganckie dzieła. W kontakcie z nimi doświadczamy innego porządku, aniżeli ten realizujący się w sztuce dawnej, odwołującej się do wielkiego wzoru ładu przyrody i budowy światów (gdzie rzecz jest na przykład *mimesis* liczb), do doświadczenia ludzkiego zamkniętego w micie oraz do świata wcielonego w oswojone i pokochane zjawiska rzeczy. Wciąż jednak możemy doświadczać tam obecności duchowej energii porządkującej – jeśli tylko wystąpiła ona po stronie twórcy.

Rzecz jest *mimesis*, jest naśladownictwem. To zaś, mówi Gadamer za Arystotelesem, a wbrew Platonowi, nie jest tęsknotą, lecz spełnieniem. Sztuka jest naśladowaniem i rozpoznaniem w naśladowaniu. Podobnie sprawy się mają z rzeczą, tą prawdziwą, a nie masowo reprodukowaną. W kontakcie z nią doświadczamy porządku, który ona wciela i otwieramy się na świat, do którego odsyła. Dlatego też kontakt z dobrze wykonanymi rzeczami ma silne następstwa egzystencjalne – wzmacnia nasze poczucie bezpieczeństwa ontologicznego. I odwrotnie: zniszczenie rzeczy nie jest bynajmniej, jak się najczęściej wskazuje w ujęciach poświęconych masowej produkcji i reprodukcji rzeczy, procesem błahym i wynikającym jedynie z przyczyn ekonomicznych. Destrukcja rzeczy to skutek rozpadu pewnej wizji świata – świata jako spójnej i uporządkowanej całości, w której istota ludzka posiada określone miejsce. Jej skutkiem z kolei są: utrata bezpieczeństwa ontologicznego, skurczenie obszaru pamięci i wyobraźni oraz nadwątlanie więzi międzypokoleniowej[4].

[4] Przed czasami produkcji masowej i postarzania rzeczy ważną rolę w domostwach ludzi odgrywały przedmioty, będące nośnikami wartości. Należały tu zwłaszcza dewocjonalia (wiszące na ścianach obrazy osób boskich i świętych, egzemplarze *Biblii*, książ-

Standaryzacja i planowanie żywotności produktu

Za zamach na rzeczy można już uznać wynalezienie formy standardu, choć jej pojawienie się odpowiadało na potrzeby wzrastającej liczby ludności świata. Współcześni teoretycy kapitalizmu piszą:

> Wynalezienie standardu jako takiego można uznać za jedną z podstawowych innowacji, na których od XIX wieku opierał się rozwój społeczeństwa przemysłowego. Efektem standaryzacji przedmiotów będących egzemplarzami, a więc reprodukcjami prototypu w ilości z założenia nieograniczonej, było nie tylko podtrzymywanie produkcji za sprawą uzyskania korzyści skali czy możliwości wzrostu produktywności. Standaryzacja ustala też wewnętrzne cechy prototypu – na sposób pokrewny temu, co daje kodyfikacja – zebrane zwykle w postaci technicznej receptury, zapewniającej jej posiadaczowi monopol na jej reprodukcję. Standaryzacja pozwala też na podanie do publicznej wiadomości istotnych różnic między danym produktem a innymi, których wygląd albo funkcjonalność są częściowo podobne, uzasadniając tym samym cenę, jaką się za niego żąda, i dostarczając narzędzi porównywania rzeczy tudzież pobudzania konkurencji (Boltanski & Esquerre 2015: 132)[5].

W bliskim, choć niebezpośrednim związku ze zniszczeniem rzeczy w sensie Gadamera, pozostaje proces określany mianem planowego postarzania rzeczy i pojęcie zaplanowanej żywotności produktu (angielskie: *planned obsolescence*). Dzieje tej praktyki trudno prześledzić, bo większa część informacji

żeczki do nabożeństwa), obiekty nacechowane patriotycznie oraz pamiątki rodzinne, zwłaszcza uobecniające osoby fotografie. Samo przechowywanie i międzypokoleniowe przekazywanie tych rzeczy sugerowało, iż zachowywanie i tradycja są wartościami. Obecność obiektów kultycznych świadczyła o wierze w transcendencję. Współczesne modele mieszkań niemal nie zawierają przedmiotów powyższego rodzaju, preferują „obiektywizm" na miejsce dawnych przedmiotów „subiektywnych", czyli zamawianych do określonych wnętrz dla konkretnych osób. Hartmut Böhme za zmiany te wini kapitalizm i budzoną przezeń w ludziach wolę posiadania i poszerzania swego ja. Rozpoczęty w XIX wieku proces zalewu świata mieszczańskiego rzeczami skutkował tym, że „z obszaru doświadczenia klas panujących w miastach zniknęły zarówno naturalne przedmioty wraz z właściwym im środowiskiem, jak i trwające przez pokolenia przedmioty symboliczne, które w tradycyjnych społecznościach stanowiły nośnik wartości" (Böhme 2012: 14). Z kolei przewaga przedmiotów „obiektywnych" we współczesnych wnętrzach sprawia, że przestajemy odczuwać nasze otoczenie jako przyjazne.

[5] Standaryzacja służy zatem uzasadnianiu cen przedmiotów oraz utransparentnieniu zasad konkurowania na rynku.

o takich zabiegach jest po prostu ukrywana ze względu na korzyści handlowe i na to, iż naruszają one dobro klientów (Sidorick 2012). Chodzi o narastające praktyki producentów nakierowane na wytwarzanie przedmiotów użytkowych (żarówek, pończoch, śrubokrętów) o krótszej, aniżeli dotychczasowa, przydatności do użycia przy utrzymywaniu ich dotychczasowej ceny. Na tym właśnie polega postarzanie rzeczy (zwane też planowaniem nieprzydatności produktu i ograniczaniem trwałości produktu): używa się gorszych, czyli mniej wytrzymałych materiałów, nie przywiązuje wagi do projektowania rzeczy[6], kładzie nacisk na reklamę i opakowanie kosztem rzeczy samej. W efekcie otrzymujemy tandetę, wytwór celowo pogorszony. Wiele agregatów i maszyn konstruuje się tak, iż jeden zamontowany trwale szybko zużywalny element zmusza nabywcę do wymiany całego urządzenia (telefonu, komputera) na nowe. Niektórzy producenci dokładnie planują pojawienie się kosztownej dla klienta usterki, na przykład programują rozszczelnienie chłodnicy w aucie lub zużycie niewymienialnej baterii w smartfonie. Jak piszą Luc Boltanski i Arnaud Esquerre: „[…] przestarzałość jakiegoś przedmiotu może zostać zaprojektowana z góry, tak by zmusić użytkownika do jego wymiany, jeszcze zanim upłynie jego czas – jest tak często na przykład w dziedzinie produktów komputerowych" (Boltanski & Esquerre 2015: 133). Trwałość rzeczy oznacza zaś czas, przez jaki produkt ma zapewniać satysfakcję użytkownikowi, zanim stanie się odpadem.

Wytwarzane w ten sposób przedmioty funkcjonują krócej, towarzyszą człowiekowi przez niklejszy okres, aniżeli czyniły to ekwiwalentne przedmioty wytwarzane przed erą postarzania rzeczy. Aby ująć powyższy proces na wysokim stopniu ogólności, można posłużyć się powtarzaną przez Marshall Bermana frazą Karola Marksa z *Manifestu komunistycznego*: „wszystko, co stałe rozpływa się w powietrzu" (*all that is solid melts into air*; Berman 2006)[7]. Charles Taylor komentuje ten stan: „Chodzi o to, że solidne, trwałe i często znaczące przedmioty, które służyły nam w przeszłości, są zastępowane przez masowe, tandetne i pozbawione oblicza wyroby, którymi się teraz otaczamy" (Taylor 2002: 14). Rzeczy rozpływają się podobnie, jak instytucje i relacje między

6 „Prawdą jest […] że kiepski projekt pozostanie kiepskim projektem, niezależnie od tego, w jakim materiale się go zrealizuje" (Miodownik 2013: 97). Bywa i tak, iż duże środki wydaje się na wzornictwo formy, szwankują zaś materiał i wykonanie. Otrzymujemy wtedy rzecz-hybrydę, zmysłowo interesującą, lecz mało użyteczną.

7 Ta wydana w 1982 roku książka jest jednak pochwałą modernizmu, bowiem Berman postuluje zadomowienie w nowoczesnym wirze życia i odnajdywanie w nim siebie.

ludźmi. Jako nietrwałe, nie mogą być wieloletnimi – afektywnie obsadzonymi – towarzyszami w naszym życiu i wspornikami działań. Bardzo szybko stają się odpadami i zostają jako takie potraktowane. Taylor przyznaje ponadto rację koncepcji Alberta Borgmanna, który pisze o panującym dziś „paradygmacie przyrządu" (*device paradigm*; Borgman 1984: 29). Ludzie wycofują się coraz bardziej z wielostronnych relacji ze środowiskiem, a zamiast tego oczekują – na co podażą reagują wytwórcy – produktów o konkretnym zastosowaniu (Borgmann 1984). Rzecz staje się przyrządem, specjalistycznym narzędziem przeznaczonym do wykonywania określonych zadań.

Nie-rzeczy – rzeczy pozbawione aury

Zasadne jest posłużenie się określeniem „nie-rzeczy" – nawiązującym do określenia „nie-miejsca" (*non-lieux*), które Marc Augé stosował do analiz cywilizacji ponowoczesnej – na nazwanie zestandaryzowanych i efemerycznych, celowo postarzonych wytworów nowoczesnej produkcji (Nowak 2017)[8]. Co najmniej równie płodne jest zastosowanie wprowadzonej przez Waltera Benjamina kategorii „aury" do omawianego procesu niszczenia rzeczy. W eseju *Dzieło sztuki w dobie mechanicznej reprodukcji* Benjamin pisał o aurze w odniesieniu do dzieł sztuki i diagnozował jej zanik wskutek upowszechniania się mechanicznej reprodukcji. Około roku 1900 reprodukcja techniczna osiągnęła standard pozwalający jej uczynić swym obiektem całość niesionych przez tradycję dzieł sztuki. Aura to – połączona z mocą – niepowtarzalność, jedyność, idiomatyczność. To także efekt nieusuwalnego dystansu, jaki wytwarza dzieło sztuki. Występowanie aury jest znakiem zakorzenienia sztuki w praktykach kultowych. Jeśli myśleć o wytworach ludzkich na sposób klasyczny, czyli tak jak starożytni, to pojęcie aury i auratyczności należy odnieść także do rzeczy. *Techne*, która je wytwarza, rządzi się tymi samymi regułami, co sztuka, a one same są dziełami sztuki wytwarzania. Jako takie, rzeczy sta-

[8] Augé zwrócił uwagę na głęboko alienujący charakter cywilizacji nowoczesnej, hipernowoczesności (*supermodernity*): generuje ona wiele obszarów niczyich, nieoswajalnych, takich, w których nie sposób się zadomowić. Standaryzacja usług, rzeczy, informacji skutkuje tym, iż wszystko staje się nie-miejscem, miejscem bez idiomu i bez–czułego czy choćby wrogiego – śladu człowieka. Przestrzenie nie-miejsc (lotniska, porty, dworce, autostrady, środki transportu, hipermarkety, sieciowe hotele) nie tworzą relacji ani nie budują tożsamości, oznaczają jedynie podobieństwo i samotność (Augé 2010).

nowią *mimesis* świata i dziejów, są mniej lub bardziej silnymi semioforami, a procesy ich wytwarzania nie stosują standaryzacji.

Powtórzyć trzeba, że prawdziwa rzecz, dobra rzecz, powstaje jako *mimesis*. Odbija świat, życie, dzieje. Jest dziełem sztuki i jako dzieło, nosi znak swego twórcy-autora. Może to być dosłowna sygnatura, ale może być to także rozpoznawalny styl artefaktu. U źródeł dzieła sztuki i rzeczy-dzieła leżą podobne wysokie intencje: wyrastają one z namysłu nad światem i z czci dla niego, dążą do jego przetworzenia i reprezentacji. Do odczytania zawartego w świecie porządku. Dlatego zarówno w dziełach sztuki, jak i w prawdziwych rzeczach odnaleźć można archetypy wizualne (Alexander 2008)[9].

Dawna wytwórczość podporządkowana była regułom dobrego wykonawstwa. W czasach, gdy rzeczy były dobre, mogły one stanowić poręczenie wierzytelności, a dawanie ich pod zastaw było zabiegiem w pełni zrozumiałym (Rymaszewski 2018; Pullat 2018; Dumanowski 2006). Ludzie wytwarzali wiele rzeczy – naczynia, narzędzia, broń – sami, zaopatrując w nie swoje gospodarstwa domowe. Alasdair MacIntyre uważa nawet, że przeniesienie procesu produkcji poza gospodarstwo domowe – co stało się w XVIII wieku – miało fatalne skutki dla ludzkiej praktyki. Poszczególne praktyki, pisze MacIntyre, dotąd nakierowane na wzorce właściwych sobie doskonałości, teraz poczęły orientować się na zysk (MacIntyre 1996: 353). Wytwarzana w warsztatach rzecz oceniana była przez ludzi, będących mistrzami w danym fachu; wytwórca musiał się też liczyć z opinią otoczenia, które kupowało jego wyroby. Rzemieślnik, jako człowiek religijny, liczył się ponadto z nadzorującym go i oceniającym spojrzeniem Boga. Mniej lub bardziej uwewnętrznione zasady religijne skłaniały go do dbałości o wykonywany produkt, nawet w elementach ukrytych dla ludzkiego spojrzenia, na przykład w spodnich częściach mebli czy niewidocznych pod podszewką elementach ubrania. Ideę tej dbałości i jej religijne podłoże wyraża wiersz amerykańskiego romantyka, Henry'ego Wadswortha Longfellowa, zatytułowany *Budowniczy* (*Builders*). Jego najważniejsza strofa brzmi: „W rańszych dniach sztuki, u dawnych ludzi,/Szła najstaranniej budowa,/mistrz przy najskrytszej cząstce się trudzi,/ bo jej przed Bogiem nie schowa" (Longfellow 1975: 62). Wiersz ten należał do ulubionych utworów Ludwiga Wittgensteina, a idee doskonałości i sumienności, wyrażone w cy-

[9] I tak na przykład dom symbolizuje bezpieczeństwo i ciepło. Zbliżona jest symbolika dachu – prawdziwy, archetypiczny dach jest zawsze stromy, aby łatwo pozbywał się śniegu i deszczu – która odnosi nas do schronienia (Alexander 2008: 577).

towanej strofie, przyświecały pracy samego filozofa, między innymi projektowaniu przezeń wnętrz wiedeńskiego domu przy Parkgasse dla jego siostry Margaret Stonborough-Wittgenstein (Last 2008)[10].

Uwagi o tym, że solidność przedmiotów odchodzi w przeszłość i że wkraczamy w epokę produkcji towaru obliczonego na szybkie zużycie, odnajdziemy już w pierwszej połowie XIX wieku, na przykład w powieściach Honore'a Balzaca. Na przełomie wieków Georg Simmel pisał: „Urządzenie mieszkania, przedmioty, które nas otaczają celem użytku i ozdoby, charakteryzowały się jeszcze w pierwszych dziesięcioleciach XIX stulecia relatywną prostotą i trwałością, niezależnie od tego, czy zaspokajały potrzeby warstw niższych, czy bardziej oświeconych. Dzięki temu miało miejsce »zrastanie się« konkretnego człowieka z otaczającymi go przedmiotami" (Simmel 1997: 324). Zakorzenienie się ludzi w rzeczach – które Simmel postrzegał dodatnio – przerwały, według niego, procesy różnicowania się przedmiotów. Po pierwsze, zaczęła powstawać mnogość bardzo wyspecjalizowanych przedmiotów, po drugie, zainicjowane zostało intensywne oddziaływanie zmiennych mód na wytwarzanie rzeczy, po trzecie pomnożeniu uległa liczba stylów obecnych w produkowanych przedmiotach. Od czasów, gdy autor *Filozofii pieniądza* (1900) pisał te słowa, zmiany uległy spotęgowaniu, masowa produkcja przedmiotów o jakości uśrednionej na niskim poziomie i obliczonych na efemeryczne trwanie zdominowała system konsumpcji.

Rzetelność dawnego wykonawstwa rzeczy poświadcza frazeologia. Istnieją oto „dobre rzeczy", „porządne rzeczy", których własności podczas oględzin (oglądania ze wszystkich stron i w szczegółach, dotykania, opukiwania etc.) kwituje się określeniem „dobra robota". Istnieje „mocna rzecz", „trwała rzecz", „solidna rzecz", do której wykonania przyczyniła się „solidna robota". W niektórych krajach i czasach synonimem dobrej, solidnej roboty jest „niemiecka robota". Ważna jest także – właściwa językowi kolekcjonerów i zbieraczy – fraza „rzecz z czasu". Informuje ona o dawności jakiejś rzeczy: jej potencjalnej zabytkowości, ale też solidności, która umożliwiła rzeczy stawienie oporu niszczącym siłom przyrody. Dobre rzeczy domagają się sprawiedliwych cen, jako że z racji rzetelnego wykonania nie powinny być kupowane ani sprzedawane z tą samą dowolnością, co tandeta. „Uczciwe rzeczy" wymagają „uczciwych cen".

[10] Projekt budynku zlecono Paulowi Engelmannowi, a Wittgenstein nieustannie go poprawiał.

Podsumowanie

Reguły dobrej roboty utrzymywane są dziś jedynie w nielicznych enklawach produkcji (Sennett 2010)[11]. Masowa tworzy rzeczy byle jakie, obliczone na szybkie zużycie. Takie znijaczenie rzeczy ma kilka głównych przyczyn, z czego pierwszą jest wzrost tempa życia. Coraz szybciej zmienia się coraz więcej. Pośpiech skłania do zmian, do pozbywania się starego, ale też skutkuje marnym wykonawstwem rzeczy, to bowiem wymaga czasu. Tania tandeta wypiera lepsze wyroby[12]. Drugi aspekt stanowi chronolatria, czyli przekonanie, że to, co późniejsze w czasie jest doskonalsze od minionego. Często łączy się – zwłaszcza w reklamie – z kultem nowości i rzeczy nowych, choćby lichych. Jako trzeci wymienić należy chciwość, *pleonexia* właścicieli i menedżerów wielkich koncernów. Nakierowani na zysk, chcą w krótkich jednostkach czasu sprzedawać wielką liczbę rzeczy – co zmusza do szybkiej, uśrednionej jakościowo produkcji. Czwartym czynnikiem jest demokratyzacja luksusu, która polega na tym, iż producenci dóbr luksusowych, w dążeniu do optymalizacji zysku, postanowili sprzedawać swe towary szerszej klienteli. Obniżyli ich jakość i cenę – zachowali natomiast swe znaki towarowe. W efekcie współczesne produkty słynnych marek, wielkich domów mody, nie są jakościowo równe ich produktom sprzed kilku dekad (Thomas 2010).

Proces nabywania cech nijakości przez rzeczy napotyka na sprzeciwy. Próby powrotu do dawnej wytwórczości podejmowane są od XIX wieku, od działalności Johna Ruskina i Williama Morrisa. Wpadały one jednak natychmiast w pułapkę pieniądza, bo jedynie ludzi bogatych było stać na ręcznie wykonywane przedmioty. Te ostatnie musiały być znacznie droższe od rzeczy wytwarzanych w masowej produkcji fabrycznej. Powstała sytuacja nienaturalna: próbowano powrócić do rękodzielniczej wytwórczości poza systemem ontoteologii średniowiecznej. Jednak bez tego wzmacniającego kontekstu założeń dotyczących patronatu państwa nad handlem i patronatu teologii nad władzą polityczną, rękodzielnictwo stawało się luksusem, a korzystanie z niego – ostentacyjną konsumpcją. Człowiek zamawiający ręcznie wykonywane

[11] Tytuł oryginału *The Craftsman*. W Polsce klasykiem teorii „dobrej roboty" jest Tadeusz Kotarbiński (Kotarbiński 1982).

[12] „Szef był człowiekiem honoru. Nawet jak komornik wszedł do firmy, to pod stołem dostałyśmy wypłaty. Taki był. Najpierw o nas myślał, a dopiero potem o długach – mówi Pani Urszula i dodaje, że interes upadł, bo rynek zalała chińszczyzna" (Szymaniak 2018: 7).

przedmioty, spełniające dawne kryteria dobrej roboty, okazywał się pyszałkiem i arogantem, separującym się od innych członków społeczeństwa[13].

Mieszkańcy zbiorowości konsumpcyjnych są skupieni na przedmiotach i ich wartości symbolicznej. Używają przedmiotów, aby się egzystencjalnie wzmocnić, pokonać niepewność siebie, a także cieszyć się przewagą nad innymi ludźmi, jaką daje posiadanie rzeczy. W literaturze stan takiej fascynacji – połączonej z psychopatią – wyraziście i od środka przedstawił w kontekście amerykańskim Bret Easton Ellis w powieściach, zwłaszcza w *American Psycho* (1991) i *Glamoramie* (1998). Gdyby szukać wschodnioeuropejskiego odpowiednika tych książek, należałoby sięgnąć po *Adibas* (2009) Zazy Burczuladze[14].

A jednak rzeczy, z którymi dziś obcujemy, nie są dobrymi rzeczami. Pogląd, że u źródeł współczesnego wytwórstwa rzeczy użytkowych leży szyderstwo, jest być może przesadny. Wydaje się, iż za „zniszczenie rzeczy" odpowiedzialna jest raczej ludzka chciwość, nakierowana na szybki i zwielokrotniany przez liczbę wymienianych sukcesywnie egzemplarzy rzeczy zysk. Z chciwością tą wtórnie łączy się niedbalstwo i pogarda dla ludzi jako klientów. Producenci niejednokrotnie kłamią, czyli świadomie mówią nieprawdę o swych produktach. Zdają się też gardzić kupującymi, oferując im towar o stale zaniżanej jakości, czyli dokonując „wciskania im kitu" (Frankfurt 2013)[15].

13 Kupowanie i noszenie rzeczy „dawnego dobrego świata" jest wciąż naznaczone ambiwalencją. Widać to choćby na przykładzie ubrań, butów i dodatków reprezentujących klasyczną elegancję. Polacy, którzy hołdują temu trendowi – skupiający się np. na portalu But w butonierce – objawiają cechy i postawy tak różne jak ambicja, ekskluzywizm, snobizm, pogarda dla gorzej ubranych, miłość do piękna, konserwatyzm i tak dalej (Szlendak & Olechnicki 2017).

14 Ta słaba, wtórna i źle przełożona na język polski powieść ukazuje jeden dzień z życia mieszkańców Tbilisi. Stolica Gruzji okazuje się rodzajem *fake city*, miasta podróbki, stolicą kraju, który sam jest podróbką Zachodu – podobnie jak cała Europa Środkowa i Wschodnia. Tutaj handluje się podróbkami zachodnich markowych dóbr lub kupuje ich używane oryginały w sklepach *second-hand*. Nieliczni nabywają oryginalne rzeczy w butikach, gdzie jednak kosztują one – w stosunku do średniej płacy – bardzo dużo (Burczuladze 2011). W odniesieniu do mieszkańców byłego ZSRR fiksację na punkcie zaczynających docierać tam dóbr konsumpcyjnych z Zachodu pokazują wypowiedzi zebrane przez Aleksijewicza (Aleksijewicz 2014).

15 Analizując frazeologię i znaczenia związane z „kitem", „wciskaniem kitu" (*bullshit*) etc., Frankfurt słusznie i w zgodzie z uzusami językowymi odnosi te nazwy nie tylko do zabiegów okłamywania, ale także do wytwarzania i sprzedawania towarów: „kitem" bywa nie tylko słownie wyrażone kłamstwo, ale także wyprodukowana przez ludzi rzecz. Rzecz taka jest nazywana: tandetą, szmelcem, śmieciami, gównem, lipą (Frankfurt 2013).

Upowszechniające się od kilku dekad postarzanie produktów jest zaniżaniem ich jakości. Planowanie żywotności produktu, będące jej skracaniem, ma ponadto dalekosiężne rezultaty o globalnym charakterze. Godzi ono mianowicie w środowisko naturalne, ponieważ skutkuje mnożeniem odpadów, zanieczyszczeniem środowiska, a także wymaga nowych porcji energii i materiałów do wytworzenia kolejnych rzeczy. Niewiele gatunków zwierzęcych wytwarza trudno rozkładające się odpady, niewiele też marnotrawi żywność i inne środki życia – człowiek jest w czołówce tych praktyk.

Wydaje się, iż człowiek potrzebuje przekonania o wszystkowidzącym oku Boga – o którym pisał Longfellow w *Budowniczych* – i o sankcji Jego karzącej ręki, aby być zdolnym – moralnie – do wytwarzania rzeczy spełniających wymogi rzetelnego rzemiosła. Bez groźby takiej kary szybko osuwa się w partactwo i celowe podniszczanie rzeczy. Tymczasem człowiek powinien tworzyć świat, w którym będzie żył w afektywnie pozytywnych związkach z rzeczami. Świat zatem, w którym będzie traktował – uzyskane z surowców Ziemi – materialne przedmioty jako część Ziemi i obdarzał je stosowną dozą szacunku.

Źródła cytowań

Aleksijewicz, Swietłana (2014), *Czasy secondhand: koniec czerwonego człowieka*, przekł. Jerzy Czech, Wołowiec: Czarne.

Alexander, Christopher (2008), *Język wzorców. A Pattern Language*, przekł. Aleksandra Kacanowska, Karolina Maliszewska, Małgorzata Trzebiatowska, wstęp Krzysztof Lenartowicz, Gdańsk: GWP.

Augé, Marc (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. Roman Chymkowski, Warszawa: PWN.

Berman, Marshall (2006), *Wszystko, co stałe rozpływa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przekł. Marcin Szuster, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych„Universitas".

Boltanski, Luc, Arnaud Esquerre (2015), 'Kolekcjonerstwo jako nowa forma kapitalizmu. Kapitalizacja przeszłości i jej skutki', przekł. Michał Warchala, *Kronos*: 2, ss. 124-151.

Borgmann, Albert (1984), *Technology and the Character of Contemporary Life*, Chicago: University of Chicago Press.

Böhme, Hartmut (2012), *Fetyszyzm i kultura. Inna teoria nowoczesności*, przekł. Mateusz Falkowski, Warszawa: PWN.

Burczuladze, Zaza (2011), *Adibas*, przekł. Magdalena Nowakowska, Warszawa: Claroscuro.

Domańska, Ewa (2017), *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Warszawa: PWN.

Dumanowski, Jarosław (2006), *Świat rzeczy szlachty wielkopolskiej w XVIII wieku*, Toruń: Wydawnictwo UMK.

Dusek, Val (2011), *Wprowadzenie do filozofii techniki*, przekł. Zbigniew Kasprzyk, Warszawa: WAM.

Frankfurt, Harry (2013), *O wciskaniu kitu*, przekł. Hanna Pustuła, Warszawa: Czuły Barbarzyńca.

Gadamer, Hans-Georg (1979), 'Sztuka i naśladownictwo', w: Hans-Georg Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przekł. Małgorzata Łukasiewicz i Krzysztof Michalski, Warszawa: PIW, ss. 65-80.

Harman, Graham (2013), *Traktat o przedmiotach*, przekł. Marcin Rychter, Warszawa: PWN.

Kotarbiński, Tadeusz (1982), *Traktat o dobrej robocie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Latour, Bruno (2011), *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przekł. Maciej Gdula, Warszawa: Oficyna Naukowa.

Meillassoux, Quentin (2015), *Po skończoności. Esej o koniecznej przygodności*, przekł. Piotr Herbich, Warszawa: Biblioteka Kwartalnika Kronos, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego.

Miller, Marcus (2016), *Internet Rzeczy. Jak inteligentne telewizory, samochody, domy i miasta zmieniają świat*, przekł. Michał Dadan, Warszawa: PWN.

Miodownik, Marc (2016), *W rzeczy samej. Osobliwe historie wspaniałych materiałów, które nadają kształt naszemu światu*, przekł. Dariusz Żukowski, Kraków: Karakter.

Last, Nana (2008), *Wittgenstein's House: Language, Space, and Architecture*, Fordham: Fordham University Press.

Longfellow, Henry Wadsworth (1850), 'Budowniczy', przekł. Adam Pajgert, w: Henry Wadsworth Longfellow, *Wybór poezji*, Warszawa: PIW, s. 62.

MacIntyre, Alasdair (1996), *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przekł. Adam. Chmielewski, Warszawa: PWN.

Olsen, Bjornar (2013), *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przekł. Bożena Shallcross, Warszawa: Wydawnictwo IBL.

Pullat, Raimo (2018), *Świat rzeczy mieszkańców Tallina w dobie Oświecenia*, Warszawa: Polska Akademia Umiejętności.

Rymaszewski, Zygfryd (2018), *Areszt rzeczy jako zabezpieczenie wierzytelności w miastach Polski średniowiecznej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Schupp, Katja, reż. (2010), *Die wundersame Reise der unnützen Dinge* (*Niepotrzebnych rzeczy podróż niezwykła*).

Sennett, Richard (2010), *Etyka dobrej roboty*, przekł. Jan Dzierzgowski, Warszawa: Muza SA.

Sidorick, Daniel (2012), *Kapitalizm z puszki. Campbell Soup i pogoń za tanią produkcją w XX wieku*, przekł. Ewa Klekot, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Sofsky, Wolfgang (1999), *Traktat o przemocy*, przekł. Marek Adamski, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Szlendak, Tomasz, Krzysztof Olechnicki (2017), *Nowe praktyki kulturowe Polaków: megaceremoniały i subświaty*, Warszawa: PWN.

Szymaniak, Marek (2018), *Urobieni. Reportaże o pracy*, Wołowiec: Czarne.

Taylor, Charles (2002), *Etyka autentyczności*, przekł. Andrzej Pawelec, Kraków: Znak.

Thomas, Dana (2010), *Luksus: dlaczego stracił blask*, przekł. Elżbieta McIver, Warszawa: Muza.

Od *enciclopedia concreta* do leksykonu natury: wczesnonowożytne muzea, encyklopedie i dwie tradycje naukowe

EWA ZAKRZEWSKA
Uniwersytet Warszawski
ewa.zakrzewska116@gmail.com

Wprowadzenie. Muzea i encyklopedie we wczesnej nowożytności

Dwudziestego dziewiątego września 1645 roku angielski arystokrata, John Evelyn, w ramach podróży po Włoszech odwiedził wenecką posiadłość lokalnego dostojnika, Signora Ruzzini. Będąc pod wrażeniem posiadanej przezeń kolekcji, utrwalił jej obraz w następujący sposób:

> […] ma on pałac robiący wielkie wrażenie, bogato umeblowany, z posągami i głowami Cezarów rzymskich […]. W następnej sali znajdował się gabinet medali rzymskich i greckich z przeróżnymi ciekawymi muszlami […], przeważają tam jednak skamieliny, […], jaja, w których drży żółtko, […] fragment byka z kośćmi w środku, cały jeżozwierz […]. W innym gabinecie […] pokazał nam wiele szlachetnych kamieni grawerowanych, […] głowę Tyberiusza i kobietę w kąpieli z psem, kilka rzadkich krwawników […]; w jednym z nich zaś była kropla wody, nie zastygłej, która wyraźnie poruszała się […]. Gabinet ten był wykonany w sposób bardzo pomysłowy (Pomian 1996: 93-94)[1].

[1] Fragment dziennika podróży Johna Evelyna z 1645 roku Krzysztof Pomian przytacza we własnym tłumaczeniu za opracowaniem Esmonda Samuela de Beera.

Przytoczony fragment pamiętnika Evelyna jest znamiennym świadectwem funkcjonowania we wczesnej epoce nowożytnej[2] rozwiniętej i dynamicznej kultury muzealnej. Tworzenie kolekcji – których wczesne formy, ze względu na cechy składających się na nie obiektów i kryterium ich selekcji, przyjęto nazywać gabinetami osobliwości – stało się powszechnym zajęciem ówczesnych arystokratów, uczonych, przedsiębiorców (MacGregor 2007; Mauriès 2011; Pomian 1996). Wprawdzie już w kontekście przednowożytnym w Europie istniało zjawisko gromadzenia zbiorów cennych obiektów w zamkniętych przestrzeniach: w licznych klasztorach kolekcjonowano relikwie, zawdzięczające swój wyjątkowy status byciu świadectwem życia i czynów świętych osób, w skarbcach królewskich i książęcych zamykano insygnia i pamiątki historyczne legitymizujące władzę ich posiadaczy (MacGregor 2007: 1-10). Jednak relikwiarzy i skarbców nie można nazwać muzeami w nowożytnym i współczesnym znaczeniu, mimo bowiem tego, że relikwie, skarby, czasem dziwne okazy przyrodnicze okazjonalnie wystawiano na widok publiczny, podkreślano przede wszystkim ich symboliczny wymiar – moc sprawczą, rolę w rytuale religijnym lub politycznym – nie oglądano ich zaś ani nie badano dla nich samych. Czynnikiem decydującym dla rozwoju nowożytnych muzeów okazały się impulsy kształtujące wiele obszarów europejskiej kultury szesnastego i siedemnastego wieku: wpływ humanizmu, fascynacja antykiem i idea powrotu do źródeł, działalność ruchu antykwarycznego odegrały ważną rolę w powstawaniu tak zwanych *studioli*: gabinetów gromadzących atrybuty i narzędzia uczonych, książki, starożytności, odzwierciedlających humanistyczne aspiracje ich właścicieli (MacGregor 2007: 1-13). W ten sposób dokonał się pewnego rodzaju powrót do etymologicznego znaczenia muzeum – domu muz, zgromadzenia uczonych, przestrzeni badań (Folga-Januszewska 2015:14-16)[3]. W wyniku ekspedycji naukowych, handlowych czy pierwszych odkryć geograficznych kolekcje wzbogacały się o nabytki przyrodnicze i etnograficzne,

[2] Przez wczesną epokę nowożytną, w której obrębie mieszczą się rozpatrywane w rozdziale zjawiska, autorka rozdziału rozumie czas od szesnastego do osiemnastego wieku (w ściślejszym zarysie: od około 1500 roku do około 1750 roku).

[3] Klasyczna definicja muzeum jako miejsca pracy naukowej pozostała żywa wśród wczesnonowożytnych myślicieli. Klasycznym tego przykładem jest definicja Jana Amosa Komeńskiego z *Orbis Sensualium Pictus*, encyklopedycznego elementarza wydanego w 1658 roku: „miejsce, gdzie uczony może w samotności oddać się studiowaniu ksiąg" (Folga-Januszewska 2015: 24-25). Należy jednak pamiętać, że muzea pełniły rolę nie tylko miejsc indywidualnych studiów, lecz również ośrodków intensywnej współpracy naukowej, prowadzenia doświadczeń i wymiany obserwacji (MacGregor 2007: 39-44).

dając ich posiadaczom oraz gościom odwiedzającym gabinety wgląd w niedostępne dotąd obszary świata. Wokół gabinetów skupiła się społeczność zarówno uczonych, jak i badaczy-amatorów; Krzysztof Pomian (1996: 74-75) przytacza definicję ze słownika Furetièra, charakteryzującą *curieux* zarówno jako osoby pragnące uczyć się, oglądać dziwy sztuki i natury, jak i zbieraczy najbardziej niezwykłych rzeczy, które można znaleźć w sztuce i naturze. Pozycja i możliwości finansowe właściciela lub instytucji, przy której powstawały gabinety, różnicowały ich kształt i funkcję, można jednak stwierdzić, że pełniły one rolę zarówno ośrodków badań, jak i uczonej rozrywki (MacGregor 2007: 35-44)[4].

Równolegle z kulturą muzealną rozwijała się w nowożytnej Europie kultura encyklopedii i encyklopedyzmu (Vasoli 1989)[5]. *Wielką Encyklopedię Francuską*, wydawaną w latach 1751-1766, można uznać za zwieńczenie procesu ówczesnych inicjatyw tworzenia kompendiów próbujących zawrzeć w sobie całość lub najbardziej reprezentatywną część wiedzy. Mimo iż encyklopedystów łączył cel wypracowania systemu porządkującego ludzkie wiadomości i doświadczenia, różne były ich podejścia – pod hasłem encyklopedii mogły występować zarówno próby stworzenia nauki uniwersalnej, powszechnie ważnej metody, jak i skromniejsze słowniki czy zbiory pojęć.

Zestawienie ze sobą tych dwóch nurtów nowożytnej kultury umysłowej pozwala na sformułowanie interesującego problemu, którym jest zagadnienie klasyfikacji wyznaczającej porządek muzeum i układ encyklopedii. Nie sposób rozważyć go bez myślenia o założeniach epistemologicznych i metodzie naukowej, obecnych w rozumowaniu kolekcjonerów i encyklopedystów. Celem autorki niniejszego rozdziału jest próba odpowiedzi na pytanie, na czym pod wyżej wymienionym względem polegały zbieżności i różnice w organizacji nowożytnych muzeów oraz encyklopedii, czy były one istotne i czy można stwierdzić, że kształt kolekcji i syntez wiedzy wynikał z tożsamych przekonań poznawczych ich twórców.

[4] Przykładowo, wczesnonowożytne muzea mogły funkcjonować w kontekście kolekcji książęcych i arystokratycznych, prywatnych gabinetów badaczy historii naturalnej czy starożytników, repozytoriów uniwersyteckich i należących do niezależnych akademii, aptek, teatrów anatomicznych.

[5] Za Vasolim autorka rozdziału stosuje pojęcie encyklopedyzmu na oznaczenie dążeń siedemnastowiecznych uczonych do tworzenia uniwersalnych syntez wiedzy (nie we wszystkich przypadkach objawiającego się powstaniem konkretnych dzieł encyklopedycznych).

Mikrokosmos, arka, teatr pamięci. Przestrzeń gabinetu osobliwości

Rozważania o metodzie kształtującej wczesny typ muzeum, gabinet osobliwości, warto rozpocząć od przeglądu najczęściej znajdujących się w nim obiektów oraz kategorii, w ramach których próbowano porządkować przedmioty. Dominował podział na *naturalia*, czyli okazy przyrodnicze, rozpadające się na królestwa zwierząt, roślin i minerałów, oraz *artificialia*, obiekty sztuczne dopełniające przyrodę: w tej kategorii mieściły się wytwory człowieka, starożytności, numizmatyka, inskrypcje, posągi i gemmy, przedmioty archeologiczne czy etnograficzne, dopełniane przez instrumenty pracy naukowej i artystycznej.Te kategorie organizowały podział w katalogach – katalog muzeum Pierre'a Borela, lekarza z Castres, przywoływany przez Pomiana (1996: 63-67) dzieli się między innymi na „osobliwości ludzkie", „stworzenia czworonożne", „ptaki", „ryby i zoofity", „muszle", „inne rzeczy morskie", „owady i węże", „rośliny, a najpierw drewna i korzenie", „liście", „kwiaty", „nasiona lub ziarna", „rzadkie owoce", „minerały i po pierwsze kamienie", „rzeczy przemienione w kamień", „starożytności", „rzeczy sztuczne". Podobny podział wyznacza porządek katalogu *Musaeum Tradescantianum* (1656), kolekcji zgromadzonej w Lambeth pod Londynem przez Johna Tradescanta ojca i Johna Tradescanta syna: w obręb naturaliów wchodzą tu ptaki i czworonogi, reprezentowane najczęściej przez swoje łatwe do przechowywania części – jaja, dzioby, rogi; różne rodzaje „dziwnych ryb", muszle, owady, minerały, owoce, nasiona i rośliny „z obu Indii"[6]; na pograniczu domeny przyrody i sztuki lokują się wytwory rzemieślnicze, w tym artystyczne (*Mechanicks*, […], *carvings*, *turnings*, *paintings*"; pisownia oryginalna – E.Z.), do *artificialiów* natomiast zaliczają się utensylia, sprzęt domowy, stroje, broń, najczęściej pochodzące z odległych krain, numizmatyka – monety i medale zarówno starożytne, jak i nowożytne (Tradescant 1656)[7].

Kolekcjonerzy włączali do swoich zbiorów określone typy osobliwych przedmiotów. Wśród okazów przyrodniczych umieszczano nie tylko egzo-

[6] Przez Indie rozumiano wówczas zarówno Indie właściwe (nazywane Wschodnimi), jak i obszar Ameryki Północnej (zwany Indiami Zachodnimi). Tradescantowie pozyskiwali okazy do swojego muzeum głównie z Ameryki Północnej, między innymi Wirginii; Tradescant Starszy wykorzystywał dla tego celu kontakty swojego patrona, księcia Buckingham (MacGregor 2007: 29-30).

[7] Kategorie *naturaliów* i *artificialiów* zawarte zostały w przedmowie i spisie treści na nienumerowanych stronach. W pliku PDF, link do którego podany został w źródłach cytowań, informacje te znajdują się na stronach 27-32.

tyczne stworzenia, jak rajskie ptaki czy pancerniki, lecz także gatunki, którym przekazy mitologiczne, starożytne historie naturalne (głównie *Historia naturalna* Pliniusza Starszego) oraz średniowieczne bestiariusze przypisywały wyjątkowe właściwości lub też niezwykłe zachowania. Do takich okazów zaliczały się między innymi bernikla białolica, która miała wykluwać się nie z jaj, lecz powstawać z pływającego drewna, rogi jednorożców (*de facto* często rogi narwali), które, wmontowane w puchary, miały wykrywać truciznę, czy remory wstrzymujące okręty. Powszechnie w kolekcjach przyrodniczych pojawiały się rośliny o nietypowych właściwościach lub zachowaniach, jak korzenie mandragory, kształtem przypominające człowieka, korale, które zdawały się łączyć trzy królestwa natury wyznaczone przez Pliniusza Starszego[8]. Ceniono kamienie i skamieniałe przedmioty – bezoary pochodzące z wnętrza organizmów ludzkich i zwierzęcych, pięściaki, których nie rozpatrywano jeszcze jako archeologicznych artefaktów, lecz interpretowano ich regularne kształty jako skutek uderzenia błyskawicy, kamienie „rodzące kamienie"[9]. Kolekcjonerów interesowały często deformacje biologiczne: w gabinetach pojawiały się portrety ludzi cierpiących na hirsutyzm[10], pamiątki po olbrzymach i karłach, preparaty anatomiczne, głównie ilustrujące patologie, zwierzęta o zwyrodniałych cechach. Obok osobliwości przyrodniczych pojawiały się przedmioty, które przyjęto nazywać *Kunstkammerstücke* – wytwory rzemiosła artystycznego, przetwarzające najczęściej minerały (kamienie, marmur, korale) w wyrafinowane przedmioty użytku codziennego, ozdoby, rzeźby. Ceniono maestrię techniczną, pozwalającą na przykład na rzeźbienie złożonych scen w pestce wiśni lub orzechu, wmontowanie korali lub rogu nosorożca w puchar, uformowanie woskowej maski anatomicznej. W gabinetach występowały też różnego rodzaju przyrządy naukowe i zabawki optyczne: tak wyrafinowane eksperymenty, jak „mechaniczne organy" lub „wyrocznia magnetyczna" Athanasiusa Kirchera, eksperymentujące z perspektywą geometryczne rzeźby z kamieni i kości słoniowej, anamorfozy, zegary, astrolabia, globusy, lunety, mikroskopy. Wśród *artificialiów* najbardziej ceniono numizmaty, traktowane jako świadectwo i ilustracja najistotniejszych momentów historii powszechnej,

8 Korale, powstające z nawarstwiających się szkieletów drobnych morskich stworzeń, wyglądające i zachowujące się jak rośliny, fascynowały kolekcjonerów jako połączenie królestwa zwierzęcego, roślinnego i mineralnego (Mauriès 2011: 84).

9 Zawierające w sobie mniejszy, grzechoczący kamień.

10 Hirsutyzm jest chorobą genetyczną, polegającą na intensywnym przyroście włosów, co w wypadku ludzi stwarza efekt pokrycia ciała futrem.

obiekty rytualne i użytku codziennego, tak starożytne, jak i współczesne (najczęściej z Ameryk, Indii, Dalekiego Wschodu), hermetyczne starożytności egipskie – wzbudzające zainteresowanie głównie ze względu na związek z nierozszyfrowanym jeszcze wówczas zapisem hieroglificznym (MacGregor 2007: 44-51; Mauriès 2011: 73-127).

Powyższy przegląd najczęściej gromadzonych obiektów pozwala na skonkretyzowanie przesłanek, którymi kierowali się twórcy gabinetów osobliwości, oraz scharakteryzowanie sposobu ich myślenia o naturze i sztuce. Nadrzędnym kryterium, wystarczającym dla uzasadnienia obecności przedmiotu w kolekcji, była oczywiście osobliwość, a więc niezwykła forma, trudne do wyjaśnienia zachowanie zwierzęcia, przekraczanie przez przedmiot przyjmowanych przyrodniczo klasyfikacji, metamorfoza w kamień lub minerał, odległość w przestrzeni lub w czasie, inskrypcja w nieprzetłumaczalnym języku. Zazwyczaj eksponowano dziwność obiektów, nie objaśniając jej pochodzenia[11]. Nie oznacza to, że kolekcjonerzy odznaczali się zwyczajną naiwnością: deformacje organizmów, ludzki kształt mandragory, „reprodukujące się" niczym żywe organizmy kamienie, „diabły", „koguty" lub „piły morskie" interpretowali w kategorii „żartów natury", nieprzewidywalnie ukazującej podobieństwa stworzeń z różnych królestw natury, odkrywającej „ludzkie" formy wśród zwierząt czy roślin, kształtującej pewne kamienie według geometrycznych prawideł (MacGregor 2007: 46; Pomian 1996: 65). W przyrodzie szukano zbieżności i podobieństw. Warto zwrócić uwagę, że antropomorfizowana w wyżej przedstawiony sposób natura przedstawiała się jako stwórca, artysta, nieco arbitralnie odpowiedzialna za kształt i porządek swoich tworów. Wobec takiej interpretacji artysta, przekształcający koral, marmur lub bezoar w rzeźbiony puchar lub klejnot, czy rzemieślnik, tworzący maszyny, zarazem naśladował twórczą moc natury, jak i usiłował przekroczyć jej porządek lub ograniczenia. Kolekcjonerzy próbowali odczytać „hieroglify natury", niezrozumiany, lecz znaczący język, jakimi przemawiał do nich świat (MacGregor 2007: 57-60)[12].

[11] Przykładowo brany pod uwagę w niniejszym rozdziale katalog muzeum Tradescantów jest tylko enumeracją eksponowanych obiektów, uporządkowanych wedle opisanych w pierwszym akapicie podrozdziału kategorii. Przedmiotom daje się tylko krótką nazwę z ewentualnym dodaniem pochodzenia.

[12] Mowa o hieroglifach w tym kontekście nie jest przypadkowa; ówczesnych uczonych, w tym encyklopedystów, fascynował ten jeszcze nieodczytany system zapisu. Przypisywano mu symbolizowanie ukrytej, uniwersalnej mądrości. W badaniach hieroglifiki wyróżnił się między innymi Athanasius Kircher (Vasoli 1989: 32-24).

Biorąc pod uwagę różnorodność wystawianych w gabinetach przedmiotów, należy postawić pytanie, czy i w jaki sposób ich twórcy myśleli o swoich kolekcjach jako o spójnej całości. Przywoływany wcześniej Pierre Borel charakteryzuje swoją kolekcję jako „mikrokosmos, lub kolekcję wszystkich rzadkich rzeczy [*microcosmum seu rerum omnium rariorum compendium*]" (Pomian 1996: 63). Podobne motywacje można odczytać z katalogu *Musaeum Tradescantianum*, nie bez przyczyny nazywanego przez jego twórców „arką". W arce ze starotestamentowej Księgi Rodzaju miały zostać zgromadzone zwierzęta wszystkich gatunkówpo jednej parze; w Arce Tradescantów w Lambeth, według panegirycznych wierszy ze wstępu poprzedzającego katalog, również ma znajdować się reprezentacja całości stworzenia:

> I morze, i ziemie, i przestworza przeszukując, zewsząd znosisz rzadkości, różnymi ścieżkami, zasobny w bogactwa. Cokolwiek ma natura, dzikie zwierzęta, muszle, kamienie szlachetne i błyszczące jaśniej od kamieni opierzeniem ptaki czy sadzonki, i owady mniejsze od sadzonek: wszystkie te cuda są osadzone w twoim archiwum (Tradescant 1656: [A4]v)[13].

W przytoczonych wierszach widać ambicję kompletności, reprezentacji całej natury, być może odtworzenia modelu świata. Narzuca się w związku z tym pytanie, w jaki sposób idea mikrokosmosu przekładała się na porządek przestrzeni w samym muzeum[14]. Frontyspis *Romani Colegii Societatis Iesu Musaeum Celeberrimum*, publikacji przedstawiającej muzeum stworzone przez Athanasiusa Kirchera w murach kolegium jezuickiego w Rzymie, ukazuje monumentalną przestrzeń, w której skupiono przedmioty z porządku nauki,

[13] Przekład własny za: „Iam mare, iam terras scrutatus, et aëra, raras/ undique fers, vario tramite, dives opes./ Quicquid habet natura, feras, conchylia, gemmas/ Et gemmis plumae splendidioris aves,/ Nec plumis plantas, plantisque insecta minoris:/ Prodiga in archivum fundit id omne tuum" [pisownia oryginalna – E.Z.].

[14] Niestety nie sposób w tym wypadku precyzyjnie ustalić faktów, bowiem zachowane katalogi przytaczają obiekty przede wszystkim w formie wyliczenia. Ponieważ niemal żaden gabinet nie przetrwał w swojej oryginalnej formie do czasów współczesnych, nie wiadomo, jak te przedmioty były porozmieszczane. Nie należy też do końca ufać zachowanym rycinom, w tym frontyspisom kolekcji, gdyż często ilustrują one bardziej mikrokosmiczne ambicje właścicieli muzeów, niż prawdopodobny stan faktyczny. Na frontyspisie *Romani Colegii Societatis Iesu Musaeum Celeberrimum*, ilustrującym muzeum Kirchera, wyraźnie zaburzone są proporcje zwiedzających kolekcję postaci i przedstawionych przedmiotów w stosunku do wielkości sali, w której się one znajdują.

techniki, sztuki, archeologii. Uwagę zwracają obeliski, zwężające się ku sklepieniom, na których odmalowano swojego rodzaju program kosmologiczny; przedstawieniom tym towarzyszyły symboliczne inskrypcje (MacGregor 2007: 21). Przywodzi to na myśl ikonograficzne dekoracje gabinetów włoskich arystokratów – przykładowo, w *stanzino* Franciszka I Medyceusza we Florencji przestrzeń organizowały panele z wyobrażeniami natury, sztuki, czterech żywiołów, temperamentów, pór roku (MacGregor 2007: 13-14), zaś w pałacu Gualdów w Vincenzy inskrypcji „Skarbiec natury i sztuki" (*Naturae et artis thesaurus*) towarzyszył kosmologiczny program ikonograficzny, odwołujący się do wyobrażeń Boga stwarzającego świat, żywiołów, pór roku (Pomian 1996: 94-97). Dążenie do kompletności, charakterystyka rzeczywistości za pomocą dopełniających się serii, jest najważniejszym wyróżnikiem ikonografii siedemnastowiecznych gabinetów, poczynając od Rubensowskiego przedstawienia alegorii wzroku z 1617 roku (Pomian 1996: 67-71). Przywołane tu przykłady dotyczą głównie sfery gabinetów arystokratycznych lub zamożnych instytucji, można jednak przypuszczać, że ambicję mikrokosmiczną przejawiali również tworzący kolekcje botanicy, aptekarze, antykwariusze czy przedsiębiorcy, przeplatając przedmioty należące do różnych porządków i odwzorowując przez to różnorodność przyrody.

Oczywiście nawet w najbardziej zasobnym muzeum nie jest możliwe zgromadzenie wszystkich ziemskich zasobów. Mikrokosmos gabinetu jest tylko częściową reprezentacją bogactw naturalnych. Właściciele kolekcji przezwyciężali te ograniczenia na przykład przez zastosowanie metonimii w prezentacji zbiorów: traktowanie muszli, ryb czy korali jako *pars pro toto* morza, ptaków jako części powietrza, stworzeń ze stałego lądu – ziemi, wytworów ludzkich – ognia. Podobnie astrolabium mogło wskazywać na niebo, globus – na Ziemię i tym podobne. Dopuszczano różne warianty interpretacji całości kolekcji, zawsze jednak w odwołaniu do nadrzędnego klucza – zadaniem kolekcjonera lub zwiedzającego stawało się wyszukanie konceptu w rozumieniu Emanuela Tesaura, nadrzędnej metafory łączącej rzeczy z różnych porządków i ukazującej ich, z początku niedostrzegalne, podobieństwo (MacGregor 2007: 59; Mauriès 2011: 91). Myślenie o muzeum mogły formować też stare pomysły retoryczne, jak tak zwany „pałac pamięci" (Folga-Januszewska 2015: 22-24). Była to praktyka mnemotechniczna, polegająca na rozmieszczeniu wizerunków rzeczy w obrębie zamkniętej, podzielonej na części konstrukcji, takiej jak pałac czy teatr. Ich łączenie ze sobą w określonej kolejności, wyznaczonej przez organizację przestrzenną, miało gwarantować zapamiętanie obiektów lub tematów przemowy i ułożenie ich w logiczny ciąg. Najbardziej emblematyczną dla wczesnej nowożytności realizacją

tego konceptu okazał się tak zwany teatr pamięci Giulia Camilia, reprezentujący świat jako budowlę uszeregowaną za pomocą przegródek i pudełek według hierarchicznych stopni, gdzie każda rzecz i wyobrażenie miała znaleźć swoje miejsce według określonego porządku. Nietrudno zauważyć tu zbieżność z fizycznym kształtem typowego ówcześnie muzeum, przestrzeni podzielonej przez gabloty, szafki, pudełka, w których uszeregowane zostały różne rodzaje eksponatów, razem składające się na obraz świata. Stąd też wykorzystanie tej idei w katalogach i muzeologicznych traktatach, takich jak *Inscriptiones theatriam plissimi…* (*Inskrypcje przebogatego teatru…*) Samuela Quiccheberga, wydanym w 1565 roku (Folga-Januszewska 2015: 22). Muzeum przedstawiano zatem nie tylko jako mikrokosmos, skarbiec natury i sztuki, lecz jako „model świata mnemotechnicznie konstruowanego" (Folga-Januszewska 2015: 24).

W poszukiwaniu metody uniwersalnej. Encyklopedyzm XVII wieku

Koncept „teatru pamięci" można odnaleźć nie tylko na polu gabinetów osobliwości. Charakterystyczną część siedemnastowiecznych publikacji stanowią dzieła o tytułach takich, jak *Amphiteatra mundi* („teatry świata"), *Claves doctrinarum* („klucze do nauk"), *Doctrinae sapientiae* („nauki mądrości"), *Artes universales* („sztuki uniwersalne"). Sformułowania te sugerują dążenie do uzyskania kompletnego obrazu świata przez określoną metodę, „klucz" rozumowania – jest to wyróżniająca cecha wczesnonowożytnego encyklopedyzmu. Cesare Vasoli charakteryzuje ten ruch umysłowy pod kątem stawianego sobie przez jego przedstawicieli celu, jakim był „zamiar wypracowania całościowego systemu wiedzy, łatwo przyswajalnego i zdolnego ogarnąć w swej uporządkowanej strukturze wszystkie owoce sztuk i nauk" (Vasoli 1989: 9). Można mówić o inklinacji encyklopedycznej siedemnastowiecznych środowisk naukowych, charakteryzującej się wiarą w organiczną jedność wiedzy i porządek ontologiczny, którego poznanie miałoby ugruntować porządek ludzkich wiadomości. Doskonale ilustruje tę tendencję fragment przedmowy do *Novum Organum* Francisa Bacona, wydanego w 1620 roku:

> Poznawszy, że rozum ludzki sam sobie stwarza trudności i nie korzysta rozsądnie i zręcznie z prawdziwych pomocy, jakie człowiek ma do dyspozycji (następstwem tego jest wieloraka nieznajomość rzeczy i wynikające z niej niezliczone szkody) – doszedł on [Bacon– E. Z.] do przekonania, że należy wytężyć wszystkie siły, czyby

> w jakiś sposób tej łączności między umysłem i rzeczami […], przynajmniej z tego, co ziemskie, nie można było całkowicie odbudować, a przynajmniej w pewnym stopniu poprawić. […] Pierwsze pojęcia rzeczy, które umysł łatwym i niedbałym chwytem przyjmuje, przechowuje i gromadzi, a z których wszystko inne wypływa, są błędne, niejasne i pochopnie z rzeczy wyabstrahowane. […] Cała ta metoda ludzka, którą się posługujemy przy badaniu przyrody, nie jest dobrze i swoiście zbudowana, lecz stanowi jakby jakąś wspaniałą budowlę bez fundamentów. […] Pozostawało to jedno: zacząć całą sprawę od początku przy zastosowaniu lepszych pomocy i dokonać całkowitej odnowy nauk i umiejętności oraz całej ludzkiej wiedzy opartej na właściwych podstawach. […] Wynik tego przedsięwzięcia jest niemały. W tym zaś, co się obecnie dookoła nauk robi, widać tylko jakąś krętaninę, ciągły ruch i kołowanie (Bacon 1955: 5-6).

W przytoczonej wypowiedzi charakterystyczne jest rozpoznanie niedoskonałości dotychczasowych metod poznania, które ilustruje metafora wiedzy ludzkiej jako gmachu wznoszonego bez fundamentów. Pojęcia rzeczy tworzone są błędnie, bez znajomości istotnej reguły ich powiązania. Reformator nauki, encyklopedysta, musiałby podjąć się przede wszystkim dotarcia do pierwszych zasad przyrody, odkrycia uwzględniających je metod, spójnych ze strukturą rzeczywistości. W tym kontekście można odczytywać plan „Wielkiej Odnowy" właśnie jako plan modelu nowej encyklopedii:

I. Podziały nauk.
II. Nowe organon, czyli wskazówki dotyczące tłumaczenia przyrody.
III. Zjawiska wszechświata, czyli historia, naturalna i eksperymentalna jako podstawa filozofii.
IV. Drabina rozumu.
V. Zapowiedzi, czyli antycypacje drugiej filozofii.
VI. Druga filozofia, czyli nauka aktywna
(Bacon 1955: 25).

Utopijne dążenie Bacona podzielało wielu ówczesnych myślicieli. Miejscami wspólnymi encyklopedyzmu stały się przekonanie o fundamentalnej jedności czy harmonii świata, zazwyczaj reprezentowanej hierarchicznie (od pojęć ogólnych w rodzaju Boga bądź Opatrzności do dedukowanych z najwyższej zasady szczegółowych zdarzeń i przedmiotów świata), oraz wiara w jedność ukrytą za pozornymi sprzecznościami – ten irenizm intelektualny w zastanawiający sposób

przypomina godzenie przeciwieństw w pozornym chaosie gabinetu osobliwości. Pierwsze założenie dało początek reprezentacji elementów wszechświata – lub też dziedzin wiedzy i podporządkowanych im wiadomości – w formie diagramów i schematów oraz poszukiwaniu języków uniwersalnych. Drugie z kolei prowadziło do łączenia w celu odkrycia struktury rzeczywistości różnych tradycji myślowych – matematyki, zwłaszcza kombinatoryki, alchemii, kabały, magii, rozmaitych przekazów teologicznych. Encyklopedystom siedemnastego wieku towarzyszyła często perspektywa eschatologiczna – przekonanie o nadchodzącym końcu świata i związane z tym pragnienie domknięcia wiedzy.

W tak rozumianym duchu encyklopedyzmu działał między innymi Jan Amos Komeński (1592-1670). Naczelnym hasłem przyświecającym jego rozbudowanej działalności pedagogicznej była tak zwana pansofia – wszechmądrość, dążenie do której miało być głównym celem edukacji. Komeński próbował tak ułożyć porządek nauki, żeby wyjść od poznania najogólniejszych, najważniejszych pojęć, do szczegółowych zagadnień – jednolita metoda miała lec u podstaw funkcjonalnego systemu nauczania. Pansofia miała przyczynić się do wyprowadzenia ludzkości z labiryntu grzechu i błędu przez wytyczenie właściwej ścieżki rozumowania. Wizję czeskiego reformatora przedstawia sugestywnie mnemotechniczna metafora świątyni, w której materiał do nauki, zebrany z całej natury, rozmieszczony jest zgodnie ze swoim porządkiem (Vasoli 1989: 27).

Athanasius Kircher (1602-1680) obrał nieco odmienną drogę prowadzącą do podobnego celu. Polihistor o eklektycznej formacji umysłowej, którego liczne fascynacje naukowe dobrze odzwierciedlał rozmach stworzonego przezeń muzeum w rzymskim kolegium jezuickim, fundamentalnej jedności szukał w kabale, alchemii, matematyce, tradycjach starożytnych, nowożytnych, europejskich i orientalnych, filozofii, teologii i magii naturalnej. Fascynowały go zagadnienia lingwistyczne – w ideogramach chińskich czy hieroglifach egipskich spodziewał się odnaleźć klucz do systematycznej, diagramatycznie przedstawionej mądrości (Vasoli 1989: 31-34).

Poszukiwanie języka uniwersalnego było również jednym z wiodących motywów działalności Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1646-1716), pragnącego oprzeć syntezę wiedzy na podstawach logicznych. Język ów miałby najprawdopodobniej przybrać kształt systemu ideogramów, gdzie z podstawowych pojęć byłyby wyprowadzane w sposób koniecznie prawdziwy złożone zależności, lub też rachunku logicznego, formalizacji wykluczającej wieloznaczność języka naturalnego (Antognazza 2018: 132-135). Myślenie aksjomatyczno-dedukcyjne jest wyraźnie obecnie w planach encyklopedycznych filozofa, który postulo-

wał dwie fazy powstawania syntezy wiedzy ludzkiej, gdzie w pierwszej kolejności miałby ukazać się spis przeszłych i obecnych wiadomości, dokonany przez najznamienitszych uczonych i akademie, jego kontynuacją zaś – i właściwą encyklopedią – byłaby encyklopedia dowodząco-odkrywająca, wyprowadzająca systematycznie i logicznie prawdy o świecie z aksjomatycznych założeń, stanowiąca nie tylko narzędzie wykładu opracowywanej przez Leibniza *scientia generalis*, lecz również sposób zdyscyplinowanego rozwoju przyszłej wiedzy (Antognazza 2018: 285-292).

„Kolekcja definicji słów języka". Encyklopedia Ephraima Chambersa

Projekt nauki uniwersalnej Leibniza należał być może do ostatnich przejawów siedemnastowiecznej formacji encyklopedycznej. Stopniowo, od początków osiemnastego wieku, „świątynie" i „teatry" wiedzy zaczęły ustępować słownikom, alfabetycznym rejestrom pojęć i zbiorom praktycznych pouczeń. W pewnym sensie upadł mit o jedności świata i wiedzy, od encyklopedii oczekiwano krytycznego i systematycznego opracowania zastanych problemów, biorącego pod uwagę pewną arbitralność klasyfikacji oraz ograniczenie ludzkich możliwości poznawczych (Vasoli 1989: 68-72; Darnton 2012: 219-247). Doskonały przykład nowego modelu encyklopedii stanowi *Cyclopaedia, czyli uniwersalny słownik sztuk i nauk* (*Cyclopaedia, or, anuniversal dictionary of arts and sciences*) Ephraima Chambersa (1728). Jest to alfabetyczny rejestr pojęć pochodzących z różnych dziedzin wiedzy, zwięźle objaśniający ich sens, obejmujący przykłady i zastosowania oraz zawierający odsyłacze do powiązanych haseł. Chambers poprzedził dzieło obszerną przedmową, w której wyłożył główne założenia podjętej przez siebie pracy. Ich analiza pozwala zauważyć, jak znacząco zmieniło się myślenie zarówno o metodzie naukowej, jak i celu pracy uczonego.

Chambers rozpoczyna przedmowę od wyliczenia rozległej spuścizny swoich encyklopedycznych poprzedników. Jak twierdzi, „nie ma części królestwa nauki, która nie zostałaby przeszukana ze względu na tą okoliczność [*No part of the commonwealth of learning, but has been traffick'd to on this occasion*]" (Chambers 1728: I). Samemu sobie wyznacza zadanie uporządkowania tak obfitego materiału w formę, w ramach której informacje nie byłyby rozrzucone przypadkowo, lecz stanowiłyby spójną całość, rozpadającą się na powiązane ze sobą części: pragnie znaleźć „sposób, dzięki któremu można skonstruować krąg lub korpus wiedzy [*the* […] *way wherein the whole circle or body of knowledge*

may be deliver'd]" (Chambers 1728: I). Korzysta przy tym zarówno z porządku alfabetycznego – formy słownika – jak i z próby uzasadnionego powiązania ze sobą pojęć w porządek poznawczy – formy encyklopedii.

Dlatego właśnie w ramach przedmowy prezentuje drzewo wiedzy (Chambers 1728: II). Nie ma ono jednak kształtu metafizycznego diagramu porządku świata, a podział nauk i sztuk przeprowadzony zostaje w oparciu o ludzkie władze poznawcze. Za nauki (*sciences*) Chambers uważa dziedziny wiedzy oparte na dedukcji i analizie, odbierane przez umysł ludzki pasywnie[15]; za sztuki (a*rts*) dziedziny, których uprawnianie wymaga od poznającego podmiotu aktywności i twórczej inwencji[16]. Zaznacza, że schemat ten jest czysto pomocniczy:

> Jest to obraz wiedzy, można powiedzieć, w zarodku […]. Wnikanie we wszelkie jej podziały i rozgałęzienia byłoby działaniem nieskończonym. […] To pomoże czytelnikowi w uzyskaniu obrazu całości i ustanowi pewien porządek pomocny w nawigowaniu w dziele. […] Te oto szczegóły nie tylko wypełniają zadanie spisu treści, skupiającego rozproszony materiał księgi w jednym miejscu, lecz też stanowią rodzaj wskaźnika, w jakim porządku najkorzystniej jest czytać dzieło (Chambers 1728: II-III)[17].

Istotne znaczenie dla przedsięwzięcia encyklopedycznego ma przyjmowana przez Chambersa filozofia języka. Przedstawia ją pokrótce następująco:

> Słowa stanowią istotę […] wiedzy przekazywalnej. Moglibyśmy znać wiele rzeczy bez udziału języka – lecz byłyby to tylko takie rzeczy, które sami widzieliśmy lub odebraliśmy zmysłami. W żaden sposób nasze spostrzeżenia nie mogłyby być wzbogacone obserwacjami innych […]. W takich okolicznościach nie mogłaby powstać

15 Pasywność oznacza tu uznanie obiektywnie istniejącej prawdy, dostępnej dla każdego rozumu ludzkiego.

16 Do nauk wedle Chambersa zaliczają się między innymi fizyka (filozofia naturalna), arytmetyka i geometria, hydrologia, mineralogia, zoologia, również etyka, ontologia czy teologia. Wśród sztuk znajdują się, między innymi, logika (być może interpretowana jako twórcze zestawianie ze sobą pojęć w celu odkrycia ich powiązań), alchemia, optyka, architektura, medycyna, rolnictwo, wojskowość, muzyka, malarstwo, poezja i retoryka.

17 Przekład własny za: „This is a view of knowledge, as it were, in semine […]. It would be endless to pursue it into all its members and ramifications […]. This will afford the reader a sort of summary of the whole: and at the same time will dispense a kind of auxiliary […] order thro'out the whole […]. A detail of this kind is of the more consequence, as it may not only supply the office of a Table of Contents […]; but also that of a Directory, by indicating the order they are most advantageously read in".

> żadna sztuka ani rozwinąć się nauka. Wiedza ludzka nie różniłaby się wiele od zwierzęcej, nabywanej zmysłami, zarówno jakościowo, jak i ilościowo. Jest bowiem przyjęte, że wszelka wiedza ludzka bierze swój początek w zmysłach; z czego wynika, że żadna istota nie ma nad drugą przewagi w wiedzy, o ile nie posiada od niej więcej lub bardziej dokładnych zmysłów (Chambers 1728: VI)[18].

Nietrudno zauważyć tu wpływ *Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego* Johna Locke'a[19]. Chambers zakłada, że słowa (rzeczowniki) oznaczają wrażenia odbierane i wytwarzane przez człowieka: „Każde słowo reprezentuje punkt wiedzy […]; poszczególne przedmioty naszej percepcji, a także przedmioty naszych wyobrażeń, są znaczeniem ustalonych wyrazów [*Every word is supposed to stand for some part, Or point of knowledge;* […] *the several objects of our senses, with* […] *the proper objects of the imagination, are represented by fixed names*]"(Chambers 1728: VI). Otwiera to drogę do zaznaczenia historycznego charakteru wiedzy i pewnej arbitralności wpisanej w jej dzieje: „słownictwo każdego języka wyraża pojęcia ludzi, którzy się nim posługują [*The vocabulary of any language, is representative of the several notices of the people among whom it obtains*]" (Chambers 1728: VI).

> Podział dziedziny nauki, jak Ziemi na krainy geograficzne, jest w pełni arbitralny i zależny od historycznych okoliczności; granice są przesuwalne. Gdyby Aleksander i Cezar się nie narodzili, podział Ziemi byłby niewątpliwie inny niż obecnie; to samo tyczy się stanu nauk, gdyby nie działał Arystoteles (Chambers 1728: VII)[20].

18 Przekład własny za: „Words are the […] matter of knowledge […]. We should have known many things without language; but this would only have been such things as we had seen or perceived our selves. The observations of others could no way have been added to our own […]. In this case, nothing like an art, or a science, could ever have arose. […] His [man's – E.Z.] observation would be of the same kind with those of other animals; tis' probable his knowledge would not have been very different, whether we consider its quantity or quality. Tis'confess'd that all our knowledge, in its origin, is no other than sense; whence it should follow, that one being has no natural advantage over another in its disposition for knowledge, other than what it has in the superior number, extent or acuteness of its senses".

19 Chambers powołuje się na dzieło Locke'a *explicite* w przypisie na stronie VII.

20 Przekład własny za: „This distribution of the land of science, like that of the face of the Earth or Heavens, is wholly arbitrary and occasional; and might easily be broke thro', and alter'd […]. Had not Alexander and Caesar liv'd, the division of the globe had doubtless been very different from what we now find it; and the case would have been the same with the world of learning, had no such person been born as Aristotle".

Zdaniem Chambersa, terminy (*terms*) służą do sprawnej komunikacji wiadomości „bez konieczności zaczynania *de novo* i zdawania się na opis indywiduów [*we are saved the necessity of beginning de novo, and detailing it in individuals*]" (Chambers 1728: XIX). Definicje służą analizie terminów i wskazaniu części pierwszych złożonej idei[21]. Jednak historyczna zmienność znaczeń słów, dynamika wpisana w rozwój języka, przyczynia się do mylenia pojęć.

> Wina [błędnego poznania – E.Z.] leży nie w niej [słabości rozumu – dopowiedzenie oryginalne], lecz pomyłkach języka. […] Jestem pewien, że gdyby Wszechmocny miał natchnąć nas nowym językiem, stykającym się bezpośrednio z rzeczami, byłoby to objawieniem; choroba języka tak się rozprzestrzeniła, że uratowałaby nas chyba jedynie nowa mowa, uformowana *ex post facto*. Można powiedzieć, że naprawa nauki sprowadza się właściwie do naprawy języka (Chambers 1728: XXII)[22].

Wyznacza to jasny cel twórcy słownika, czyli „kolekcji definicji słów języka [*collection of definitions of the words of a language*]" (Chambers 1728: XXI). Jest to prezentacja słów w porządku dydaktycznym, nie tyle nazywająca rzeczy, ile objaśniająca pojęcia[23]. Celem pierwszego leksykografa miał być nie rozwój wiedzy, a jej przekazywanie, „rozplecenie wiązek idei, które stworzyli jego poprzednicy [*unty the complexions or bundles of ideas his predecessors had made*]" (Chambers 1728: XXI)[24]. Słownik nie ma udowadniać twierdzeń od nowa, przebudowywać gmachu wiedzy, zaś autor jest narażony na pomyłki wynikające z historycznych

21 Można przypuszczać, że Chambers ma na myśli definicje słownikowe, podobne tym, z których składa swoją encyklopedię. Części pierwsze złożonych idei to pierwsze w porządku poznania pojęcia, z których powstają złożone terminy, zgodnie z filozofią Locke'a.

22 Przekład własny za: „The weakness of our reason, which we complain so much of, is in great measure idle; the fault is foreign, and lies wholly in the confusion of language […]. I am confident, that were the Almighty to inspire us with a new language, agreeable to things themselves; it would amount to a revelation […]. The disease, in effect, has spread so far, that there is little hopes of feeling it remov'd, or even alleviated, without a new language, formed ex post facto. […] The reformation of science amounts to little more than the reformation of language".

23 Przez nazywanie rzeczy rozumie Chambers nazwanie nowoodkrytego zjawiska; przez objaśnianie pojęć – rozebranie już funkcjonującego złożonego terminu na części pierwsze, by ukazać jego sens.

24 Co interesujące w świetle opisanej wyżej fascynacji siedemnastowiecznych encyklopedystów „językami uniwersalnymi", tworząc hipotetyczną postać pierwszego leksykografa, Chambers lokuje jego działalność w starożytnym Egipcie lub Fenicji – wyznaczając mu zadanie objaśniania mistycznych znaczeń hieroglifów.

błędów nauki, jeśli te wkradną się do jego definicji. *Cyclopaedia* jest arbitralna i omylna, jak każde przedsięwzięcie literackie czy naukowe, lecz nie w bezbłędności leży jej wartość. Słownik „sprowadza znaczenia słów do takiego poziomu, na którym (jak wydaje się autorowi) są one zrozumiałe dla ludzi. Zrobienie użytku ze słownika leży w gestii jego czytelników […]. [*The dictionary has its limits; it only carries matters so low; to a certain pitch of simplicity, where we suppose people may take'em up, and carry'em farther as they please*]" (Chambers 1728: XXIV). W dalszej perspektywie jego celem jest „uformowanie samodzielnego umysłu, posługującego się systemem pojęć zgodnym ze stanem rzeczy [*The ultimate view of a work of this* […] *kind, should be, the forming a sound mind, i.e. a system of perceptions, and notions agreeing to the system of things*]" (Chambers 1728: XXX).

„Repozytorium natury". Katalog *Royal Society* i nowy model kolekcji muzealnych

W czasie, gdy ruch encyklopedyczny podlegał ewolucji, w obrębie formacji muzealnej również zachodziły znaczące zmiany. W 1660 roku w Londynie powstało Królewskie Towarzystwo Nauk (*The Royal Society*), stawiające sobie za cel rozwój nauk matematycznych, przyrodniczych i technicznych. Posiadało ono własne repozytorium przyrządów naukowych, książek i okazów przyrodniczych, mających służyć uczonym w ich badaniach. W 1677 roku zlecenie opracowania katalogu repozytorium otrzymał Nehemiah Grew, członek Towarzystwa, medyk zajmujący się również taksonomią (MacGregor 2007: 40). Opublikowany cztery lata później[25] katalog pod tytułem *Musaeum Regalis Societatis…* wyraźnie różni się od dotychczasowych sprawozdań z gabinetów osobliwości. Co więcej, pod względem założeń metodycznych istotnie przypomina on tok myślenia Chambersa.

Grew (1694: [A4]r–[A5]r[26]) poprzedza spis obiektów krótką przedmową, w której nie tylko charakteryzuje własną metodę opracowywania zbiorów, lecz również wyraźnie krytykuje swoich poprzedników na polu klasyfikacji biolo-

25 Pierwsza edycja katalogu ukazała się w 1681 roku (MacGregor 2007: 40); w niniejszym rozdziale jako źródło służy wydanie Musaeum Regalis Societatis z 1694 roku.

26 W pliku PDF, do którego prowadzi link podany w źródłach cytowań, przedmowa obejmuje strony 17-19.

gicznej – Ulissesa Aldrovandiego[27] za umieszczenie na początku historii czworonogów konia, ze względu na użyteczność tego zwierzęcia dla człowieka, Konrada Gesnera[28] za kierowanie się porządkiem alfabetycznym, Pliniusza Starszego, który mimo godnej pochwały pilności, skupił się na nomenklaturze gatunków bardziej niż na zindywidualizowanym badaniu obiektów historii naturalnej. Podkreślona zostaje w ten sposób historyczna arbitralność nazewnictwa przyrodniczego. Chaos obecnego stanu badań jest konsekwencją nieporządku w języku nauki i błędnej klasyfikacji. Pożądane jest wypracowanie systemu nazw, który wskaże na istotne, empiryczne właściwości badanych obiektów[29]:

> Najczęściej powstają one [nazwy – E.Z.] ze względu na wyróżniającą cechę, co nie zawsze jest wygodne: kolor bardziej niż kształt. Czasem te nazwy są bardzo niewłaściwe, jak muszla perska (*concha Persica*) i podobne jej, wzięte od miejsca. Ponieważ często się zdarza, że te same [rodzaje – E.Z.] rzeczy powstają w różnych miejscach. Ale nie ma naturalnej przyczyny, czemu miałyby nazywać się tak, a nie inaczej. Tak więc nazwy rzeczy powinny być brane od ich wyróżniającej formy czy natury. Spełnienie tego bardzo by ułatwiło i poprawiło wiedzę. Wówczas bowiem każda nazwa byłaby krótką definicją. Mieszanie słów utrudnia naukę. Ale stwierdziłem, że reforma nazw nie jest częścią moich obowiązków: byłaby, gdybym pisał uniwersalną historię natury (Grew 1694: [A4]r)[30].

27 Ulisses Aldrovandi (1522-1605), profesor historii naturalnej z Bolonii i znany kolekcjoner, a także autor dzieł z zakresu zoologii, botaniki, mineralogii. Przytaczane przez Grewa dzieło to najprawdopodobniej historia naturalna czworonogów (*Quadrupedum omnium bisulcorum historia*), wydana w 1621 roku.

28 Konrad Gesner (1516-1565), szwajcarski lekarz i badacz historii naturalnej. Autor między innymi *Bibliographia Universalis* (1545), alfabetycznej kompilacji ponad tysiąca ośmiuset autorów.

29 Obecne jest tu myślenie proweniencji Arystotelesowskiej: definicji przez najbliższy rodzaj (*genus proximum*) i różnicę gatunkową (*differentia specifica*), podkreślającej istotne, nie zaś przypadłościowe cechy wskazywanego przedmiotu. Być może właśnie do tego nawiązuje sformułowanie: „każda nazwa byłaby krótką definicją".

30 Przekład własny za: „[names – E.Z.] from some distinguishing note less convenient; as the colour is, than the figure. And sometimes very improper, as Concha Persica and the like, from the place. For it often falls out, that the same thing breeds in many places. But there is no natural reason, why it should be called by one, rather than another. So that the names of things should be always taken from something more observably declarative of their form, or nature. The doing of which, would much facilitate and improve the knowledge of them many ways. For so, every name were short definition. Where as if words are confused, little else can be distinctly learn'd. Yet I took it not to be my part, actually to reform this matter; unless I had been writing an universal history of nature".

Ostatnie słowa przytoczonego fragmentu wskazują, że Grew zdaje sobie sprawę z własnych ograniczeń jako twórcy spisu naturaliów z repozytorium. Jak Chambers, lokuje powstanie „języka uniwersalnego" raczej w sferze utopijnych marzeń, niż możliwych do wykonania projektów. Nie stoi to jednak na przeszkodzie wypracowaniu przez niego ścisłej i konsekwentnej metody opisu – podkreśla on swoje próby usunięcia błędów popełnianych przez obcych autorów, krytycznego przytaczania cytatów dla objaśnienia wątpliwych miejsc, starania o podanie jak najdokładniejszego opisu: „starałem się poprawnie opisać kształt i kolor przedmiotów, o ile nie widziałem ich świeżych, żywych. Dodałem też ich wymiary, często pomijane przez pisarzy historii naturalnej [*In the descriptions given, I have observed, with the figures of things, also their colours; so far as I could, unless I had view'd them living, and fresh.And have added their just measures. Much neglected by writers of natural history*]"(Grew 1694: [A4]r). Opisy przedmiotów mają służyć dedukcji istotnych własności zwierząt i – w dalszej perspektywie – przyczynić się do tworzenia poprawnej metodologicznie historii naturalnej:

> W takich opisach ujawnią się właściwości dotyczące natury i użycia rzeczy, o których autor sam by nie pomyślał; dają one okazję czytelnikom, by zauważyli ich [właściwości – E.Z.] dużo więcej. Dlatego warto, by w ten sposób były opisywane nie tylko rzeczy dziwne i rzadkie, lecz również powszechnie znane. Nie tylko dlatego, że co jest pospolite w jednym kraju, jest rzadkie w drugim: również dlatego, że dostarczyłoby to ludzkiemu rozumowi wiele materiału do pracy. […] Od opisu części zewnętrznych można by przejść do wewnętrznych właściwości zwierzęcia, a także wydedukować jego tryb życia, sposób odżywiania, rozmnażania itp. W ten sposób można by napisać lepszą historię tych zwierząt w pięć lat niż przez ostatnie dwa tysiące. […]. Po opisach zaś, zamiast zajmować się mistycznymi, mitologicznymi i hieroglificznymi sprawami albo relacjonować historię wielkich jeźdźców czy kobiet, które były śmiałe i nie bały się koni, jak to robią inni, uznałem za bardziej stosowne poczynić uwagi o zastosowaniach i przyczynach rzeczy (Grew 1694: [A5]v-r)[31].

[31] Przekład własny za: „[…] in such descriptions, many particulars relating to the nature and use of things, will occur to the authors mind , which otherwise he would never have thought of. And may give occasion to his readers, for the consideration of many more. And therefore it were also very proper, that not only things strange and rare, but the most known and common amongst us were thus describ'd. Not merely, for that what is common in one country, is rare in another: but because, likewise, it would yield a great abundance of matter for any man's reason to work upon. […] Together with such notes

Zwraca tu uwagę programowe odejście od koncepcji muzeum jako gabinetu osobliwości, mającego zadziwiać widza przez konfrontowanie go z hieroglificznymi zagadkami natury. Jak zaznacza Grew w innym fragmencie:

> Jest to rzecz pożądana i o ważnych konsekwencjach: posiadać repozytorium natury, gdzie niczego by nie brakowało, nic nie byłoby pomylone lub powtórzone. Nie ma do tego drogi innej niż przez wyraźne i dokładne opisy rzeczy (Grew 1694: [A5]v)[32].

Taki jest cel zarówno katalogu, jak i nowej formy muzeum – przedstawić systematyczne opracowanie dostępnych obiektów pod kątem ich istotnych cech i udostępnić je tak, by umożliwić nowym pokoleniom przyrodnikom rzetelne badania. „Repozytorium natury" nie ma przedstawić ogólnego schematu świata, lecz pomóc w nawigowaniu po nim.

Autor *Musaeum Regalis Societatis* wywiązuje się z tak postawionego zadania. Katalog, podzielony na cztery główne działy: zwierząt, roślin, minerałów i przedmiotów sztucznych[33], zawiera opisy rzeczy dokładnie przedstawiające ich fizyczne właściwości, pochodzenie, czasem uzupełnione o popularnonaukowe streszczenie najważniejszych cech zwierzęcia czy organu i zaopatrzone w odsyłacze do obszerniejszych naukowych dzieł i przypisy. Występują w nim również precyzyjnie wykonane ilustracje obiektów z dodaniem podziałki pomagającej w ustaleniu ich rzeczywistych wymiarów. Oto próbka stylu publikacji:

> as these, arising from the description of the outward parts, how largely and usefully might that of the inner; his generation, breeding and the like, be also insisted on. And so the like of other animals. Whereby a better history of them might be written in five years, than hath hitherto been done in two thousand. […] After the descriptions; instead of medling with mystic, mythologic or hieroglyphic matters, or relating stories of men who were great riders, or women that were bold and feared not horses , as some others have done: I thought it much more proper, to remarque some of the uses and reasons of things".

32 Przekład własny za: „It were certainly a thing both in itself desirable, and of much consequence; to have such an inventory of nature, wherein, as on the one hand, nothing should be wanting; so nothing repeated or confounded, on the other. For which, there is no way without a clear and full description of things".

33 W podziale przyrody na trzy królestwa i umieszczeniu w kategorii „przedmiotów sztucznych" obiektów z dziedziny chemii, mechaniki, rzemiosła czy numizmatyki widać wpływ klasyfikacji Pliniusza Starszego z *Historii naturalnej*; być może Grew, mimo krytyki tego autora, w przedmowie zapożycza schemat dla wygody opracowania katalogu i korzystania z niego.

> POLATUCHA (LATAJĄCA WIEWIÓRKA): z *Sciurus*. [Gatunek – E.Z.] nieopisywany, poza Scaligerem. Kolor ciała ciemnoszary. Ogon prawie koloru słomy. Mniejsza niż pospolita wiewórka, nie mierzy więcej niż pięć i pół cala od końca nosa do nasady ogona. Skóra rozciągnięta z boku, od ud i nóg, podobnie jak w przypadku skrzydeł nietoperza. Szeroka prawie na cal […]; dzięki niej polatucha skacze dalej i ląduje bezpieczniej. Dzięki temu nazywana jest „latającą wiewiórką". Pod innymi względami podobna do wiewiórki europejskiej. [Okaz – E.Z.] pochodzi z Wirginii, habitatu polatuchy. Wydaje się to być to samo zwierzę, które Scaliger opisuje pod nazwą „latającego kota" . Zob. *Exercitationes* 217, S9. Wiewiórka ta, gdy ma zamiar przedostać się przez wodę w celu dotarcia do leszczyny, obiera sobie kawałek drewna za łódkę i steruje nim za pomocą swojego ogona postawionego niczym żagiel (a): (a) Gesner, z księgi *De natura rerum;* z Wincentego Beauvaisi Olausa Magnusa (Grew 1694: 20)[34].

Dla dopełnienia obrazu nowej formacji muzealnej warto postawić pytanie, w jaki sposób chęć rygorystycznej i opartej na doświadczeniu klasyfikacji przekładała się na porządek urządzenia muzeum. Przed takim problemem stanął Louis Jean Daubenton (1716-1800), opiekun naukowy gabinetu historii naturalnej przy Ogrodzie Królewskim (*Jardin du Roy*) w Paryżu, opisujący swoje starania systematyzacyjne między innymi w ramach *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej*. Barbara Stafford (1994: 254-264) przytacza jego relację jako przejaw poszukiwania formy bardziej zdyscyplinowanej od gabinetu osobliwości, gdzie zestawienie obiektów wymykało się często naukowemu tłumaczeniu, przedstawiając pewien arbitralny, czysto estetyczny porządek. Daubenton pragnął przedstawiać okazy przyrodnicze tak, by nie sprawiały wrażenia wyrwanych ze swe-

[34] Przekład własny za: „The FLYING SQUIREL, qu. Sciurel, from Sciurus. Not described, unless by Scaliger. The colour of his body a dark grey. Of his tail, almost that of straw. Lesser than the common squirel, not above five inches and 1/2 from his nose end to his buttocks. His skin, from his sides, thighs and legs (almost as the wings of a bat) is stretched. Out about an inch in breadth, or more or less at his pleasure: by means whereof he leaps further, and alights the more safely; and is therefore called the flying squirel. In other respects, like the European kind. It was sent from Virginia, its breeding place. He seems to be the same Animal which Scaliger describes under the name of the flying cat. Exercit. 217. S.9. The squirrel, when he hath in mind to cross any water for a good nut-tree, picks out, and sits on a light piece of barque for a boat, and erecting his tail for a sail, he makes his voyage (a). [Odsyłacz (a) na marginesie]: Gesner, out of the author of the book, De naturarerum; out of VincentiusBelauecensis, and Olaus Magnus". Numer strony za wydaniem z 1694 roku. Jest to 42 strona pliku PDF, do którego prowadzi link podany w źródłach cytowań.

go naturalnego środowiska, opatrując je dokładnymi opisami i prezentując je w neutralnej ramie pudełek i gablot. Co interesujące, próbował tak zaaranżować obiekty w muzeum, by nie tylko edukować publiczność, lecz również skłaniać ją do zastanowienia i samodzielnego badania historii naturalnej. Zarazem zdawał sobie sprawę z praktycznej niemożliwości idealnego odwzorowania natury, biorąc pod uwagę ograniczenie zasobów muzeum i trudności w zakresie konserwacji, jak również pewną sztuczność sytuacji muzealnej. Warto pamiętać, że od połowy siedemnastego wieku postuluje się rozdzielanie typów kolekcji – tworzenie osobnych gabinetów *naturaliów* i *artificialiów* (MacGregor 2007: 30), badacze zaś – zarówno przyrodnicy, jak i archeolodzy czy starożytnicy – podkreślają wagę regularnych i systematycznych studiów nad zwyczajnymi obiektami w kontekście ich umiejscowienia (MacGregor 2007: 119-158; 210-212).

Podsumowanie. Między *enciclopediaconcreta* a leksykonem natury: dwie tradycje naukowe?

W świetle przytoczonych powyżej faktów i wypowiedzi niezwykle wiele łączy encyklopedie i muzea wczesnej nowożytności. Można dostrzec istnienie interesującej zbieżności pod względem organizacji, ambicji naukowych, myśli o metodzie leżącej u podstaw tych dwóch formacji z uwzględnieniem dwóch faz chronologicznych. Encyklopedyzm siedemnastego wieku charakteryzował się poszukiwaniem uniwersalnej prawdy, wychodzącej od przedstawienia struktury świata w oparciu o założenia metafizyczne; szczegółowe pojęcia miały znaczenie wtórne wobec porządkującego je schematu. O „encyklopedyzmie" gabinetów osobliwości tego samego okresu badacze mówią najczęściej w kontekście wszechstronnych zainteresowań ich właścicieli, ambicji gromadzenia przedmiotów wszelkich kategorii i prezentacji w ten sposób pomniejszonego modelu wszechświata (Pomian 1996: 91; MacGregor 2007: 21). Warto jednak zauważyć, że zbieranie to nie było pozbawione metodycznych podstaw. Kolekcjonerzy koncentrowali się wprawdzie na osobliwościach, co jest różnicą względem poszukiwania regularności przez encyklopedystów, niemniej prezentowali je zazwyczaj stosując unifikujący schemat wyjaśniania, godząc sprzeczności, podkreślając jednolity zamysł natury. Mnemotechnicznie skonstruowany obraz świata muzeum i encyklopedii szesnastego i wczesnego siedemnastego wieku nie różnią się od siebie tak dalece, jak można by było przypuszczać.

Ewolucja formy encyklopedii od próby wypracowania „nauki uniwersalnej" do słownika, w którym spisy treści i drzewa wiedzy stały się wtórne wobec objaśniania pojęć, szła w parze ze zmianą koncepcji muzeum. Przedstawiciele obu formacji zaczęli podkreślać historyczność i arbitralność pojęć, dopuszczając pluralizm wiedzy empirycznej. Wyznaczali sobie zadanie reformy nauki przez uporządkowanie funkcjonującego języka i będących już w obiegu wiadomości. Co więcej, nie pretendowali oni do przedstawienia zamkniętego i powszechnie obowiązującego systemu wiedzy, preferując klasyfikację nie bezbłędną, lecz podyktowaną możliwie najwyższą jasnością z punktu widzenia czytelnika lub gościa muzeum oraz korzyścią dydaktyczną. Słownik lub katalog kolekcji późnego siedemnastego i osiemnastego wieku nie są pomyślane jako reprezentacja struktury rzeczywistości, a służą wskazaniu pewnych faktów świata naturalnego i ich interpretacji, mają także stać się punktem wyjścia dla pracy naukowej lub działalności technicznej i gospodarczej, tworząc rzetelne podstawy wiedzy.

Athanasius Kircher zwykł nazywać swoje muzeum w Collegium Romanum „enciclopedia concreta"[35] (Yeo 2001: 10), wyznaczając zgromadzonej tam kolekcji – mikrokosmosowi artefaktów, naturaliów, starożytności i wynalazków technicznych – rolę prezentacji uniwersalistycznych ambicji swojej działalności naukowej. Niedługo później, w początkach osiemnastego wieku, Antonio Valisneri (1661-1730), profesor historii naturalnej w Padwie, określi muzeum mianem „leksykonu natury", charakteryzując je jako indeks nazw i opisów okazów przyrodniczych (MacGregor 2007: 121). Te dwie charakterystyki doskonale wskazują na następowanie po sobie[36] dwóch kultur naukowych: „esencjalistycznej", dążącej do całościowego wyjaśnienia natury oraz „pragmatycznej", kierującej się najlepszym dostępnym wyjaśnieniem zjawisk i klasyfikacją wygodną dla użytkowania. I Kircher, i Valisneri opisują działalność badawczą posługując się w pośredni sposób metaforą czytania „księgi natury". Znaczącej

35 Badacze Kirchera nie tłumaczą zazwyczaj tego łacińskiego sformułowania, trudno też znaleźć jego zwięzły polski odpowiednik. Sens wyrażenia można spróbować oddać przez parafrazę: „fizyczna, przestrzenna realizacja encyklopedii".

36 O „następowaniu po sobie" tradycji „esencjalistycznej" i „pragmatycznej" mówię dla porządku oraz jasności wywodu. W istocie, rozumowanie „pragmatyczne" wypierało stopniowo ideę „esencjalistyczną" w praktyce encyklopedystów i muzealników; należy jednak pamiętać, że często te dwa motywy działalności badawczej przeplatały się ze sobą, występowały równolegle. Nie można wskazać pojedynczego wydarzenia, książki lub kolekcji decydującej o drastycznej zmianie rozumowania; przytoczone powyżej teksty Chambersa lub Grewa są egzemplifikacjami, lecz nie przyczynami ewolucji perspektywy naukowej.

zmianie podlega jednak sposób tej lektury – ewoluuje on od rozszyfrowywania „hieroglifów" świata do empirycznie ugruntowanej charakterystyki jego elementów, od zadziwienia rzeczywistością do próby jej przekształcania.

Źródła cytowań

Antognazza, Maria Rosa (2018), *Leibniz. Biografia intelektualna*, przekł. Zuzanna i Łukasz Lamżowie, Kraków: Copernicus Center Press.

Bacon, Francis (1620), *Novum Organum*, przekł. Jan Wikarjak, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Chambers, Ephraim (1728), *Cyclopædia, or, An universal dictionary of arts and sciences: containing the definitions of the terms, and accounts of the things signify'd thereby, in the several arts, both liberal and mechanical, and the several sciences, human and divine : the figures, kinds, properties, productions, preparations, and uses, of things natural and artificial : the rise, progress, and state of things ecclesiastical, civil, military, and commercial : with the several systems, sects, opinions, &c : among philosophers, divines, mathematicians, physicians, antiquaries, criticks, etc : the whole intended as a course of ancient and modern learning*, London: Printed for J. and J. Knapton [and 18 others], online: http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/HistSciTech.Cyclopaedia01 [dostęp: 28.05.2019].

Darntnon, Robert (2012), *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kulturowej*, przekł. Dorota Guzowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Grew, Nehemiah (1694), *Musaeum Regalis Societatis, or a catalogue & description of the natural and artificial rarities belonging to the Royal Society and preserved at Gresham College*, London: Printed for Hugh Newman at the Grasshoper, online: https://archive.org/details/musaeumregalisso00roya [dostęp: 28.05.2019].

Folga-Januszewska, Dorota (2015), *Muzeum: fenomen i problemy*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

MacGregor, Arthur (2007), *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven-London: Yale University Press.

Mauriès, Patrick (2011), *Cabinets of Curiosities*, London: Thames & Hudson.

Pomian, Krzysztof (1996), *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, przekł. Andrzej Pieńkos, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Stafford, Barbara Maria (1994), *Artful Science: Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, Cambridge, MA-London: The MIT Press.

Tradescant, John (1656), *Musaeum Tradescantianum: or, a collection of rarities, preserved at South Lambeth neer London*, London: Printed by John Grismond, online: https://archive.org/details/musaeumtradescan00trad/page/n10 [dostęp: 26.05.2019].

Vasoli, Cesare (1989), *Encyklopedyzm w XVII wieku*, przekł. Adam Aduszkiewicz, Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk.

Yeo, Richard, Robert Yeo (2001), *Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.

Winny jestem panom moje spostrzeżenia – Jacques Vaucanson, francuska *Encyklopedia* i osiemnastowieczna popularyzacja nauki

ALBERT KOZIK
Uniwersytet Warszawski
albertkozik@gmail.com

Wprowadzenie

Istnieje miedzioryt wyryty w 1738 roku, który przedstawia trzy automatyczne rzeźby Jacques'a Vaucansona[1], wówczas jednego z najsłynniejszych francuskich inżynierów, przyciągającego do salonu Hôtel de Langueville w Paryżu rzesze widzów zainteresowanych pokazami mechanicznych teatrów (Johnson 2016: 75-77). Rytownikiem, który wykonał płytę miedziorytniczą, był François Vivarès, a podstawą pracy stał się rysunek Huberta Gravelota, gwiazdy osiemnastowiecznej grafiki książkowej we Francji i Anglii (Halsband 1985: 875). Współpraca obu artystów nie była przypadkiem – obaj święcili w Europie tryumfy, przede wszystkim dzięki swoim międzynarodowym kontaktom po obu stronach Kanału La Manche[2], nieprzypadkowo również to właśnie oni zaprojektowali miedzioryt, który wkomponowano w tym samym roku we frontyspis traktatu *Mechanizm automatycznego flecisty* (*Le Mécanisme du flûteur automate*,

1 W rozdziale zastosowano oryginalną pisownię nazwiska Vaucansona, bez dodanego później przez Królewską Akademię Nauk przyimka dzierżawczego „de".

2 Vivarès i Gravelot współpracowali ze sobą wielokrotnie, między innymi w publikacjach przygotowywanych dla wydawnictw Uniwersytetu w Cambridge (McKitterick 1998: 166).

1738) autorstwa Vaucansona. Sława ilustratorów splotła się z renomą otaczającą nazwisko inżyniera i zwiększyła popularność tego drugiego jako twórcy, który zrewolucjonizował osiemnastowieczne rozumienie automatyki.

Automaty zwracające uwagę paryżan w latach trzydziestych to: *Dobosz*[3] (*Le joueur de tambourin*), *Flecista* (*Le joueur de flûte*) i *Trawiąca kaczka* (*Le canard digérateur*), wszystkie trzy pokazywane podczas spektakli w Hôtel de Longueville (Riskin 2003: 599). Były to mechaniczne rzeźby, figury obdarzone możliwością ruchu, bądź to zabawiające zebranych grą na instrumentach, bądź to – w wypadku *Trawiącej kaczki* – ukazujące cudowność sztucznego układu trawiennego, który całe kawałki jedzenia był w stanie zmieniać w strawioną papkę, a następnie wydalać (Stefoff 2008: 26)[4]. Żaden z automatów nie zachował się do czasów współczesnych, choć rycina Vivarèsa i Gravelota dostarcza pewnych informacji o wyglądzie rzeźb (Gravelot&Vivarès 1738; problem ten zostanie jeszcze poruszony w dalszej części wywodu). Na podstawie grafiki tej powstawały zresztą inne, z których część służyła za plakaty reklamujące wystawy w Hôtel de Longueville (D'Allemagne 1902: 222). I mimo że z oryginałów nie zachowały się nawet pojedyncze części, to właśnie zakres sławy, a także zasięg podsycających ją reklam i autopromocji pozwoliły nazwisku ich autora przetrwać.

Miano to było powszechnie znane, zwłaszcza w kręgach najważniejszych francuskich intelektualistów, a rozprowadzane po Francji grafiki tylko służyły Vaucansonowi. Voltaire jako pierwszy zapewne nadał mu przydomek „Prometeusza", gdy w *Traktacie wierszem o człowieku* (*Discours en vers sur l'homme*) opiewał jego geniusz w następujący sposób: „Śmiały Vaucanson, rywal Prometeusza, / zdał się, naśladując sprężyny natury, / zabrać z niebios ogień, by ożywić ciała [*Le hardi Vaucanson, rival de Prométhée, / Semblait, de la nature imitant les ressorts, / Prendre le feu des cieux pour animer les corps*]" (Voltaire 1877: 420). W ślady Voltaire'a poszedł też Julien Offray de la Mettrie, owiany złą sławą lekarz i filozof materialistyczny (Meeker 2007: 245-262), który nadał Vaucansonowi miano „nowego Prometeusza" (*nouveau Prométhée*), wieszcząc mu rychłe stworzenie sztucznego człowieka (De la Mettrie 1748: 93). Chwalili

[3] Nazwy automatów Vaucansona podawane będą w niniejszym tekście kursywą jako tytuły dzieł.

[4] Urządzenie to było sprytnie ukrytym oszustwem; *Trawiąca kaczka* nie trawiła tak naprawdę pokarmu, a schowany w niej mechanizm podmieniał po prostu jedzenie na rzekomo strawioną papkę (Riskin 2003: 599-600).

go Diderot i Mercier, Condorcet skomponował odę po jego śmieci, a Friedrich von Grimm miał powiedzieć, że był on „najgenialniejszym mechanikiem stulecia" (*the most ingenious mechanic of the century*; Kang 2012: 161).

Vaucanson znalazł się u szczytu sławy w pierwszej połowie XVIII wieku i była to sława na tyle trwała, by zwrócić uwagę tak dzisiejszych badaczy, jak i artystów (Tornatore 2013). Jego działalność analizowano zarówno z perspektywy historii techniki i gospodarki (był twórcą machin unowocześniających francuską produkcję tekstylną; Bertucci 2013: 830-831), jak i z punktu widzenia filozofii i dziejów myśli, widziano w nim bowiem konstruktora, który, zainspirowany koncepcjami Kartezjusza, postanowił stworzyć mechanicznego człowieka (Wood 2003). Do dziś jedną z najlepszych biografii Vaucansona jest książka *Jacques Vaucanson, mécanicien de génie* napisana przez Andrégo Doyona i Luciena Liaigre'a (1967), która dostarcza innym badaczom doskonałej podstawy faktograficznej.

Celem autora niniejszego rozdziału nie jest jednak przedstawienie biografii Vaucansona, a przyjrzenie się jednej tylko domenie jego działalności, której analiza może przedstawić postać inżyniera w nowym świetle. Interpretacji poddane będą mianowicie znajomości nawiązne przez niego w kręgu francuskich intelektualistów oraz sposób, w jaki wykorzystywał on swoją pozycję i kontakty, by promować własną koncepcję nauki i techniki. Był Vaucanson, jak zasygnalizowano wyżej, nie tylko utalentowanym konstruktorem, lecz także zręcznym popularyzatorem, umiejętnie łączącym praktykę inżynierską ze strategiami reklamy i autopromocji. Im też zawdzięczał w dużej mierze swoją ówczesną i obecną sławę, a także uwagę, z jaką śledzono jego kolejne poczynania. W tym kontekście nie powinien dziwić fakt, że to właśnie Gravelotowi i Vivarèsowi, jednym z najsłynniejszych rytowników i ilustratorów wieku XVIII, powierzono wykonanie podobizny maszyn genialnego inżyniera.

Francuska *Encyklopedia*, redagowana przez znajomych i wielbicieli Vaucansona, stała się medium promocji nie tylko jego automatów, lecz także konkretnej wizji mechanicyzmu, którą reprezentował. Wielki projekt intelektualny, wyrosły ze współpracy Diderota i D'Alemberta z europejskimi uczonymi, przyczynił się do unieśmiertelnienia Vaucansona jako nowatora o przełomowym znaczeniu dla rozwoju sztuk i nauk, głównie dzięki wpisaniu jego teorii na temat budowy ludzkiego i zwierzęcego ciała do części z haseł kompendium. Autor niniejszego rozdziału ma zamiar podjąć próbę wykazania, że dzięki oddziaływaniu na redaktorów *Encyklopedii,* wpływ Vaucansona na paryskie kręgi intelektualne pierwszej połowy osiemnastego stulecia nie ograniczał się

wyłącznie do treści prezentowanych w encyklopedycznych definicjach automatów i androidów, lecz realizował również ambicje naukowe, jakie stawiało przed sobą francuskie oświecenie.

Automaty Vaucansona i teatralizacja nauki

Vaucanson urodził się w roku 1709 jako syn rękawicznika, a jego wybitne zdolności inżynierskie ujawniły się jeszcze w czasach studiów w kolegium jezuickim w Grenoble, gdzie przyszedł na świat, i szkole minimickiej w Lyonie, w którym miał styczność z chirurgiem Claude-Nicolasem le Catem, który zafascynował go wykładanymi przez siebie lekcjami anatomii (Doyon & Liaigre 1966: 11-19). Wkrótce potem stworzył Vaucanson pierwsze automaty, wśród nich ruchomego *Flecistę*, naturalnych rozmiarów rzeźbę muzyka wyposażoną w tak wyrafinowany mechanizm, że była ona w stanie samodzielnie wygrywać rozmaite melodie ku zdziwieniu i zachwytowi widzów (Johnson 2016: 76).

Ten właśnie wynalazek przedstawił inżynier większej publiczności w Hôtel de Longueville, jednym z paryskich *hôtels particuliers*, położonym w samym centrum miasta w bliskim sąsiedztwie Luwru (Riskin 2016: 118), gdzie urządzenie to nie tylko wzbudziło zachwyt i fascynację, lecz także przyciągnęło uwagę bogatych patronów i członków Królewskiej Akademii Nauk (Académie Royale des Sciences; Johnson 2016: 77). Vaucanson już wtedy doskonale kontrolował przebieg swojej kariery – wybór Paryża i Hôtel de Longueville na miejsca wystaw teatrów automatycznych otworzył przed nim możliwość wpisania się w paryski rynek atrakcji artystycznych, pokazy szybko stały się bowiem sensacją, przede wszystkim ze względu na swój rozrywkowy potencjał, wtórnie przyciągając uwagę i zainteresowanie elit intelektualnych, skłonnych zracjonalizować fenomen Vaucansona.

Jak dowodzi Ciara Murphy (2013: 161-182), to właśnie owa performatywna strona eksperymentów i prezentacji wynalazków zdominowała w wieku XVIII wyobrażenia o rozwoju nauki – „wstrząsy i iskry" (*shocks and sparks*; Murphy 2013: 161), które towarzyszyły podobnym pokazom, miały niezwykły potencjał teatralny, nie tyle wymuszając, co raczej zachęcając do nadania im odpowiedniej scenicznej oprawy. Szła ona w parze z postępem nauk od bardzo dawna, a jej obecność szczególnie wyraźnie zaznaczała się w teatrach anatomicznych, bądź to budowanych na potrzeby uczelni, bądź to wznoszonych tymczasowo w ogrodach, które same w sobie stanowiły z kolei tło wielu teatralnych wydarzeń (najdobitniejszy przykład stanowi tu bez wątpienia Wersal, goszczący wielokrotnie

zimą uczonych anatomów, skłonnych publicznie przeprowadzać sekcje zwłok; Skwarczyńska 2005: 55-58). Teatralność była nieodłączną cechą popularyzacji nauki i jawnie przyczyniała się do jej estetyzacji przynajmniej od czasów renesansu naukowego[5]. Jedno z najaktywniejszych siedemnastowiecznych środowisk uczonych, grupa jezuitów działających w Collegio Romano z Athanasiusem Kircherem na czele, dążyło na przykład do tego, by podporządkowaną wierze naukę uczynić częścią wysublimowanego teatru, w którym osobliwości z różnych części świata i odmiennych kultur były tłem pokazów cudownych wynalazków. Ich czarowi uległa między innymi Krystyna Wazówna, odwiedzająca tamtejszy gabinet osobliwości na przełomie 1655 i 1656 roku (Findlen 2003: 232).

Vaucanson wpisał się doskonale w rozpowszechnioną wówczas tendencję teatralizowania eksperymentów naukowych. Do prezentacji swoich talentów inżynierskich wybrał również jedno z najbardziej spektakularnych mediów, w sposób naturalny przeznaczone do performatywnych pokazów. Automaty służyły w nowożytnej Europie przede wszystkim jako dekoracje ogrodowe (Riskin 2012: 229-248), elementy wyposażenia gabinetów osobliwości lub urządzenia dramatyzujące spektakle liturgiczne, zwłaszcza po soborze trydenckim – wspominany już Kircher był zresztą jednym z tych, którzy zajmowali się udoskonalaniem podobnych mechanicznych konstrukcji, wynosząc antyczną sztukę automatyki na zupełnie nowy poziom zaawansowania technicznego (Gorman 2001: 68). Gatunek ten, plasujący się na skrzyżowaniu inżynierii i rzeźby, dał Vaucansonowi możliwość zachwycenia widowni i rozsławienia swoich talentów w szczególnie efektowny sposób, zwłaszcza że – jeśli wierzyć relacjom świadków – urządzenia pokazywane w Hôtel de Longueville potrafiły grać na instrumentach dokładnie tak, jak ludzie. Skomplikowany mechanizm *Flecisty* pozwalał na swobodny ruch automatycznych palców, a z ust androida wydobywał się strumień powietrza, niezbędny do gry na flecie (Johnson 2016: 76-77).

To właśnie naturalność rzeźb Vaucansona zapewniła mu zainteresowanie i sympatię członków Królewskiej Akademii Nauk, najbardziej prestiżowej instytucji naukowej ówczesnej Francji, do której należeli wybitni uczeni anatomowie i inżynierowie, tacy jak Louis de l'Isle de la Croyère (przyjęty w 1725), Charles Étienne Louis Camus (1727) i François-Joseph Hunauld (1728), wszyscy trzej będący osławionymi profesorami i członkami stowarzy-

[5] W niniejszym rozdziale termin ten należy rozumieć zgodnie z definicją Marie Boas Hall (1962: 17-49).

szeń akademickich. Do grona tego dołączy w niedługim czasie D'Alembert, któremu członkowstwo zostało nadane w 1741 roku[6]. Od tego momentu kariera Vaucansona zaczęła nabierać międzynarodowego charakteru, bowiem już w dwa lata po pokazie *Flecisty*, gdy do automatu dołączyły kolejne urządzenia, Fryderyk Wielki wymieniał w liście do Voltaire'a nazwisko Vaucansona obok Gravesandego i Eulera jako tych, których zaprosił do ufundowanej przez siebie akademii nauk (Fryderyk Wielki 1789: 120). Do francuskiej Królewskiej Akademii Nauk dołączył zaś inżynier w roku 1746[7].

Wystawy w Hôtel de Longueville stały się dla Vaucansona okazją do wygłoszenia referatu przed członkami Akademii w tym samym, 1738, roku – to na jego podstawie spisano wspominaną we wprowadzeniu do niniejszego rozdziału relację *Mechanizm automatycznego flecisty*, wydaną w Paryżu w drukarni Jacques'a Guerina. Karta tytułowa publikacji zawiera również dodatkowe stwierdzenie, że „sprzedawano ją w sali wspomnianych figur automatycznych" (*se vend dans la sale de dite figures automates;* Vaucanson 1738: 1). Praktyka umieszczania na karcie tytułowej informacji o miejscu sprzedaży nie była częsta, a w tym wypadku dowodzi, że broszura była rozpowszechniana podczas pokazów w Hôtel de Longueville i stanowiła rodzaj przewodnika po zasadach działania maszyn i ideach, które przyświecały ich konstruktorowi. Atmosfera cudowności otaczającej wystawy Vaucansona ujawniła się również w tytule traktatu, wyraźnie kreującym inżyniera na genialnego twórcę niezwykłych urządzeń:

> Mechanizm automatycznego flecisty przedstawiony członkom Królewskiej Akademii Nauk przez pana Vaucansona, twórcę owej machiny, wraz z opisem sztucznej kaczki, jedzącej, pijącej, trawiącej i wypróżniającej się, czyszczącej skrzydła i pióra i naśladującej na różne sposoby kaczkę prawdziwą, wynalezionej przez tegoż samego, a także innej jeszcze figury, równie cudownej, grającej na bębnie i flecie według relacji, którą dostarczył on na podstawie spisanego przez siebie traktatu (Vaucanson 1738: 1)[8].

6 Dane Institut de France: Académie des Sciences.

7 Dane Institut de France: Académie des Sciences.

8 Przekład własny za: „Le mécanisme du fluteur automate, presenté a messieurs de l'Académie Royale des Sciences. Par M. Vaucanson, auteur de cette machine. Avec la description d'un canard artificiel, mangeant, beuvant, digerant et se vuidant, épluchant ses aîles et ses plumes, imitant en diverses manieres un canard vivant. Inventé par la mesme. Et aussi celle d'une autre figure, également merveilleuse, jouant du tambourin et de la flute, suivant la relation, qu'il en a donnée dépuis son mémoire écrit".

Tak sensacyjny tytuł przyciągał uwagę, trafiając w gusta publiczności, której oczekiwania kształtowane były przez spektakularne pokazy, nastawione na afektywny współudział widzów – im bardziej angażujące zdawały się owe przedstawienia, im większe zdumienie wywoływały, tym mocniejsze wrażenie wywierały na odbiorcach (Voskuhl 2007: 296).

Sam opis mechanizmu, który napędzać miał automatycznego flecistę i pozostałe rzeźby, różni się jednakże znacząco od tytułu i jego poetyki. Jeśli wierzyć traktatowi, ma być on zapisem przemówienia, które Vaucanson wygłosił przed członkami Królewskiej Akademii Nauk. Oni też są odbiorcami jego słów, co inżynier skutecznie wykorzystuje, by odmalować przed nimi cele przedsięwziętego przez siebie projektu. Jest on, jak spieszy z wyjaśnieniem autor, przede wszystkim naukowy:

> Mniej wrażliwy na poklask publiki niż chciwy radości z otrzymania go od Panów, przybywam odkryć przed nimi, że to jedynie dzięki podążaniu Panów śladami utrzymałem się z pewnym sukcesem na drodze, którą obrałem, aby zrealizować mój projekt. Rozpoznają Panowie swe lekcje w moim dziele; wzniesione jest ono na trwałych prawidłach mechaniki, które zaczerpnąłem od Panów (Vaucanson 1738: 2)[9].

Vaucanson dokonuje przeniesienia, które wydaje się bezprecedensowe w europejskiej historii automatów – mimo że jego urządzenia służą rozrywce, to nie na niej zależy najbardziej ich twórcy. Punktem docelowym jest odtworzenie sposobu, w jaki zachowuje się ludzkie ciało podczas gry na instrumentach: „Winny jestem Panom przemyślenia, które poczyniłem na temat dźwięku instrumentów, mechaniki i różnych części, które służą ich grze [*Je vous dois les réflexions que j'ai faites sur le son des instrumens, sur la mécanique, et sur les divers mouvemens des parties qui servent à leur jeu*]" (Vaucanson 1738: 2).

Przemyślenia, które „winien" jest członkom Akademii twórca *Flecisty*, stanowią główną część traktatu i rozpoczynają się nie opisem automatu, jak wskazywałby tytuł, a wykładem mechanicznych praw rządzących grą na flecie poprzecznym, a także budową ludzkiego ciała, którego części „służą tej grze".

[9] Przekład własny za: „Moins sensible aux applaudissemens du public, que jaloux du bonheur de mériter les vôtres, je viens vous découvrir que ce n'est qu'en suivant vos traces que je me suis soûtenu avec quelque succès dans la route que j'ai tenuë, pour l'exécution de mon projet. Vous allez reconnoître vos leçons dans mon Ouvrage. Il ne s'est élevé que sur les solides principes de Mécanique, que j'ai puisés chez vous".

W ten sposób dołącza inżynier do tradycji mechanicystycznych, sięgających z jednej strony siedemnastowiecznych rozważań Francuzów: Kartezjusza, Pierre'a Gassendiego, Marina Marsenne'a i Nicolasa Malebranche'a (Gunderson 1964: 194-195; Broadie 2001: 296), z drugiej zaś łączą się ze współczesnym Vaucansonowi zainteresowaniem kartezjanizmem[10] i radykalizacją części wysuniętych przez Kartezjusza poglądów, czego przykładem mogą być teorie De la Mettrie'ego, zafascynowanego zresztą samym Vaucansonem. Zgodnie z podobnymi koncepcjami ciało ludzkie bądź to może być opisane przez analogię do maszyny (Descartes 1909: 119-120), bądź to po prostu nią jest (De la Mettrie 1748: 7), czego sam inżynier nie rozstrzyga bezpośrednio, proponuje za to praktyczne rozwinięcie problemu – jeśli człowiek podporządkowany jest zasadom mechanicznym i działa niczym maszyna, układ i działanie jego narządów można odtworzyć w automacie, który – przy odpowiednim talencie twórcy i wykorzystaniu owoców rozwoju nauki – będzie w stanie dokładnie imitować oryginał. Tego właśnie zadania podjął się Vaucanson tworząc „oświeceniowe automaty", jak określił je Simon Schaffer (1999: 126-135).

Figury prezentowane w Hôtel de Longueville i przed członkami Akademii były w istocie instrumentami naukowymi, przyrządami, dzięki którym można było zbadać działanie ludzkiego ciała. Ich teatralna funkcja została sprytnie wykorzystana przez Vaucansona, by przyciągnąć uwagę francuskiej publiczności. W efekcie zyskał on rozgłos zarówno jako autor mechanicznych cudowności, jak i modny naukowiec, doskonale posługujący się osiągnięciami mechanicystycznego paradygmatu myślenia o człowieku. Syn rękawicznika oczarował więc i salony, i towarzystwa naukowe.

Doniosłość projektu Vaucansona oraz skuteczność jego strategii autopromocji można docenić szczególnie wtedy, gdy porówna się recepcję stworzonych przez niego automatów z innymi podobnymi teatrami, które powstały w ówczesnej Francji. W podobnym czasie (około 1742 roku) powstała na przykład mechaniczna instalacja zamówiona przez Stanisława Leszczyńskiego do Lunéville, jego siedziby jako księcia Lotaryngii i Baru (Voreaux 2004: 172-174). Konstrukcja ta, mająca około dwustu pięćdziesięciu metrów szerokości, zawierała osiemdziesiąt osiem (pierwotnie osiemdziesiąt sześć) figur ludzi i zwierząt naturalnej wielkości, a wszystkie one wywoływały zdumienie nie mniejsze niż rzeźby Vaucansona:

[10] Jak dowodzi Nicholas Jolley (2006: 418), filozofia Kartezjusza zyskała powszechne uznanie i popularność przede wszystkim w początkach wieku XVIII, najmocniej oddziałując na francuskich intelektualistów wtedy, gdy osłabła kościelna krytyka jego pism.

> Było to jedno z najbardziej wyjątkowych dzieł, których sztuka podjęła się kiedykolwiek i które wykonała. Skoro starożytni zachwycali się machinami Ktesibiosa z Aleksandrii, którego cała moc ograniczała się do wydobycia kilku dźwięków z drewna i miedzi za pomocą wody lub powietrza, co pomyśleliby o owym całym Rocher, w którym osiemdziesiąt sześć figur naturalnej wielkości wykonuje przeróżne ruchy, łudzi ucho i oko i przyozdabia niezmiernie ogrody i pałac [...]? Miejsce to jest dzisiaj cudem Lunéville (Voreaux 2004: 172)[11].

Zatrudnieni do wykonania projektu architekci, inżynierowie i zegarmistrzowie, między innymi Émmanuel Héré i François Richard, uzyskali dzieło niezwykłe, ale ich ambicją nie było nigdy zmienienie go w teatr eksperymentów naukowych. Przeciwnie – instalacja miała służyć za przemyślną ogrodową dekorację, urządzenie zabawiające gości Leszczyńskiego i stanowić twórcze zwieńczenie kompozycji całego ogrodu, a także – jak twierdzi część autorów (Voreaux 2004: 174) – dostosowany do niego komentarz filozoficzny, będący wyrazem osobistych koncepcji króla-księcia, który w przebudowanym przez siebie założeniu pałacowo-parkowym chciał stworzyć obraz idealnego społeczeństwa. Żadna z tych wizji nie opiera się jednakże na naukowych i eksperymentalnych podstawach, tak jak teatr automatyczny z Hôtel de Longueville.

Vaucanson szybko zyskał sobie wpływowych przyjaciół, ujętych zarówno widowiskowością jego automatów, jak i podejściem do nauki, jakie reprezentował, a także rzeszę zafascynowanych mechanicznymi rzeźbami wielbicieli, którzy tyleż opiewali jego geniusz, co przyczyniali się do rozpowszechniania jego poglądów. Byli między nimi Denis Diderot i Jean d'Alembert, redaktorzy *Encyklopedii*, szczególnie zainteresowani włączeniem do swojego „słownika rozumowanego" najnowszych odkryć i przemyśleń Vaucansona.

[11] Przekład własny za: „Ce morceau [était – A.K.] une des choses les plus singulières que l'Art ait jamais entreprise et exécutée. Si les anciens admirèrent les machines de Ctésibius d'Alexandrie, dont tout le pouvoir se bornait à faire rendre quelques sons au bois et à l'airain par le moyen de l'eau et de l'air, qu'eussent-ils pensé de tout ce Rocher où quatre-vingt-six figures de grandeur naturelle font divers mouvements, trompent l'oreille et les yeux, et ornent infiniment les jardins et le palais [...] ? Ce lieu [...] est aujourd'hui la merveille de Lunéville".

Vaucanson we francuskiej *Encyklopedii*

W studium poświęconym zarządzaniu informacją naukową w przednowożytnej Europie Ann Blair (2010) stawia tezę, że jakkolwiek gwałtowne zmiany wywołane wynalazkiem druku zwiększyły poczucie nadmiaru wiedzy i potrzebę wypracowania skutecznych metod radzenia sobie z nim, zjawisko „przeładowania" (*overload*) intelektualnego towarzyszyło mieszkańcom kontynentu od bardzo dawna i nie było wyłącznie wczesnonowożytnym fenomenem[12]. Przeróżne drukowane kompilacje i kompendia stały się jednak od wieku XVI, gdy wzrosła jeszcze produkcja wiedzy i jej transmisja, główną bronią w nierównej walce z zalewem książek i informacji. Conrad Gessner skarżył się w roku 1545 na „dezorientujący i szkodliwy nadmiar książek [*confusing and harmful abundance of books*]", jak ujęła to Blair (Blair 2003: 11). Gessner podkreślał, że do degrengolady poziomu naukowego przyczyniała się łatwość publikowania, „źli autorzy mogą to bowiem robić, choćby pisali przy publicznym zainteresowaniu i zasłużonym uznaniu [*mali etiam authores facere possunt, sed ut publico conspectu et approbatione digna scribant*]" (Gessner 1574: 5v). Nadmiar ów grzebał nadzieje na zgłębienie całej ludzkiej wiedzy. Nigdy niezatrzymana i niemożliwa do zatamowania powódź informacyjna wymagała szybkich interwencji i tworzenia kanonicznych kompendiów, zdolnych pomóc w ogarnięciu owoców ludzkiej myśli – encyklopedie, począwszy od *Cyclopaedii* (1728) Ephraima Chambersa, po redagowany przez Diderota i D'Alemberta projekt *Encyklopedii* (1751-1766), spełniały tę funkcję, opierając się na złożonym systemie wewnętrznych odnośników, które z wiedzy czyniły rodzaj rozległej galaktyki kontekstów i nawiązań (Sullivan 1990: 328; Blair 2010: 171).

Francuscy encyklopedyści odnieśli ogromny sukces wydawniczy zarówno jeśli chodzi o liczbę wydrukowanych i sprzedanych egzemplarzy czy współpracowników, którzy wzięli udział w projekcie, jak i zakres społecznego oddziaływania (Torrey 1951: 306). Bezprecedensowość *Encyklopedii* zasadzała się również na tym, że natychmiast stała się ona księgą kanoniczną, a zawarta w niej wiedza – stałym punktem odniesienia przede wszystkim dla arystokracji i burżuazji *ancien régime'u*, a więc grup społecznych

[12] Nie było to również, jak zwraca jednocześnie uwagę Blair, fenomenem wyłącznie europejskim (2010: 28-33).

mogących pozwolić sobie na jej zakup. Tym jednak, których nie było stać na własny egzemplarz, w sukurs szły kluby książkowe (*cabinets littéraires*), gdzie za niewielką miesięczną opłatą można było skorzystać z publikacji (Darnton 1979: 295-299), wobec czego docierała ona do coraz szerszych kręgów odbiorców.

Vaucanson, osławiony dzięki pokazom swoich automatów na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XVIII stulecia, znajdował się w momencie podjęcia prac przez Diderota i D'Alemberta u szczytu sławy. Wspomniana wcześniej nominacja na członka Królewskiej Akademii Nauk ukoronowała jego wysiłki, by zawładnąć wyobraźnią francuskiej publiczności, tak salonowej, jak i akademickiej, zwłaszcza że obie te grupy w dużej części się pokrywały. Przede wszystkim dzięki odpowiedniej reklamie automatyczne konstrukcje z Hôtel de Longueville wzbudziły tak duże zainteresowanie francuskich intelektualistów, choć – jakkolwiek zręczne i widowiskowe – stanowiły one pod względem konstrukcji raczej etap niż przełom w historii techniki. To, co uczyniły dla popularności Vaucansona jego pokazy, traktaty i wystąpienia, a także grafiki (jak ta autorstwa Vivarèsa i Gravelota) oraz plakaty, cementowała publikacja kolejnych tomów *Encyklopedii*: imię inżyniera występuje w niej w sumie czternaście razy. Chociaż nie jest tak licznie wzmiankowane, jak nazwisko Eulera (siedemdziesiąt sześć użyć), pojawia się dokładnie dwukrotnie częściej niźli Helwecjusz i notowane jest powszechniej niż niektóre z wymienionych w drugiej części niniejszego rozdziału nazwisk akademików, przed którymi Vaucanson mógł wygłaszać swój referat na temat automatycznego *Flecisty* (Camus – trzynaście wzmianek, Hunauld – jedenaście). Nazwisko De la Croyère'a nie pojawia się przy tym ani razu.

Istotniejsze od liczby wzmianek są jednakże konteksty, w których występuje w encyklopedii inżynier. Zdominował on przede wszystkim dwa hasła: *Android* i *Automat* (odpowiednio *Androïde* i *Automate*; D'Alembert 1751: 448-451; D'Alembert & Diderot 1751: 896-897), a pierwsze z nich jest po prostu przedrukiem części opisu *Flecisty*. Autorzy wpisów, Diderot i D'Alembert, podjęli próbę zdefiniowania automatu przez odwołanie do greckiej etymologii słowa. Jest to więc „silnik, który porusza się sam z siebie lub maszyna, która nosi w sobie zasadę własnego ruchu [*Engin qui se meut de lui-même, ou machine qui porte en elle le principe de son mouvement*]" (D'Alembert 1751: 896), zgodnie ze źródłosłowem greckiego terminu *autómaton* (αὐτόματον, 'poruszający się sam z siebie'). Zaskaku-

jące, że w żadnym z haseł nie pojawiają się natomiast wzmianki dotyczące najważniejszych twórców podobnych urządzeń, a zatem Herona z Aleksandrii i Ktesibiosa, których wynalazki i traktaty stanowiły od wieku XVI podstawę myślenia o mechanicznych figurach. W osiemnastowiecznym Paryżu wyobrażeniami o automatach rządził już niepodzielnie Vaucanson, o czym świadczy dobitnie wyrażony przez D'Alemberta i Diderota zachwyt nad *Flecistą* (dopisany do encyklopedycznego hasła o androidach): „Cóż za finezja w każdym detalu! Cóż za delikatność w każdej z części owego mechanizmu! Gdyby zamiast przedstawieniem prawdziwej maszyny artykuł ten był jedynie projektem maszyny do stworzenia, ilu ludzi nie wzięłoby go za chimerę? [*Combien de finesses dans tout ce détail ! Que de délicatesse dans toutes les parties de ce méchanisme ! Si cet article, au lieu d'être l'exposition d'une machine exécutée, étoit le projet d'une machine à faire, combien de gens ne le traiteroient-ils pas de chimere ?*]" (D'Alembert & Diderot 1751: 451).

Teorie i wynalazki Vaucansona posłużyły również redaktorom do wyjaśnienia innych pojęć i konceptów zawartych w *Encyklopedii*. Pewna ich liczba dotyczy produkcji jedwabiu, którą inżynier udoskonalił. Są to głównie hasła: „igły nawojowe", „szpula", „szpulka", „nić" i „jedwab" (odpowiednio: *aiguilles d'ensuple*, *asple*, *bobine*, *fil* i *soie; Encyclopédie* 1751: 208; 763; Diderot 1751: 289; *Encyclopédie* 1756: 784-789; *Encyclopédie* 1765: 268-303). Jego nazwisko pojawia się też w tekstach poświęconych zegarmistrzostwu i instrumentoznawstwu (*carillon* 'karylion', gdzie znalazła się wzmianka o *Fleciście*; Le Roy 1751: 685). Dowód na wpływ Vaucansona na postrzeganie ciała ludzkiego i zwierzęcego stanowi natomiast przede wszystkim artykuł „głos zwierząt" (*Voix des animaux*). Jego autor, Louis de Jaucourt, powołał się na doświadczenia Vaucansona jako na stan badań:

> Koty i psy zmusza się do mówienia, nadając ich krtaniom pewne ustawienie w czasie, gdy wydają odgłosy. Nie powinno to zdawać się zaskakujące, skoro udało się wydobyć zdanie o podobnej długości z machiny, której sprężyny były zdecydowanie mniej skomplikowane niż te należące do zwierząt. Zjawisko to powinno być zresztą jeszcze mniej zaskakujące w obecnym stuleciu, skoro widzieliśmy *Flecistę* pana Vaucansona (Jaucourt 1765: 432)[13].

[13] Przekład własny za: „On fait parler des chats et des chiens, en donnant à leur gosier une certaine configuration dans le tems qu'ils crient. Cela ne doit pas paroître surprenant depuis qu'on est venu à bout de faire prononcer une sentence assez longue à une

Eksperymenty inżyniera z Grenoble traktowane były jako element „nauki normalnej" (*normal science*), jeśli posłużyć się określeniem Kuhna (1970: 10-42), która konfrontowała mechanistyczny paradygmat z faktami i poszerzała stan wiedzy. Vaucanson postawił sobie za cel unaukowienie automatów i udało mu się to osiągnąć, bowiem to właśnie jego mechanizmy, a nie urządzenia wykonane przez Herona z Aleksandrii i Ktesibiosa, stały się ilustracjami tez Kartezjusza o konstrukcji ciał zwierząt (Cottingham 1978: 551-559; Harrison 1992: 219-227). W opinii francuskich uczonych osiemnastego stulecia, zagadka mowy i artykulacji dźwięków mogła być rozwiązana na podstawie założeń mechanicyzmu, a autor automatów z Hôtel de Longueville dostarczał dowodów naukowych na potwierdzenie tego poglądu.

Postrzeganie postaci Vaucansona w projekcie naukowym francuskiego oświecenia widać również w redefinicji terminu „magia" (*magie*), jednego z najbardziej interesujących spośród omówionych w *Encyklopedii* haseł, w którym osiemnastowieczny rozum postanowił zapanować nad rzeczami „zdającymi się być ponad ludzką moc [*qui paroissent au-dessus du pouvoir humain*]" (Polier 1765: 852). W tekście przedstawiono trzy różne możliwe rozumienia słowa: jako „magię boską" (*magie divine*), „naturalną" (*naturelle*) i „ponadnaturalną" (*surnaturelle*). Wszelako pierwsze odczytanie sprowadza się do określenia wszechmocy Boga, a trzecie – do praktyk okultystycznych, z których większość jest po prostu, jak spieszy z wyjaśnieniem *Encyklopedia*, wyłącznie „pospolitymi oszustwami lub pokłosiem owego zabobonu, który zbyt często tryumfował nad zdrowym rozsądkiem, rozumem, a nawet filozofią [*fraudes pieuses, ou les suites de cette superstition qui n'a que trop souvent triomphé du bon sens, de la raison et même de la philosophie*]" (Polier 1765: 854). Kategoria magii naturalnej pojawiła się natomiast w europejskiej historii automatów już w starożytności, gdy Heron z Aleksandrii w traktacie *Pneumatyka* przedstawił ją jako wykorzystywanie niezwykłych właściwości natury, aby tworzyć przemyślne urządzenia mechaniczne, które sprawiać miały wrażenie, jakby zaprzeczały prawom przyrody (Heron 1899: 1-31). Ta sama definicja znalazła się w haśle z *Encyklopedii*, a jako przykłady podobnych wynalazków podano przede wszystkim automaty zbudowane według relacji historycznych w różnych wiekach i miejscach:

> machine dont les ressorts étoient certainement moins déliés que ceux des animaux. On doit être encore moins surpris de ce phénomene dans ce siecle, après qu'on a vû le flûteur de M. de Vaucanson".

> Tak więc wiele wieków po szklanej sferze Archmiedesa, latającym gołębiu z drewna Archytasa, złotych ptakach cesarza Leona, które śpiewały, miedzianych ptakach Boecjusza, które śpiewały i latały, wężach z tego samego materiału, które syczały itd... (Polier 1765: 854)[14].

Vaucanson figuruje w haśle wyłącznie jako wtrącenie w całym tym wyliczeniu, w momencie, gdy Antoine Noé Polier de Bottens, prawdopodobny autor, wspomina śmierć Pierre'a Datelina (zwanego również Jeanem Brioché), twórcy ruchomych teatrów marionetek, podróżującego z Francji do Szwajcarii, którego uwięziono i niemal skazano za czarnoksięstwo, bo tak doskonale imitować miały ruch jego urządzenia. Polier relacjonuje: „był w Europie kraj (lecz nie było to ani w wieku, ani ojczyźnie Vaucansona), był, powiadam, kraj, w którym doszło do tego, że spalono Briochégo i jego marionetki [*Il fut un pays en Europe (mais ce n'étoit ni le siecle ni la patrie de Vaucanson) il fut, dis-je, un pays dans lequel on fut sur le point de bruler Brioché et ses marionnettes*]" (Polier 1765: 852). Inżynier z Grenoble służy tu za niezbity dowód na triumf oświecenia – wiek i ojczyzna Vaucansona przyniosły światu postęp w dziedzinach techniki i moralności. Po odrzuceniu zabobonów, uprzedzeń i wiary w czarną magię, zapanowały rządy rozumu, który jest w stanie naukowo wyjaśnić i obronić istnienie „magii naturalnej", będącej przecież niczym innym niż – w przewrotny sposób – sprytnym wykorzystaniem praw fizyki, a nie, jak skłonni byli wierzyć nieoświeceni, domeną okultyzmu i czarnoksięstwa.

Jeśli przyjąć wspomnianą wcześniej teorię Blair, że kompendia naukowe, takie jak *Encyklopedia* powstają – i powstawały – z powodu rosnącego poczucia chaosu informacyjnego, znalezienie się w równie kanonicznej publikacji było efektem skutecznej deklasacji dużej liczby innych tekstów, których zakres oddziaływania okazał się znacznie mniejszy. Ich intelektualna istotność została ograniczona na drodze rywalizacji o prymat i miejsce w systemie wiedzy. Rywalizacja ta daleka jest jednakże od bezdusznych mechanizmów naukowego darwinizmu – opiera się często raczej na współpracy i budowaniu autorytetu poszczególnych koncepcji, teorii i poglądów, a także ich nośników, których popularność zależy również od rangi i strategii autopromocji ich twórców.

[14] Przekład własny za: „Ainsi, bien des siecles après la sphere de verre d'Archimede, la colombe de bois volante d'Architras, les oiseaux d'or de l'empereur Léon qui chantoient, les oiseaux d'airain de Boëce qui chantoient et qui voloient, les serpens de même matiere qui siffloient, etc...".

Pozycja wypracowana przez Vaucansona w kręgu francuskich intelektualistów pierwszej połowy XVIII wieku pomogła mu znaleźć się w centrum obiegu informacyjnego, dzięki któremu dołączył on do ówczesnego stanu badań nad mechaniką i budową ciała ludzi i zwierząt. Warto zwrócić uwagę, że gdy osiemnastowieczni autorzy cytują traktaty inżyniera z Grenoble lub wspominają stworzone przez niego automaty, poza wyraźną chęcią do apoteozowania jego postaci, ujawnia się w ich wypowiedziach poczucie, że był on w pierwszym rzędzie eksperymentatorem rozwijającym stan badań (De la Mettrie 1748: 93; Jaucourt 1765: 432). *Encyklopedia* wzmocniła pozycję Vaucansona i pozwoliła mu na zdominowanie jednego z kanałów obiegu wiedzy mechanicznej w osiemnastym stuleciu.

Podsumowanie

Opisana we wprowadzeniu grafika Gravelota i Vivarèsa przedstawia wszystkie trzy najsłynniejsze wynalazki Vaucansona. Znajdują się one w teatralnie zbudowanej przestrzeni, zamkniętej z tyłu półokręgiem filarów oddzielających figury od malowniczo zakomponowanego ogrodu. Nad całą sceną piętrzy się kotara, dopiero co rozwinięta i służąca za kurtynę, odsłaniającą przed widzem automaty Vaucansona. One same nie sprawiają właściwie wcale wrażenia mechanicznych urządzeń – bez kontekstu mogłyby być wzięte za pozbawione życia rzeźby, a poczucie to podkreślają jeszcze piedestały, na których je ustawiono (Gravelot & Vivarès 1738). Kompozycja niewiele ma wspólnego ze współczesnymi wyobrażeniami o ilustracji naukowej, przywodzi raczej na myśl konwencjonalne rokokowe sceny *fêtes galantes* i *fêtes champêtres*, w których bawiącej się arystokracji towarzyszyli muzycy. Wyobrażenie automatów dalekie jest również od plansz i przekrojów machin publikowanych w dodatkach do *Encyklopedii*, gdzie dużą wagę przywiązywano do przejrzystości w tworzeniu ilustracji, tak aby ukazać czytelnikowi ich złożoność i wysublimowanie w jak najbardziej zobiektywizowanej i klarownej formie (Pannabecker 1998: 37-42).

To teatralność urządzeń Vaucansona zdecydowano się wydobyć na pierwszy plan, gdyż ona właśnie stanowiła o wizualnej i performatywnej sile projektu inżyniera, który nie poprzestał na teoretyzowaniu na temat mechanicznej budowy ciał ludzi i zwierząt, ale pozwolił swojej publiczności – uczonej lub nie – zobaczyć na własne oczy, na czym polegało działanie biologicznych maszyn.

Zamierzeniem autora niniejszego rozdziału było dowiedzenie, że Vaucanson i jego pokazy automatycznych teatrów miały realny wpływ na wyobrażenia o zasadach mechaniki i budowie ludzkiego ciała, które rozpowszechniły się na wielką skalę we Francji pierwszej połowy XVIII wieku. Skuteczna autopromocja, a także znajomości, jakie inżynier zawiązał w Paryżu, niewątpliwie pomogły mu znaleźć się w ścisłej czołówce najsłynniejszych francuskich uczonych tego czasu, a dzięki swoim wynalazkom dowiódł on, że dziedzictwo siedemnastowiecznego mechanicyzmu można było rozszerzyć o eksperymentalne dowody, że działanie organizmów jest replikowalne. Sukces Vaucansona wynikał zatem również z odpowiedniej koniunktury akademickiej – oświeceniowa Europa potrzebowała wynalazców takich jak on, aby udowadniali słuszność przyjmowania mechanicystycznego paradygmatu naukowego. Poskutkowało to z czasem włączeniem jego urządzeń i eksperymentów do wiedzy traktowanej ówcześnie jako stan badań, który kształtowany był przez publikacje wpływowych filozofów i teksty kanoniczne, takie jak *Encyklopedia*.

Źródła cytowań

'Aiguilles d'ensuple', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751), t.1., Paris: chez Briasson, David l'aîné, le Breton, Durand, ss. 207-208.

'Asple', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751), t.1., Paris: chez Briasson, David l'aîné, le Breton, Durand, ss. 762-763.

Bertucci, Paola (2013), 'Enlightened Secrets: Silk, Intelligent Travel, and Industrial Espionage in Eighteenth-Century France', *Technology and Culture*: 54 (4), ss. 820-852.

Blair, Ann (2003), 'Reading Strategies for Coping with Information Overload ca. 1550-1700', *Journal of the History of Ideas*: 64 (1), ss. 11-28.

Blair, Ann (2010), *Too Much to Know: Managing Scholarly Information Before the Modern Age*, New Haven: Yale University Press.

Broadie, Sarah (2001), 'Soul and Body in Plato and Descartes', *Proceedings of the Aristotelian Society*: 101, ss. 295-308.

Cottingham, John (1978), 'A Brute to the Brutes? Descartes' Treatment of Animals', *Philosophy*: 53 (206), ss. 551-559.

D'Alembert, Jean le Rond (1751), 'Androïde', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t.1., Paris: chez Briasson, David l'aîné, le Breton, Durand, ss. 448-451.

D'Alembert, Denis Diderot (1751), 'Automate', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 1., Paris: chez Briasson, David l'aîné, le Breton, Durand, ss. 896-897.

D'Allemagne Henry-René (1902), *Histoire des Jouets*, Paris: Hachette.

Darnton, Robert (1979), *The Business of Enlightenment: A Publishing History of the* Encyclopédie *1775-1800*, Cambridge: Harvard University Press.

De Jaucourt, Louis (1765), 'Voix des animaux', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 17, Neuchastel: Chez Samuel Faulche, s. 432.

De la Mettrie, Julien Offray (1748), *L'Homme Machine*, Leiden: Elie Luzac Fils.

De Polier de Bottens, Antoine-Noé (1765), 'Magie', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchastel: chez Samuel Faulche, ss. 852-854.

Descartes, René (1909), *Œuvres*, t. 6., Charles Adam, Paul Tannery (red.), Paris: Cerf, 1897-1913, ss. 119-120.

Diderot, Denis (1751), 'Bobine', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris: chez Briasson, David l'aîné, le Breton, Durand, ss. 289-290.

Doyon, André, Lucien Liaigre (1967), *Vaucanson, mécanicien de génie*, Grenoble: Presses Universitaires de France.

'Fil', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1756), t. 6., Paris: chez Briasson, David l'aîné, le Breton, Durand, ss. 784-759.

Findlen, Paula (2003), 'Scientific Spectacle in Baroque Rome: Athanasius Kircher and the Roman College Museum', w: Mordechai Feingold (red.), *Jesuit Science and the Republic of Letters*, Cambridge 2003: MIT Press ss. 225-284.

Gessner, Conrad (1574), *Bibliotheca*, Tiguri: Apud Christophorum Froschouerum, k. 5v.

Gorman, Michael John (2001), 'Between the Demonic and the Miraculous: Athanasius Kircher and the Baroque Culture of Machines', w: Daniel Stolzenberg (red.), *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, Stanford: Stanford University Libraries, ss. 47-72.

Gunderson, Keith (1964), 'Descartes, La Mettrie, Language, and Machines', *Philosophy*: 39 (149), ss. 193-222.

Kircher and the Baroque Culture of Machines', w: Daniel Stolzenberg (red.), *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*, Stanford: Stanford University Libraries, ss. 47-72.

Gravelot, Hubert, François Vivarès (1738), *Les automates de Jacques Vaucanson*, w: Vaucanson Jacques (1738), *Le mécanisme du fluteur automate, présenté à Messieurs de l'Académie Royale des Sciences par M. Vaucanson, Auteur de cette Machine,* Paris: Jacques Guerin, frontyspis [odbitka miedziorytnicza].

Hall, Marie Boas (1962), *The Scientific Renaissance: The Rise of Modern Science*, New York: Harper & Brothers.

Halsband, Robert (1985), 'The Rococo in England: Book Illustrators, Mainly Gravelot and Bentley', *The Burlington Magazine*: 993 (127), ss. 870-880.

Harrison, Peter (1992), 'Descartes on Animals', *The Philosophical Quarterly (1950-)*: 42 (167), ss. 219-227.

Institut de France: Académie des Sciences, *Liste des membres depuis la création de l'Académie des sciences*, online: https://www.academie-sciences.fr/fr/Table/Membres/Liste-des-membres-depuis-la-creation-de-l-Academie-des-sciences/ [dostęp: 13.04.2019].

Johnson, Steven (2016), *Wonderland: How Play Made the Modern World*, New York: Riverhead Books.

Jolley, Nicholas (2006), 'The Reception of Descartes' Philosophy', w: John Cottingham (red.), *The Cambridge Companion to Descartes*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006, ss. 393-423.

Kuhn, Thomas S. (1970), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, ss. 1-42.

Le Roy, Jean-Baptiste (1751), 'Carillon', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 2, Paris: chez Briasson, David l'aîné, le Breton, Durand.

McKitterick, David (1998), *A History of Cambridge University Press,* t. 2.: *Scholarship and Commerce 1698-1872*, Cambridge: Cambridge University Press.

Meeker, Natania (2007), 'The Materialist Tropes of La Mettrie', *The Eighteenth Century: Empiricism, Substance, Narrative*: 48 (3), ss. 245-262.

Minsoo, Kang (2012), 'From the Man-Machine to the Automaton-Man: The Enlightenment Origins of the Mechanistic Imagery of Humanity', w: Mary

Terrall, Helen Deutsch, *Vital Matters: Eighteenth Century Views of Conception, Life and Death*, Toronto: University of Toronto Press, ss. 148-173.

Murphy, Ciara (2013), 'Shocks and Sparks: Participatory Electrical Performances in the Enlightenment Period', w: Kara Reilly (red.), *Theatre, Performance and Analogue Technology*, New York: Palgrave Macmillan, ss. 161-182.

Pannabecker, John R. (1998), 'Representing Mechanical Arts in Diderot's *Encyclopédie*', *Technology and Culture*: 39 (1), ss. 33-73.

Riskin, Jessica (2012), 'Machines in the Garden', w: Mario Biagioli, Jessica Riskin (red.), *Nature Engaged: Science in Practice from the Renaissance to the Present*, New York: Palgrave Macmillan, ss. 229-248.

Riskin, Jessica (2003), *The Defecating Duck, or, the Ambiguous Origins of Artificial Life*, Chicago: University of Chicago Press.

Riskin, Jessica (2016), *The Restless Clock: A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick*, Chicago: University of Chicago Press.

Schaffer, Simon (1999), 'Enlightened Automata', w: William Clark, Jan Golinski, Simon Schaffer (red.), *The Sciences in Enlightened Europe*, Chicago: Chicago University Press, ss. 126-165.

Skwarczyńska, Małgorzata (2005), *Ogrody króla Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii w latach 1737-1766*, Warszawa: DiG.

Stefoff, Rebecca (2008), *Robots*, New York: Marshall Cavendish.

'Soie', w: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1765), t. 15, Neuchastel: chez Samuel Faulche, ss. 268-303.

Sullivan, Lawrence E. (1990), 'Circumscribing Knowlegde: Encyclopedias in Historical Perspective', *The Journal of Religion*: 70 (3), ss. 315-339.

Tornatore, Giuseppe, reż. (2013), *Koneser*, Monolith Films [DVD].

Torrey, Noman C. (1951), 'L'Encyclopédie de Diderot: „Une grande aventure" dans le domaine de l'édition', *Revue d'Histoire littéraire de la France*: 51 (3), ss. 306-317.

Vaucanson, Jacques (1738), *Le mécanisme du fluteur automate, présenté à Messieurs de l'Académie Royale des Sciences par M. Vaucanson, Auteur de cette Machine,* Paris: Jacques Guerin.

Voltaire (1877), *Œeuvres complètes*, t. 8, Paris: Imprimerie de la Société Littéraire-typographique, ss. 378-425.

von Heron, Aleksandria (1899), *Druckwerke und Automatentheater*, przekł. Wilhelm Schmidt, Leipzig: B.G. Teubner.

Voreaux, Gérard (2004), w: Martine Mathias, Xavier Salomon, André Markiewicz, Jan K. Ostrowski (red.), *Stanislas: Un roi de Pologne en Lorraine*, Versailles: ArtLys, ss. 172-174.

Voskuhl, Adelheid (2007), 'Motions and Passions: Music-Playing Women Automata and the Culture of Affect in Late Eighteenth-Century Germany', w: Jessica Riskin (red.), *Genesis Redux. Essays in the History and Philosophy of Artificial Life*, Chicago: University of Chicago Press, ss. 293-320.

Wood, Gaby (2003), *Edison's Eve: A Magical History of the Quest for Mechanical Life*, New York: Anchor Books.

Crowdsourcing w służbie archeologii wiedzy? Perspektywy integracji pracy naukowców i amatorów na przykładzie rekonstrukcji historycznych sztuki walki

MACIEJ TALAGA
Uniwersytet Warszawski
m.talaga@al.uw.edu.pl

Wprowadzenie. Możliwość poznania dawnej wiedzy

Tradycyjnie badania nad dawną wiedzą – jej produkcją, zakresem czy sposobami przekazu – były domeną wąskiego grona specjalistów. Źródła do jej poznania stanowiły zachowane teksty kultury, a zwłaszcza źródła pisane i ikonograficzne, które miały dawać wgląd w dawne sposoby konceptualizowania i dyskutowania określonych zagadnień (Spiegel 2010: 23-24). Narzędzi zaś dostarczały erudycja badaczy i zdolność do krytycznej analizy dyskursu. Jednak ich wartość w perspektywie postmodernistycznej, wyrażonej być może najdobitniej w koncepcjach dekonstrukcji (*deconstruction*; Spiegel 2010: 30-31) i nierozstrzygalników (*indecidables*) Jacquesa Derridy (Winiecka 2003), postawiona została pod znakiem zapytania. Zasadniczą kwestią dla badań nad dawną wiedzą – „archeologią wiedzy" (Foucault 2013: *passim*) – jest określenie zakresu, w jakim wiedza może zostać utrwalona, a następnie odczytana (i zrozumiana) w procesie przekazu diachronicznego (międzypokoleniowego lub międzykulturowego) zachodzącego w toku relacji źródło-historyk.

Zakwestionowanie możliwości jednoznacznego zapisania wiedzy w formie dzieła literackiego lub artystycznego[1], a tym samym także jej prawidłowego odczytania, stało się źródłem siły nurtów konstruktywistycznych (narratywistycznych), które w swoich radykalniejszych odsłonach wprost negują możliwość obiektywnego poznania przeszłości i postrzegają pracę historyka wyłącznie jako rodzaj pisarstwa, współczesnej subiektywnej narracji o przeszłości (Minta-Tworzowska 2017: 274-275; Spiegel 2010: 27-28). Rozważając różnice w ujęciu filozofii historii pomiędzy Haydenem Whitem, uznawanym często za ojca narratywizmu, a jego uczniem, Frankiem Ankersmitem, Kalle Pihlainen ujmuje rzecz zwięźle w następujący sposób:

> Jeśli nie ma bezpośredniego wynikania pomiędzy faktami a wartościami, przejścia od **jest** do **powinno** [podkreślenia oryginalne], wówczas żaden konkretny sposób myślenia lub bycia nie niesie ze sobą bezwarunkowych, niekwestionowanych wartości. Przeciwnie, wartość danego światopoglądu lub działania daje się rozpatrywać jedynie w kontekście jego konsekwencji. […] Zmuszeni jesteśmy przyznać, że konstruujemy znaczenie, która to świadomość szerzej otwiera z kolei możliwość skupienia się na pozytywnych, pobudzających do życia narracjach. Jednakże, niezależnie od tych możliwości, tego rodzaju idee wywołują na ogół obawy historyków przed teorią konstruktywistyczną i utwierdzają ich w dalszym negowaniu tego fundamentalnego relatywizmu, który ujawniają (Pihlainen 2014: 115)[2].

W podobnym duchu wypowiada się Danuta Minta-Tworzowska w przeglądzie teoretycznych podstaw współczesnej archeologii, kiedy pisze, że jednym z najważniejszych wydarzeń w obrębie tej dyscypliny na przełomie XX i XXI wieku było wyraźne postawienie hipotezy, że: „obrazy przeszłego świata, które archeolodzy tworzą, mają zawsze odniesienie do pojęć i wartości kultury, w któ-

1 W tych kategoriach należy tu rozumieć, odpowiednio, wszelkie źródła pisane oraz ikonograficzne badane przez historyków.

2 Przekład własny za: „[…] if there is no entailment from fact to value, from the is to the ought, then there is no implicit, unquestionable value to any particular way of thinking or being. Instead, the value of a world-view or action is only discernible in terms of its consequences. […] We are forced to admit that we construct meaning, an admission that in turn holds out better opportunities for focusing on positive, life-affirrming stories. Yet, regardless of this promise of opportunities, such ideas have so far only tended to make historians wary of constructivist theory and to entourage them in their continued denial of the fundamental relativism that it makes visible".

rej żyjemy, funkcjonujemy. Dlatego nie istnieje żadna obiektywna strategia poznania, żadna obiektywna teoria w archeologii" (Minta-Tworzowska 2017: 269).

Z drugiej strony, dyscypliny nauk historycznych, które tradycyjnie w mniejszym lub pomijalnym stopniu polegają na analizie źródeł pisanych lub ikonograficznych, takie jak właśnie archeologia (Minta-Tworzowska 2017) lub historia kultury materialnej z jej licznymi subdyscyplinami (Kowalski 2011; Olsen 2010), oferują także odmienne spojrzenie.

Jako środek do zobrazowania tych odmienności posłuży krótki komentarz do stosunkowo niedawnych wybranych studiów teoretycznych. Danuta Minta-Tworzowska, analizując przejście od podejścia pozytywistycznego (tradycyjna archeologia kulturowo-historyczna) do inspirowanego postmodernizmem antypozytywizmu (archeologia postprocesualna), zauważa stopniową zmianę w podejściu do źródeł archeologicznych, czyli zabytków materialnych. Model „fizyczny", w którym zabytek był postrzegany jako „skamielina" – fakt historyczny i źródło obiektywnej wiedzy o przeszłości – dominował w archeologii kulturowo-historycznej, aby w nowszych podejściach teoretycznych (archeologii procesualnej i postprocesualnej) ustąpić miejsca modelowi „tekstualnemu", w którym zabytki materialne rozpatrywane są jako jeszcze jeden, obok źródeł pisanych i ikonograficznych, tekst kultury, który badacze odczytują na drodze procesu hermeneutycznego (Minta-Tworzowska 2017: 270-274). Dodać przy tym należy, co będzie miało znaczenie w dalszej części wywodu, że tak rozumiane odczytywanie zabytków przeszłości zachodzi nie tylko w teraźniejszości, ale „dla teraźniejszości" (Minta-Tworzowska 2017: 278-280; Pawleta 2015: 375-377; Stump 2013: 270). W tym ujęciu na pierwszy plan wysuwa się społeczne i polityczne zaangażowanie oraz kulturotwórcza rola wszelkich nauk historycznych.

Tymczasem w przypadku listy specjalizacji w obrębie historii kultury materialnej zaprezentowanej przez Krzysztofa M. Kowalskiego zwraca uwagę wielokrotnie podkreślane znaczenie materiałoznawstwa i praktycznego zrozumienia procesów technologicznych w badaniach nad zabytkami (Kowalski 2011: 292-293). Kieruje to uwagę w stronę tego, co określa się mianem „powrotu do rzeczy". Ten stosunkowo nowy trend w badaniach historycznych i społecznych tak charakteryzuje, krytyczna wobec jego faktycznej wartości poznawczej, Minta-Tworzowska:

> Świat społeczny konstruuje świat przedmiotów i odwrotnie – przedmioty stwarzają świat społeczny. W taki sposób powstaje łańcuch „stawania się" ludzi i przedmiotów. Bowiem życie ludzi odbywa się wśród przedmiotów, a kolejne wytwarzane przedmioty włączane są w porządek użytkowy, symboliczny. Poprzez przedmioty ludzie

> komunikują doniosłe treści własnej kultury. Powyższe idee wiążą się z „powrotem do rzeczy", poglądem, który w rzeczach doszukuje się cech „uczłowieczenia", uwzględniając ludzko-rzeczowy kontekst. Tak więc struktura rzeczy, ich miejsce funkcjonowania, konstruują ich tożsamość. W efekcie kontekst kulturowy to klucz do odsłonięcia znaczenia rzeczy. […] Obiekty materialne dysponują rodzajem sprawczości (*agency*), czyli możliwością działania i jest to działanie materialne (*material agency*). Działanie to zmienia relacje między ludźmi (Minta-Tworzowska 2017: 279).

Mimo że nie uzyskała statusu ogólnie przyjętej, ta perspektywa badawcza okazała się płodna w obrębie nauk historycznych i filozofii. Wyraźnie przeciw konstruktywizmowi, a za „przywróceniem obecności rzeczom" opowiada się Bjørnar Olsen:

> Zacznijmy od kilku wyznań. Moje podejście jest realistyczne w tym sensie, że głęboko wierzę w istnienie świata materialnego i w to, że świat ów jest istotnym i trwałym fundamentem naszego istnienia. Rzeczy, przedmioty, krajobrazy posiadają „realne" cechy, które kształtują i wywierają wpływ na naszą percepcję tychże i nasze współistnienie z nimi. […] Wszystkie te byty są sobie pokrewne, ich wspólną cechą jest substancja (**mięso**) [podkreślenie oryginalne] – i współuczestnictwo w zamieszkiwanym przez nie świecie (Olsen 2010: 563).

Dla poparcia swojej opinii Olsen przytacza obserwacje filozofów: Brunona Latoura, Edmunda Husserla, Martina Heideggera oraz Maurice'a Merleau-Ponty'ego (Olsen 2010: 579-582). Przywołuje spajającą tych myślicieli fenomenologię, w której odrzucony zostaje klasyczny kartezjański podział na immanencję i transcendencję, w którym świat poznawany lokowany był „na zewnątrz" podmiotu poznającego. W zamian, jak wskazuje Olsen, świat i podmiot stanowią jedność albo rodzaj nierozerwalnie splątanego układu zanurzonego w strumieniu praktycznego, związanego z działaniem doświadczenia – czyli heideggerowskie „bycie-w-świecie" (Heidegger 2000: 78-79). W konsekwencji Olsen uznaje dominującą przez dłuższy czas w badaniach nad kulturą materialną tendencję do skupiania się na roli człowieka w konstruowaniu otaczającego go świata za ograniczającą. Odwołując się do badań nad związkami między społecznościami a krajobrazami, pyta:

> W redagowanym przez siebie zbiorze artykułów, *Archeologies of Landscape*, Ashmore i Knapp ogłaszają, że „dziś najważniejsze definicje krajobrazu kładą nacisk na jego

> wymiar socjo-symboliczny: krajobraz jest bytem, który zawdzięcza swoje istnienie temu, że jest postrzegany, doświadczany i umieszczany przez ludzi w kontekście" […]. Cóż jednak mogą nam zaoferować krajobrazy i miejsca? W jaki sposób to one zmuszają nas do poruszania się i zmiany swego istnienia-w-świecie? W opisach krajobrazu i materii jako bytów niestałych i wciąż konstruowanych [...] trudno dopatrzyć się jakiegokolwiek zainteresowania własnościami i zdolnościami samej materii – cechami, które nabierają mocy sprawczej poprzez konkretną ludzką obecność i intymne współistnienie ludzi z materią (Olsen 2010: 571-573).

Tak postawione pytanie kieruje uwagę na relację podmiot-przedmiot czy też człowiek-środowisko, z odwrotnej strony niż wspomniany model „tekstualny" albo szerzej – perspektywa konstruktywistyczna. Nie wykluczając ludzkiej sprawczości w kształtowaniu kulturowo konstruowanych wyobrażeń na temat otaczającego materialnego świata, porusza znacznie słabiej dotychczas rozpoznaną kwestię tego, w jaki sposób to materialność, „cielesna tkanka" (Merleau-Ponty 1996: 150) albo „mięso" (Olsen 2010: 563), pośrednicząca w ludzkim poznaniu formuje rusztowania, na których człowiek układa swój świat. Domaga się także wyznaczenia jakichś metod, sposobów dojścia do odpowiedzi. W tym punkcie trwa obecnie wrzenie i znaczna część dyskusji naukowej toczy się wokół metody. Olsen przywołuje w tym kontekście nowsze podejścia fenomenologiczne w archeologii, takie jak fenomenologia krajobrazu Christophera Tilleya (1994), które poszerzają badania polegające na „rozumowej" analizie źródeł materialnych o osobiste „cielesne" doświadczenie badacza, „posługującego się" lub „obcującego" (*engagement*)[3] z nimi. Uznaje je jednak za niesatysfakcjonujące ze względu na ich zbytni antropocentryzm, wynikający ze skupienia na ludzkim doświadczeniu „ucieleśnienia" (*embodiment*), które przysłania kluczową rolę nie-ludzkich aktorów we współtworzeniu teatru dziejów (Olsen 2010: 570-573; 582-584). W zamian proponuje oprzeć się na teorii aktora-sieci (Actor-Network Theory, ANT) łączonej na ogół z osobą Latoura (Latour 2010).Wedle jej założeń, rzeczywistość, w której ludzie funkcjonują – tworzą, zdobywają i przekazują wiedzę – ma charakter relacyjny, bowiem istnieje jako wypadkowa funkcjonalnych powiązań pomiędzy jej składowymi, czyli aktorami (oddziałującymi) i aktantami (poddawanymi oddziaływaniu). Podkreślić

[3] Przywołany tutaj termin „engagement", nieobecny u Olsena, pojawia się w cytowanych przez niego pracach fenomenologów i innych przedstawicieli tak zwanych „badań ucieleśnionych" lub „performatywnych" (*embodied* lub *performative research*; Smith & Hannan 2017).

przy tym należy, że obie role – aktora i aktanta – mogą być pełnione zarówno przez ludzi, jak nie-ludzi – zwierzęta, rośliny, artefakty, idee albo kulturowe dorozumienia (Bińczyk 2006: 307-308).

Rzecz jasna Olsen i inni badacze o zbliżonej orientacji epistemologicznej cenią w teorii aktora-sieci przede wszystkim dowartościowanie pozaludzkich czynników kulturotwórczych, takich jak materialne wytwory ludzkich rąk lub procesów przyrodniczych (Olsen 2010: 587-591). Jednak z perspektywy postawionego na początku pytania o możliwość utrwalenia wiedzy i jej diachronicznego przekazu, dużo istotniejszą konsekwencją obserwacji, które legły u podstaw tej teorii, jest okrzepnięcie podejść badawczych, w których historia badana jest poprzez praktykę (*return and repetition*, Smith & Hannan 2017: 57-59; *practice-as-research*, Spatz 2015: 61; *praxiography*, Clever & Ruberg 2014: 547). W skrócie; skoro przedmioty lub krajobrazy są i były równoprawnymi współautorami przeszłej i teraźniejszej postrzeganej rzeczywistości, mogą stanowić swego rodzaju zakotwiczenie dla podejmowanych w ramach badań historycznych (archeologicznych, etnograficznych i tym podobnych) prób „doświadczenia historii". Kate Smith i Leonie Hannan w artykule podsumowującym ich eksperymentalny projekt badawczy zorientowany wokół koncepcji wielokrotnego powracania (*return*) do tych samych obiektów materialnych i powtarzania (*repetition*) interakcji z nimi, tak wyliczają jego zalety:

> Powtarzalne (*repetitive*) zaangażowanie w interakcje (*engagement*) ze światem materialnym niesie dla historyków potencjał otwarcia nowych ścieżek badawczych poprzez zwiększoną świadomość pytań prowokowanych przez rzeczy. Ponadto dostarcza środków potrzebnych do wypracowania biegłości materialnej (*material literacies*) i poszerzenia spektrum uwagi (Smith & Hannan 2017: 44)[4].

Z kolei rozpatrując takie performatywne i neomaterialistyczne podejście od strony metodologicznej, Iris Clever i Willemijn Ruberg podkreślają, że pomimo odwoływania się do pewnych niezależnych od kulturowych konstrukcji niezmienników nie popada ono w esencjalizm:

[4] Przekład własny za: „Repetitive engagement with the material world has the potential to open up new research venues for historians, through a greater awareness of the questions prompted by things. It also provides a means of developing much-needed material literacies and extending and expanding modes of attention".

> Zgodnie ze swoją metodologią opartą na etnograficznej obserwacji uczestniczącej, praksografia (*praxiography*) skupia się na ciałach w praktyce, uznawanych za czynnych uczestników wydarzeń (*activeagents*), tak jak miejsca, materiały i techniki. Stąd pozostawia przestrzeń dla materialności ciała, ale nie zwraca się ku esencjalizmowi: praksografia koncentruje się na ontologicznej niestabilności lub wielorakości ciała, na tym, w jak różnorodny sposób manifestuje się ono w konkretnych praktykach i potrafi zachować pozornie naturalną jedność (Clever & Ruberg 2014: 562)[5].

Poznawszy zalety rozszerzenia tradycyjnych badań historycznych, polegających na dyskursywnej analizie tekstów poprzez uwzględnienie praktyki i ucieleśnienia jako jednocześnie przedmiotu i narzędzia studiów, należy pochylić się nad mankamentami tego podejścia. Zdaniem cytowanych wcześniej badaczy, na pierwszy plan wysuwa się tutaj groźba subiektywizmu (Smith & Hannan 2017: 52-53) oraz prezentyzmu (Olsen 2010: 571). Jednak te wyzwania mogą być pokonane lub chociaż zredukowane przez odpowiedni dobór metod do badanych zagadnień (Clever & Ruberg 2014: 559-562; Olsen 2010: 588-589). Jak zauważają Smith i Hannan (2017: 47), kolejnym ograniczeniem, być może w praktyce badawczej trudniejszym do przezwyciężenia, jest czasochłonność i eksploracyjny, otwarty (*open-ended*) charakter badań performatywnych w opisywanym tutaj rozumieniu. Te cechy sprawiają, że wyniki takich studiów z trudem lub zgoła wcale nie poddają się kwantyfikacji, co nie pozwala ująć ich w formę jasno zdefiniowanych „rezultatów badawczych". To z kolei rodzi poważne konsekwencje dla finansowania takich przedsięwzięć za pośrednictwem grantów naukowych.

Mimo tych zastrzeżeń, rachunek zysków i strat wydaje się przemawiać na korzyść performatywnej strategii badań historycznych (Clever & Ruberg 2014: 562). W dalszej części rozdziału omówiona zostanie propozycja rozwiązania ostatniego z wyżej wymienionych problemów, czyli nieprzysta-

5 Przekład własny za: „With its methodology of ethnographic participant observation, praxiography focuses on bodies in practice, as an acting agent amongs to their agents, such as sites, materials, and techniques. Thus, it allows space for the materiality of the body, but does not turn to essentialism: praxiography focuses on the ontological instability or multiplicity of the body, how it is differently enacted in etery practice and has managed to form a seemingly natural unity".

walności tego modelu pracy do dominującej obecnie praktyki akademickiej opierającej się na grantach. Rozwiązanie to korzystać będzie z idei *crowdsourcingu* (Howe 2006) i zostanie przedstawione na przykładzie rekonstrukcji historycznych europejskich sztuk walki z okresu późnego średniowiecza.

Rekonstrukcja ruchu jako archeologia wiedzy – perspektywa neomaterialistyczna

Metody opisane we wprowadzeniu jawią się jako szczególnie użyteczne do badań nad ciałem i jego sprawczością, a więc również nad umiejętnościami somatycznymi – czyli tym, co za Marcelem Maussem (2005) można określić jako „sposoby posługiwania się ciałem" (*les techniques du corps*). Jak zauważył Ben Spatz, charakterystyczną cechą takich umiejętności jest, że są równocześnie ulotne i nieuświadomione, a z drugiej strony możliwe do utrwalenia i świadomie wypracowywane. Ulotność polegać ma na tym, że ich konkretne realizacje – które Spatz nazywa „praktyką" (*practice*) – są niepowtarzalne i związane nierozerwalnie z określonym agentem (ciałem/rzeczą), miejscem i czasem, podczas gdy stojąca za nimi wiedza proceduralna – „technika" (*technique*) według Spatza – jest powtarzalna (generatywna) i możliwa do uogólnienia. Kluczowy dla postawionego w niniejszym artykule pytania jest przy tym fakt, że w tym ujęciu ta sama technika może „wytworzyć" rozmaite praktyki, a co za tym idzie – tożsamość techniki między dwiema osobami nie zakłada identyczności ich praktyki:

> Odtąd będę stosował termin „**praktyka**" [podkreślenie oryginalne] jedynie w odniesieniu do konkretnych przykładów działania, momentów czynu, historycznych instancji zmaterializowanej aktywności. […] Obszar **techniki** albo **wiedza zawarta** (*knowledge content*) [podkreślenia oryginalne] w określonych praktykach […] pozwala zrozumieć co może łączyć moją praktykę pływacką lub taneczną z tą, która jest lub była udziałem ludzi żyjących tysiące mil ode mnie lub setki lat temu. Jeżeli robimy „to samo", to właśnie i wyłącznie dlatego, że korzystamy z tej samej techniki, to jest **wiedzy o tym, co jest w sposób powtarzalny możliwe** [podkreślenie oryginalne] w oparciu o podobieństwa, które odnajdujemy w naszych ciałach i środowiskach.
>
> W tym sensie praktyka jest niepowtarzalna. Każdy moment praktyki jest unikalny. Z kolei technika, będąc wiedzą, może być precyzyjnie powtórzona

> i ponadto nie jest związana z konkretnym momentem, miejscem bądź osobą (Spatz 2015: 41)[6].

Tym samym, jeśli można zapisać w źródle historycznym cokolwiek na temat umiejętności somatycznych, to jest to właśnie technika – wiedza o skutecznym działaniu (Talaga 2018b: 47). Powtórzenie, a tym bardziej utrwalenie praktyki nie jest możliwe (Burkart 2016: 17). Jednak zanim technika somatyczna zostanie przekształcona w źródło historyczne, tak zwaną notację ruchu, a następnie odczytana w nowym kontekście przez historyków, przechodzi przez szereg przekształceń, w których rola wzorców kulturowych odgrywa kluczową funkcję (Talaga 2018b: 48-50; Burkart 2016: 17-19). W rezultacie każdy tego rodzaju tekst jest swego rodzaju unikatem, którego zrozumienie wymaga starannego opracowania lingwistycznego, dającego podstawę do eksploracji praktycznej (Talaga & Talaga 2018: 160; Walczak 2011: 49-50). Analizując pułapki językowe charakterystyczne dla historycznych notacji ruchu na przykładzie średniowiecznych traktatów szermierczych, Matthias J. Bauer dochodzi do wniosku, że „tak długo, jak nie została przeprowadzona wyczerpująca analiza lingwistyczna terminologii technicznej zawartej w źródłach, badania powinny skupić się na pojedynczym źródle, aby umożliwić formułowanie zasadnych wniosków na temat poszczególnych terminów [*so long as a complete linguistic analysis of the specific technical lexis found in the sources is not compiled the research must firstly remain immanent to one source in order to be able to make valid claims about the meaning of individual technical terms*]" (Bauer 2016: 59). Podkreślić przy tym należy, że podobnie jak wielu innych badaczy zagadnienia (Jaquet 2016: 226-227, 237), Bauer uważa, iż zrozumienia terminologii zawartej w notacjach ruchu nie sposób osiągnąć jedynie drogą analizy tekstu – konieczne jest fizyczne zaangażowanie w ruch, cielesność ukrytą za słowami i obrazami. Także Eric Burkart, zajmujący zdecydowanie krytyczne stanowi-

[6] Przekład własny za: „Henceforth I will use »practice« only to refer to concrete examples of actions, moments of doing, historical instances of materialized activity. […] Area of technique, or the knowledge content of specific practices […] allows us to understand what may connect my practice of swimming or dancing with that of people living thousands of miles away or hundreds of years ago. If we are doing the »same thing«, that is precisely and only because we are making use of the same technique, the same knowledge of what is reliably possibile given the similarities we find in our bodies and environments. Practice, in this sense, is not repeatable. Every moment of practice is unique […]. As knowledge, on the other hand, technique is precisely repeatable and moreover is not bound to a particular moment, place, or person".

sko wobec możliwości faktycznego zrozumienia dawnych notacji ruchu przez współczesnych badaczy, przyznaje, że: „ucieleśnione praktyki, takie jak muzyka lub sztuki walki są trudne do zrozumienia dla osób bez praktycznej znajomości rzeczy [*Embodied practices like music or martial arts are hard to understand for non-practitioners who are lacking practical knowledge of the subject*]" (Burkart 2016: 9).

Traktując te obserwacje jako punkt wyjścia, można zdefiniować proces rekonstrukcji ruchu zawartego w historycznych notacjach tegoż, takich jak zapis nutowy utworów muzycznych albo podręcznik szermierki, jako zrozumienie techniki (*technique*), czyli zapisanej w źródle wiedzy na temat skutecznej praktyki (*practice*). Będzie to w zgodzie z obserwacją, że „technika nie jest ahistoryczna, lecz transhistoryczna: przemieszcza się poprzez czas i przestrzeń, »rozprzestrzeniając się« pomiędzy społeczeństwami, tak jak zauważył Mauss, oraz spajając ze sobą rozmaite praktyki, niezależnie od tego czy ich praktycy są tego świadomi, czy nie [*Technique is not ahistorical but transhistorical: It travels across time and space, „spreading" from society to society, as Mauss observed, and linking diverse practices to one another, whether or not its practitioners are aware of this connection*]" (Spatz 2015: 41). Dla jasności wyjaśnić jeszcze należy, za Bartoszem Brożkiem (2014: 181-182; 279-280), że „zrozumienie" jest tutaj ujmowane jako parafraza pozostająca w ścisłym dialogu z tekstem źródłowym – oczywiście w tym wypadku chodzić będzie o parafrazę tekstowej notacji poprzez jej ucieleśnienie w postaci ruchu (sztuk walki).

Jak już zasygnalizowano, tak pojęta rekonstrukcja dawnego ruchu wymaga ze strony badaczy znacznej biegłości (*material literacies*) w zakresie własnej cielesności (sprawność fizyczna i kreatywność motoryczna) oraz materialności (obsługa związanych z danym ruchem artefaktów), a także dużych nakładów czasu potrzebnego do wielokrotnych „powrotów i powtórzeń" umożliwiających dotarcie do głębszych pokładów wiedzy ukrytej w analizowanej technice (Smith & Hannan 2017: 44; Spatz 2015: 63). Prowadzenie takich studiów w ramach dominujących obecnie modeli praktyki akademickiej jest na ogół trudne (Smith & Hannan 2017: 47). Jednak fakt, że ta sama technika może przejawiać się w różnych działaniach i to nawet wówczas, kiedy nie jest to uświadomione, oznacza, że badacze nie muszą robić wszystkiego sami i zamiast tego mogą czerpać wartościowe dane z obserwacji innych praktyków. W sytuacji, w której naukowiec ma dostęp do grupy osób, które angażują się w określoną praktykę może przyglądać się, w jaki sposób tworzą one technikę (*construct*), wprowadzają ją w życie (*enact*) i kontekstualizują (*contextualize*),

nawet kiedy one same nie wiedzą, że jakakolwiek technika wchodzi w grę, ani że są przedmiotem obserwacji. Zdaniem Smith i Hannan otwiera to szeroko pole dla **re**konstrukcji kultury materialnej i ucieleśnienia:

> **Od**tworzenie (*re-construction*), **od**wzorowanie (*re-enactment*) oraz **od**danie w nowym kontekście (*re-contextualization*) [podkreślenia oryginalne] wskazują, że zewnętrznymi „źródłami", z którymi konsultuje się interpretację obiektów nie zawsze są teksty, inne obiekty lub dane ilościowe. Fizyczna interakcja (*bodily engagement*) z obiektami jest jeszcze jednym sposobem zdobywania wiedzy (Smith & Hannan 2017: 59)[7].

W tym kontekście Smith i Hannan widzą przede wszystkim miejsce dla współpracy interdyscyplinarnej pomiędzy badaczami (Smith & Hannan 2017: 59), ale wydaje się, że można pójść o krok dalej.

Crowdsourcing a rekonstrukcja dawnych europejskich sztuk walki

Daniel Jaquet i Claus F. Sørensen (2015) przedstawili analizę środowiska entuzjastów dawnych europejskich sztuk walki, w której krytycznie przyjrzeli się sposobowi, w jaki w tej międzynarodowej społeczności używane są pojęcia „badacz" (*scholar*), „badania" (*research*) i „eksperyment" (*experimentation*).

Według ich zwięzłej charakterystyki (Jaquet & Sørensen 2015: 7-9), społeczność miłośników dawnych europejskich sztuk walki (dalej jako DESW; angielskie: *historical European martial arts* [*HEMA*]) to twór stosunkowo młody i silnie zakorzeniony w środowisku tak zwanej Web 2.0 (Mociąg 2013: 121). Rozwój internetu i digitalizacja zbiorów muzealnych oraz bibliotecznych otworzyły szeroko dostęp do zabytków rzeszom amatorów nieskrępowanych akademickimi koleinami myślenia i rygorem metodologicznym. Jednym ze skutków tego otwarcia było odkrycie kategorii źródeł historycznych, które nie stały się wcześniej przedmiotem zainteresowania zawodowych badaczy, ale okazały się mieć wręcz magnetyczną atrakcyjność dla laików – mowa o tak zwanych traktatach szermierczych (*fightbooks*). Te księgi, a czasem zaledwie

[7] Przekład własny za: „Re-construction, re-enactment, and re-contextualization demonstrate that the external »sources« consulted to interpret an objectare not always texts, objects, or quantitative data. Bodily engagement with objects is another way to acquire knowledge".

książeczki, nierzadko ilustrowane, pisane były przez dawnych szermierzy, zapaśników lub bokserów i pokazywały obraz europejskiej tradycji sztuki walki zupełnie odmienny od znanego z tradycyjnej historiografii – a zarazem dużo bliższy ich dalekowschodnim odpowiednikom, które w drugiej połowie XX wieku zawładnęły popkulturowym imaginarium.

W efekcie, w ciągu ostatnich dwudziestu lat ukształtowała się stale rosnąca międzynarodowa społeczność, która sama siebie identyfikuje jako „badacze DESW". Początkowo ograniczona do kontaktów *online* i wciąż silnie w nich zakorzeniona, obecnie ma już okrzepłe ramy „realne" – setki mniej lub bardziej regularnych zjazdów, seminariów, warsztatów, konferencji, a także zawodów sportowych, podczas których badacze wymieniają się wiadomościami oraz w praktyce testują efekty swoich prac, czyli tak zwane „interpretacje" (*interpretations*; Jaquet & Sørensen 2015: 8; 15-16). Interpretacją nazywa się w tym gronie fizyczne wykonanie ruchu, na przykład jakiegoś działania szermierczego lub techniki zapaśniczej, według zaleceń któregoś z historycznych traktatów szermierczych. Termin ten bywa często stosowany zamiennie ze słowem „rekonstrukcja", jednak nieco dalej omówione zostaną zastrzeżenia względem tego pojęcia, formułowane na gruncie epistemologii (Burkart 2016).

Jaquet i Sørensen zauważyli również, że społeczność DESW to bardzo zróżnicowana grupa, łącząca osoby o rozmaitym zapleczu teoretycznym oraz rodzaju motywacji – od profesjonalnych akademików, przez trenerów sportu, po amatorów bez specjalistycznego przygotowania (Jaquet & Sørensen 2015: 7-9), których spaja przekonanie, że przyczyniają się do „odrodzenia historycznych europejskich sztuk walki […] wraz z europejskim dziedzictwem kulturowym [*restore an historical European martial art […] in connection with a »European cultural heritage«*]" (Jaquet & Sørensen 2015: 31). Na podstawie swoich obserwacji zaproponowali podział na dwa nurty, które zorientowane są na odmienne rezultaty. Pierwszy, określany przez nich jako „doświadczanie" (*experiencing*), to podejście zdecydowanie bardziej rozpowszechnione, choć nie zawsze chętnie ujawniane przez członków tej społeczności. Polega ono na wolnym od rygorów metodologicznych, narzucanych przez praktykę akademicką, kultywowaniem sztuk walki inspirowanych źródłami historycznymi, czyli traktatami szermierczymi (*fightbooks*). W tym modelu dopuszcza się nieskrępowane łączenie informacji zawartych w źródłach historycznych z wiedzą pozaźródłową, taką jak współczesna teoria sportu, znajomość fizjologii i anatomii, nowoczesne metody treningu i tym podobne. W rezultacie, z akademickiego punktu widzenia, trudno uznać efekty takich działań za badania w ścisłym sensie, a już z pewnością nie za studia hi-

storyczne, które w założeniu powinny ograniczać anachronizmy w konstruowanych obrazach przeszłości. Stąd, jak konkludują Jaquet i Sørensen, temu podejściu znacznie bliżej do współczesnego sportu walki inspirowanego historią, niż do rekonstrukcji przeszłości, a zatem ruch, który powstaje w jego wyniku, to nie „**od**tworzenie" (*reconstruction*), a zaledwie „interpretacja" (*interpretation*; Jaquet & Sørensen 2015: 15-18). Z kolei drugie podejście, określane jako „eksperymentowanie" (*experimenting*), obejmuje metodyczną analizę dostępnych źródeł (edycje krytyczne, kodykologię, tłumaczenia, transkrypcje i tym podobne), publikowanie wyników w sposób umożliwiający ich obieg naukowy oraz dążenie do nadania praktyce sztuk walki ram eksperymentu archeologicznego. W pewnych warunkach może więc być ono uznane za badania historyczne w ścisłym rozumieniu, a jego efekty – za rekonstrukcję (*reconstruction*; Jaquet & Sørensen 2015: 15-18; Jaquet 2016: 222-223).W podsumowaniu analizy cytowani badacze postulują, aby środowisko praktyków DESW zaakceptowało ten swój wewnętrzny dualizm i bardziej świadomie tworzyło narracje na temat „europejskiego dziedzictwa kulturowego" i jego rekonstrukcji (Jaquet & Sørensen 2015: 30-31).

W proponowanym w niniejszym rozdziale ujęciu wyciągnięte zostaną jeszcze dwa powiązane ze sobą wnioski. Po pierwsze, odpowiednio opracowane procedury badawcze mogą pozwolić praktykom-badaczom (*experimenting practitioners*) wykorzystywać wiedzę o ruchu kumulowaną przez praktyków-amatorów (*experiencing practitioners*), nawet pomimo jej skażenia anachronizmami, do rzetelnych badań historycznych. Wynika to z tego, że nieskrępowana wiernością historyczną praktyka nie musi bezpośrednio skutkować rekonstrukcją ruchu w ścisłym naukowo-historycznym znaczeniu, ażeby stanowić źródło hipotez lub swoisty rezerwuar wiedzy, z którego czerpać mogą akademicy. Nawet jeśli amatorzy wytwarzają praktykę, która zupełnie odbiega od tej historycznej, dostarczają badaczom materiału porównawczego, w oparciu o który ci drudzy mogą wskazywać przyczyny rozbieżności pomiędzy zapisem źródłowym a jego współczesną realizacją (Jaquet & Sørensen 2015: 20-28). Po drugie, jak wynika z poprzedniej obserwacji, szerokie wykorzystanie dobrowolnej i nieodpłatnej pracy amatorów może stanowić skuteczny sposób przezwyciężenia opisanych wcześniej logistyczno-finansowych trudności w prowadzeniu długotrwałych i nienastawionych na konkretne rezultaty (*open-ended*) projektów badawczych. W przypadku badań nad DESW jest to tym łatwiejsze, że skupiona wokół tego tematu społeczność wysoko ceni otwarty dostęp do wiedzy i aktywnie poszukuje coraz efektywniejszych sposobów dzielenia się nią za pośrednictwem internetu, takich jak blogi, nagrania interpretacji ruchu publikowane na platformach streamingowych

(YouTube, Vimeo i tym podobne), media społecznościowe, a także surowe[8] filmy z praktycznego zastosowania badanych sztuk walki podczas zawodów sportowych, pokazów popularyzujących lub sesji treningowych. Oznacza to, że badacze mają łatwy dostęp do olbrzymiej ilości danych na temat ruchu, które odpowiednio opracowane, mogą stać się podstawą dla badań wykorzystujących statystykę (Jaquet 2016: 227-239) lub metody jakościowe (Talaga & Talaga 2018: 178). Otwiera to drogę do *crowdsourcingu* danych do badań, które potencjalnie mogą odciążyć badaczy akademickich, zdejmując z nich konieczność osobistego długotrwałego i wielokrotnego fizycznego zaangażowania w praktykę badanego ruchu oraz ułatwiając kontrolowanie zakłóceń, na przykład błędu aktora-obserwatora.

Podobne zastosowania *crowdsourcingu* nie są czymś zupełnie nowym. Od czasu, gdy to zjawisko zostało nazwane po raz pierwszy i zdefiniowane jako „nowe źródło taniej siły roboczej: zwykli ludzie wykorzystujący swój wolny czas, aby tworzyć *content*, rozwiązywać problemy, a nawet prowadzić prace z zakresu korporacyjnego BiR [*The new pool of cheap labor: everyday people using their spare cycles to create content, solve problems, even do corporate R & D*]" (Howe 2006: 1), zaproponowano i najczęściej z powodzeniem wdrożono je w wielu dziedzinach (Brabham 2008), na przykład w marketingu, do doskonalenia kampanii reklamowych pod kątem ich dostrojenia do zamierzonych odbiorców (Whitla 2009), w *designie* do napędzania innowacji dzięki nieodpłatnej informacji zwrotnej od użytkowników (Kleemann, Voß & Rieder2008), a nawet w zarządzaniu kryzysowym do pozyskiwania i przetwarzania danych geograficznych (Gao, Barbier & Goolsby 2011; Goodchild & Glennon 2010). W podobnym kontekście zaadaptowanie tej metody do badań historycznych uwzględniających praktykę, wydaje się nie tylko możliwe, ale wręcz wskazane i naturalne w świetle kierunku, w którym zmierza współczesna refleksja metodologiczna.

Trudności metodologiczne

Aby *crowdsourcing* według opisanego wcześniej modelu miał szansę się zmaterializować w postaci wartościowych wyników naukowych, potrzebne jest stworzenie dla niego fundamentu metodologicznego – a ten w wypadku historii

[8] Chodzi o nagranie sprzed jakiejkolwiek obróbki, retuszu czy montażu, czyli tak zwane *raw videos*.

sztuk walki jest obecnie wciąż w powijakach (Jaquet 2016: 30-31). Pierwszorzędnej wagi jest przy tym problem oceny jakości danych wejściowych pochodzących od praktyków-amatorów. Różnice w tym zakresie wynikają z trzech czynników omówionych zwięźle poniżej.

(1). **Dostępność źródeł**. Rekonstrukcja dawnych sztuk walki, które zachowały się wyłącznie w postaci notacji ruchu, uzależniona jest od kompletności tych źródeł oraz zdolności współczesnych odbiorców do odczytania ich treści, zarówno na poziomie samego tekstu, jak i jego szerszego kontekstu kulturowego (Talaga 2018b: 48-50; Burkart 2016: 17-23; Jaquet & Sørensen 2015: 10-11).

(2). **Kompetencje ruchowe uczestników badań**. Nawet jeśli tekst notacji ruchu zostanie prawidłowo odcyfrowany, to jego pełne odczytanie wymaga internalizacji zawartej w nim wiedzy o ruchu, a więc uzyskania **odpowiedniej** sprawności poznawczej oraz ruchowej. Przy czym słowo „odpowiednia" jest tutaj szczególnie ważne. Z jednej strony bowiem badacze mogą być niewystarczająco sprawni, żeby zacząć poznawać daną umiejętność ruchową (przykładowo, woltyżerka z kopią rycerską stawia tutaj bardzo wysokie wymagania), a z drugiej – mogą być **zbyt** sprawni (na przykład w wyniku przejścia przez elitarny współczesny trening sportowy, który potencjalnie zapewnia sprawność przekraczającą historyczne standardy; Jaquet 2016: 219).

(3). **Kultura materialna.** Nawet jeśli dwie osoby tak samo rozumieją dany „przepis na ruch", czyli **technikę** według Spatza (Spatz 2015: 41), mogą zrealizować go i oceniać zupełnie inaczej na skutek różnic w kontekście materialnym, w którym ten ruch realizują. Zobrazować może to sytuacja, gdy dwóch szermierzy otrzymuje następującą instrukcję: „nacieraj zawsze wykonując krok nogą zakroczną w przód". Szermierz poruszający się na równym podłożu i w bardzo przyczepnym obuwiu sportowym może uznać eksplozywny skok za najlepszy rodzaj pracy nóg w takim natarciu (Pinterest.pl 2019), podczas gdy jego kolega walczący w średniowiecznych butach na mokrej trawie może preferować ograniczenie się do bardziej zachowawczego kroku, żeby nie ryzykować poślizgnięcia się podczas skoku (Volken 2017: 26-27).

Omawiając perspektywę zastosowania eksperymentu archeologicznego obliczonego na rekonstrukcję dawnej szermierki, Jaquet zauważa, że realizacja tego pomysłu jest obecnie utrudniona, ponieważ istnieją problemy we wszystkich trzech wymienionych wyżej obszarach: źródła wciąż są niedostatecznie opracowane krytycznie; poziom przygotowania fizycznego

praktyków-amatorów jest bardzo zróżnicowany, ale na ogół niedostateczny, podobnie jak jakość stosowanych przez nich replik niezbędnego wyposażenia (Jaquet 2016: 227-233). Poniżej przedstawiona została propozycja przezwyciężenia lub złagodzenia tych trudności.

(4). **Dostępność źródeł**. Jak już wspomniano, nie należy spieszyć się z szerokimi badaniami porównawczymi, a zamiast tego skupić na dokładnej analizie pojedynczych tekstów (Bauer 2016: 59; Jaquet 2016: 236; Walczak 2011: 52-53). Każdy z nich to osobny mikrokosmos znaczeń, zbudowany z technolektu, którego spójność z odpowiednikami z innych, nawet spokrewnionych źródeł, jest niewiadomą; jak wykazał Matthias J. Bauer, sam fakt, że dwa traktaty szermiercze stosują bardzo zbliżoną nomenklaturę wcale nie oznacza, że są ze sobą spokrewnione ani nawet, że rozumieją stosowane homofony w zbliżony sposób (Bauer 2016). Dodatkowo, źródła należące do tej kategorii nader często są wybrakowane – niedokończone, uszkodzone, zdekompletowane lub zachowane w kilku uzupełniających się kopiach, które nie są do końca spójne ze sobą nawzajem. Ponadto, będąc tekstami notującymi specjalistyczną wiedzę, posługują się żargonem, który słowom potocznym nadaje nierzadko specyficzne dla tej dziedziny znaczenia – na przykład korzystając z nazw pospolitych zwierząt lub przedmiotów do oznaczania różnych działań szermierczych (Bauer 2016: 47-50). Jednak trudności te wydają się możliwe do przezwyciężenia. Wypracowane przez terminografię metody badania zawartości semantycznej pojęć specjalistycznych mogą być z powodzeniem stosowane do badania traktatów na temat sztuk walki – analiza współwystępowania słów w obrębie tekstu lub korpusu spokrewnionych tekstów poparta praktyczną, „performatywną" eksploracją oznaczanego przez nie ruchu pozwala znacząco przybliżyć ich znaczenie (Talaga 2019). Z kolei problem wybrakowanych źródeł można nierzadko rozwiązać poprzez skrupulatne poszukiwanie analogicznych tekstów pozwalających uzyskać brakujące informacje. To zadanie, które niesie w sobie ryzyko pomyłki i nieuprawnionego porównywania źródeł, które jedynie pozornie są spokrewnione, może zostać znacząco ułatwione, jeśli uda się opracować metody formalizujące i obiektywizujące proces dobierania analogii. Pierwsze propozycje tego rodzaju, robiące użytek ze zbudowanych na teorii zbiorów narzędzi badań jakościowych, już się pojawiły (Talaga & Talaga 2018).

(5). **Kompetencje ruchowe uczestników badań i kultura materialna** – biorąc za punkt wyjścia opisane rozróżnienie na praktykę i technikę (Spatz 2015: 41) dochodzi się do wniosku, że kompetencje ruchowe poszczególnych uczestników badań oraz wierność historyczna stosowanego wyposażenia nie muszą być kluczowe dla rekonstrukcji. Po pierwsze, ta sama technika odzwierciedlana może

być zarówno przez praktykę mistrza, jak i nowicjusza (Spatz 2015: 61). Dlatego, jeśli wcześniejsze językowe rozpoznanie źródła było wyczerpujące i dostarczyło jasnego opisu zawartej w nim techniki, każdy praktyk starający się ją zrealizować, nawet nieudolnie lub przy pomocy nieadekwatnego wyposażenia, dostarcza potencjalnie użytecznych informacji, które posłużyć mogą badaczom do rekonstrukcji. Ujmując rzecz prościej – badacz, który dysponuje ścisłym opisem zawartej w danym źródle wiedzy o ruchu, może testować hipotezy poprzez obserwację dowolnych osób, które świadomie lub nieświadomie realizują zbliżone wzorce motoryczne.

Na przykład, zastanawiając się nad detalami wykonania jakiegoś chwytu zapaśniczego opisanego w średniowiecznym podręczniku, badacze mogą wspomagać się oglądając nagrania współczesnych zapaśników sportowych, pod warunkiem, że potrafią jasno określić, jakimi cechami musi odznaczać się konkretny nagrany chwyt, aby uznać go za spójny z tym badanym, historycznym.

Inną ilustrację, lepiej obrazującą, jak można rozwiązać problem kultury materialnej, może stanowić rekonstrukcja szermierczej techniki *Schiessen* (Talaga 2019; Talaga 2018a). Ta technika to rodzaj pchnięcia mieczem znanego z późnośredniowiecznej niemieckiej tradycji szermierczej, które według podręczników miało zatrzymywać natarcie przeciwnika, które już zostało rozpoczęte, tym samym nie pozwalając mu na zadanie trafienia. Zastosowanie wspomnianych wcześniej metod analizy żargonu (Talaga 2019) pozwoliło na ścisłe określenie, jakimi cechami musi odznaczać się ruch, który można uznać za przykład *Schiessen*. Umożliwiło to zastosowanie swego rodzaju *crowdsourcingu* – analizę terabajtów nagrań współczesnych walk ćwiczebnych i sportowych udostępnianych przez różne instytucje i osoby prywatne na takich platformach streamingowych, jak YouTube lub Vimeo. Dzięki temu wiadomo, że próby wykorzystania *Schiessen* we współczesnych zawodach na ogół kończą się – inaczej niż zapewnia traktat szermierczy, w którym opisano tę technikę – trafieniem równoczesnym. Można na tej podstawie postulować, że dawna szermierka oparta była o błędne założenia i ma nikłą wartość praktyczną, ale istnieje także inne wyjaśnienie – współczesny kontekst kultury materialnej, w którym dochodzi do zastosowania tego działania, odbiega znacząco od historycznego. Obecnie wykorzystywana broń sportowa jest z konieczności bardzo elastyczna i tępa w porównaniu do bojowych egzemplarzy muzealnych, a dodatkowo szermierze noszą ekwipunek ochronny. Sprawia to, że trafienie mieczem ćwiczebnym wywiera znacznie mniejszy wpływ na przeciwnika niż powinno w realnej walce – broń nie przebija skóry i ugina się, a więc nie odpycha przeciwnika (Talaga 2018a; Jurczyk 2018).

Podsumowanie

Podsumowując, można stwierdzić, że *crowdsourcing* w wypadku badań nad dawnymi europejskimi sztukami walki może być skutecznie prowadzony i niesie obietnicę znacznego skrócenia czasu potrzebnego do uzyskania wartościowych danych na temat ruchu, a zatem obniżenie kosztów badań. Jednak te korzyści dostępne są pod dwoma warunkami. Po pierwsze, musi istnieć metoda formalnej analizy poszczególnych źródeł pozwalająca na wydobycie zawartej w nich **techniki** (wiedzy o skutecznym działaniu). Po drugie, tak odczytana technika musi zostać w formalny sposób przetłumaczona na kryteria lub może stopnie swobody, które pozwolą określić, które spośród generowanych przez tłum (*crowd*) **praktyk** są jej realizacjami. Obecnie w obu obszarach trwają debaty teoretyczne, jednak dotychczas nie wypracowano ogólnie przyjętego modelu badań (Talaga 2018b: 54). Mimo to przyszłość jawi się optymistycznie, gdyż dojście do stosownych rozwiązań może zostać znacznie ułatwione dzięki dwóm cechom zaangażowanej w te badania społeczności DESW: otwartego dzielenia się wiedzą za pośrednictwem różnych mediów oraz samoidentyfikacji członków jako badaczy, co przejawia się ciągłym dialogiem ze źródłami i generowaniem hipotez oraz ich eksperymentalnych weryfikacji.

Źródła cytowań

Ashmore, Wendy, A. Bernard Knapp (1999), 'Archaeological Landscapes: Constructed, Conceptualised, Ideational', w: Wendy Ashmore, A. Bernard Knapp (red.), *Archaeologies of Landscape: Contemporary Perspectives*, Oxford: Blackwell, ss. 1-30.

Bauer, Matthias J. (2016), 'Teaching How to Fight With Encrypted Words: Linguistic Aspects of German Fencing and Wrestling Treatises of the Middle Agesand Early Modern Times', w: Daniel Jaquet, Karin Verelst, Timothy Dawson (red.), *Late Medieval and Early Modern Fight Books: Transmission and Tradition of Martial Arts in Europe (14th-17th Centuries)*, Leiden: Brill, ss. 47-61.

Bińczyk, Ewa (2006), 'Program badawczy Brunona Latoura i jego zalety w kontekście badań nad światem współczesnym', w: Paweł Bytniewski, Mirosław Chałubiński (red.), *Teoretyczne podstawy socjologii wiedzy*, t. I, Lublin: Wydawnictwo UMCS, ss. 32-42.

Brabham, Daren C. (2008), 'Crowdsourcing as a Model for Problem Solving: An Introduction and Cases', *Convergence*: 14 (1), ss. 75-90.

Burkart, Eric (2016), 'Limits of Understanding in the Study of Lost Martial Arts', *Acta Periodica Duellatorum*: 4 (2), ss. 5-30.

Clever, Iris, Willemijn Ruberg (2014), 'Beyond Cultural History? The Material Turn, Praxiography, and Body History', *Humanities*: 3 (4), ss. 546-566.

Foucault, Michel (2013), *Archaeology of Knowledge*, London: Routledge.

Gao, Huiji, Geoffrey Barbier, Rebecca Goolsby (2011), 'Harnessing the Crowdsourcing Power of Social Media for Disaster Relief', *IEEE Intelligent Systems*: 26 (3), ss. 10-14.

Goodchild, Michael F., J. Alan Glennon (2010), 'Crowdsourcing Geographic Information for Disaster Response: a Research Frontier', *International Journal of Digital Earth*: 3 (3), ss. 231-241.

Heidegger, Martin (2000), *Being and Time*, London: Blackwell Publishing Ltd.

Howe, Jeff (2006), 'The Rise of Crowdsourcing', *Wired Magazine*: 14 (6), ss. 1-4.

Jaquet, Daniel (2016),'Experimenting Historical European Martial Arts, a Scientific Method?', w: Daniel Jaquet, Karin Verelst, Timothy Dawson (red.), *Late Medieval and Early Modern Fight Books: Transmission and Tradition of Martial Arts in Europe (14th-17th Centuries)*, Leiden: Brill, ss. 216-245.

Jaquet, Daniel, Claus F. Sørensen (2015), 'Historical European Martial Art a Crossroad Between Academic Research, Martial Heritage Re-creation and Martial Sport Practices', *Acta Periodica Duellatorum*: 3 (1), ss. 5-35.

Jurczyk, Artur (2018), 'Techniki traktatowe a odruch ucieczki', w: *Blog Stowarzyszenia na rzecz dawnych europejskich sztuk walki ARMA-PL*, online: http://thearma.pl/techniki-traktatowe-a-odruch-ucieczki-3/ [dostęp: 15.05.2019].

Kleemann, Frank, G. Günter Voss, Kerstin Rieder (2008), 'Un(der) Paid Innovators: The Commercial Utilization of Consumer Work Through Crowdsourcing', *Science, Technology & Innovation Studies*: 4 (1), ss. 5-26.

Kowalski, Krzysztof M. (2011), 'Artefakty jako źródła poznania historycznego', w: Wojciech Wrzosek (red.), *Oblicza przeszłości*, Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram, ss. 289-320.

Latour, Bruno (2010), *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przekł. Kazimierz Abriszewski, Aleksandra Derra, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Mauss, Marcel (2005), 'Sposoby posługiwania się ciałem', w: Andrzej Mencwel (red.), *Antropologia kultury, zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, ss. 156-165.

Merleau-Ponty, Maurice (1996), *Widzialne i niewidzialne*, przekł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis, Iwona Lorenc, Warszawa: Fundacja Aletheia.

Minta-Tworzowska, Danuta (2017), 'Tradycja i inspiracje teoretyczne we współczesnej archeologii', *Filo-Sofija*: 17 (36), ss. 267-285.

Mociąg, Rafał (2013), *Pragmatyka Internetu. Web 2.0 jako środowisko*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Olsen, Bjørnar (2010), 'Kultura materialna po tekście: przywracanie obecności rzeczom', w: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, Ewa Domańska (red.), Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 561-592.

Pawleta, Michał (2015), 'Wybrane aspekty społecznego funkcjonowania wytworów wiedzy archeologicznej i archeologii we współczesnej Polsce', *Folia Praehistorica Posnaniensia*: 20, ss. 373-396.

Pinterest.pl (2019), *Best fencing photo. Wojciech Zabłocki (born in 1930). – one of the greatest Polish olympic fencers*, online: https://i.pinimg.com/originals/96/00/bc/9600bc0fb7e951cbeacfaf088926630c.jpg [dostęp: 15.05.2019].

Pihlainen, Kalle (2014), 'The Eternal Return of Reality: On Constructivism and Current Historical Desires', *Storia della storiografia*: 65 (1), ss. 103-115.

Polanyi, Michael (2012), *Personal Knowledge*, London: Routledge.

Smith, Katie, Leonie Hannan (2017), 'Return and Repetition: Methods for Material Culture Studies', *Journal of Interdisciplinary History*: XLVIII(1),ss. 43-59.

Spatz, Ben (2015),*What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research*, London: Routledge.

Spiegel, Gabrielle M. (2010), 'Zadanie historyka', w: Ewa Domańska (red.), *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 23-47.

Stump, Daryl (2013), 'On Applied Archaeology, Indigenous Knowledge, and the Usable Past',*Current Anthropology*: 54 (3), ss. 268-298.

Talaga, Maciej (2018a), 'Schiessen – Essentials of the Longsword According to GNM 3227a', w: *Project Hausbuch*, online: https://www.patreon.com/posts/16167086 [dostęp: 15.05.2019].

Talaga, Maciej (2018b), 'Traktaty szermiercze jako źródło wiedzy praktycznej o dawnym fechtunku', w: Małgorzata Taborska (red.)*, Między Nauką a Praktyką. Sesja naukowa towarzysząca wystawie „Szable w dłoń! Szermierka szablą jako polskie dziedzictwo narodowe"*, Kraków: Fundacja Promocji Kultury „Urwany Film", ss. 37-48.

Talaga, Maciej, Szymon Talaga (2018), 'Do You Even Zornhaw? A Set-theoretic Approach to HEMA Reconstruction', *Acta Periodica Duellatorum*: 6 (1), ss. 151-181.

Talaga, Maciej (2019),'Narodziny żargonu. Rekonstrukcja znaczenia czasownika schiessen w poźnośredniowiecznym niemieckim technolekcie szermierczym', w: Adam Dombrowski, Waldemar Żarski (red.), *Pojęcie – kategoria – słowo w teorii i praktyce*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Tilley, Christopher (1994), *A Phenomenology of Landscape*, London: Berg.

Volken, Marquita (2017),'Arming Shoes of the Fifteenth Century', *Acta Periodica Duellatorum*: 5 (2), ss. 25-45.

Winiecka, Ewa (2003). 'Nierozstrzygalność – drugie imię dekonstrukcji?', *Przestrzenie Teorii*: 2, ss. 119-138.

Whitla, Paul (2009), 'Crowdsourcing and Its Application in Marketing Activities', *Contemporary Management Research*: 5 (1), ss. 15-28.

Kultura *software'u*. Wpływ oprogramowania na humanistykę

ANNA PAPRZYCKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ap70298@amu.edu.pl

Wprowadzenie. Kod jako niewidoczne spoiwo

Trudno nie zgodzić się z tezą, że oprogramowanie posiada obecnie przeważający wpływ na życie społeczne, infrastrukturę, technologię czy komunikację. Pomimo tak znaczącej siły oddziaływania, często bywa ono wypierane z powszechnej świadomości zbiorowej, dyskursu kultury masowej, a nawet z badań naukowych. Właśnie z tego powodu znawca mediów, Lev Manovich, zwracał uwagę na symultaniczną transparentność oprogramowania oraz jego fundamentalną pozycję w kulturze: „Szkoły, szpitale, bazy wojskowe, laboratoria naukowe, lotniska, miasta – wszelkie społeczne, ekonomiczne i kulturowe systemy współczesnego społeczeństwa – są napędzane przez oprogramowanie. Kod jest niewidzialnym klejem, który wiąże wszystko ze sobą [*The school and the hospital, the military base and the scientific laboratory, the airport and the city – all social, economic, and cultural systems of modern society – run on software. Software is the invisible glue that ties it all together*]" (Manovich 2013: 8). Sformułowana przez Manovicha diagnoza kondycji współczesnego społeczeństwa staje się jeszcze bardziej przekonująca, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że przypatrując się otaczającej rzeczywistości niełatwo wskazać jakikolwiek wytwór działalności człowieka, który nie miałby w sobie oprogramowania lub w samym procesie produkcji po-

zbawiony byłby styczności z komputerem. Komputeryzacja jest nieuniknionym elementem rozwoju technologicznego i wraz z upływem czasu zaczyna obejmować kolejne aspekty życia człowieka, przy czym ekspansja ta odbywa się w sposób bardzo dyskretny, niemal nieodczuwalny. Właśnie z tego powodu Manovich nazwał oprogramowanie niewidzialnym klejem. Spaja ono bowiem większość elementów funkcjonujących w systemie stabilizującym epokę cyfrową, jednak jego reprezentacja wizualna w naturalnym procesie ewolucji kulturowej zastała wchłonięta w obręb zbioru reprezentacji. Innymi słowy, wszystko, za czym ukrywa się kod – interfejsy ekranów komputerów, telefonów, nawet sposób prezentowania informacji na plakatach, wszelkie cyfrowe urządzenia technologiczne, systemy zarządzające, jak na przykład sygnalizacja świetlna i wiele innych elementów rzeczywistości cyfrowej kultury – zostały społecznie oswojone i zaakceptowane jako regularny element otaczającego świata.

Skoro oprogramowanie ma tak duży wpływ na rzeczywistość – bo nie ma dziedziny życia, której by w jakiś sposób nie organizowało – niezbędne jest wypracowanie teoretycznych narzędzi krytycznych, które pozwolą na ujawnienie mechanizmów rządzących współczesną kulturą. Jednym z propagatorów tego sposobu myślenia był wspomniany już Lev Manovich. W dobie konsumpcjonizmu, w której szczególnie trudno wykroczyć poza bierne przetwarzanie informacji produkowanych przez kulturę masową, wśród priorytetów nauk humanistycznych, a przede wszystkim medioznawstwa, znalazło się rozwinięcie badań nad kulturową rolą oprogramowania. Dzięki temu powstaje aparat krytyczny, za pomocą którego oprogramowanie pozwala postrzegać się jako polityczne, kulturotwórcze, uwikłane w systemy ekonomiczne i społeczne, ale przede wszystkim przestaje już być materią niewidzialną.

Software studies

Manovich zwracał szczególną uwagę na znaczenie oprogramowania we współczesnej kulturze i podkreślał potrzebę poprowadzenia dyskursu naukowego poddającego tę kwestię analizie:

> Choć możemy uważnie przestudiować „kulturę oprogramowania" – praktyki programowania, wartości i ideologie programistów i firm dystrybuujących oprogramowanie, kulturę Doliny Krzemowej i Bangaluru itd. – to jeśli będziemy ograni-

> czać się tylko do tego, rozminiemy się z prawdziwym znaczeniem oprogramowania (Manovich 2013: 32)[1].

Badacz mediów za pomocą tych słów nawoływał do rozpoczęcia poszukiwań prawdziwego znaczenia kodu. Zgodnie z teorią Manovicha, *software* jest czymś więcej niż elementem komputera umożliwiającym jego działanie – kod jest w istocie czynnikiem zdolnym kształtować rzeczywistość, podobnie jak alfabet, matematyka, silnik spalinowy, prasa drukarska lub elektryczność (Manovich 2013: 32).

Określenie *software studies* odnosi się do nowego kierunku w obszarze humanistyki, skupiającego się na badaniu kulturowego znaczenia oprogramowania. Zostało po raz pierwszy sformułowane w książce *Język nowych mediów* przez Lva Manovicha, który pisał:

> Żeby zrozumieć nowe media, musimy odwołać się do informatyki. To właśnie tam znajdziemy nowe terminy, kategorie i funkcje charakteryzujące media, które stały się programowalne. Od medioznawstwa zmierzamy w stronę czegoś, co można by nazwać programoznawstwem, czyli od teorii mediów do teorii oprogramowania (Manovich 2006:117)[2].

W 2007 roku Manovich wspólnie z Matthew Fullerem podjęli się założenia laboratorium Software Studies Initiative w Nowym Jorku. Obecnie centrum posiada drugą siedzibę w La Jolla w Kalifornii. Celem tego przedsięwzięcia było zorganizowanie interdyscyplinarnej grupy badawczej, która wypracuje i przedstawi metodologię opisywania zjawisk związanych z oprogramowaniem po to, aby spopularyzować ten dyskurs w badaniach dotyczących kultury.

Konstytutywna dla Software Studies Initiative była seria publikacji pod hasłem Software Studies wydana przez The MIT Press. W jej skład weszło pięć pozycji: *Software Studies: A Lexicon* pod redakcją Matthew Fullera (2008)[3],

[1] Bengaluru to metropolia, nazywana indyjską Doliną Krzemową przez wzgląd na jej wpływ na rozwój technologiczny na Wschodzie. Przekład własny za: „And while we can certainly study »the culture of software« – programming practices, values and ideologies of programmers and software companies, the cultures of Silicon Valley and Bangalore, etc. – if we only do this, we will miss the real importance of software" .

[2] Piotr Cypryański przetłumaczył tu „software studies" jako „teorię oprogramowania".

[3] Jeszcze przed wydaniem serii Software Studies prez MIT Press, Matthew Fuller napisał w 2003 książkę *Behind the Blip. Essays on the Culture of Software* (Fuller 2003), w której zawarł propozycję stworzenia nurtu krytycznego w odniesieniu do oprogramowania

Expressive Processing: Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies (Wardrip-Fruin 2009), *Programmed Visions: Software and Memory* (Hui Kyong Chun 2011), *Code/Space: Software and Everyday Life* (Kitchin & Dodge 2011), *Speaking Code: Coding as Aesthetic and Political Expression* (Cox & McLean 2012). Rok później została wydana podsumowująca publikacja Manovicha pod tytułem *Software Takes Command* (Manovich 2013).[4]

Wydana jako pierwsza pozycja z serii, *Software Studies: A Lexicon* była antologią krótkich tekstów napisanych przez artystów, designerów, programistów, badaczy kultury i innych specjalistów z różnych dziedzin. Książka ta miała prezentować wstępne założenia grupy Software Studies Initiative, wśród których można wymienić chęć stworzenia pola komunikacji pomiędzy badaniami na temat mediów, analizami kulturowymi i naukami ścisłymi. Autorzy powzięli za cel wypracowanie interdyscyplinarnego języka, z którego będą mogli korzystać przedstawiciele wszystkich dziedzin, w szczególności humanistycznych (Fuller 2008). Publikacja ta wywołała poruszenie także na gruncie polskim, ponieważ w tym samym roku przygotowany został egzemplarz czasopisma „Kultura Popularna", który poświęcony został tematyce *software studies*. Zawarto w nim teksty znamienitych polskich artystów sztuki medialnej – Pawła Janickiego oraz Michała Szoty – a także wywiad z Aleksandrem Galloway'em. Główną część numeru przeznaczono na publikację przetłumaczonych na język polski wybranych rozdziałów *Software Studies: A Lexicon*. Polski medioznawca, Mirosław Filiciak, w artykule pochodzącym z omawianego numeru, zadał następujące pytanie:

> Czy ta – trzeba to podkreślić – radykalna zmiana paradygmatu w studiach nad kulturą pozwoli nam ją lepiej zrozumieć? Wydaje się, że w chwili obecnej przedstawiciele studiów nad oprogramowaniem przede wszystkim wskazują na zaniedbywany obszar badań kulturoznawczych i dyskutują, jakich narzędzi użyć, by sporządzić jego mapę. Droga do celu – zrozumienia tego, co znajduje się po drugiej stronie lustra ekranu – jest jednak wciąż długa (Filiciak 2008: 18).

(*software criticism*). W tej publikacji Fuller zamieścił wnikliwą analizę działania popularnego oprogramowania, takiego jak wyszukiwarki internetowe albo edytory tekstów. Nie opierała się ona na opisie zewnętrznego działania tych programów, ale za jej pomocą autor starał się określić sposób, w jaki w ich obrębie funkcjonowało oprogramowanie i jak warunkowało ich działanie oraz zachowanie użytkownika.

[4] Pierwsze wersje tej publikacji zostały udostępnione w sieci w 2008 roku, jednak kompletne, papierowe wydanie ukazało się w roku 2013.

Badacz trafnie podsumował charakter pierwszej publikacji z serii *Software Studies*, podkreślając, że miała ona charakter wstępnych rozpoznań w nowo powstającej dziedzinie. Jednak w ciągu następnych lat zaczęły się pojawiać kolejne pozycje z owego cyklu, zawierające konkretne propozycje metodologiczne.

Druga książka z serii *Software Studies*, *Expressive Processing: Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies,* kontynuowała ideę tworzenia narzędzi językowych służących do mówienia o oprogramowaniu poza specjalistycznym dyskursem informatycznym. Noah Wardrip-Fruin prezentował metody mówienia o działaniu algorytmów i ich konsekwencjach estetycznych bez wchodzenia na poziom składni języków programowania. Autor zwracał uwagę na to, że pierwsze przykłady analiz kulturowych oprogramowania pochodzą z badań nad grami komputerowymi (odwoływał się do przykładu hipertekstowej struktury programu ELIZA z 1966 oraz operatorów logicznych rządzących grą *The SimCity*). Rozważania dotyczące logiki oprogramowania gier stały się dla Wardrip-Fruina podstawą dla wprowadzenia do analizy systemów sztucznej inteligencji (Wardrip-Fruin 2009). Z kolei Wendy Hui Kyong Chun przedstawiła społeczną perspektywę myślenia o oprogramowaniu. Autorka *Programmed Visions: Software and Memory* zaznaczała, że kod, wraz ze specyficznymi dla siebie właściwościami, wpłynął na kształt systemów władzy oraz ekonomii, a także metafor, za pomocą których człowiek określa otaczający go świat. Sieciowa natura oprogramowania przygotowała grunt dla rozwoju neoliberalnych technologii rządowych. Hui Kyong Chun poświęciła dużą część tej publikacji objaśnianiu różnic pomiędzy pojęciami takimi jak na przykład *hardware*, *firmware* i *wetware* albo między kodem źródłowym, skompilowanym kodem a spisanymi instrukcjami. Badaczka podkreślała również wartość pisania o tak zwanym *vaporware*, czyli o oprogramowaniu, które nigdy nie weszło do użytku publicznego, pomimo że praca nad nim została rozpoczęta. Jest to istotne z tego względu, że wielu badaczy, wśród których wymienić można Alexandra Gallowaya (2004: 17), opowiadało się za odrzuceniem rozważań na temat *vaporware*, zarzucając tego typu badaniom hipotetyczny charakter. Hui Kyong Chun zwracała uwagę na to, że projekty programów związane z *vaporware* nie były przypadkowymi zdarzeniami w historii rozwoju oprogramowania, ale mogą one stanowić podstawę do jej rozumienia. Specyficzną cechą analiz przeprowadzonych przez tę badaczkę jest to, że uwzględnia ona zjawiska, które nie wpisują się w główny nurt historii oprogramowania, takie jak marzenia z nim związane, oczekiwania czy pomyłki (Hui Kyong Chun 2011).

Kolejną, bardzo znaczącą pozycją na liście publikacji serii *Software Studies*, jest *Code/Space. Software and Everyday Life,* napisana przez Roba Kitchina i Martina Dodge'a. Książka ta wyznaczyła w obrębie badań nad oprogramowaniem innowacyjny kierunek, zorientowany na pojęcie nowej geografii. Autorzy tej publikacji wprowadzili nową kategorię geograficzną – kodoprzestrzeń. Termin ten odnosił się do specyficznego dla współczesnej kultury cyfrowej statusu przestrzeni, w którym wyraża się fakt, że nie może ona być już dłużej postrzegana wyłącznie z perspektywy wymiaru materialnego, fizycznego. W kodoprzestrzeni jest ona kształtowana przez oprogramowanie, które nie tylko wpływa na jej formę, ale również jest jej nieodłączną częścią, koordynuje systemy nią zarządzające. Kod jest tu rozumiany jako kategoria przestrzenna. Współcześnie stworzenie funkcjonalnych środowisk, takich jak na przykład supermarket albo szpital, nie jest możliwe bez udziału oprogramowania, które podłącza je do sieci wymiany informacji i pozwala funkcjonować w systemie miejskim. Rozważania Kitchina i Dodge'a wpisują się w nurt analiz oprogramowania przeprowadzanych z perspektywy społecznej. Według badaczy oprogramowanie ma tak duży wpływ na miejską infrastrukturę, że może być brane pod uwagę jako osobny, pozaludzki aktant w analizie kulturowej (Kitchin & Dodge 2011: 23). Zgodnie z ich rozpoznaniami, kod nie jest już blokiem tekstu, zestawem instrukcji, nośnikiem danych, ale przestrzenią. Dlatego też może przenikać się z wszelką materią fizyczną. Samą przestrzeń należy tu postrzegać jako czynność wywołaną i określoną przez język programowania. Autorzy *Code/Space. Software and Everyday Life* uznawali podwójną naturę oprogramowania. Według nich było ono jednocześnie produktem i procesem (*Software as both – product and process*; Kitchin & Dodge 2011: 32).

Serię pięciu publikacji fundamentalnych dla Software Studies Initiative zamyka *Speaking Code. Coding as Aesthetic and Political Expression* autorstwa Geoffa Coxa, który wziął odpowiedzialność za jej treść naukową i Alexa McLeana, który wzbogacił ją przez napisane przez siebie oprogramowanie. W tej książce została zawarta propozycja analizy oprogramowania z perspektywy badań nad językiem i ekspresją językową. Jej autorzy postrzegali kod jako narzędzie biorące udział w procesie komunikacji, które transmituje zawarte w nim znaczenie zarówno ludzkim, jak i nie-ludzkim odbiorcom. Analizowali oni również sprawczość i performatywność kodu, jego wpływ na odbiorcę, a także systemy społeczne, ekonomiczne i polityczne. Tytułowe „speaking code" ma na celu podkreślenie, że kod jest środkiem wyrazu, za pomocą którego człowiek może się komunikować. Cox zaznacza, że proces ten działa w obie strony i kod może rów-

nież wyrażać się przez człowieka (*Code is speaking us*) (Cox & McLean 2013: IX). Oznacza to, że oprogramowanie kształtuje sposób myślenia i poruszania się oraz postrzegania rzeczywistości. Kod mówi przez człowieka, przy czym sam pozostaje niewidzialny, a użytkownik nie poddaje tego żadnej refleksji, nie szuka metod na przepracowanie tego procesu. Cox zwracał również uwagę na polityczny charakter mowy, szczególnie zaś komunikatów wypowiadanych publicznie, które przybierają formę aktów wykonywanych na rzecz społeczeństwa. Oprogramowanie także funkcjonuje w obiegu publicznym, a rozumiane jako akt mowy, nabiera politycznego charakteru. Cox podkreślał tę zależność, przy czym bronił on języka (również rozumianego jako oprogramowanie) przed całkowitą inwazją systemów politycznych i ekonomicznych. Programowanie powinno zachować autonomiczność środka wyrazu ludzkiej ekspresji, jakkolwiek paradoksalne może się to wydawać w erze wszechobecnej komputeryzacji (Cox & McLean 2013).

Innym interesującym zagadnieniem, które omawia autor *Speaking Code. Coding as Aesthetic and Political Expression*, jest myślenie o oprogramowaniu jako o samospełniającej się przepowiedni. Teza ta powstała w oparciu o teorię Johna Langshawa Austina, dotyczącą sprawczości aktów mowy i performatywów (Cox & McLean 2013: X). Cox podkreślał, że kod zawiera w sobie dane na temat potencjalnego statusu rzeczywistości jeszcze zanim zostanie uruchomiony. Istotne jest, że badacz przypisywał oprogramowaniu charakter indeterministyczny – a więc jeden zestaw reguł może doprowadzić do wielu różnych rozwiązań (Cox & McLean 2013: 6).

Publikacja Lva Manovicha, inicjatora Software Studies Initiative, została wydana jako ostatnia. *Software Takes Command* stanowi zarówno syntezę poszukiwań badawczych tego ugrupowania, jak i wyraz zainteresowań naukowych badacza nowych mediów. W książce tej Manovich zwracał uwagę, że tak samo, jak istnieje rzetelnie prowadzony dyskurs związany z historią sztuki i na przykład historią perspektywy malarskiej, tak nie jest w podobnej skali rozwijany nurt dotyczący historii technologii i, co za tym idzie, historii oprogramowania (Manovich 2013: 4). Jako przyczynę wytwarzania się poczucia ahistoryczności oprogramowania Manovich wskazywał sposób, w jaki komputery osobiste zostały wprowadzone do użytku publicznego i zaczęły pojawiać się w mieszkaniach. Komputery nie posiadają swojej mitologii, pojawiły się znikąd i w sposób nagły. Użytkownicy programów nie potrzebują znajomości historii, żeby z nich korzystać. Wątek historyczności technologii również nie jest szeroko podejmowany w naukowym dyskursie kulturowym. Z tego powodu badacz przeznaczył sporą część publikacji na przybliżenie historii oprogramowania.

Manovich podkreślał, że badania nad oprogramowaniem powinny uwypuklać jego różnorodność gatunkową, przedstawiać wielość rodzajów kodu, a nie tylko *visible software*, czyli ten używany powszechnie przez konsumentów, ale także *grey software*, który zarządza wszystkimi systemami współczesnego społeczeństwa (Manovich 2013: 21). Badacz przyznał, że nie posiada odpowiedniej wiedzy i kwalifikacji, żeby mówić o ukrytych systemach społecznych, skupił się więc na oprogramowaniu, którego używał w życiu codziennym i podporządkował je pod wypracowaną przez siebie kategorię *cultural software*[5]. Odnosiła się ona do wszelkiego rodzaju oprogramowania, które funkcjonuje w obiegu społecznym. Manovich podkreślał, że współcześnie przeniknęło ono całą kulturę. Nawet otworzenie pliku może być rozumiane jako *software performance*, ponieważ nie chodzi tu tylko o ekspozycję obrazu, lecz o fakt, że przed użytkownikiem otwiera się cała sieć możliwości związanych z edytowaniem, udostępnianiem i innymi funkcjami, które umożliwia *software* (Manovich 2013: 34). Dla badacza ważne było sformułowanie określenia odnoszącego się do oprogramowania, które w czytelny sposób osadzać je będzie w porządku kulturowo-społecznym. Traktował on oprogramowanie jako kolejny wynalazek rozwoju technologicznego, zupełnie rewolucjonizujący każdą dziedzinę ludzkiego życia.

Software Studies Initiative to aktywny ośrodek naukowy, który wprowadza w obszar nauk humanistycznych innowacyjne i potrzebne dziś kierunki poszukiwań. Trzeba jednak zaznaczyć, że rozważania na temat kulturowego znaczenia oprogramowania były podejmowane wcześniej, ale nigdy w tak zorganizowanej postaci. Pod koniec XX wieku niemiecki badacz mediów, Friedrich Kittler, zasłynął ze sformułowania odważnej tezy, iż każdy student, który zajmuje się badaniem kultury, powinien znać co najmniej dwa języki programowania (Kittler 1996: 741). Duży wkład w rozwój badań nad oprogramowaniem miał również wspominany już Alexander Galloway, który zwracał uwagę na brak krytyki politycznego charakteru oprogramowania (Galloway 2006: 319), a także analizował relację pomiędzy kodem a interfejsem w książce *The Interface Effect*.

[5] Określenia tego użył po raz pierwszy w 2001 roku w książce *Język nowych mediów*, natomiast w *Software Takes Command* korzystał z niego i szczegółowo je opisał.

Ujawnianie oprogramowania na poziomie kulturowym

Pomimo iż popularność teorii wypracowanych w ramach Software Studies Initiative stale rośnie, wydaje się, że badania humanistyczne nie są w stanie rozwijać się tak samo szybko, jak nabierający coraz większego tempa postęp technologiczny, mający bezpośredni wpływ na współczesną kulturę. Niesymetryczność tę dostrzegał również Matthew Fuller, zwracający uwagę na to, że wzrastającym teoretycznym refleksjom na temat kulturowego znaczenia *software'u* powinny towarzyszyć stworzone w bezpośrednim związku z nimi języki programowania, aplikacje i programy, udostępniane w ramach licencji Open Source (Fuller 2008: 7). To połączenie pozwala na jednoczesne rozwijanie się humanistycznych teorii naukowych oraz rozpowszechnianie ich idei za pomocą środków komunikacji masowej, co znacznie przyspiesza proces ich dystrybucji, a także zasięg ich oddziaływania. Do realizacji tak sformułowanych założeń przystąpili między innymi Ben Fry i Casey Reas, dwaj studenci MIT, którzy stworzyli język programowania Processing. Miał on służyć zbudowaniu przestrzeni komunikacji pomiędzy przedstawicielami wszelkich dziedzin zarówno ścisłych, jak i humanistycznych czy artystycznych. Oczekiwano więc, że stanie się on swego rodzaju uniwersalnym językiem programowania, który pozwoli każdemu użytkownikowi, bez względu na jego kwalifikacje, nauczyć się programować i, co za tym idzie, prowadzić samodzielny dyskurs w kulturze, która dostarcza gotowych narzędzi i interfejsów. Do fundamentalnych cech Processingu należy jego przystępność oraz darmowa licencja *open source*, która pozwala jego użytkownikom na rozwijanie tego języka. Dzięki temu w sieci zorganizowały się duże wspólnoty kreatywne dzielące się między sobą inspiracjami oraz przygotowanymi przez siebie poszerzeniami. Filozof i matematyk, Daniel Schiffman, założył The Processing Fundation, której misją jest popularyzowanie tego języka programowania poprzez organizację konferencji i warsztatów czy udostępnianie szkoleń w internecie. Wart uwagi jest fakt, że Processing przyczynił się do rozpowszechniania świadomości oprogramowania na poziomie kulturowym, a więc zrealizował cel bliski badaczom z nurtu *software studies*. Przykład ten umacnia myśl Fullera, który wskazywał potrzebę uzupełniania się teorii naukowych i alternatywnego oprogramowania.

Większość artystów, którzy generują dzieła przy pomocy algorytmów komputerowych, nie dokłada starań do tego, aby wraz z efektem końcowym przedstawić również sposób działania programu, na którym został on oparty. Najczęściej, nawet w opisie prac i wykorzystanych narzędzi, nie wymieniają

oni nazw programów, z których korzystali. Zazwyczaj przy określaniu materiałów składających się na dany projekt, autorzy uciekają się do używania ogólnej formuły *custom software*. Kwestia ta była jednak szczególnie istotna dla jednego z twórców Processingu – Bena Fry'a. W *Deprocess* wydrukował on na dużym formacie cały kod, który był podstawą jednego z obrazów z cyklu *Process* autorstwa Casey'a Reasa (Fry 2008). Prace tego ostatniego stanowiły fantazyjne wizualizacje wygenerowane przez kod przygotowany w języku Processing. Dzieła te nie przybliżały działania oprogramowania, chyba żeby uznać, że robiły to na poziomie innym niż wizualny, na przykład poprzez zaintrygowanie odbiorcy niecodziennością wygenerowanych wzorów, co mogłoby spowodować, że zainteresowałby się on zagadnieniem tego, w jaki sposób powstają podobne grafiki. Sam tytuł projektu Fry'a wskazuje na to, że celem artysty było podjęcie próby dekodowania jakiegoś procesu, rozłożenia go na części. Fry nie tylko wyeksponował ukryty za wizualizacją Reasa kod, ale również przedstawił, poprzez naniesienie na obraz niebieskich smug, sposób, w jaki komputer odczytuje kolejne linijki skryptu. Można było dostrzec, że proces ten przebiega nielinearnie i wielokrotnie się zapętla. *Deprocess* miało w sobie coś z demistyfikacji – odsłaniało kod schowany za nieregularnymi grafikami Reasa. Praca ta miała edukacyjny charakter, ponieważ nie tylko zwracała uwagę na obecność kodu w kulturze cyfrowej, ale także przedstawiała sposób jego działania. Projekt Fry'a nie przybliżał odbiorcy metody funkcjonowania oprogramowania w sposób dokładny, precyzyjny, lecz raczej ogólny, poglądowy. Pozwalał on zauważyć elementarną różnicę pomiędzy tym, jak człowiek przeczytałby podobny blok tekstu, a w jaki sposób proces ten jest przeprowadzany przez program. Dzięki projektowi Fry'a kod okazał się czymś więcej niż monotonnym blokiem niezrozumiałego tekstu, bowiem artysta przedstawił go jako żywą, dynamiczną strukturę.

Tematyzowanie samego działania oprogramowania, a także jego estetyzacja nie są powszechną strategią w sztuce nowych mediów, a z pewnością jest to działanie, które również przyczynia się do wprowadzania kwestii software'u w obręb powszechnego obiegu treści kulturowych. Innym przykładem, realizującym tę ideę, jest instalacja *PRISM: The Beacon Frame*, której autorami są Julian Oliver i Danja Vasiliev. Artyści należą do The Critical Engineering Working Group, założonej w Berlinie w 2011 roku. Jej członkowie opowiadają się za krytycznym podejściem do oprogramowania i sformułowali jedenaście postulatów w upublicznionym w sieci manifeście. Jednym z najważniejszych założeń tego bardzo specyficznego dekalogu (zastosowana w nim numeracja,

podobnie jak w większości języków programowania, zaczyna się od cyfry zero) jest stwierdzenie, że inżynier krytyczny nie tylko wykorzystuje znaczące dla kultury języki programowania, ale również bada je po to, by ujawnić ich sposób działania i oddziaływania na rzeczywistość – w tym na użytkownika. Zadaniem krytycznego inżyniera jest też osadzanie *software'u* w kontekście polityczno-ekonomicznym (Oliver, Vasiliev & Savičić 2011). Instalacja *PRISM: The Beacon Frame* została przedstawiona podczas festiwalu Transmediale w 2014 roku. Centralnym punktem projektu była czarna walizka, posiadająca wbudowany niewielki komputer, projektor, sześcienny szklany pryzmat, antenę GSM oraz stację bazową łączności komórkowej. Tak złożony zestaw pozwalał na skanowanie znajdujących się w pobliżu wież transmisyjnych sieci komórkowych, określenie listy ich unikalnych właściwości, a następnie podszycie się pod tego typu obiekty. Doprowadziło to do tego, że telefony mobilne pozostające w zasięgu walizki podłączyły się do fałszywej wieży, traktując ją jako godną zaufania, co z kolei pozwoliło autorom instalacji na pobieranie danych o urządzeniu połączonych użytkowników i wysyłanie wiadomości do ich prywatnych telefonów. Zebrane dane były natychmiast przetwarzane oraz wyświetlane za pomocą niewielkiego rzutnika, będącego częścią zestawu. Wiązka światła była z kolei przepuszczana przez nieustannie obracający się pryzmat, dzięki czemu tworzyła na ścianach pomieszczenia służącego do ekspozycji zachwycającą, ruchomą wizualizację, która prezentowała prywatne dane znajdujących się w pobliżu zwiedzających. Zebrani wokół walizki nie musieli podjąć żadnej interakcji z instalacją, żeby ich urządzenia zostały podłączone do fałszywej sieci, co czyniło ją inwazyjną i wywołało negatywne reakcje. Celem pracy była polityczna krytyka kodu poprzez zwrócenie uwagi na korzystanie przez ośrodki władzy ze społecznej niewiedzy na temat oprogramowania. Zastosowano tu te same strategie lokalizacji i mapowania urządzeń bezprzewodowych, które są używane przez państwowe agencje nadzoru na przykład w Stanach Zjednoczonych czy Wielkiej Brytanii. Jednak większość uczestników Transmediale w 2014 nie odczytało intencji autorów instalacji, szybko wezwana została policja i praca musiała zostać usunięta z wystawy (Oliver & Vasiliev 2014). Instalacja *PRISM: The Beacon Frame* jest więc przykładem bardzo radykalnej strategii rozpowszechniania krytycznego dyskursu na temat oprogramowania. Dowodzi również, że duża część społeczeństwa nie jest gotowa na uświadomienie sobie pewnych mechanizmów rządzących polityką i ekonomią.

Podsumowanie

Istnieje społeczne zapotrzebowanie na wprowadzenie edukacyjnego dyskursu dotyczącego kwestii oprogramowania zarówno pod względem użytkowania, jak i zrozumienia jego kulturowego znaczenia. Dostrzegany współcześnie rozwój tego typu zjawisk może być również interpretowany z perspektywy prognostycznej jako znak, że w nadchodzącej przyszłości rola oprogramowania będzie sukcesywnie wzrastać, a umiejętność posługiwania się nim zyskiwać będzie coraz większą powszechność, być może nawet stanie się niezbędna do funkcjonowania w życiu społecznym i kulturowym. Prawdopodobne jest, że pojawiające się dziś w obiegu naukowym pojęcia, takie jak kodoprzestrzeń, oprogramowanie kulturowe czy kultura oprogramowania, stanowią dopiero zapowiedź nadchodzącej zmiany kulturowej. Już dziś powszechnie mówi się o przełomie cyfrowym i o tym, w jakim stopniu zredefiniował on podstawowe kategorie społeczno-kulturowe, takie jak sposób międzyludzkiej komunikacji i identyfikacji czy metodę zarządzania systemami politycznymi bądź ekonomicznymi. Od czasu wynalezienia oprogramowania rozwój technologiczny przyspieszył, a zmiany kulturowe zaczęły zachodzić szybciej, co może oznaczać, że obecnie ludzkość dopiero stoi u progu gwałtownej i całkowitej rekonfiguracji kultury. Kierunek i sposób przebiegu tych zmian jest zapisany w oprogramowaniu, które zgodnie z założeniami Geoffa Coxa, warunkuje przyszłość. Oprogramowanie w znaczący sposób kształtuje rzeczywistość, a przez to w sposób pośredni prowokuje powstawanie nowych dziedzin naukowych, zajmujących się jej analizą. Dlatego do zadań współczesnej humanistyki powinno należeć zwrócenie się ku badaniu *software'u*. Postęp technologiczny dokonuje się bardzo szybko, w znacznie większym tempie niż rozwój nauk teoretycznych, które biorą odpowiedzialność za analizę zjawisk kulturowych. Stąd też wynika potrzeba, aby szeroko rozumiana humanistyka także się zmieniała, aby móc efektywniej badać zachodzące obecnie procesy kulturowe. Działający w niej nurt *software studies* wprowadza w tym obszarze zmiany systemowe, takie jak otworzenie się na interdyscyplinarność czy propagowanie narzędzi typu *open source*.

Źródła cytowań

Cox, Geoff, Alex McLean (2013), *Speaking Code. Coding as Aesthetic and Political Expression*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Galloway, Alexander (2004), *Protocol. How Control Exists after Decentralization*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Galloway, Alexander (2006), 'Protocol', *Theory, Culture, Society*: 2-3 (23), ss. 317-320.

Filiciak, Mirosław (2008), 'Zajrzeć pod powierzchnię ekranu', *Kultura Popularna*: 4 (22), ss. 14-18.

Fuller, Matthew (2003), *Behind the Blip. Essays on the Culture of Software*, Brooklyn, NY: Autonomedia.

Fuller, Matthew (2008), *Software Studies. A Lexicon*, Cambridge, Mass.: The MIT Press. 2008

Fry, Ben (2008), 'Deprocess', *Benfry.com*, online: http://benfry.com/deprocess/ [dostęp: 14.07.2018].

Hui Kyong Chun, Wendy (2011), *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Kitchin, Rob, Martin Dodge (2011), *Code/Space. Software and Everyday Life*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Kittler, Friedrich (1996), 'Technologies of Writing/Rewriting Technology', *New Literary History*: 27 (4), ss. 731-742.

Manovich, Lev (2013), *Software Takes Command*, New York: Bloomsbury.

Manovich, Lev (2006), *Język nowych mediów*, przekł. Piotr Cypryański, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne Spółka z.o.o.

Oliver, Julian, Danja Vasiliev (2014) 'PRISM: The Beacon Frame. Speculative NSA Forensics Equipment', *Criticalengineering.org*, online: https://criticalengineering.org/projects/prism-the-beacon-frame/ [dostęp: 14.07.2018].

Oliver, Julian, Danja Vasiliev, Gordan Savičić, (2011) 'The Critical Engineering Manifesto', *Criticalengineering.org*, online: http://criticalengineering.org [dostęp: 14.07.2018].

Wardrip-Fruin, Noah (2009), *Expressive Processing. Digital Fictions, Computer Games and Software Studies*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Re-konstruując społeczność fanowską. Ograniczenia statystyki fandomu

AGNIESZKA URBAŃCZYK

Uniwersytet Jagielloński
agnieszka.urbanczyk@op.pl

Statystyka „fandomu"

„To pięknie, gdy ludzie używają danych, mówiąc o fandomie [*it's just lovelyifpeoplearеusing data whendiscussing fandom*]" (DailyDot.com 2016) – twierdzi twórczyni bloga ToastyStats, największego chyba w tym momencie projektu zmierzającego do kwantyfikacji społeczności fanowskiej. W przestrzeni publicznej powoli rośnie nie tylko rola fandomu, ale również specyficznej – i do tej pory marginalnej – formy aktywności fanowskiej, jaką jest prowadzenie statystyk. Dane tego typu zaczynają pełnić coraz większą rolę w dyskursie fanowskim, stając się punktem odniesienia i fundamentem pozwalającym budować poczucie tożsamości. ToastyStats publikuje wyniki badań na portalach Tumblr (Tumblr.com 2013a) i Archive of Our Own (ArchiveofOurOwn.com 2014); równolegle istnieje obecnie kilka podobnych stron, udostępniających przeanalizowane dane w mniej lub bardziej zbliżonej do naukowości formie (Tumblr.com 2013b; Tumblr.com 2014a; Tumblr.com 2014b; Tumblr.com 2017).

Wydaje się rzeczą oczywistą, że – zgodnie z postulatem autorki ToastyStats – zarówno media, jak i naukowcy powinni korzystać ze statystyk, skoro stały się one łatwo dostępne. Pozwoliłoby to na odejście od dotychczas powszechnej strategii opierania badań na materiale natury anegdotycznej, stereotypach bądź ograniczonym osobistym doświadczeniu. Już sam przedmiot

badań okazuje się jednak bardzo problematyczny. W momencie postawania pierwszych opracowań, rozróżnienia pomiędzy fanem i typowym odbiorcą udawało się dość łatwo dokonać, ponieważ fani tworzyli wyraźnie odmienną społeczność gromadzącą się wokół wybranego tekstu kultury (*Star Treka, Gwiezdnych wojen* czy korpusu przygód Sherlocka Holmesa), która spotykała się w określonych miejscach, wedle konkretnych zasad i miała wypracowane specyficzne metody komunikacji. Nawet jeśli na przestrzeni kilku lat u niektórych jej członków dochodziło do zmiany zainteresowań i migracji do innej grupy, fandomy budowane w oparciu o media analogowe były dużo bardziej stabilne i uchwytne dla badacza niż część obecnych formacji. Miejsce regularnie wydawanych *fanzinów* i lokalnych spotkań zajął szybki przepływ ogromnej ilości informacji. Dzisiejsza, kształtująca się na portalach Archive of Our Own i Tumblr, część fandomu stanowi raczej luźno powiązaną społeczność „fanów w ogóle", mogących płynnie zmieniać obiekt zainteresowania w ciągu kilku tygodni, a nawet dni, stosując takie same praktyki i kody interpretacyjne wobec seriali, literatury, wizerunków ulubionych zespołów czy postaci historycznych. Przywiązanie do konkretnego tekstu kultury bądź do kręgu jego wielbicieli (fandomu czegoś) częściowo zanika tu na rzecz poczucia wspólnoty z innymi fanami, niezależnie od ich chwilowej afiliacji (fandomem). Działający na Tumblrze fani „fandomem" nazywają wszystkich użytkowników portalu, którzy dokonują takiej właśnie autoidentyfikacji, niezależnie od obiektu swojego zainteresowania. To oni stają się przedmiotem badań statystycznych, choć są tylko wycinkiem znacznie większej grupy jednostek określających się jako fani, działającej w sieci i poza nią.

Obok Tumblra i Archive of Our Own, istnieje wiele rozproszonych społeczności niepowiązanych z wymienionymi portalami, czasem gromadzących się na forach czy wokół konkretnych tytułów prasowych lub fanzinów, nieraz wyraźnie odizolowanych od siebie nawzajem w związku z odmiennymi obiektami zainteresowania. W celu uniknięcia konfuzji w niniejszym rozdziale słowo fandom używane będzie do określenia całokształtu wielomilionowej, heterogenicznej i rozproszonej grupy fanów, zaś „fandom" (w cudzysłowie) – do określenia konstruktu dyskursywnego, budowanego w oparciu o statystyki społeczności Archive of Our Own i Tumblra, który – z powodu swojej nazwy – może być błędnie utożsamiany ze znacznie szerszą grupą.

Zastosowanie w działalności statystycznej kategorii „fandomu" właśnie w liczbie pojedynczej (zamiast wskazania konkretnych fandomów lub środowisk fanowskich rozwijających się w określonych warunkach lub na określonych stro-

nach) może sugerować, że badania dotyczą wszystkich fanów (fandomu). Cytowany już postulat używania danych liczbowych „mówiąc o fandomie" (DailyDot.com 2016) pokazuje, że statystyka nie zawsze powstaje wyłącznie z myślą o użytku wewnątrz określonego środowiska; powoli zaczyna ona odgrywać również rolę w tworzeniu wizerunku jego samego bądź większej struktury, do której przynależy. Choć wyniki tego typu badań mogą okazywać się bardzo przydatne w określonym kontekście, należy traktować je z pewną dozą ostrożności.

Konstruowanie przez badania własnego przedmiotu

Współczesne statystyki przede wszystkim umożliwiają reafirmację specyficznej grupy. Obrazowi wytwarzanemu przez działalność, której – niekoniecznie celowo – nadano pozór naukowości, łatwo przypisać obiektywność i uznać go jeśli nie za prawdziwy, to za najprawdziwszy z dostępnych, co jest jednak dużym błędem. Statystyki bowiem nie tyle dają, ile kreują obraz fanów, a okazuje się on nacechowany politycznie.

Wyniki badań statystycznych, powołując do istnienia pewien konstrukt, stanowią idealną ilustrację Foucaultowskiej krytyki wiedzy.

> Przedmiot nie czeka w otchłani na porządek, co go wyzwoli i pozwoli mu wcielić się w widzialną i rozgadaną obiektywność; nie poprzedza sam siebie, jakby powstrzymywany przez jakąś przeszkodę tuż na krawędzi światła. Jego istnienie wyznaczają pozytywne warunki zakreślone przez złożony splot stosunków (Foucault 1977: 71-72).

Badając proces wytworzenia się psychopatologii i jej przedmiotu jako przykład wyłaniania się nauki, filozof zadaje pytania:

> Jakiż to skończony i zamknięty zespół usiłuje się w ten sposób wyosobnić? I jak można mówić o systemie formacyjnym, jeżeli zna się tylko jeden ciąg różnych i niejednorodnych determinantów, pozbawionych oznaczalnych związków i stosunków? (Foucault 1977: 69).

Henry Jenkins wysuwa podobne zastrzeżenia, wskazując: „Dyscypliny definiują granice i ustanawiają priorytety. Dyscypliny decydują, co się liczy i na jakich zasadach. […] Dyscypliny są definiowane tak samo przez to, co wyłączają, jak przez to, co włączają [*Disciplines define borders and set priorities.*

Disciplines decide what counts and on what terms. […] Disciplines are defined as much by what they exclude as they are by what they include]" (Jenkins 2012: 5).

Statystyki z natury swojej skupiać się muszą na wybranych aspektach badanych społeczności, a w gruncie rzeczy, podobnie jak dyscypliny, same powołują rzeczone społeczności do życia, wybierając określone cechy, które będą determinować przynależność do grupy i ignorując bądź nie dostrzegając innych. Statystyka „fandomu", jak *fan studies* oraz dyskurs publiczny, wytwarzają kategorię fandomu i – uznając cechę bycia fanem za najistotniejszą – narzucają homogeniczność zbiorowi jednostek, z których każda może czuć się determinowana przez zupełnie inny aspekt jej tożsamości czy otoczenia. Louisa Stein wskazuje, że kultura fanowska i kultura cyfrowa

> istnieją jako konstrukty dyskursywne o specyficznych i obciążonych ideologicznie historiach. Kultura fanowska i mainstreamowe millenialne kultury cyfrowe są, w pewnym stopniu, dyskursywnymi fikcjami, które w każdym momencie mogą rozpaść się w różnorodność specyficznych doświadczeń (Stein 2015: 10)[1].

Statystyki „fandomowe" nie ograniczają się jednak do wydzielania ze społeczeństwa grupy fanów jako wyraźnie podobnych do siebie. O ile do tej pory budowany przez akademików wizerunek fana – jako przeciwieństwa odbiorcy niezaangażowanego – związany był z określonymi formami jego interakcji z tekstem kultury, o tyle statystyki zmierzają do przypisania badanej grupie nie tylko modelu recepcji, ale i struktury demograficznej, wykluczając zarazem dużą część społeczności.

Analogię dla tego fenomenu można znaleźć w zjawisku pozornie bardzo odległym, a mianowicie w tworzeniu wizerunku konkretnych grup społecznych, zapośredniczonym przez statystykę ich wycinków. Opisująca ten proces Katherine Sender (2004) stawia Foucaultowskie w duchu diagnozy. Konstruowanie przedmiotu nauki zastępuje ona badaniami nad *targetem* i segmentacją rynku, prowadzącą do sztucznego wytwarzania grup społecznych, do których zwracać się będą reklamodawcy. Kluczową rolę w tym procesie odgrywa właśnie statystyka, która prowadzi do zafałszowań podobnych tym związanym

[1] Przekład własny za: „fan culture and digital culture exist as discoursive constructions with specific and ideologially loaded histories. Fan culture and millenial mainstream digital cultures are, to a degree, discursive fictions that in any given moment break down into a diversity of specific experiences".

z kwantyfikacją „fandomu". Choć nie zostaną tu podjęte kwestie ekonomiczne, rozpoznania Sender wskazują na analogiczne mechanizmy i mogą pomóc w uświadomieniu sobie pułapek podejścia kwantyfikującego również na innych polach.

Jak dowodzi badaczka, tak zwany „rynek gejowski" nie istnieje, a jest konstruowany wraz z jego esencjalną „gejowskością" (*gayness*) przez przemysł reklamowy i redakcje czasopism. Kluczową rolę w jego tworzeniu odgrywają atrakcyjne stereotypy, takie jak wyrafinowany gust, zamożność, niezależność finansowa, ponadprzeciętnie wysokie wykształcenie czy brak dzieci. Przez ich pryzmat społeczność LGBTQ jawi się jako idealny nabywca dóbr luksusowych i perfekcyjny *target*, którego wymogom reklamodawcy próbują sprostać. Opierające się na stereotypach strategie marketingowe niekoniecznie były rozpowszechnione przed wytworzeniem rynku gejowskiego i nie wywodzą się wyłącznie z heteronormatywnego społeczeństwa, bowiem redakcje czasopism LGBTQ dążą do ich ukształtowania, pragnąc uczynić rynek jak najatrakcyjniejszym dla zamożnych reklamodawców. Przede wszystkim jednak są one poparte statystykami i wynikami licznych ankiet, które dobrowolnie i niezwykle chętnie wypełniają czytelnicy prasy gejowskiej.

Ekstrapolacja wyników tego typu badań na całą społeczność LGBTQ jest strategią bardzo korzystną finansowo, wytwarza bowiem u producentów przekonanie o istnieniu ogromnego rynku zbytu, który jest na wyciągnięcie ręki i który – z racji homogeniczności – w całości wymaga jednakowych strategii marketingowych. Sender dowodzi:

> Proces segmentacji rynku nie tyle niewinnie prezentuje uprzednio istniejące grupy tożsamości zainteresowanym reklamodawcom, co kształtuje je w określony sposób, by uczynić je bardziej reprezentatywnymi i możliwymi do sprzedaży. Techniki i założenia zaangażowane w to kształtowanie, produkują nie tylko rynek docelowy, ale również zestaw cech charakterystycznych, dzięki którym rynek jest wyróżniany (Sender 2004: 171)[2].

[2] Przekład własny za: „The processes of market segmentation, therefore, do not innocently represent preexisting identity groups to interested advertisers, but shape them in particular ways in order to make them representable and sellable.The technologies and assumptions put to work in this formation produce not only a target market but also package the characteristics by which that target market is distinguished".

Informacje, na podstawie których wytwarzany jest homogeniczny i pretendujący do uniwersalności wizerunek społeczności gejowskiej, pochodzą jednak od bardzo ograniczonej grupy i w żadnej mierze nie powinny być uznawane za reprezentatywne. Oparte są na ankietach dystrybuowanych za pośrednictwem konkretnych czasopism, co oznacza, że dane pochodzą od wąskiej sfery, którą nie tylko stać na nabycie danego tytułu, ale która również zakupu tego jest w ogóle skłonna dokonać. Każdy, kto nie prenumeruje konkretnego magazynu – a zatem nie uczestniczy w przeprowadzanych przezeń badaniach – nie zostaje uwzględniony w konstrukcji wizerunku „gejów w ogóle". Przy tym powody, dla których ktoś nie kupuje drogiej prasy poświęconej tematyce LGBTQ, mogą być bardzo różne, od braku zainteresowania, przez różnice klasowe i majątkowe po ryzyko przypadkowego *coming outu.* Dane uzyskiwane w ankietach tego typu ograniczają się zatem do osób chętnych do wypowiedzi, osób, których sytuacja społeczna na tego typu deklaracje pozwala i, przede wszystkim, do osób przynależących do relatywnie małej grupy czytelników konkretnego tytułu – niespełniający tych kryteriów zostają wykluczeni z rynku, a więc, pośrednio, z dyskursu publicznego.

Jak już skonstatowano, rozpoznania Sender mogą znaleźć zastosowanie w odmiennych obszarach. Fenomen statystyk „fandomu" i kreowanego na ich podstawie wizerunku wykazuje bardzo wiele podobieństw do opisanego problemu. Dziesięć, a nawet dwadzieścia lat temu pojawiały się akademickie próby oszacowania rozmiaru społeczności fanowskich, ilości produkowanego przez nie *fanfiction*, ich języka czy nawet ich struktury genderowej. Badania skupiały się jednak na studiach przypadków konkretnych fandomów i ich widocznej działalności, zaś ograniczone dane statystyczne służyły jako ilustracje problemów i pełniły raczej funkcję pomocniczą. Dane demograficzne pozyskane za pomocą ankiet w niewielkich środowiskach nie były reprezentatywne dla całości fandomu, ale nie były też jako takie traktowane.

Specyfika badanego wycinka społeczności i związane z nią ograniczenia

W pierwszych latach XXI wieku fani nie uznawali statystyk za tak ważne, jak obecnie. Najistotniejszym czynnikiem wpływającym na zmianę sytuacji i położenie nacisku na dane liczbowe jest chyba uruchomienie w 2007 roku platformy Archive of Our Own (nazwa zwyczajowo skracana jest do „AO3"). Coraz popularniejsze AO3 to strona mająca gromadzić wszelkie formy działalności fanowskiej, od wideo, przez muzykę filk, ilustracje i sprawozdania z konwentów

po szczegółowe opisy fanowskich teorii. W rzeczywistości służy jednak przede wszystkim jako archiwum *fanfiction*. Platforma została utworzona przez Organizację na Rzecz Twórczości Przeobrażonej (Organization for Transformative Works), której celem jest nie tylko wspieranie, ale również badanie fanowskiej działalności. Organizacja oferuje fanom pomoc prawną w wypadku konfliktu z właścicielami praw autorskich, tworzy filmy dokumentalne, prowadzi projekt Fanlore (czyli działającą dzięki skryptom typu wikia encyklopedię poświęconą historii fandomu i refleksji akademickiej nad nim), wydaje recenzowane czasopismo naukowe i oferuje metadane.

Archive of Our Own, choć powszechnie traktowane wyłącznie jako repozytorium fanfikcji, jest również istotnym źródłem informacji. Jego czytelny interfejs umożliwia używanie własnych etykiet, na co nie pozwalało wiele starszych archiwów. Na FanFiction.Net (wciąż jeszcze największej platformie tego typu) przez lata pojawiała się tylko informacja na temat gatunku (wybieranego spośród odgórnie ustalonych pozycji), maksymalnie dwóch postaci występujących w opowiadaniu, jego długości i języka, w którym powstało. Choć z czasem ilość dostępnych filtrów wyszukiwania została poszerzona, w wynikach nie mogą pojawić się teksty opublikowane przed wprowadzonymi w interfejsie zmianami. AO3 umożliwiło dodawanie etykiet związanych z danymi *pairingami* i ich typami (*slash*, *femslash*, *het*)[3], konkretnymi alternatywnymi rzeczywistościami (*alternative universes*) współdzielonymi przez różne fandomy czy z określonymi tropami narracyjnymi i tak zwanymi *trigger warnings*[4]. System ten nie tylko pozwala z łatwością przeszukiwać archiwum zgodnie z bardzo precyzyjnymi wymogami czytelnika, ale udostępnia szczegółowe dane liczbowe dotyczące na przykład popularności *slashu* czy specyficznych klisz i tropów narracyjnych. Za każdym razem, gdy na stronie publikowana jest nowa treść, automatycznie generowane są dostępne momentalnie dane statystyczne.

[3] W dużym uproszczeniu, terminy „pairing" lub „ship" oznaczają relację romantyczną bądź seksualną dwóch lub więcej postaci z wybranego tekstu kultury, niekoniecznie umotywowane ich faktycznym zachowaniem czy dynamiką w oryginale. Dzielone są zazwyczaj ze względu na płeć bohaterów.„Slash" to związek dwóch (lub więcej) postaci męskich, „femslash" – żeńskich, „het" – związek heteronormatywny.

[4] „Trigger warnings" to ostrzeżenia przed elementami utworu czy wypowiedzi, które u pewnych grup mogą ewokować traumę. Dotyczą przede wszystkim kwestii takich, jak przemoc, śmierć czy gwałt, stopniowo zaczynają jednak wiązać się również z innymi treściami, które dla określonego odbiorcy mogą być obraźliwe lub wywołać u niego negatywne emocje.

Społeczność AO3 w dodatku chętnie uczestniczy w ankietach przeprowadzanych na stronie. Ankiety te często dystrybuowane są również poprzez popularną w tej części fandomu i powołaną do życia w tym samym roku, co Archive of Our Own, platformę Tumblr. Społeczności fanowskie formujące się na tych dwóch stronach są na tyle bliskie, że w dużej mierze pokrywają się ze sobą.

Wiele statystyk nie było dostępnych, póki nie utworzono Archive of Our Own. *Fanfiction* publikowane jest w bardzo wielu miejscach, do których nieraz trudno dotrzeć, nie posiadając *stricte* fanowskiej wiedzy lub nie znając danego języka. Zebranie danych statystycznych na temat pojawiającego się w sieci *fanfiction* zajęłoby lata żmudnej pracy, której niewielu byłoby skłonnych się podjąć, szczególnie że w momencie ukończenia badań wyniki już byłyby nieaktualne. Choć portal Tumblr dysponuje systemem etykiet, nie otrzymuje się informacji na temat ilości użyć tagu. Interfejs strony utrudnia skorelowanie różnych etykiet i nie różnicuje ich, a w efekcie wiele badań statystycznych opiera się na wypełnianych przez fanów kwestionariuszach dotyczących ich danych demograficznych oraz aktywności na Archive of Our Own. Oznacza to, że obecnie większość ogólnodostępnych statystyk dotyczących „fandomu" pochodzi z jednego – bardzo specyficznego – źródła, co czyni je całkowicie niereprezentatywnymi.

Po pierwsze, przeważającą większość twórców *fanfiction* stanowią kobiety. Jak wskazuje Rhiannon Bury, „czytanie i pisanie fanfików jest niewątpliwie praktyką genderową [*The reading and writing of fanfic is unquestionably a gendered practice*]" (Bury 2014: 72). *Fanfiction* nie jest jednak wyłączną aktywnością fanowską i fandom, jak i jego działalność, są w oczywisty sposób dużo bardziej heterogeniczne. *Fan activity* jest ogromną dziedziną, w której mieszczą się rysunki, montaże wideo, fanowska muzyka, tworzenie poświęconych konkretnym franczyzom encyklopedii, zestawień popularnych klisz narracyjnych, szycie i występowanie w kostiumach, tworzenie modyfikacji do gier komputerowych czy nawet komponowanie herbat, mających oddać charakter danej postaci czy fikcyjnego miejsca. *Fanfiction* jest zaledwie jedną z odmian produkcji fanowskiej.

Po drugie, liczne strony, na których jest ono publikowane, jak FanFiction.net, deviantArt.com, LiveJournal.com, Wattpad.com, różnojęzyczne portale skupione wokół wyłącznie jednej franczyzy, indywidualne blogi czy nawet wciąż drukowane *fanziny*, istnieją i gromadzą aktywne społeczności. Jak już zostało wcześniej wspomniane, FanFiction.net nadal pozostaje największym tego typu portalem. Statystyki oparte wyłącznie na Archive of Our Own nie

są reprezentatywne ani dla całości działalności (i – tym bardziej – demografii) fanowskiej, ani nawet dla *fanfiction*.

Po trzecie, badania dotyczą grupy o wyraźnie odmiennej strukturze demograficznej niż całokształt społeczności fanowskiej. Fani szacują, że w 2012 roku (gdy AO3 nie było jeszcze tak rozpoznawalne i popularne, jak obecnie) około czterdziestu tysięcy użytkowników FanFiction.net przeniosło się na Archive of Our Own, przyczyniając się do rozwoju strony i jej rosnącej pozycji w środowisku (TVTropes.com 2012). Ta fala migracji wywołana została bardzo konkretnym faktem – otóż w czerwcu 2012 roku administracja FanFiction.net rozpoczęła proces nazywany przez fanów „wielką czystką". Polegał on na masowym usuwaniu z archiwum treści zawierających wulgaryzmy oraz sceny erotyczne, co miało uczynić portal bardziej przyjaznym dla młodszych odbiorców. Autorki starsze bądź niezadowolone z projektowanej przez administrację FanFiction.net struktury wiekowej, przeniosły się na stronę jawiącą się jako bardziej odpowiednia dla dojrzalszych fanów. Opieranie statystyk wyłącznie na Archive of Our Own prowadzi więc do wykluczenia z dyskusji o fandomie dużej grupy – nie tylko osób niezajmujących się *fanfiction*, ale nawet autorek i autorów opowiadań publikowanych na innych stronach, łącznie z tą największą poświęconą fanfikcji. Jest to sytuacja analogiczna do opisywanej przez Sender, gdy jako całość zróżnicowanej grupy traktuje się wyłącznie jej wycinek, do którego docierają kwestionariusze. Społeczność AO3, której dane są dostępne, choć liczy niemal trzy miliony, jest grupą wąską i do pewnego stopnia ekskluzywną.

Ekskluzywność ta umacniana jest jeszcze przez procedury związane z rejestracją na stronie. Teoretycznie każdy może założyć konto na AO3, musi jednak odczekać nawet do kilku tygodni, nim jego prośba zostanie zweryfikowana. W wypadku wspólnot afektywnych, takich jak fandomy, jest to czas bardzo długi, szczególnie gdy ktoś chce podzielić się świeżo napisanym tekstem. Jedynym sposobem na ominięcie koniecznych formalności jest zdobycie zaproszenia od osoby, która już posiada na portalu konto. Sprzyja to tworzeniu grupy częściowo zamkniętej, której członkowie powiązani są osobistymi znajomościami, za czym często idą podobieństwa demograficzne. Mamy tu do czynienia z paradoksem, polegającym na tym, że głównie żeńska – szczególnie związana z Tumblrem – część fandomu znana jest ze swojej inkluzywności, równocześnie jednak stanowi grupę ekskluzywną. Jej statystyka – jako kręgu bliższych lub dalszych znajomych – prezentuje się całkowicie inaczej niż wyglądałaby w wypadku przekrojowych badań większego środowiska, opartych na bardziej przypadkowym doborze ankietowanych.

Doskonałą ilustracją tego fenomenu mogą być dane dotyczące orientacji seksualnej w „fandomie". Według jednej ze statystyk, tylko 29% ankietowanych określiło się jako osoby heteroseksualne (Tumblr.com 2013c), choć mająca miejsce w 2014 roku kontrowersja Gamergate pokazała, jak duża część środowisk fanowskich jest nie tylko heteroseksualna, ale otwarcie homofobiczna[5]. Metadane pochodzące z badań nad użytkownikami Archive of Our Own mogą zatem być wyjaśnione na dwa sposoby: po pierwsze, społeczność ta wyraźnie odróżnia się demograficznie od innych i istnieje w niej nadreprezentacja mniejszości. Osoby nieheteronormatywne mogą do niej szczególnie chętnie dołączać z powodu jej wizerunku jako inkluzywnej i z powodu współdzielonych przekonań. Po drugie, niektórzy ignorują ankiety, podczas gdy część respondentów może decydować się brać w nich udział ze względów politycznych.

Wielomilionowa społeczność fanowska rozwijająca się na portalu Tumblr, przez który udostępniane są ankiety, jest stereotypowo postrzegana nie tylko jako głównie młoda, ale również ponadprzeciętnie zróżnicowana etnicznie (DigitalInformationWorld.com 2014; PewInternet.com 2015) i seksualnie, silnie sfeminizowana[6] często zaangażowana politycznie[7]. Jen Kelly dowodzi:

5 Gamergate to zaistniała w środowisku fanów gier wideo w 2014 roku reakcyjna kontrowersja, która szybko eskalowała i objęła inne grupy fanowskie. Choć z czasem uległa wyciszeniu, konflikt związany z nią i z jej oceną nie zniknął, czego przykładem mogą być walki o formę poświęconego Gamergate artykułu na Wikipedii, zakończone do tej pory niezdjętą blokadą możliwości edycji. Twórcy hasztagu #GamerGate, jak dowodzili, dążyli do przywrócenia etyki dziennikarskiej w czasopismach poświęconych grom. Pod tym samym pojęciem-parasolem zebrała się jednak ogromna grupa konserwatywnych fanów – w większości (ale nie wyłącznie) białych, heteroseksualnych mężczyzn – którzy zwrócili się przeciw temu, co można określić jako progresywizm w fandomie i w mediach dlań przeznaczonych. GamerGaters zirytowani byli feministyczną krytyką i pojawiającymi się coraz częściej w grach przedstawicielami mniejszości, uznając, że przedmiot ich fanostwa oraz przestrzeń do tej pory do nich należąca zaczynają być zawłaszczane przez lewicę. Ich działania (skupione na Twitterze, ale nie do niego ograniczone) przyjmowały różny charakter, od prób merytorycznej dyskusji po groźby zabójstw, gwałtów i podpaleń kierowane w stronę feministek.

6 Temu stereotypowi przeczą rozpowszechniane w sieci dane statystyczne wskazujące, że 51% użytkowników stanowią mężczyźni (SearchEngineJournal.com 2014). Trudno jest jednak zweryfikować ich wiarygodność. Ponadto, równolegle do silnie sfeminizowanego fandomu, na platformie istnieje wiele innych społeczności zawiązanych wokół bardzo odmiennych tematów, od sztuki średniowiecznej po japońską animację pornograficzną. Rozkład demograficzny ponad trzystu milionów użytkowników niekoniecznie musi się przekładać na strukturę poszczególnych grup zainteresowań i interesów.

7 Doskonałym przykładem może być tu inicjatywa Fandom Trumps Hate, czyli powstałe wkrótce po wyborach w USA konto, które ma na celu zbiórkę pieniędzy na instytucje, któ-

> [Blogi na Tumblrze – A. U.] oferują wspaniałe przykłady kontrdyskursów… szczególnie dla zmarginalizowanych grup, jak kobiety, osoby niebiałe, osoby LGBT i queer. Sądzę, że sposób, w jaki Tumblr funkcjonuje jako przestrzeń przeciw-publiczna umożliwia i ułatwia cyrkulację tego typu krytyki mediów na stronie (Kelly 2015)[8].

Jako że osobom dotkniętym określonymi formami wykluczenia czy dyskryminacji łatwiej jest dostrzec dany problem, możliwe, że chętniej dołączają do społeczności otwarcie angażujących się politycznie.

Pragnienie bycia widocznym w statystykach może być zatem związane z dążeniem do zaistnienia w mediach i społecznej świadomości. Ci, którzy stoją na pozycji uprzywilejowanej, nie muszą udowadniać swojego istnienia. Wyjście z ukrycia może być łatwo utożsamiane z emancypacją. Świadczyć o tym może chociażby dążenie do uwzględnienia każdej orientacji i płci. Jeden z użytkowników tworzących ankiety wyjaśnia: „wybrałem pola do wypełnienia w miejsce wielokrotnego wyboru tożsamości płciowej (i rasowej), byście mogli wpisać wszelkie określenia, z którymi dobrze się czujecie [*I chose to use a fill in box as opposed to multiple choice for gender identity (and race) so that you could put in whatever terms you were comfortable with*]" (Tumblr.com 2015). Prawo dokonania samookreślenia w przestrzeni publicznej staje się więc tutaj kluczowe.

Choć reblogowane formularze raczej nie są opatrywane politycznym komentarzem, zarówno działania autorów ankiet, jak i entuzjazm oraz chęć partycypacji użytkowniczek i użytkowników we wszelkiego typu badaniach przywodzi na myśl motywacje osób cytowanych przez Sender. Autorka *Business, Not Politics* wskazuje, że czytelnicy czasopism gejowskich znacznie chętniej od osób heteroseksualnych uczestniczyli we wszelkich badaniach, bowiem akt wypełnienia ankiety miał charakter polityczny i wiązał się z imperatywem „powstania i bycia policzonym" (Sender 2004: 150).

rych byt jest zagrożony w związku ze zmianą polityczną (między innymi Planned Parenthood czy organizacje zapewniające pomoc ofiarom gwałtu i przemocy w rodzinie, osobom transpłciowym bądź społeczności LGBTQ). Fani różnego typu tekstów kultury, często rozpoznawalni dzięki swojej działalności nie tylko na Tumblrze, ale i AO3, oferują swoje prace w zamian za dokonanie wpłaty na rzecz wybranej organizacji (Tumblr.com 2016).

[8] Przekład własny za: „[Tumblr blogs – A.U.] offer great examples of counter discourses… particularly for marginalized groups including women, people of colour and LGBT and queer people. I believe that the way Tumblr functions as a counterpublic space enables and facilitates the circulation of these types of media critique on the site".

Nietypowa struktura demograficzna i szczególne zaangażowanie polityczne mniejszości nie muszą się wykluczać i prawdopodobnie mamy tu do czynienia z oboma zjawiskami. Procesy stojące za tego typu statystykami są niezwykle istotne i mogą do pewnego stopnia potwierdzać postulowany od kilkudziesięciu lat przez brytyjskie studia kulturowe potencjał emancypacyjny fandomu, nie są jednak reprezentatywne dla całości środowiska.

Podsumowanie

Przez dziesiątki lat stereotypowy fan był białym, heteroseksualnym mężczyzną, a kobiety i mniejszości – jak w wypadku Trekkies – funkcjonowały na zewnątrz tej wspólnoty, wydając własne czasopisma i wytwarzając swoją, niejako osobną, kulturę fanowską, związaną z produkcją opowiadań. Media społecznościowe pozwoliły na partycypację znacznie większej liczby do tej pory wykluczonych, co – również za pomocą statystyk – ma możliwość powoli przeobrazić wizerunek fandomu. Statystyki te jednak ograniczone są do jego wycinka i służą w dużej mierze reafirmacji grupy, budując jej obraz jako bezpiecznej przestrzeni. Strategia ta ma ewidentne zalety i nie można zignorować jej potencjału emancypacyjnego.

Badania demograficzne nastręczają jednak licznych problemów. Po pierwsze, nie dają one wyników miarodajnych i oferują konstrukt przedstawiony jako obiektywny opis rzeczywistości. Choć mogą okazać się przydatne w analizie wąskiego wycinka społeczności fanowskiej, konieczne jest zachowanie ostrożności i świadomości specyfiki badanej grupy. Po drugie, wiążą się z tendencją do ignorowania wielomilionowej, odmiennej demograficznie części fanów, którzy korzystają z innych środków komunikacji i portali. Działalność polityczna „fandomu" rozwijającego się na Tumblrze i AO3 ogranicza się w większości przypadków wyłącznie do własnej heterotopii, w ramach której można mówić o swojej tożsamości bez poczucia zagrożenia. Sfeminizowana i zdywersyfikowana społeczność fanowska jest liczniejsza i głośniej mówi o swoich potrzebach, lecz okazuje się wciąż funkcjonować w izolacji, jak czterdzieści lat temu. O ile jednak początki kobiecych fandomów wiązały się z wykluczeniem przez męskie środowiska fanowskie, o tyle obecnie podziały te są wzmacniane również przez strategie dyskursywne samej grupy (choć nie należy tu, rzecz jasna, bagatelizować ogromnej roli wciąż widocznych niechęci i agresji wspólnot bardziej konserwatywnych). Statystyka – jako środek reafirmacji tożsamości – może odgrywać w utrzymaniu takiej izolacji dużą rolę.

Źródła cytowań

ArchiveofOurOwn.com (2014), online: https://archiveofourown.org/users/destinationtoast/pseuds/toastystats [dostęp 18.06.2017].

Bury, Rhiannon (2014), *Cyberspaces of Their Own: Female Fandoms Online,* New York:Peter Lang Publishing Inc.

DailyDot.com (2016), online: http://www.dailydot.com/parsec/toastystats-ao-3-fandom-statistics/ [dostęp 18.06.2017].

DigitalInformationWorld.com (2014), online: http://www.digitalinformationworld.com/2014/10/social-media-user-demographics-linkedin-tumblr-facebook-and-more-infographic.html [dostęp 18.06.2017].

Foucault, Michel (1977), *Archeologia wiedzy,* przekł. Andrzej Siemek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Jenkins, Henry (2012), 'Introduction: Should We Discipline the Reading of Comics?', w: Matthew J. Smith, Randy Duncan (red.), *Critical Approaches to Comics: Theories and Methods,* New York: Routledge, ss. 1-14.

Kelly, Jen (2015), *Tumblr: A Site of Media Literacy and Public Education,* wystąpienie wygłoszone w Midwest Popular Culture Association, Cincinnati, OH.

PewInternet.com (2015), online: http://www.pewinternet.org/2015/08/19/mobile-messaging-and-social-media-2015/2015-08-19_social-media-update_05/ [dostęp 18.06.2017].

SearchEngineJournal.com (2014), online: https://www.searchenginejournal.com/50-things-know-tumblr/84595/ [dostęp 18.06.2017].

Sender, Katherine (2004), *Business, Not Politics. The Making of the Gay Market,* New York: Columbia University Press.

Stein, Lisa (2015), *Millenial Fandom: Television Audiences in the Transmedia Age,* Iowa City: University of Iowa Press.

Tumblr.com (2013a), online: http://toastystats.tumblr.com/ [dostęp 18.06.2017].

Tumblr.com (2013b), online: http://centrumlumina.tumblr.com/tagged/ao-3-ship-stats[dostęp 18.06.2017].

Tumblr.com (2013c), online: http://centrumlumina.tumblr.com/post/62840006596/sexuality[dostęp 18.06.2017].

Tumblr.com (2014a), online: http://fandomthennow.tumblr.com/ [dostęp 18.06.2017].

Tumblr.com (2014b), online: https://thefandometrics.tumblr.com/[dostęp 18.06.2017].

Tumblr.com (2015), online: http://starwarsgroup.tumblr.com/post/113281548414 [dostęp 18.06.2017].
Tumblr.com (2016), online: http://fandomtrumpshate.tumblr.com/[dostęp 18.06.2017].
Tumblr.com (2017), online: http://fffinnagain.tumblr.com/fandomstats[dostęp 18.06.2017].
TVTropes.com (2012), online:http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Website/FanFictionDotNet [dostęp 18.06.2017].

Popyt na religię Lucas'a – Jedaizm

ALEKSANDRA BRZOSTEK
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
aleksandra.brzostek@yahoo.com

Midichloriany, czyli filmowa fikcja

W uniwersum *Gwiezdnych wojen* George'a Lucasa Jedi to starożytny zakon, który w swoich szeregach zrzeszał tylko tych, którzy pozostawali „wrażliwi na Moc" (*Force-sensitive*). Oznaczało to, iż ich organizmy skupiały w sobie znaczną ilość tak zwanych midichlorianów, czyli nanoorganizmów, które miałyby występować w każdym żywym organizmie. To właśnie one gwarantowałaby im możliwość kontaktu z Mocą, a im wyższe było ich stężenie, tym większe prawdopodobieństwo, że dany osobnik będzie mógł korzystać z jej zasobów. Jednak sama ilość midichlorianów nie świadczyła jeszcze o zdolnościach czy umiejętnościach. Składały się na nie bowiem: trening, dojrzałość oraz doświadczenie rycerza. Według pomysłodawcy *Gwiezdnych wojen*, a zarazem reżysera sagi, midichloriany miały ukazywać zależność, jaka panuje między jednostką ludzką a społeczeństwem. Jak twierdzą niektórzy (wy)znawcy, nanoorganizmy te można porównać do żywotronów[1] czy też kuleczek żywej Prany, co wedle nauki wedyjskich joginów ozna-

[1] Żywotrony – termin używany w ezoteryce, który oznacza „subtelne siły życiowe, czyli delikatniejsze od atomu energie, inteligentnie naładowane pięcioma poszczególnymi czuciowymi substancjami myśli. […] Terminu Żywotron, z angielska Lifetron, użył Paramahansa Yogananda, tworząc angielskie pojęcie dla nazwania magnetycznej siły światła i inteligentnej energii emanującej z poziomu przyczynowego, ze sfery kazualnej

cza „świetliste kuleczki słonecznej siły życia, która wypełnia cały układ słoneczny. Prana dosłownie znaczy oddech, energię, życie, witalność, tchnienie życia, energię kosmiczną przenikającą ciało i utrzymującą je przy życiu" (Gauri 2011).

Rolą każdego rycerza przynależącego do Zakonu Jedi było utrzymywanie porządku i pokoju w Republice Galaktycznej, samodoskonalenie oraz edukowanie młodych adeptów. Początkowo Zakon miał pełnić rolę szkoły, w której nauczano filozofii i metod medytacji. Z czasem jednak, wraz z zagłębianiem się w naturę Mocy, rycerze Jedi coraz bardziej angażowali się w sprawy Galaktyki, stając się tym samym strażnikami pokoju i sprawiedliwości. Z szeregu Zakonu wydzieliła się jednak odrębna grupa rycerzy, która przejęła władzę nad tak zwanym Imperium Sithów, dając tym samym początek nowemu stronnictwu – Sithów i praktykowaniu przez nich ciemnej strony Mocy. Według niektórych wyznawców, za pierwowzór idei Zakonu Jedi można uznać ideał Szambali (sanskryt: *Śambhalah*), czyli mitycznego królestwa, znajdującego się w himalajskich górach, siedziby Rycerzy Światłości, którzy mieli strzec ludzkości przed siłami zła. Jednak od 25 maja 1977 roku, czyli od światowej premiery *Gwiezdnych wojen*, rycerze Jedi to przede wszystkim fani, a może jednak wyznawcy filozofii propagowanej w filmach Lucasa.

Kwestię, czy Jedaizm można rozpatrywać jako ruch religijny, czy nie, jest wciąż kwestią do rozstrzygnięcia. Jeżeli jest to ruch religijny należy się zastanowić nad jego klasyfikacją. Najbardziej nasuwającymi się wyborami byłyby tu: *parody religion*, religie *online*, gnostycyzm i nowa duchowość. Jednak przy tak rozległym zjawisku, należy przyjąć jeszcze ewentualność znalezienia formy pośredniej pomiędzy tymi kategoriami.

Jak się okazuje, wszystko zależy od tego, który „kościół" Jedi weźmie się pod uwagę, gdyż w świecie wirtualnym nie wystarczy już stwierdzenie „jestem wyznawcą Jedaizmu". Aby zostać prawdziwym Jedi, należy zapisać się do jednej ze wspólnot, między innymi: Kościoła Jedaizmu (*The Church of Jediism*), Świątyni Zakonu Jedi (*The Temple of the Jedi Order*), Akademii Mocy (*The Force Academy*), Świątyni Jedi (*The Jedi Temple*), Kredo Jedi (*The Jedi Creed*), Konsorcjum Jedi (*The Jedi Consortium*), Kościoła Jedi (*The Jedi Church*), Zakonu Jedi

wszechświata, a która formuje ciało subtelne człowieka, a właściwie trójpowłokę w postaci ciała mentalnego, astralnego i eterycznego. Natężenie czy zagęszczenie energii witalnej w skali Bovisa to wprost ilość czy emisja Żywotronów, Mikrowitów, Elan Vital lub Midichlorianów w jednostce objętości lub w jakimś obiekcie, amulecie czy talizmanie" (Elmoryah.blogspot.com 2018).

(*The Order of the Jedi)*, Międzynarodowego Kościoła Jedaizmu (*The International Church of Jediism*) i tak dalej. Przy tak różnorodnej liczbie zrzeszeń, które rzekomo mówią o tej samej filozofii, trudno jest dostrzec wspólnotę religijną wyznającą tę samą religię i te same idee. Niejasne jest również, na jakich zasadach funkcjonują wyznawcy Jedi niewłączeni do żadnej z internetowych wspólnot. W tym momencie internet jest medium zarówno łączącym wspólnotę, jak i ją ograniczającym.

Wiele z wymienionych powyżej ugrupowań już nie funkcjonuje bądź ich strony internetowe nie są uaktualniane, gdyż zainteresowanie tymi pomniejszymi wspólnotami było niewielkie. Największą popularność odnotowują dwa zrzeszenia, których idee są jednak nieco rozbieżne. Są to Church of Jediism oraz Temple of the Jedi Order.

The Church of Jediism

Zakon Church of Jediism został założony przez Daniela M. Jonesa na wyspie Anglesey w północno-zachodniej części Walii 28 września 2007 roku i często jest uznawany za pierwszy tak zwany *digital Church*. Początkowo niewielka grupa UK Church of Jediism w 2008 roku przeistoczyła się w organizację międzynarodową, zrzeszającą członków z całego świata, rocznie przyjmowała około trzech tysięcy nowych wyznawców przy obecnych dwudziestu tysiącach zapisanych użytkowników online. Grupa ta może się poszczycić takimi osobistościami, jak: aktorzy Thomas Ian Nicholas i Warwick Davis, modelka Gail Porter, reżyser Kyle Newman, muzyk Kaiulani Lando Dodson. Jest to ogromna społeczność zrzeszająca osoby, które z różnych powodów identyfikują się właśnie z tą organizacją.

> Kościół Jedi to wspólnota fanów *Gwiezdnych wojen* oraz sci-fi, o podobnych poglądach, których jednoczy miłość do wizerunku Jedi przedstawianego w filmach oraz do wartości, które reprezentują. To coś więcej niż fanklub, to związek ludzi, których łączy wspólne pragnienie do stworzenia tego rodzaju społeczności (The Church of Jediism 2018)[2].

[2] Przekład własny za: „The Jedi Church is a community of likeminded »Star Wars« and Sci Fi fans who communicate through the common love for the way the Jedi are portrayed in the movies and the values they stand for. It is more than just a fan club, and connects with people via a thirst for this kind of community".

Aby stać się pełnoprawnym członkiem tejże społeczności, należy założyć konto na oficjalnej stronie internetowej i czekać na maila z potwierdzeniem rejestracji. Cały proces nie powinien trwać dłużej niż kilka minut, gdyż list powitalny generowany jest automatycznie. Po otrzymaniu wiadomości, należy pobrać, wydrukować i podpisać własny certyfikat, *credo*, oczekiwania, które stawia przed nowymi członkami Zakon oraz zapoznać się z podręcznikiem *Jediism Handbook*, który zostanie wysłany na skrzynkę pocztową tuż po rejestracji. Najważniejsze jest jednak złożenie przysięgi, która została zawarta w pierwszych zdaniach przesłanego kompendium.

> Obiecuję kierować się Kodeksem Jedi. Obiecuję szanować życie i pomagać słabszym ode mnie. Będę korzystać z Mocy tylko dla dobra, nigdy w gniewie i tylko po to, by bronić tych, którzy sami tego zrobić nie mogą. Obiecuję znaleźć sposoby na doskonalenie siebie oraz być przewodnikiem dla tych, którzy tego poszukują (Hehol 2009)[3].

Jednak tak samo, jak przysięga, ważny jest odpowiedni ubiór przywdziewany podczas najrozmaitszych uroczystości czy też stosowne przywitanie oraz pożegnanie.

Church of Jediism zakłada, że każdy Jedi, bez względu na rangę, potrzebuje szaty w kolorze brązowym, która będzie zakładana przy okazji uczestnictwa w ceremonii. Podczas konwentów lub innych nieformalnych spotkań za właściwe uważa się nałożenie czarnych spodni, czarnej koszulki z logiem Zakonu, które można zakupić na oficjalnej stronie internetowej, oraz czarnej bluzy z kapturem. Kaptur jest bowiem symbolem wiary, dlatego też *dresscode* nakazuje noszenie ubrań tego rodzaju nie tylko podczas oficjalnych spotkań, ale każdego dnia. Ponadto, dobrze jest zaopatrzyć się w miecz świetlny, który dopełni wizerunku *Neo-Jedi* (Hehol 2009) i który będzie wykorzystywany podczas treningów oraz zlotów.

Church of Jediism przyjął oryginalny czterolinijkowy Kodeks Jedi z 1987 roku:

> Nie ma emocji, jest spokój [*There is no emotion; there is peace*].
> Nie ma ignorancji, jest wiedza [*There is no ignorance; there is knowledge*].

[3] Przekład własny za: „I promise to use the Jedi Code. I promise to respect life and to help those weaker than myself. I will only use the Force for good, never in anger and only to defend those who cannot themselves. I promise to find ways to improve and bettering myself, to provide guidance to those that seek it".

> Nie ma pasji, jest pogoda ducha [*There is no passion; there is serenity*].
> Nie ma śmierci, jest Moc [*There is no death; there is the Force*] (Costikyan 1987:140).

Na podstawowym poziomie Kodeks Jedi uznawany jest za zbiór wytycznych, który nakazuje rycerzowi Jedi życie w pokoju ze swoimi emocjami, dążenie do poszerzania wiedzy i umiejętności, unikanie przywiązań, które uniemożliwiają pełne oddanie się Mocy oraz stanie na straży życia innych istot. Za jego twórcę w uniwersum *Gwiezdnych wojen* uznaje się fikcyjną postać mistrza Jedi Odan-Urra. Lucasfilms uznał kodeks opublikowany przez West End Games, a tym samym fani sagi zaczęli go wykorzystywać jako jedyny autentyczny zbiór reguł, którym powinien się posługiwać każdy wyznawca Jedaizmu.

Temple of the Jedi Order

Zakon Temple of the Jedi Order powstał z inicjatywy Johna Henry'ego Phelana 25 grudnia 2005 roku jako strona poświęcona Jedaizmowi. Sam Phelan był wychowywany jako chrześcijanin (katolik), jednak kwestia wiary intrygowała go już od najmłodszych lat. W wieku siedemnastu lat po raz pierwszy obejrzał *Gwiezdne wojny*, a kilkadziesiąt lat później założył własne stowarzyszenie, skupiające wyznawców Jedi na całym świecie. Jak powiedział: „Czułem się tak, jakbym był w podnoszącym na duchu nabożeństwie [*I felt like I'd been to an uplifting church service*]" (Scudder 2015).

Jest to jedna z nielicznych stron, a może i jedyna, która posiada wewnętrzną ściśle usystematyzowaną hierarchię rang nadawanych wyznawcom, spisane doktryny, modlitwy oraz zapis przebiegu takich ceremonii, jak między innymi ślub, pogrzeb, pasowanie na rycerza oraz ceremonię poświęcenia ziemi.

Temple of the Jedi Order nie jest stroną, która zrzesza fanów RPG (*Role Playing Games*), nie jest zatem przeznaczona dla osób, które pragną utożsamiać się w świecie realnym z rycerzami Jedi. Nie naucza, jak posiąść mistyczne moce czy też zbudować miecz świetlny, a tym samym nie skupia społeczności fanowskiej oraz nie jest zainteresowana żadnymi produktami bądź też usługami LucasArts.

> Jedaizm jest religią opartą na przestrzeganiu Mocy, wszechobecnej i metafizycznej siły, którą Jedi uważa za podstawową oraz fundamentalną naturę wszechświata. Jedaizm odnajduje swoje korzenie w filozofiach podobnych do tych, które zostały przed-

> stawione w epickiej space operze *Gwiezdne wojny*. Jest religią samą w sobie. Jedaizm jest inspiracją i sposobem życia dla wielu ludzi na całym świecie, którzy przyjmują rolę Jedi i stosują w życiu zasady, ideały, filozofie i nauki tej religii w praktyczny sposób. Prawdziwi Jedi nie czczą George'a Lucasa, *Gwiezdnych wojen* ani nic z tych rzeczy. Jedaizm nie jest bowiem oparty na fikcji, jednak czasem łatwiej jest zaakceptować mit jako praktyczny środek do zastosowania filozofii w prawdziwym życiu (Temple of the Jedi Order)[4].

Aby rozpocząć trening, nie trzeba być pełnoprawnym członkiem społeczności. Do programu inicjacyjnego można przystąpić od razu po zarejestrowaniu się na stronie internetowej.

Program ten jest pierwszym krokiem do stania się rycerzem Jedi w Temple of the Jedi Order. Obejmuje on szeroki zakres tematów, od religii porównawczej i medytacji po metafizykę i inne narzędzia poznawcze. Lekcje mogą być pobierane w dowolnej kolejności, jednak administratorzy zalecają odbycie ich w kolejności zamieszczonej na stronie internetowej. Przy realizowaniu programu inicjacyjnego nowicjuszem nazywa się osobę, która już pobiera nauki i jednocześnie jest członkiem zakonu, natomiast po ukończeniu wszystkich etapów szkolenia uznaje się ją za gotową do treningu na mistrza Jedi.

Program inicjacyjny złożony jest z ośmiu lekcji, a każda z nich podporządkowana jest innej tematyce. Ich nazwy to: Mit (*Myth*), Jaźń (*The Self*), Medytacja (*Meditation*), Związki (*Connections*), Doktryna Świątyni (*Temple Doctrine*), Religie Świata (*World Religions*), Narzędzia Osobiste (*Personal Tools*) oraz Eseje Jedaizmu (*Jediism Essays*). Każda z lekcji posiada materiały audio, wideo, a czasem również teksty, jak na przykład: Joseph Campbell Interview – *Siła mitu (The Power of Myth)*, Alan Watts – *Książka: o tabu przeciwko poznaniu, kim jesteś. (The Book: On the Taboo Against Knowing Who You Are)*, Alan Watts –*Techniki medytacji Alana Wattsa* (*Alan Watts Teaches Meditation)*, Jiddu

[4] Przekład własny za: „Jediism is a religion based on the observance of the Force, a ubiquitous and metaphysical power that a Jedi (a follower of Jediism) believes to be the underlying, fundamental nature of the universe. Jediism finds its roots in philosophies similar to those presented in an epic space opera called »Star Wars«. It is a religion in and of itself. The Jedi religion is an inspiration and a way of life for many people throughout the world who take on the mantle of Jedi. Jedi apply the principles, ideals, philosophies and teachings of Jediism in a practical manner within their lives. Real Jedi do not worship George Lucas or »Star Wars« or anything of the sort. Jediism is not based in fiction, but we accept myth as a sometimes more practical mean of conveying philosophies applicable to real life".

Krishnamurti –*Początek medytacji (The Beginning of Meditation)*, Lynne McTaggart – *Dziedzina (The Field)*, Jack Kornfield – *Buddyzm dla początkujących* (*Beginner's Guide to Buddhism)*, Sean Hastings, Paul Rosenberg – *Bóg chce cię martwym* (*God Wants You Dead)*. Ponadto do zadań adepta należy sporządzanie notatek lub pisanie esejów po każdej odbytej lekcji. Następnie, po ukończeniu programu inicjacyjnego, należy umieścić swoje wcześniej spisane przemyślenia na forum, gdzie będą one udostępnione do wglądu dla każdego zarejestrowanego użytkownika.

Po odbyciu programu inicjacyjnego, nowicjusz staje się praktykantem i tym samym przystępuje do kolejnego szkolenia. Wówczas zostanie mu przydzielony prywatny nauczyciel, który uzyskał już wcześniej stopień mistrza (*Master*). Etap ten trwa aż do otrzymania tytułu rycerza Jedi, czyli minimum sześć miesięcy. Po ukończonym treningu praktykant musi stanąć przed radą, która sprawdzi wcześniej zdobytą wiedzę. Najczęściej odbywa się to za pomocą komunikatorów na portalach społecznościowych.

W związku z przeprowadzanym przez Zakon programem inicjacyjnym powstał także system hierarchiczny, zapewniający możliwość awansowania członków społeczności. Jest to system rankingowy, który odzwierciedla rozwój, pozycję oraz obowiązki każdego członka w zakonie. Są to między innymi trzy rodzaje rankingów: rangi, które odzwierciedlają stopień szkolenia, nauki oraz statusu (Członek Zakonu lub Mistrz Nauk – wskazują, czy użytkownik jest w trakcie szkolenia, czy już je ukończył), są związane z poziomem uprawnień i obowiązków w Zakonie; kancelaria – wskazuje na specyficzne obowiązki i zadania, które zostały przydzielone pierwszym członkom Zakonu, między innymi Prezydent, Sekretarz, Administrator, Moderator, Bibliotekarz i tak dalej oraz rangi duchowieństwa, które obowiązują najbardziej zaawansowanych użytkowników, między innymi Pastor, Patriarcha, Kardynał, którzy przewodniczą radzie, to jest Synodowi.

Ponadto, zrzeszając wiernych, Temple of the Jedi Order zapewnia duchowe przewodnictwo oraz wsparcie dla swoich członków. Zakon jest nadzorowany przez Synod, w skład którego wchodzą patriarchowie oraz pięciu kardynałów, wybranych spośród pierwszych wyznawców Zakonu.

Zgodnie z informacjami zamieszczonymi na stronie internetowej, istnieją dwie główne przysięgi w Zakonie, a więc wspomniana wcześniej *Simple Oath* (prosta przysięga) oraz *Solemn Vow* (uroczysta przysięga), która wieńczy proces kształcenia. Ślubowanie ma charakter publiczny, składa się je na forum internetowym, gdzie świadkami są inni wyznawcy zarejestrowani w Temple of the

Jedi Order. Przysięgę należy złożyć w języku, którym posługuje się większość wyznawców, na przykład po angielsku, francusku lub rosyjsku.

Temple of the Jedi Order przygotowało także specjalne przysięgi małżeńskie wraz z zapisem przebiegu całej ceremonii. Ślubu może udzielić członek Zakonu, który posiada tytuł patriarchy, pastora, kardynała lub inny odpowiedni dla rang duchowieństwa nadawany przez zgromadzenie.

Jedaizm jako *parody religion*

Parody religion jest zjawiskiem stosunkowo młodym, a jego początków doszukiwać się można pod koniec XX wieku, na kiedy to przypada rozwój internetu. Mianem *parody religion* lub *joke religion* określa się te ruchy religijne, które parodiują już istniejące religie lub podają w wątpliwość istnienie Boga. Powszechnie przyjmuje się, że ruchy te tworzone są ku uciesze samych twórców, których często postrzega się jako ateistów.

Kościół Niewidzialnego Różowego Jednorożca jest przykładem *parody religion*, w której centrum znajduje się bogini pod postacią jednorożca, zarówno niewidzialnego, jak i różowego. Mimo iż jest to ideologia teistyczna, nurt ten został zapoczątkowany przez ateistów. Adepci wychodzą z założenia, że ponieważ ich bogini jest niewidzialna, to nie można jednoznacznie i bezsprzecznie stwierdzić, że nie istnieje (ani czy jest różowa). Jest to alegoria Boga, który jako stwórca świata nie podlega prawom fizycznym i niemożliwe jest fizyczne udowodnienie jego istnienia. Obraz niewidzialnego różowego jednorożca ma pokazać, że paradoksem jest uznawanie braku dowodów jako dowodu istnienia danego bóstwa. Według samych wyznawców, istnieje swoista debata na temat różowej bogini, dotycząca tego, czy faktycznie ta jest niewidzialna, czy może tylko w części albo ukazuje się tylko wybranym. Jak przekonują członkowie ruchu, Niewidzialny Różowy Jednorożec jest także znakomitym narzędziem do ponownej interpretacji i rozważań nad tekstami religijnymi. Najważniejsze jest wyzbycie się ładunku emocjonalnego i z góry narzuconej koncepcji. Zastąpienie choćby wszystkich odniesień do Boga poprzez umieszczenie w tekście Niewidzialnego Różowego Jednorożca pozwala na nowo odkryć jego znaczenie w nieco bardziej krytyczny sposób.

Mianem *parody religion* określa się także Kościół Latającego Potwora Spaghetti, którego wyznawców potocznie nazywa się pastafarianami. Jest to ruch promujący swobodne podejście do religii oraz sprzeciwiający się nauczaniu w szkołach publicznych teorii o stworzeniu świata przez Boga. Pierwsze wzmian-

ki na ten temat pojawiły się w liście otwartym Bobby'ego Hendersona w 2005 roku, który domagał się wprowadzenia alternatyw dla lekcji religii w szkołach publicznych. Swoje pismo opublikował następnie w Internecie, a Latający Potwór Spaghetti zaczął zyskiwać na popularności. Henderson przyznał, że jedynym dogmatem, który przyświeca jego kościołowi, jest brak jakichkolwiek dogmatów. Mimo to pastafarianie posiadają kilka podstawowych założeń. Pierwsze z nich dotyczy dzieła stworzenia. To Latający Potwór Spaghetti stworzył wszechświat, a dokonał tego będąc na rauszu. Pastafariańskim odpowiednikiem raju jest kraina, w której znajduje się wulkan piwny, a dookoła tańczą roznegliżowane striptizerki. Na heretyków natomiast czeka piekło, które w zasadzie wygląda identycznie jak niebo. Jedyna różnica polega na tym, że piwo jest nieświeże, a striptizerki niezbyt atrakcyjne. Dla pastafarian prawdziwie boskimi istotami są piraci, pierwowzór ludzi. Uważają, że przedstawianie ich jako złodziei i degeneratów to celowy zabieg propagandowy, poczyniony przez chrześcijańskich teologów w średniowieczu. W liście protestacyjnym Henderson zwrócił uwagę na związek przyczynowo-skutkowy pomiędzy piratami a katastrofami naturalnymi. Otóż uważa on, że wszelkie trzęsienia ziemi, globalne ocieplenie czy huragany są efektem drastycznie spadającej liczby piratów, poczynając od 1800 roku.

Oddziały Kościoła Latającego Potwora Spaghetti na całym świecie starają się nadać swojej religii status legalnego wyznania. Stało się to już na przykład w Holandii i Nowej Zelandii. Udzielono tam nawet pozwolenia na wzięcie ślubu w obrządku pastafariańskim. Z kolei sąd federalny w stanie Nebraska, uznał pastafarianizm za tak zwane *parody religion*. W Polsce natomiast przyjęto taką definicję:

> Religia to stosunek człowieka do rozmaicie pojmowanej świętości (sacrum), wywołującej u człowieka stany fascynacji (fascinans) i przerażenia (tremendum), a przejawiającej się w obszarze doktrynalnym (wiara), kultowym (czynności) i organizacyjnym (społecznym). Istotną rolę odgrywać też musi tradycja religijna, która przechowywana jest w społeczności i stanowi wzorzec (paradygmat) i podstawę dla rozwijania religijności indywidualnej (Dz. U z 2005 r. Nr 231., poz. 1965, z późn. zm.)[5].

[5] Ekspertyza w kwestii: Czy w świetle przedstawionych dokumentów można uznać Kościół Latającego Potwora Spaghetti za wspólnotę religijną, o której mowa w art. 2 ust. 1 ustawy z dnia 17 maja 1989 r. o gwarancjach wolności sumienia i wyznania (Dz. U z 2005 r. Nr 231., poz. 1965, z późn. zm., s. 2). Dostępna na stronie Polskiego Kościoła Latającego Potwora Spaghetti (Klps.pl 2019).

Religioznawcy zgodnie przyjęli, że Kościół Latającego Potwora Spaghetti przynależy do *joke religions* i traktują ten ruch jako parodię religijną. Podano tu także w wątpliwość doświadczenie *tremendum*, czyli lęk przed *sacrum*. Stwierdzono, że wyznawcy, ze względu na humorystyczny wydźwięk swojego Kościoła, wcale nie muszą postrzegać swojego Potwora jako *numinosum*, Twórcy Wszechświata.

W związku z przytoczonymi przykładami wnioskować można, że Jedaizm nie wpisuje się w założenia charakterystyczne dla *joke religion*, nie parodiuje on bowiem już istniejącej religii ani też nie podaje w wątpliwość istnienia Boga. Co więcej, Jedaizm oparty jest na koncepcjach wielu starożytnych filozofii, na przykład filozofii Wschodu, i zdaje się być ich nową, popkulturową wersją.

Jedaizm jako religia *online*

„Religia i religijność powracają do łask, choć przybierają zmienione formy wyrazu i sposoby ich przeżywania" (Szulakiewicz 2011: 22-23). Dlatego też, przy niewystarczających już tradycyjnych teoriach religii, z pomocą przychodzą teraz takie pojęcia, jak religia *online* czy nowe ruchy religijne, które poszerzają tym samym obszar badań w kierunku nowo powstających ruchów. Zenon Hanas w artykule *Internet religijny a religijność internetowa: eksploracja pola badawczego* zaproponował dwa aspekty badawcze, które mimo wspólnych elementów, różnią się kierunkiem zależności.

> Już na samym wstępie można wyróżnić dwie perspektywy badawcze, w których kryterium rozróżniającym jest kierunek zależności i wywierania wpływu. Pod określeniem „internet religijny" można skumulować badania tej części przestrzeni i komunikacji internetowej, która jest poświęcona aspektom religijnym. Pytania badawcze w tym podejściu sytuują się wokół perspektywy wpływu religijności i potrzeb religijnych człowieka na kształt internetu. Natomiast określenie „religijność internetowa" obejmuje badanie zmian religijności pod wpływem obecności i używania internetu. Perspektywą jednoczącą pojawiające się pytania byłby wpływ internetu na religijność współczesnego człowieka i współczesnych wspólnot religijnych (Hanas 2013).

W kontekście „religijności internetowej" czy „internetu religijnego", warto też przywołać badania innego badacza, Christophera Hellanda z 1999 roku, który zaproponował podział stron internetowych na te typu *religion online* oraz

online religion. Do pierwszej grupy zaliczały się te strony, które dostarczały informacji o wspólnotach już istniejących w sieci i odnoszących się do treści religijnych. Charakterystyczny dla tych stron był niski poziom interaktywności. Druga kategoria stron internetowych, *online religion*, to przede wszystkim te charakteryzujące się większą swobodą działania użytkowników, którzy zainteresowani byli kwestiami religijnymi. Jednak już w 2005 roku Helland zrewidował swoje pierwotne założenia. Stało się to pod wpływem Glenna Younga[6], który poddał analizie dwa kolejne kryteria różnicujące istniejące już strony internetowe o tematyce religijnej. Pierwsze kryterium to klasyfikacja tych stron religijnych, które dostarczają informacji lub umożliwiają partycypację. Drugie zaś to próba odpowiedzi na pytanie, czy wspólnota religijna *online* istniała już wcześniej w rzeczywistości, czy jest wytworem internetowym.

Jak podaje Zenon Hanas w artykule *Internet religijny a religijność internetowa: eksploracja pola badawczego*, rozróżnienie, które zaproponował Helland, zostało także w analogiczny sposób użyte przez Anastasię Karaflogka przy zastosowaniu takich pojęć, jak *religion on cyberspace* oraz *religion in cyberspace*.

> To, co nazywam „religion on cyberspace", to informacje przekazywane przez dowolne religie, kościoły, osoby lub organizacje, które istnieją i są dostępne w świecie *off-line*. W tym sensie Internet jest wykorzystywany jako narzędzie. „Religion in cyberspace", którą nazywam cyberreligią, jest religijną, duchową lub metafizyczną ekspresją, która powstaje i istnieje wyłącznie w cyberprzestrzeni, gdzie cieszy się „wirtualną rzeczywistością" (Karaflogka 2002: 279-291)[7].

W związku z tym stwierdzić można, że Jedaizm, przynajmniej z początku swego istnienia, posiadał cechy charakterystyczne dla *cyberreligii*, czyli tak zwanej *religion in cyberspace*. Był to wytwór popkultury, który zaczął kształtować swoje

6 Jak podaje Zenon Hanas w tekście pod tytułem *Internet religijny a religijność internetowa: eksploracja pola badawczego* stało się to dzięki artykułowi Glenna Younga pod tytułem *Reading and Praying On-line: The Continuity of Religion On-line and On-line Religion in Internet Christianity* (Young 2004).

7 Przekład własny za: „What I call »religion on cyberspace« is the information uploaded by any religion, church, individual or organization, which also exists and can be reached in the off-line world. In this sense the Internet is used as a tool. »Religion in cyberspace«, which I call cyberreligion, is a religious, spiritual or metaphysical expression which is created and exists exclusively in cyberspace, where it enjoys a considerable degree of »virtual reality«".

założenia w świecie wirtualnym. Jednak koncepcje dotyczące tej religii nie były wymysłami fanów, a inwencją twórców *Gwiezdnych wojen*, a te z kolei były inspirowane między innymi filozofią Dalekiego Wschodu, co pozwala wnioskować, że Jedaizm jest w tym samym stopniu *religion in cyberspace*, co *religion on cyberspace*.

Fandom religijny

Jak pisze Debbie McCormick w artykule *The Sanctification of Star Wars: from Fans to Followers*, tworząc sagę *Gwiezdne wojny* George Lucas nie zamierzał tworzyć nowej religii:

> Kiedy pisałem pierwszy scenariusz do *Gwiezdnych wojen*, musiałem wymyślić całą kosmologię: w co wierzą ludzie? Musiałem stworzyć coś znaczącego, coś, co naśladowałoby system wierzeń, istniejący już od tysięcy lat, z którym większość ludzi na tej planecie, w taki czy inny sposób, posiada jakiś związek. Nie chciałem stworzyć religii. Chciałem spróbować wyjaśnić wszystkie istniejące już religie w nieco inny sposób. Dać wyraz im wszystkim (McCormick 2012:167)[8].

Jedyną intencją reżysera było zaszczepienie w młodych ludziach pewnego rodzaju duchowości, poszukiwania wiary, nie zaś tworzenie nowej alternatywnej religii. Tyle, że nawet jeśli nie było to zamierzeniem Lucasa, to fani i tak według własnego uznania zinterpretowali oraz poszerzyli wierzenia zawarte w filmach i nazwali je Jedaizmem.

Warto rozważyć jeszcze jeden termin, ukuty przez Adama Possamaia, a mianowicie *hyper-real religion*:

> Hyper-real religion odnosi się do symulakrum religii, stworzonej lub istniejącej w symbiozie z kulturą popularną, która stanowi inspirację dla wierzących/konsumentów. Najbardziej znane przykłady XXI wieku to Jedaizm (z filmu *Gwiezdne*

[8] Przekład własny za: „when I wrote the first »Star Wars«, I had to come up with a whole cosmology: What do people believe in? I had to do something that was relevant, something that imitated a belief system that has been around for thousands of years, and that most people on the planet, one way or another, have some kind of connection to. I didn't want to invent a religion. I wanted to try to explain in a different way the religions that have already existed. I wanted to express it all".

wojny) i Matrixism (z filmu *Matrix*). Zjawisko to nie ogranicza się jednak tylko do przypadków pełnowymiarowych, ale może też angażować ludzi religijnie poprzez inspirację kulturą popularną np. podczas gry w *World of Warcraft* lub pod wpływem teorii spiskowych (Possamai 2012:1)[9].

Zatem za *hyper-real religion* można uznać te grupy wyznaniowe, które czerpią inspiracje z popkultury, zarówno z filmów, książek jak i gier komputerowych. Religię można tu rozpatrywać jako zjawisko przyswojone przez popkulturę, a jej teksty odczytywać jako teksty mitologiczne, które są podstawą przy powstawaniu nowych kręgów wyznaniowych w sieci. Popkultura staje się źródłem objawienia, a internet sprzyja podtrzymywaniu tych wzorców, dodatkowo je uatrakcyjniając[10].

Oczywisty wydaje się fakt, że Jedaizm nie wpisuje się w ramy tylko jednego modelu religijnej wiary i praktyki. Nie jest on bowiem wyłącznie religią *online* lub wyłącznie fandomem. Można potraktować go jako wspólnotę religijną, która większość swych założeń jest w stanie spełniać w sieci, co pozwala rozpatrywać Jedaizm jako religię *online*. Można też stwierdzić, że Jedaizm, przynajmniej z początku swego istnienia, posiadał cechy charakterystyczne dla wcześniej wspomnianej cyberreligii lub też *hyper-real religion*. Jednak zdaje się, że od 30 października 2012 roku ranga religii Jedaizmu została poddana próbie, gdy Disney (The Walt Disney Company) nabył prawa do *Gwiezdnych wojen*, wykupując wytwórnie filmową Lucasfilm oraz LucasArts, stawiając pod znakiem zapytania stabilność tego wyznania. Wzmożone zainteresowanie Jedaizmem w latach 2012-2017, na które przypadają premiery trzech filmów z uniwersum *Gwiezdnych wojen*, już pod kierownictwem Disneya, prowokują pytanie, na czyją religię istnieje ten popyt – Lucasa, czy może już Disneya. I czy nie jesteśmy czasem świadkami przeradzania się cyberreligii w fandom religijny, który już nie tyle skupia wyznawców filozofii Jedi, a fanów, którzy aspirują do bycia

9 Przekład własny za: „Hyper-real religion refers to a simulacrum of a religion, created out of, or in symbiosis with, popular culture, which provides inspiration for believers/consumers. The most commonly knows twenty-first century examples are Jedizm (from the »Star Wars« films) and Matrixism (from the »Matrix« films). However, this phenomenon is not limited to full-blown cases and can also involve people being religiously inspired by popular culture while playing a game such as »World of Warcraft« or being influenced by conspiracy theories".

10 Więcej informacji na temat *hyper-real religion* oraz Jedaizmu można znaleźć w artykule autorki rozdziału, zatytułowanym *Jedaizm a religia* (Brzostek 2016).

wy-znawcami, co pozwoli im na zmianę statusu w społeczności fanowskiej – od fana, po konsumenta, aż do pop-wy-znawcy i cyber-Mistrza Jedi.

> Analiza religii w kontekście kultury popularnej, która kładzie nacisk na odróżnianie „autentycznej" religii od inspirowanych kulturą popularną podróbek, tj. „prawdziwej" religii od konsumpcyjnych „symulakrów", nie oddaje w pełni znaczenia fandomu. Jeśli coś wygląda jak, jeśli ktoś zachowuje się jak, jeśli ktoś postrzega świat jako osoba religijna, to nie ma znaczenia, czy ramy wyrażania tego sposobu bycia są zaczerpnięte z kultury popularnej czy z głównych, istniejących już nurtów wiary (Porter 2009)[11].

Religię zwykle definiuje się przez aspekt psychologiczny (wiarę) oraz społeczny (obrządek, kult, rytuały etc.). Cechy te są także właściwe dla nowych ruchów religijnych, które różnią się jednak źródłem objawienia i nie muszą się odwoływać do „czasu początków" (*illud tempus*), lecz na przykład do współczesnych tekstów czy faktów, co może przejawiać się w czytaniu tworów niemitologicznych (chociażby literackich) w mitycznym stylu odbioru – czyli jako objawionych. Tak też jest ze scjentologami, których twórca, Ron Hubbard, najpierw pisał powieści *science fiction*, a następnie sformułował z tego doktrynę religijną. Natomiast biorąc pod uwagę kulty UFO, „kosmici, będący w tym przypadku nowymi bogami, zostają więc uświęceni przez naukę, a nie poprzez swoją ontologiczną odmienność, jak miało to miejsce w religiach tradycyjnych. To właśnie przewaga naukowo-techniczna, wyznacza w kultach UFO sferę sacrum" (Czarnecki & Zaczkowska 2014: 8). Wiele takich religii powstało w latach sześćdziesiątych wokół ruchu hipisowskiego, wśród których wymienić można religię stworzoną wokół *Władcy pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena czy powieści Roberta Heinleina *Stranger in the Strange Land*. Wydaje się, że to właśnie między innymi one są odpowiednikami zarówno Jedaizmu, jak i nowych ruchów religijnych, które nadają sakralny status tekstom, które nie powstawały jako objawione, lecz jako fikcja – literacka i filmowa.

[11] Przekład własny za: „Analyses of religion and popular culture that insist on differentiating »authentic« religion from popular culture-inspired fakes, »real« religion from consumer-based »similacrums«, do not do justice to the depth and meaningfulness of fandom. If something looks like, if someone acts like, if someone sees the world like a religious person, it doesn't matter whether the framework for expressing this mode of being is drawn from popular culture or from existing mainstream faiths".

Źródła cytowań

Art. 2 ust. 1 ustawy z dnia 17 maja 1989 r. o gwarancjach wolności sumienia i wyznania (Dz. U z 2005 r. Nr 231., poz. 1965, z późn. zm.), 1 lutego 2013, UJ Kraków, s. 2.

Brzostek, Aleksandra (2016), 'Jedaizm a religia', *Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy:* 1 (7), ss. 21-32.

Costikyan, Greg (1987), *Star Wars: The Roleplaying Game*, Honesdale: West End Games.

Czarnecki, Piotr, Anna Zaczkowska (2014), 'Wstęp', w: Piotr Czarnecki, Anna Zaczkowska, *Kulty Ufo*, Kraków: Libron, ss. 7-13.

Gauri, Vimalah, Kafi Gauri (2011), *Prana Terapia – Ajurwedyjska bioterapia – Leczenie energetyczne*, online: http://www.himavanti.org/pl/c/uzdrawianie/pranaterapia-ajurwedyjska-bioterapia-leczenie-energetyczne [dostęp: 10.05.2018].

Hanas, Zenon (2013), *Internet religijny a religijność internetowa: eksploracja pola badawczego,* online: https://depot.ceon.pl/xmlui/bitstream/handle/123456789/4550/Zenon_Hanas_Internet_religijny_a_religijnosc_internetowa_eksploracja_pola_badawczego.PDF?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 10.05.2018].

Daniel, M. Jones (red.) (2009), *Jediism Handbook*, online: https://www.becometheforce.com/ [dostęp: 10.05.2018].

Helland, Christopher (2013), 'Online religion as lived religion methodological issues in the study of religious participation on the internet', w: Carole M. Cusack, Danielle Kirby (red.), *Sects, Cults and New Religions*, London: Routledge, ss. 286-298.

Karaflogka, Anastasia (2006), *E-religion: A Critical Appraisal of Religious Discourse on the World Wide Web*, London: Acumen Publishing.

Karaflogka, Anastasia (2002), 'Religious Discourse and Cyberspace', *Religion*: 32 (4), ss. 279-291.

McCormick, Debbie (2012), 'The sanctification of Star Wars: from fans to followers', w: Adam Possamai (red.), *Handbook of Hyper-real Religions*, Leiden: Brill, ss. 165-184.

Mistrz Uzdrowiciel (2016), *Skala biowitalności Bovisi BSM*, online: http://elmoryah.blogspot.com/2016/02/skala-biowitalnosci-bovis-i-bsm.html [dostęp: 10.05.2018].

Porter, Jennifer (2009), 'Implicit Religion in Popular Culture: the Religious Dimensions of Fan Communities', *Implicit Religion* 12 (3), ss. 271-280.

Possamai, Adam (2012), 'Yoda goes to Glastonbury: An introduction to hyper-real religions', w: Adam Possamai (red.), *Handbook of Hyper-real Religions*, Leiden: Brill, ss. 1-21.

Scudder, Charles (2015), '"I'm a real Jedi", says Texas man whose religion is Jediism', online: http://www.guidelive.com/star-wars/2015/12/16/real-life-Jedis-worship-force-probably-think [dostęp: 10.05.2018].

Szulakiewicz, Marek (2011), *Religie i religijność w kulturze współczesnej*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

The Church of Jediism (2018), online: https://www.becometheforce.com/ [dostęp: 10.05.2018].

Temple of the Jedi Order (2007), online: www.templeofthejediorder.org [dostęp: 10.05.2018].

Santa Muerte czyli *Święta Śmierć*. Analiza współczesnego meksykańskiego kultu śmierci jako synkretycznej formy religii i misterium

KAMILA ŻUKOWSKA
Uniwersytet Łódzki; Wyższa Szkoła Informatyki i Umiejętności w Łodzi
eudajmone@gmail.com

Obojętność wobec śmierci jest obojętnością wobec życia
Octavio Paz, *Labirynt samotności*

Problem z genezą

Fenomen współczesnego kultu Świętej Śmierci na terenach Meksyku w ostatnich latach stał się przedmiotem wielu naukowych analiz (Argyriadis 2012: 191-218; Castañeda & Katia 2008; Aridjis 2003; Malvido 2005: 20-27; Olmos 2010). Mimo różnych strategii przyjmowanych przez badaczy, większość z nich jest zgodna, że w ciągu ostatnich dwudziestu lat kult ten z ukrywanego, niejako domowego i prywatnego wierzenia, stał się elementem kultury popularnej Meksyku, gdzie turyści i mieszkańcy mogą coraz częściej publicznie obserwować jego barwne przejawy, a więc wspólne odmawianie różańca do śmierci na ulicach stolicy czy też pielgrzymki, podczas których wyznawcy Santa Muerte zanoszą wspólne modlitwy do swojej patronki (Huffschmid 2012: 104). Dywersyfikacja praktyk związanych z kultem Świętej Śmierci, począwszy od zapożyczeń z chrześcijańskich mszy (kapłani, różaniec, modlitwy) przez inspirację nadal popularnym w Ameryce Łacińskiej afrykańskim kultem santerii,

który dotarł do Meksyku wprost z Kuby (do znamion kultu należy między innymi składanie ofiar i prowokowanie stanów ekstatycznych; Huffschmid 2012: 193) skończywszy na azteckich, wywodzących się z kultury dawnych tubylców, zwyczajach traktowania śmierci jako elementu samego życia, wprawia w konfuzję badaczy, pragnących odnaleźć niekwestionowane korzenie kultu Santa Muerte.

Próba odnalezienia pewnej stałej podstawy kultu śmierci musi jednak skończyć się niepowodzeniem, ponieważ współczesna kultura meksykańska, do której niewątpliwie należy publiczny kult Santa Muerte, stanowi cywilizacyjny palimpsest, na który nakładają się wszystkie wymienione elementy, tworzące niepowtarzalny dyskurs symboliczny, umożliwiający istnienie adoracji Santa Muerte w jej obecnej, synkretycznej formie. Mimo braku spójności w twierdzeniach dotyczących rzekomych korzeni kultu, należy podkreślić pewną istotną jego cechę. Jak mówią sami wyznawcy, a za nimi naukowcy: „nie jest to ani sekta, ani religia" (Huffschmid 2012: 102), co implikuje kilka ważnych wniosków. Po pierwsze, Santa Muerte ze względu na brak wymagań co do wyłączności wiary swoich wyznawców, współegzystuje w wierzeniach jej sympatyków wraz z chrześcijaństwem, wśród którego, mimo ostatniego spadku liczby członków Kościoła, nadal większość to katolicy (ponad 80%)[1]. Po drugie, jako przynależąca do kultury forma partycypacji w pewnym ruchu zwolenników śmierci, opiera się ona na powszechnej potrzebie poczucia wspólnoty, grupy, która propaguje poglądy alternatywne względem oficjalnej narracji rządu czy Kościoła, oskarżającego Santa Muerte o satanizm (dowartościowanie mądrości ludowej, duchowej siły ludzi biednych i w różny sposób wykluczonych z mainstreamu; Argyriadis 2014: 194) i wreszcie po trzecie, potencjał symboliczny Santa Muerte pozbawiony jest typowej dla kultury Zachodu obawy przed śmiercią, co pozwoliło na ukształtowanie się specyficznego rynku wokół wizerunku śmierci, który w XX wieku, za sprawą między innymi słynnych karykatur Portazy czy graffiti Rivery, stał się częścią meksykańskiej kultury popularnej, pozwalającej na identyfikację jej elementów także poza granicami państwa. Wobec problemów metodologicznych związanych z ujęciem zjawiska, w którego istotę – jak się zdaje – wpisana jest nieostrość i niejednolitość, celem tego rozdziału rozdziału stała się wieloaspektowa analiza Santa Muer-

[1] W ciągu ostatnich trzydziestu lat zauważalny jest spadek popularności katolicyzmu na rzecz między innymi kościoła Zielonoświątkowców (Huffschmid 2012: 98).

te, uwzględniająca szczególnie pojęcie misterium wypracowane przez Waltera Burkerta. Tezy badacza pozwalają bowiem spojrzeć na meksykański fenomen świętej śmierci przez pryzmat nie tyle jego pewnych historycznych korzeni, ile przez samą strukturę kultu, który zawiera w sobie główne elementy starożytnego misterium. Analiza ta przybliży odpowiedź na pytanie o możliwe przyczyny wzrastającej popularności kultu śmierci.

Śmierć jako misterium

Być może błędem jest poszukiwanie istoty Santa Muerte jedynie w konkretnej szerokości geograficznej i czasie historycznym. Biorąc bowiem pod uwagę charakterystyczne elementy ruchu Santa Muerte, a więc jego praktyczny wymiar przejawiający się w magicznych zaklęciach rzucanych przez wyznawców, opiekę, jaką oferuje niewątpliwie kobiece bóstwo śmierci swym wiernym, nastawienie bardziej na świat doczesny, aniżeli obiecane przez większość systemów religijnych zaświaty, można stwierdzić, że kult Świętej Śmierci ma więcej wspólnego z typowym ruchem misteryjnym niż z konwencjonalną religią. Trzeba tym samym podkreślić, że przez swoich zwolenników Santa Muerte traktowana jest przede wszystkim instrumentalnie, jako narzędzie pozwalające na osiągnięcie określonych rezultatów, o czym świadczą pisemne świadectwa zwolenników Świętej Śmierci[2]. Warto zwrócić uwagę na fakt, że podobnie postrzegane były dawne bóstwa misteryjne. Elementy kultu śmierci i starożytnych ruchów misteryjnych w wielu aspektach są zresztą zadziwiająco do siebie podobne: brak instytucjonalizacji w obrębie kultu czy przedkładanie przez wyznawców prostego rytuału nad refleksję teologiczną, wykluczające możliwość zaistnienia jakiejkolwiek herezji (Burkert 2001: 103-104) sprawiają, że należy zrewidować słynną tezę Burkerta, jakoby ruchy misteryjne, występujące niegdyś na terenie całego świata, całkowicie zaniknęły wraz z rozwojem cywilizacji (Burkert 2001: 112).

[2] Ostatnio ukazały się w Polsce dwie publikacje poświęcone Santa Muerte (Prower 2016; Chesnut 2014). Książka Tomasa Prowera została napisana z perspektywy uczestnika kultu, którego celem jest popularyzacja praktyki magicznej związanej z ruchem – autor przedstawia w niej czytelnikowi konkretne formuły magiczne mające mu pomóc w odniesieniu zamierzonych rezultatów. Podkreśla on także, że powodzenie ruchu Santa Muerte wynika z praktycznego zastosowania magii śmierci do każdego celu, niezależnie od jego powszechnej oceny moralnej (Prower 2016: 28 i 188).

Zgodnie ze wspomnianą tezą szwajcarskiego religioznawcy i filologa, misterium związane jest ze specyficznym pojmowaniem świata przez pryzmat wyższej mądrości, którą adepci mogą poznać za sprawą wtajemniczenia przez inicjację (Burkert 2001: 50). Misterium, choć jego najbardziej znane wersje łączone są z greckim Eleusis oraz antycznymi bogami, Magna Mater, Demeter czy Izydą, ma charakter uniwersalny ze względu na określoną rytualizację, która z kolei odnosi się do podstawowego cyklu natury[3]. Biorąc pod uwagę cechy Świętej Śmierci, można przypuszczać, że rytualne naśladowanie przyrody dało swój początek również wspomnianemu kultowi, bowiem jego źródła sięgają między innymi prastarych kultów agrarnych, praktykowanych od tysięcy lat na terenie Mezoameryki (Frankowska 1987: 13-44). Za tezą o misteryjnym charakterze Świętej Śmierci przemawia także kilka istotnych argumentów z zakresu antropologii. Pierwszym z nich jest dobrowolność uczestnictwa w kulcie (Burkert 2001: 50-51) – podobnie jak w dawnych misteriach, wyznawcy Santa Muerte stają się nimi z własnej woli. Nie istnieje bowiem żadna instytucja obligująca określoną grupę społeczną do partycypacji w kulcie śmierci – udział w nim jest zawsze dobrowolny. Drugą, równie istotną cechą opisywanego zjawiska, która pokrywa się z charakterem Santa Muerte, jest możliwość włączania do kultu śmierci bóstw, które się wzajemnie nie wykluczają (Burkert 2001: 40). Dlatego też nie jest niczym dziwnym, że na ołtarzach poświęconych śmierci można zobaczyć, poza charakterystycznym szkieletem, także figury Matki Boskiej, Chrystusa czy świętych (Peña, Alejandra, Barbosa Ramírez, Galván Falcón, García Ortiz & Uribe Ordaz: 2009). Co więcej, większość znanych praktyk misteryjnych opierała się na wierze w bóstwa żeńskie – począwszy od najstarszych obrzędów z Eleusis (poświęconych Demeter i Korze), przez kult Magna Mater (inaczej Meter), po misteria Izydy, gdzie podkreślano stwórczo-niszczący charakter kobiecych bóstw, które, podobnie jak postać Świętej Śmierci, roztaczały opiekę nad członkami kultu, obiecując im bezpieczeństwo podczas ich ziemskiej egzystencji (Burkert 2001: 42-51). Najważniejszą poświadczoną praktyką misteryjną było także składanie ofiar na ołtarzach bóstw, jak zauważył wspomniany już Burkert, starożytne misteria zawsze związane były z praktyką wotywną (Burkert 2001: 63). To kolejny element tego fenomenu, który jest obecny również w kulcie śmierci, zarówno na ołtarzach prywatnych, jak i tych dostępnych publicznie, w których pojawiają

[3] Naśladowane w rytuałach główne elementy cyklu naturalnego to oczywiście życie i śmierć oraz związane z nimi wzrastanie i obumieranie.

się wota w postaci słodyczy, tytoniu czy świec, stanowiąc najbardziej charakterystyczną, widzialną cechę kultu. Składanie indywidualnych ślubów i obietnic wraz z darami dla śmierci, zgodnie z misteryjnym charakterem rytu, daje wierzącym nadzieję na poprawę ich życia.

Jak można się przekonać, kult śmierci na terenach współczesnego Meksyku ma bardzo długą tradycję, znacznie wykraczającą poza historię Azteków. Jest to o tyle ważne dla tezy o misteryjnym charakterze Santa Muerte, że – jak dowodzi Burkert – mimo nastawienia misterium na życie doczesne, jego korzenie zawsze sięgają kultu zmarłych (Burkert 2001: 75). Prześledzić warto tym samym główne źródła historyczne wpływające na ukształtowanie kultu Santa Muerte, a pamiętając o jego misteryjnym, uniwersalnym charakterze, można wyraźnie wskazać, w jaki sposób praktyki kultu nabierają subwersywnego charakteru, pozwalającego wiernym na ulżenie w egzystencji, jaką wiodą w trudnej rzeczywistości współczesnego Meksyku, w którym w ostatnich latach znacząco wzrósł odsetek przestępstw, porwań dla pieniędzy czy wojen między kartelami – wydarzeń wpływających na życie przeciętnych obywateli (część badaczy dostrzega korelację pomiędzy pojawieniem się Santa Muerte na ulicach i obecnym kryzysem społecznym; Olmos 2010: 46; Peña, Alejandra, Barbosa Ramírez, Galván Falcón, García Ortiz & Uribe Ordaz: 2009).

Trzy śmierci. O historycznym zakorzenieniu Santa Muerte

By zrozumieć specyfikę kultu, przynależącego bardziej do sfery kultury aniżeli religii, który nie wyklucza innych wierzeń, adaptując popularne wizerunki religijne i oferując wsparcie dla wszystkich, w zamian za brak jakichkolwiek działań na rzecz wierzenia (Santa Muerte nie wymaga od swych wyznawców żadnych ekspiacji, rytuałów puryfikacyjnych czy określonych ofiar i wyrzeczeń; Prower 2016: 40-41; Huffschmid 2012: 106), należy prześledzić jego główne determinanty do których należą elementy trzech odmiennych kultur: dawnej cywilizacji Azteków (inaczej Meksyków; Frankowska 1987: 153), wczesnośredniowiecznej kultury chrześcijańskiej oraz współczesnej kultury osób wykluczonych z głównego nurtu meksykańskich obywateli (przestępców, prostytutek czy bezrobotnych i biednych). Wpływ wszystkich tych czynników, nabudowany na opisanym jużschemacie misterium, przyczynił się do powstania fenomenu Świętej Śmierci, którego potencjał semiotyczny jest przez badaczy określony jako „zachłanny" i „pożerający" inne kody kulturowe (Argyriadis 2014: 220).

Fascynacja śmiercią i brak strachu przed nią na terenach Ameryki Środkowej jest niewątpliwie związana częściowo z dawną kulturą tubylczą – Azteków i, w nieco mniejszym stopniu, także Majów, którzy czcili bóstwa uosabiające zarazem pozytywne, jak i negatywne strony natury[4]. Od zarania kultura Ameryki Środkowej była bowiem przesycona szacunkiem wobec śmierci, który niewątpliwie wpłynął na późniejsze powodzenie i popularność Santa Muerte (Fragoso 2011: 6). Znane są antropologiczne źródła potwierdzające ówczesny kult przodków, których szczątki co jakiś czas wydobywano z grobowców, publicznie oddając im cześć. Według archeologicznych źródeł z terenu Mezoameryki, wiara w życie pozagrobowe sięga co najmniej okresu formatywnego, to jest czasów do tysiąca pięciuset lat przed naszą erą (Frankowska 1987: 28). Motyw śmierci, jak się wydaje, miał szczególne znaczenie na długo przed pojawieniem się plemienia Montezumy, o czym świadczy między innymi znalezisko archeologiczne w postaci maski, będącej w połowie wyobrażeniem twarzy, a w połowie czaszki (Frankowska 1987: 29). Wiadomo również, że główna arteria Teotihuacánu, nekropolii i zarazem miasta „w którym ludzie stają się bogami"[5], była zwana Drogą Zmarłych (Frankowska 1987: 48). Aztekowie, którzy pojawili się w Teotihuacánie w XIII wieku, przejęli dawne zwyczaje tego miejsca, a więc grzebanie zmarłych na terenie ich domów, a także elementy poprzednich religii, tworząc swoisty wierzeniowy synkretyzm (Frankowska 1987: 120; 180). Było to plemię o rozwiniętej wyobraźni eschatologicznej, w której centralne miejsce zajmowały bóstwa: Pana Mictlantecuhtli i Pani Mictlantecacíhuatl, rezydujące w zaświatach zwanych Mictlanem (Frankowska 1987: 228). Bóstwa te, o dualnej naturze, symbolizującej życie i śmierć zarazem, były głównymi patronami ludzi zmarłych, którym powierzano opiekę nad nimi. Wierzono zarazem, że droga przez zaświaty, w których pojawiają się typowe elementy wyobraźni mitycznej (symbolika wody jako granicy, strażnika czy psychopomposa; Frye 2012: 162-163), pełna jest niebezpieczeństw i tylko protekcja bóstw może pozwolić zmarłym na szczęśliwe dotarcie do kresu podróży. Składano więc bogom ofiary, przede wszystkim z jedzenia, które pojawiają się również na ołtarzach współczesnego kultu Świętej Śmierci.

[4] Aztekowie czcili bogów i boginie, które uosabiały zarazem przeciwieństwa. Nie istniało bowiem w ówczesnej kulturze pojęcie absolutnego zła czy dobra (Fragoso 2011: 6).

[5] Prawdopodobnie nazwa ta wzięła się od pierwotnego przeznaczenia tego miejsca, pochówku ówczesnej arystokracji plemiennej (Frankowska 1987: 48).

Poza bóstwami zaświatów, badacze wskazują także na istotną rolę bogini Coatlicue w ukształtowaniu współczesnego wizerunku Santa Muerte – bogini tej z kolei poświęcano ofiary z ludzi, a wokół jej dawnych świątyń odnaleziono czaszki udekorowane muszlami i ozdobnymi kamieniami (Peña, Alejandra, Barbosa Ramírez, Galván Falcón, García Ortiz & Uribe Ordaz 2009). Aztecka symbolika czaszki różniła się jednak od jej znaczenia w religii chrześcijańskiej – w kulturze prehispanistycznej, poza fizyczną śmiercią, symbolizowała ona bowiem także odrodzenie samej natury (Peña, Alejandra, Barbosa Ramírez, Galván Falcón, García Ortiz & Uribe Ordaz 2009). Co obecnie istotne, wersja arystokratyczna religii azteckiej nie przetrwała czasu najazdu Hiszpanów, którzy skoncentrowani byli na wykorzenieniu pogańskiego, jak wówczas myślano, zabobonu. Postrzeganie bóstwa Santa Muerte częściowo wywodzi się z wierzeń azteckich, jednak ze względu na historię, wierzenia te związane były przede wszystkim z rolniczymi rytuałami magicznymi, które przetrwały rozproszone, istniejąc z dala od najważniejszych, azteckich ośrodków kultowych:

> Religia warstw elitarnych społeczeństwa azteckiego zaginęła całkowicie, gdyż główny atak konkwistadorów był skierowany przede wszystkim przeciwko niej i przeciw kapłanom, jako reprezentantom władzy i organizacji sakralnej, zwalczanej zaciekle przez władze hiszpańskie. Przetrwały natomiast niektóre dawne wierzenia ludności rolniczej, jak wiara w uświęconą śmierć, praktyki i zabiegi magiczne, głównie agrarne, zaduszkowe i lecznicze. Wiele z pośród nich odnaleźć można w ludowym katolicyzmie indiańskim, powstałym w wyniku zmieszania się narzuconego Indianom chrześcijaństwa z dawnymi wierzeniami i praktykami (Frankowska 1987: 185).

Świadectwem tego współegzystowania dawnych wierzeń i nowoczesności jest choćby sprzedaż, zwłaszcza w czasie trwania Dia de los Muertos słodyczy w kształcie czaszek, które symbolizują nie tyle *memento mori,* ile podkreślają dawną, wywodzącą się z kultu agrarnego radość z cyklicznej natury świata, w której życie i śmierć są traktowane jako dwa równorzędne aspekty samej przyrody. Związek śmierci z naturą w kulcie śmierci nadal jest najważniejszy i stanowi jeden z naczelnych argumentów za tezą, że to misterium stanowi główną podstawę kultu Śmierci.

Kolejnym elementem kształtującym postrzeganie Santa Muerte jest niewątpliwie wpływ chrześcijaństwa. Wraz z hiszpańskim podbojem ziem No-

wego Świata, podbito bowiem także przestrzeń symboliczną kultury Indian, modyfikując w niej znaczenie samej śmierci oraz dodając do jej wyobrażenia chrześcijańskie atrybuty (klepsydra, kosa, glob ziemski w dłoni), które pojawiają się w kulcie Santa Muerte także obecnie, nasuwając tym samym skojarzenia ze średniowiecznym postrzeganiem śmierci przez Europejczyków[6]. Ekspansja chrześcijańskiej symboliki śmierci w zadziwiający dla badaczy sposób wpłynęła na wyobrażenie Santa Muerte, bowiem próba redefinicji dawnych symboli azteckich, do których należały czaszka i szkielet, w duchu teologii chrześcijańskiej, przyczyniła się do powstania symboliki bardziej złożonej, aniżeli zakładali to ówcześni konkwistadorzy i misjonarze:

> Funkcja moralizatorska i doktrynalna emblematu śmierci ustanowionego przez Kościół katolicki została zmodyfikowana w fundamentalnym stopniu przez indiańskich neofitów, którzy podeszli do niej w sposób wysoce osobliwy, wcielając tę sfamiliaryzowaną śmierć w swój własny, dobrze znany panteon świętych, do których zwracali się oni częściej niż do oddalonego Boga (Fragoso 2011: 7).

Największy wpływ chrześcijaństwa na dalsze losy wizerunku śmierci w Nowym Świecie, jak ustaliła Elsa Malvido, stanowiło jego średniowieczne wyobrażenie, znane w formie emblematycznej jako tak zwana „dobra śmierć":

> Sposób w jaki tak zwana „dobra śmierć", idea popularna w średniowiecznym katolicyzmie, przekształcona została w meksykański kult Świętej Śmierci opierał się na przekształceniu jednych i wyeliminowaniu innych symboli właściwych dla religii chrześcijańskiej […]. Skanonizowane pragnienie „dobrej śmierci", przywiezione do Ameryki wraz z misjonarzami miało ukoić lęk przed wyobrażeniem śmierci jako złej siły [*Mala Muerte* – K. Ż.], które pod koniec średniowiecza zdominowało zbiorową wyobraźnię mortualną (Malvido 2005: 21).

[6] Trzeba tu zarazem zaznaczyć, że chrześcijański wizerunek śmierci zapożyczył najważniejsze elementy z kultury antycznej. Śmierć, postrzegana jako postać o cechach kobiecych, jest dziedzictwem grecko-rzymskiego wierzenia, w którym za długość życia odpowiadały Parki, prządki tworzące i przecinające nić ludzkiego żywota (w Królestwie Hiszpanii okresu konkwisty śmierć eufemistycznie zwano *La Parca*). Ostatnia z Parek (w Grecji zwana Atropos, a w Rzymie Morta – stąd łacińska nazwa śmierci) była odpowiedzialna za przerwanie nici (Prower 2016: 152). Można mniemać, że kosa, towarzysząca chrześcijańskiemu wyobrażeniu śmierci, jest zmodyfikowanym narzędziem służącym, jak nożyce Morty, do przecinania nici ludzkiego życia.

Pragnienie dobrej śmierci w czasach przed wybuchem epidemii dżumy było jednym z najpopularniejszych elementów imaginarium mortyfikacyjnego, który zdominował kulturę europejską, i który zdążył jeszcze, wraz z konkwistadorami i zapóźnioną kulturowo względem reszty Europy Hiszpanią, przemierzyć ocean. Wyobrażenie to, inne od przerażającego wizerunku śmierci z *danse macabre*, wpisało się w dawną aztecką wizję śmierci jako przyjaznej człowiekowi sile, która stanowi zarazem nieunikniony aspekt samego życia[7].

Należy tu zaznaczyć, że podejście chrześcijaństwa do śmierci jest naznaczone ambiwalencją – z jednej strony śmierć pojawia się już w Biblii jako efekt grzechu pierwszych ludzi, a zgodna z wolą boga, staje się jego narzędziem służącym ukaraniu człowieka. Pojawia się ona również w Apokalipsie św. Jana pod postacią jednego z czterech jeźdźców, zaś jej łacińska etymologia stanowiła przedmiot zainteresowania Ojców Kościoła, którzy – zgodnie z jej biblijną genezą – jak święty Augustyn – wyprowadzali rzeczownik „mors" od czasownika „mordere", czyli gryźć, co wskazywało na czyn Adama, tak niefortunny dla jego potomków (Olmos 2010: 68). Mimo boskiej proweniencji, wyobrażenie śmierci wraz z rozwojem ludowej wyobraźni chrześcijańskiej uniezależniło się od figury boga, stając się symbolem przerażającej i wrogiej człowiekowi siły, która po przejściu w XIV wieku epidemii dżumy zaczęła być traktowana jako autonomiczny byt wymagający osobnej uwagi, co też podkreślano w makabrycznych przedstawieniach tańców śmierci:

> Dla Kościoła straszna epidemia ospy, która zabiła około 25 milionów ludzi, dała twarz nowemu wyobrażeniu śmierci jako Boskiej sprawiedliwości, okrutnej i bezlitosnej, która przybyła na ziemię, by wypełnić Boskie prawo: ukarać wszystkich grzeszników, bez wyjątku: wieśniaków, królów, księży i papieży (Olmos 2010: 67).

Zestawienie wyobrażenia o dobrej śmierci z wyobrażeniem śmierci przerażającej, które mimo tych samych chrześcijańskich korzeni budzą u ludzi religijnych odmienne emocje, pozwala zrozumieć także różnicę w traktowaniu

[7] Według Malvido, świat kultury Zachodu (a więc także kultura współczesnej Ameryki) wykształcił pięć głównych emblematów śmierci: wspomniane już wyobrażenie dobrej śmierci związanej z motywem *ars moriendi*, czaszkę, jako uniwersalny w kulturze europejskiej symbol śmierci, czaszkę wraz ze skrzyżowanymi kościami udowymi (symbol chrześcijański o korzeniach biblijnych), śmierć jako prowodyra *danse macabre* i właśnie Santa Muerte (Malvido 2005: 20-27).

samej śmierci przez wyznawców Santa Muerte. Jasne jest bowiem, że współczesna kultura konsumeryzmu, wykluczając śmierć z przestrzeni publicznej i tabuizując jej istnienie, przyczynia się do podsycania emocji, które śmierć traktują jako zjawisko przerażające i nienaturalne (odczucia bliskie reprezentacji *danse macabre*). Tymczasem kult Santa Muerte, łączący dawne rytuały plemienne, traktujące śmierć jako element samej natury wraz ze specyficznym pojęciem dobrej śmierci przeniesionym ze średniowiecznej kultury chrześcijańskiej oraz typowym dla religijności meksykańskiej brakiem dystansu wobec *sacrum*, poskutkowało między innymi powstaniem meksykańskiego powiedzenia: „śmierć powoduje uśmiech [*La Muerte me da risa*]" (Olmos 2010: 70).

Trzecim z czynników wpływających na ukształtowanie kultury Santa Muerte jest niewątpliwie obecna sytuacja społeczna wielu obywateli Meksyku. Nie bez przyczyny bowiem pojawienie się kultu w przestrzeni publicznej zbiegło się w czasie z kryzysem ekonomicznym końca lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, związanym ze skutkami porozumienia NAFTA, a także lokalnym wzrostem przestępczości (Argyriadis 2014: 193)[8]. Miejsca, w których kult śmierci jest obecnie najbardziej widoczny dla osób postronnych, to tereny owładnięte walką karteli narkotykowych, między innymi niesławny stan Sinaloa czy miasto Juarez, znane z serii niewyjaśnionych kobiecych zabójstw, w którym w ostatnich latach znacznie wzrósł kult Śmierci (Peña, Alejandra, Barbosa Ramírez, Galván Falcón, García Ortiz & Uribe Ordaz: 2009). Poza biedną dzielnicą stolicy Meksyku, Tepito, której struktura przez Argyriadisa metaforycznie przyrównana została do przestrzeni samego piekła: „labirynty tej dzielnicy są jak piekło bez diabła, a ona sama jest »miejscem straconych dusz«" (Argyriadis 2014: 202), świątynie i posągi Santa Muerte pojawiają się przede wszystkim na północy kraju, stanach Sinaloa, Chihuahua czy Veracruz.

Z tego też powodu kult ten łączony jest ze światem przestępczym, w którym najbardziej zagorzali zwolennicy Świętej Śmierci to właśnie handlarze narkotyków, prostytutki czy osoby balansujące na granicy prawa (Fragoso 2011: 12). Wyznawanie śmierci w warunkach, w których życie ludzkie przestaje mieć

[8] NAFTA (North American Free Trade Agreement) – umowa o wolnym handlu zawarta pomiędzy Kanadą, Stanami Zjednoczonymi oraz Meksykiem, która weszła w życie 1 stycznia 1994. Umowa przyczyniła się do częściowego pogorszenia warunków życia mieszkańców północnego Meksyku z powodu niedopasowania struktury czynników produkcji do nowych warunków handlowych, a także niskiej konkurencyjności towarów meksykańskich w stosunku do dóbr z Kanady i Stanów Zjednoczonych, zwłaszcza z sektora rolniczego (Caliendo & Parro 2015: 22).

najwyższą wartość, staje się zrozumiałe – Santa Muerte bowiem, podobnie jak wcześniej średniowieczna *ars moriendi* z jej wyobrażeniem dobrej śmierci, staje się pragnieniem i zarazem pocieszeniem dla wielu jej wyznawców.

Złożona natura Santa Muerte, będącej z jednej strony dla członka kultu przyjazną towarzyszką życia i pośredniczką pomiędzy bogiem a człowiekiem, a z drugiej strony siłą, która może unicestwić niewygodne dla wyznawcy osoby, jest kwestią związaną z dawnym kultem śmierci, właściwym dla agrarnej kultury dawnych Azteków, których bóstwa posiadały skomplikowaną, często dwoistą naturę:

> Bóstwa azteckie, łączące w sobie twórczą zasadę, zwano często Panem i Panią Dwoistości. Owa para boska, wyraz wysublimowanych teologiczno-filozoficznych refleksji oraz tak charakterystycznej dla religii azteckiej, koncepcji dualistycznej, uzewnętrznianej w różnych binarnych opozycjach, jak życie i śmierć czy światło i ciemność, stanowiła typowy element wierzeń środkowoamerykańskich kultur agrarnych (Frankowska 1987: 266).

Te szczególne cechy posiada również Święta Śmierć, co sprawia, że jej kult stał się niezwykle popularny w więzieniach, w których wizerunek Santa Muerte, kurtuazyjnie nazywanej między innymi Panią (La Señora), Piękną (La Bonita) czy Białą Dziewczyną (Niña Blanca), wypiera popularny niegdyś kult Matki Boskiej z Guadalupe, która do niedawna była najbardziej znaną powszechnie patronką Meksyku (Huffschmid 2012: 100). W kulturze ikonograficznej coraz częściej można spotkać kontaminacje wizerunku Madre de Dios de Guadalupe z wizerunkiem Santa Muerte, które pojawiają się nie tylko w miejscach przeznaczonych dla turystów, ale także – co szczególnie istotne z punktu widzenia antropologa – na dewocjonaliach, a nawet tatuażach wielu wyznawców Świętej Śmierci. Te ostatnie, szczególnie popularne wśród więźniów, podobnie jak niegdyś medaliki z wizerunkiem Matki Boskiej, pełnią funkcję amuletu, który ma odegnać od jego nosiciela widmo prawdziwej śmierci, stale zagrażającej skazańcom w meksykańskim więzieniu:

> Święta Śmierć pojawiła się w więzieniach, początkowo jako stabuizowany symbol wypierający dawny kult Matki Boskiej z Guadealupe. Jej wizerunki towarzyszą skazańcom na świętych obrazkach, medalikach i innych ozdobach, ale najczęściej są tatuowane na skórze więźniów. W ten sposób wykluczeni otrzymują moralne wsparcie ze strony coraz bardziej popularnego kultu, w którym nie potępia się jednoznacznie ich uczynków (Huffschimid 2012: 99-101).

Kult śmierci po raz kolejny objawia swoje oblicze misterium – więzienia są bowiem miejscami, w których istotne stają się rytuały inicjacyjne, niedostępne dla osób postronnych, zaś wtajemniczenie w nie, wiążące się z poznaniem określonego kodu symbolicznego, pozwala adeptom przetrwać w trudnych warunkach. Jak można się dowiedzieć z relacji jednego z więźniów, obraz Santa Muerte na plecach, podobnie jak niegdyś tatuaż z Matką Boską, uchronił go przed wbiciem mu noża w plecy przez innych skazanych. Jak twierdzi rozmówca Humffschmid: „Wierzę, że zachowałem życie ponieważ nikt nie odważył się na wbicie noża w obraz Świętej Śmierci, który mam na plecach" (Humffschmid 2012: 100).

Śmierć zatem staje się tu gwarantem życia, a praktyki magiczne w jej obrębie pozwalają wiernym na zastosowanie magii Santa Muerte w intencji skrócenia wyroku więzienia czy nawet uniknięcia kary. Jak pisze Prower, przytaczając formuły konkretnych modlitw do Santa Muerte w intencji skrócenia kary więzienia: „jest to jedna z najpopularniejszych modlitw do Świętej Śmierci, a jako że rytuał powinien być odprawiany w więzieniu, rzadko używa się do niego jakichkolwiek narzędzi" (Prower 2016: 289).

Przywołani przez autorkę rozdziału badacze są zgodni, że kult śmierci, ze względu na brak instytucjonalizacji (rząd Meksyku nie zgodził się na legalizację ruchu Santa Muerte), a także jego związek z dawnymi terenami rolniczymi, na których niegdyś panowały azteckie kulty agrarne, sprawił, że Santa Muerte w naturalny sposób stała się patronką ludzi wykluczonych z jakichś powodów z głównego systemu społecznego, szczególnie zaś tych, których jakakolwiek aktywność dla wielu pozostaje ukryta (Święta Śmierć jest popularna także wśród tych, którzy pracują w godzinach nocnych). Magia i misterium śmierci, zgodnie z wierzeniami Meksykanów, sprzyjają bowiem głównie tym, którzy pozostają niewidoczni dla polityków i przedstawicieli władz:

> Święta Śmierć stała się, jak wcześniej Dziewica z Guadealupe, patronką zbiedniałych rodzin, które egzystują na marginesie zglobalizowanego świata pomiędzy tym, co dozwolone a przestępstwem. To święta handlarzy narkotyków, skorumpowanych policjantów, bezrobotnych, prostytutek, młodych bez przyszłości, imigrantów i mieszkańców wsi (Olmos 2010: 9).

Brak wymaganej wyłączności dla kultu Santa Muerte, powiązanej z religijną ludowością, której główną cechą jest raczej przesądność, aniżeli refleksja nad metafizyką, sprawia, że wokół postaci śmierci pojawiają się inne wizerunki

tak zwanych „santos sucios" (dosłownie: brudni święci), lokalnych świętych, nieuznawanych przez kościół postaci, które ze względu na swe uczynki zdobyły szacunek lokalnej społeczności – mogą to być ofiary walk między kartelami, handlarze narkotyków czy inne osoby żyjące niegdyś na marginesie życia społecznego, które po śmierci stały się znakiem walki z niesprawiedliwym i opresyjnym systemem władzy (Huffschmid 2012: 98)[9]. Symbolem tego osobliwego kultu, najbardziej rozwiniętego zresztą wśród młodych mężczyzn,jest słynny Jesus Malverde, półlegendarna postać handlarza narkotyków, rzekomo zabitego przez władze, który swoim postępowaniem zyskał sławę lokalnego Robin Hooda (Olmos 2010: 251). Wizerunki świętego przestępcy pojawiają się obok oblicza Świętej Śmierci zwłaszcza w północnych rejonach Meksyku, zaś jedną z najpopularniejszych roślinnych ofiar składanych patronce jest marihuana (Prower 2016: 163-164). Kultura związana z narkobiznesem, który daje zatrudnienie wielu obywatelom Meksyku, spowodowała powstanie odłamu kultury popularnej inspirowanej Santa Muerte, choć znacznie poza nią wykraczającej. Niezwykle popularne w Meksyku są bowiem tak zwane *narcocorridos*, pieśni wykonywane przez ludowe zespoły *rancheras*, sławiące przestępczy sposób życia i dokonania narkobossów, a także tych, którzy z konieczności musieli zająć się przemytem. Jak pisze Małgorzata Oleszkiewicz-Peralba, ten gatunek muzyczny powstał z połączenia ludowej muzyki meksykańskiej z nowymi tekstami piosenek, które odnoszą się do pełnej przemocy rzeczywistości Meksyku. Badaczka przytacza między innymi tekst znanego zespołu Las Pumas del Norte, w którym zmuszony do handlu narkotykami mieszkaniec meksykańskiej wsi śpiewa: „Z chęci zysku zająłem się kontrabandą/ nie wytrzymałem biedy, znudziły mnie obietnice rządu/ Umierałem z głodu i to wszystko z poczucia pustego honoru […]" (Oleszkiewicz-Peralba 2010: 215).

Trzeba jednak podkreślić, że kult Santa Muerte, mimo że jest szczególnie popularny wśród przestępców, wbrew twierdzeniom meksykańskiego rządu (Argyriadis 2014: 192-195), nie wywodzi się z kultury przestępczej, a jedynie stał się w jej obrębie popularny, dysponując kodem kulturowym, z którym

[9] Warto odnotować inicjatywę społeczną w Tepito, biednej dzielnicy miasta Meksyk w którym aktywistka Mireia Sallarès w uznaniu anonimowej społeczności lokalnych zrealizowała film dokumentalny *Las siete cabronas e invisibles de Tepito* (*Siedem niewidzialnych bab z Tepito*), przybliżający codzienną walkę o przetrwanie mieszkanek dzielnicy. W nawiązaniu do filmu w centrum dzielnicy powstał pomnik upamiętniający lokalne kobiety (Sallares: 2009).

wykluczeni mogą się utożsamiać. Daje on im bowiem możliwość identyfikacji z wartościami, które, często z konieczności i braku wyboru, stanowią część życia wyznawców Świętej Śmierci.

Co nam mówi współczesny kult śmierci?

Fascynacja śmiercią na terenach obecnego Meksyku niewątpliwie sięga czasów prehistorycznych. Jej współczesny kult, choć stanowi „eksperymentalną formę religii" (Burkert 2001: 97), wpływającą na kształt współczesnej meksykańskiej popkultury, jest wyjątkowy nie tylko ze względu na swoje przejawy. Niezwykle rzadko zdarza się bowiem, że schemat starożytnego misterium, zbioru rytuałów związanych z prastarym kultem zmarłych, wiary w dwoistą naturę Matki Ziemi dawał narzędzia ułatwiające przetrwanie w tak trudnych czasach. Mimo barwnych wizerunków meksykańskiej śmierci, towarzyszącej jej kultowi muzyki czy tańców, wniosek, jaki nasuwa się po przeprowadzeniu analizy fenomenu Świętej Śmierci, nie jest optymistyczny. Zapożyczona z dawnych wierzeń dualna natura samego bóstwa pozwala bowiem wyznawcom na indyferentność moralną, będącą niewątpliwie jednym z czynników, które przyczyniają się do akceptacji obecnego *status quo*. Tymczasem kraj pogrążony w walkach karteli narkotykowych, w którym handel narkotykami, podobnie jak prostytucja czy kradzieże, stanowi realne źródło utrzymania dla wielu obywateli, wymaga zwiększenia świadomości społecznej i powstania obywatelskich ruchów, które mogłoby w realny sposób zmienić rzeczywistość. Uciekanie się do magii śmierci, rytuały związane z wtajemniczeniem w jej misterium czy składanie symbolicznych ofiar przez wyznawców, pozwala jedynie doraźnie poprawić ich byt poprzez ingerencję w ich sferę psychiczną. Śmierć w tym ujęciu jest traktowana bowiem jako odwieczne prawo, a nie przypadkowa kara i służy oswojeniu się z niebezpieczeństwem życia:

> Ów poziom śmierci magicznej, który pomimo swej pozornej zabawności (w naszym mniemaniu) nie jest zupełnie błahy, nie jest też najważniejszy. Za zwyczajami drobnych egzorcyzmów i rytuałów, odzwierciedlającymi strach dnia codziennego, rysują się bardziej złożone wyobrażenia, których ilustrację znajdziemy w doświadczeniu śmierci (Vovelle 2004: 58).

Trzeba tu więc zadać pytanie o przyczyny owych wyobrażeń, których korzenie tkwią w rzeczywistości kraju, gdzie na powierzchni życia społecznego

pojawiła się praktyka misterium, zjawiska – wydawałoby się – przedreligijnego i właściwego dawnym kulturom opresywnym, w których życie przeciętnej jednostki było stale zagrożone. Popularność ofiarniczych rytuałów w Meksyku każe nam bowiem zakładać, że poczucie zagrożenia jednostki jest dziś równie silne, jak wówczas. Wyjaśniałoby to potrzebę przynależności do Santa Muerte, kultu, który pozwala pogodzić się z nieuchronnością przemocy, dając w zamian jedynie symboliczne pocieszenie matczynego bóstwa, Świętej Śmierci.

Źródła cytowań

Argyriadis, Kali (2014), 'Representaciones contemporáneas en México y construcciones locales (Veracruz) del culto a la Santa Muerte', *Católicos, Apostólicos y No-Satánicos*: 1, ss. 191-218.

Aridjis, Homero (2003), *La Santa muerte: sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*, México: Alfaguara.

Burkert, Walter (2001), *Starożytne kulty misteryjne*, przekł. Krzysztof Bielawski, Bydgoszcz: Homini.

Caliendo, Lorenzo, Parro Fernando (2015), 'Estimades of the Trade and WelfareEffects of NAFTA', *Review of EconomicStudies*: 82, ss. 1-44.

Chesnut, Andrew R. (2014), *Santa Muerte.* Święta Śmierć, przekł. Mateusz Janiszewski, Dariusz Misiuna, Warszawa: Okultura.

Fragoso, Perla (2011), 'De la „calavera domada" a la subversión santificada. La Santa Muerte, un nuevo imaginario religioso en México', *El Cotidiano*: 169, ss. 5-16.

Frankowska, Maria (1987), *Mitologia Azteków*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Frye, Northrop (2012), *Anatomia krytyki*, przekł. Monika Bokiniec, Gdańsk: Wydawnictwo UG.

Hufschmid, Anne (2012), 'Devoción satanizada: La Muerte como nuevo culto callejero en la Ciudad de México', *Mex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*: 2, ss. 97-107.

Malvido, Elsa (2005), 'Crónicas de la Buena Muerte a la Santa Muerte en México', *Arqueología Mexicana*: 76, ss. 20-27.

Oleszkiewicz-Peralba, Małgorzata (2010), 'El narcotrafico y la religion en America Latina', *Revista del CESLA*: 13, ss. 211-224.

Olmos, José Gil (2010), *La Santa Muerte. La virgen de los olvidados*, México: Delbolsillo.

Peña, Araujo, Sandra Alejandra, Marisela Barbosa Ramírez, Susana Galván Falcón, Aurea García Ortiz, Carlos Uribe Ordaz, 'El culto a la Santa Muerte: un estudio descriptivo', *Revista Psicologia*: 1/8, online: http://www.apsique.cl/blog/culto_santa_muerte_estudio_descriptivo [dostęp: 15.02.2017].

Perdigón, Castañeda, Judith Katia (2008), *La Santa Muerte. Protectora de los hombres,* México. INAH.

Prower, Tomas (2016), *La Santa Muerte. Magia i mistycyzm śmierci*, przekł. Maciej Lorenc, Białystok: Illuminatio.

Sallares, Mireia reż. (2009), Las siete cabronas e invisibles de Tepito, online: https://revistaperformia.mx/2016/11/02/las-siete-cabronas-de-tepito/ [dostęp: 15.02.2017].

Vovelle, Michel (2004), *Śmierć w cywilizacji Zachodu*, przekł. Tomasz Swoboda, Martyna Ochab, Magdalena Sawiczewska-Lorkowska, Diana Senczyszyn, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Raj wielokrotnie konstruowany. O fałszowaniu świata przez turystykę masową

AGNIESZKA GANDECKA
Filia Uniwersytetu Zielonogórskiego w Sulechowie
a.gandecka@wzs.uz.zgora.pl

Wprowadzenie. Wielki błękit turystyki

W internetowym *Słowniku Języka Polskiego PWN* przeczytać można, iż „fałszować" znaczy tyle, co „przedstawiać coś niezgodnie z prawdą" (*Słownik języka polskiego PWN* 2019) i w tym znaczeniu pojęcie to będzie używane w niniejszym rozdziale. To założenie wymaga również dookreślenia, jak rozumiany będzie „nie-fałsz".

Znajdujemy się obecnie w trzeciej epoce historycznej, wyróżnianej ze względu na dominujący rys kultury (Sztompka 2005: 150). Po epoce oralnej, w której dominował przekaz ustny, i epoce werbalnej, podporządkowanej pismu, wkroczyliśmy w epokę wizualną, w której największe znaczenie w komunikacji międzyludzkiej zyskuje obraz. Kultura wizualna nie odnosi się do estetycznych upodobań, ale do pomiaru zrozumienia przez odbiorców komunikatu (Kawecki 2010: 24). Wizualną interpretację świata kształtują telewizja, internet, kino, reklamy, plakaty, billboardy, graffiti, wideoklipy, MMSy, interakcjami sterują piktogramy, emotikony, oznaczenia kierunków i przedmiotów, ludzkim ruchem kierują sygnalizacja świetlna, wskazówki poruszania się na lotniskach i dworcach, tabliczki oznaczeń obiektów miejskich.

Wystarczy sięgnąć po dowolny folder biura podróży lub wejść na jego internetową stronę, aby zanurzyć się w obrazkowym wielkim błękicie: niebie-

skie jest morze, niebo, ośnieżone szczyty, dachy, parasole, ubrania. Uśmiechnięci ludzie kontemplują puste plaże, popijają drinki, siedzą na leżakach lub huśtawkach rozpiętych między palmami, pozostawiwszy daleko za sobą trudy życia codziennego. Jak zauważa Wiendu Nuryanti „w świecie turystyki rzeczywistość splata się z fikcją" (Nuryanti 1996: 250)[1], a kuszące hasła marketingowe „zmień marzenia na wspomnienia" i „daj się ponieść przygodzie" łączą się z odpowiednio wykadrowanymi zdjęciami. Zgodnie z tezą Wolfganga Welscha (2005: 32), jednym z wyznaczników ponowoczesności jest wszechogarniająca estetyzacja świata, obejmująca ciało, umysł, zachowanie, a także środowisko naturalne i miejskie. Dlatego też medialne przekazy bogate są w wystylizowane przedstawienia miejsc i obiektów, ukazując odbiorcom tylko to, co powinni zobaczyć. Ci z kolei ruszają na ich poszukiwanie, odwiedzając miejsca, w których „trzeba" być, nabywając rzeczy, które „trzeba" mieć, oglądając obiekty, które „należy" zobaczyć.

W tej wędrówce istotnym motywem jest eksploracja autentyczności, rozumianej jako doznanie rzeczywistości takiej, jaka jest naprawdę. Nie zawsze jednak się to udaje. Niepowodzenia skutkują zaistnieniem tak zwanego „syndromu paryskiego", czyli depresyjnej dolegliwości (dotykającej głównie turystów japońskich), przejawiającej się w konstatacji, iż Paryż nie spełnia pokładanych w nim oczekiwań. Ten, niejednokrotnie rażący, rozziew między tym, co sprzedano, a tym, co faktycznie kupiono, będzie w niniejszym rozdziale stanowić punkt odniesienia do definiowania pojęcia „nie-fałszu". Fałszowanie turystycznej rzeczywistości jest procesem długotrwałym, ale w ponowoczesności bezspornie nabrało przyśpieszenia. Rozwój środków łączności, informatyzacji, transportu oraz internetu otworzyły szerokie możliwości konstruowania obrazów dedykowanych turystom masowym, a jej kreatorami są zarówno przedstawiciele branży turystycznej, jak i sami turyści.

Spór o istotę „podróżnika" i „turysty" rozgorzał po tym, jak Thomas Cook zorganizował w 1841 roku wycieczkę pociągiem z Leicester do Loughborough dla pięciuset siedemdziesięciu osób. Pojawienie się masowych wycieczek zmieniło charakter podróży oraz motywacje wędrowców. Daniel Boorstin konstatował: „podróżnik miał coś na myśli; turysta szukał przyjemności. Podróżnik był aktywny; usilnie wędrował w poszukiwaniu ludzi, przygód, doświadczenia. Turysta jest pasywny; oczekuje, że interesujące rzeczy same mu się przydarzą"

[1] Przekład własny za: „In the world of tourism, fantasy and reality are interwoven".

(Boorstin 1967: 85). Podróżnicy, turyści, pielgrzymi, *backpackersi*, urlopowicze, włóczędzy, *globtrotterzy* – przemierzający szlaki wyznaczone przez *tour operatorów* przy pomocy bądź sprzeciwie społeczności lokalnej – zdaniem Jonathana Cullera nie lubią innych turystów, ale też siebie, za to, że są turystami:

> autostopowicz z plecakiem przyjeżdżający do Paryża na czas nieokreślony czuje się lepszy od swojego rodaka, który przybywa w jumbo jecie na jeden tydzień. Turysta, którego pakiet zawiera jedynie przelot i hotel, siedząc w kafejce, czuje się lepszy od grup zorganizowanych, które go mijają w autobusach. Amerykanie na objazdach autobusowych czują się lepsi od grup Japończyków, którzy wydają się występować w mundurkach i z pewnością nic nie rozumieją z kultury, którą fotografują (Culler 2009: 14).

Nie jest jednak prawdą, iż sterowanie podróżnikami rozpoczęło się od powszechnej informatyzacji i digitalizacji doświadczeń turystycznych. Przewrotnie można uznać, iż twórcą pierwszego przewodnika turystycznego był Antypater z Sydonu, który w drugim wieku p.n.e. sporządził listę siedmiu cudów świata. W XVI wieku tak zwane *grand tour* – podróże szlachciców i mieszczan – stały się elementem dobrego wychowania i ogólnej ogłady. Z kolei w XVIII wieku modne były wyjazdy do wód w celach rozrywkowych i społecznych. Oprócz snobistycznych pobudek, głównymi motywami były potrzeby wzbogacenia wiedzy o świecie, pielgrzymowanie duchowe, odnajdywanie *sacrum* czy poszukiwanie utraconych korzeni narodowych.

Podjęte w niniejszym rozdziale rozważania mają na celu przedstawienie niektórych mechanizmów i technik tworzenia tak zwanych turystycznych rajów z perspektywy koncepcji semiotyczno-dramaturgicznej. Nie będzie mieć to jednak formy osądu nad turystyką masową i zwolennikami takiego podróżowania. Świat, którego imperatywem jest pośpiech, nie sprzyja funkcjonowaniu w rytmie *slow*, a wycieczki *instant* – całkowicie zorganizowane i poprowadzone – są dla wielu jedyną alternatywą wypoczynku po okresie wytężonej pracy. Niniejszy rozdział nie będzie również polemiką z tezą, iż turystyka stanowi najbardziej powierzchowną formę kontaktu między przedstawicielami różnych kultur, bowiem – skoro próżnowanie nie idzie w parze z (auto)refleksją – autorka przyjmuje, iż wakacje sprzyjają zagłębianiu się w ułudzie.

Konstrukcja pierwsza – wyodrębnienie spośród wielu

Według Deana MacCannella, miasta czy państwa są sumą obiektów, które się na nie składają. Turyści wyłuskują wzrokiem takie obiekty, które pozwalają im odróżnić jeden kraj od drugiego. MacCannell (2002: 68-71) określił ten proces mianem sakralizacji widoku, na który składa się pięć faz: nazwanie obiektu (wyodrębnienie z tła), ujęcie w ramy i podniesienie, umieszczenie na ołtarzu, mechaniczna reprodukcja obiektu (powielanie obiektu na przedmiotach) oraz społeczna reprodukcja (grupy, miasta i regiony otrzymują nazwę od danej atrakcji).

Współczesny turystyczny ogląd świata jest pochodną opisu przebiegu podróży ery wielkich odkryć geograficznych z piętnastego i szesnastego wieku. Dychotomiczna wizja świata złożonego „dzikich" i ludzi „cywilizowanych", narzuciła ogólny imperatyw do opisywania tego, co leżało poza Europą. „Dzicy", zamieszkujący odkrywane kontynenty, odróżniali się językiem, obyczajami i religią, co stawiało ich poza kulturą, więc, jak zauważył Tzvetan Todorov, u Kolumba „wzmianki o mieszkańcach wysp pojawiają się zawsze w notatkach o przyrodzie, gdzieś pomiędzy opisami ptactwa i drzew" (Todorov 1996: 42).

Analiza inności prowadzona z perspektywy kolekcjonera ciekawostek, nadaje ton współczesnej narracji turystycznej. John Urry (2007: 3) zauważa, iż cechą turystyki jest potrzeba odwiedzania miejsc znacznie odmiennych od tego, co widzi się na co dzień. Wzrok turysty kieruje się na obiekty typowe dla danego regionu, najbardziej się z nim kojarzące. Turystyczne spojrzenie to nie tylko wyszukiwanie obrazów znanych z mediów i podróżniczych katalogów, ale, jak podkreśla Anna Wieczorkiewicz (2008: 169), również trening patrzenia w określony sposób. Spojrzenie turysty jest więc efektem procesu socjalizacji głównie stereotypów przekonujących, że „Afryka jest dzika, Tybet mistyczny, Paryż romantyczny, a turysta został powołany do obejrzenia i poznania tego świata" (Cywiński 2013: par. 5). Trudno w to nie wierzyć, skoro nawet hasła reklamowe niektórych krajów wspierają narrację turystyczną, potwierdzając renesansowy ogląd świata. „Wiemy" dzięki temu, że Seszele to „Inny świat" (*Another world*), Katar to miejsce „Gdzie sny stają się rzeczywistością" (*Where dreams come to life*), Papua Nowa Gwinea to „Milion różnych podróży" (*A million different journeys*), ale już Wielka Brytania to „Dom niesamowitych chwil" *(Home of amazing moments*)[2].

[2] Mapa turystycznych haseł reklamowych krajów świata w 2019 roku dostępna jest pod linkiem: https://www.familybreakfinder.co.uk/holidays/map-every-countrys-tourism-slogan/.

Wyodrębnienie obiektu spośród wielu, wymaga konstrukcji języka turystyki, który „jest tak perswazyjny i istotny, że bez niego sama turystyka zapewne przestałaby istnieć" (Dann 1996a: 249). W przekazie turystycznym dominują więc takie pojęcia (*key words*), jak: daleko/na wyjeździe *(away*), przygoda (*adventure*), ucieczka (*escape*), marzenie (*dream*), wyobraźnia (*imagination*), pożądanie (*lust*), przyjemność (*pleasure*). Dla podkreślenia charakteru przeżycia powinno się używać słów: autentyczny (*genuine, authentic*), prawdziwy (*real thing*), nadzwyczajny (*of unusual interest*).

W celu podkreślenia dychotomii „tu" i „tam" stosuje się w psychologii turystyki pojęcia systemu wysyłającego (codzienność) oraz systemu przyjmującego (niecodzienność); Jafari 1987: 4), zaś w socjologicznej koncepcji będą to terminy zwyczajności i nadzwyczajności (Urry 1995). Ta druga oznacza oglądanie obiektów oryginalnych, typowych w danej lokalizacji, podglądanie życia codziennego w nadzwyczajnych kontekstach czy wykonywanie zwyczajnych czynności w nadzwyczajnym otoczeniu.

Na fundamencie nadzwyczajności/niecodzienności szczególnemu wyróżnieniu podlegają słowa „egzotyka", „egzotyczny". Pojęcie „exotic" pojawiło się po raz pierwszy w języku angielskim w roku 1599 jako określenie „obcego, sprowadzonego z zagranicy, nietutejszego" (Sikora 2014: 2). Internetowy *Słownik języka polskiego* definiuje pojęcie „egzotyczności" jako „ogół cech właściwych krajom o całkowicie odmiennym klimacie i cywilizacji" (*Słownik języka polskiego PWN* 2019). W marketingu turystycznym pojęcie to jest kluczowe, bowiem stanowi jeden z istotniejszych motywów podejmowania decyzji o wyjeździe. Specyfika używania go wiele mówi o współczesnych trendach podróżowania, chociaż jego rozumienie jest mocno intuicyjne. Znamienne jest, że niemal zawsze jego desygnaty wyznaczają wyobrażenia mieszkańców Europy: „o tym, co jest egzotyczne decydują gusta Europejczyków. To nie jest nasze słowo, to nas się tak opisuje" – wspomina w rozmowie mieszkaniec Sumatry (Cywiński 2015: par. 5). Doznanie „egzotyki" możliwe jest tylko dla mieszkańców Globalnej Północy, a ilustrują je obrazy japońskich pagód, kolory hinduskiej kuchni, etniczne tańce barwnie odzianych Masajów. Wszystkie te obrazy, funkcjonujące na płaszczyźnie nadzwyczajności/niecodzienności, łączy poczucie autentyzmu doświadczanego przez turystów w tym konkretnym momencie/miejscu.

Autentyczność doświadczenia turystycznego może być analizowana w trzech ujęciach: jako autentyczność obiektywistyczna, konstruktywistyczna oraz egzystencjalna (Nowacki 2010: 9-19). Autentyczność obiektywistycz-

na odnosi się do miejsc, obiektów lub wydarzeń, które można zweryfikować w obiektywny sposób za pomocą wcześniej przyjętych kryteriów, zaś o ich prawdziwości świadczą opinie fachowców z dziedziny sztuki, archeologii czy etnologii. W praktyce dotyczy ona obiektów muzealnych, pomników przyrody bądź zabytków architektury.

Przedmiotem autentyczności konstruktywistycznej jest również obiekt, lecz jego ocena jest efektem konstrukcji społecznej. Jak zauważa Edward Bruner: „w renesansie mieliśmy oryginały i falsyfikaty; w epoce industrializacji mieliśmy seryjną reprodukcję samego obiektu, ale w epoce postmodernistycznej mamy symulacje, bez oryginałów, wtórne wartości lub początki, gdzie symulakrum staje się prawdziwe" (Bruner 1994: 397)[3].

Innymi słowy, jeżeli turysta uzna, że jakiś obiekt jest autentyczny, to taki będzie, niezależnie od tego, jak opiniują go eksperci.

Autentyczność egzystencjalna dotyczy aktywności jednostki, subiektywnego poczucia przyjemności i chęci poszukiwania własnej tożsamości. Autentyczność intrapersonalna polega na odczuwaniu przyjemności cielesnej powiązanej z poczuciem samorealizacji. Z kolei autentyczność interpersonalna wiąże się z obecnością innych osób, dzięki którym turysta odczuwa prawdziwość doświadczeń.

Konstrukcja pierwsza wymaga więc przede wszystkim wyodrębnienia obrazów turystycznego raju. Teoretycznie może on być zlokalizowany w dowolnej części świata, jednak w powszechnej opinii utrwalone są schematy, dzielące świat na podróżującą Globalną Północ oraz egzotyczne Globalne Południe (miejsca destynacji). Język turystyki odpowiada za artykulację potrzeby podróży do turystycznego raju, podczas gdy podróżnicze klisze – plaża, ośnieżone szczyty i zachód słońca – ukazują piękno świata zasiedlonego wyłącznie przez turystów. Badania Grahama Danna (Dann 1996b), polegające na analizie ponad pięciu tysięcy obrazów z broszur angielskich biur turystycznych reklamujących tylko sezon letni, potwierdziły tezę o selektywnym doborze modeli na zdjęciach ukazujących miejsca destynacji. Na fotografiach widnieli wyłącznie turyści (60% obrazów), lokalizacje bez ludzi (25% obrazów) i tylko na niecałych 7% ukazani są lokalni mieszkańcy (na 9% towarzyszą turystom). Po-

[3] Przekład własny za: „In the Renaissance we had originals and counterfeits; in the industrial period we had the serial repetition of the same object; but in this postmodern phase we have simulation, without origins, referential values, or beginnings, where the simulacrum becomes the true".

zwoliło mu to wyodrębnić cztery typy turystycznych rajów: raj ograniczony (*confined*) – jedynie turyści, plaże, hotele; raj sprokurowany (*contrieved*) – brak ludzi, tylko środki transportu, zwierzęta, widoki; raj pod kontrolą (*controlled*) – turyści i lokalni mieszkańcy w scenkach okolicznościowych oraz raj zmącony (*confused*) – przedstawiający wyłącznie mieszkańców społeczności lokalnej.

Konstrukcja druga – ujęcie w ramy i podniesienie / umieszczenie na ołtarzu

Od chwili, gdy granice uległy zniesieniu (dosłownie i w przenośni), turyści, wyposażeni w mapy lub – coraz częściej – aplikacje na smartfonach, penetrują wszystkie szerokości geograficzne korzystając z infrastruktury turystycznej, oglądając, zwiedzając, podziwiając, fotografując. Po okresie wyróżniania obiektów w przestrzeni, sferze wizualnej i językowej, nadszedł czas drugiej konstrukcji, której zadaniem będzie „wyznaczenie oficjalnych granic obiektu" (MacCannell 2002: 69). Oznacza to, iż dostępne walory, zasoby oraz przejawy dziedzictwa kulturowego należy przekuć w atrakcje turystyczne.

Większość definicji atrakcji turystycznej kładzie nacisk na społeczny kontekst jej tworzenia, przyjmując, iż stanowią ją wszystkie walory posiadające zdolność przyciągnięcia gości w określone miejsce (Kruczek 2011: 7-19). Semiotyczną definicję atrakcji turystycznej zaproponował MacCannell (2002: 65), dla którego „atrakcja" jest znakiem o złożonej strukturze[4], stanowiąc empiryczną relację pomiędzy turystą, miejscem (widokiem) a oznacznikiem – informacją dotyczącą miejsca. W epoce wizualnej oznacznik odgrywa szczególną rolę, bowiem jego stosowanie umożliwia klasyfikowanie obiektów turystycznych od najsłabiej do najsilniej ocenianych. Ulotki, mapy, tablice informacyjne, gwiazdki w przewodnikach, a nawet ochroniarz oddzielający obiekt od tłumu, stanowią o wadze danego miejsca[5] w całym szeregu obiektów położonych

[4] Podstawą była trójelementowa konstrukcja znaku z semiotyki de Saussera (znak – znaczące – znaczone) oraz formuła Peirce'a, iż znak przedstawia coś komuś (Owsianowska 2008: 119-121).

[5] Oznacznikami są również filmy fabularne czy wydarzenia sportowe. Przykładami są „Niebiańska plaża" znajdująca się na wyspie Phi Phi Leh w Tajlandii, spopularyzowana w filmie Danny'ego Boyla czy letnia olimpiada, która w 1992 roku odkryła dla turystyki masowej Barcelonę. Oznaczniki mogą również zmieniać symbolikę miejsca. W utworze Dana Browna *Kod Leonarda da Vinci* szklana piramida umieszczona przed Luwrem, będąca w rzeczywistości wejściem do głównego holu muzeum, jest przedstawiona jako

na szlaku zwiedzania. Celebrując obrzędy turystyczne, turyści poddawani są określonym schematom:

> jeżeli jedzie się do Europy, koniecznie trzeba zobaczyć Paryż; jeśli jedzie się do Paryża koniecznie trzeba zobaczyć Notre Dame, wieżę Eiffla, Luwr; jeżeli się idzie do Luwru, koniecznie trzeba zobaczyć Wenus z Milo i, rzecz jasna, Monę Lizę (MacCannell 2002: 67).

Sama kolejność zwiedzania określa miejsca, które w fazie umieszczenia na ołtarzu stanowią absolutny priorytet.

Oznaczenie obiektu z reguły wystarczy, by nadać mu rangę wyjątkowości, jednak do przyciągnięcia gości niezbędna jest odpowiednia oprawa umożliwiająca realizację aktu turystycznego, którego forma przypomina udział w spektaklach rozgrywanych na scenie[6] oraz za kulisami, zgodnie ze scenariuszem odgrywanym przez aktorów.

Dekorowana scena to miejsce, w którym odbywa się występ, za kulisami odgrywa się inscenizacja przedstawienia. Scena ma charakter przestrzeni enklawowej – specjalnie zorganizowanej i zaaranżowanej, gotowej do sprzedaży. Znajdują się w niej siedziby międzynarodowych banków, hotele o standardzie zbliżonym do statusu materialnego turystów, wielojęzyczny personel, restauracje serwujące kontynentalne posiłki. Jest schludna, ergonomicznie urządzona, zaś turysta porusza się w niej z gwarancją zachwytu egzotyką w kontrolowanych warunkach. Na scenie rozgrywają się cztery rodzaje spektakli turystycznych (Edensor 1998: 62-66). Pierwszy, grupowy, polega na precyzyjnej choreograficznej zgodności: przewodnicy i piloci kierują wycieczką, mówią, kiedy unieść głowę, żeby zobaczyć jakąś atrakcję. Drugi to spektakl częściowo improwizowany, kiedy do zaplanowanych działań dodaje się tak zwany czas wolny. Trzeci typ występuje wtedy, gdy turyście uda się przekroczyć utarty szlak i zejść na mniej użytkowa-

miejsce spoczynku sarkofagu zawierającego ciało Marii Magdaleny, powieściowego świętego Graala.

6 MacCannell wyróżnia sześć stopni *continuum* scena-kulisy: (1). scena, zawsze otwarta dla turystów (2). scena częściowo ucharakteryzowana na kulisy (na przykład restauracja z wyłożonymi ma wierzchu półproduktami; (3). scena całkowicie ucharakteryzowana na kulisy; (4). kulisy dostępne dla *outsiderów*; (5). kulisy, które sporadycznie mogą być udostępnione turystom (na przykład fabryka); (6). kulisy, do których turyści nie mają wstępu. Według autora turyści szukają zakulisowej autentyczności, ale przedstawia im się głównie scenę, rzadziej pewne fragmenty kulis, najczęściej fałszywe kulisy.

ne przestrzenie. I wreszcie czwarty typ – nieoperujący żadną choreografią, reżyserią – jest najbardziej swobodny i spontaniczny. Tim Edensor szczególną rolę przypisywał właśnie choreografii, bowiem spacerowanie, patrzenie i fotografowanie służą budowaniu turystycznego świata.

W spektaklu biorą udział autorzy choreografii – mieszkańcy społeczności lokalnej, przedstawiciele różnych zawodów, prezenterzy kultury kierujący ruchem turystów. Podczas podróży zanurzamy się w ich świecie, świecie mieszkańców, dostawców rozrywki, sprzedawców oraz przewodników. Ci, którzy służą pomocą w zakresie organizacji zwiedzania, nie zawsze czynią to bezinteresownie – w znaczącej przewadze postawę gospodarzy określa komercyjna uprzejmość. Dotyczy to choćby turystyki slumsowej, definiowanej jako odwiedzanie dzielnic skrajnej biedy, gdzie przedmiotem obserwacji są ludzie w nędznym środowisku. Turyści mogą wziąć udział w tak zwanych *slum tours*, ukazujących codzienne życie mieszkańców oraz funkcjonowanie slumsów jako systemu. Turystykę slumsową często określa się mianem „niemoralnego podglądactwa", podczas którego zwiedzający traktują gospodarzy jak eksponaty w żywym muzeum (Olczyk 2013; Buczkowska 2014). Jednak wielu mieszkańców dzielnic nędzy akceptuje wędrujące grupy, a także angażuje się w oprowadzanie gości po terenie. Jeden ze zwiedzających zauważył, że „mieszkańcy Kibery dzielą się na tych, którzy proszą o pomoc lub starają się sobie pomóc – np. organizując wycieczkę oraz na tych, którzy sami sobie biorą bez proszenia – np. kradną" (Gutowska 2015: par. 4). Programy wycieczek obejmują wyselekcjonowane miejsca, ukazujące – zależnie od intencji – schludny bądź zdewastowany obraz slumsów. Motywy przewodników są oczywiste: zadbane slumsy przestaną być atrakcyjne i liczba odwiedzających zmaleje, dlatego mają nieograniczone możliwości manipulacji w zakresie budowy scenariusza i dekoracji podczas wyprawy. Wyobrażenia turystów na temat ubóstwa slumsu i jego mieszkańców znajdują swoje odzwierciedlenie w pokazywanych im lokalizacjach oraz ludziach.

Nieustanny wzrost liczby atrakcji turystycznych zmienia całe społeczeństwa w produkt turystyczny, gwarantując turystom niewyczerpane możliwości eksplorowania świata. Nie ma jednak zgodności co do tego, czy wspomniana potrzeba autentyczności doświadczeń istotnie wpływa na motywy podróżowania i gospodarze powinni wziąć tę potrzebę pod uwagę w projektowaniu atrakcji turystycznych.

Dean MacCannell (2002) uważa, że turystami faktycznie kieruje chęć przeżycia czegoś prawdziwego, ujrzenia realnego życia, dlatego dążą do

przedarcia się przez kulisy. Kontrował w ten sposób pogląd Daniela Boorstina (1971), który całkowicie odrzucał pojęcie autentyczności w turystyce, podkreślając, że turystów satysfakcjonują pseudo-wydarzenia, czyli kreowane doznania realizowane w bańce środowiskowej. Różnica między stanowiskiem Boorstina a MacCannella polega na tym, iż według pierwszego winni są sami turyści, którzy poszukują sztuczności, według drugiego – odpowiedzialność leży po stronie przemysłu turystycznego, celowo tworzącego inscenizowane spektakle. Niezależnie od swoich intencji, turyści „niemal pławią się w nieautentyczności doświadczenia turystycznego, z radością oddają się rozmaitym turystycznym grom, wiedzą, że nic takiego jak autentyczne doświadczenie turystyczne nie istnieje, że jest tylko szereg gier i scenariuszy do odegrania" (Urry 2007: 30).

Konstrukcja trzecia – mechaniczna reprodukcja

Zadaniem oznacznika jest tworzenie atrakcji, gromadzenie widzów oraz wzbudzanie chęci odwiedzenia miejsca, o którym się „słyszało" bądź „wie", że jest unikalne. Jednym z ostatnich etapów sakralizacji widoku jest mechaniczna reprodukcja wizerunków najróżniejszych atrakcji przyrodniczych i antropogenicznych. Proces ten jest nierozerwalnie związany z dokumentowaniem podróży dzięki robieniu zdjęć. Poddawanie się tej czynności kreuje nowy sposób patrzenia na świat: spojrzenie fotograficzne (Ferenc 2010: 42). Według Johna Urry'ego „godne zobaczenia staje się wszystko, co zostało już sfotografowane" (Urry 2007: 206), zaś MacCannell konkluduje, iż „najczęściej pierwszy kontakt zwiedzającego z danym obiektem turystycznym nie polega na zetknięciu się z nim samym, lecz z jakimś jego przedstawieniem" (MacCannell 2002: 172). Taki sposób podróżowania jest w istocie strategią gromadzenia zdjęć, w trakcie której człowiek rezygnuje z przeżyć na rzecz poszukiwania właściwych widoków, w stabilnym rytmie „zatrzymać się, zrobić zdjęcia i ruszyć dalej" (Sontag 1986: 14).

Zadaniem fotografii jest przede wszystkim informowanie, nakłanianie oraz programowanie (Ferenc 2010: 43). W pierwszej z nich mamy do czynienia z przedstawieniem obrazów wakacyjnych destynacji, niejednokrotnie celowo wystylizowanych lub ukazujących falsyfikowane walory. Druga funkcja ma charakter reklamowy, której zamiarem jest sprzedaż widoków. Zadaniem funkcji trzeciej jest rozbudzanie pragnień, fantazji i marzeń o wakacjach ide-

alnych. Wydaje się, iż kolekcjonowanie zdjęć w podróży stało się psychicznym i społecznym imperatywem, czymś, bez czego trudno sobie tę aktywność w ogóle wyobrazić, szczególnie w sytuacji, gdy stylizowane katalogowe kadry potwierdzają inne media: czasopisma podróżnicze, internetowe blogi oraz portale OTA[7], telewizyjne programy podróżniczo-awanturnicze (szczególnie te, których bohaterami są tak zwani travelbryci). Wyjątkowo dynamicznie rozwijającym się zjawiskiem w internecie są influencerzy, promujący produkty i marki w mediach społecznościowych. Dla wielu osób bycie influencerem podróżniczym może być łatwym sposobem realizacji własnych turystycznych pasji. Jeden z portali internetowych podaje wprost metodę na tanie lub darmowe podróżowanie:

> zostań influencerem! […] Jeżeli szukasz szansy na podróżowanie za darmo, sugerujemy utworzenie profilu o tematyce podróżniczej, który w jakiś sposób będzie się wyróżniał spośród innych. Kiedy już będziesz posiadaczem stabilnego konta z mnóstwem obserwujących (poważni influencerzy celują w ponad 100 tys., ale można podróżować za darmo przy mniejszych ilościach), możesz zacząć podsyłać swój profil do firm z propozycją reklamowania ich produktów – i podróżowania. […] Oczywiście ta droga nie jest najszybszym sposobem na zaspokojenie zamiłowania do włóczęgi, ale może oznaczać podróżowanie non-stop przez długie lata i jeszcze dostawanie za to pieniędzy! (Hostelclub.com 2018).

Pomijając etyczny aspekt takiego podróżowania (to, że nie płaci influencer, nie znaczy, że podróż jest za darmo), wątpliwość wzbudza rzetelność tego typu recenzji. Coraz powszechniejsze stają się konflikty pomiędzy influencerami a właścicielami obiektów turystycznych. Ci ostatni zarzucają pierwszym pasożytnictwo, żebractwo, brak godności oraz wygodnictwo; influencerzy z kolei, wystawiają obiektowi recenzję motywowaną osobistymi urazami. W efekcie oceny obiektu na takich platformach jak Facebook, TripAdvisor, Yelp czy Zomato, są bezzasadnie zaniżane. Tymczasem podatni na sugestię, „pławiący się w nieautentyczności doświadczenia turyści" (Urry 2007: 30) niejednokrotnie czują się zwolnieni ze sceptycyzmu, wskutek czego stają się podatni na manipulację. Najbardziej znany incydent dotyczący fałszowania

[7] OTA (*online travel agency*) – inaczej e-pośrednik na rynku turystycznym, na przykład booking.com, Trivago, TripAdvisor.

obiektów turystycznych miał miejsce w Wielkiej Brytanii. Oobah Butler (Butler 2017) założył profil nieistniejącej w rzeczywistości restauracji o nazwie „Szopa w Dulwich" („*The Shed at Dulwich*") na portalu Trip Advisor[8]. Na stronie rzekomej restauracji zamieszczał zdjęcia wymyślnych potraw, publikował pozytywne recenzje (pisane na różnych komputerach, z innych adresów IP), na specjalny numer telefonu przyjmował rezerwacje, a jego skrzynka mailowa wkrótce zapełniła się dziesiątkami CV od osób, które chciały u niego pracować. W efekcie cztery miesiące po rozpoczęciu prowokacji, „Szopa w Dulwich" znalazła się na sto pięćdziesiątym szóstym miejscu w rankingu najlepszych londyńskich restauracji TripAdvisor, na początku jesieni na trzydziestej pozycji, a w listopadzie 2017 roku – na miejscu pierwszym. O sukcesie tej prowokacji przesądziło – z jednej strony – nadmierne zaufanie do treści publikowanych na portalach turystycznych, zaś z drugiej strony turystyczna potrzeba doznania czegoś wyjątkowego, oryginalnego, a przede wszystkim – rekomendowanego.

Tour operatorzy, media, influencerzy i blogerzy walczą o odpowiedni zasięg swoich mediów społecznościowych, a gdy już taki osiągną, mogą z łatwością kreować wizerunek odwiedzanych miejsc, przypisywać im rangę (gwiazdki, lajki, udostępnienia), zwiększając w ten sposób zainteresowanie nimi. Płatne promocje to przykład trzeciego etapu konstrukcji turystycznego raju. Jego kształt nie zależy już od widoków ani stopnia ich zagospodarowania, ale od siły społecznego dowodu słuszności – ostatecznie „tłum turystów świadczy o tym, że warto było przyjechać" (Urry 2007: 238). To najbardziej spektakularny przykład fałszowania rzeczywistości, bo dokonywany w zamian za finansowe, wcale niemałe gratyfikacje[9].

[8] TripAdvisor to lider na rynku opinii, którego miesięcznie odwiedza czterysta pięćdziesiąt pięć milionów czytelników, zawierający ponad pięćset siedemdziesiąt milionów recenzji niemal czterech i pół miliona restauracji, hoteli, miejsc.

[9] Spory pomiędzy influencerami i organizatorami turystyki mają zasięg ogólnoświatowy, a ich podłożem są zawsze wymagania w zakresie finansowania i akomodacji tych pierwszych. W ostatnim czasie największy rozgłos zyskała historia brytyjskiej influencerki Elle Darby (na przykład: *Youtuberka zaproponowała hotelowi promocję w zamian za luksusowy pobyt*; Podróże.gazeta.pl 2019). Również w Polsce zjawisko to staje się obiektem krytyki (na przykład: *Influencerki są gorsze od „madek". Restaurator nie wytrzymał i pokazał, jak żebrzą u niego o obiady*; Natemat.pl 2019).

Wielkie rozczarowania (i wielkie nadzieje)

Rysuje się więc dość pesymistyczna wizja, bo skoro jesteśmy oszukiwani na każdym kroku i uczestniczymy w zafałszowanych wydarzeniach, to powstaje pytanie, czy jest sens pojmowania trudu podróży. Na miejscu okazuje się, że Wielki Mur Chiński jest zatłoczony, Niebiańska Plaża zamknięta ze względu na degradację ekologiczną, zaś Florencja wprowadziła surowe kary za spożywanie *fast foodów* w miejscach publicznych. W dodatku rośnie liczba miast, w których turyści są po prostu nielubiani i niechętnie witani: ruchy antyturystyczne widoczne są w Wenecji, Barcelonie, Rzymie czy Dubrowniku (Kowalczyk-Anioł & Zmyślony 2017).

Remedium na coraz bardziej antagonizującą gospodarzy i gości turystykę masową, ale też i na odejście od fikcyjnego obrazu świata, jest poszukiwanie innych form zwiedzania, tak zwane *off road*, których twórcami mogą być przedstawiciele społeczności lokalnej albo sami odwiedzający. Idea ta wpasowuje się w paradygmat turystyki zrównoważonej, gdzie pierwszoplanową rolę przypisuje się zasadzie nieszkodzenia naturze i ludziom. Jej celem jest sprzeciw wobec komercjalizacji dziedzictwa kulturowego, redukcji mieszkańców społeczności lokalnej do ról usługodawców, a natury do zagospodarowanej przestrzeni rozrywki. Realizacji tej idei służy podróżowanie w stylu *slow,* polegające przede wszystkim na zmianie podejścia do czasu – zamiast pośpiesznego zmierzania do celu, turyści powinni przywiązywać większą uwagę do podróży jako takiej oraz poszukiwaniu jakości doznań, a nie ich ilości (Dickinson & Lumsdon 2010). „Slow" oznacza przesunięcie wagi z doznawania autentyczności miejsc i obiektów na autentyczność doświadczeń (Selwyn 1996), której sprzyjają trzy cechy: uwaga, śmiałość i możliwości (Steiner & Reisinger 2006). „Uwaga" jest specyficznym stanem świadomości i samodzielności w interpretacji zdarzeń turystycznych. „Śmiałość" to podróżowanie *off road*, z dala od tłumów i modnych atrakcji, które wyraża swoiste „bycie sobą". „Możliwość" jest odczuwaniem symbiozy z otoczeniem, poczuciem harmonii swojego miejsca w świecie.

Zamiast hoteli zachęca się więc do korzystania z opcji wynajęcia łóżka do spania na portalu *couchsurfingowym*, zamiast posiłków w restauracjach, przygotowanie posiłków w domach gospodarzy, zamiast wędrówek z przewodnikiem po miejskich *high lights* – piesze wycieczki po peryferyjnych dzielnicach miast kulturowych.

Zwolennicy samotnej eksploracji mogą korzystać z niszowych ofert tworzonych przez przedstawicieli społeczności lokalnych, takich jak gry miejskie, gry turystyczne, *questy* oraz *geocaching*.

Gry miejskie oferują możliwość rozrywki i aktywnego spędzania wolnego czasu, tak zwane *edutainment* – nauczania przez zabawę i rozrywkę. Założeniem gier jest wykorzystanie przestrzeni miejskiej (miasto jako plansza), co pozwala na jego odkrywanie w formie podchodów, *happeningów* czy *flash mobów*.

Gra turystyczna jest formą gry miejskiej, ale nie wymaga oprawy w postaci animatorów, dlatego do jej przeprowadzenia potrzebna jest tylko karta startowa, pobrana z strony internetowej.

Questing polega na przejściu trasy obejmującej miejsca, obiekty i lokalizacje ważne z punktu widzenia lokalnego dziedzictwa kulturowo-historyczno-przyrodniczego. Odbiorcy – turyści, ale też mieszkańcy społeczności lokalnej – poruszają się samodzielnie po trasie, kierowani ulotką zawierającą mapę i wierszowane wskazówki (także zgadywanki lub rebusy). Zwieńczeniem wyprawy jest odkrycie skarbu: pieczątki, hasła, rzadziej odznaki.

Geocaching polega na odszukiwaniu tak zwanych skrzynek (keszy), zawierających *logbook*, czasem przedmiotów podróżnych (*travel bugs*). Skrytki są zamaskowane, a dotarcie do nich umożliwia sygnał GPS. Celem zabawy może być zbieranie keszy samo w sobie, jednak warto zwrócić uwagę na ich lokalizacje, bowiem te zazwyczaj nie są przypadkowe, lecz zależne od tego, co właściciel chce pokazać keszerowi: miejsce historyczne lub przyrodnicze, powszechnie znane lub intymne, zupełnie nieznane i/lub nieatrakcyjne dla turystów masowych, przewodników i pilotów wycieczek.

Coraz popularniejszą formą jest *urbex* (*Urban exploration*, angielskie: eksploracja miejska), czyli penetracja miejsc niedostępnych – opuszczonych budynków poprzemysłowych, katakumb, kanałów ściekowych, tuneli tranzytowych. Jest to ekstremalna forma turystyki, wymagająca od uczestników ostrożności, a także określonych zasad etycznych: zwolennikom *urbexu* przyświeca zasada „zabierz tylko zdjęcia, zostaw tylko ślady stóp" (*take only pictures, leave only footsteps*).

Od czasu, kiedy turyści są przedmiotem krytyki ekologów, obrońców praw człowieka czy organizacji walczących z nierównościami społecznymi, rośnie presja wspierania turystyki zrównoważonej. Podejmowane działania mają na celu walkę z *overtourismem* i nakierowanie uwagi na potrzeby społeczności lokalnej. Wspomniane instytucje dążą do wprowadzenia ograniczeń w ruchu turystycznym, obciążenia dodatkowymi kosztami turystów jednodniowych, zamykania centrów miast kulturowych dla turystyki masowej, ogólnej zmiany filozofii „must see" na rzecz „nice to be". Można przyjąć, iż zastosowanie się do tych wytycznych powinno również zmienić sposób postrzegania świata i stopniowe wymykanie się z zakodowanej pułapki turystycznego spojrzenia.

Koniec konstrukcji

Miasta kulturowe coraz otwarciej walczą ze zbyt dużą liczbą turystów (głównie jednodniowych), ale nie widać oznak zwolnienia tempa rozwoju turystyki masowej. Badania przeprowadzone na zlecenia Allianz Partners[10] wykazały, iż niemieccy turyści bardziej obawiają się korków (44%) i opóźnień środków transportu (36%), złej pogody (33%) i strajków (26%) niż ataków terrorystycznych (18,6%) czy przestępczości (23,2%). Najwyraźniej podróżni okrzepli w społeczeństwie ryzyka i oswoili lęk przez obcym do tego stopnia, że ich najpoważniejszym problemem jest ustawiczny stan braku czasu. Tym samym można wysunąć tezę, iż proces falsyfikacji świata będzie postępował i przybierał coraz to nowe formy i postaci.

Turystyka jest zjawiskiem społecznym i jako taka stanowi przedmiot analiz wielu dyscyplin naukowych. W ponowoczesnym świecie gier, masek, falsyfikacji i pozorów, semiotyka turystyki zalicza się do tych najbardziej znaczących. Interpretacja aktu turystycznego dotyczy trzech zagadnień: semiotyki atrakcji turystycznej, semiotyki przekazu informacyjno-promocyjnego oraz semiotyki miejsca/przestrzeni w turystyce (Owsianowska 2008: 123).

Semiotyczna analiza atrakcji turystycznej koncentruje się na sposobach, w jakie turyści rozstrzygają dylematy związane z problematyką autentyczności. Kent Grayson i Radan Martinec (2004) podjęli się analizy metod oceniania wyznaczników autentyczności, jakie są oceniane przez odbiorców. Na tej podstawie wyodrębnili autentyczność indeksowaną (*indexical authenticity*) oraz ikoniczną (*iconic authenticity*). Autentyczność indeksowana odnosi się do tego pojęcia w kontekście „prawdziwy, rzeczywisty, faktyczny" i oddziela oryginalny obiekt od jego kopii. W wypadku autentyczności ikonicznej pojęcie „autentyczny" jest tożsame z „dokładny", „wierny". Ich badania są kolejnym wkładem w dyskusję o autentyczności obiektów i doświadczeń w turystyce dzięki wprowadzeniu stopniowalności autentyczności, na przykład ze względu na oryginalność lub wierność z oryginałem.

Semiotyka przekazu informacyjno-promocyjnego w turystyce jest kluczowym zagadnieniem w budowaniu komunikatów i tworzeniu przekazów marketingowych służących budowie konkurencyjności marki. Tom Selwyn (1993) wyróżnił dwie metody odczytywania broszur turystycznych: struktu-

[10] W sumie przebadano pięćset osób.

ralistyczną oraz poststrukturalistyczną. Ta pierwsza wyróżnia i analizuje cztery tematy: „zabytki", „plaże i granice", „uśmiechy miejscowych przyjaciół" oraz „jedzenie i kuchnia". Strategia strukturalistyczna jest najbardziej mitologizującą formą przedstawiania świata – obrazy ukazują turystyczne raje oderwane od ekonomicznego, społecznego i politycznego kontekstu, na tle których turysta celebruje własną samotność. W analizie poststrukturalistycznej granice i miejsca ulegają zniesieniu, liczą się tylko euforyczne wrażenia z bezimiennych lokalizacji, przedstawiane jako spektakularne doświadczenia.

Ponowoczesne ruchliwe społeczeństwa na nowo definiują swoją wielokulturową tożsamość, w której kategorie „tu" i „tam" czy też „dom" i „poza domem" ulegają rozmyciu. Jednak w turystyce moment przestrzennej emancypacji-separacji (Jafari 1987), czyli wejścia w rolę turysty, nadal odgrywa znaczącą rolę. Semiotyka przestrzeni/miejsca w turystyce odnosi się do wartościowania i symbolizacji środowiska geograficznego oraz kształtowania się miejsc/przestrzeni narodowych (Owsianowska 2008: 135). W tym ujęciu turystyczne spojrzenie koncentruje się na poszukiwaniu oznak narodowych jako egzemplifikacji osobliwości turystycznych. Zaliczają się do nich na przykład ideologiczne krajobrazy, miejsca znaczące (historycznie) czy symboliczne miejsca kultury popularnej i zgromadzeń (Edensor 2004).

Turystyczny raj ulega wielokrotnym rekonstrukcjom na swojej wizualnej płaszczyźnie: zmianom podlegają rekwizyty, scenerie, scenariusze bądź aktorzy. Język turystyki spełnia swoje dyscyplinujące funkcje, posługując się bezosobowymi wskazówkami, poradami, trybem rozkazującym. Niezmienność podziału na nie-egzotykę i egzotykę, codzienność i niecodzienność, zwyczajność i nadzwyczajność, nadaje turystyce charakteru wielkiej narracji. I chociaż Jean-François Lyotard (1997) wieszczył jej upadek, to nie sposób uwolnić się od wrażenia, iż w tej formie aktywności ludzkiej zachowała swoją żywotność. Jednakże i ona poddaje się rekonstrukcjom, zmierzając w kierunku nadzwyczajności kontrolowanej, której egzemplifikacją jest propozycja jednego z polskich biur podróży zachęcająca do skorzystania z oferty egzotyki *light*, czyli „relaksujących wczasów z odrobiną zwiedzania" (Rainbow 2019). Można się domyślać, iż jej rdzeniem jest właśnie fantazmat turystycznego raju.

Nie ma niczego złego w porządkowaniu świata, w nadawaniu mu znaczeń i definicji, o ile procesy te nie polegają na redukcji obiektów do stereotypów, wyobrażeń i ciekawostek. Gra bowiem toczy się o zmianę w świadomości, o bycie prawdziwym nomadą, o zrozumienie sieci globalnych współzależności w zakresie międzykulturowych interakcji. Zadaniem świadomego turysty jest

samodzielne odkodowanie kultur i społeczności lokalnej obszarów destynacji nie poprzez cel, ale zdążanie do celu, nie poprzez poznanie, ale poznawanie, nie poprzez stan, ale proces. Zamykanie się w przedstawieniach i fałszowanych obrazach potwierdza bowiem fatalistyczną konkluzję Jacka Hugo-Badera: „podróżnik wyrusza w świat po coś. A turysta – bo lubi, bo jest ciekawy. Zatem po nic" (Hugo-Bader 2012: 9).

Źródła cytowań

Boorstin, Daniel (1971), *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*, New York: Atheneum.

Bruner, Edward M. (1994), 'Abraham Lincoln as authentic reproduction: A critique of postmodernism', *American Anthropologist*: 96 (2), online: https://www.academia.edu/29943960/Abraham_Lincoln_as_Authentic_Reproduction_A_Critique_of_Postmodernism, ss. 397-415 [dostęp: 03.04.2019].

Buczkowska, Karolina (2014), 'Turysta w slumsach, czyli o (nie)wyraźnej granicy pomiędzy turystyką etyczną i nieetyczną', w: Marek Kazimierczak (red.), *Etyczny wymiar podróży kulturowych*, Poznań Akademia Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu, ss. 125-138.

Butler, Oobah (2017), *I Made My Shed the Top-Rated Restaurant on TripAdvisor*, online: https://www.vice.com/en_us/article/434gqw/i-made-my-shed-the-top-rated-restaurant-on-tripadvisor [dostęp: 28.03.2019].

Culler, Jonathan (2009), 'Semiotyka turyzmu', przekł. Halina Baczewska, *Panoptikum:* 8 (15), ss.11-23.

Cywiński, Piotr, (2013), *Wielka narracja turystyczna*, online: http://post-turysta.pl/artykul/wielka-narracja-turystyczna [dostęp: 10.10.2019].

Cywiński, Piotr, (2015), *Co to jest egzotyka?*, online: http://post-turysta.pl/artykul/co-to-jest-egzotyka, par. 1-7 [dostęp: 29.03.2019].

Dann, Graham M.S. (1996a), *Language of Tourism: a Sociolinguistic Perspective* , Wallingford: CAB International.

Dann, Graham M.S. (1996b), 'The People of Tourists Brochures', w: Tom Selwyn (red.), *The Tourist Image. Myths and Myth Making in Tourism*, Chichester: John Wiley & Sons, ss. 61-83.

Dickinson, Janet E., Les Lumsdon (2010), *Slow Travel and Tourism*, London: Earthscan.

Edensor, Tim (1998), *Tourists at the Taj: Performance and Meaning at a Symbolic Site* , London: Routledge.

Edensor, Tim (2004), *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne,* przekł. Agata Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Ferenc, Tomasz (2010), *O tym, jak fotografia stworzyła współczesnego turystę*, online: https://www.nck.pl/upload/archiwum_kw_files/artykuly/4._tomasz_ferenc__o_tym_jak_fotografia_stworzyla_wspolczesnego_turyste.pdf [dostęp: 25.09.2019].

Grayson, Kent, Radan Martinec (2004), 'Consumer Perceptions of Iconicity and Indexicality and Their Influence on Assessments of Authentic Market Offerings', *Journal of Consumer Research*: 31, ss. 296-312.

Gutowska, Aleksandra (2015), 'Wycieczki po slumsach, czyli gdzie się podziała podmiotowość i sprawczość mieszkańców', *Post-turysta*, online: http://post-turysta.pl/artykul/wycieczki-po-slumsach-czyli-gdzie-sie-podziala-podmiotowosc-i-sprawczosc-mieszkancow-kibery-i-bwaise.pdf [dostęp: 01.04.2019].

Hostelclub.com (2018), *Jak podróżować po świecie za darmo lub przynajmniej za tyle co nic? Tak! To możliwe i pokażemy Ci jak to zrobić*, online: https://www.hostelsclub.com/pl/magazine/jak-podrozowac-po-swiecie-za-darmo [dostęp: 28.03.2019].

Hugo-Bader, Jacek (2012), 'Kiedyś byłem psem', *Kontynenty*: 1, ss. 6-14.

Influencerki są gorsze od „madek". Restaurator nie wytrzymał i pokazał, jak żebrzą u niego o obiady online: https://natemat.pl/277403,jak-zostac-influencerem-instagramerki-zebrza-nawet-o-jedzenie [dostęp 10.05.2019].

Jafari, Jafar (1987), 'System turystyki. Społeczno-kulturowe modele do zastosowań teoretycznych', *Problemy Turystyki:* 3(37), ss. 3-17.

Kawecki, Witold (2010), 'Od kultury wizualnej do teologii wizualnej', *Kultura – Media – Teologia:* 1(1), ss. 24-33.

Kowalczyk-Anioł, Joanna, Piotr Zmyślony (2017), 'Turystyka miejska jako źródło protestów społecznych: przykłady Wenecji i Barcelony', *Turystyka Kulturowa*: 2, ss. 7-36.

Wiadomościturystyczne.pl (2019), *Korki i opóźnienia gorsze od ataków terrorystycznych*, online: http://wiadomosciturystyczne.pl/aktualnosci/2270,0,8,,korki_i_opoznienia_gorsze_od_atakow_terrorystycznych.html [dostęp 10.01.2019].

Kruczek, Zygmunt (2011), *Atrakcje turystyczne Fenomen, typologia, metody badań,* Kraków: PROKSENIA.

Lyotard, Jean-François (1997), *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przekł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Aletheia.

MacCannell, Dean (2002), *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przekł. Ewa Klekot, Anna Wieczorkiewicz, Warszawa: Wydawnictwo Muza.

Familybreakfinder.co.uk (2019), *Map Shows Every Country's Tourism Slogan*, online: https://www.familybreakfinder.co.uk/holidays/map-every-countrys-tourism-slogan/ [dostęp 20.10.2019].

Nowacki, Marek (2010), *Autentyczność atrakcji a autentyczność doświadczeń turystycznych*, ss. 7-21.

Nuryanti, Wiendu (1996), 'Heritage and postmodern tourism', *Annals of Tourism Research*: 23, ss. 249-260, online: https://www.academia.edu/823934/Heritage_and_postmodern_tourism [dostęp 13.05.2019].

Olczyk, Maciej (2013), 'Moralne aspekty turystyki', *Teologia i Moralność*: 1 (13), ss. 211-231.

Owsianowska, Sabina (2008), 'Semiotyka turystyki', w: Ryszard Winiarski (red.), *Turystyka w naukach humanistycznych*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 117-139.

Reisinger, Yvette, Carol J. Steiner (2006) 'Reconceptualizing Object Authenticity', *Annals of Tourism Research*: 33 (1), ss. 65-86.

Selwyn, Tom (1993), 'Peter Pan in South-East Asia: views from the brochures', w: Michael Hitchcock, Victor T. King, Michael J.G., Parnwell, *Tourism in South-East Asia*, London: Routledge, ss.117-137.

Selwyn, Tom (1996), *The Tourist Image: Myths and myth making in tourism*, Chichester: John Wiley.

Sikora, Sławomir (2014), 'Haiti Letha. Pokusy egzotyki', *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej:* 7, online: http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/haiti-letha.-pokusy-egzotyki [dostęp 20.04.2019].

Słownik języka polskiego PWN, Wydawnictwa Naukowe PWN, online: http://sjp.pwn.pl/ [dostęp 10.09.2019].

Sontag, Susan (1986), *O fotografii*, przekł. Sławomir Magala, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Sztompka, Piotr (2005), *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.

Todorov, Tzvetan (1996), *Podbój Ameryki: problem innego*, przekł. Janusz Wojcieszak, Warszawa: Wydawnictwo Fundacji Aletheia.

Urry, John (1995), *Consuming Places*, London-New York: Routledge.

Urry, John (2007), *Spojrzenie turysty*, przekł. Alina Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Welsch, Wolfgang (2005), *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, przekł. Katarzyna Guczalska, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Wieczorkiewicz, Anna (2008), '*Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*', Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Podroze.gazeta.pl (2019), *Youtuberka zaproponowała hotelowi promocję w zamian za luksusowy pobyt. Masz jaja i niewiele godności'*, online: http://podroze.gazeta.pl/podroze/7,114158,22934475,youtuberka-zaproponowala-hotelowi-promocje-w-zamian-za.html [dostęp 10.05.2019].

Tożsamości i komunikacja w świecie mediów społecznościowych – analiza z wykorzystaniem teorii społeczeństwa spektaklu Guya Deborda i koncepcji cyfrowego nonsensu memetycznego

WIKTOR MAGDZIARZ

Uniwersytet Jagielloński
wiktor.magdziarz@gmail.com

Autor niniejszego rozdziału ma na celu przedstawienie problemów wynikłych w związku z istotowymi przemianami internetu, który na przestrzeni ostatnich lat przyczynił się do zmiany społecznej percepcji prawdy i fałszu. Funkcjonując pierwotnie jako jednokierunkowe medium komunikacji, którego przekaz ograniczony był do wyraźnie wydzielonych nośników treści (komputerów stacjonarnych), stopniowo przekształcał się on w fizycznie wszechobecną sieć, funkcjonującą w kontekście społecznym, jak wskazane zostanie w dalszej części wywodu, zupełnie inaczej niż jeszcze w pierwszej dekadzie XXI wieku. Zmiany technologiczne, które wpłynęły na reorientację funkcji internetu, przełożyły się na zmianę w sposobie postrzegania treści przesyłanych za jego pomocą. Ponieważ zaś obecnie sieć internetowa funkcjonuje jako komplementarna część wielu działań podejmowanych indywidualnie i kolektywnie w przestrzeni, o której niegdyś można by powiedzieć, iż jest „pozainternetowa", „realna", powstał w tym obszarze problem zachodzenia na siebie i przenikania prawdy oraz wytworów fantazji, projekcji albo zwyczajnych kłamstw.

Kontekstem teoretycznym tych rozważań będzie praca Guya Deborda *Społeczeństwo spektaklu* z 1967 roku, powstała wprawdzie w czasach przedcy-

frowych, ale akuratnie antycypująca procesy zachodzące w zmediatyzowanych społeczeństwach konsumujących.

W charakterze wstępu nieszczegółowo nakreślony zostanie kierunek ewolucji sieci – od tak zwanego „Internetu wiedzy" (*Internet of Knowledge*) do tego etapu jego rozwoju, gdy jego funkcjonowanie opiera się w dużej mierze na „cyfrowych przestrzeniach życia społecznego" (*digital social environment* lub i krócej: „DSE"). W drugiej części wprowadzenia przedstawiona zostanie w zarysie myśl Guya Deborda, z której zaczerpnie się użyteczną metaforę spektaklu. Posłuży ona do opisania mechanizmów wytwarzania i rozpowszechniania treści mediów społecznościowych. Wprowadzony też zostanie kontekst memetycznego nonsensu cyfrowego, o którym piszą Limor Shifman i Yuval Katz (Shifman & Katz 2017) w artykule, którego fragmenty zostaną tutaj przytoczone. Później dokonana zostanie analiza kilku przykładów, które pozwolą zilustrować wysuwane w niniejszym rozdziale tezy.

Internet

Na ilustracji Petera Steinera z „New Yorkera" z 1993 roku zobaczyć można dwa psy, z których jeden siedzi na fotelu komputerowym przed monitorem kineskopowym, popularnym „baniakiem" i trzymając łapę na klawiaturze zwraca się do drugiego słowami: „W Internecie nikt nie wie, że jesteś psem" (Steiner 1993). W 2015 Kaamran Hafeez zamieszcza w tej samej gazecie ilustrację, która w ironiczny sposób odnosi się do rozwoju sieci. Na wspomnianym obrazku, dwadzieścia dwa lata później, te same psy, już wyraźnie starsze, siedzą na podłodze obok człowieka pracującego na komputerze z płaskim ekranem i dyskutują. „Czy pamiętasz, jak to było, kiedy w Internecie nikt nie wiedział kim jesteś?" (Haafez 2015), pyta jeden drugiego. Teza, którą stawia autor nowszej ilustracji, wydaje się dyskusyjna. Przynajmniej można powiedzieć, że udałoby się znaleźć zarówno argumenty na jej poparcie, jak i skłaniające do jej odrzucenia. Pytaniem, które się tu pojawia, jest bowiem, czy faktycznie użytkownicy internetu znaleźli się w sytuacji, kiedy w obiektywny sposób ich tożsamości przenikają do sieci internetowej, pozwalając działać tam jako „oni sami" razem z innymi, przeniesionymi w przestrzeń internetu osobami.

Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku internet tkwił w jednokierunkowym modelu komunikacji (Sarowski 2017: 32-39). Użytkowanie sieci 1.0, tak bowiem określa się ten etap rozwoju, polegało na biernym od-

biorze przez użytkowników treści zamieszczanych w niej przez wykwalifikowanych twórców. Kolejne lata to ewolucja w kierunku uspołecznienia i modelu partycypacyjnego (sieć 2.0), w którym odbiorca miał jednocześnie zarówno możliwość konsumpcji, jak i wytwarzania treści dla innych użytkowników. Następnym krokiem dla sieci internetowej było przejście do fazy 3.0. Tutaj warto zatrzymać się na dłużej. Jak pisze Łukasz Sarowski, odnosząc się do tego właśnie momentu ewolucji internetu, działanie tego rodzaju sieci „opierać się będzie na inteligentnych narzędziach pozwalających na uzyskanie żądanych informacji w sposób celowy i zgodny z preferencjami użytkownika" (Sarowski 2017: 35). Mowa tu o rozwiązaniach znanych współcześnie wszystkim internautom od strony praktycznej, które sprawiają, iż treści, do których użytkownik dociera, nie są dobierane losowo, lecz oparte na jego wcześniejszych, zapisanych w sieci działaniach. Następuje personalizacja – na tym etapie użytkownik funkcjonuje w przestrzeni internetu nie tylko sterując anonimowym *alter ego*, lecz w pewnym sensie jako on sam, jako osoba.

Warto zwrócić uwagę, że nazwę utworzonego profilu, awatara, udostępniane dane opisujące, kim się jest, można w każdym momencie zmienić, natomiast sytuacja, w której system zdobywa o użytkownikach informacje niezależnie od ich celowych działań nakierowanych na udostępnianie takich danych sprawia, że mają oni coraz mniejszą możliwość zmiany sieciowej tożsamości. Logiczną konsekwencją takiego kierunku rozwoju internetu jest fakt, że na podstawie zbiorów zakodowanych informacji na temat użytkowników, mogą być oni identyfikowani z coraz większą precyzją.

Kolejnym etapem rozwoju sieci internetowej, w który stopniowo wchodzą jego użytkownicy, jest koncepcja tak zwanego internetu rzeczy (*Internet of Things; IoT*). Internet 4.0, który opiera się na symbiotycznej interakcji człowieka z maszyną i na zdolności technologii do „odczytywania z jeszcze większą dokładnością, (w porównaniu z poprzednią wersją), informacji znajdujących się w sieci w ich odpowiednich kontekstach" (Sarowski 2017: 37), ma doprowadzić do powstania wspomnianego internetu rzeczy – globalnej, wszechobecnej infrastruktury interkonektywnych, konwergentnych funkcjonalnie urządzeń powiązanych dostępem do wspólnej sieci internetowej.

Już współcześnienie wydaje się niczym dziwnym użycie telefonu komórkowego, aby zmienić utwór w radiu samochodowym, a można założyć, że opisywane procesy będą się nasilać i obejmować kolejne dziedziny życia. Idea ta rozciąga się na rozmaite sfery życia niebędące *stricte* dziedziną technologii. Internet stał się narzędziem, z którego trudno byłoby zrezygnować

tak kucharzom, naukowcom, organizatorom politycznych rewolucji, jak i osobom, które chcą niedrogo sprzedać stare ubrania. Autor ma tu na myśli sytuację, kiedy przy pomocy sieci internetowej połączone są nie tylko urządzenia używane w rozmaitych kontekstach, ale i owe konteksty. Rozmaite elementy życia społecznego są zakorzenione w środowisku internetowym na tyle mocno, że nie sposób już dzisiaj powiedzieć iż, na przykład, przeniesienie polityki w hipotetyczne środowisko pozainternetowe byłoby zwykłą zmianą nośnika treści. Takie środowisko nie istnieje, tak jak i nie istnieje już pozainternetowa polityka. Internet połączył ją z innymi sferami życia w większym stopniu niż kiedykolwiek było to możliwe, a jego specyfika i sposób funkcjonowania kształtują jednocześnie wszelkie te sfery. Życie przebiega obecnie w kontekście internetowym, będącym ramą działań użytkowników. Jednocześnie formuje on te działania i odpowiada na potrzeby z nich wynikające, dostosowując swój kształt do połączeń między sferami, które zostały do niego przeniesione.

Jak już częściowo tutaj wskazano, za nurtem tych przemian podąża też zmiana sposobu, w jaki w sieci funkcjonują internetowe *alter ego* użytkowników. Dąży się do coraz większego zespolenia poszczególnych internautów, rozumianych jako osoby możliwe do zidentyfikowania w urzędowych rejestrach, z ich reprezentacjami w internecie. Logując się przy pomocy imienia i nazwiska, prowadząc bankowość czy rozwiązując rozmaite kwestie administracyjne *online*, użytkownicy wielokrotnie weryfikują swoją tożsamość, przesyłając na różne adresy skany dokumentów, dane karty kredytowej czy inne poufne, osobiste informacje. Wiele sieciowych usług połączonych zostaje przy pomocy jednego, spersonalizowanego konta, do którego użytkownik jest stale zalogowany. Wreszcie istnieją też powiązania między użytkowanymi urządzeniami, wpisujące się w projekt internetu rzeczy, a które tworzą spersonalizowaną przez jednego administratora sieć. Można dodać do tego jeszcze systemy weryfikacji tożsamości opierające się na danych biometrycznych.

Z drugiej strony, dzisiejszy internet w dużej mierze opiera się na mediach społecznościowych, logowanie do rozmaitych usług następuje za pomocą konta przynależącego do nich, a duża część użytkowników dostęp do (przeselekcjonowanych pod kątem preferencji) informacji uzyskuje przy pomocy osobistych kont w portalach typu Facebook. W realiach internetu jednocześnie funkcjonuje się jako zweryfikowane na wiele sposobów reprezentacje realnie istniejących ja, jak i przebywa w środowisku mediów społecznościowych, które nie kierują się, jak wskazane zostanie w dalszej części wywodu, logiką autentyzmu, chociaż za takie próbują uchodzić. Niniejsza sytuacja prowadzi do prze-

mieszania w internecie prawdy i fałszu. Ponieważ jednak stał się on inherentną częścią tego, co niegdyś nazwałoby się pozainternetowym, konfuzja ta przenosi się i na tę część świata społecznego.

Społeczeństwo spektaklu

Guy Debord w S*połeczeństwie spektaklu* z 1967 roku krytykował społeczeństwo, które określił mianem „z gruntu spektaklistycznego »spectaclistes«" (Debord 2006: 37). Streszczenie jego koncepcji w kilku zdaniach wydaje się zadaniem dość karkołomnym również z uwagi na sposób pisania Deborda, który budzi wiele emocji – niektórzy uznają go za porywający, inni wskazują, że miał charakter nienaukowy. Debord pozostawia wiele przestrzeni do interpretacji, każda więc próba ujęcia jego podstawowych tez przy pomocy kilku prostych stwierdzeń jest niewystarczająca i z konieczności nie oddaje głębi znaczeń zawartych w dziele. Tekst Deborda zostanie tu wykorzystany, aby wskazać adekwatny z perspektywy niniejszego rozdziału kierunek interpretacji, bez aspiracji jednakże do stworzenia całościowego i spójnego opisu rzeczywistości społecznej.

Wypada zacząć więc od samej koncepcji spektaklu. Debord argumentuje, iż współczesne mu społeczeństwo zostało całkowicie pochłonięte przez nurt, ruch, albo system obrazów, które składają się „ze znaków panującej produkcji" (Debord 2006: 35) i są jednocześnie jej apoteozą. „Zarówno forma, jak i treść spektaklu służą uprawomocnianiu założeń oraz celów panującego systemu" (Debord 2006: 34), stwierdza Debord.

Ważną cechą spektaklu jest fakt, że nie pełni on w społeczeństwie funkcji czysto dekoracyjnej. Autor koncepcji definiuje go jako „zapośredniczony przez obrazy stosunek społeczny między osobami" (Debord 2006: 34), „rdzeń nierealności realnego społeczeństwa" (Debord 2006: 34). Spektakl staje się więc wzorem, według którego i w kontekście którego funkcjonują społecznie zarówno jednostki, jak i kolektyw. Jako podstawową jego funkcję Debord wymienia wytwarzanie społecznego oddzielenia; spektakl ma dlań charakter samozwrotny – istnieje sam dla siebie, odnosi się sam do siebie, sam służy wzrostowi własnej potęgi. Nie jest przy tym kontrolowany przez wytwarzających go ludzi; jest częścią istnienia, która oddziela się od rzeczywistości, działa poprzez „oderwane od wszystkich przejawów życia obrazy" (Debord 2006: 33), które „łączą się we wspólnym nurcie" (Debord 2006: 33), tworząc „wyodrębniony pseudo-

świat" (Debord 2006: 33). Ma charakter na poły religijny, jest materialnym wyrazem sfery *sacrum*, które jest jednak wytwarzane oddolnie w odniesieniu do panującego systemu produkcji.

W ten sposób spektakl łączy w sobie cechy materialne i niematerialne. Debord nie ma wątpliwości, że spektakl istnieje naprawdę, jest realnie konstruowany, reprodukowany, chociaż stanowi wyraz zespołu abstrakcyjnych założeń. Ujmuje go jako „wizję świata, która stała się rzeczywista, znalazła materialny wyraz; uprzedmiotowiony światopogląd" (Debord 2006: 34). „Rzeczywistość przejawia się w spektaklu, a spektakl jest rzeczywisty" (Debord 2006: 35) – pisze Debord. Życie w środowisku spektaklu jest jak wydmuszka – podporządkowane totalitarnemu nonsensowi (u Deborda charakter ten opisany jest jako „monopolistyczny i wykluczający wszelką dyskusję sposób ukazywania się"; Debord 2006: 36) i pozbawione zupełnie możliwości prawdziwego przeżywania. W „imperium nowoczesnej bierności" (Debord 2006: 36) egzystencja ludzi przestała być oparta na rzeczywistych doświadczeniach. Najpierw nacisk położono na posiadanie, które stało się ważniejsze od zagadnień ontologicznych. Następnie posiadanie również odeszło w niepamięć, a zastąpiła je iluzja, ujmowana przez Deborda za pomocą czasownika „jawić się". Stąd degradacja życia społecznego uwarunkowana gospodarką i odrywanie się ekonomii od życia (a wraz z ekonomią – spektaklu). Debord opisuje to jako przejście od „być" do „mieć", a następnie od „mieć" do „jawić się". W *Społeczeństwie spektaklu* widz zatraca się w otaczających go obrazach, nie zna już samego siebie, swoich pragnień i potrzeb, zna jedynie spektakl i tylko nim żyje.

Cyfrowy nonsens memetyczny

Yuval Katz i Limor Shifman w abstrakcie do artykułu: *Wytwarzanie sensu? Struktura i znaczenia cyfrowego nonsensu memetycznego* (*Making Sense? The Structure and Meanings of Digital Memetic Nonsense*) z 2017 roku, przedmiot dociekań ujęty w tytule pracy definiują jako: „zbiory pozornie bezsensownych, cyfrowych treści odtwarzanych i wprowadzanych w obieg przez wielu ludzi [*digital memetic nonsense – clusters of seemingly meaningless digital texts imitated and circulated by many participants*]" (Katz & Shifman 2017:1). Badacze wykorzystują do analizy internetu jamesonowską koncepcję pastiszu, którą streszczają jako: „Imitację dla samej imitacji. Pastisz opiera się na przyjemności, która wynika właśnie z samej imitacji, bez konieczności ustanawiania ja-

kichkolwiek nowych znaczeń. [*It is imitation for the sake of imitation; the joy of creating the text derives from the imitation itself, without supplementing any new meaning to the referent*]" (Katz & Shifman 2017: 3). Badacze rozwijają ten wątek w cytowanej pracy, wskazując na specyficzne funkcje komunikacyjne badanego zjawiska:

> Podczas gdy treści te są istotne z perspektywy tworzenia się więzi społecznych i hierarchii (np. Milner 2012; Nissenaum i Shifman 2015), niekoniecznie muszą mieć one jasne znaczenie. Prawie dekadę temu Vincent Miller (2008) zauważył, że powiązania w obrębie tych platform mogą być istotniejsze niż zawartość przesyłanych treści. […] Kiedy podtrzymanie sieci społecznych jest podstawowym celem, dokładne znaczenie tekstów może stać się mniej istotne, tym samym zwiększając szansę wytworzenia się nosensu (Katz & Shifman 2017:27-28)[1].

Przeprowadzając natomiast bardziej szczegółową analizę, starają się wskazać na elementy memetycznego nonsensu, pozwalające na możliwie najpełniejszą realizację funkcji, której znaczenie starają się podkreślić:

> Ponieważ memetyczny nonsens funkcjonuje w kontekście społecznościowym, wskazówki [dotyczące wytwarzania go – W.M.] stają się konieczne, aby utrzymać uczestników komunikacji razem. W tym sensie, Internet odwrócił funkcję nonsensu. W sztuce przedcyfrowy nonsens pełnił funkcję refleksyjnego, intelektualnego narzędzia, które rozmontowywało systematyczne, arbitralne więzi między znaczącymi i światem przez te znaczące oznaczanym. Odbiorcy zazwyczaj nie byli zachęcani do brania udziału w komunikacji, lecz do podziwiania jej. Z kolei memetyczny nonsens tworzy system zasad organizujących ekspresję znaczeń. Zasady te są arbitralne i nierzadko wydają się absurdem, ale sama ich negocjacja pozwala memom rozprzestrzeniać się pośród wielu ludzi (Katz & Shifman 2017:7)[2].

[1] Przekład własny za: „While these texts are significant for the formation of social bonds and hierarchies (e.g. Milner, 2012; Nissenbaum & Shifman, 2015), they do not necessarily need to have a clear meaning. Almost a decade ago, Vincent Miller (2008) pointed out that the connections created in these platforms may be more important than the content of the messages being transmitted. […] When the maintenance of social networks is the primary goal, the exact meaning of the text may become less important, thus increasing the possibility for the creation of nonsense".

[2] Przekład własny za: „Since memetic nonsense operates within a communal context, guidelines are needed in order to hold members together. In this sense, the internet has

Memetyczny spektakl ma więc przede wszystkim funkcję fatyczną, służy udrożnianiu kanałów komunikacji i tak będzie się go tu ujmować dalej w trakcie analizy.

Media społecznościowe i projektowane internetowe tożsamości

Na tym etapie rozważań dokonana zostanie analiza treści zamieszczanych w sieci przez użytkowników i użytkowniczki portalu Facebook i innych mediów społecznościowych. Jest oczywiste, że na platformę tę przesyłane są rozmaite wiadomości, nacisk położony zostanie jednak na te, które dobrze oddają kierunek opisywanych w tym rozdziale przemian.

Pod uwagę wzięte zostaną najpierw indywidualne profile użytkowników lub użytkowniczek portalu Facebook. Ich funkcją jest, po pierwsze, spełnianie pragmatycznej potrzeby identyfikacji określonej osoby z jej kontem (na potrzeby innych użytkowników), a po drugie autoekspresja; stąd kluczowa jest możliwość projektowania treści, które się w obrębie profilu publikuje, oraz narzędzia służące temu celowi. Podstawowa jest tutaj funkcja fatyczna, jak wskaże się dalej. Konto, poza tym, że umożliwia funkcjonowanie w środowisku Facebooka, jest najlepszym przykładem tego, w jaki sposób tożsamość użytkownika może być w internecie dowolnie kształtowana. I nie mówi się tu tylko o przypisaniu do profilu zmyślonego nazwiska. Składa się on z kilku stałych elementów, które poddać można analizie.

Jest więc najpierw zdjęcie profilowe. Pojawia się na nim zwykle twarz właściciela konta, czasem z dodatkowym opisem bądź oznaczeniem przy użyciu symboli wyrażających poparcie dla określonej inicjatywy, identyfikację z pewnym prądem myślowym, czasem zaś – po prostu – ów opis ma formę żartu. Zdjęcia zamieszczane w mediach społecznościowych często nie są jednak neutralne – poddają się logice memetycznego nonsensu. Wyrazem tego są różne

> inverted the function of nonsense. Pre-digital nonsense in the fine arts is a reflective and intellectual tool which subverts the systematic, arbitrary ties between signifiers and the world they signify. Readers are usually invited not to participate but to appreciate it. Memetic nonsense, however, creates a system with a set of rules which govern expression. These rules are explicitly arbitrary and ridiculous, but it is their very negotiation that helps these memes resonate among many people. They often balance between simplicity, which enables people to join the community, and sophistication, which helps distinguish literate members from non-members".

specyficzne sposoby układania ciała do zdjęć. Są tak zwane „dzióbki", składanie palców w kształt diamentu, jak i wszelkie inne mniej lub bardziej znaczące gesty wykonywane dłońmi, filtry nakładane na zdjęcia (choćby instagramowe psie uszy i nos) oraz przejściowe mody na robienie zdjęć w taki czy inny sposób (na przykład rozmaite krzywizny kadru). Większość tych praktyk nie może być wyjaśniona racjonalnie, a nawet jeśli ich geneza ma identyfikowalne i wytłumaczalne podłoże, znaczenie bardzo szybko ginie, pozostawiając jedynie pastiszową konieczność (oraz przyjemność) powtórzenia. Skrajne uspołecznienie tej praktyki (kształtuje się wszak swoją reprezentację w sposób obiektywnie nonsensowny, wpisując się w społeczną praktykę powtarzania takiż wzorców, ekstremalnie deindywidualizując przy tym wizerunek) pozwala scharakteryzować ją jako nastawioną na spełnianie funkcji fatycznej może i w większym stopniu niż na autoekspresję. Można spojrzeć teraz na to zagadnienie z perspektywy debordowskiej. Rozważa się więc centralny punkt internetowej reprezentacji ja, jakim jest zdjęcie profilowe. Jest to jedno konkretne zdjęcie, przy pomocy którego użytkownicy pokazują innym, kim są. Ten zasadniczy dla internetowego wizerunku element konta facebookowego przestaje wyrażać cechy indywidualne, a zaczyna podkreślać przynależność użytkownika do wspólnoty rozumiejących reguły działania internetu i umiejących je stosować. Oprócz tego są jeszcze nakładki, sugerujące, jak wspomniano wcześniej, przynależność właściciela konta do takich czy innych grup myślących w określony sposób. To wszystko realizuje się w oderwaniu od znaczenia i łączy w absurdalny nurt milionów identycznych zdjęć, które nie wyrażają nic poza wzajemnym podobieństwem. Jaki system manifestuje się i emancypuje w tej formie – pozostaje pytaniem otwartym.

Zaraz pod zdjęciem profilowym znaleźć można przestrzeń, w której użytkownik ma możliwość opisania samego siebie krótką sentencją albo udzielenia kilku informacji dotyczących swojego wykształcenia, pochodzenia, pracy. Wydaje się, że oprócz udrażniania kanałów komunikacyjnych i podkreślania przynależności, legendarny już dziś slogan „szlachta nie pracuje", umieszczany przez tysiące użytkowników w rubryce odnoszącej się do zatrudnienia, nie ma innej funkcji. Trudno domniemywać, aby wszyscy używający go uważali się za szlachtę albo żeby mieli intencję rozbawienia innych tego typu żartem. Nikt nie zakłada przecież, że dowcip powtórzony w mediach społecznościowych wielokrotnie w identyczny sposób przez mnóstwo różnych osób kogokolwiek jeszcze rzeczywiście rozbawi. Znów można więc mówić o reprodukcji nonsensu. Analogiczną sytuację można opisać odnosząc się do komentarzy zamieszcza-

nych przez użytkowników obok zdjęć innych internautów w mediach społecznościowych – zwłaszcza przy zdjęciach osób publicznych, choć nie ogranicza się to wyłącznie do tej grupy. Obok zdjęcia przedstawiającego wizerunek danej osoby znaleźć można niezliczoną ilość krótkich, prostych komentarzy wyrażających uznanie. Są one tak zeschematyzowane, że gdyby skategoryzować je, dzieląc na odnoszące się do śliczności (na przykład „śliczna"), takie odnoszące się do piękności („piękna"), wyrażające przywiązanie emocjonalne („moja") i takie skrócone tylko do emotikonów (choćby samo serduszko bądź emotikon oznaczający całusa), okazałoby się, że jedno zdjęcie zamieszczone w mediach społecznościowych może otrzymać wiele komentarzy o identycznej treści od wielu różnych użytkowników. Mowa więc o ogromie wiadomości, który funkcjonuje właściwie nieredukowalny do swoich części składowych.

Komunikacja w mediach społecznościowych opiera się, jak kilkakrotnie tu podkreślono, na aspekcie fatycznym, jest ona jednak pośpieszna i powierzchowna, odbywa się w natłoku treści, co skutkuje dążeniem do skrajnego uproszczenia kodu, a w efekcie niespotykanego w mowie naturalnej stopnia konwencjonalizacji. Można więc powiedzieć, iż zamieszczanie komentarzy takiego typu, o jakim tu mowa, jest internetowym odpowiednikiem skinienia głową na zatłoczonej ulicy, gdy chodzi jedynie o zaznaczenie, iż dana osoba nie ignoruje znajomego, a więc nie zrywa więzi społecznych – nie ma tu jednak szans na jakiekolwiek pogłębienie relacji. Można by zatem zapytać, czy widząc po raz setny tego samego człowieka na ulicy, skinąwszy mu głową dziewięćdziesiąt dziewięć razy, lecz nie wszedłszy z nim w żadną inną formę bardziej pogłębionego kontaktu, powtórzy owa osoba swój gest po raz setny, czy w końcu przestanie się czuć do tego zobligowana. Jeśli to przypuszczenie jest słuszne, to powstaje pytanie, czy tę analogię można byłoby przenieść na pole analizy relacji społecznych podtrzymywanych w internecie. Wyrazem tego typu relacji są na przykład facebookowe przypomnienia o urodzinach znajomego i mnogość urodzinowych życzeń (zamieszczanych w specjalnej, przeznaczonej ku temu rubryce), które tracą charakter indywidualnej ekspresji pozytywnych emocji, skracając się do powtarzanych monotonnie przez dziesiątki osób: „sto lat", „stówka", „wszystkiego najlepszego", „najlepszego".

Tak spektakl, jak i memetyczny nonsens istnieją tylko w kontekście społecznym. Debord wyraźnie zaznacza, że nie wolno cyrkulacji spektakularnych obrazów traktować jako warstwy ozdobnej życia społecznego. Dla niego spektakl staje się rdzeniem stosunków społecznych – kształtuje je – natomiast u Katza i Shifman obieg nonsensu, przez dominację funkcji fatycznej w ko-

munikacji, ma przede wszystkim służyć podtrzymywaniu więzi społecznych. Funkcja ta podkreślana jest przez ustanowienie zestawu reguł, których muszą przestrzegać jej uczestnicy oraz przez ciągłą tych zasad renegocjację.

Na styku mediów społecznościowych i tego, co „realne"

Kolejnym przedmiotem analizy jest kwestia *influencera* – kogoś, kto wykorzystując swój wizerunek i umiejąc sprawnie rozprowadzać wytwarzany przez siebie spektakl (zwykle) zarabia pieniądze. Sama idea społecznej roli osoby, która wykorzystując swój wpływ, uzyskuje dla siebie czy innych określone korzyści nie jest nowa, zastanawiający jest natomiast fakt, że współcześni *influencerzy,* aby osiągać swoje cele, funkcjonując w kontekście sieci wykorzystują mechanizmy cyrkulacji memetycznego nonsensu. Schematyzacja, oparcie na arbitralnych, ale jednak obowiązujących regułach, które to mechanizmy stają się podstawową zasadą rozprowadzania treści, pozwalają na skrajną schematyzację tego typu działalności. O niewielkim problemie natury estetycznej można by mówić w wypadku znudzenia oglądaniem tysięcy identycznych zdjęć, którymi posługują się *influencerzy*. Jeśli jednak powie się wprost, że metoda działania takich kont umożliwia całkowitą mechanizację wywierania wpływu – wszak taki jest cel *influencerskich* kont – sytuacja okaże się zdecydowanie bardziej kontrowersyjna. Jako przykład można tutaj wskazać przypadek automatycznego *influencera* (sic!), a więc profilu-bota, założonego przez nowojorskiego programistę Chrisa Buettiego (nie jest to jedyna podobna inicjatywa). „Beautiful.newyorkcity", tak bowiem nazywało się konto administrowane przez bota, które wykorzystując schematy działania *influencerów*, osiągało internetową obserwowalność, zaś wysyłając zautomatyzowane wiadomości do miejskich lokali, uzyskiwało dla swojego projektanta zaproszenia na darmowe obiady.

Widać więc, że w świecie opanowanym przez media społecznościowe, w świecie wszechobecnego internetu, coraz trudniej oddzielić prawdę od fałszu – występują one bowiem jednocześnie, na zmianę, w tej samej przestrzeni. Brytyjski artysta, Ryan Gander, nakręcił doskonały film, w którym odnosił się do kilku mniej lub bardziej szokujących kontekstów społecznych, w których przeplatały się problemy tożsamości, technologii i mediów (Anthony 2019). Gander rozmawia z przedstawicielem firmy oferującej nietypową usługę – w zamian za wynagrodzenie firma kreowała wizerunek swoich klientów na portalach randkowych, aby móc umawiać ich na spotkanie z innymi użytkownikami

sieci. Gdy pada pytanie o autentyzm takiego wykreowanego wizerunku i o to, czy wszyscy akceptują dziś fakt, że ich internetowe tożsamości są sfałszowane, pada zastanawiająca odpowiedź. „Nie powiedziałbym, że ten wizerunek to »fake« [*I wouldn't say it's fake*]" – odpowiada rozmówca artysty – „to nawet nie jest kopia ciebie samego, raczej coś, jak kopia kopii [*not even a copy of yourself, more like a copy of a copy*]" (Anthony 2019). Z jego perspektywy nie ma właściwie znaczenia, czy użytkownicy sami kreują swój własny wizerunek, czy ktoś robi to za nich. Nie chodzi już nawet o to, że obie te wersje nie są autentyczne, raczej należałoby powiedzieć, że podział na autentyczne i nieautentyczne przestał tu funkcjonować. Został za to spektakl – spektakl wizerunków, spektakl komunikacji, zmediatyzowany spektakl ogarniający wszystkie dziedziny życia i odbierający im realność lub może wytwarzający nową. Spektakl z inherentną, nową, niewykrystalizowaną jeszcze definicją realnego i prawdziwego, chociaż pozostawiający przeczucie, że definicja taka jest możliwa do odnalezienia.

Podsumowanie

Wniosek ten, jak trzeba jednak zauważyć, jest niekonkluzywny. Sam w sobie, bez definiowania konsekwencji, jest bezproduktywną zabawą intelektualną. A przecież, jak wspominał Debord, spektakl jest jednocześnie sztuczny i prawdziwy o tyle, o ile jest realnie wytwarzany i ma realne skutki społeczne. Na przykład w kwietniu 2019 roku miały miejsce masowe zamieszki na granicy Grecji i Macedonii Północnej, gdy wielka liczba imigrantów, którzy utknęli u bram Europy, uwierzyła w fałszywe informacje o otwarciu granicy, kolportowane w mediach społecznościowych (Gazeta.pl Wiadomości 2019).

Użytkownicy sieci mierzą się z ponowoczesnym światem, w którym internet i jego technologia zapośredniczyły realną zmianę społeczną. Jednocześnie uzyskali wolność na niespotykaną dotąd skalę i oddali ją w stopniu, o jakim nigdy w historii przedinternetowej ludzkości nie mogło być mowy. Życie toczy się współcześnie w świecie zafałszowywanej prawdy oraz realnego fałszu, a w centrum tego wszystkiego są projektowane tożsamości internautów, o których nie umieją oni już nawet powiedzieć, czy oddają prawdę o tym, kim są owi internauci, ponieważ utracili oni umiejętność zdefiniowania tego, co autentyczne w nich samych.

Nie trzeba mówić, że sytuacja ta stanowi nowe pole działania dla władzy i daje nowe możliwości nadużyć. Jej produktem jest choćby Donald Trump,

a żeby wyrazić się precyzyjniej, wypada stwierdzić wręcz, że jest jej ucieleśnieniem. Tym, co robi na co dzień prezydent Stanów Zjednoczonych, jest wytwarzanie spektaklu. W 2018 roku artysta Steven Frost wziął udział w dyskusji: *Powab spektaklu polityki i sztuki* (*The Lure of Spectacle of Politics and Art*), której punktem wyjścia był tekst Deborda. Ludzie sztuki, aktywiści i inni chętni dyskutowali o tym, jakie stanowisko zająć wobec mariażu polityki i spektaklu. Frost swoje wnioski opublikował w artykule *Przejąć społeczeństwo spektaklu, aby móc się z nim zmierzyć* (*Embracing the Society of the Spectacle as a Strategy to Combat It*). Pisze:

> Choć spektakl zagwarantował mu [Donaldowi Trumpowi – W.M.] sukces wyborczy w 2016, ten sam spektakl może pomóc nam konstruować strategie, które pozwolą z Trumpem walczyć. […] Historia wykorzystania spektaklu jako narzędzia politycznego i kreatywnego oraz ostatnie sukcesy projektów artystów lokalnych i tych działających na większą skalę sugerują, że nasza kolektywna odpowiedź na trumpowski spektakl musi być czymś potężniejszym niż tylko bezradność, gniew i strach. […] Oprócz wykorzystywania wszelkich form protestu opartych na idei DIY, musimy, stawiając opór, wykorzystać wszelkie formy spektaklu. Trump może sam być szczytowym osiągnięciem spektaklu, ów spektakl nie należy jednak do niego (Frost 2018)[3].

Warunki, w jakich funkcjonuje dzisiejsze społeczeństwo, wydają się opresyjne wobec członków, a przemiany, o których napisano w niniejszym rozdziale, są głębokie, wszechobecne i prawdopodobnie się nie cofną. Nie ma dla aktorówspołecznych natomiast innego wyjścia, jak tylko zaadaptować się do zmieniających się warunków, wypracować funkcjonalne definicje sytuacji i próbować ją wykorzystać lepiej niż ci, którzy używają spektaklu aby zniewolić społeczeństwo.

[3] Przekład własny za: „While spectacle propelled his election success in 2016, it can also help us design the strategies we need to combat him. [...] The history of harnessing the spectacle as a political and creative tool, and the recent success of projects by local and national artists, suggests that our collective response to the spectacle of Trumph as to be something greater than simple exasperation, anger, and fear. [...] In addition to designing DIY forms of protest, we must utilize all modes of the spectacle to resist. While Trump may be the pinnacle of the modern spectacle, it doesn't belong to him".

Źródła cytowań

Anthony, Sam, reż. (2019) *Me, My Selfie and I with Ryan Gander*, Swan Films, [BBC].

Debord, Guy (2006), 'Społeczeństwo spektaklu', w: Guy Debord *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przekł. Mateusz Kwaterko, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 33-37.

Frost, Steven (2018), *Embracing the Society of the Spectacle as a Strategy to Combat It,* online: https://medium.com/@tiltwest/embracing-the-society-of-the-spectacle-as-a-strategy-to-combat-it-d511e841101b [dostęp: 30.10.2019].

Gazeta.pl Wiadomości (2019), *Grecja. Policja starła się z tysiącami migrantów którzy uwierzyli, że otworzą granicę,* online*:* http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114881,24621344,grecja-policja-starla-sie-z-migrantami-ktorzy-uwierzyli-w.html [dostęp 30.10.2019].

Hafeez, Kaamran (2015), 'Remember When, on the Internet, Nobody Knew Who You Were?', *New Yorker*, online: http://www.kaamranhafeez.com/product/remember-internet-nobody-knew-new-yorker-cartoon/ [dostęp: 19.01.2020].

Salyer, Patrick (2015), *The Road to Identity 3.0: From Microsoft Passport to Microsoft 3.0,* online: https://www.fourthsource.com/news/road-identity-3-0-microsoft-passport-Internet-things-18707 [dostęp 30.10.2019].

Sarowski, Łukasz (2017), 'Od Internetu Web 1.0 do Internetu Web 4.0 – ewolucja form przestrzeni komunikacyjnych w globalnej sieci', *Rozprawy Społeczne*: 11 (1), ss. 32-39.

Shifman, Limor, Yuval Katz, (2017) *Making Sense? The Structure and Meanings of Digital Memetic Nonsense,* online: https://www.academia.edu/32976426/Making_Sense_The_Structure_and_Meanings_of_Digital_Memetic_Nonsense [dostęp: 30.10.2019].

Steiner, Peter (1993), 'On the Internet Nobody Knows You're a Dog', *The New Yorker,* online: http://www.ontheinternetnobodyknowsyoureadog.com/ [dostęp: 19.01.2020].

Czwarta czy pierwsza władza? Refleksja Ryszarda Kapuścińskiego nad sposobami oddziaływania mediów

EDYTA ŻYREK-HORODYSKA
Uniwersytet Jagielloński
edyta.zyrek@uj.edu.pl

Wprowadzenie

Jednym z najistotniejszych elementów twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, powracającym w jego reportażach, w udzielanych przez dziennikarza wywiadach, jak również na kartach sześciotomowych *Lapidariów* (Kapuściński 2008a; 2008b), jest rozbudowana i pogłębiona refleksja medioznawcza. W swych rozważaniach reporter wielokrotnie podejmował namysł nad znaczeniem i sposobami funkcjonowania środków masowego przekazu, powiązanych z pojęciem władzy na dwa sposoby. Z jednej strony autor *Cesarza* myślał o mediach jako o władzy *par excellence*, śledząc i dokumentując mechanizmy jej społecznego oddziaływania. Z drugiej, traktował je jako niezwykle skuteczne tej władzy narzędzie, które, znalazłszy się w rękach globalnych koncernów czy polityków, może zostać wykorzystane w instrumentalny sposób. Ta podwójna optyka, pozwalająca dostrzec w mediach jednocześnie podmiot i przedmiot władzy, stanowi punkt wyjścia do nakreślonych w niniejszym rozdziale analiz.

Przedmiotem badań są uwagi Kapuścińskiego, zanotowane na kartach *Lapidariów*, które Ewa Chudoba określa jako „tekst-kolaż" (Chudoba 2007), Zbigniew Bauer jako „świadectwo życio-pisania" (Bauer 2001: 109), Beata Nowacka z kolei definiuje je jako dzieło oparte na „estetyce fragmentu" (Nowacka

2008: 391). Istotnie, pod względem kompozycyjnym *Lapidaria* są tekstem w dorobku Kapuścińskiego szczególnym i wyjątkowym. Reporter odchodzi w nich bowiem od uporządkowanej, linearnej narracji, charakterystycznej dla wielu jego książek reporterskich, zwracając się w stronę krótkich notatek, refleksji, cytatów i uwag, przypominających w swym kształcie średniowieczne *silva rerum*. Do sześciu tomów będących – jak pisze Nowacka – „bodaj najobszerniejszą i najdłużej powstającą książką Ryszarda Kapuścińskiego" (Nowacka 2008: 391), dziennikarz włączył to wszystko, co się nie mieści w tradycyjnym reportażowym dyskursie, a więc fragmenty obszernych cytatów zaczerpniętych z prac innych twórców, osobiste przemyślenia dotyczące ponowoczesności, rozbudowane opinie na aktualne tematy, wspomnienia z rozmów z ważnymi postaciami, impresje towarzyszące spotkaniom z czytelnikami.

Myślenie o kulturowym, społecznym i politycznym oddziaływaniu środków masowego przekazu towarzyszyło Kapuścińskiemu na poszczególnych etapach jego drogi zawodowej. Do kwestii tych powracał często we wplatanych w teksty reportażowe autotematycznych refleksjach (*vide*: *Heban*), wspominał o nich w *Autoportrecie reportera* oraz w tomie *Ten Inny*. To jednak *Lapidaria*, które powstawały przez około trzydzieści lat, wydają się najpełniejszym zapisem medioznawczych rozważań reportera, a ich wieloletnie gromadzenie jest świadectwem ewolucji jego podejścia do prasy. Zastosowana przez Kapuścińskiego poetyka fragmentu pozwala jedynie zasygnalizować istotne dla autora kwestie i twórczo zestawić je w dziele wyraźnie korespondującym z estetyką ponowoczesności – otwartym, wymykającym się dyskursywnemu porządkowi i pozbawionym naukowego podsumowania. Nie znaczy to jednak, że z tego względu dziennikarzowi nie udało się zaprezentować spójnej koncepcji. Jak twierdzi Jerzy Sikora, oparcie dyskursu na poetyce fragmentu nie musi świadczyć (i w wypadku *Lapidariów* z pewnością nie świadczy) o niekoherencji wywodu. Konstrukcja ta zyskuje bowiem wartość symboliczną, jako że „nie sposób poznać rzeczywistość w całości, w domknięciu. Fragmentaryczność formalna (syntaktyczna) łączy się z fragmentarycznością semantyczną – fragmentarycznością poznania" (Sikora 2006: 28).

Media masowe: między pierwszą a czwartą władzą

Jednym z kluczowych tematów pojawiających się w nakreślonej na kartach *Lapidariów* refleksji Kapuścińskiego, są relacje pomiędzy przestrzenią mediów a problematyką władzy. Zagadnienie to – co warto podkreślić – po-

wracało wielokrotnie w pracach tego autora, by przywołać chociażby książkę *Cesarz*, którą Artur Domosławski trafnie określił mianem „traktatu o władzy" (Domosławski 2004a: 18). W *Lapidariach* Kapuściński, odwołując się do słynnej koncepcji Edmunda Burke'a, stawia hipotezę, iż „media stają się stopniowo pierwszą władzą, o której względy zabiegają nawet ci ze szczytów polityki" (Kapuściński 2004b: 189). Powyższa wypowiedź, będąca diagnozą obserwowanego dziś na szeroką skalę procesu polityzacji mediów (Oniszczuk 2011: 11), jest parafrazą słów irlandzkiego filozofa, który – jak wspomina Thomas Carlyle na kartach *Bohaterów* – miał powiedzieć, że „trzy są stany w parlamencie, lecz że w trybunie reporterskiej zasiada stan czwarty, o wiele ważniejszy od wszystkich innych" (Carlyle 2006: 151).

Przywołane stwierdzenie wzbudza kilka poważnych wątpliwości. Po pierwsze, nierozstrzygnięta pozostaje kwestia autorstwa tej niezwykle popularnej wypowiedzi, którą w XIX wieku Carlyle przypisał Burke'owi, nie wskazując jednak bezpośrednio jej źródła (Nieć 2010: 224). Po drugie – jak zauważa Tomasz Goban-Klas – przyznanie mediom przymiotu władzy (którymkolwiek numerem nie zostałaby ona określona) jest już samo w sobie pewnym nadużyciem. Środki masowego przekazu są, co prawda, narzędziem wpływu i kreowania określonych postaw, trudno jednak – jak podkreśla badacz – mówić tu o władzy, skoro nie są one w stanie skutecznie egzekwować wypełnienia przez społeczeństwo promowanych przez siebie zasad działania (Goban-Klas 2005: 47-49). Brytyjski polityk, Stanley Baldwin, zwrócił swego czasu uwagę na inny aspekt podważający zasadność tej koncepcji, mówiąc o medialnej „władzy bez odpowiedzialności" (Nieć 2010: 228). Łukasz Wojtkowski podkreślił błędne tłumaczenie angielskiego sformułowania „fourth estate", funkcjonującego – niesłusznie – na polskim gruncie częściej jako „czwarta władza" aniżeli „czwarty stan" (Wojtkowski 2008: 183). Marek Palczewski staje z kolei na stanowisku, że określenie „czwarta władza" jest „[…] pewnym modelem idealnym dla analizy stosunków czytelnik (odbiorca) – prasa (media) – władza polityczna" (Palczewski 2017: 352). Środki masowego przekazu sprawują funkcję kontrolną nad instytucjami życia społecznego. Określenie ich mianem „czwartej władzy" postrzegać trzeba jednak jako swoisty „mit" (Palczewski 2017: 358), udatną metaforę, która nie podlega weryfikacji w kategoriach prawdy i fałszu.

Medioznawcza refleksja Kapuścińskiego

Kapuściński, zapisując swe uwagi dwa stulecia później niż Burke, parafrazuje jego słowa. Akcentuje przy tym zdecydowanie wyższą pozycję mediów, pełniących funkcję już nie czwartej, lecz pierwszej władzy. Na zwiększenie ich roli istotnie wpłynęły przekształcenia technologiczne, którym reporter także poświęca wiele uwagi. Przejście od czwartej do pierwszej władzy wynika przede wszystkim z wszechobecności mediów, posiadanego przez nie potencjału docierania do niemal każdego zakątka globalnej wioski. Funkcję przywołanej przez Burke'a czwartej władzy pełniły niegdyś wyłącznie drukowane tytuły prasowe, wśród których w osiemnastym stuleciu próżno szukać jeszcze tej najbardziej wpływowej i wysoce poczytnej prasy sensacyjnej. Swe uwagi na temat społecznej i politycznej roli mediów Kapuściński formułuje już w zgoła odmiennej rzeczywistości, gdy dominującą rolę, jeśli chodzi o poziom czytelnictwa, odgrywają tabloidy, dużą popularnością cieszą się radio i telewizja, funkcjonują międzynarodowe koncerny medialne. Wraz z tymi przekształceniami zwiększa się także znaczenie środków masowego przekazu, z których rozwojem Kapuściński wiąże już nie tylko nadzieje, ale także liczne obawy.

Podróżnicze doświadczenia reportera oraz fakt, iż był on bezpośrednim świadkiem osłabienia imperiów kolonialnych i podejmowanych przez poszczególne kraje Afryki walk o niepodległość, przyczynił się niewątpliwie do ukształtowania się w jego świadomości rozbudowanej refleksji nad pojęciem władzy. Jej mechanizmy scharakteryzował najpełniej na kartach przywołanego już *Cesarza*, gdzie z literackim talentem obnażył jej najgorsze oblicze. Podkreślał, że sposoby jej sprawowania w państwach niedemokratycznych sprowadzają się najczęściej do powielania analogicznego schematu, opierającego się na terrorze i zastraszaniu. Stan ten generuje bierność obywateli i propaguje wśród nich wiernopoddańcze modele zachowań. Kapuściński pisał: „Nie interesuje mnie jedynie opis dworu Hajle Sellasje. Wybieram ten aspekt dworu, który można odnaleźć również w innych sytuacjach – nie tylko w wielkiej polityce, ale również w życiu rozmaitych instytucji" (Domosławski 2004b). Potwierdzenie tej tezy odnaleźć można w takich reportażach, jak chociażby *Szachinszach*, *Imperium* czy *Wojna futbolowa*, które – choć odnoszą się do zróżnicowanych obszarów geograficznych – ukazują w istocie analogiczne mechanizmy sprawowania władzy przez ludzi nieliczących się z dobrem jednostki i społeczności, posuwających się nierzadko do absurdalnych działań, kierujących się żądzą zysku, poklasku i rozgłosu.

W medioznawczej refleksji nad społecznymi skutkami oddziaływania środków masowego przekazu Kapuściński powraca do kwestii, jakie stanowiły dla niego punkt odniesienia w kontekście opisu władzy politycznej. Zauważa, że media to nie tylko władza *par excellence*, ale także niezwykle skuteczne jej narzędzie. Na kartach *Lapidarium V* zapytuje: „Media są ekranem świata, na którym bez przerwy pojawiają się coraz to nowe, wybrane obrazy. Ale kto je wybiera i według jakiego kryterium?" (Kapuściński 2008b: 189). Poruszona przez Kapuścińskiego kwestia jest w istocie pytaniem o to, w czyich rękach spoczywa władza nad mediami, kto decyduje o charakterze ich przekazów i kto ponosi za nie odpowiedzialność. Temat ten – co warto podkreślić – w ostatnich latach dodatkowo zyskał na aktualności, gdyż powraca w bieżących dyskusjach politycznych nad takimi zagadnieniami, jak obecność kapitału zagranicznego w mediach czy problem ich koncentracji. Kapuściński gdzie indziej jednak stawia punkt ciężkości. Zauważa mianowicie, iż współcześnie informacja stała się towarem, a jej dostarczyciele – reporterzy i dziennikarze – coraz dalej odchodzą od zasad zawodowej etyki:

> Świat mediów rozrósł się tak bardzo, że zaczął wystarczać sam sobie, żyć własnym, zamkniętym życiem. Walka konkurencyjna w jego obrębie, między różnymi ośrodkami i sieciami, stała się ważniejsza niż otaczający nas świat. Ogromna masa wysłanników mediów zaczęła się poruszać po naszej planecie zwartym stadem, obserwując jedni drugich i bacząc, aby nie dać się pobić konkurencji. Stąd też, choć w świecie może być jednocześnie kilka ważnych wydarzeń, media opowiedzą dokładnie tylko o jednym, o tym, przy którym zebrało się stado (Kapuściński 2008b: 75).

Reporter zauważa, że komunikaty tworzone i dystrybuowane przez środki masowego przekazu zyskują coraz częściej autoteliczny charakter. Walka o „rząd dusz", rozgrywająca się pomiędzy poszczególnymi mediami, w rzeczywistości nie ma na celu lepszego poinformowania odbiorcy o danych wydarzeniach. Jest raczej – jak pokazuje autor *Cesarza* – elementem wewnętrznych rozgrywek, toczonych pomiędzy właścicielami koncernów medialnych, jak również narzędziem generowania szumu informacyjnego.

Refleksję nad kondycją mediów sytuuje Kapuściński w kontekście swych wieloletnich obserwacji świata, podkreślając, jak istotne przekształcenia przyniósł przede wszystkim rozwój elektronicznych form komunikowania. Choć przestrzega, by nie wyolbrzymiać zanadto ich roli zwłaszcza na obszarze krajów rozwijających się, zauważa, że w państwach Zachodu zaczęły one wyraźnie

wchodzić w kompetencje władzy. Wpływ na to ma specyfika radia czy telewizji, opierająca się zazwyczaj na jednokierunkowości przekazu. Opisując siedzibę jednej z wielkich stacji telewizyjnych, reporter zanotował:

> […] to tu właśnie przeniosła się dziś z pałaców prezydenckich i gmachów rządowych rzeczywista władza. Bo władzę ma ten, w czyich rękach jest studio telewizyjne, a szerzej – media w ogóle. Potwierdzają to krwawe walki, jakie w ostatnich latach toczyły się o władzę w Bukareszcie, Tbilisi, Wilnie i Baku. We wszystkich tych wypadkach buntownicy starali się zdobyć budynek telewizji, a nie lokale rządu, parlament czy gabinet prezydenta (Kapuściński 2008b: 75).

Obserwowane przez Kapuścińskiego wydarzenia prowadzą go do sformułowania wniosku, że w rzeczywistości, w której informacja jest tak ważnym towarem, o jej zdobycie i przekazanie (bądź nieprzekazanie) toczą się realne spory polityczne. Koncepcja ta przypomina w swym kształcie Foucaultowską ideę zespolenia wiedzy i władzy (Foucault 1977: 153). Dziennikarz dostrzega w tym procesie niebagatelną rolę *gatekeeperów*, których zadaniem jest selekcjonowanie publikowanych newsów. Dokonywany przez nich wybór tematów nie jest przypadkowy i jako taki nie powinien być postrzegany przez odbiorców. Władza mediów to bowiem – w świetle teorii określanej jako *agenda setting*[1] – także ich zdolność do decydowania, które wiadomości będą wyemitowane oraz jak zostaną zhierarchizowane w obrębie poszczególnych przekazów prasowych, radiowych czy telewizyjnych.

Myśl medioznawcza Kapuścińskiego opiera się na walce o zachowanie w dziennikarstwie podstawowych wartości humanistycznych, które w konsekwencji rozwoju coraz to nowszych narzędzi komunikowania ulegają powolnej marginalizacji. Proceder ten ocenia reporter jako wysoce niebezpieczny, zwracając uwagę na fakt, iż media elektroniczne niezwykle skutecznie uwodzą odbiorcę (użytkownika); z tego względu z łatwością mogą być wykorzystane jako narzędzie władzy. W *Lapidarium I* przestrzega:

[1] Koncepcja ta, w której opracowanie zaangażowany był między innymi Maxwell McCombs, opiera się na założeniu, iż media masowe ustalają hierarchię tematów, które zajmują w danym momencie opinię publiczną. Poprzez selekcjonowanie informacji, przekazywanie ich w odpowiedniej kolejności oraz nacisk na wybrane kwestie i problemy środki masowego przekazu, wskazują na rangę danego zagadnienia i dostarczają odbiorcom tematów do dyskusji (Nowak-Teter 2016).

> Łatwość, z jaką można manipulować umysłem ludzkim, wynika z samej natury człowieka. Jest on bardziej odbiorcą niż poszukiwaczem, chętnie (z powodu lenistwa, bierności i braku wyobraźni) zadowoli się pierwszą z brzegu informacją lub opinią, a ta im bardziej będzie uproszczona, ubarwiona i bzdurna – tym lepiej. Bzdura ma coś z konwencji bajki (i często – kiczu), przemawia więc łatwo do wyobraźni potocznej (Kapuściński 2008b: 36).

Wszelkie przekazy o charakterze *infotainmentowym*, wpisujące się w schemat medialnej karnawalizacji rzeczywistości, mają – jak zauważa autor *Cesarza* – nie tylko wymiar rozrywkowy, lecz są również pokłosiem powolnego wycofywania się mediów z ich edukacyjnej funkcji. Uproszczenie przekazu, jego schematyczność i banalizacja – umiejętnie wykorzystane – mogą także stać się ważnym narzędziem oddziaływania. Zasygnalizowane przez reportera przemiany – wpisujące się w Ritzerowską koncepcję makdonaldyzacji rzeczywistości (Ritzer 1999) – pokazują, że obecnie środki masowego przekazu makdonaldyzują się w niezwykle szybkim tempie. Siła ich oddziaływania sprawia, że procesowi temu podlega także społeczność odbiorców, która *en bloc* odrzuca rozbudowane przekazy na rzecz komunikatów uproszczonych, będących efektem powolnej tabloidyzacji coraz częściej także dziennikarstwa jakościowego.

Kapuściński precyzyjnie charakteryzuje mechanizmy, wykorzystywane przez media w celu sprawowania i utrzymania władzy. Jednym z najistotniejszych jest umiejętność wykreowania biernego i uległego odbiorcy, który podporządkuje swe myślenie logice funkcjonowania mediów. Jako że tworzony przez nie przekaz jest niezwykle uproszczony, schematyczny, zredukowany do serii atrakcyjnych obrazów, ma szansę trafić do masowej publiczności. W takim ujęciu staje się on raczej przedmiotem konsumpcji, aniżeli interpretacji:

> Ten fakt, że nieustannie coś się nam daje, jest główną przyczyną naszej bierności, umysłowego uśpienia, pasywnego przeżywania słów i obrazów. Człowiek nie musi już o nic starać się, troszczyć, o nic walczyć (co było przecież zawsze istotą ludzkiej natury) – bo wszystko jest mu dostarczone już w postaci uładzonej, spreparowanej, gotowej do trawienia (Kapuściński 2008b: 191).

Jakże zbliżony to obraz do tych, jakie znamy z literatury, dokumentującej sytuację w krajach totalitarnych, gdzie zapewnienie jednostce podstawowych potrzeb odbywa się często za cenę rezygnacji z samodzielnego myślenia. Na

tej zasadzie – jak pokazuje Kapuściński – swe rządy środki masowego przekazu sprawują także w krajach demokratycznych, wytwarzając wśród odbiorców poczucie pozornego pluralizmu.

Na kartach *Lapidariów* dziennikarz pozostaje szczególnie krytyczny zwłaszcza w stosunku do mediów elektronicznych, wyraźnie akcentując zagrożenia, jakie z ich strony płyną w kierunku dziennikarstwa opierającego się na słowie pisanym. W ich rozwoju dostrzega przede wszystkim odejście od antropocentryzmu w stronę narracji, które wiążą się z kontemplowaniem skali oddziaływania samego nośnika. W takim ujęciu media stają się narzędziem w pewnej mierze autotelicznym, skoncentrowanym nie tyle na rzeczywistości zewnętrznej, ile na sobie samym:

> Reporterzy obrazu i dźwięku – zmieniają nasz sposób patrzenia na świat, opowiadania o nim. Operatorzy kamer i dźwięku szukają w wydarzeniu nie tylko jego sensu historycznego czy politycznego, ale – widowiska, słuchowiska, teatru. Pod ich wpływem *history* jest coraz bardziej zastępowane przez *story*, dla nich ważny jest nie tyle sens wydarzenia, ile jego dramaturgia (Kapuściński 2008a: 160).

Wyrażona przez reportera uwaga w istotny sposób koresponduje ze słynną teorią Marshalla McLuhana, zawierającą się w formule: „the medium is the message". Przeświadczenie, iż przekaźnik jest przekazem, prowadzi Kapuścińskiego do pesymistycznej refleksji nad siłą oddziaływania mediów, przekształcających *history* w *story*, a zatem pozbawiających przedstawiane wydarzenia niezbędnego kontekstu. „Władza" środków masowego przekazu w globalnej wiosce sprawowana jest za pomocą takich narzędzi, jak chociażby medialna karnawalizacja rzeczywistości, prowadząca do stanu, który Neil Postman zawarł w obrazowej formule „zabawić się na śmierć" (Postman 2002). W tego rodzaju praktykach przoduje – zdaniem Kapuścińskiego – ponowoczesna telewizja:

> […] ten galopujący, neurotyczny *mish-mash*, ten tumult, chaos, ciżba obrazów, ten kolorowy, karnawałowy mętlik znaków, słów i świateł ma służyć dokładnie temu, co jest celem i sensem karnawału, a mianowicie – że wszystko jest maską, że to, co widzimy, to tylko maski, świat realny, ale i – nie, w każdym razie taki, który nam nie zagraża, który jest miejscem gry i pozorów, w którym *sacrum* i *profanum* ciągle wirując zamieniają się rolami, znakami, miejscami (Kapuściński 2008b: 27).

Dziennikarz krytykuje wybiórczość i fragmentaryczność medialnych przekazów, a także wymienia liczne negatywne skutki postępującej mediatyzacji rzeczywistości. Co istotne, dostrzega, że zjawiska te są elementami precyzyjnie zaplanowanej strategii, mającej na celu jeszcze wyraźniejsze uwypuklenie rangi samego przekaźnika. Jak zauważa Paweł Sobczak, tak krytyczne spojrzenie na sposób funkcjonowania mediów wynika między innymi z holistycznego spojrzenia na kulturę, które towarzyszyło dziennikarzowi na poszczególnych etapach jego pracy zawodowej:

> Bliska Kapuścińskiemu francuska szkoła historyków Annales dążyła do ukazania pełnego obrazu historii, skupiając się przede wszystkim na procesach możliwych do rozpatrzenia w kategoriach „długiego trwania" – na kulturze, mentalności, sposobach myślenia. Reporter podkreślał, że przekaz konstruowany przez mass media te właśnie aspekty świadomie pomija, nie dają się one bowiem sprowadzić do czystej zdarzeniowości (Sobczak 2016: 47).

Złożone procesy historyczne – co wielokrotnie sygnalizował reporter w *Lapidariach* – nie mogą zostać zredukowane do prostej, medialnej narracji, coraz częściej dostosowanej do oczekiwań opisanego przez Giovanniego Sartoriego *homo videns* (Sartori 2007). Dla Kapuścińskiego formą, która pozwala zdecydowanie wyjść poza obszar lakonicznych narracji w stronę dziennikarstwa kontekstowego, mającego rzeczywiście tłumaczyć świat, stał się obszerny reportaż książkowy.

Analizując zapiski pozostawione przez Kapuścińskiego w *Lapidariach*, trudno nie odnieść wrażenia, że reporter swe uwagi dotyczące roli i oddziaływania mediów porządkuje wokół osi „dawniej" i „dziś". Co istotne, nie precyzuje przy tym w żaden sposób ram chronologicznych przywoływanej przeszłości, odwołując się raczej do bliżej nieokreślonego czasu mitycznego, który nie zostaje ulokowany w konkretnym okresie historycznym. Wyraźnie dostrzegalna w komentarzach Kapuścińskiego idealizacja przeszłości pozwala zauważyć w pracach tego autora nostalgię za czasem, gdy media nie były tak mocno, jak dziś poddawane dyktatowi *newsa*. Reporter w sposób jednoznacznie pozytywny ocenia niegdysiejszy rozwój środków masowego przekazu, natomiast pozostaje bezwzględnie krytyczny w odniesieniu do jego aktualnego stanu. Dotyczy to zarówno aspektu technologicznego, jak też samych kadr. Powiada:

> dawniej dziennikarstwo było pożądaną i upragnioną karierą, rodzajem ważnej i wyróżniającej misji. Natomiast teraz, wielu z tych adeptów traktuje pracę w mediach tylko jako zajęcie czasowe, przypadkowe i nie wiąże z nim żadnych ambitnych planów na przyszłość (Kapuściński 2008b: 74).

Historia rozwoju prasy pokazuje, że w tych rozważaniach Kapuściński stosuje pewne uproszczenia. Zawód „gazeciarza" był bowiem na przestrzeni dziejów oceniany raczej negatywnie (Żyrek-Horodyska 2016). W refleksji Kapuścińskiego szczególnie istotny wydaje się ów sentyment do zaprojektowanego przez reportera obrazu mediów, które pozostają nie tyle władzą, ile przewodnikiem, edukatorem; ich zadaniem jest służba społeczeństwu, a nie sprawowanie nad nim władzy. Niewątpliwie Kapuścińskiemu łatwo w tym wypadku zarzucić myślenie utopijne oraz zbytni idealizm; jego postulaty są bowiem trudne do zrealizowania zwłaszcza w sytuacji, gdy środki masowego przekazu stają się elementem systemu kapitalistycznego i podlegają zasadom rynkowej konkurencji. Uwagi reportera odczytać można jednak również nieco inaczej – jako zbiór postulatów, kreujących pewien Weberowski typ idealny, do jakiego należy dążyć. To swoisty „skład zasad" – by posłużyć się tym Mickiewiczowskim określeniem – każących stawiać człowieka ponad technologią, służbę ponad władzą, informację ponad realizacją partykularnych interesów.

Krytyczne spojrzenie na zdiagnozowane przez Kapuścińskiego sposoby sprawowania przez media masowe symbolicznej władzy nad społecznością ich odbiorców pozwala zauważyć, w jak wielu miejscach polski reporter zbliża się w swych ustaleniach do założeń sformułowanych przez Pierre'a Bourdieu w książce *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa* (Bourdieu 2009). Podobnie jak francuski uczony, Kapuściński stwierdza, że jedyną możliwością przeciwstawienia się funkcjonowaniu medialnych mechanizmów jest właściwe ich zdiagnozowanie i zrozumienie. Media sprawują władzę, ponieważ przekazują społeczeństwu określone wartości, kształtują światopogląd, narzucają sposób interpretowania rzeczywistości (Ciołkiewicz 2010: 210). Za pomocą sensacyjnego tonu oraz sprawnego operowania symbolami dokonują hierarchizacji relacjonowanych wydarzeń. Nakreślona przez Bourdieu idea *fast-thinking* (szybkiego zdobywania, przekazywania i komentowania informacji) stanowi także przedmiot krytyki ze strony Kapuścińskiego, który istotnie rozszerza jednak zogniskowane wokół funkcjonowania telewizji wnioski Francuza na obszar mediów masowych *en général*.

Podsumowanie

Medioznawcze uwagi Kapuścińskiego niezwykle często skupiały się wokół zagadnień związanych z uprawianym przez reportera zawodem. Ich zebranie pomogło autorowi opracować bardzo szczegółowe wytyczne, na jakich winna opierać się dziennikarska deontologia. Choć *Lapidaria* uznawane są za zbiór luźnych, często autotematycznych impresji, wyłaniający się z nich obraz środków masowego przekazu wydaje się niezwykle spójny. Reporter postuluje przede wszystkim oparcie zasad działania mediów na solidnych fundamentach etyki dziennikarskiej, która winna być uniwersalnym kryterium decydującym o sposobach funkcjonowania prasy w przestrzeni określanej mianem „globalnej wioski". Pisząc o mediach jako czwartej bądź pierwszej władzy, Kapuściński odnosi się przede wszystkim do idei władzy symbolicznej. Zauważa, że współcześnie jedynym sposobem przeciwstawienia się niekontrolowanemu wpływowi mediów na otoczenie jest zdemaskowanie przed odbiorcami mechanizmów ich działania.

Beata Nowacka zauważa, iż w *Lapidariach* Kapuściński zamienia dominującą w jego tekstach reporterskich optykę świadka na narrację skonstruowaną z perspektywy myśliciela, eksperta, wnikliwego komentatora zdarzeń (Nowacka 2008: 392). Gromadzone przez niego przez kilka dekad obserwacje i uwagi są nie tylko trafną diagnozą stale rosnącej siły oddziaływania mediów, ale także interesującym autokomentarzem dotyczącym specyfiki pracy dziennikarzy. Omawiany w niniejszym rozdziale tom to także swoisty autoportret reportera, pozwalający dostrzec, jak wraz z ewolucją narzędzi komunikowania, ich władza coraz bardziej przekształca się z potencjalnej w realną.

Znaczenie zastosowanej przez Kapuścińskiego paragatunkowej konstrukcji, określanej jako lapidarium, trafnie opisała swego czasu Wiesława Woźniak, zauważając, że w *Lapidariach* „z zapisków stanowiących deskrypcję bezpośredniego doświadczenia zdarzeń i ludzi wyłaniają się – niby mimochodem, bezwiednie – myśli ogarniające całość we fragmentach" (Woźniak 2008: 98). W uchwyconych w kolażowej, sylwicznej formie dociekaniach, Kapuściński z nieskrywaną nostalgią wraca do czasów, w których funkcjonowanie mediów ograniczało się do realizowania funkcji informacyjnej, opiniotwórczej czy kontrolnej. Ich przekształcenie z czwartej w pierwszą władzę ocenia w sposób krytyczny, z niepokojem spoglądając przede wszystkim na postępującą mediatyzację poszczególnych dziedzin życia. Ustalenia Kapuścińskiego – choć formułowane przed kilkoma dekadami – wydają się szczególnie aktualne zwłaszcza dzisiaj – w dobie pano-

wania tak zwanej „piątej władzy", sprawowanej za pomocą internetu. Jej siłę reporter na kartach *Lapidariów* dostrzegł, co prawda, i zasygnalizował, nie było mu jednak już dane w sposób wnikliwy jej przeanalizować.

Źródła cytowań

Bauer, Zbigniew (2001), *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa: Wydawnictwo PAP.

Bourdieu, Pierre (2009), *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, przekł. Karolina Sztandar-Sztanderska, Anna Ziółkowska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Carlyle, Thomas (2006), *Bohaterowie*, przekł. Mariusz Nieroda, Kraków: Zielona Sowa.

Chudoba, Ewa (2007), '„Lapidarium" Ryszarda Kapuścińskiego jako kolaż', *Teksty Drugie*: 6, ss. 185-197.

Ciołkiewicz, Paweł (2010), 'Przemoc symboliczna i telewizja. Kilka uwag na marginesie rozważań Pierre'a Bourdieu o panowaniu dziennikarstwa', *Media, Kultura, Społeczeństwo*: 1, ss. 207-218.

Domosławski, Artur (2004 a), 'Traktat o władzy, czyli „Cesarz" Ryszarda Kapuścińskiego', *Gazeta Wyborcza*: 14 XI.

Domosławski, Artur (2004 b), 'Cesarz, Kapuściński, Ryszard', *Gazeta Wyborcza*: 15 XI.

Foucault, Michel (1977), *Archeologia wiedzy*, przekł. Andrzej Siemek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Goban-Klas, Tomasz (2005), 'Przesunięcie centrum władzy: media jako pierwsza siła systemu politycznego', w: Jerzy Chłopecki, Rafał Polak (red.), *Media lokalne a demokracja lokalna*, Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Informatyki i Zarządzania, ss. 47-58.

Kapuściński, Ryszard (2008a), *Lapidaria I-III*, Warszawa: Agora.

Kapuścisńki, Ryszard (2008b), *Lapidaria IV-VI*, Warszawa: Agora.

Nieć, Mateusz (2010), *Komunikowanie społeczne i media. Perspektywa politologiczna*, Warszawa: Wolters Kluwer.

Nowacka, Barbara (2008), 'Do końca życia będę reporterem', w: Ryszard Kapuściński, *Lapidaria I-III*, Warszawa: Agora, ss. 391-395.

Nowak-Teter, Ewa (2016), 'Agenda mediów informacyjnych a agenda świata rzeczywistego', *Zeszyty Prasoznawcze*: 4, ss. 629-653.

Oniszczuk, Zbigniew (2011), 'Mediatyzacja polityki i polityzacja mediów. Dwa wymiary wzajemnych relacji', *Studia Medioznawcze*: 4, ss. 11-22.

Palczewski, Marek (2017), 'Media jako czwarta władza – mit czy rzeczywistość?', w: Dominik Lewiński, Karina Stasiuk-Krajewska, Roman Wróblewski (red.), *Graszewicz.com. Media, komunikacja, kultura*, Wrocław: Wydawnictwo Libron.

Postman, Neil (2002), *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przekł. Lech Niedzielski, Warszawa: Muza.

Ritzer, George (1999), *McDonaldyzacja społeczeństwa*, przekł. Sławomir Magala, Warszawa: Muza.

Sartori, Giovanni (2007), *Homo videns*. *Telewizja i post-myślenie*, przekł. Jerzy Uszyński, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.

Sikora, Jerzy (2006), '„Poetyka fragmentu" w polskiej poezji współczesnej', *Studia Ełckie*: 8, ss. 23-39.

Sobczak, Paweł (2016), 'Przetrwanie człowieka jest niemożliwe bez mediów. O refleksji Ryszarda Kapuścińskiego nad rolą i znaczeniem środków masowego przekazu w rzeczywistości „globalnej wioski"', *Interdyscyplinarne Studia Społeczne*: 2, ss. 45-56.

Wojtkowski, Łukasz (2008), 'Ideologiczne ujęcie relacji mediów i polityki', *Dialogi Polityczne:* 10, ss. 177-187.

Woźniak, Wiesława (2008), 'Między fragmentem a całością. Kapuścińskiego doświadczanie świata (nad lekturą *Lapidariów*)', w: Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Wiesława Piątkowska-Stepaniak, Bogusław Nieremberg, Wojciech Furman (red.), *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ss. 89-100.

Żyrek-Horodyska, Edyta (2016), *Wieszczowie i gazeciarze. Europejska publicystyka epoki romantyzmu*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Dyskursy śmiechu – między presją ideologii a twórczym oporem na przykładzie polskiego pisma satyrycznego „Szpilki”

MARCIN JAWORSKI
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
mjawor@umk.pl

Wprowadzenie

Śmiech, rozumiany jako ważny element kultury, a szczególnie kultury zabawy, tradycyjnie niósł ze sobą wiele różnych odcieni humoru, znaczeń i wymagał stworzenia odpowiednich form na ich wyrażenie. Był twórczym i spontanicznym aktem podmiotu, który w ten sposób prezentował swój stosunek do siebie lub otaczającego go świata. Tego rodzaju śmiech nie służył też perswazyjnym celom władzy, lecz radosnej afirmacji rzeczywistości lub jej krytyce[1].

Wbrew tej tradycji, w minionym stuleciu śmiech jako kategoria kultury podlegał szczególnie silnej i zorganizowanej instytucjonalnie presji ze strony władzy. Pokusa jego politycznej instrumentalizacji wynikała nie tylko ze spodziewanych korzyści mających z tego płynąć, ale – jak się zdaje – z nietolerowania w przestrzeni życia społecznego zjawisk, które potencjalnie mogły zagrażać ideologicznej stabilności sytemu władzy i stanowić źródło możliwego oporu. Wspomniana instrumentalizacja przybierała różne formy, ale miała je-

[1] Więcej na ten temat pisze autor rozdziału w książce *Zabawa, święto, profanacja: potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem* (Jaworski 2015b).

den główny cel – wspieranie władzy. Śmiech podlegający instrumentalizacji był nie tylko kontrolowany, niekiedy reglamentowany, lecz i bardzo jednostronny, a przez to pozbawiony głębszego waloru kulturotwórczego. Oprócz tego, że był on odpowiednio ukierunkowany, to również wymierzony był w podmioty zdefiniowane przez władze jako wrogie wobec panującego porządku. Można powiedzieć, że tego rodzaju przedmiotowe wykorzystywanie śmiechu do celów pozaludycznych nie tylko niweczyło jego wspomnianą kulturotwórczą wartość, ale i głęboko zakorzenioną potrzebę człowieka do przeżywania bezinteresownej radości.

Celem autora rozdziału jest zwrócenie uwagi na podobne mechanizmy zachodzące w polskiej kulturze popularnej po II wojnie światowej, kiedy kontekst polityczny determinował dominujące funkcje i znaczenie wielu aspektów rzeczywistości, w tym również ludycznych wytworów kultury. W odniesieniu do tego mowa będzie o jednym tylko fragmencie owego rozległego obszaru, a mianowicie o rysunku satyrycznym, precyzyjniej zaś, o polskim piśmie satyrycznym „Szpilki". Na tym wybranym przykładzie możliwe będzie ukazanie samego mechanizmu wewnętrznej dynamiki ścierania się odgórnie narzucanych wymogów satyry z ich oddolnym negocjowaniem przez redaktorów pisma, autorów i czytelników. Warto wszelako odnotować, że szczególny wymiar okresu powojennego (silna instrumentalizacja ideologiczna) nie powinien stwarzać mylnego wrażenia, że relacje między presją panującej ideologii a oporem dotyczyły tylko minionego wieku, o którym Gustaw Herling-Grudziński słusznie stwierdził w jednej z medialnych wypowiedzi, że był przeklętym wiekiem ideologii. Tego rodzaju napięcie (choć być może słabiej) występowało od zawsze i brało się z bardziej podstawowej przyczyny niż partykularne potrzeby takiej lub innej władzy. Wspomniane napięcie wynikało bowiem z prób ograniczania lub instrumentalizowania kulturotwórczej natury śmiechu i ważnego znaczenia zabawy jako istotnej kategorii kultury. Taką tendencję widać też w kulturze współczesnej. Narracją, która w najbardziej dotkliwy sposób wypacza kulturotwórczy status wspomnianej kategorii poprzez sprowadzenie tego rodzaju aktywności do merkantylnie ukierunkowanego celu jest konsumeryzm. Instrumentalizacja zabawy polega w takim wypadku na budowaniu wśród konsumentów przekonania, że możliwa jest ona dopiero po dokonaniu jej zakupu. Najlepszą zaś jej formą i tym, co przynosi najwięcej radości jest rzekomo jej kupowanie, czyli *shopping*.

Zanim przedstawione zostaną mechanizmy i sposoby instrumentalizacji śmiechu w polskiej rzeczywistości powojennej, należy najpierw wyjaśnić (odwołując się do perspektywy zarysowanej przez socjologię kultury), na czym tradycyjnie

polegała postulowana wysoka pozycja zabawy (i płynącego z aktywności ludycznej śmiechu) jako wytworu kultury. Warto poruszyć ten wątek, tym bardziej, że z tego bazowego zasobu korzystali polscy twórcy żartów rysunkowych, stawiający twórczy opór opresyjnej rzeczywistości w okresie powojennym, posiłkując się przy tym kategorią śmiechu.

Kulturotwórczy wymiar praktyk ludycznych

Z punktu widzenia socjologii kultury ważne znaczenie zabawy jako kategorii kultury polega na tym, że obok sztuki, nauki i religii przynależy do grupy dziedzin kultury symbolicznej. W kontekście rozpatrywanego problemu instrumentalizacji śmiechu zasadnicze znaczenie ma fakt, że strukturalnie wymienione dziedziny kultury symbolicznej odznaczają się tym, że:

> mają charakter autoteliczny, a jedynie drugorzędnie mogą mieć pewne odniesienia do praktyki życiowej. Kulturę symboliczną cechuje zatem powiązanie charakteru autotelicznego stanowiącego jej wyróżnik gatunkowy, z pewnymi funkcjami instrumentalnymi, które wypada uznać za wtórne (Filipiak 2002: 53).

Wynika z tego, że zabawa (i płynący z niej śmiech), pojmowana jako część kultury symbolicznej, wyróżnia się dwojaką strukturą, podstawowym elementem autotelicznym, który decyduje o tym, że określone praktyki ludyczne mieszczą się w obszarze kultury symbolicznej oraz obszarze instrumentalnym. Wielu przedstawicielom władzy ten drugi komponent wydaje się niestety bardziej interesujący i w oparciu o niego najczęściej działają, szczególnie wtedy, gdy można wykorzystać zabawę, śmiech dla własnych, instrumentalnie rozumianych celów. Taki układ jednak zaprzecza zabawie pojmowanej jako swobodna twórczość podmiotu. Istnieje bowiem niebezpieczeństwo, że stanie się ona pasem transmisyjnym dla przekazywania określonych, pożądanych przez władzę treści. Śmiech w takiej sytuacji nie wyraża spontanicznej radości podmiotu, ale zostaje podporządkowany rzekomo wyższym celom, a przy tym podlega odpowiedniemu ukierunkowaniu i reglamentacji. Tymczasem, jak zauważył słusznie Johan Huizinga, kulturotwórczy wymiar zabawy polega na tym, że:

> Zabawa jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunko-

> wo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość „odmienności" od „zwyczajnego życia" (Huizinga1985: 48-49).

Zabawy, o ile ma być praktykowaniem kultury, nie można więc nakazać, nie wolno łamać jej wewnętrznych reguł, tak jak nie powinno się zapominać, że stanowi ona oddzielną sferę rzeczywistości. Nie trzeba dodawać, że identycznie rzecz ma się z pochodną zabawy, czyli śmiechem. Śmiech wymuszony lub taki, którego intencją jest wyłącznie atak (a więc służący przemocy) trudno uznać za kulturotwórczy. Nawet śmiech kpiący, satyryczny i służący krytyce nie może niszczyć przeciwnika. Ma bowiem uzdrawiać rzeczywistość, a nie przyczyniać się do jej dalszej degradacji.

Model zabawy instrumentalnej w okresie powojennym

W Polsce okresu powojennego panowała oczywiście tendencja do instrumentalnego traktowania zabawy i śmiechu. Aktywność ludyczna nie miała być czynnością dobrowolną ani celem samym w sobie. Zamiast tego praktyki ludyczne miały być powiązane z panującą polityką kulturalną państwa i była to zasada nienaruszalna. Z drugiej strony jej realizacja w praktyce życia społeczno-politycznego ówczesnej Polski nie miała jednolitego charakteru. Dobrą tego ilustracją mogą być dzieje powojennego komiksu w Polsce. Przybliżenie – nawet w ogólnym zarysie – tej problematyki pozwoli lepiej zrozumieć logikę ścierania się tendencji władzy i oporu w kontekście polskiego rysunku satyrycznego.

Kiedy zakończyła się II wojna światowa, w latach 1945-1948, a więc w okresie, gdy władza prowadziła jeszcze ze społeczeństwem i międzynarodową opinią publiczną grę pozorów co do przyszłych losów kraju, druk komiksów nie był zabroniony ani przesadnie reglamentowany. Dopiero wraz z nastaniem okresu stalinowskiego, w latach 1948-1956, komiks niemal wyrugowano z przestrzeni publicznej i opisywano jako odrażający przykład zdegenerowanej kultury Zachodu. Był to najbardziej prymitywny rodzaj instrumentalizacji, polegający po prostu na radykalnej krytyce, co było częścią szerszej kampanii propagandowej krytykującej kapitalistyczny Zachód. Na szczęście presja ideologiczna wywierana na kulturę popularną nie była przez cały okres PRL tak samo silna. Wewnętrznym mechanizmem regulującym zmiany na tym polu były potrzeby bieżącej polityki kulturalnej. I tak, wraz z liberalizacją systemu

po przełomie październikowym w 1956 roku, krytyka komiksu zelżała do tego stopnia, że pozwolono wreszcie na jego druk. Jednocześnie wyznaczono temu medium określone funkcje pozaludyczne, które w oczach decydentów partyjnych usprawiedliwiały istnienie w przestrzeni publicznej amerykańskiego wytworu kultury popularnej. Były to funkcje wychowawcze, propagandowe oraz ekonomiczne[2].

Ustalono zasadę, że komiks może być drukowany tylko wówczas, gdy takie funkcje spełnia. Korygowanie tych zadań wiązało się, jak wspomniano, z cyklicznie następującymi zmianami w bieżącej polityce kulturalnej państwa. Raz była ona bardziej represyjna (na przykład po 1968 roku), a kiedy indziej bardziej liberalna (na przykład po 1970 roku). Z raz wprowadzonej zasady instrumentalizacji nie zrezygnowano jednakże do końca istnienia PRL. Nie oznaczało to pełnego podporządkowania się twórców komiksów nakazom wydawanym odgórnie przez partyjnych decydentów, wydawców. Opór jednak nie mógł być jawny już choćby z tego względu, że ze strony autorów nie była to otwarta konfrontacja. Przyjęta strategia polegała raczej na czujnym wyczekiwaniu korzystnych zmian, na badaniu granic tego, co w danym okresie społeczno-politycznym było możliwe, nieustannej grze z funkcjonariuszami cenzury. Inaczej mówiąc, twórcy komiksów starali się pogodzić wymogi państwowych wydawców i jednocześnie ocalić, w ramach zmieniających się możliwości systemowych, autoteliczną radość kreowania opowieści komiksowych, co w dużej mierze udało się osiągnąć. Warto dodać, że w tym dziele sprzyjały im nie tylko okresowe koniunktury polityczne, ale także forma komiksowa oraz afirmująca pracę rysowników publiczność. Mówiąc bowiem o oporze w kulturze popularnej okresu PRL, trzeba pamiętać, że jego źródłem nie były deklaracje polityczne, ale przede wszystkim wybory estetyczne. Istnienie w przestrzeni wydawniczej (a więc i publicznej) amerykańskiej estetyki komiksu – samo w sobie – było elementem wywrotowym. Przypominało bowiem o świecie, od którego Polacy byli odcięci, a do którego tęsknili. Komiks był jednym z takich elementów – i to niezależnie od niekiedy propagandowo-dydaktycznych treści w nim zawartych. Komiksowa publiczność kierowała swoje zainteresowanie na zachodnią estetykę, nie zaś na ideologiczną treść.

[2] Komiksy, a w zasadzie i cały segment prasy bulwarowej, która pojawiła się po liberalizacji sytemu po 1956 roku, uważano za ważny element rynku wydawniczego. Ze względu na swoją popularność, a więc i dużą sprzedawalność, tego rodzaju wydawnictwa pozwalały władzom finansować gazety partyjne (Jaworski 2015a: 162-181).

Podobnie było w wypadku humoru. Śmiech również poddany był silnej presji ideologizacji. W taki sam sposób wpływały nań zmiany polityczne i tak samo, jak w odniesieniu do komiksów, redaktorzy, rysownicy i czytelnicy uprawiali z władzą (na ile było to możliwe) rodzaj gry, reagując na korzystne zmiany w systemie. Przy czym bronią twórców komiksów i ich czytelników była fascynacja zachodnią formą komiksów i ich estetyką. Natomiast autorzy żartów rysunkowych w „Szpilkach" dysponowali kulturotwórczą siłą śmiechu, który powodował, że wcale nie było łatwo go instrumentalizować w ramach doktryny socrealizmu. Zanim jednak wątek źródeł oporu zostanie rozwinięty, trzeba najpierw przedstawić źródła opresji, czyli bardziej szczegółowo omówić próby instrumentalizacji humoru po II wojnie światowej w Polsce.

Presja instrumentalizacji humoru

Powojenna presja wywierana na obszar satyry w Polsce przebiegała według opisanej w odniesieniu do komiksu politycznej amplitudy, to znaczy cyklicznie następujących po sobie przesileń politycznych, skutkujących zaostrzeniem lub poluzowaniem opresyjności systemu. Ten sam mechanizm działał w odniesieniu do pisma satyrycznego „Szpilki".

Pismo powstało w 1948 roku i było najważniejszym periodykiem satyrycznym w kraju. W ten sposób postrzegała go również władza. W 1953 doprowadzono do administracyjnego połączenia „Szpilek" i innego pisma satyrycznego, „Muchy". „Szpilki" stały się (wtedy) jedynym pismem satyrycznym w kraju. Nic więc dziwnego, że władze oczekiwały od członków redakcji czynnego zaangażowania w sprawy społeczno-polityczne kraju; wszak satyra wydawała się doskonałym medium dla przekazu pożądanych przez oficjalne czynniki treści i do krytyki ideologicznych wrogów. Pod tym względem pismo satyryczne wydawało się skuteczniejszym i bardziej naturalnym medium dla realizacji takich celów niż komiks, który już swoją amerykańską formą, zachodnią estetyką stawiał opór treściom, które chciano w nim umieszczać. Nic zatem dziwnego, że kiedy nastąpił okres stalinowski, periodyk otrzymał od władzy zadania związane ze spełnianiem płynących odgórnie zapotrzebowań propagandowych. Powstały zalecenia, które miały to ułatwić i które były kierowane również bezpośrednio do redakcji „Szpilek". Dotychczasowy model satyry oskarżano między innymi o prawicowo-nacjonalistyczne odchylenie, zbyt słabe zaangażowanie polityczne, niedostateczny realizm, a za duży formalizm i naturalizm, za małą komunika-

tywność; stawiano także zarzut „płaskiej rozrywki" (Kopciński 2004b: 307), schlebianie burżuazyjnym gustom, krytykowano przedwojenny „pornografizm" i „ferdydurkizm" (Kopciński 2004b: 307).

W dziedzinie rysunku satyrycznego wymogi socrealizmu przedstawił w 1950 roku Jan Lenica:

> W momencie mobilizacji wszystkich sił do walki z imperialistyczną agresją karykatura polityczna ze zwiększoną siłą musi przemawiać do każdego człowieka, musi ze szczególną pasją odkrywać zbrodnicze machinacje kapitalistycznego świata, musi budzić czujność wobec wroga klasowego, musi przemawiać prostym, realistycznym językiem (Kopciński 2004b: 307)[3].

Natomiast w domenie pisarstwa satyrycznego nowy wymiar humoru sformułował Tadeusz Borowski: „Wykrywanie sprzeczności imperializmu i zohydzanie jego urządzeń, walka z jego ideami, demaskowanie jego agentur i ukazywanie ich istotnego, makabryczno-komicznego oblicza – oto zadanie satyry naszej epoki" (Kopciński 2004b: 307)[4]. Akcentując cele polityczne satyry i jej zdecydowanie ideologiczny charakter, Jacek Kopciński zauważył, że: „Zupełnie poważnie pytano, czy satyra powinna być śmieszna" (Kopciński 2004b: 308). Prezentowany w „Szpilkach" humor dostrojony został zatem do dominującego, a więc napastliwego, piętnującego, demaskującego i oskarżającego tonu przekazów medialnych. Krytyka dotyczyła głównie zachodnich polityków (Winston Churchill, Harry Truman), przedstawicieli polskiej emigracji, wydarzeń rozgrywających się na arenie międzynarodowej (na przykład wojna w Korei), ale również krajowych przeciwników (bikiniarzy, kułaków, biurokratów). Stałym wrogiem była też amerykańska kultura popularna. Poza tym pismo było zaangażowane w gloryfikowanie ważnych dla państwa rocznic, świąt oraz takich przedsięwzięć, jak na przykład obchody siedemdziesiątych urodzin Józefa Stalina w 1949 roku. Cztery lata później, po śmierci radzieckiego przywódcy, sytuacja polityczna zaczęła się jednak zmieniać, ponieważ pod wpływem przemian w samym Związku Radzieckim powoli zmierzała ona ku liberalizacji systemu. Wtedy, oprócz stałych rubryk polityczno-propagandowych, na przykład

[3] Cytując Lenicę, Kopciński odwołał się do tekstu umieszczonego w trzecim numerze „Nowej Kultury" z 1950 roku.

[4] Cytat z Borowskiego Kopciński zaczerpnął z tekstu umieszczonego w czwartym numerze „Nowej Kultury" z 1951 roku.

postaciowanych poprzez agresywne i ideologicznie zaangażowane karykatury, ukazujące zachodnich przywódców politycznych, zaczęły pojawiać się i inne wątki. Choćby takie, jak negatywny bohater odwilży październikowej, czyli aparatczyk. Wkrótce też jednostronność satyry z czasów stalinowskich, która realizowała cele *stricte* propagandowe władzy, została zrównoważona przez humor obyczajowy, a nawet parodie literatury socrealistycznej (Alichnowicz 2004: 340). Jak zauważył Karol Alichnowicz:

> Wydaje się, że pozycja „Szpilek" w komunikacji realizmu socjalistycznego była osobliwa: będąc na usługach komunistycznej władzy, dysponowały jednocześnie pewnym (wątłym) marginesem koncesjonowanej wolności. Z jednej bowiem strony profil pisma określała odrzucona w socrealizmie tradycja literacka Dwudziestolecia, z drugiej – traktowane niekiedy przez redakcję z dużym dystansem postulaty wysuwane wobec satyry i karykatury w dyskusji w latach 1948-53 (Alichnowicz 2004: 339-340).

Można więc powiedzieć, że redaktorzy „Szpilek" postanowili przetrwać najmroczniejszy okres stalinowski płacąc za to cenę włączenia się w ogólny nurt panującej propagandy. Z drugiej jednak strony starali się maksymalnie korzystać z bardzo wąskiego marginesu wolności, jaki im dano. Kiedy więc tylko stało się to możliwe, zaczęli niwelować pola narzuconej im instrumentalizacji na rzecz humoru, który nie miał wzbudzać śmiechu z wrogów ideologicznych, lecz po prostu śmiech. Trzeba oczywiście pamiętać, że nie oznaczało to wyzwolenia z obowiązków nakładanych wówczas przez władzę na pismo satyryczne, czyli z obowiązków pozaludycznych, jakie miała ze sobą nieść satyra w socjalizmie. Ideologiczny dział, w którym publikowano bardzo krytyczne i politycznie nacechowane karykatury czy żarty rysunkowe przedstawiające zachodnich polityków, istniał w „Szpilkach" przez cały okres funkcjonowania PRL. Na przykład w latach osiemdziesiątych częstym bohaterem tej rubryki był stały wróg ideologiczny bloku wschodniego, zaciekły krytyk komunizmu – prezydent Stanów Zjednoczonych, Ronald Reagan. Przykładem jest żart rysunkowy z 1985 roku, autorstwa Jerzego Lachowicza (1985: 12), komentujący kontrowersyjną wizytę tegoż prezydenta na cmentarzu wojskowym w miejscowości Bitburg w RFN. Sprzeciw (także amerykańskiej opinii publicznej, a zwłaszcza środowisk żydowskich) dla tej inicjatywy amerykańskiego polityka wynikał z tego, że złożył on kwiaty na cmentarzu wojskowym, na którym pochowani byli między innymi żołnierze z formacji Waffen-SS. Dla propagandy polskiej był to doskonały pretekst pozwalający przedstawiać Reagana jako mi-

łośnika tej zbrodniczej formacji wojskowej. Oczywiście w gronie przeciwników ideologicznych nie mogło zabraknąć zachodnioniemieckich polityków, którym przypisywano skłonności rewanżystowskie. Na omawianym rysunku wyobrażono jednego z nich, ówczesnego kanclerza RFN, Helmuta Kohla.

Widać więc, że pomimo rozmaitych zmian w polityce kulturalnej państwa, zasada instrumentalizacji w satyrze obowiązywała do końca trwania PRL. Im bardziej jednak system zmierzał w stronę fazy schyłkowej (chociaż zapewne wtedy nikt się jeszcze nie spodziewał jego rychłego końca), tym wyraźniej widać było, iż takie żarty były coraz bardziej odseparowane od zasadniczo satyryczno-rozrywkowej, a nawet krytycznej wobec rzeczywistości linii pisma. I zapewne podobnie odbierali to czytelnicy, którzy nie nabywali „Szpilek" ze względu na wspomnianą rubrykę międzynarodową. O wiele bardziej interesujące były innego rodzaju żarty rysunkowe, teksty satyryczne lub prezentowane na ostatniej stronie pisma przedruki dowcipów z pism zachodnich, których atrakcyjność (przynajmniej dla niektórych) podnosiły zdjęcia nagich modelek (co w purytańskiej rzeczywistości PRL nie było często spotykane). Skoro wyjaśniono, na czym polegały próby instrumentalizacji pisma satyrycznego „Szpilki", warto wymienić dwa zasadnicze czynniki, które służyły stawianiu oporu tym tendencjom i sprzyjały procesowi odwrotnemu, a więc odzyskiwania humoru, śmiechu dla kulturotwórczego spożytkowania.

Mechanizmy oporu

Pierwszy z tych czynników związany był ze wzmiankowanym potencjałem kulturotwórczym humoru. Rychło bowiem okazało się, że ten, tak wydawałoby się obiecujący dla władzy jako skuteczny nośnik treści propagandowych, wcale nie poddawał się łatwo tego rodzaju instrumentalizacji. Więcej nawet, stanowił on dla rządzących wyzwanie. Szczególnie w latach pięćdziesiątych, w czasie oficjalnych wystąpień lub też na łamach prasy, toczyła się zaciekła dyskusja na temat miejsca satyry w nowej rzeczywistości społeczno-politycznej. W trakcie tej debaty równie wiele, jak o szansach związanych z wykorzystaniem humoru do budowania nowego ładu społeczno-politycznego, mówiono o „problemie humoru". Jak zauważył Kopciński: „Humor jako kategoria estetyczna okazał się dla prawodawców realizmu socjalistycznego prawdziwym problemem" (Kopciński 2004a: 72). Najwyraźniej żywioł ów nie pasował do topornej doktryny socrealizmu, aczkolwiek instrumentalizacja humoru ze strony wła-

dzy zmierzała nie tylko do transmitowania określonych treści ideologicznych poprzez ludyczne medium, ale i do tego, aby różnorodne i niemożliwe do zdefiniowania zjawisko humoru jednoznacznie określić. Źródłem tej niejednoznaczności humoru było to, że u podłoża tego rodzaju aktywności ludycznej leżała autoteliczna potrzeba. Z takiego punktu widzenia humor i śmiech były dla ideologów socrealizmu, przyzwyczajonych do instrumentalizowania wszystkiego dla celów prymitywnej propagandy, strukturalnie niezrozumiałe, nieuchwytne – a przez to trudne do ideologicznego opanowania i skutecznego użycia. Powołani do stworzenia sposobów propagandowego używania humoru urzędnicy nie rozumieli, że choć można zadekretować wiele aspektów życia społecznego, a nawet prywatnego, to jednak nie można tego uczynić ze śmiechem, wszak niemożliwe jest uruchomienie tego procesu na rozkaz. Innymi więc słowy, byli oni bezradni wobec kulturotwórczego potencjału humoru, jego niedefiniowalności i głęboko antropologicznego wymiaru. Jak bowiem słusznie zauważył Simon Critchley: „Humor potwierdza ekscentryczną pozycję istoty ludzkiej w przyrodzie" (Critchley 2012: 60) i wymyka się tym samym prostym (a zwłaszcza prostackim) kategoryzacjom.

Poza tym jednak wykorzystanie humoru i śmiechu do celów pozaludycznych nie było łatwe ze względu na bogatą i różnorodną tradycję humoru i satyry w kulturze i sztuce polskiej (Słonimski 1989: 61-62). Twórcy „Szpilek" dążyli do zachowania tego kulturotwórczego zasobu śmiechu, odwołując się do tradycji literackiej dwudziestolecia międzywojennego i związanych z tym typów humoru. Ten istotny potencjał reprezentowali wybitni autorzy obecni w „Szpilkach". Z literatów należy w tym kontekście wymienić między innymi Jana Brzechwę, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Jurandota, Stanisława Jerzego Leca, Antoniego Słonimskiego, Stefana Wiecheckiego, czyli popularnego Wiecha. Do grona grafików należeli choćby Eryk Lipiński, Kazimierz Grus, Karol Ferster (Charlie), Jerzy Zaruba. Rysunki zamieszczali w piśmie także Jan Lenica i Zbigniew Lengren. W kolejnych dekadach „Szpilki" zasilali świetni polscy satyrycy, pisarze, poeci, tacy jak: Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Janusz Kofta, Maria Czubaszek, Krzysztof Daukszewicz czy Krzysztof T. Toeplitz. Z licznego grona rysowników należy wymienić takie nazwiska, jak: Sławomir Mrożek, Antoni Chodorowski, Bohdan Butenko, Andrzej Czeczot, Andrzej Dudziński, Andrzej Mleczko, Jerzy Flisak, Mirosław Hajnos, Szczepan Sadurski, Julian Bohdanowicz, Juliusz Puchalski, Zbigniew Jujka, Grzegorz Szumowski, Edward Lutczyn, Marek Polański czy Zbigniew Ziomecki. To oni stali się gwarantem tego, że po najtrudniejszym okresie

stalinowskim i w kolejnych dekadach to najbardziej znaczące polskie pismo satyryczne konsekwentnie oscylowało w stronę swobodnej ekspresji śmiechu o różnych odcieniach humoru. Włącznie z tym krytycznym wobec otaczającej autorów rzeczywistości. Warto podkreślić, że byli to nie tylko niezwykle utalentowani artyści żartu słownego i rysunkowego, ale także ludzie, którzy w trudnych warunkach społeczno-politycznych przechowali i kontynuowali kulturotwórczą tradycję śmiechu rozumianego jako autoteliczna potrzeba. W dziele tym starali się nawiązywać do różnych tradycji humoru polskiego, a także wzbogacać ją o nowe odmiany. Dobrym tego przykładem był Andrzej Mleczko, który w brutalno-prześmiewczy sposób opisywał polską rzeczywistość lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, ale jednocześnie odwoływał się do formy satyry wypracowanej w latach sześćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych przez amerykańską kontrkulturę, a więc styl *undergroundowy*. Warto podkreślić, że to właśnie twórcy stanowią drugi bardzo ważny czynnik generujący opór przed presją władzy, wywieraną na polską satyrę – w tym konkretnie na „Szpilki". Należy przy tym dodać, że kiedy mowa o tym czynniku w kontekście oporu, ów generowany przez piszących i rysujących dla „Szpilek" przenosił się na czytelników. Oni również niecierpliwie wypatrywali wszelkich pozytywnych zmian systemu, które pozwalały na poszerzenie zakresu humoru w ich ulubionym piśmie. Zachodziła więc tutaj podobna wspólnota dążeń, jak w wypadku artystów komiksowych i ich czytelników, ponieważ obie strony chciały, aby dominował w nich duch radosnej ludyczności, przygody i zachodniej estetyki, a nie wątki propagandowe lub wychowawcze. I tak samo twórcy „Szpilek" zmierzali w swojej pracy do tego, aby na szpaltach ich periodyku było jak najwięcej różnorodnego humoru, który rodził bezinteresowny śmiech. Na takie bogate spectrum humoru czekali właśnie czytelnicy „Szpilek", znużeni jednostronnością satyry zideologizowanej. Dochodziło zatem do milczącego wspólnictwa obu grup, niepisanego sojuszu, który umacniał opór. Kolejny fragment narracji poświęcony zostanie przedstawieniu kilku wybranych typów humoru prezentowanych w piśmie satyrycznym „Szpilki".

Humor kontestujący

Ze względu na ograniczoność rozdziału ukazane zostaną tylko wybrane przykłady humoru rysunkowego. Pierwszy typ humoru można określić jako kontestujący, ponieważ wymienione żarty rysunkowe były nie tylko krytycznym

komentarzem do rzeczywistości, lecz i zmierzały do jej jednoznacznej oceny (a nawet osądu). Stanowiły najbardziej wyrazisty, a zarazem oczywisty sposób stawiania oporu poprzez jawną krytykę, zjadliwą ironię czy kpinę z przedstawicieli ówczesnego *establishmentu* politycznego oraz z sytuacji, jaką swoimi rządami stworzyli w kraju. Wydaje się, że mottem dla tego rodzaju prac mogłoby być stwierdzenie Stefana Kisielewskiego, który obserwując życie społeczno-polityczne PRL, zanotował w dzienniku: „Trzeba im kupić szklany nocnik – żeby zobaczyli, co narobili" (Kisielewski 1996: 67). Warto przy tym zwrócić uwagę na daty powstania zamieszczonych prac, bowiem z obecnej perspektywy widać także wymiar dokumentujący sytuację w ówczesnej Polsce. Jeden z rysunków autorstwa Zbigniewa Ziomeckiego (1981: 3) przedstawiał odchodzącego ze sceny politycznej wiekowego, zużytego sprawowaną władzą polityka, który jakby przeczuwając, że zbliża się do niego młodszy następca z dokumentem dymisjonującym, powiada do zebranych: „Będę mówił krótko…". Praca, datowana na koniec kwietnia 1981 roku, może obrazować zbiorowe nadzieje Polaków na realne zmiany, jakie miał przynieść karnawał Solidarności, na odejście starego i przyjście nowego porządku.

Fakt, że stało się niestety inaczej, a nadzieje Polaków rozwiały się wraz z wprowadzeniem stanu wojennego 13 grudnia 1981, świetnie ilustrował rysunek Szczepana Sadurskiego (1985c: 4), na którym przedstawiono mężczyznę, który pyta zdziwionego recepcjonistę: „Kiedy skończy się kryzys?". A to dlatego, że zamiast wolności Polacy otrzymali jeszcze bardziej dojmujący regres nadziei na zmiany i ten bardziej namacalny – gospodarczy. Zapewne nikt nie oczekiwał od władzy odpowiedzi na tak postawione pytanie, jednak obywatele wciąż o to pytali siebie. Na przekór oficjalnej propagandzie, która (wbrew oczywistym faktom) starała się rzeczywistość rysować w możliwie jasnych barwach, Sadurski postanowił o taką palącą kwestię zapytać oficjalnie, bo na łamach „Szpilek".

Rok później (w 1986) Jerzy Flisak (1986: 3), w rubryce „Z kraju", trafnie ukazał przepaść ziejącą pomiędzy realną rzeczywistością, w której widać było fatalne skutki permanentnego (i wielorakiego) kryzysu, a tak zwaną rzeczywistością medialną, wytwarzaną przez rządowe środki przekazu (zwłaszcza przez telewizję). Na ekranie telewizora, w który wpatrują się kobieta i mężczyzna widać początek propagandowego Dziennika Telewizyjnego, co mężczyzna, skomentował prześmiewczo: „Żeby oderwać się od rzeczywistości, lubię obejrzeć sobie dziennik".

W 1988 roku władza zaczęła sobie powoli uświadamiać, że nie sposób dalej sprawować rządów dotychczasowymi metodami. Jednak pomysł, by

podzielić się władzą z opozycją, wydawał się jeszcze daleki od realizacji, tak samo, jak idea wolnych, demokratycznych wyborów. Niemniej Zbigniew Jujka w aluzyjny, ale czytelny sposób postawił pytanie o to, czy „pionek" (czyli opozycja) może podjąć walkę z „królem" (władzą). Kobieta, widząc grających szachistów, zapytała towarzyszącego jej mężczyznę: „Czy to prawda, że pionek może zagrozić królowi?"(Jujka 1988: 13).

Humor satyryczny

W konwencję satyry, a więc równie krytycznego, ale szerokiego (nie tylko politycznego) komentowania rzeczywistości wpisywały się inne prace publikowane w „Szpilkach". Dziełami, które oscylowały na granicy diagnozy politycznej i komentarza satyrycznego były rysunki Tomasza Rzeszutka, które cechowały się dosadnością i ostrym krytycyzmem. W poetyce były bliskie spojrzeniu na rzeczywistość, jakie prezentował Andrzej Mleczko, odsłaniały więc ciemne strony polskiej codzienności, pełne odstręczających postaci: alkoholików, partyjnych urzędników, biurokratów, hierarchów kościelnych. Przedstawiane tam figury miały przesadnie, karykaturalnie wyolbrzymione ciała i prymitywne fizjonomie, posługiwały się ponadto prostackim językiem – bądź to propagandową nowomową, bądź językiem ulicy. Postacie pozytywne były w tym bezwzględnym świecie skazane na przegraną, zdominowane przez wszechobecne chamstwo i przemoc. W wypadku Rzeszutka była to więc satyra pełna gorzkiego humoru, aczkolwiek odważna i bezkompromisowa. Na jednym z rysunków skonfrontowano dwie postacie. Artystę-satyryka i partyjnego decydenta, który, trzymając w ręku mały biczyk, wrzeszczy: „Tylko bez przesady z tym biczem satyry!" (Rzeszutek 1987b: 4).

Odmienny rodzaj satyry prezentował Julian Bohdanowicz. Jedna z prac artysty opublikowana została w numerze nawiązującym do obchodów trzydziestej piątej rocznicy powstania PRL (Bohdanowicz 1979: 6). Pełen niejednoznaczności rysunek, ukazujący onieśmieloną, ale i w pewnej mierze uradowaną Polkę, która wyznaje: „Mam tyle lat, co Polska Ludowa", świetnie ilustruje pełną świadomej ambiwalencji taktykę postępowania „Szpilek" w odniesieniu do aktualnej rzeczywistości społeczno-politycznej. „Mam tyle lat, co Polska Ludowa!" to tylko pozornie pochwała tej okrągłej rocznicy, a w istocie rzeczy parodia obchodzonego hucznie święta państwowego.

Cały okres istnienia PRL cechował się mniejszymi lub większymi problemami z zaopatrzeniem w dobra materialne. Szczególnie dotyczyło to lat osiem-

dziesiątych. Sankcje gospodarcze, nałożone na Polskę przez świat zachodni po wprowadzeniu stanu wojennego, panująca apatia społeczna, wynikająca z załamania się nadziei obywateli na zmiany ustrojowe po upadku Solidarności i wreszcie towarzysząca temu zapaść ekonomiczna i gospodarcza – wszystko to generowało stan permanentnego braku nawet podstawowych dóbr materialnych i wymagało komentarza satyrycznego, od którego w „Szpilkach" nie stroniono. Symbolem wspomnianych niedoborów była niedostępność na rynku papieru toaletowego, dlatego miarą sukcesu (jeśli nie życiowego, to codziennej zaradności i sprytu) była w tamtym czasie umiejętność zdobycia tego cennego towaru. Antoni Chodorowski skomentował tę kwestię w dowcipny (i nieco cyniczny) sposób: „Każdemu według sprytu…" – oświadcza zadowolony z siebie posiadacz rolek z papierem toaletowym, nawiązując do marksistowskiego hasła: „Każdy według swych zdolności, każdemu według jego potrzeb" (Chodorowski 1985: 5)[5].

W podobnym duchu satyrycznej krytyki gospodarki niedoboru (w tym wypadku braku środków antykoncepcyjnych) wypowiedział się rysunkowo także Sadurski, gdzie zdesperowany król apelował: „Królestwo za prezerwatywę!" (Sadurski 1985b: 5).

Humor abstrakcyjny

Bardzo interesującym typem humoru był humor abstrakcyjny. Nawiązywał do popularnego przed II wojną światową w Polsce humoru brytyjskiego. Oczywiście w zdominowanej przez politykę rzeczywistości PRL nawet żarty surrealistyczne wielu czytelników skłonnych było interpretować jako aluzyjne komunikaty odnoszące się do otaczającej rzeczywistości społeczno-politycznej. Jednak ich istotą był żart odwołujący się raczej do tkwiącego głęboko w człowieku poczucia absurdu, umowności relacji międzyludzkich i względności konwencji oraz ról społecznych.

To uniwersalne i dojmująco przygnębiające poczucie absurdu życia zaprezentował w jednej z prac Andrzej Mleczko (1980). Uczynił to zgodnie z preferowanym przez siebie naturalistycznym stylem, nawiązującym do amerykań-

[5] Być może Chodorowski nawiązał do innego źródła, a mianowicie do konstytucji ZSRR z 1936 roku, w której napisano: „Od każdego według jego zdolności, każdemu według jego pracy" (Długosz-Kurczabowa 2006).

skiego *undergroundu*. Był to więc żart rysunkowy, który z całą dosadnością i swoistą antyestetyką ukazywał bolesną prawdę o wycinku polskiej rzeczywistości społecznej początku lat osiemdziesiątych: „Witaj Michalski, to ja, twoja rzeczywistość" – słyszy polski statystyczny „Michalski", kiedy budzi się rano i otwiera okno. Z kolei Sadurski postanowił w parodystyczny sposób nawiązać do świata baśni, w absurdalny sposób interpretując tę o smoku pożerającym dziewice: „Jezu" – wola zdesperowany smok na widok kolejnej niewiasty, którą mu przyprowadzono do konsumpcji – „żeby chociaż raz naleśniki z serem…" (Sadurski 1985a: 4).

Mistrzem humoru absurdalnego był oczywiście Sławomir Mrożek, regularnie zamieszczający żarty rysunkowe w „Szpilkach". Na jednym z nich widać mężczyznę, który wychyla się z przerębla. Na widok łyżwiarza chowa się, po czym znowu wychyla i stwierdza: „Nie lubię świadków" (Mrożek 1981: 19). Biorąc pod uwagę niemal legendarną niechęć pisarza do bezpośrednich kontaktów interpersonalnych, była to być może praca do pewnego stopnia autoironiczna.

Humor obyczajowy

Szczególnie bogato reprezentowany w „Szpilkach" był humor obyczajowy, to znaczy odnoszący się do codziennego zachowania Polaków, ich wzajemnych relacji. Wartością tego rodzaju żartów rysunkowych było z jednej strony umieszczanie w krzywym zwierciadle humoru zwykłych sytuacji (i możliwość zobaczenia ich z odmiennej perspektywy), a z drugiej strony nadawanie im uniwersalnego wymiaru, co wynikało z obserwacji pewnych niezmiennych cech natury ludzkiej.

Na pograniczu humoru absurdalnego i obyczajowego lokował się rysunek Edwarda Lutczyna, w którym artysta ostrzegał przed konsekwencjami zbyt bliskich związków świata ludzi i zwierząt. Na rysunku widać chłopca-hybrydę (zamiast nosa ma on słoniową trąbę), który smutno stwierdza: „No i jak mam uwierzyć, że mama nigdy nie była w zoo?" (Lutczyn 1985: 15). Bohdanowicz niejednokrotnie potrafił udowodnić, jak świetnym był obserwatorem codzienności, chociażby sytuacji towarzysko-komunikacyjnych. Egzemplifikuje to rysunek ukazujący mężczyzn, pasażerów w autobusie komunikacji miejskiej, którzy powodują sztuczny tłok tylko po to, aby nie spuszczać z oczu atrakcyjnej kobiety (Bohdanowicz 1980: 17).

Równie wnikliwym, ale i brutalnym obserwatorem rzeczywistości był Mleczko (1979: 9). Na jednej z grafik przedstawił on pielęgniarkę rzucającą patyk starszemu mężczyźnie na wózku inwalidzkim. Ten, zadowolony z takiej formy aktywności, aportuje.

Natomiast rysunek Rzeszutka, ukazujący grupkę alkoholików, z których jeden, uniesiony porywem patriotyzmu, krzyczy do zamroczonych alkoholem kompanów: „Na Kijów!"(Rzeszutek 1987a: 10) – był świetnym (i bezwzględnym) komentarzem do alkoholowo-nacjonalistycznych rojeń Polaków na temat ich minionej mocarstwowości.

Podsumowanie

W tym krótkim przeglądzie nie sposób było wymienić wszystkich autorów „Szpilek", którzy na swój sposób stawiali opór ideologicznej jednostronności panującej w PRL. Jak można się było przekonać, ich poczucie humoru bardzo często szło pod prąd oficjalnej propagandzie władzy. Artyści reprezentujący pismo na przestrzeni kilku dekad zręcznie wykorzystywali wszelkie pojawiające się szanse, aby zgodnie z własnymi odczuciami komentować satyrycznie rzeczywistość społeczno-polityczną Polski. Robili to nie tylko z zaangażowaniem, ale i z wielkim talentem, prezentując wiele różnych odcieni humoru, stylów rysunkowych, temperamentów artystycznych. Niektóre z przedstawionych w rozdziale egzemplifikacji żartów rysunkowych można było uznać za wręcz niecenzuralne. Można byłoby w związku z tym zauważyć (nie bez pewnej dozy podejrzliwości), że ostre, a nawet bezkompromisowe rysunkowe komentarze do rzeczywistości zaskakująco często ukazywały się na łamach ogólnopolskiego pisma mimo działalności cenzorskiej. Wydaje się, że był to efekt zręcznej gry z cenzurą. Poza tym nie wiadomo, jak wiele prac kontrowersyjnych z punktu widzenia władzy nigdy nie zostało opublikowanych. Bardziej jednak interesujące (od wspomnianej podejrzliwości) wydaje się spojrzenie na „Szpilki", jak na ważny tekst kultury, który w specyficznych warunkach PRL wpisywał się w dawną tradycję kultury śmiechu i opozycyjności, jaką reprezentowała figura błazna, postać komiczna, ale zarazem i tragiczna. Komiczna dlatego, że jego funkcją było bawić innych (a zwłaszcza władcę), zaś tragiczna, ponieważ bawiąc władcę i mówiąc mu w bezpośredni sposób o jego wadach i popełnianych błędach (co było wszak przywilejem błazna), krytykując go jako reprezentant milczącej większości poddanych podległych tej władzy, równocześnie legity-

mizował władzę, która wszak na taką otwartą krytykę pozwalała. Być może z podobnymi dylematami mieli do czynienia na przestrzeni wielu lat autorzy „Szpilek" w swoich relacjach z rządzącymi Polską. Wszystko to na pewno skłania do głębszej refleksji na temat niejednoznacznego wymiaru oporu poprzez śmiech oraz kulturotwórczego potencjału popularnych tekstów kultury, takich jak analizowane pismo satyryczne „Szpilki". Ich intrygująco ambiwalentny charakter powinien zachęcać badaczy tego obszaru polskiej kultury drugiej połowy XX wieku do podjęcia wnikliwych analiz na ten temat. Tym bardziej, że dzieje polskich pism satyrycznych i ich twórców wciąż czekają na opracowanie.

Źródła cytowań

Alichnowicz, Karol (2004), 'Szpilki', w: Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 338-341.

Bohdanowicz, Julian, rys. (1979), *Szpilki*: 29, s. 6.

Bohdanowicz, Julian, rys. (1980), *Szpilki*: 35, s. 17.

Chodorowski, Antoni, rys. (1985), *Szpilki*: 25, s. 5.

Critchley, Simon (2012), *O humorze*, przekł. Tomasz Mizerkiewicz, Iwona Ostrowska, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

Długosz-Kurczabowa, Krystyna (2006), 'Co oznacza zwrot „Każdemu według potrzeb"?', online: https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Kazdemu-wedlug-potrzeb;7193.html [dostęp: 20.03.2019].

Filipiak, Marian (2002), *Socjologia kultury. Zarys zagadnień,* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Flisak, Jerzy, rys. (1986), *Szpilki*: 24, s. 3.

Huizinga, Johan (1985), *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury,* Warszawa: Czytelnik.

Jaworski, Marcin (2015a), *Urodzony, żeby rysować. Twórczość komiksowa Jerzego Wróblewskiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Jaworski, Marcin (2015b), *Zabawa, święto, profanacja: potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjokulturowe zabawy komiksem,* Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Jujka, Zbigniew, rys. (1988), *Szpilki*: 11, s.13.

Kisielewski, Stefan (1996), *Dzienniki*, Warszawa: Wydawnictwo „Iskry".

Kopciński, Jacek (2004a), 'Humor', w: Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 72-74.
Kopciński, Jacek (2004b), 'Satyra', w: Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 307-311.
Lachowicz, Jerzy, rys. (1985), *Szpilki*: 23, s. 12.
Lutczyn, Edward, rys. (1985), *Szpilki*: 43, s. 15.
Mleczko, Andrzej, rys. (1979), *Szpilki*: 12, s. 9.
Mleczko, Andrzej, rys. (1980), *Szpilki*: 2, tylna okładka.
Mrożek, Sławomir, rys. (1981), *Szpilki*: 17, s. 19.
Rzeszutek, Tomasz, rys. (1987a), *Szpilki*: 41, s. 10.
Rzeszutek, Tomasz, rys. (1987b), *Szpilki*: 42, s. 4.
Sadurski, Szczepan, rys. (1985a), *Szpilki*: 15, s. 4.
Sadurski, Szczepan, rys. (1985b), *Szpilki*: 15, s. 5.
Sadurski, Szczepan, rys. (1985c), *Szpilki*: 25, s. 4.
Słonimski, Antoni (1989), *Alfabet wspomnień*, Warszawa: PIW.
Ziomecki, Zbigniew, rys. (1981), *Szpilki*: 17, s. 3.

W reakcji na dyskurs władzy.

Konwencje i kreacje w polskiej piosence w latach 1980-2018

MICHAŁ ŁUKOWICZ

Uniwersytet Śląski
michaluko@gmail.com

Piosenka jako medium

Nie ulega wątpliwości, że piosenka jest komunikatem. Marek Jeziński w pracy *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny* przekonuje, że sytuację komunikacyjną, którą autorzy piosenek wytwarzają, należy traktować jako szczególny przypadek komunikowania masowego (Jeziński 2011: 48). Za Stanleyem Baranem i Dennisem Davisem terminu tego można użyć w stosunku do sytuacji, w której „źródło, zazwyczaj organizacja wykorzystuje daną technikę jako środek komunikowania z dużą grupą odbiorców" (Baran & Davis 2007: 8). Jako że w ramach tego typu interakcji , inaczej niż to się dzieje w wypadku relacji interpersonalnych, musi występować jakieś medium, poprzez które nadana wiadomość dotrze do odbiorców – piosenka bierze także udział w tak zwanej komunikacji medialnej. Baran i Davis ten typ relacji definiują jako „kontinuum, które rozciąga się od komunikowania interpersonalnego z jednej strony, do tradycyjnych form komunikacji z drugiej" (Baran & Davis 2007: 48).

Piosenka jako medium (i zarazem komunikat) ma ogromny potencjał społecznego oddziaływania. Brian McNair w książce zatytułowanej *An Introduction to Political Communication* wymienia kilka funkcji mediów w proce-

sie wymiany informacji w systemie demokratycznym. W kontekście przekazu muzycznego szczególną uwagę należy zwrócić na ich ważną rolę, polegającą na informowaniu oraz edukowaniu odbiorcy, oddziaływaniu na formowanie opinii publicznej, a także głoszeniu różnorodnych poglądów (McNair 2007: 19-20).

Przedmiotem rozważań będą w niniejszym tekście piosenki, które autor rozdziału uznał za komunikaty medialne poruszające problem władzy politycznej w Polsce i będące pewną formą krytycznej odpowiedzi na jej dyskurs[1]. Wybrane do analizy utwory funkcjonowały bądź funkcjonują jako autorskie wypowiedzi informujące i edukujące obywateli, na które wpływa wiele aspektów natury ogólnej (między innymi: uwarunkowania środowiskowe, pokoleniowe, subkulturowe), jakie obwarowują złożoność relacji piosenkowych. W tym wypadku termin „obywatel" trzeba rozumieć jako zaprojektowanego przez omawianych artystów adresata, dla którego sam kod językowy (a także szeroko pojęty kontekst słuchanych utworów[2]) nie jest barierą.

Okres historyczny, w ramach którego przeanalizowano w warstwie tekstowej piosenek zagadnienie władzy i jej relacji z polskim społeczeństwem, pozwala na uchwycenie przemian w poruszaniu i konstruowaniu tematu władzy, modelowaniu jej obrazu, wydobycie reakcji na ewoluujący dyskurs polityczny z uwypukleniem wpływu zmieniającej się sytuacji polityczno-społecznej w Polsce.

Do zdefiniowania piosenki posłuży koncepcja Jurija Łotmana, rozumiejącego ją jako tekst, „który się rozpada na hierarchię »tekstów w tekstach« i tworzy skomplikowane przeplatania się tekstowe" (Łotman 1985: 341). Ze względu na objętościowe ograniczenia rozdziału, uniemożliwiające kompleksowe omówienie wszystkich tworzyw składających się na piosenkę jako przekazu wielokanałowego, uwaga autora skupiona zostanie przede wszystkim na warstwie tekstowej, która w razie potrzeby uzupełniana będzie o inne, przydatne w interpretacji warstwy (kontekst społeczny, komentarz autorski, osoba autora tekstu, wykonawca i tym podobne).

[1] Pominięty zostanie nurt tak zwanych piosenek masowych, do których zalicza się popularną w PRL piosenkę żołnierską. Tematem rozdziału są piosenki będące niejako naturalną odpowiedzią artystyczną na dyskurs władzy, dlatego utwory zaliczające się do wspomnianego nurtu, z racji funkcjonowania jako propaganda, nie znalazły się w rozważaniach. Trzeba jednak pamiętać, że nurt piosenki prawomyślnej był w omawianym okresie obecny i popularny.

[2] Chodzi tu o fortunność komunikatu. Według badań Hocketta, twórcy terminu „gramatyka słuchacza", ponad 50% fortunności komunikatu leży po stronie odbiorcy, jego kompetencji różnego typu w percypowaniu sensu (Hockett 1961: 220-236).

Strategie wypowiedzi politycznych w polskiej piosence lat osiemdziesiątych XX wieku

Przez wzgląd na trudną sytuacją polityczno-społeczną w Polsce początku lat osiemdziesiątych XX wieku – narastające objawy kryzysu gospodarczego, strajki, społeczne zniechęcenie, trudności życia codziennego i rodzącą się opozycję polityczną – jasne jest, że warstwa słowna i przesłanie piosenek tego okresu musiały w mniejszym lub większym stopniu poruszać tematy polityczne. Spektrum strategii, jakie przyjmowali autorzy tekstów piosenek ostatniej dekady PRL wypowiadając się na temat władzy, było bardzo szerokie. Można wyróżnić co najmniej trzy obiegi, w których piosenkowy dyskurs w odpowiedzi na dyskurs władzy funkcjonował. Pierwszy – oficjalny – na który największy wpływ miała cenzura, drugi obieg (niecenzurowany, nieoficjalny, zaangażowany politycznie, często publikowany w wydawnictwach emigracyjnych) i obieg trzeci, który pojawił się po 1986 roku i był podziemnym nurtem w ramach obiegu niezależnego, dystansującym się od polityki (kontrkultura, na przykład Pomarańczowa Alternatywa czy „Brulion"). Zakres poetyk i strategii wypowiedzi politycznych w tekstach piosenek rozciągać się musiał zatem od mocnych, dosadnych konstatacji i postulatów, w których padały konkretne nazwiska przywódców politycznych, poprzez ogólną krytykę bezosobowego systemu politycznego, do mowy ezopowej, która kryła meritum piosenkowego komunikatu za metaforą.

Poza oficjalnym obiegiem, w obiegu głównym i na jego obrzeżach

Najbardziej bezpośrednie w krytyce były oczywiście piosenki funkcjonujące poza oficjalnym obiegiem. Im dalej od głównego nurtu – tym bardziej prosty, brutalny i agresywny był przekaz. Najlepiej w ten trend wpisują się piosenki pisane i śpiewane w obozach dla internowanych. Już same tytuły wiele mogą powiedzieć o sposobie konceptualizacji relacji społeczeństwo-władza (w obrębie tych tekstów będzie to raczej układ my-władza). Najczęściej utwory te rozpoznawano po incipicie: „Wojciechu, Wojciechu, cóżeś ty uczynił", „Na Wojtusia z wieży Spaskiej Lońka oczkiem mruga", „Jak ciężko być ZOMO-wcem", „Raz Urban", „Graj, Kulesza, graj", „Santa Milicyja". Były to proste ballady, niejednokrotnie stanowiące wariacje okupacyjnych piosenek typu *Siekiera, motyka*, których potencjał zawierał się się przede wszystkim w humorystycznym opisaniu rzeczywistości. Koncept tych utworów opierał się na wyśmianiu, na satyrycznym i sar-

kastycznym piętnowaniu (obnażaniu) najważniejszych polityków w państwie, czyli tych, którzy rozkazy wydają, a także tych, którzy te rozkazy wykonują, a zatem zomowców i milicjantów. Obieg tych tekstów, mimo ówczesnej infrastruktury utrudniającej popularyzację, był wbrew pozorom całkiem szeroki, rozpowszechniano je na przegrywanych kasetach, a także czasem usłyszeć je było można na antenie Radia Wolna Europa[3].

Równie mocny, ale nieco inny w swojej formie, polityczny przekaz w piosenkach lat osiemdziesiątych XX wieku w Polsce rozpowszechniało najmłodsze pokolenie muzyków. Bezapelacyjnie najmodniejszym wówczas gatunkiem muzycznym wśród młodych ludzi był *punk rock*, który narodził się w połowie lat siedemdziesiątych XX wieku w Wielkiej Brytanii. Remigiusz Kasprzycki w pracy *Dekada buntu* genezę całego ruchu punkowego widzi w narastającym kryzysie gospodarczym i wzrastającym bezrobociu zachodniej młodzieży, która „została zepchnięta poza funkcjonujący system kapitalistyczny" (Kasprzycki 2013: 69) i postanowiła się ze społeczeństwa wyalienować, tworząc własną enklawę. Symbolem punków stało się z czasem malowane na murach całego świata hasło „No future".

Pomimo generalnej tendencji do unikania zajmowania jasno określonych stanowisk politycznych, można w twórczości polskich zespołów *punk rockowych* odnaleźć muzyczne komunikaty, które szkicują obraz władzy w PRL.

Aparat państwowy, który można wyczytać z tekstów piosenek wykonywanych przez zespoły *punk rockowe*, jest demoniczną instytucją, z którą szary obywatel nie ma żadnego kontaktu. Władza pozostaje poza zasięgiem społeczeństwa, funkcjonuje jako zła siła, która stworzyła system. Nie można z nią dyskutować, a bunt jest skazany na porażkę, jedyne, co pozostaje, to wykrzyczenie całej złości.

W piosence *Centrala* zespołu Brygada Kryzys, „towarzysze z centrali", na których sygnał czeka (zbiorowy) podmiot liryczny, są przedstawieni jako emanacja demiurga, jedyna siła mogąca mieć na cokolwiek wpływ. Tomasz Lipiński w komentarzu zamieszczonym w książce Jana Skardzińskiego i Konrada Wojciechowskiego pod tytułem *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę* podkreślił, że

[3] Świadczą o tym takie książki, jak *Buntownicy. Polskie lata 70. i 80 Anki Grupińskiej* Joanny Wawrzyniak (Warszawa 2011), zebrane i opracowane przez Zygmunta Stępińskiego pamiętniki internowanych w latach osiemdziesiątych XX wieku, *A mury runą, runą, runą... Pamiętniki internowanych* (Warszawa 1983) czy zbiory dokumentacji opozycji politycznej z lat 1975-1989 z Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

utwór ten miał być obrazem ubezwłasnowolnienia na własną prośbę, ponieważ podmiot wielokrotnie powtarza, że tylko Centrala może nas ocalić, dlatego wciąż, nieprzerwanie[4] jej „ufamy" (Skardziński & Wojciechowski 2017: 225)[5].

Ten ironiczny i gorzki obraz władzy w Polsce lat osiemdziesiątych Tomasz Lipiński „rozwija" w ramach innego projektu muzycznego – zespołu *punk rockowego* Tilt. W piosence *Nie wierzę politykom*[6] jednoznacznie definiuje on klasę polityczną jako niegodną zaufania. Oto sprawujący władzę nie dość, że dzielą społeczeństwo („wytyczyli granice", „zbudowali mur", „podzielili nas"), to są także dla „zwykłego człowieka" niedostępni („patrzą na nas z góry") i skrywają różne tajemnice („To oni mają swoje sprawy / O których my nic nie wiemy"), mogące Polaków doprowadzić do katastrofy („I nie chcę was straszyć zobaczycie sami / Że najciekawsze dopiero przed nami"; Tilt 2000). W omawianej piosence znajdują się dwa wersy pozornie nieprzystające do jego zasadniczego tematu: władzy, a w istocie tym silniej zapewne ją krytykujące przez dobitne uwypuklenie skutków, jakie wywiera na społeczeństwo. Te fragmenty diagnozują właśnie stan społeczeństwa, które na skutek opresywnej sytuacji politycznej coraz silniej się degraduje, a może wręcz degeneruje. Lipiński używa charakterystycznej dla polskiego punka metafory sięgnięcia dna przez społeczeństwo („Ha ha ha Ciągle jeszcze mamy parę metrów do dna / Ha ha ha Ciągle spadamy to jeszcze nie jest to"). Upadek ten nie oznacza jednak końca problemów, ponieważ politycy wciąż są u władzy. Inspiracją do stworzenia przez Lipińskiego tego poetyckiego obrazu mógł być wiersz Różewicza pod tytułem *Spadanie*, w którym poeta sugestywnie opisywał wciąż pogłębiającą się degenerację wartości człowieka drugiej połowy XX wieku, który, pogubiony, nieprzerwanie spada we wszystkich kierunkach.

Bierność społeczna jest czymś, co zespoły *punk rockowe* z jednej strony piętnują, ale z drugiej strony milczą na jej temat. Rzadko usłyszeć można głośne wołanie o bunt, jakby młodzi muzycy nie mieli nadziei na odmianę sytuacji politycznej. Niewykluczone, że wpływ na taki stan rzeczy miał fakt, iż po-

[4] Tę stałość sytuacji polityczno-społecznej podkreślają liczne powtórzenia.

[5] Podobną kwestię podjął zespół Republika w piosence *Znak równości* z płyty zatytułowanej *Nowe sytuacje* (1983), gdzie Ciechowski śpiewał o „Centralnym wyrównywaczu".

[6] Tekst przeanalizowano na podstawie nowej edycji albumu *Czad Kommando Tilt*, wydanej w 1990 roku nakładem wydawnictwo Arston. Wersja z 2000 roku nosi tytuł *Czad Komando*. Piosenka *Nie wierzę politykom* powstała i była wykonywana przez Tilt już w latach osiemdziesiątych XX wieku.

kolenie to, wychowane w warunkach totalitarnej władzy, restrykcji, „zamordyzmu", cenzury, samo uległo już wspomnianemu spadaniu, a nie zdążyło się jeszcze odbić i nauczyć głośnego nawoływania „przeciw władzy". Muzycy ci byli bowiem za młodzi, by mieć jakieś doświadczenia konspiracyjne, co mogło się przełożyć na sposób kreowania punkowego dyskursu wobec dyskursu władzy. Społeczeństwo portretowane jest najczęściej przez muzyków *punk rockowych* jako bierna, szara masa (na przykład *Szare koszmary* Tiltu, *Radioaktywny blok* Brygady Kryzys), pogrążona we wzajemnych waśniach i szaleństwie (*Ładuj działo*, *Misiowie puszyści*, *Fala* zespołu Siekiera). Próżno szukać jakiegoś drogowskazu, autorytetu (jedynie, można pytać milicjanta, bo on jako przedstawiciel władzy wie więcej i „prawdę powie", a także może udzielić informacji „Jak stać się doskonałym / Męskim, pięknym, silnym / Którędy dojść do celu / I zawsze być niewinnym"; Dezerter 1984), to, co przez polityków nazywane jest postępem i „ewolucją społeczną", jest *de facto* upadkiem.

Tę katastrofę społeczną w interesujący sposób obrazuje zespół KSU w utworze *Ewolucja (w ścieku)*: „spłoszone stada szalonych szczurów do mieszkań się wdzierają / ludzkość upada w ginącym raju i nowa era nastaje / […] / gdy się popadniesz w śmierdzącym szlamie narodzi się nowe życie / szczury, płazy, gady i muchy na ewolucji szczycie" (KSU 1988). Ten przejrzysty i pozornie nieskomplikowany tekst cechuje wyszukana poetyka, którą autor sprawnie funkcjonalizuje. Maciej Augustyn posługuje się brutalizacją i ostrymi kontrastami semantycznymi (jeden szereg: „ginący raj, nowa era, ewolucji szczyt, nowe życie" wobec drugiego szeregu: „śmierdzący szlam, szczury, płazy, gady i muchy"), a także dokonuje przemieszania rejestrów stylistycznych. Społeczeństwo sportretowane jest za pomocą animalizującej i pejoratywnie nacechowanej metaforyzacji, natomiast wszystko to, co po drugiej stronie, związane z władzą i ustrojem (stylistyka oparta na nowomowie komunistycznej: raj, nowa era ludzkości, nowe życie, nastający świt), oddane jest za pomocą wysoko waloryzowanych leksemów. Zestawienie to przynosi efekt w postaci ironii, buduje ostrą, groteskową, niezwykle krytyczną reakcję na dyskurs władzy, obnażając jej nikczemne zafałszowanie i tragiczne skutki. Abstrakcje władzy (nieweryfikowalne, odległe, rzekomo czyste) – która w piosence KSU pełni rolę boga (bo to raj, choć już ginący), jest siłą sprawczą ewolucji (tu ironicznie odwróconej, bo degradującej) – oddaje abstrakcyjne słownictwo. Konkret ludzki, konkretne społeczeństwo (zdeformowane, zanimalizowane, brzydkie, bezwolne), ujęte w ukonkretnionych

właśnie obrazach teriomorficznych (bo, prócz innych zwierząt, gady, płazy) i niskim rejestrze stylistycznym, jest odpowiedzią – reakcją dyskursu piosenkowego.

W 1986 roku jeden z nestorów polskiego *punk rocka* – Lech Janerka opublikował piosenkę pod tytułem *Konstytucje*, w której powtarza diagnozy na temat władzy, jakie stawiali w tym okresie Tomasz Lipiński, Robert Brylewski czy Krzysztof Grabowski – a mianowicie, że władza jest niebezpieczna (ponieważ przygotowuje konstytucje, „które mają zgubną treść"), jednak społeczeństwo „ma to gdzieś" (Janerka 1986). Sformułowanie „ale my to mamy gdzieś" można z pozoru odczytać jako wyraz społecznej apatii i zmęczenia dyskursem władzy i polityką, jednak fragment ten należałoby odnieść do całej sceny politycznej, która, zdaniem autora tekstu piosenki, nie zasługuje na większe zainteresowanie i po prostu nie jest się w stanie podjąć poważnej dyskusji. Janerka jest zaangażowany mimo pozorów, jakie w swoich piosenkach stwarza (o czym śpiewa w utworze *O głowie*[7]), zaś jednym z dowodów tego stanu rzeczy może być najbardziej współczesna realizacja wspomnianego utworu (nagrana z „Sidney'em Polakiem"), która została wzbogacona o jednoznaczny komentarz polityczny[8].

Ważnym zespołem wywodzącym się z estetyki *punk rocka*, który chętnie i często w swoich piosenkach poruszał problem władzy i sytuacji politycznej w Polsce, jest poznańska grupa Pidżama Porno, którego *frontmanem* i autorem tekstów jest Krzysztof „Grabaż" Grabowski. Na początku kariery zespołu (koniec lat siedemdziesiątych i początek osiemdziesiątych XX wieku) ich sposób ujmowania, kreowania relacji społeczeństwo-władza wpisywał się w szeroko pojętą estetykę politycznych wypowiedzi polskiego *punka*, był jednak nieco bardziej optymistyczny. W piosence *Welwetowe swetry* Grabowski opisuje zbiorowość, która nie jest apatyczna i przygnębiona, lecz wręcz przeciwnie – niepokorna i gotowa do walki przeciwko rządzącym („Lecz my nie będziemy pokorni/ Nie będziemy bezsilni i bierni / Weźmiemy, co będzie pod ręką/ I staniemy po stronie rebelii"; Pidżama Porno 1998). Pidżama Porno w swoich piosenkach z lat osiemdziesiątych pozbawia aparat władzy nadludzkich, nad-

7 „Głowa mówi lubię kiedy mówię/ Lubię głowić się i lubię lubić / Lubię łudzić się i łudzę ludzi / Że odcinam się by ich nie nudzić" (Mitffoch 1984)

8 We wspomnianej wersji z 2006 roku Sidney Polak do oryginalnego tekstu Janerki dodaje między innymi: „Gdzie są wszystkie obietnice, polityku znaj granice", „Przymilasz się kiedy chcesz władzę mieć i zmieniasz się kiedy w końcu ją masz" (Janerka, Polak & Stress 2006)

przyrodzonych atrybutów. Władza przestaje być szatańskim, abstrakcyjnym, manipulującym rzeczywistością bytem, a staje się instytucją, która ma swoje słabości (zobrazowane choćby w piosence *Katarzyna ma katar*).

Polski *rock* (w tym *punk rock*) lat osiemdziesiątych XX wieku, w związku z wykorzystanym potencjałem wspólnototwórczym, stwarzającym enklawy miłośników konkretnych formacji muzycznych, propagujących narracje sytuujące się najczęściej w opozycji do narracji oficjalnej, do dziś w niektórych kręgach otoczony jest swoistym kultem. Dowodem na ten ogromny szacunek jest sukces[9] filmu Wojciecha Słoty i Leszka Gnoińskiego zatytułowanego *Beats of Freedom – zew wolności* (2010), którego tezą jest idea, że zespoły takie jak Brygada Kryzys, Dezerter, a także Perfect, TSA czy Manaam odegrały ogromną rolę w walce z komunizmem w Polsce[10].

Najbardziej popularne polskie zespoły lat osiemdziesiątych, których twórczość nie przynależała do estetyki *punk rocka*, problem władzy poruszały posługując się mową ezopową. Mimo że komentarz polityczny zawarty w ich piosenkach był upoetyczniony i zakamuflowany, utwory te z łatwością można było odczytywać zgodnie z intencją twórców[11]. Najbardziej klarownym przykładem jest działalność artystyczna zespołu Perfect, którego utwory, dające upust napięciom społecznym, doprowadzały na koncertach do konkretyzacji przekazu i dośpiewywania sobie treści przez słuchaczy.

W piosence wydanej na longplayu *UNU* pojawiła się piosenka *Nie bój się tego wszystkiego*, której występującą w refrenie frazę „a-a-wszystkiego" publiczność na koncercie przerabiała na „nie bój się tego Jaruzelskiego". Podobnie stało się z utworem *Chcemy być sobą*, który w koncertowej wersji niejednokrotnie zmieniał swój refren z „chcemy być sobą", na „chcemy bić ZOMO" (Reszka 2018).

9 Dowodem na to są entuzjastyczne recenzje, takie jak na przykład Jacka Cieślaka na łamach „Rzeczpospolitej" (Cieślak 2010).

10 Film reklamowany był hasłami „Otwórz oczy, posłuchaj jak polski rock tworzył historię" i „Barwne wspomnienia kultowych muzyków i nieocenzurowane historie o czasach, gdy w Polsce o wolności można było tylko marzyć, a muzyka stała się fenomenem o kolosalnej sile rażenia" (Gajda 2017: 162).

11 Przykładem mowy ezopowej w polskim *rocku* lat osiemdziesiątych XX wieku może być utwór *Co za hałas – co za szum*, interesującą interpretację tekstu Hołdysa przedstawił Konrad Wojciechowski w książce *Perfect. Wszystkie pilne sprawy* (2010: 142).

Bardowie i „poeci piosenki" wobec władzy

Oprócz znanych zespołów muzycznych swój komunikat polityczny wystosowywali także soliści. Ich dyskusje z władzą i o władzy były dużo bardziej subtelne niż treść piosenek rockowych.

Jacek Kaczmarski, najbardziej charakterystyczny i popularny wokalista-solista lat osiemdziesiątych XX wieku w Polsce, aby opisać zjawiska z otaczającej go rzeczywistości, odwoływał się do tradycji i historii. Krzysztof Gajda w artykule o twórczości „barda Solidarności" pisał: „piosenki takie jak *Rejtan, czyli raport ambasadora*, *Lekcja historii klasycznej*, *Wigilia na Syberii*, *Autoportret Witkacego*, *Sen Katarzyny II*, *Pompeje*, *Krajobraz po uczcie* i dziesiątki, setki innych, odbierane były jako śpiewane eseje lub felietony na aktualne tematy" (Gajda 2007). Kaczmarski wcielał się w swojej twórczości w rozmaite postacie historyczne, biblijne, literackie, które stawały przed rozmaitymi dylematami i trudnymi, niejednoznacznymi sytuacjami. Niejednokrotnie ten stan rzeczy, w który Kaczmarski wikłał swoich bohaterów, związany był z szeroko pojętym tematem władzy. Problematyzacja relacji rządzący-obywatele występowała w różnych kontekstach. Temat przywództwa był tłem do poruszenia kwestii różnic w rozumieniu patriotyzmu (*Ostatnia mapa Polski*), odpowiedzialności za obywateli (*Stańczyk, Przejście Polaków przez Morze Czerwone*), jednak najczęściej pojawiał się w kontekstach wolnościowych.

W utworze *Walka Jakuba z aniołem* i cyklu piosenek zatytułowanym *Obława* Kaczmarski wpisuje w alegorie o potężnej, wysokiej nośności kulturowej walkę tych, którzy są podlegli, z tymi, którzy roszczą sobie prawo do dysponowania ich życiem. Jakub walczy z Bogiem pod postacią anioła, natomiast wilki uciekają przed myśliwymi i ścierają się z psami gończymi. I bohater pierwszego tekstu, i podmiot liryczny *Obławy* dokonują gestu przeciwko władzy (Jakub buntuje się i staje do walki, wilki walczą ratując życie), który jest jednocześnie gestem wolnościowym, co Kaczmarski w puentach obu pieśni podkreśla. *Walka Jakuba z aniołem* kończy się czterowersem: „I w tym spotkaniu na bydlęcej drodze / Bóg uległ i Jakuba błogosławił / Wprzód mu odjąwszy władzę w jednej nodze / By wolnych poznać po tym że kulawi" (Kaczmarski 1979).Trzecia część *Obławy* zakończona jest natomiast konstatacją: „I po dziś dzień naganiacz, strzelec, czy kłusownik, / Przyzwyczajony do czytania tropów map, / Przez zęby mówi – Oto jest wilk wolny! / – Kiedy na śniegu ujrzy ślady trojga łap!"(Kaczmarski 1983). Bohaterowie przytoczonych tekstów odnoszą zwycięstwo, stają się wolni, niepodlegli wobec ciemiężcy. Jednak, co oczywiste,

konkluzja rozpoznań Kaczmarskiego nie jest optymistyczna. Poeta przekonuje, że wolność i niezależność okupiona musi być poświęceniem i kalectwem.

Obok Kaczmarskiego, jednym z najaktywniej i najbarwniej komentujących polską rzeczywistość muzyków-solistów w latach osiemdziesiątych i później był Wojciech Młynarski. Teksty autora *Róbmy swoje*, utrzymane w dalece zresztą odmiennej konwencji[12], pełne były anegdot i postaci, które z łatwością można wpisać w problematykę relacji władza-społeczeństwo. Utwory poruszające wspomniany temat (niejednokrotnie reprezentujące słynny gatunek śpiewanych felietonów[13]) za głównych bohaterów rzadko miały przedstawicieli aparatu państwa. Młynarski wolał ukazywać paradoksy sprawowania władzy i bycia jej poddanym na przykładach takich postaci, jak kierownicy biegu w maratonie pływackim (przykładowo: *Maraton Sopot-Puck*), dyrektorzy placówek kulturalnych (*Jak trzeba zacząć cyrkowe przedstawienie, W miejskim teatrzyku lalek*) czy treserzy zwierząt (*Ballada o szczurach, Ballada o dwóch koniach*).

Piosenki Młynarskiego przesycone były ironią, za pomocą której autor kąśliwie komentował niekompetencje osób na wysokich stanowiskach, funkcjonujących jako uznane autorytety. Przykładem może być piosenka *Maraton Sopot-Puck*, gdzie kierownicy biegu, wbrew autokreacji i piastowanej pozycji, albo okazują się fajtłapami („Kierownik biegu, który stał na dziobie z tubą, / I tradycyjnie na nas darł przez tubę dziób:/ »Płynąć świadomiej, pewniej, szybciej!« krzyczał grubo, / Aż machnął orła i do wody zrobił chlup"), albo ludźmi zupełnie nieznającymi się na tym, czym się zajmują („Zastępca kierownika, słynny teoretyk,/ I autor o pływaniu podręczników trzech,/ »Nie umiem pływać, wyciągnijta mnie, o rety...«*!* / Krzyczał i bańki nosem puszczał, aż brał śmiech") (Młynarski 1986a).

Utwory Młynarskiego, oprócz humorystycznego zabarwienia, mają także walor dydaktyczny. Mimo że artysta znany jest z piosenki *Róbmy swoje*, gdzie przekonuje, że „Niejedną jeszcze paranoję/ przetrzymać przyjdzie robiąc swoje" (Młynarski 1986b), jest też autorem utworów, w których nie wyraża takiej pewności, co do właściwych reakcji społecznych wobec sytuacji poli-

[12] Warto nadmienić, że oprócz odmiennych poetyk, artystów różni także przynależność pokoleniowa: Młynarski to rocznik 1941, Kaczmarski – 1957.

[13] Tym określeniem Młynarski nazywał swoje piosenki, które komentowały otaczającą go rzeczywistość polityczno-społeczną (na przykład w wywiadzie zatytułowanym *Rozmowy poszczególne*, przeprowadzonym przez Agatę Młynarską).

tycznej w kraju. W niektórych utworach, posługując się zwierzęcą metaforą, Młynarski przestrzega przed zbytnią uległością wobec władzy (*Ballada o dwóch koniach*) i ślepym podążaniem za jej wytycznymi (*Ballada o szczurach*).

Piosenka „publicystyczna"

W zakresie omawianego w niniejszym rozdziale typu twórczości, lata dziewięćdziesiąte XX i początek XXI wieku w polskiej muzyce popularnej to okres szczególnej popularności piosenek, które można określić jako „publicystyczne". Utwory tego typu bezpośrednio odnoszą się do sytuacji politycznej w kraju i przywołują przy tym konkretne nazwiska polityków.

Najbardziej popularnym autorem wpisujących się w ten nurt muzycznych komunikatów (będących krytycznym głosem w reakcji na dyskurs władzy), był bez wątpienia Kazimierz „Kazik" Staszewski, który również obecnie pozostaje znaczącym komentatorem polskiej sceny politycznej w ramach projektu solowego, a także zespołów Kazik na Żywo i Kult.

W roku 1987 ten ostatni zespół wydał płytę *Posłuchaj to do ciebie*, którą Staszewski zakomunikował opinii publicznej, że relacja władza-społeczeństwo będzie dla jego twórczości jednym z najważniejszych tematów. We wspomnianym albumie ukazały się dwie piosenki, które zdobyły wielką popularność – *Hej, czy nie wiecie* i *Na całym świecie źle się dzieje koledzy* (znana też pod tytułem *Wódka*). Te dwa utwory można uznawać za swoisty polityczny manifest „Kazika", którego postulaty w kolejnych latach konsekwentnie realizuje. W pierwszym z utworów szkicuje on wizerunek kasty politycznej, posługując się stereotypowymi obrazami władzy pochodzącymi z relacji medialnych („Widziałem, podawali sobie z uśmiechem dłonie / Widziałem, siadali na tronie w koronie / Widziałem, chodzili po sobie butami / [...] / Widziałem, wyrywali sobie ścierwo zębami / Widziałem, grozili sobie karabinami"), by następnie zwrócić się do rządzących bezpośrednio – „Hej, czy nie wiecie, nie macie władzy na świecie"(Kult 1991). W drugim utworze podmiot liryczny apeluje o rozwagę i odpowiedzialne życie (być może uważne przyglądanie się działaniom władzy), ponieważ jego zdaniem na obywateli całego świata wpływ ma pewna instancja lub grupa ludzi, która chce nimi manipulować i przytępiać ich ogląd rzeczywistości różnymi środkami, w tym wypadku wódką („Bo im tylko o to chodzi, abyś sam sobie szkodził / Abyś sam nie mógł myśleć, abyś sam nie mógł chodzić"; Kult 1987).

Cenzura prewencyjna i doniesienie do prokuratury o możliwości popełnienia wykroczenia przez Kazimierza Staszewskiego w związku z piosenką *Jeszcze Polska...* (lepiej znana pod tytułem *Coście skurwysyny uczynili z tą krainą?*)[14], są dowodami na to, jak znacząco twórczość „Kazika" wpływała na opinię publiczną. Wspomniany utwór charakteryzuje się mocnym, oskarżycielskim tonem, który od tego momentu będzie towarzyszył Staszewskiemu. Warto zaznaczyć, że w wypadku omawianego utworu artysta nie precyzuje adresatów swoich oskarżeń, nie ma nawet dosłownego potwierdzenia, że chodzi mu o przedstawicieli władzy (można to jednak wywnioskować z kontekstu). Konkretne nazwiska polityków pojawiają się dopiero w piosenkach publikowanych w kolejnych latach. Wbrew temu, co można przypuszczać, muzyk ani trochę nie łagodzi tonu swojej wypowiedzi.

Kolejne zdobywające ogromną popularność utwory Staszewskiego, tym razem dedykowane wprost określonym politykom – między innymi Lechowi Wałęsie, Józefowi Oleksemu, Waldemarowi Pawlakowi i Andrzejowi Lepperowi – wielokrotnie prowokowały adresatów do publicznych medialnych odpowiedzi, co jest dowodem na ogromny wpływ, jaki wywierały tego typu piosenki w Polsce lat dziewięćdziesiątych.

Przykładowo, w utworze *100 000 000*, Kazimierz Staszewski, wcielając się w polskich robotników, rozlicza Lecha Wałęsę z przedwyborczych obietnic, wykrzykując w refrenie słowa: „Wałęsa, dawaj moje sto milionów, Wałęsa, dawaj nasze sto milionów" (Staszewski 1993). Piosenka ta od pierwszego wykonania w 1992 zaskarbiła sobie sympatię publiczności i zdobyła popularność tak wielką, że na słowa lidera Kultu odpowiedział sam prezydent: „Śpiewa piosenkarz: Wałęsa, oddaj sto milionów. Ja chciałem, ja chcę dać, ale nie mogę, bo oni mi nie pozwalają, a ja nie mam mocy wykonawczej. Niech ten piosenkarz, który uważa, że jest inteligentniejszy pomyśli, że to nie ja. Niech on ostatnią zwrotkę zaśpiewa: Pomóżmy Wałęsie zrealizować to. Pomóżmy Wałęsie lepiej to zrobić, mądrze" (Kasjaniuk 2013).

W tym okresie, a także na początku XXI wieku, w utworach muzycznych odnoszących się do relacji „władza-społeczeństwo" przeważał ton ironiczny i prześmiewczy. „Ten biedny ląd potrzebuje lekarza / Naprawdę bardzo jest chory / Mało oleju w głowach liderów / Za dużo w nich alkoholi" (T.Love 2003) – śpiewał Zygmunt Staszczyk w piosence zespołu T. Love pod tytułem

[14] Pisze o tym Leszek Gnoiński w książce *Kult Kazika*.

Europolska, wydanej w 2003 roku. Nie był to głos samotny, bowiem w podobnym duchu wypowiadali się o polityce inni muzycy, tacy jak między innymi Krzysztof „Grabaż" Grabowski, Maciej Maleńczuk, raper „O.S.T.R" czy hip-hopowy zespół Grupa Operacyjna.

Hip-hop a polityka

Wydawać by się mogło, że szczególnie wyraźny głos w dyskusji o polityce i stanie państwa będzie mieć w XXI wieku polska muzyka hip-hopowa, której rodowodu można upatrywać w punkowym buncie wobec zastanej rzeczywistości[15]. Gatunek ten ma długą tradycję związaną z zaangażowaniem politycznym jego amerykańskich założycieli i przedstawicieli, takich jak Public Enemy czy Dead Prez, których teksty niejednokrotnie odnosiły się do polityki rządu ich kraju, i którzy niewątpliwie musieli być dla polskich raperów jakimś punktem odniesienia.

Najstarsze pokolenie polskich hip-hopowców, których przedstawicielami są tacy artyści, jak Paweł „Włodi" Włodkowski i Piotr „Vienio" Więcławski uważało krytykowanie konkretnych osób czy partii politycznych za pozbawione sensu. Dla muzyków hip-hopowych przesiąknięty złem był cały system polityczny bez wyjątków, dlatego nie trzeba było szczególnie dokładnie adresować muzycznych komunikatów. Wspomniany raper „Włodi", twórca warszawskiej grupy hip-hopowej Molesta Ewenement, wyznał kiedyś Andrzejowi Budzie: „Systemy się zmieniają, obszary nędzy nie znikają, a przeciwnie – rosną… Punk w latach osiemdziesiątych miał przesłanie uliczne, hardcore' owe, dziś opowiada o tym hip hop" (Buda 2012: 4). W ocenie najstarszych polskich raperów żaden polityk nie zasługiwał więc na zaufanie.

Młodsze pokolenia raperów również nie oceniały i nie oceniają pozytywnie relacji społeczeństwo-władza, a ich reakcje na dyskurs władzy są bardzo krytyczne. Przykładem utworu negatywnie opiniującego polską politykę jest piosenka *Afery kosztem nas* rapera Adama „O.S.T.R.", której tytuł wyraźnie zdradza przesłanie autora. Ostrowski buduje obraz kasty politycznej, która jest

[15] Najbardziej aktualnym dowodem na polityczny potencjał hip-hopu może być zapowiedź prezydenta Rosji Władimira Putina, który zadeklarował pod koniec 2018 roku bardziej uważne monitorowanie treści, jakie propaguje rosyjski hip-hop. Komunikat ten odczytany został jako ostrzeżenie dla antyputinowskich muzyków (Billboard.com 2018).

zepsuta, egoistyczna i przekupna. Jako przykład, a zarazem symbol polityka wpisującego się w ten wizerunek, funkcjonuje ówczesny szef partii politycznej Samoobrona – Andrzej Lepper. Autor piosenki wspomina słynną konstatację Leppera, który broniąc europosła z Łodzi, Bogdana Golika, przed oskarżeniami o gwałt na prostytutce, publicznie stwierdził, że „nie da się zgwałcić prostytutki" (Cntrft 2006). Polityk występuje w tekście pod określeniem „ciemniak", a jego nieprzystawalność do świata polityki i sposób zachowania zdaniem „Ostrego" sprawiają, że „nie trzeba kończyć szkoły, by wiedzieć, że to głąb" (O.S.T.R. 2007). Lepper stał się z biegiem czasu jednym z głównych antybohaterów piosenek o polskich politykach, także w rapie[16]. Hip-hopowa formacja z Zielonej Góry, Grupa Operacyjna, sformułowała w 2007 roku podobny muzyczny komunikat w nawiązaniu do ówczesnego szefa Samoobrony. Mimo że wspomniani artyści tworzyli muzykę czysto rozrywkową, którą można przypisać do nurtu hip-hopu komediowego[17], w utworze *Miejsce dla wariatów* znalazła się poważna i smutna polityczna refleksja: „Oszołomy na świeczniku już nie są szaleństwem / Jeśli Lepper jest normą, to ja za szaleństwem tęsknię" (Grupa Operacyjna 2007).

W ostatnich latach komentarze polityczne w polskim hip-hopie są okazjonalne. Rzadko muzycy odnoszą się do konkretnych wydarzeń społecznych czy polityków, ich sympatie rozpoznać można przede wszystkim po tonie, w jakim wypowiadają się na temat nagłaśnianych współczesnych problemów światopoglądowych i politycznych (takim problemem był na przykład kryzys uchodźczy).

Podsumowanie

Pomimo oczywistych różnic w bezpośredniości krytycyzmu piosenkowych tekstów wobec władzy, stopnia ich finezyjności, metaforyczności, a także uproszczenia krytycznych artykulacji – w zależności od konwencji muzycznej czy pokolenia autorów, bez większych wątpliwości można stwierdzić, że wszystkie

16 Kilka przykładowych tytułów piosenek, gdzie pojawia się postać Andrzeja Leppera: Big Cyc *Szambo i perfumeria*, *Warto rozmawiać*; Farben Lehre *Bakteria*, Pudelsi *Wolność słowa*, O.S.T.R. *Boże igrzysko*, Owal Rapnastyk, Pan Duże Pe *Jutro*, PeCet *Równość*, T. Love *Europolska*, Pih *2005*, Grupa Operacyjna *Państwo*, *Bądź sobą*.

17 Hip-hop komediowy jest powstałym w latach osiemdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych podgatunkiem wykorzystującym w tekstach humor słowny i parodię. Pisał o nim między innymi Vladimir Bogdanov w pracy *All Music Guide to Hip-hop: The Definitive Guide to Rap & Hip-hop* (San Francisco: 2003).

omówione teksty, czy to powstałe w latach osiemdziesiątych XX wieku, czy już w XXI, okazują się podobne w przesłaniu.

Obecnie próżno jednak szukać na tyle mocnych muzycznych komunikatów, żeby mogły mieć jakikolwiek wpływ na scenę polityczną. W 2017 roku na łamach „Gazety Wyborczej" Tymon Tymański, twórca i lider *yassowego* zespołu Miłość i wielu innych projektów muzycznych, skrytykował Kazimierza Staszewskiego za jego brak politycznego zaangażowania w ostatnich latach. Tymański konstatował, że pomimo kontrowersyjnej reformy sądowniczej wprowadzonej przez Prawo i Sprawiedliwość, która może realnie zagrażać demokracji w Polsce, „Kazik siedzi cicho, choć za czasów niezagrożonej wolności grzmiał jak z ambony" (Tymański 2017). Artykuł ten jest tylko jednym z dowodów na to, że współcześnie potrzeba w polskiej muzyce popularnej kogoś takiego, kim dla polskiej sceny muzycznej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku był „Kazik". Sam Staszewski swój stosunek do obecnych konfliktów politycznych w Polsce po katastrofie smoleńskiej opisał w tekście utworu *Prosto*, gdzie śpiewa: „Nienawidzę was z obu stron / Psie syny za wasze występki, za wasze winy / […] / Idę prosto, mam w dupie obie wasze Polski / Idę prosto, nie zbaczam ni w lewo ni w prawo" (Kult 2013).

Na polskiej scenie muzycznej jest więc miejsce na nowe zjawisko – publicystę, którego piosenki, nośne społecznie i o potężnym potencjale konatywnym, będą mobilizowały odbiorców do namysłu nad stanem obecnej władzy, a władzy będą przypominały, że jest ktoś, kto wciąż się jej przygląda i krytykuje tak donośnym głosem, że trzeba na ten głos w jakiś sposób odpowiedzieć.

Źródła cytowań

Baran, Stanley, Dennis Davis (2007), *Teorie komunikowania masowego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Billboard.com (2018), *Vladimir Putin Says Rap Should Be Controlled in Russia, Not Banned*, online: https://www.billboard.com/articles/columns/hip-hop/8490435/vladimir-putin-rap-control-russia [dostęp: 16.03.2019].

Buda, Andrzej (2012), *Historia kultury hip-hop w Polsce 1977-2013*, Warszawa: Niezależne Wydawnictwo Polskie.

cntrft (2006), *Lepper – Jak można zgwałcić prostytutkę?*, online: https://www.youtube.com/watch?v=nCgXGdHuaGI, 00:18 [dostęp: 09.09.2019].

Dezerter (1984), 'Spytaj milicjanta', w: Dezerter, *Jeszcze żywy człowiek*, Tank Records [kaseta].

Gajda, Krzysztof (2007), *Jacek Kaczmarski – między pokoleniami*, online: http://www.fundacja-kaczmarski.org/index.php?tresc=wspomnienie-gajdy1 [dostęp: 22.02.2019].

Gajda, Krzysztof (2017), *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Gnoiński, Leszek, Wojciech Słota reż. (2010), *Beats of Freedom. Zew wolności*, TiM film studio [DVD].

Grupa Operacyjna (2007), 'Miejsce dla wariatów', w: Grupa Operacyjna, *Ostry Dyżur – Mordo Ty Moja*, My Music.

Hockett, Charles (1961) 'Grammar for the hearer', *Structure of Language and Its Mathematical Aspects*: XII, ss. 220-236.

Janerka, Lech (1986), 'Konstytucje', w: *Historia Podwodna*, Spotify.

Janerka, Lech, Sidney Polak, Junior Stress (2006), 'Konstytucje', w: Lech Janerka, Sidney Polak, Junior Stress *Polski ogień*, TamTam Records, Germaican [CD].

Kaczmarski, Jacek (1979), 'Walka Jakuba z aniołem', *Oficjalna Strona Jacka Kaczmarskiego*, online: https://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/walka-jakuba-z-aniolem/ [dostęp: 05.09.2019].

Kaczmarski, Jacek (1983), ‚Obława III (Potrzask)', *Oficjalna Strona Jacka Kaczmarskiego*, online: http://www.kaczmarski.art.pl/tworczosc/wiersze/oblawa-iii-potrzask/ [dostęp: 08.09.2019].

Jeziński, Marek (2011), *Muzyka popularna jako wehikuł ideologiczny*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

Kasjaniuk, Grzegorz (2013), *KAZIK zaangażowany. Top 5 na 50-tkę*, online: https://wpolityce.pl/kultura/247494-kazik-zaangazowany-top-5-na-50-tke [dostęp:12.02.19].

Kasprzycki, Remigiusz (2013), *Dekada buntu. Punk w Polsce i krajach sąsiednich w latach 1977-1989,* Kraków: Libron.

Kazik Staszewski (1993), '100 000 000', w: Kazik Staszewski, *Spalaj się*, Eska.

Klaus Mitffoch (1984), 'O głowie', w: Klaus Mitffoch, *Klaus Mitffoch*, Spotify.

KSU (1988), 'Ewolucja (w ścieku)', w: KSU, *Pod prąd*, Pronit [LP].

Kult (1987), 'Wódka', w: Kult, *Posłuchaj, to do Ciebie*, Spotify.

Kult (1991), 'Hej, czy nie wiecie', w: Kult, *Your Eyes*, Spotify.
Kult (2013), 'Prosto', w: Kult, *Prosto*, Spotify.
Łotman, Jurij (1985), 'Tekst w tekście', przekł. Jerzy Faryno, *Literatura na Świecie*: 3.
McNair, Brian (2007), *An Introduction to Political Communication,* New York, London: Routledge.
Młynarski, Wojciech (1986a), 'Maraton Sopot – Puck', w: *Młynarski w Ateneum*, Polskie Nagrania Muza [LP].
Młynarski, Wojciech (1986b), 'Róbmy swoje', w: Wojciech Młynarski, *Młynarski w Ateneum*, Spotify.
O.S.T.R. (2007), 'Afery kosztem nas', w: O.S.T.R., *HollyŁódź*, Spotify.
Pidżama Porno (1998), 'Welwetowe swetry', w: Pidżama Porno, *Styropian*, S.P. Records [CD].
Reszka, Seweryn (2018), 'Nie pokona Orła WRONa', w: *Historia zespołu Perfect oczami Seweryna,* online: https://perfectrockband.pl/nie-pokona-orla-wrona/ [dostęp: 07.09.2019].
Skardziński, Jan, Konrad Wojciechowski (2017), *Piosenka musi posiadać tekst i muzykę. 200 najważniejszych utworów polskiego rocka*, Czerwonak: Wydawnictwo In Rock.
T. Love (2003), 'Europolska', w: T.Love, *T.Live*, Spotify.
Tilt (2000), 'Nie wierzę politykom', w: Tilt, *Czad Komando*, Spotify.
Tymański, Tymon (2017), 'Aż się prosi o rym "dobra zmiana – czas Szatana". Ale moi koledzy muzycy milczą', online: http://wyborcza.pl/7,75410,22575074,az-sie-prosi-o-rym-dobra-zmiana-czas-szatana-ale-moi.html [dostęp: 16.03.2019].
Wojciechowski, Konrad (2010), *Perfect. Wszystkie pilne sprawy*, Czerwonak: Wydawnictwo In Rock. L

Cenzorska recepcja telewizyjnych programów rozrywkowych na podstawie *Uwag dotyczących niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV oraz w repertuarze kin i teatrów* Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk[1]

KATARZYNA SMYCZEK

Uniwersytet Łódzki
smyczekkatarzyna@gmail.com

Rząd dusz

Milionowy abonent pierwszego programu telewizji polskiej zarejestrował swój odbiornik w tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym trzecim roku (TVP.pl 2009). Liczba widzów stale rosła. W tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym dziewiątym telewizory znajdowały się już w ponad trzech milionach (TVP.pl 2009) domów obywateli PRL. Głównym (a oficjalnie jedynym) organizatorem życia kulturalnego Polaków była Partia Robotnicza, i podobnie jak wszelkie inne powstające wówczas teksty, także treści prezentowane na małym ekranie, musiały zyskać akceptację, działającego w imieniu władz, Głównego Urzędu Kontroli, Publikacji i Widowisk. W Departamencie Widowisk GUKPPiW w czerwcu 1960 roku sporządzono *Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV oraz w repertuarze kin i teatrów.* Jedynym cenzorem, którego nazwisko widnieje w dokumencie, był dyrektor wydziału Henryk Olszewski. Narracja prowadzona jest w liczbie mnogiej, co pozwala przypuszczać, że tekst miał wielu autorów. Dostęp do tajnego pisma, podobnie jak w wypadku recenzji cenzor-

skich i dokumentów z ingerencji, był ograniczony – wgląd w treść dokumentu mieli jedynie wybrani pracownicy GUKPPiW oraz ośrodków terenowych cenzury (Wiśniewska-Grabarczyk 2016: 97). *Uwagi…* dotyczyły tekstów kultury, które zostały już wyemitowane w programie telewizyjnym. Podobnych sprawozdań i przeglądów ingerencji produkowano na ulicy Mysiej w Warszawie, gdzie mieścił się ów urząd, bardzo wiele (Budrowska 2013:10).

Rozwój telewizji jako środka masowego przekazu stwarzał nowe możliwości edukacji ideologicznej. W słynnym wiecu na Placu Defilad z 24 października 1956 roku Władysław Gomułka mógł liczyć na obecność zaledwie czterystu tysięcy osób. Ponad dziesięć lat później telewizja umożliwiała politykom przemawianie do milionów. Potencjał propagandowy nowych mediów dostrzegali również cenzorzy z Departamentu Widowisk GUKPPiW:

> Telewizja z racji swej specyfiki wydaje się być powołana do tego, aby odgrywać rolę najbardziej uniwersalnego środka upowszechniania kultury i kształtowania postaw moralno-politycznych. Decyduje o tym jednoczesne przekazywanie tych samych treści wielomilionowym rzeszom odbiorców. TV dostarcza rozrywki najtańszej najbardziej dostępnej dla szerokich rzesz, a przy tym jest instytucją zdecydowanie dochodową, podczas gdy inne formy przekazu kultury wymagają subsydiowania ich przez państwo. Zatem nic nie stoi na przeszkodzie prawidłowej działalności tej instytucji (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 131.).

Analiza archiwaliów cenzury pozwala odtworzyć postulaty wysuwane wobec twórców sztuki masowej[2] oraz stosunek władz wobec kultury, którą wykorzystywano jako narzędzie politycznych praktyk. Dokumenty Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk, zwłaszcza zaś te opisujące utwory powstałe po wydarzeniach z marca tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego ósmego roku, stanowią pod tym względem interesujący materiał badawczy.

Rozrywka dla masowego widza

[2] W rozdziale pomija się spory terminologiczne dotyczące nazewnictwa podtypów kultury. „Sztuka" lub „kultura masowa" to terminy, którymi posługiwał się cenzor w *Uwagach dotyczących niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV…* Można przypuszczać, że stosował wybrane nazewnictwo ze względu na liczbę odbiorców omawianego przez siebie programu TV.

Określenie sztuka masowa otrzymuje w ocenie cenzora znaczenie pozytywne, w opozycji do utworów elitarnych:

> Wyraźnie odczuwa się brak rozrywki dla masowego widza. Luk nie załatwia się występami amatorskich zespołów, powielaniu poprzednich spektakli, składankami z tego co kiedyś szło, sięganiem po teksty zwietrzałe lub dorywczym eksploatowaniem repertuaru warszawskich kabaretów. […] pracujące społeczeństwo wciąż czeka na właściwy program rozrywkowy, w którym zerwano by z ciągłym eksperymentowaniem (na oczach telewidza, zamiast w studio-laboratorium), forsowaniem hermetycznych form obliczonych na elitarnego odbiorcę oraz wypełnianiem czasu występami amatorskich zespołów (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 139-140)

Urzędnik Kontroli, stojąc na straży rewolucyjnej zdobyczy mas, którą jest kultura, musi zadbać o jej ideologiczną odpowiedniość. Elitaryzm, zwłaszcza taki, który kojarzy się z przedwojennymi warszawskimi *variétés*, jest z ową ideologią równouprawnienia wszystkich klas społecznych niezgodny.

W 1945 roku poeta i dramaturg Jerzy Jurandot, związany w latach dwudziestych i trzydziestych z wieloma stołecznymi nadscenkami, założył Teatr Satyryczny Syrena. Repertuar nawiązywał do dawnych tradycji kabaretowych, a pojedyncze skecze były później prezentowane także w Telewizji Polskiej. Utworem, który wzbudził szczególne zastrzeżenia cenzury, był *Przewrót w Pikutkowie* autorstwa Juliana Tuwima. Satyra na temat zamachu majowego, inspirowanego przez środowiska polityczne skupione wokół marszałka Józefa Piłsudskiego, była po wydarzeniach z 1926 roku wielokrotnie wystawiana na scenach warszawskich kabaretów (Stępień 2002: 450). Po II wojnie światowej skecz miał premierę na deskach nowopowstałej Syreny w uaktualnionej adaptacji Jurandota – dyrektora artystycznego Teatru. Akcja utworu została przeniesiona do 1946 roku, kiedy premier na uchodźstwie, Stanisław Mikołajczyk, wrócił do Polski, by jako siła opozycyjna wobec partii komunistycznej działać na rzecz odbudowy kraju.

Bohaterami Jurandotowej komedii omyłek byli mieszkańcy Pikutkowa – prowincjonalnego miasteczka, do którego, jak głosi plotka, miał przyjechać z niezapowiedzianą wizytą ważny urzędnik partyjny. Wciąż nie rozstrzygnięto wyników wyborów do Krajowej Rady Narodowej, nie było wiadomo także, czy nową władzę wybrano w trybie demokratycznym, czy też nadzwyczajnym. Z powodu stale zmieniającej się sytuacji politycznej w kraju, do cichego dotąd Pikut-

kowa napływają nowe, coraz bardziej niepokojące nowiny. Pikutkowianie nie są pewni, czy swoją obecnością zaszczyci ich przedstawiciel partii robotniczej, partii chłopskiej, czy też może sam przewodniczący PSL, Stanisław Mikołajczyk.

Przebieg wydarzeń koncentruje się wokół osoby burmistrza, którego cenzorzy opisali jako „osobnika o infantylnej osobowości i drobnomieszczańskich manierach, chwilowo reprezentującego w miasteczku władzę ludową" (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 138.). Przyznać trzeba, że była to deskrypcja wyjątkowo trafna, jednakowoż sama postać była, z punktu widzenia wspomnianej władzy ludowej, niecenzuralna, bowiem człowiek o podobnych cechach nie mógł stać się kulturowym reprezentantem partii (nawet w miejscowości takiej, jak Pikutkowo).

Przewrót w Pikutkowie przypominał o nadziejach na stworzenie demokratycznej opozycji wobec socjalistów. Zważywszy na późniejsze losy Mikołajczyka, utwór z perspektywy historycznej ma niezwykle ironiczną wymowę. W opinii cenzora w czasie przemian ustrojowych skecz „spełnił względnie pożyteczną rolę" (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 138), choć nie uściślił on jednak, czy chodzi o ośmieszenie Mikołajczyka, czy też może jego oponentów.

Cenzorzy uznali, że prezentowanie tej satyry w telewizji jest niestosowne, ponieważ „niepodobna […] zgodzić się, aby za pomocą takich utworów przekazywać młodemu pokoleniu wiedzę o tamtych dramatycznych dniach, przełomowych w naszej historii" (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 138).

Nieznajomość kontekstu wyklucza zrozumienie utworu i uniemożliwia docenienie jego wartości komicznej. Owa satyra powstała wszak jako zabawny komentarz do aktualnych wydarzeń i skierowana była przede wszystkim do widzów dorosłych (gdyż tacy odwiedzali teatry rewiowe), nie zaś, jak sugerują cenzorzy, do młodzieży. Właśnie dzięki znajomości wydarzeń, do których odwoływał się Tuwim, a później Jurandot, odbiorcy mogli odczytać skecz *Przewrót w Pikutkowie* jako zabawny. Troska Urzędników Kontroli o edukację młodzieży wydaje się być przesadna, a argumenty krytyczne nietrafione. Jednakże należy w tym miejscu zaznaczyć, że cenzor to specyficzny czytelnik. Będąc strażnikiem wszystkiego, co „słuszne" i „socjalistyczne" (Fik 1996: 131), powinien przewidzieć wszelkie możliwe reakcje odbiorców na dany tekst (Błoński 1995: 269).

Skecz kabaretowy miał funkcję rozrywkową, co cenzura w swej ocenie zdaje się pomijać. Przedkłada on nad estetyczną funkcję edukacyjną, lecz nie chodzi w tym wypadku o naukę przez zabawę, a raczej o indoktrynację młodzieży za pośrednictwem programu rozrywkowego. Charakterystyczne dla

satyry dwuznaczności oraz ironiczne sformułowania są z punktu widzenia urzędnika kontroli niebezpieczne, ponieważ pozwalają odbiorcom na pewną dowolność interpretacyjną. Cenzorzy zwracają uwagę, że podobne treści mają „szkodliwą wymowę", o czym świadczą „liczne ingerencje w tego rodzaju programach" (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 139). *Przewrót w Pikutkowie* prowokuje do niewygodnych z punktu widzenia władzy pytań. Ponadto utwór pojawił się na wizji bez odpowiedniego komentarza na temat kontekstu historycznego, dzięki któremu urząd kontroli mógłby sterować odbiorem tekstu tak, by nie zostawiać widzów z wątpliwościami i objaśnić wszelkie niedopowiedzenia zgodnie z obowiązującą oficjalnie ideologią.

Dokument Departamentu Widowisk GUKPPiW sporządzony został po wydarzeniach marcowych, niemalże w przededniu dwudziestej piątej rocznicy powstania Polski Ludowej. Warszawscy cenzorzy, zdając sobie sprawę, że widzowie mogą skojarzyć skecz opowiadający o wydarzeniach związanych z opozycją skupioną wokół Mikołajczyka z aktualną sytuacją polityczną, dla bezpieczeństwa nadchodzącego jubileuszu zalecali swoim kolegom z ośrodków terenowych, aby nie zezwalali na publikacje podobnych treści (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 132).

Cenzorzy zwracają uwagę na to, że programy rozrywkowe typu *variétés*, nawiązujące do dawnych tradycji kabaretowych, są nieodpowiednie dla masowego widza. Obok utworów Tuwima i Jurandota wymieniają także Teatrzyk Stefanii Grodzieńskiej oraz programy Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory. Zwłaszcza zaś prezentowane w latach sześćdziesiątych na antenie Telewizji Polskiej *Divertimenta* Przybory są w ocenie cenzury niedostosowane do potrzeb współczesnego odbiorcy:

> Tak samo kwalifikują się dowcipy użyte w ostatnim programie „Divertimenta" Jeremiego Przybory, a mianowicie zwrot „towarzyszka Żubrówka" oraz „no to Bierdiajew", jako parafraza powiedzenia „no to klops". Nie przypuszczamy, aby autorowi scenariusza było obce nazwisko nieżyjącego już znanego dyrygenta, b. dyrektora Opery w Poznaniu i Warszawie (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 140).

Cenzorzy nie sprecyzowali jednak, o który odcinek programu z cyklu *Divertimenta* chodziło. Być może przez „ostatnie" *Divertimento* rozumieli oni opus ósmy, zatytułowany *Garden party, czyli bankiet w krzakach*, którego premiera odbyła się w maju 1969 roku (*Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV…* spisano miesiąc później). Choć, zważywszy na to, że we wstępie do analizowanego dokumentu urzędnicy zastrzegli,

że będą zajmowali się „w zasadzie" programem z 1968 roku, należy także przypuszczać, że uwaga mogła dotyczyć *Divertimenta* opus siódmy – *Zamkowego.* W żadnym z tych programów nie pojawiają się zakwestionowane przez cenzurę fragmenty, co oznacza, że prawdopodobnie zostały one usunięte w wyniku ingerencji GUKPPiW.

Warto tu zaznaczyć, że żartobliwy zwrot „towarzyszka Żubrówka" jest sprzeczny z kanonami poprawności politycznej władz ludowych. „Towarzyszem" nazywano bowiem członka partii lub organizacji robotniczej. Łączenie tego wyrazu z Żubrówką (a zatem rodzajem mocnego alkoholu) może być aluzją do, będącego tajemnicą poliszynela, pijaństwa socjalistycznych elit politycznych. Przykładowo:

> Skargi na pijaństwo działaczy PZPR jednak nie zanikały. Za charakterystyczny można tu uznać głos mieszkańca Krakowa, który we wrześniu 1957 r. irytował się w liście do Polskiego Radia, że „urządza się bankiety, rauty, wnosi się uroczyste toasty", przy czym stosuje się podwójną miarę względem rządzących i zwykłych obywateli: „Biedak, jak pijany, którego się widzi na ulicy, to za mordę się go bierze i wio z nim do mamra. Jak MO spotyka na ulicy pijanego z PMR, z Komitetu Miejskiego Partii, czy WRN, to cichaczem gościa się bierze pod rękę – prowadzi się do taksówki i ostrożnie jedzie się, aby ów pan nie zaznał wstrząsów – prosto do własnego mieszkania. Są też wypadki, że MO w ogóle nie reaguje do gości lepiej sytuowanych"[…].
>
> Dla wielu funkcjonariuszy PZPR, podobnie jak w początkach PRL, libacje stanowiły potwierdzenie przynależności do „elity" i dawały poczucie dostatku. Niekiedy jednak „awans" kończył się odurzeniem władzą. Warto tu przytoczyć historię pewnego działacza PZPR, będącego zarazem członkiem kierownictwa Centralnego Związku Kółek Rolniczych w Warszawie. 8 lipca 1966 r. wyruszył na inspekcję do Katowic. Wraz z dwoma innymi pracownikami związku dokonał kontroli placówek […]. Około godziny 16 zakończył wizytację – i rozpoczął alkoholowy rajd po Polsce. […] Kompletnie już pijany inspektor wdał się w awanturę z innymi biesiadnikami. Towarzyszący mu związkowcy zdołali doprowadzić go do samochodu, ale rozsierdzony inspektor najpierw pobił kierowcę, a potem rzucił się na mitygującego go prezesa CZKR. W końcu ruszyli, jednak pijany inspektor „przeszkadzał w prowadzeniu samochodu – tak, że musiano go trzymać za ręce i nogi". [...] Inspektor zdołał się oswobodzić i ruszył w stronę nieodległego sklepu z alkoholem. Był już zamknięty. Rozzłoszczony kopnął z rozmachem w oszklone drzwi – tak niefortunnie, że tłukąc szkło przeciął tętnicę stopy. Zdołano go jeszcze do-wieźć do przychodni, ale zmarł z wykrwawienia. […]

> W mniejszych miejscowościach zdarzało się, choć rzadziej niż na początku lat 50., że funkcjonariusze PZPR wymuszali datki na alkohol lub wpraszali się na zabawy. […] Jesienią 1958 r. mieszkaniec Skarżyska Kamiennej tak oto opisał I sekretarza KM PZPR: „Każdy mieszkaniec miasta o tym mówi, że [...] to pijak i że trzeba mu stawiać wódkę albo coś dać żonie, by żyć spokojnie". Podobną metodę I sekretarz stosował wobec swoich zwierzchników: „jeśli ktoś przyjedzie z wyższej instancji, ktoś, kogo należy się obawiać ze względu na stanowisko, to jest dla niego uprzejmy, stawia wódkę, załatwia szereg usług, a to zobowiązuje przecież do przyszłej pomocy"[…].
>
> W latach 60. malała liczba skarg natury obyczajowej. Bynajmniej jednak nie zanikły. W 1964 r. mieszkaniec Tucholi opisywał w liście do KC „orgie" urządzane w leśniczówce przez nadleśniczego w Zawrzenicy, który pełnił zarazem funkcję członka Egzekutywy KP PZPR: „Ludzie wszystko widzą, że panowie mają marksizm tylko w gębie i żołądku". Tego rodzaju ekscesy być może jeszcze bardziej raziły w przypadku funkcjonariuszy MO. W 1968 r. pewien mieszkaniec Brodnicy skarżył się na tutejszego komendanta, który „systematycznie upija się, nocami wyjeżdża w teren na posterunki, gdzie rozpija podległych mu funkcjonariuszy, a później uprawia amory z ich żonami" (Kosiński 2008: 85-88).

W obu odcinkach programu Przybory pojawiły się natomiast inne wypowiedzi, mogące budzić zastrzeżenia cenzury, jednak cenzorzy pominęli je w przeglądzie ingerencji.

Na przykład w *Divertimento Zamkowym*, bohater przebywający w „Ośrodku Wysiłku Twórczego" miał problemy adaptacyjne związane z nadmiarem powierzchni mieszkalnej. Ośrodek ów mieścił się w zamku. Artysta zaś, wychowany w normie po siedem metrów kwadratowych na osobę, nie mógł się skupić na pracy, ponieważ odczuwał lęk przestrzeni. Mieszkając w niewielkim lokum z liczną rodziną, „tak się wyćwiczył w unikach, że mógł kąpać się w jednej wannie z Sophią Loren, nie dotykając towarzyszki kąpieli" (Przybora 1968: 40:20-40:27). Przybora nawiązuje aluzyjnie do sytuacji mieszkaniowej Polaków w latach sześćdziesiątych i do propagowanego przez Gomułkę tak zwanego budownictwa oszczędnościowego:

> W latach sześćdziesiątych mimo ograniczonych środków i limitów inwestycyjnych starano się budować jak najwięcej. Idée fixe Gomułki było budownictwo oszczędnościowe, co znalazło akceptację Biura Politycznego. Wiązało się to, rzecz jasna, z obniżeniem standardu. Budownictwo miało być jak najtańsze – małe, ciemne kuchnie,

> zmniejszanie „zbędnych" powierzchni, niskie stropy, brak tynków. Pojawił się nawet pomysł, żeby budować domy z suchymi ustępami oraz takie, w których jedna łazienka służyła lokatorom kilku mieszkań (Madej & Polak 2002: 13).

Cenzor, który zwalniał program do publikacji, nie dokonał ingerencji w tym fragmencie. Prawdopodobnie nie odczytał aluzji zawartej w tekście Przybory lub uznał, że utwór ten nie narusza dobrego imienia towarzysza Wiesława. Urzędnicy Departamentu Widowisk także nie podważyli w żaden sposób decyzji swojego podwładnego – Olszewski nie skomentował rzeczonego fragmentu i dopuścił do publikacji programu. Kpina ze znanej z ekscesów alkoholowych nomenklatury partyjnej mogła być w oczach odbiorców zbyt oczywista. Winą za niefortunną sytuację mieszkaniową można było obarczyć każdego, dlatego żart „metrażowy" był z punktu widzenia władz bezpieczniejszy.

W odpowiedzi na kolejne zarzuty cenzorów, postawione w przytoczonym wcześniej cytacie z *Uwag…* (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 140), dotyczące nadużycia wykrzyknienia „no to Bierdiajew" zamiast „no to klops", można by napisać, że było one zasadniczo zgodne z zasadą „piosenka jest dobra na wszystko" (Przybora 2002: 43-45), wyrażoną w jednym z utworów Przybory. Nazwisko ikony polskiej muzyki orkiestrowej jest wymowną personifikacją piosenki i samej muzyki, zatem wyrażenie „no to Bierdajew", użyte w sytuacji niepowodzenia, zdaje się być bardziej stosowne niż kolokwialne „no to klops". Nazwisko Waleriana Bierdiajewa było Przyborze, jak sugeruje cenzor, „z pewnością znane" (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 140). Z pewnym prawdopodobieństwem można też stwierdzić, że autor scenariusza *Divertimentów*, wykorzystując zbieżność nazwisk znanych postaci, mógł odwoływać się również do Mikołaja Bierdiajewa. Ów rosyjski filozof egzystencjalista jest autorem parafrazy słynnej kartezjańskiej figury „myślę, więc jestem", która w filozofii Bierdiajewa brzmi „cierpię, więc jestem" (Krasicki 2018: par. 10), co w pewien przewrotny sposób wybrzmiewa również w potocznym powiedzeniu „no to klops".

Warto zwrócić uwagę na fakt, że z punktu widzenia władzy ludowej Mikołaj Bierdiajew to postać dość kontrowersyjna. Z powodu represji politycznych opuścił on w 1922 roku Związek Radziecki. Bierdiajew nie akceptował idei głoszonych przez bolszewików, takich jak wyższość zbiorowości nad jednostką. Zrezygnowanie z indywidualizmu na rzecz kolektywizmu prowadziło do wyrzeczenia się wolności osobistej i poddania woli większości (zakładając oczywiście, że wola większości w istocie była odbiciem woli władzy radzieckiej). Bierdiajew w *Problemach komunizmu* stwierdzał: „[...] Nie ma człowieka.

Jest klasa. I kiedy klasy znikną, nie będzie więcej osobowości ludzkiej [...]" (Bierdiajew 1981: 36).

Ponadto filozof głosił tezy, które z perspektywy władzy ludowej można uznać za heretyckie:

> Bierdiajew jest obrońcą szczególnego rodzaju socjalizmu, który nazwał socjalizmem personalistycznym […]. Jednak wysiłki w celu zrealizowania socjalizmu przemienią go „w coś całkowicie różne od ideału socjalistycznego". Socjalizm wywoła nowe niepokoje w życiu człowieka. Socjalizm nigdy nie osiągnie wyzwolenia pracy ludzkiej, co Marks starał się zrealizować drogą przymusu pracy; socjalizm nigdy nie da człowiekowi bogactwa i nie ustanowi równości, a jedynie doprowadzi do nowej wrogości wśród ludzi, nowych rozłamów i nowych, nieznanych jeszcze form ucisku (Łosski 2000: 275).

Przybora nie pierwszy raz odwoływałby się w twórczości kabaretowej do filozofii. Wcześniej czynił to na przykład w *Mambo Spinoza* – estradowej piosence-opowiastce filozoficznej, która jest parodią pieśni masowej, jak również kpiną z samej idei nauczania filozofii (czy to marksistowskiej, czy egzystencjalnej) za pośrednictwem sztuki masowej. Jednakże te i podobne inteligenckie miazmaty są z punktu widzenia cenzury i partii niezwykle szkodliwe:

> Niewątpliwie nie sposób obarczać rozrywkę takimi zadaniami, co publicystykę, czy teatr zaangażowany, nie mniej można by oczekiwać, że będzie ona – w sposób zgodny ze swoją specyfiką – uczestniczyć w dziele upowszechniania postaw moralno-politycznych. Tymczasem w programach znajdują się treści nie tylko błahe, ale też szkodliwe […]. Sztuka elitarna nie stanowi poważniejszego procentu w ogólnym repertuarze tv, w zakresie telewizyjnej rozrywki proporcje przedstawiają się mniej korzystnie. Powiedzmy otwarcie: programy w rodzaju „Divertimento" i pokrewne składanki estradowe mogłyby się mieścić w programie telewizji, ale wyłącznie na marginesie jej zasadniczej działalności rozrywkowej. Tymczasem stanowią one główne pozycje, co jest – wg nas – poważnym nieporozumieniem. Wyraźnie odczuwa się brak rozrywki dla masowego widza (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 139).

Bez komentarza urzędnicy Departamentu Widowisk pozostawili fragment, zdawać by się mogło, równie kontrowersyjny, a pochodzący z wyemitowanego w 1969 roku odcinka *Garden party, czyli bankiet w krzakach*:

> Czasy nasze, które dokonały zupełnego przewrotu również i w układzie stosunków między mężczyzną i kobietą, nie tylko postawiły kobietę tam, gdzie dotąd damska noga nie postała, ale sprawiły również, że mężczyzna przestał wstydzić się funkcji spełnianych wyłącznie dotąd przez kobietę. Jeżeli krępuje go w nich coś jeszcze, to tylko strój nie zawsze odpowiedni. Nasza dzisiejsza kolekcja pochyla się troskliwie nad mężczyzną spragnionym na tę okazję stroju wygodnego i estetycznego, a jednocześnie stroju, w którym pozostawałby niezmiennie atrakcyjny dla nas — towarzyszek jego uczuć i trudów (Przybora 1969: 39:45-39:52).

Wypowiedź ta na zasadzie parodystycznego przejaskrawienia naśladuje styl wypowiedzi działaczy Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, jednocześnie go ośmieszając. W widowisku Starszych Panów monolog ten jest wygłaszany przez panią Hortensję (w tej roli Irena Kwiatkowska), organizatorkę pokazu mody dla mężczyzn. Wydarzenie odbywa się podczas burżuazyjnego, zapożyczonego z obyczajów zachodnich *garden party*, lecz pani Hortensja nie jest działaczka partyjną, a gosposią, pochodzącą z aspirującej klasy średniej.

Cenzorzy wielokrotnie zwracali uwagę na to, że treści rozrywkowe są przeintelektualizowane i nieodpowiedne dla masowego widza. Manifestował niechęć do intelektualistów – zgodną zresztą z oficjalną polityką partii, prowadzoną po wydarzeniach marcowych. Jak pisał w książce *Polskie miesiące* Jerzy Eisler: „Marzec nawet po latach jawił się jako pogrom antyinteligencki" (Eisler 2008: 15). Za pośrednictwem oficjalnych mediów atakowano z niezwykłą brutalnością ludzi zasłużonych dla nauki i kultury, wymieniano ich z imienia i nazwiska, twierdząc, że pozbawieni są jakichkolwiek zalet moralnych oraz podważając ich dokonania zawodowe i dorobek intelektualny (Eisler 2008: 15).

Uwagi dotyczące niektórych ujemnych zjawisk w programie artystycznym TV wskazują, że ów pogrom wymierzony w intelektualistów dotyczył także twórców kultury masowej. Władze posłużyły się w tym wypadku środkami mniej oficjalnymi. Poprzez utajnione działania cenzury ograniczano w telewizji elitarne widowiska rozrywkowe wzorowane na programach przedwojennych kabaretów.

Nowy program dla nowego człowieka

Wieczory Kabaretu Starszych Panów to pierwszy tego typu cykliczny program rozrywkowy Telewizji Polskiej. Premierowy odcinek, *Popołudnie Starszych Pa-*

nów, wyemitowano szesnastego października tysiąc dziewięćset pięćdziesiątego ósmego roku, jednak kolegium programowe telewizji postanowiło zakończyć nadawanie audycji. Ze względu na sprzeciw ówczesnego dyrektora artystycznego, Adama Hanuszkiewicza, który żądał, aby pokazać program na wizji jeszcze kilka razy, wstrzymano się z decyzją o zdjęciu Starszych Panów z anteny (Kiec 2004:142). Intuicja nie zawiodła Hanuszkiewicza, bowiem wieczory kabaretowe cieszyły się niezwykłą popularnością. Wojciech Młynarski wspominał, że podczas emisji spektaklów Wasowskiego i Przybory wyludniały się ulice (Kiec 2004:142) w miejscowościach, które obejmował zasięg nadawczy telewizyjnych anten. Ostatni wieczór kabaretowy nadano w lipcu 1966 roku. Pan A i Pan B pojawiali się później na małym ekranie dość regularnie: w cyklu *Divertimenta* oraz w *Kabarecie Jeszcze Starszych Panów*, kiedy postanowili nagrać *Kabarety* w nowej, zmienionej i kolorowej wersji.

Wasowski i Przybora ustanowili wzór rozrywki telewizyjnej, do którego odwoływał później kabaret Dudek (Przybora zresztą pisał dlań teksty piosenek), a także jeden z pierwszych polskich seriali komediowych, *Wojna domowa*, którego akcja niemal w każdym odcinku była przeplatana żartobliwymi piosenkami oraz skeczami kabaretowymi, inspirowanymi spektaklami teatrzyków *variétés*.

Cenzor jako animator

Dzisiejszych czytelników zdumiewać może spostrzeżenie jednej z ówczesnych badaczek kultury masowej, że: „organizatorzy masowej kultury nie posiadają obecnie immunitetu manipulatorów, którym wolno ignorować gusty odbiorców" (Kłoskowska 1980: 438). Nie można jednak mieć do końca pewności, w jakim stopniu to właśnie działający z upoważnienia władzy ludowej cenzor był współautorem tej wypowiedzi. Jan Błoński, w artykule zatytułowanym *Cenzor jako czytelnik,* zwrócił uwagę na to, że pracownicy peerelowskich Urzędów Kontroli Słowa posiadali, jako odbiorcy kultury, szczególne przywileje (Błoński 1995: 269-281). W imieniu władzy decydowali bowiem o zakazie lub zezwoleniu na publikację danego utworu, w ich gestii leżał ostateczny kształt dzieła: cenzorzy mogli zmieniać jego treść, jednocześnie ich działania pozostawały dla szerokiej publiczności niezauważone. W tym sensie Marta Fik określała urzędników aparatu kontroli mianem „współautorów" (Fik 1996) tekstów kultury:

> Cenzor stawał się współautorem dzieła działającym niezwykle dyskretnie, do roku

> tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego pierwszego nie zaznaczano wszak żadnych ingerencji cenzorskich, a i później robiono to wybiórczo, stosując w dodatku przeróżne fortele. Owa dyskretność wynikała nie tylko z troski, aby możliwie doskonale ukryć prawdę (i tak nie do ukrycia) o tym, jak mały jest zakres wolności słowa i swobód twórczych. Intencją niebagatelną było także – jak pisał Stefan Kisielewski – „zasugerowanie czytającym, że autorzy tak myślą, jak piszą". Cenzor „współtwórca" nie domagał się więc uznania dla swojej (niewątpliwej) pracowitości czy pomysłowości, odwrotnie, anonimowo utożsamiał się z autorem książki, filmu, przedstawienia, artykułu, naukowej rozprawy. […] Sposobem najbardziej efektywnym i najczęściej stosowanym były wszelkiego rodzaju „wyeliminowania". […] Niekiedy z owych „wyingerowanych" fragmentów można by ułożyć całość niezwykle ostrą i istotnie „antysocjalistyczną" (Fik 1996: 135-136).

Choć dokumenty cenzorskie były tekstami niejawnymi, sporządzanymi do użytku wewnętrznego GUKPPiW, wpływ cenzury zarówno na twórców, jak i na życie kulturalne w PRL był niezwykle istotny (Fik 1996: 145). Władza ludowa posiadała totalną kontrolę nad środkami masowego przekazu. Cenzor, występujący w roli socjalistycznego arbitra elegancji, rozstrzygał, jakie treści były odpowiednie dla społeczeństwa pracującego. Swoich ocen nie opierał na statystykach dotyczących oglądalności lub na opiniach samych widzów, lecz na własnych sądach dotyczących wartości artystycznej omawianych utworów:

> Tak więc w dziedzinie telewizyjnej rozrywki stwierdzamy pewien regres, za dużo improwizacji i amatorszczyzny (mimo że to właśnie w programach rozrywkowych spotyka się uszczypliwe uwagi o zbyt wielkiej roli amatorstwa w życiu politycznym i gospodarczym kraju), a za mało przemyślanych decyzji, liczących się wobec tak poważnego kontrahenta jakim jest wielomilionowa społeczność telewidzów. […] Ponadto niełatwo jest sprostać potrzebom socjalistycznego społeczeństwa, którego trzon zaczynają stanowić ludzie ze średnim lub wyższym wykształceniem (AAN. GUKPPiW 1969. sygn. 3292: 131-138).

W pewnym sensie uzasadniona jest troska o jakość telewizyjnej rozrywki, ze względu na widza, który nie mógł zmienić kanału na inny, bowiem do tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego roku Telewizja Polska nadawała tylko jeden program. Cenzorem nie kierowały jednak względy estetyczne. Z analizy uwag sporządzonych przez Departament Widowisk GUKPPiW można wywnioskować, że intencją cenzorów było nie tyle podniesienie jakości progra-

mu telewizyjnego, ile wyeliminowanie z niego treści niezgodnych z partyjną doktryną. Współtwórca masowej rozrywki nie zaniedbywał edukacji ideologicznej Polaków.

Źródła cytowań

Archiwum Akt Nowych. Główny Urząd Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk (1969), sygn. 3292, ss: 128-168.

Bierdajew, Mikołaj (1981), *Problemy komunizmu*, przekł. Marian Reutt, Warszawa: [II obieg].

Błoński, Jan (1995), 'Cenzor jako czytelnik', w: Jan Błoński, *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 269–281.

Budrowska, Kamila (2013), 'O niestosownych zastosowaniach literatury w cenzorskich materiałach instruktażowych', *Litteraria Copernicana*: 2 (12), ss. 8-17.

Eisler, Jerzy (2008) *Polskie miesiące czyli kryzysy PRL*, Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej.

Fik, Marta (1996), 'Cenzor jako współautor', w: Bożena Wojnowska (red.), *Literatura i władza*, Warszawa: Instytut Badań Literackich, ss. 131–147.

Kiec, Izolda (2004), *W kabarecie*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Kłoskowska, Antonina (1980), *Kultura masowa*, Warszawa: PWN.

Krasicki, Jan (2018), 'Jak „dobre" jest cierpienie i zło? Bierdiajew i Dostojewski', online: https://teologiapolityczna.pl/prof-jan-krasicki-jak-dobre-jest-cierpienie-i-zlo-bierdiajew-i-dostojewski [dostęp: 31.08.2019].

Kosiński, Krzysztof (2008), *Historia pijaństwa w PRL*, Warszawa: Instytut Historii PAN.

Łosski, Mikołaj (2000), 'Mikołaj Bierdiajew', w: Mikołaj Łosski, *Historia filozofii rosyjskiej*, Kęty: Wydawnictwo Antyk, ss. 262–281.

Madej, Krzysztof, Barbara Polak (2002), 'Między modernizacją a marnotrawstwem. O gospodarce PRL z historykiem Krzysztofem Madejem rozmawia Barbara Polak', *Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej*: 2 (13), ss. 4-20.

Przybora, Jeremi, reż. (1968), *Divertimento op. 7 Zamkowe*, TVP.

Przybora, Jeremi, reż. (1969), *Divertimento op. 8 Garden party, czyli bankiet w krzakach*, TVP.

Przybora, Jeremi (2002), 'Piosenka jest dobra na wszystko', w: Jeremi Przy-

bora, *Piosenki prawie wszystkie*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza", ss. 43–45.

TVP.pl (2009), *Trzy miliony abonentów i pierwsze klasyki TVP – Lata 60.*, online: http://www.tvp.pl/retro/aktualnosci/trzy-miliony-abonentow-i--pierwsze-klasyki-tvp-lata-60/820307 [dostęp: 12.07.2017].

Wiśniewska-Grabarczyk, Anna (2016), 'Recenzja cenzorska Polski Ludowej', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1 (59), ss. 97-103.

Zawód prezenter.
O roli dyskoteki i dyskdżokeja w PRL

MONIKA WIDZICKA

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
mwidzicka@st.swps.edu.pl

W połowie lat siedemdziesiątych polska prasa donosiła, że dyskoteki awansowały do rangi ulubionej rozrywki młodych Polaków, daleko w tyle zostawiając kina, teatry i filharmonie. Ton tych artykułów wahał się od (rzadziej) entuzjastycznego po (częściej) krytyczny, a nawet alarmujący. Jedno nie ulegało wątpliwości – dyskoteki zostały dostrzeżone i uznane za istotną kwestię z punktu widzenia polityki kulturalnej państwa. Warto podkreślić, że moda na ten rodzaj rozrywki rozwinęła się w PRL niemal równolegle do amerykańskiego *disco craze*, którego kanonicznym przedstawieniem pozostaje film *Gorączka sobotniej nocy* (Badham 1977)[1]. Szybkiemu przeniknięciu do Polski treści zachodniej kultury popularnej sprzyjała istotna zmiana w stosunku do krajów kapitalistycznych oraz konsumpcji dóbr, która zaszła po objęciu rządów przez ekipę Edwarda Gierka. Jak zauważa Andrzej Friszke, nowa polityka partii obejmowała obok pracy także sferę wypoczynku

[1] Genealogia kultury *disco* jest oczywiście starsza niż film Johna Badhama czy będący jego inspiracją artykuł Nicka Cohna w „New York Times", zatytułowany *Tribal Rites of the New Saturday Night* z 1976 roku. Historia dyskotek jest wielowątkowa i obejmuje zarówno otwierane tuż po wojnie paryskie kluby, jak Whiskey à Go-Go lub Chez Castel, w których bywali Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir lub Salvador Dali (Shapiro 2006: 16-19), modne lokale swingującego Londynu, jak Sybilla's – nazywana dyskoteką Beatlesów (Levy 2003), jak również słynny nowojorski The Loft, uczęszczany przez środowisko gejowskie (Collin 2006: 19).

i rozrywki. W obiegu znalazły się produkty zachodniej kultury masowej, w kinach i na ekranach telewizorów wyświetlano angloamerykańskie filmy, malały opory wobec muzyki rockowej, zmniejszała się też właściwa komunizmowi pruderyjność, a coca-cola wypierała rodzimą oranżadę. Zliberalizowano zasady wydawania paszportów do krajów kapitalistycznych, co pociągnęło za sobą rozwój turystyki i wyjazdów do prac sezonowych (pod koniec lat siedemdziesiątych wyjeżdżało kilkaset tysięcy osób rocznie; Friszke 2003: 325-326).

Dzięki względnej dostępności zachodnich nagrań (raczej poprzez radio niż rynek płytowy), filmów i literatury oraz zbliżonym trendom w modzie, mogło wytworzyć się wśród polskiej młodzieży poczucie pewnej wspólnoty doświadczeń z zagranicznymi rówieśnikami na polu najbardziej osobistym: kreowania własnej indywidualności, stosunków z rodzicami, rozterek uczuciowych, doświadczenia zagubienia w świecie. Takie podłoże społeczno-kulturowe okazało się korzystne dla rozwoju dyskotek i pozwoliło, aby w niedługim czasie nowe zjawisko zaczęło pączkować.

Przez cały okres popularności, przypadający na lata siedemdziesiąte, dyskotekom towarzyszyły kontrowersje wywołane próbą przeniesienia na lokalny grunt kapitalistycznej – a zatem z definicji podejrzanej – formy rozrywki. Tematem niniejszego rozdziału będą pomysły i strategie na zagospodarowanie dyskoteki, tak aby wpisała się w politykę kulturalną socjalistycznego państwa. Szczególna uwaga zostanie poświęcona dyskdżokejowi jako postaci odpowiedzialnej za treść i jakość dyskotekowej zabawy. Materiał badawczy, na którym oparto analizę, stanowią głównie czasopisma młodzieżowe oraz prasa codzienna[2], a także wydawnictwa branżowe adresowane do prezenterów dyskotekowych.

Musicorama '70

Pod koniec sierpnia 1970 roku „Dziennik Bałtycki" donosił o nowej trójmiejskiej atrakcji – Musicoramie – proponującej „w murach sopockiego Grand Hotelu,

[2] Analiza prasy objęła czasopisma młodzieżowe („Razem", „Filipinka", „Na Przełaj", „Radar"), studenckie („ITD", „Politechnik", „Student"), muzyczne („Musicorama", „Non Stop"), codzienne („Sztandar Młodych", „Głos Wybrzeża", „Wieczór Wybrzeża", „Dziennik Bałtycki" oraz „Kulisy" – dodatek do „Ekspresu Wieczornego"). Przeanalizowano łącznie sto czterdzieści cztery artykuły na temat dyskotek, jakie ukazały się w latach 1970-1980, czyli okresie największej popularności zjawiska.

pełną stereofonię, system Hi-Fi oraz efekty świetlne" (*Tego jeszcze…* 1970: 8). Uznawana raczej zgodnie za pierwszą polską dyskotekę, Musicorama była inicjatywą otwartą w okresie wakacji. Jej pomysłodawcą i kierownikiem artystycznym był Franciszek Walicki, nazywany ojcem chrzestnym polskiego *rocka* – prekursor *big beatu*, współzałożyciel i menadżer najważniejszych zespołów i wykonawców lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (Rythm & Bluesa, Czerwono-Czarnych, Niebiesko-Czarnych, Breakoutu, SBB i Czesława Niemena). W tamtym czasie polski *big beat* zaczął przeradzać się w muzykę rockową: poprawiło się przygotowanie warsztatowe artystów, wzbogacano aranżacje, inspirując się przy tym rockiem progresywnym. Jednocześnie brakowało w kraju dużych imprez cyklicznych, które zaspokajałyby potrzeby młodzieżowej publiczności spragnionej „mocnego uderzenia" (Zieliński 2005: 27). Musicorama została więc pomyślana jako pomost między tym, co działo się na zachodniej scenie muzycznej, a Polską. Międzynarodowy i *rockandrollowy* charakter imprezy stanie się wyraźny, gdy przyjrzeć się prezentowanym wówczas nagraniom, wśród których były przeboje Beach Boys, The Beatles, Blood Sweat & Tears, The Cream, Boba Dylana, Jimiego Hendrixa, Elvisa Presleya, The Rolling Stones, Simona & Garfunkela, The Supremes, Ike'a & Tiny Turner, Vanilla Fudge czy Led Zeppelin, zaś spośród polskich wykonawców – Czesława Niemena, Breakoutu, Maryli Rodowicz, Czerwonych Gitar, Skaldów (Walicki 1995: 204-205). Dyskoteka była projektowana jako forum rodzącej się kultury młodzieżowej, posługującej się językiem obcym starszemu pokoleniu, odrzucającej zużyte style i środki wyrazu. Pomysł zaczerpnięto z paryskich *discothèque* i amsterdamskich klubów, które urzekały „połączeniem psychodelicznej muzyki, potężnego nagłośnienia i efektów świetlnych" (Walicki 1995: 204).

Pierwsza fala krytyki pod adresem dyskotek przetoczyła się na łamach „Sztandaru Młodych" już późnym latem 1970 roku. Właściwie każdy element organizacji Musicoramy budził zastrzeżenia redaktora, gdyż pomysł otwarcia dyskoteki jest z gruntu merkantylny, a co gorsza, może się rozszerzyć na inne miasta: „Sprowadzona z Ameryki drogą rodzinnych – podobno – koligacji aparatura jest, przy zmieniających się modach i owczym pędzie na to co zachodnie, niezłą dojną krową. Obrotna spółka wybiera się, po »koncertach« w Sopocie, do Warszawy" (Truszczyński 1970a: 3). Cytowany autor czerpie obficie z retoryki kampanii antybikiniarskiej, do której stałego repertuaru należał aksjomat o związku muzyki rozrywkowej oraz kultury zachodniej z zagrożeniem dla ładu społecznego (Chłopek 2005), a także z modeli fabularnych powieści milicyjnych, w których przeciwnikami stróżów prawa byli zazwyczaj przedstawiciele prywat-

nej inicjatywy, często powiązani z marginesem społecznym i środowiskami na Zachodzie o wątpliwej reputacji (Barańczak 1975). Prywaciarze oraz badylarze byli nieustannie krytykowani na forum publicznym, przedstawiano ich bowiem jako krętaczy i kombinatorów, którzy żerują na zwykłych obywatelach (Czekalski 2004: 406). Takie konteksty sytuują Musicoramę już to w półświatku, sugerując czytelnikom potencjalny konflikt z prawem, już to w ramach nieuczciwej (choć legalnej) działalności zarobkowej.

Podstawowy problem z dyskoteką, analizowaną od strony organizacyjnej, zdaje się wynikać jednak z jej nieprzystawalności do socjalistycznej definicji pracy. Oto pod cennik Ministerstwa Kultury i Sztuki, obejmujący teatry, opery i operetki oraz występy estradowe „»podpięto« również imprezę, która zasadza się na odtwarzaniu muzyki z płyt" (Truszczyński 1970b: 4). Obsługa adaptera została zrównana z twórczą pracą aktora czy muzyka. Niezbędne jest tutaj przypomnienie, że zgodnie z ideologiczną wykładnią socjalistycznego państwa, praca mogła być zakwalifikowana jako produktywna (jedyna słuszna) lub nieproduktywna. Mianem produktywnych określano zajęcia twórcze, dla których punktem odniesienia była praca robotnika w fabryce – inne formy aktywności wymagały dookreślenia i stąd chociażby takie wyrażenia, jak „inteligencja pracująca", „kobieta pracująca" czy „chłopi pracujący". Najsilniej zostało to wyrażone w socrealizmie, tej „poezji twardych rąk", którą rządziła zasada „pracopodobieństwa poezji" i „sztukopodobieństwa pracy" (Tomasik 1991: 29-55). Szukanie analogii z estetyką, która w latach siedemdziesiątych była już poniechana (poza powieścią milicyjną), może wydać się wątpliwe, o ile nie będzie się pamiętać, że socrealistyczna sztuka jedynie wyolbrzymiła fundament ideologii komunistycznej, jakim było założenie o zbawiennym charakterze pracy. Jak zauważył Leszek Kołakowski, według Marksa twórcza praca zniesie alienację człowieka, pozwoli mu stworzyć na nowo świat i samego siebie (Kołakowski 1988: 111-118). Technologiczna penetracja świata, spontaniczne rozpłynięcie się w robotniczym kolektywie, powrót do więzi typu *Gemeinschaft* – wszystko warunkowane jest nowym stosunkiem do pracy (Kłoczowski 1994: 483). Jej kluczowa rola zauważalna była w komunistycznej pedagogice oraz resocjalizacji, tak w haśle emancypacji kobiet, jak i w podejściu do rehabilitacji niepełnosprawnych. Latem 1970 roku problem pracy okazywał się wciąż aktualny, skoro dziennikarz z oburzeniem pisał:

> Wolny wybór i wola pozostawione są oczywiście każdemu, kto wydać chce własne pieniądze. Nie można jednak obojętnie przechodzić obok przykładów zwykłego cwa-

> niactwa; zarobić powinno oznaczać – zapracować. […] Nazwiska wszystkich trzech panów [znanych dyskdżokejów – M.W.] wybite były na afiszach – co anonsowało ich najwyraźniej jako jakieś tam znakomitości – a oni po prostu… nastawiali kolejne płyty, wymieniali nazwy zespołów, które prezentowali, dodając do tego określenia typu: naj-naj… (Truszczyński 1970a: 3).

Kontrowersje, jakie narosły wokół pierwszej dyskoteki, były w znacznej mierze efektem trudności z określeniem istoty nowego zjawiska. Zastosowanie do Musicoramy znanych pojęć (koncert, prywatka, dansing) było czymś naturalnym, ale prowadziło do szeregu nieporozumień. Najwięcej problemów wywoływała postać dyskdżokeja, charakter jego pracy pozostawał bowiem niejasny dla obserwatorów. Stefan Truszczyński na łamach „Sztandaru Młodych" z wyraźną dezaprobatą odnosił się do nieporadnych prób, jakie podejmują ci „konferansjerzy", którzy „między nadawane utwory wplątują własny komentarz, pokrzykują, wymachują rękami" (Truszczyński 1970a: 3), w innym miejscu nazywając ich „nastawiaczami płyt – komentatorami" (Truszczyński 1970b: 4). Ich zachowanie wydaje się nieadekwatne do obowiązków – jako „nastawiacz płyt" dyskdżokej nie powinien zwracać na siebie uwagi, podczas gdy tę niewidzialność narusza, pełniąc jednocześnie rolę konferansjera, niemalże wodzireja.

Publicyści przyznawali się do własnej niemocy wobec konieczności zakwalifikowania dyskoteki do jakiejś nadrzędnej kategorii, co było konieczne chociażby ze względów administracyjnych. Sprawa nie doczekała się szybkiego rozwiązania, skoro w 1972 roku Roman Waschko ubolewał: „Zaczyna się od tego, że ani dziennikarze piszący o dyskotekach, ani władze terenowe nie bardzo wiedzą, na czym w ogóle dyskoteka polega. I jednym, i drugim wydaje się, że dyskoteka to »puszczanie płyt«" (Waschko 1972: 5).

O tym, że jest to coś znacznie poważniejszego i niesie ze sobą trudne do przecenienia korzyści, przekonywali sympatycy Musicoramy. Jacek Podgóreczny wychwalał liczne zalety tej formy rozrywki: „Bo dyskoteka to przede wszystkim relaks – tyle, że w towarzystwie najnowszych nagrań, najlepszych wykonawców i najciekawszych piosnek. Uniwersalizm dyskoteki umożliwia odbywanie fantastycznych podróży nie tylko po świecie, ale także po odległych epokach, stylach i konwencjach" (Podgóreczny 1971: 28-29). Miałaby zatem dyskoteka walor edukacyjny, łącząc przyjemne z pożytecznym i zaspokajając wszelkie upodobania muzyczne, a nawet więcej – kulturalne. „Teatr muzyki mechanicznej", jak o niej pisze Podgóreczny, aspiruje nie tyle do roli centrum

rozrywki, co raczej domu kultury, gdyż bierze sobie za cel również funkcje wychowawcze. Byłoby to miejsce, gdzie każdy mógłby spędzić wolne popołudnie po pracy lub szkole, dokąd chciałby zabrać swoją sympatię, które stanowiłoby alternatywę wobec codziennej nudy i szkodliwych społecznie zachowań. „Nie szukaj kiosków z piwem! Nie wałęsaj się bez celu! Przyjdź do nas!" – głosiłby slogan reklamowy takiej dyskoteki (Podgóreczny 1971: 28-29). Snując na początku lat siedemdziesiątych fantazje na temat potencjału w niej drzemiącego, Podgóreczny wyobrażał sobie dyskotekę jako miejsce, gdzie oprócz standardowych wieczorów tanecznych z muzyką na najwyższym poziomie, odbywałyby się również zebrania Klubu Przyjaciół Polskiej Płyty, poranki dla dzieci czy niedzielne seanse z muzyką poważną, prowadzone przez Jerzego Waldorffa.

Prezenter dyskoteki – propagator kulturalnej zabawy

Fundamentalne znaczenie dla powodzenia wychowawczego projektu dyskoteki mieli pracujący tam dyskdżokeje, nazywani w PRL częściej prezenterami dyskoteki. Ich obraz nie przedstawiał się w prasie zbyt korzystnie, dominowały negatywne przykłady, a wypowiedzi utrzymane w pozytywnym tonie należały zwykle do samych zainteresowanych. Źródeł złego stanu rzeczy upatrywano przede wszystkim w fałszywych wyobrażeniach na temat zadań stojących przed prezenterem: „dla młodych ludzi jest to zawód bardzo atrakcyjny; »puszczanie« płyt z byle jakim komentarzem wydaje się rzeczą prostą" (Waschko 1974a: 5). Pod koniec lat siedemdziesiątych nie traciła na znaczeniu opinia o *quasi*-pracy dyskdżokeja, skoro za główny magnes przyciągający do zawodu uznawano marzenia o łatwym życiu: „skończyłem szkołę średnią, nie chcę iść do normalnej pracy ani na studia, a że od dawna słucham i interesuję się muzyką – jestem chyba idealnym kandydatem na prezentera" (Rogowiecki 1978: 6). Banalizacja obowiązków, wynikająca z braku wiedzy, miała przyczynić się do zdominowania tej branży przez amatorów, którzy „nie umieją mówić poprawnie, nawet po polsku, a których jedynym walorem było posiadanie kilku zagranicznych płyt" (Waschko 1974a: 5).

Brak rodzimych wzorców powodował, że zwłaszcza we wczesnych latach siedemdziesiątych ideałem byli radiowi dziennikarze muzyczni, przy czym chodziło głównie o ilość i rodzaj informacji podawanych przy okazji piosenek. Wizytę w dyskotece prowadzonej przez prezentera-erudytę, który pomiędzy utworami streszczał życiorysy i opowiadał o drogach rozwoju poszczególnych wykonawców, felietonista „Politechnika" podsumował w tytule tekstu: *Męczyliśmy się wszyscy*

(Mac 1975: 12). Wina dyskdżokeja polegała na przerywaniu zabawy, wytrącaniu tancerzy z rytmu, zdominowaniu muzyki przez komentarz słowny. Innymi słowy, na przeszkadzaniu i nieliczeniu się z potrzebami osób, które znalazły się na parkiecie. Na łamach „Razem" Marian Butrym krytykował model dyskdżokeja powołanego do oświecania narodu w imię zasady: „jeden jest beat, a jam jest jego prorokiem" (Butrym 1976: 3) – przeciwnie, chodziło o umiejętność organizowania wspólnej, niewymuszonej zabawy. Obserwatorzy dyskotekowej rzeczywistości dość zgodnie podkreślali, że prezenter nie może być tam najważniejszy.

Edukacji zawodowej i propagowaniu dobrych nawyków wśród prezenterów miały służyć egzaminy kwalifikacyjne, które wprowadzono od 1974 roku. Niebagatelne znaczenie miało rozciągnięcie nad dyskdżokejami instytucjonalnej kontroli w postaci Państwowej Komisji Kwalifikacyjnej dla Prezenterów Dyskotek (powołanej przez Ministerstwo Kultury i Sztuki i zorganizowanej przy ZPR), a także Krajowej Rady Prezenterów Dyskoteki (działającej przy Związku Zawodowym Pracowników Kultury i Sztuki). Ta ostatnia spełniała zadania związku zawodowego, dbającego o zapomogi i wczasy dla prezenterów, w tym o miejsca w domach pracy twórczej, jednocześnie „czuwając nad obliczem i poziomem polskich dyskotek" (Nawrocki 1980: 119). Podczas gdy urzędowe zdefiniowanie „prezentera dyskoteki" stanowiło konieczność w systemie socjalistycznym, dla *discjockeyów* zza „żelaznej kurtyny" było praktyką obcą. W tym punkcie najdobitniej rysowały się różnice pomiędzy polskim a angloamerykańskim modelem dyskoteki. W formule „zawód prezenter" jak w soczewce skupiały się lokalne osobliwości. Prezenterzy i działacze mieli świadomość tych odmienności; Adam Halber – prezes KRPD i główny ekspert prasowy – z dumą podkreślał szeroki zakres działalności rady:

> Zorganizowaliśmy obóz kondycyjny dla dyskdżokejów. Naszym dzieckiem jest podręcznik *ABC prezentera*. W Lublinie szkolimy dyskdżokei studenckich: wykłady, egzaminy. Na te kilkanaście tysięcy dyskdżokei oddziałujemy masowo. Trzeba im mówić: nie grajcie takiej i takiej muzyki, bo zła, nie zachowujcie się tak i tak, bo niekulturalnie. Szkolimy, weryfikujemy, dajemy uprawnienia. Na odcinku szkolenia zdecydowanie wyprzedziliśmy Zachód (Nawrocki 1980: 115).

Formalne wymogi względem prezenterów obejmowały co najmniej średnie wykształcenie oraz pomyślne przejście egzaminu kwalifikacyjnego, składającego się z części teoretycznej i praktycznej. Sprawdzano wiedzę kandydata w zakresie podstaw akustyki, znajomości urządzeń technicznych dyskoteki,

umiejętności posługiwania się poprawną polszczyzną, rozeznania w zagadnieniach muzyki rozrywkowej. Ważnym punktem części teoretycznej były również pytania z wiedzy o Polsce współczesnej i znajomości bieżących problemów kultury (Walicki, Gaszyński & Halber 1984: 9). Rola, którą wyznaczono prezenterowi, wybiegała zatem poza przedstawianie nagrań – miał być nowoczesnym wodzirejem, propagatorem kulturalnej zabawy, popularyzatorem muzyki, przekazicielem słusznych wartości. Z perspektywy wychowawczych zadań dyskoteki nie było obojętne, co i w jaki sposób prezenter mówi, jak się uśmiecha i gestykuluje, jaki strój założył do pracy. Halber doradzał początkującym dyskdżokejom, aby przychodzili zawsze schludnie ubrani, „dbali o kulturę słowa i gestu" (Halber 1975: 16), nie wykrzykiwali do mikrofonu ani nie tańczyli energicznie za konsoletą, potrafili stłumić emocje nawet wówczas, gdy tłum jest w ekstazie, dbali o swój autorytet – nie podawali niesprawdzonych informacji, przykładali wagę do poprawnej wymowy obcojęzycznych tytułów (Halber 1975: 16-17). Ceniono u kandydatów predyspozycje estradowe, wrodzone zdolności aktorskie i łatwość nawiązywania kontaktu z uczestnikami zabawy. Idealny prezenter to ktoś więcej niż dobry rzemieślnik – powinien być „jednocześnie publicystą, krytykiem, autorem i wodzirejem" (Gronowska 1973: 15), podchodzić poważnie do swojego zajęcia ze świadomością bycia pracownikiem kultury, odpowiedzialnie ważyć każde słowo i gest.

Kolejne sesje egzaminacyjne i konkursy przynosiły jednak rozczarowania, pisano o zatrważająco niskim poziomie przygotowania kandydatów. Wśród najczęstszych zarzutów pojawiały się: „niedbały wygląd zewnętrzny", „brak elementarnych wiadomości muzycznych i ogólnych", „trudności w sprawnym formułowaniu wypowiedzi", „nieciekawy styl prowadzenia programu", „ubóstwo pomysłów" (Brodacki 1975: 4-5). Potencjalni prezenterzy byli przepytywani z wiedzy o sztuce, ale większość z nich nie była w stanie wymienić ani jednego współczesnego polskiego malarza czy kompozytora, wykazywała brak rozeznania w literaturze i filmie. Zdaniem Romana Waschko, tych kardynalnych błędów nie mogła zrównoważyć nawet płynna orientacja w aktualnych listach przebojów (Waschko 1974a: 5). Z myślą o podniesieniu kwalifikacji dyskdżokejów tworzono obozy szkoleniowe i kursy, których program zakładał na pierwszym miejscu „wiedzę o Polsce i świecie współczesnym", następnie „wybrane zagadnienia z historii muzyki i wiedzy o muzyce", „współczesną muzykę rozrywkową", a dopiero w dalszej kolejności obsługę sprzętu dyskotekowego (Waschko 1974b: 5). Równolegle zwalczano samowolnych prezenterów, obwinianych za zaniżanie poziomu, prowadzących dyskoteki bez potrzebnych

wymagań i poza kontrolą urzędową. Receptę na poprawę sytuacji widziano we wzmożonym nadzorze, weryfikacji i edukacji. Radzenie sobie z kluczowym problemem zawodowym, czyli niedostatkiem płyt i ich wysokimi cenami, pozostawiono tymczasem w gestii samych dyskdżokejów.

Władza zza konsolety

Z myślą o kandydatach przygotowujących się do egzaminów oraz dokształcających się dyskdżokejach powstały podręczniki: *Vademecum prezentera dyskoteki* pod redakcją Tadeusza Skoczka, a także *ABC prezentera dyskoteki* autorstwa Franciszka Walickiego, Adama Halbera i Marka Gaszyńskiego. Różni je nieco podejście do zakresu niezbędnej wiedzy. Zaskakujące w *Vademecum* są proporcje w doborze treści – trzy czwarte objętości (prawie sto pięćdziesiąt stron) zajmują omówienia różnych gatunków i stylów muzycznych (od chorałów gregoriańskich po *rock'n'roll*, *disco* i *reggae*). Wiadomości z tych dziedzin prezentowane są w oderwaniu od praktyki dyskdżokejskiej, encyklopedyczny wywód ma uzbroić prezenterów w wymaganą wiedzę ogólną, dostarczyć kompetencji potrzebnych pracownikom kultury. Autorzy *ABC...* również wyeksponowali aspekt historyczny, ale ograniczony do *rock'n'rolla* i *jazzu* (lista *evergreenów* oraz słowniczek artystów i zespołów), poświęcając jednocześnie dużo miejsca technicznym aspektom odtwarzania muzyki.

Analizowane materiały szkoleniowe każą zwrócić uwagę na dwie główne tendencje w kreowaniu wizerunku prezentera – jedna związana jest z panowaniem nad zaawansowaną technologią, druga odnosi się do władzy prezentera nad tańczącym tłumem. W obu wyeksponowana została pozycja władzy, co jest o tyle interesujące, że w artykułach prasowych ten problem był obecny w nieznacznym stopniu i odnosił się raczej do możliwości ideologicznego oddziaływania prezentera na uczestników zabawy. Na kartach *Vademecum* dyskdżokej został określony mianem „postaci estradowej", którą publiczność ogląda i słucha (Skoczek 1983: 180). Uwagę zwraca już użycie terminu „publiczność", niepojawiającego się w relacjach prasowych, który wprowadza podział na bierną i aktywną stronę wydarzenia. Obecność publiczności opiera się na innych zasadach niż to ma miejsce w wypadku uczestników; publiczność czerpie przyjemność z obserwacji, podczas gdy w centrum uwagi jest wykonawca na scenie. W ten sposób prezenter dyskoteki przesunął się na pozycję zajmowaną tradycyjnie przez wodzireja, tylko że przy okazji zastąpił również

cały zespół muzyczny. Jego prymat został wyrażony wprost: „Prezenter jest jedynym żywym człowiekiem na estradzie. Działając z pozycji przewagi, żeby nie powiedzieć siły, jest swoistym manipulatorem publicznością w dość dziwnym, uznanym za enklawę wolności, miejscu, gdzie każdemu wolno robić co chce" (Skoczek 1983: 180). Jemu jedynie przysługuje status podmiotu, pozostali stanowią przedmiot oddziaływania, co kłóci się z wyobrażeniem dyskoteki jako przestrzeni swobodnej ekspresji. Demiurgiczne właściwości prezentera objawiają się w jego możliwościach kierowania stanem emocjonalnym publiczności – jest panem jej nastroju.

W tych okolicznościach zachowanie dystansu – fizycznego i emocjonalnego – staje się kluczowe, co podkreślili autorzy: „egalitaryzm, łączenie się z tłumem nie jest korzystnym elementem w czasie pracy za konsoletą" (Skoczek 1983: 181). Znaczące jest użycie pojęcia „tłumu", którego semantyka odsyła do obrazu amorficznej masy. W tłumie zatracają się cechy jednostkowe, jedyną osobą na sali pozostaje prezenter. Podręcznik ostrzega ponadto, że dyskotekowa publiczność prezentuje na ogół niskie kompetencje kulturowe, przez co podatna jest na oddziaływanie treści kultury masowej[3], która kształtuje gusty, pobudza tęsknoty i pragnienia. „Popularność dyskoteki i jej egalitarność nie przyciąga indywidualistów" (Skoczek 1983: 187), dopiero charyzmatyczny dyskdżokej może to zmienić. Z materiałów szkoleniowych wyłania się więc wizja plastycznej i uległej grupy, która sama nie wnosi niczego twórczego – inicjatywa leży niezmiennie po stronie prezentera.

Dyskdżokej stwarza sobie odbiorców idealnych. *Vademecum* podpowiada mu, jak z rozproszonej, zintegrowanej w grupach koleżeńskich publiczności stworzyć masę. Najłatwiej przebiega to w wypadku pojedynczych osób i par, które integrują się słuchając prezentera i bawiąc się pod jego kierownictwem. Prawdziwym wyzwaniem są skonsolidowane grupy znajomych; wówczas „trzeba zerwać więzi wewnątrzgrupowe, shomogenizować tłum, a następnie coś sensownego zaproponować", czasami konieczne jest „nawiązanie kontaktu z przywódcami nieformalnymi tych grup" (Skoczek 1983: 188). Wskazówki, mające zapobiec sprowadzeniu prezentera do roli nastawiacza płyt, przywołują na myśl działania operacyjne, strategie wojenne w niejawnym konflikcie pomiędzy dyskdżokejem a resztą uczestników zabawy. Język opisu każe myśleć

[3] Zarówno w publicystyce, jak i w opracowaniach naukowych powstających w okresie PRL dominował termin „kultura masowa", stąd użycie go w tekście zamiast pojęcia „kultura popularna".

o publiczności w kategoriach masy – ujednoliconej, zorientowanej na prezentera, biernej i poddającej się obróbce. Elias Canetti, charakteryzując ten typ zbiorowości, wskazał na wyzbycie się prywatności i cech różnicujących jako jej główne wyznaczniki. W masie wszyscy czują się równi: „Nie liczą się różnice, nawet różnica płci. Ten, kto na nas napiera, jest do nas podobny. […] Nagle wszystko odbywa się jakby wewnątrz jednego ciała" (Canetti 1996: 16). Konieczny jest też wspólny cel, nawet bardzo oddalony w czasie, który nada masie kierunek. W realiach dyskoteki to prezenter ma być dyspozytorem celu, on ma stopniować napięcie, decydować o wzroście i wyładowaniu masy. Podręczniki określają dokładnie zasady komponowania sekwencji muzycznych, aby „szczyt dramaturgii i ekspresji" (Skoczek 1983: 190) przypadł pomiędzy 2/3 a 3/4 bloku, tak by zabawę doprowadzić do ekstremum, „potem zawiesić ją i gwałtownie przejść do innego nastroju" (Walicki, Gaszyński & Halber 1984: 261).

Władza prezentera rozciąga się również na skomplikowaną aparaturę odtwarzającą, nagłośnieniową i oświetleniową. W *ABC prezentera dyskoteki* poświęcono tej kwestii blisko sto stron, podczas gdy innym aspektom warsztatu prezentera (jak dobór muzyki, konferansjerka, układ programu) zaledwie czternaście. Rozpisanie zasad działania wszystkich spotykanych w dyskotece urządzeń, schematy konstrukcyjne, wykresy i tabele pozwalają uzmysłowić czytelnikom, z jak złożoną materią mają do czynienia. Techniczny wymiar pracy dyskdżokeja nie ma nic wspólnego z banalnym zmienianiem płyt, przejmuje on obowiązki elektryka i elektroakustyka. W swoim miejscu pracy jest on otoczony nowoczesnym sprzętem, podręcznik wymienia między innymi: gramofon, magnetofon, mikrofony, mikser, *equalizer*, wzmacniacz mocy, słuchawki, głośniki i kolumny głośnikowe, zestaw iluminofonii, „komputer" przełącznikowy, węże świetlne, stroboskopy, lampę ultrafioletową, śniegową kulę, oscylograf, wyrzutnie zjonizowanego gazu, projektory i rzutniki, nawet „bubble machine". Nie jest po prostu *discjockeyem*, „tym, który ujeżdża płyty" (Jankowski 1976: 16), on musi panować nad całym laboratorium, które z perspektywy publiczności wydaje się trudne do okiełznania i niepokojąco niezrozumiałe. Onieśmielająca technologia jest czynnikiem, który, zdaniem Richarda Shustermana, pozwolił zaistnieć *discjockeyowi* jako artyście, wyjść poza rolę technika lub konsumenta. Twórcza wirtuozeria stała się wyróżnikiem tej grupy, powodem do nieskrywanej dumy: „Dzięki akrobatycznym umiejętnościom w żonglowaniu, cięciu i zmienianiu wielu płyt na gramofonach sprawny *discjockey* dowodzi zarówno swego fizycznego, jak i artystycznego mistrzostwa w opanowaniu muzyki komercyjnej i jej technologii" (Shusterman 1998: 273).

Chociaż w wypadku polskich dyskotek lat siedemdziesiątych komentarz słowny wciąż wydawał się niezbędny i ze zdziwieniem odnoszono się do zachodnich praktyk milczącego miksowania płyt, to propagowany w publikacjach branżowych model prezentera stopniowo oddalał się od stylu wodzireja. Żywiołowa ekspresja i przemieszanie z tłumem były nie na miejscu. Konsoleta miała być wyraźnie oddzielona od reszty sali, a próby nawiązywania kontaktu z dyskdżokejem klasyfikowano jako naruszenie granicy. Usytuowanie względem uczestników dyskoteki podkreślało wyłączenie prezentera ze wspólnoty zabawowej. Wyprostowany, w zestawieniu z dynamicznym tłumem na parkiecie – nieruchomy i osobny, stojący na podwyższeniu, obwarowany sprzętem elektronicznym – uosabiał siłę i władzę. W pozycji ciała może uwidaczniać się władza, jak to sygnalizował Canetti, stanie wyraża wówczas dumę człowieka, jego samoistność, a dystans innych ludzi podnosi znaczenie (Canetti 1996: 445). Trudno współcześnie pisać o tych relacjach bez uwzględnienia uwag Michela Foucaulta o „technologii politycznej ciała" (Foucault 1998: 27), strategiach jego ujarzmiania i podporządkowywania. Mechanizmy władzy nie biorą się wówczas z żadnego typu instytucji ani aparatu państwowego, ale są rozproszone, ich „pole ważności rozpościera się niejako pomiędzy tymi dwoma wielkimi maszyneriami a samymi ciałami z ich materialnością i siłą" (Foucault 1998: 28). W wypadku dyskotekowego prezentera zyskiwała na znaczeniu jego oszczędna gestykulacja, skontrastowana z otoczeniem ekonomia ruchów, sprzęgnięcie ich z rozbudowaną aparaturą, wreszcie architektura, wyznaczająca mu szczególne miejsce, wywyższone względem innych. Dyskurs podręczników eksponował supremacyjny walor zawodu prezentera, osadzał go w roli sprawującego władzę, pomimo częstej anonimowości.

Powyższe uwagi pozwalają widzieć w prezenterze wcielenie dyrygenta, definiowanego nie tyle poprzez działalność artystyczną, co sugestywne wyobrażenie władzy, jakie pociąga za sobą charakter jego pracy. Zdaniem Canettiego, zasadniczym celem widowni jest słuchanie muzyki, dlatego zdaje się ona nie dostrzegać, że koncert jest również spektaklem władzy. „Najbardziej przekonany o tym jest sam dyrygent; swą pracę traktuje jako służbę muzyce, jego zadaniem jest tę muzykę wiernie przekazywać, nic więcej" (Canetti 1996: 454). Jednak pomimo przeświadczenia o transparentności i służebnej roli względem sztuki, dyrygent na wiele sposobów podkreśla swą uprzywilejowaną pozycję. Idąc tropem Canettiego, należałoby wymienić, że dyrygent zawsze stoi sam, wywyższony względem orkiestry i publiczności, jest wciąż widoczny, jednym gestem budzi do życia dźwięki lub je uśmierca. W jego władzy znajduje się

różnorodność głosów i instrumentów, które *de facto* zastępują ludzi: „orkiestra to jakby zbiór wszystkich ich najważniejszych typów" (Canetti 1996: 454). Prawa zapisane w partyturach są w posiadaniu dyrygenta, poszczególni członkowie orkiestry znają je tylko fragmentarycznie – to on kontroluje sytuację, podejmuje decyzje i osądza błędy, jest wszystkowiedzącym wykonawcą prawa. Uległość orkiestry to tylko jedna strona jego władzy, słuchaczy również dyscyplinuje – jego obecność wywiera na nich bowiem przymus skupienia i zachowania ciszy. Z drugiej strony, bez widowni jego rola straciłaby sens, ponieważ władza potrzebuje audytorium, aby mogła się realizować:

> Obecność muzyków nikomu nie przeszkadza, ledwie się na nich zwraca uwagę. Nagle pojawia się dyrygent. Sala cichnie. On zajmuje miejsce, chrząka, podnosi pałeczkę: wszyscy milkną i zamierają w bezruchu. Dopóki dyryguje, nie wolno się poruszyć. Dopiero gdy skończy, mają klaskać. Cała ich energia, wzbudzona i spotęgowana przez muzykę, musi się kumulować aż do końca, ale potem wolno jej wybuchnąć. Dla tych klaszczących rąk kłania się. Dla nich wraca, ilekroć tego zażądają. Im, i tylko im, ulega, dla nich naprawdę żyje. To dawna aklamacja zwycięstwa, która teraz przypada jemu w udziale. Wielkość zwycięstwa wyraża się miarą oklasków (Canetti 1996: 455).

W tej dwuznacznej relacji, paradoksalnym przemieszaniu mocy i zależności, zaznacza się dla Canettiego tytułowy związek „masy i władzy". Na czas trwania koncertu dyrygent zajmuje pozycję wodza, obrócony plecami do publiczności, przewodzi jej w drodze, którą znaczą kolejne takty utworu. Pozwala się obserwować, podczas gdy sam ogarnia uwagą całą orkiestrę, na planie przestrzennym i wyobrażeniowym zajmuje centralne miejsce, jest wszechobecny. „On, żywy zbiór praw, sprawuje władzę po obu stronach moralnego świata" (Canetti 1996: 456), jak długo trwa koncert, tak długo jest jego panem.

Nieograniczona, nieomal boska moc dyrygenta znajduje swoje odbicie w osobie prezentera, którego władza tylko pozornie ogranicza się do kolekcji płyt i zestawu stereofonicznego. W ramach wyznaczonych przez dyskurs branżowy dyskdżokej to dyrygent *à rebours* – zwrócony przodem do audytorium traci na tajemniczości, jego gesty są prawie niezauważalne i przestały wyrażać kreacyjną potęgę, nie stoi już na czele pochodu w nieznane, swoją orkiestrę zredukował do zestawu płyt. Pozostał jednak panem dyskotekowego świata, opanowawszy technologię, nie potrzebuje już zawodowych muzyków, dzięki czemu mogła zwiększyć się jego władza nad publicznością – dyryguje nią tak, jak to czynił maestro. Pozostał wszechwiedzący, w końcu to on jest

dyspozytorem nagrań i wszechobecny, bowiem znakiem jego obecności jest muzyka dobiegająca z głośników. Dyrygent opisywany przez Canettiego był wodzem, miał za sobą masę zgromadzoną w filharmonii i to od niej pochodziła jego siła – prezenter przewodzi tłumowi na parkiecie, uznanie wyraża się nieustannie tańcem, on jest nową miarą zwycięstwa. Grzegorz Tusiewicz, krakowski prezenter, precyzował: „dla nas liczy się klient zadowolony, rozbawiony, wykorzystujący dyskotekę do posłuchania dobrej muzyki, bawiący się bez wykorzystania alkoholowego dopingu" (Jankowski 1976: 17), nietańczący malkontenci byli znakiem porażki.

Można uznać, że moc kreowania nowej rzeczywistości przez dyskdżokeja pochodziła z dwóch źródeł: od publiczności i muzyki rozrywkowej. „Prezenter jest tu łącznikiem pomiędzy muzyką a publicznością" (Walicki, Gaszyński & Halber 1984: 254), jego zadaniem jest propagowanie ambitnej twórczości, uleganie niewyrobionym gustom traktuje się jako drogę na skróty. Stoi za tym przekonanie, że muzyka może stać się budulcem tożsamości, sposobem bycia w świecie. Muzyka popularna jest wówczas dostarczycielką sensu i wkracza w przestrzeń mitu, zdefiniowanego za Leszkiem Kołakowskim jako pragnienie postrzegania świata jako celowego, ciągłego i opartego na trwałych wartościach (Kołakowski 2005). Badacze społecznego znaczenia *rock'n' rolla* wskazywali na zawartą w warstwie tekstowej potrzebę odniesienia do realności ponadempirycznej, absolutnych wartości: prawdy, wolności, miłości (Siwak 1993; Wertenstein-Żuławski 1993). Mitotwórczy wymiar *rocka* zwielokrotniał siłę oddziaływania prezentera-dyrygenta, wynosił jego autorytet ponad racjonalne uwarunkowania.

Wychowawcza rola dyskoteki

Przekonanie o władzy prezentera nad uczestnikami dyskoteki podzielali również niektórzy krytycy tej formy rozrywki, choć oczywiście w czym innym upatrywali jej źródeł. Pisząc z niepokojem o „rządcach akademickich dusz" (Świątecki 1974: 1 i 4), bogach dyskoteki i idolach młodzieży klubowej, wskazywali na konieczność ich odpowiedniego ukierunkowania ideologicznego. Również Franciszek Walicki, konstatując ogromną popularność dyskotek w społeczeństwie, zaznaczył: „nie jest sprawą obojętną dla polityki kulturalnej państwa, jakie treści przekazują dyskoteki […], kto je przekazuje i w jakiej robi to formie" (Walicki, Gaszyński & Halber 1984: 7). W innym miejscu

stwierdził: „prezenter jest w pewnym sensie publikatorem i nie jest dla nikogo obojętne, co sobą reprezentuje i jakie treści przekazuje uczestnikom dyskoteki" (Waschko 1974a: 5). Warto zatem przyjrzeć się propozycjom ideologicznego zagospodarowania potencjału dyskdżokeja.

Pierwszym krokiem na drodze do odpowiedniego ukierunkowania treści przekazywanych w dyskotece miało być zweryfikowanie kompetencji prezenterów w zakresie wiedzy o Polsce i świecie współczesnym. Za przykład godny naśladowania podawano NRD, gdzie przedmioty ideologiczne zajmowały pierwsze, a przygotowanie muzyczne ostatnie miejsce w hierarchii kształcenia (Waschko 1974a: 5). Prezenter, człowiek estrady, występujący co wieczór przed publicznością, nie może swoim zachowaniem ani wypowiedziami podważać obowiązującej polityki kulturalnej. Najradykalniej przedstawił ten problem Andrzej Święcicki w artykule *Środek masowego rażenia*. Ten sugestywny tekst, oparty na właściwej nowomowie jednowartościowości, jest na pierwszy rzut oka nietypowy o tyle, że podkreśla szeroki zasięg negatywnego zjawiska. Wydarzenia niepomyślne zwykło się w tym zrytualizowanym języku określać za pomocą eufemizmów, wyrażeń pomniejszających, zwracających uwagę na ich sporadyczność i ograniczony zasięg (Bralczyk 2007: 44-46). W tym wypadku autor tropi patologie niemal w każdym aspekcie działalności dyskotekowej. Już sam proces pozyskiwania nagrań rodził niebezpieczeństwa: w kraju płyty są drogie i trudno dostępne, więc początkujący prezenterzy „odwiedzają obce nam ideologicznie ambasady, gdzie również są odpowiednio w nowości »wyposażani«" (Świątecki 1974: 1 i 4). Powraca znany z kampanii antybikiniarskiej stereotyp fanów zachodniej muzyki jako imperialistycznych agentów. Nagromadzenie negatywnych przykładów zwiększa siłę perswazyjną artykułu i przygotowuje czytelnika na punkt kulminacyjny, który stanowi wizja nowej dyskoteki i prezentera:

> Prowadziliby ją ludzie (nazwijmy ich prezenterami) służący dobrze rozumianym interesom studentów i organizacji (myślę, że to jest tożsamość), tworzący pozytywne snobizmy na styl życia, sposób bawienia się, na rodzaj uprawianej muzyki, właściwej ludziom dojrzałym. Prezenterzy, którzy rozumieliby, iż są jedynie szeroko rozumianym aktywem SZSP[4] (Świątecki 1974: 1 i 4).

[4] Socjalistyczny Związek Studentów Polskich (1973-1982).

Ideałem byliby studenccy dyskdżokeje o szerokich horyzontach intelektualnych, współtwórcy programu organizacji studenckiej, ludzie o dużym wyrobieniu polityczno-światopoglądowym, znawcy problemów kultury masowej i technik propagandowego oddziaływania. Prezenterzy to ludzie nieroszczący sobie pretensji do roli artystów, wirtuozów, ludzi estrady, ale rozumiejący swoją rolę w programie wychowania młodzieży. W tym miejscu ujawnia się centralny rys refleksji nad kulturą popularną lat siedemdziesiątych, która spełniać miała w pierwszym rzędzie funkcje wychowawczo-propagandowe. Władza nad parkietem miała zostać skanalizowana, przeniesiona z prezenterów na instytucję, którą oni tylko reprezentują. Roztopieni w aktywie organizacji, anonimowi „urzędnicy" dyskoteki, stanowiliby przeciwwagę dla zachodniej kultury *disco* z jej wszystkimi zagrożeniami.

Zdefiniowane w ten sposób zadanie prezenterów wpisuje dyskotekę w szersze ramy polityki kulturalnej socjalistycznego państwa. W latach siedemdziesiątych utrwaliło się stanowisko, że kulturę masową można dopuścić do obiegu pod warunkiem wykorzystania jej edukacyjno-propagandowego potencjału. Jedną ze strategii było eliminowanie wątków uznawanych za miałkie estetycznie i zbyt bliskie zachodniemu konsumpcjonizmowi. Wyraz takiego podejścia odnaleźć można w klasycznej pracy Antoniny Kłoskowskiej *Kultura masowa: krytyka i obrona:*

> Przykład Polski dowodzi, że lepsza kultura masowa tworzy lepszą publiczność. W Polsce nikt nie ogląda brutalnych i wulgarnych comicsów, ponieważ masowa kultura nie stwarza do tego sposobności […]. Podnoszenie dolnego poziomu kultury masowej i szerokie udostępnianie dzieł wyższego poziomu stanowi skuteczną metodę kulturalnego oddziaływania. Nie przekracza ono przy tym granicy arbitralnego pozbawienia wyboru, jeśli tylko sublimuje ulubione przez odbiorców gatunki, ale ich nie eliminuje (Kłoskowska 2005: 447).

Zgodnie z tą optyką, dyskoteka byłaby okazją do promowania wartościowej muzyki, właściwych zasad postępowania i obyczajów. Byłaby to rozrywka „w swojej wymowie zbliżona do kraju, w którym urodziliśmy się i żyjemy" (Świątecki 1974: 1 i 4). Dyskdżokeje prezentowaliby przede wszystkim nagrania krajowych gwiazd estrady, zamiast przebojów „obcych kulturowo tańczącym" (Jankowski 1976: 16 – 17). Sublimacja dyskotekowej rozrywki była jednym z zabiegów, dzięki którym krajowy odbiorca popkultury miał się stać wytrawnym koneserem, a nie wszystkożernym konsumentem. Odpowiedź na pytanie, na ile skuteczne były to starania, stanowi temat dla osobnych badań.

Źródła cytowań

Barańczak, Stanisław (1975), 'Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe', w: Marian Stępień (red.), *W kręgu literatury Polski Ludowej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 270-316.

Bralczyk, Jerzy (2007), *O języku propagandy i polityki*, Warszawa: Wydawnictwo TRIO.

Brodacki, Krystian (1975), 'Egzamin', *Non Stop:* 1, ss. 4-5.

Butrym, Marian, (1976), 'Co jest grane?', *Razem*: 3, s. 3.

Canetti, Elias (1996), *Masa i władza*, przekł. Ewa Borg, Maria Przybyłowska, Warszawa: Czytelnik.

Chłopek, Maciej (2005), *Bikiniarze: pierwsza polska subkultura*, Warszawa: Żak.

Collin, Matthew (2006), *Odmienny stan świadomości: historia kultury ecstasy i acid house*, przekł. Magdalena Bugajska, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie „Muza".

Czekalski, Tadeusz (2004), 'Czasy współczesne', w: Andrzej Chwalba (red.), *Obyczaje w Polsce: od średniowiecza do czasów współczesnych*, Kraków: PWN, ss. 340–435.

Foucault, Michael (1998), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przekł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

Friszke, Andrzej (2003), *Polska: losy państwa i narodu 1939-1989*, Warszawa: ISKRY.

Gronowska, Ewa (1973), 'Polski disc jockey', *Na Przełaj*: 45, s. 15.

Halber, Adam (1975), 'Być prezenterem', *Radar*: 7, ss. 16-17.

Jankowski, Stanisław (1976), 'Dobry człowiek z płytami', *ITD:* 8, ss. 16 – 17.

Kłoczowski, Jan Andrzej (1994), *Więcej niż mit: Leszka Kołakowskiego spory o religię*, Kraków: Znak.

Kłoskowska, Antonina (2005), *Kultura masowa: krytyka i obrona*, Warszawa: PWN.

Kołakowski, Leszek (1988), *Główne nurty marksizmu: powstanie, rozwój, rozkład*, Londyn: Aneks.

Kołakowski, Leszek (2005), *Obecność mitu*, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Levy, Shawn (2003), *Ready, Steady, Go!: The Smashing Rise and Giddy Fall of Swinging London*, Broadway.

Mac, Jerzy (1975), 'Męczyliśmy się wszyscy, *Politechnik*: 1, s. 12.

Nawrocki, Grzegorz (1980), *Szpan*, Warszawa: Iskry.

Podgóreczny, Jacek (1971), 'Dyskoteka', *Musicorama*: 1, ss. 28-29.
Rogowiecki, Roman (1978), 'Wakacyjna rozprawka', *Non Stop*: 8, s. 6.
Shapiro, Peter (2006), *Turn the Beat Around: The Secret History of Disco*, Macmillan.
Shusterman, Richard (1998), *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksje nad sztuką*, przekł. Adam Chmielewski, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
Siwak, Wojciech (1993), *Estetyka rocka*, Warszawa: Semper.
Skoczek, Tadeusz (1983), *Vademecum prezentera dyskoteki,* Warszawa – Kraków: Rada Naczelna Zrzeszenia Studentów Polskich.
Świątecki, Andrzej (1974), 'Środek masowego rażenia', *Politechnik*: 33, ss. 1 i 4.
'Tego jeszcze nie było' (1970), *Dziennik Bałtycki:* 176, s. 8.
Tomasik, Wojciech (1991), *Słowo o socrealizmie: szkice*, Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy.
Truszczyński, Stefan (1970a), 'Hochsztaplerstwo beatowe', *Sztandar Młodych*: 200, s. 3.
Truszczyński, Stefan (1970b), 'Bzdury czy fakty?', *Sztandar Młodych*: 262, s. 4.
Walicki, Franciszek (1995), *Szukaj, burz, buduj*, Warszawa: TRZ.
Walicki, Franciszek, Gaszyński, Marek, Halber, Adam (1984), *ABC prezentera dyskoteki*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury.
Waschko, Roman (1972), 'Muzyka nie-poważna', *Kulisy:* 34, s. 5.
Waschko, Roman (1974a), 'Muzyka nie-poważna', *Kulisy:* 25, s. 5.
Waschko, Roman (1974b), 'Muzyka nie-poważna', *Kulisy:* 31, s. 5.
Wertenstein-Żuławski, Jerzy (1993), *Między nadzieją a rozpaczą*, Warszawa: Instytut Kultury.
Zieliński, Przemysław (2005), *Scena rockowa w PRL: historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa: Trio.

KULTURA AUDIALNA I WIZUALNA

CZĘŚĆ DRUGA

Wyobrażenia statków na etykietach alkoholi. Sztuka użytkowa jako narzędzie do utrwalania historii

EWELINA BEDNARZ DOICZMANOWA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
e.bdnrz@gmail.com

Wprowadzenie

Problem etykiet alkoholowych wciąż jest tematem pomijanym w opracowaniach naukowych i na próżno szukać prac im poświęconych. Stanowią one jednak część sztuki użytkowej, są także nieodłącznym elementem współczesnej popkultury. Pomimo że jest to problem niezmiernie interesujący, szczególnie w kontekście problematyki estetycznej i historycznej, odnoszącej się do wizerunków statków, nie był on dotąd podejmowany w badaniach[1]. Niniejszy rozdział stanowi zatem przyczynek do wnikliwszych analiz. Należy także zaznaczyć, że przedstawienia statków stosowane były i są szczególnie na etykietach *whisky*, rumu i piw. Etykiety te historycznie związane są z konkretnymi statkami, jak również z codziennym życiem marynarzy poprzednich wieków. Statki przedstawiane bywały także na etykietach butelek wódki, jednakże wstępne badania wykazały, że nie były w jakikolwiek sposób związane z konkretnymi historiami; statki na etykietach pojawiają się tylko wtedy, gdy nazwa odwołuje się do morza (najczęściej do Morza Bałtyckiego), przy czym wyjątek stanowi

[1] Autorka pragnie złożyć najserdeczniejsze podziękowania Karolowi Doiczmanowi – degustatorowi *whisky*, rumów i wina, który posłużył swoją wiedzą, a także zweryfikował terminologię i zawarte w rozdziale informacje dotyczące destylarni i alkoholi.

Baltic Vodka, która na stałe wpisała się w polską kulturę popularną[2]. Etykiety alkoholowe stanowią również ważną gałąź współczesnych zainteresowań kolekcjonerskich, w związku z czym często osiągają znaczne ceny podczas aukcji.

Alkohol ma niezwykle istotne znaczenie w życiu oraz kulturze człowieka, a jego historia sięga odległych czasów. Pito w starożytności, oddając cześć Dionizosowi lub też Bachusowi, jak i podczas greckich sympozjów (Besala 2015: 9). Jerzy Besala pisał, że z deskrypcji Germanów wiadomo, że „picie alkoholu znosiło hamulce społeczne. Wywoływało najpierw niepohamowaną gościnność, która zmieniała się następnie w agresję" (Besala 2015: 17). Informacja o rozmnożeniu wina przez Jezusa Chrystusa pojawia się w Nowym Testamencie[3], a św. Piotr w swoich naukach potępiał upijanie się (Besala 2015: 9-10). Co interesujące, motyw rozmnożonego alkoholu pojawia się również w *Kronice polskiej* Galla Anonima, który opisywał historię ubogiego Piasta, u którego, gdy gościł przepędzonych przez księcia Popiela przybyszów, piwa zamiast ubywać, wciąż przybywało (Besala 2015: 15).

Piciu alkoholu towarzyszyły różne zwyczaje i przesądy; na przykład Hubert Vautrin pisał o tym, że picie z jednego kielicha było zwyczajem Celtów i Germanów, a z relacji wielu podróżników wiadomo, że w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej bardzo istotny był niemal rytualny zwyczaj wznoszenia toastów (Dias-Lewandowska 2014: 140-141). Zatrucie alkoholowe traktowano nawet jako nieumiejętne korzystanie z dobrodziejstwa trunków, zaś trzeźwość w dawnej Polsce poczytywano za „grubiaństwo i znak podstępności charakteru" (Gintel 1971: 140). Należy zaznaczyć, że poważny problem związany z nadużywaniem alkoholu przyniósł dopiero wiek szesnasty wraz z pojawieniem się wódki (Dampz 2005: 14), choć osoby uzależnione oraz pijaństwo nigdy nie uchodziły bacznej uwadze społeczności (Besala 2015: 10). Alkohol ściśle związany był i wciąż jest ze zwyczajem biesiadowania oraz wszelkimi negocjacjami w handlu, stając się tym samym swoistym składnikiem więzi społecznej, stanowiąc również część niektórych rytuałów i obrzędów religijnych.

Obecnie historią alkoholu i określonych trunków interesują się tysiące obywateli świata, o czym świadczy choćby powstawanie prężnie działających muzeów, na przykład Muzeum Wódki w Warszawie, dubliński Guinness Sto-

[2] Temat wódek wymaga osobnych studiów, dlatego też w niniejszym rozdziale nie zostanie on podjęty.

[3] Spożywanie wina podczas liturgii Eucharystycznej ma głębokie znaczenie symboliczne w kulturze chrześcijańskiej (Forstner 1990: 180-183).

rehouse, Irish Whiskey Museum w Dublinie, Museo del Ron Havana Club, National Biermuseum De Boom w Alkmaar.

Piwo

Przez stulecia piwo stanowiło dzienną rację napoju na pokładach statków handlowych, korsarskich czy okrętach wojennych, dlatego to właśnie ich wizerunek utrwalił się na etykietach piwnych. Z czasem na wodach niektórych regionów piwo zostało zastąpione rumem, jednak na Morzu Bałtyckim marynarze pozostali wierni temu pierwszemu trunkowi. Obok piwa najpopularniejszym napitkiem było wino (Hałdaj, Jędrusik & Czarnomska 2014: 209-213), autorce rozdziału nie udało się jednak odnaleźć żadnego przykładu historycznych etykiet winiarskich przedstawiających statki lub też informacji o winnicach mających związek z historią żeglugi.

Piwo stało się nieodłącznym elementem załadunku statków między innymi z uwagi na fakt, iż woda dość szybko się psuła za sprawą zanieczyszczających ją zwierząt. Podobny los spotykał piwo, które już po około tygodniu od wyruszenia w rejs ulegało fermentacji, toteż z czasem zaczęto wypijać je po prostu jako pierwsze. Niezwykle interesujący jest fakt, że dostawcy złotego trunku musieli przedstawić odpowiednie zaświadczenia potwierdzające, że piwo zawiera słód i chmiel (Hałdaj, Jędrusik & Czarnomska 2014: 212), których obecność w składzie świadczyła o jakości.

Piwem od początków swej produkcji związanym z morzem jest polski Kaper, obecnie warzony przez browar w Elblągu[4] i posiadający niezwykle burzliwą historię. W dwudziestym wieku produkowany był jako Kaper Królewski przez browar we Wrzeszczu, następnie został przejęty przez browar elbląski i wydawano[5] go jako Hevelius Kaper, nazwany tak na cześć słynnego gdańszczanina – astronoma i browarnika – Jana Heweliusza.

[4] Browar w Elblągu obecnie jest własnością Grupy Żywiec.

[5] W niniejszym rozdziale będzie stosowany czasownik „wydawać" w kontekście produkcji, w skład której wchodzą takie procesy jak: zacieranie, fermentowanie, destylowanie oraz maturacja. Po okresie dojrzewania (maturacji) gotowy produkt się butelkuje, a następnie wydaje/ wypuszcza na rynek. Takim nazewnictwem operują znawcy *whisky*, na przykład Dave Broom (*Wielki atlas świata whisky*, 2010), Jim Murray (*The Bible of Whisky*, 2008), Jarosław Urban (*Vademecum whisky*, 2002).

Kaper został uwarzony po raz pierwszy już w 1690 roku (McFarland 2010: 178). Od czasów powojennych na etykietach nieprzerwanie przedstawiany jest płynący w pełnym ożaglowaniu galeon[6]. Należy przy tym zaznaczyć, że tradycje marynistyczne w Polsce nie są tak znamienite, jak w Anglii, Holandii czy na Półwyspie Iberyjskim, a polscy królowie bądź władze Wolnego Miasta Gdańska wynajmowali po prostu zwykle holenderskich korsarzy wraz z ich statkami (Lepszy 1947: 5-47). Oczywiście plany wobec morza – jedne bardziej, inne mniej udane – mieli już polscy królowie, między innymi Kazimierz Jagiellończyk, Zygmunt I Stary, Zygmunt Jagiellończyk, Zygmunt August, którego nazywa się twórcą nowoczesnej floty polskiej, a także Stefan Batory czy Zygmunt III August (Lepszy 1947: 5-47).

Nazwa piwa oraz wyobrażany na etykietach Kapra statek miał odnosić się do floty kaperskiej – królewskich żołnierzy morskich (Lepszy 1947: 7). System kaperski był powszechny już w szesnastym wieku i polegał na tym, że prywatni przedsiębiorcy lub właściciele statków zbroili je na własny koszt i ryzyko. Deklarowali również, że będą wykonywali rozkazy króla, a skonfiskowane dobra nieprzyjacielskich statków mogli przejmować na własność; obowiązkiem było jedynie oddawanie dziesięciu procent zdobyczy władcy. System kaperski był niezwykle prostym i w zasadzie najtańszym sposobem na zbudowanie floty i było tak choćby za czasów Zygmunta Starego (Lepszy 1947: 7).

Obecnie piwo Kaper rozlewane jest do standardowej butelki o ciemnym szkle, z czarną krawatką[7] na szyjce. Etykieta zaś jest owalna, ujęta czarną ramą wokół datownika; jest tam dość szeroki pas ze schematycznie zarysowaną mapą (w dolnej części znajduje się biały napis „Kaper" wykonany na czarnym tle), oddzieloną znów czarnym pierścieniem od głównego przedstawienia. W centralnej części etykiety znajduje się wyobrażenie widocznego od strony rufy, płynącego w pełnym ożaglowaniu galeonu, który mógł w przeszłości pływać po wodach Morza Bałtyckiego. Sama forma rufy na przedstawieniu wskazuje na galeon, jednak dość zbliżoną konstrukcję miała

6 Pierwotną formą tego typu statków była koga, której forma rozwinęła się w XIV wieku. Dała ona początek karace, od której wywodzą się bezpośrednio galeony. Galeon to trójmasztowiec z galionem, czyli figurą na dziobie okrętu, oraz wysoką, zwężającą się ku górze rufą z nadbudówką (Dziewulski 1995: 327-331).

7 Krawatka – papierowa etykieta na szyjce butelki, znajdująca się powyżej głównej etykiety. Z reguły zawiera logo lub też inne dane dotyczące trunku.

również karaka, od formy której pochodzi ten pierwszy, aczkolwiek karaki występowały głównie w basenie Morza Śródziemnego.

Interesujące są też dwa wcześniejsze przykłady etykiet piwa Kaper warzonego od 2001 roku do czasu przejęcia browaru przez Grupę Żywiec w Elblągu. Poprzednia edycja – „Hevelius Kaper" – dała w zasadzie początek obecnej etykiecie, bo jej centralna część jest analogiczna, różnią się one jedynie sposobem okalania głównego przedstawienia. Tutaj owal podzielony został na dwie strefy kolorów – złoty u góry z granatowym napisem „Hevelius", granatowy na dole z białym napisem „Kaper". Centralne przedstawienie okala napis „Jan Hevelius – astronom i piwowar. Tradycja warzenia od roku 1690". Druga etykieta – starsza, widniejąca na butelkach za czasów, gdy piwo to nazywane było „Kaprem Królewskim" i warzono je w Browarze Gdańskim – posiadała czarne tło i biały napis „Browar w Gdańsku / Kaper Królewski [królewski wykonany na czerwono – E.B.D.]/ piwo jasne mocne", a poniżej informacje dotyczące piwa. W górnej części przedstawiony został schematycznie – aczkolwiek ujęty w sposób malarski – galeon w odcieniach sepii, z opuszczonymi żaglami, ukazany od strony rufy, mknący po wzburzonym morzu, okolony szeroką bordiurą z fragmentem mapy.

Śledząc historię polskich etykiet piwnych nietrudno nie zauważyć, że przedstawienia statków są bardzo rzadkie. Wynika to z braku rozwiniętych tradycji żeglarskich oraz estetycznych w zakresie marynistyki[8]. Warto wspomnieć również, iż wizerunki statków, ukazanych przeważnie w pełnym ożaglowaniu, mknących po wodzie, czasem ujętych schematycznie i szkicowo, wykorzystane zostały na etykietach takich współczesnych piw browarów zachodnich, jak Stortebeker Schweizbeer, Adnams Ghost Ship, Heavy Seas Phantom Ship, Tall Ship Amber Garrison czy Dortmund Old Ship Pale Ale.

Rum

Szczególne miejsce w historii etykiet alkoholowych z przedstawieniami statków zajmują te na butelkach rumu „El Dorado", będące zarazem jedynymi tego typu przykładami. Warto zaznaczyć, że istnieje również rum „Kraken", na

[8] Malarstwo marynistyczne w Polsce rozwinęło się dopiero w XIX wieku. Wcześniejsze przykłady w malarstwie, rysunku i grafice są sporadyczne.

którego etykiecie został przedstawiony mityczny stwór obejmujący swoimi mackami statek. Jednakże wizerunek okrętu nie jest elementem dominującym, lecz pobocznym, uzupełniającym historię owianego złą sławą potwora morskiego.

Rum to napój o wysokiej zawartości alkoholowej, wytwarzany ze sfermentowanego koncentratu, soku z trzciny cukrowej lub trzcinowej melasy, pochodzący prawdopodobnie z Indii lub Chin (Curtis 2006: 34). Zanim około połowy dwudziestego wieku zyskał status alkoholu luksusowego, był nierozerwalnie kojarzony z żeglarzami i korsarzami. Popularność rumu, związana z niskimi kosztami produkcji, osiągnęła apogeum w 1655 roku, gdy na okrętach Royal Navy[9] zastąpiono nim dzienne racje piwa (Curtis 2006: 35). Należy zaznaczyć, że w 1740 roku rum, z powodu oszczędności, zastąpiono grogiem, czyli rumem zmieszanym z wodą, najczęściej w stosunku jeden do trzy, często też podawanym z przyprawami i cytrusami w celu poprawienia walorów smakowych (Britannica.com 2017, hasło: „rum liquor"). Rum stosowano na morzu także w celu spowolnienia procesu rozkładu ciała, gdy podczas rejsu transportowano zwłoki. Najbardziej znany jest przypadek związany ze śmiercią angielskiego admirała Horatio Nelsona, który zginął w bitwie pod Trafalgar 21 października 1805 roku (Hibbert 1994: 378).

Najsłynniejszym rumem, na etykietach którego wykorzystano wizerunek statku, jest El Dorado, marka stworzona przez legendarną Demerara Distillers Ltd., obecnie jedynego producenta rumu w Gujanie, której początki sięgają roku 1670, a także jednego z największych dostawców hurtowych rumu na świecie dla właścicieli marek, między innymi w Europie czy Stanach Zjednoczonych[10]. Dumą aktywów Dememara Distillers Ltd. jest Diamond Distillery – jedyna, która pozostała na Gujanie po kryzysie związanym ze spadkiem sprzedaży cukru trzcinowego do Europy po odkryciu buraka cukrowego, będącego tańszym zamiennikiem tego surowca. Właściciele destylarni doszli do wniosku, że wraz z kolejnymi upadkami konkurencyjnych wytwórców ginie dziedzictwo rumowe kraju, postanowili więc skupić i umieścić rumy o interesującym bukiecie w jednej gorzelni (Demeraradistillers.com 2017). W ten sposób powstała destylarnia zajmująca się produkcją najbardziej zróżnicowanych rumów na świecie.

9 Królewska Marynarka Wojenna Wielkiej Brytanii.

10 Dememara Distillers Ltd. posiadają zdolności produkcyjne sięgające dwudziestu sześciu milionów litrów rumu rocznie.

Należy wrócić jednak do samej nazwy – „El Dorado" – którą zmieniono z „Demerara" w 1922 roku (Demeraradistillers.com 2017). Odwołuje się ona bowiem do legendy o Złotym Mieście i związanych z nią późniejszych jego poszukiwaniach, gdy spragnieni sławy i bogactwa niezłomni żeglarze przemierzali morza i oceany, by osiągnąć cel. W ten sposób dotarli też na tereny Demerary, późniejszej kolonii holenderskiej, obecnie Gujany. Statek przedstawiany na etykietach ma symbolizować te z okresu rozsławionych poszukiwań, przy czym nie odwołano się do żadnego konkretnego. Tym samym przysadziste butelki o wąskiej i nieco wydłużonej szyjce z czarną owijką, zawierające trunek „El Dorado" (wraz z numerami oznaczającymi wiek napoju) posiadają papierowe etykiety w kształcie horyzontalnego prostokąta. Pierwsze dwie edycje, to jest dwanaście i piętnaście, mają żółtawy odcień, z morzem przedstawionym w dolnej części i dryfującym statkiem z opuszczonymi żaglami rejowymi, łapiącymi wiatr, ukazanym po prawej stronie. Na środku widnieje duży, wykonany czcionką w kolorze złotym napis „El Dorado", poniżej zaś zamieszczono rocznik i ważniejsze informacje dotyczące destylatu. Z lewej strony wstawiono stempel destylarni. Etykieta El Dorado *21 Years Old* jest analogiczna, różni się jedynie kolorem – jest granatowa. Wszystkie etykiety ujęte zostały złotą bordiurą.

Choć rum kojarzy się z życiem morskim, to jednak wizerunki statków nie występowały z reguły na etykietach poza tym opisanym w przykładzie, ponieważ popularnymi motywami etykiet rumowych były głównie przedstawienia symboli związanych z piractwem – potworów morskich, czaszek i kotwic czy postaci samych piratów.

Whisky

W porównaniu do poprzednich rodzajów alkoholu, *whisky* nie była trunkiem, który spożywano na pokładach statków w formie codziennych racji napoju. Bowmore – pierwsza legalna destylarnia *whisky* – powstała w 1779 roku na wyspie Islay w Szkocji, w zatoce Loch Indaal. Bardzo szybko zaczęto ten trunek transportować statkami na Wyspy Brytyjskie (Bowmore.com 2017). Kolejno powstające i rozwijające się destylarnie brały przykład z Bowmore, eksportując *whisky* wszędzie tam, gdzie pojawiał się zbyt. Należy zaznaczyć, że związek z morzem nie polegał w wypadku wszystkich gorzelni jedynie na eksporcie destylatu. Kilka z nich, jak na przykład Old Pulteney, znajdowało się

w wioskach rybackich, których długa tradycja rybołówstwa miała różnorodny wpływ na rozwój miejscowych destylarni.

Najsłynniejszą *whisky* z przedstawieniem statku na etykiecie jest „Cutty Sark". Nazwa ta nie jest przypadkowa, wzięła się bowiem od inskrypcji kultowego klipra herbacianego, który został zbudowany w 1869 roku przez stoczniowców szkockiego Clyde dla linii żeglugowej Johna „Jocka" Willisa (Hałdaj, Jędrusik & Czarnowska 2014: 339). Ostatnią podróż okręt odbył w 1938 roku, zaś w 1954 roku przeszedł w stan spoczynku w doku londyńskiego Greenwich, gdzie pełni rolę statku-muzeum, będącego częścią Royal Museum Greenwich (Rmg.co.uk 2017). Cała Wielka Brytania do dziś żyje legendą „Cutty Sark", najszybszego statku na świecie, jedynego zachowanego przykładu klipra herbacianego, służącego do transportu pierwszego zbioru herbaty eksportowanej z Chin (Hałdaj, Jędrusik & Czarnowska 2014: 339). Miłość Brytyjczyków do tego statku podkreślił na pewno koszt jego konserwacji po pożarze, który miał miejsce 21 maja 2007 roku. Konserwacja wyniosła dwadzieścia pięć milionów funtów, została zaś sfinansowana przez rząd brytyjski (Reuters.com 2017).

Rozpoczęcie produkcji *whisky* „Cutty Sark" nastąpiło w 1923 roku (Hałdaj, Jędrusik & Czarnowska 2014: 339). Interesujący jest również fakt, że to właśnie tę *whisky* chętnie przemycano do Stanów Zjednoczonych w czasach prohibicji[11]; wtedy też zyskała silną pozycję i popularność (Murray 2013: 215).

Właściciele marki (obecnie Edrington Group) wydają dwa flagowe rodzaje *whisky*: „Cutty Sark Blend" 40% ABV oraz „Cutty Sark Prohibition Edition" 50% ABV (100 US PROOF; Cutty-sark.com 2017). Pierwszy rodzaj *whisky* zamykany jest w zielonej butelce z białą owijką. Jest to pomarańczowa etykieta z białą bordiurą, o pociągłym kształcie, delikatnie zaokrąglona u góry, zaś na dole szpiczasta. W jej górnej partii widnieje napis „CUTTY SARK", w centralnej części znajduje się czarno-biały wizerunek statku, trójmasztowca z ożaglowaniem typowym dla fregaty (Dziewulski 1995: 483-488), a poniżej zamieszczone zostały najważniejsze informacje dotyczące destylatu. Druga *whisky* to hołd dla destylatu z 1923 roku (Cutty-sark.com 2017). Zamykana jest w czarnej butelce o analogicznym kształcie z czarną owijką oraz czarno-białą etykietą. Warto zauważyć, że zielone i czarne szkło, a także kształt butelki mają na celu ukazanie ponadczasowego charakteru

[11] Okres prohibicji w Stanach Zjednoczonych trwał w latach 1920-1933. Zależnie od stanu dotyczył częściowego lub całkowitego zakazu produkcji i handlu alkoholem (Winnicka 2013).

whisky, jak również podkreślenie długiej i burzliwej historii trunku związanej z okresem prohibicji (Cutty-sark.com 2017).

Kolejną *whisky*, której ani nazwa, ani etykiety nie są przypadkowe, to „Old Pulteney". Destylarnia znajduje się w regionie Highlands w Szkocji, w mieście Wick. W interesujący sposób związek gorzelni z miastem podsumował znawca tematu, Dave Broom, pisząc, że: „Whisky jest tutaj, ponieważ tu jest Wick, a Wick jest tutaj, bo wszędzie wokół są śledzie" (Broom 2001: 139), podkreślając tym samym przywiązanie Szkotów do tradycji rybackich.

Nazwa destylarni pochodzi od założonego przez Thomasa Teolforda miasteczka Pulteneytown (Broom 2001: 139), która z kolei jest hołdem oddanym sir Williamowi Pulteneyowi, zasiadającego pod koniec osiemnastego wieku w parlamencie i dążącego do budowania nowych portów rybackich na północy Szkocji (Broom 2001: 139). Silny związek gorzelni z miastem rybackim utrwalony został na etykietach *whisky*. Z niemal dwudziestu pięciu butelek wydawanych przez „Old Pultney", jedynie pięć nie przedstawia statku lub żaglówki. Należy zaznaczyć, że związek z morzem i tradycją rejonu jest także mocno zaakcentowany poprzez zastosowanie motywów latarni morskiej, morskich fal czy portu, wyobrażonych na pozostałych etykietach.

Destylarnia przez lata wyprodukowała wiele różnych edycji trunku. Wszystkie mają taką samą formę butelek i etykiety o zbliżonej stylistyce. Pierwotnie te ostatnie były papierowe i naklejane na butelki, ale obecnie zostało to zredukowane do naklejanych elementów napisów i rytowanego od wewnątrz w szkle wizerunku statku. Butelki o dość szerokim denku mają pękate szyjki, z podziałką w połowie wysokości, tworzącą pierścień. Szyjka kształtem przypomina alembik gorzelniczy. Na większość edycji takich, jak „Old Pulteney" 12, 17, 21 Years Old czy „Vintage Single Malt Scotch Whisky" 1989 i 1990 oprócz standardowego, drukowanego napisu „Old Pulteney", zamieszczono wyobrażenie najprostszego kutra rybackiego, a poniżej, na naklejce w kolorze owijki, znalazły się podstawowe informacje dotyczące trunku, czyli moc alkoholu, rocznik i edycja.

Warto zwrócić uwagę na powstającą od 2010 roku edycję „Old Pulteney WK499 – The Isabella Fortuna". Przedstawiony na butelce rytowany statek nie jest wizerunkiem zwyczajnego kutra rybackiego, ale stanowi hołd oddany ostatniemu drewnianemu lugierowi[12] rybackiemu, jaki cumował w Wick

[12] Lugier to mały statek rybacki, popularny zwłaszcza w XX wieku, używany szczególnie

(Murray 2013: 484). „Isabella Fortuna", bo takie imię było jego miano, o numerze rejestrowym WK499, wypływał na połów w latach 1890-1976. Po przejściu w stan spoczynku zakupiony został przez Wick Society, a dzięki hojnemu wsparciu gorzelni ten historyczny lugier został poddany konserwacji (Murray 2013: 484) i można go obecnie oglądać w miasteczku Wick. Z kolei patrząc na butelkę Old Pulteney WK499 ma się wrażenie, jakby kuter wciąż był na połowie ryb.

Kolejna butelka „Old Pulteney", której etykieta różni się od pozostałych, to „Clipper Commemorative Single Malt Whisky". *Whisky* ta została wydana w 2014 roku na cześć klipra należącego do Old Pulteney i bijącego rekordy prędkości regat Maritime Heroes (fundowanych i organizowanych przez destylarnię; Oldpulteney.com 2017), a także na cześć regat Clipper Round The World, których gorzelnia jest partnerem i jednym z organizatorów (Clipperroundtheworld.com 2017). Należy zaznaczyć jednak, że etykieta nie nawiązuje już do klipra, ale przedstawia trzy żaglówki rywalizujące ze sobą wśród fal. Puszka, w którą zapakowana jest *whisky*, ma formę białego walca ze srebrną, metalową podstawą i pokrywą. Na puszce widnieją kolejno umieszczone pod sobą: niebieski napis „East 1826. Wick. Scotland" / „OLD PULTENEY" / logo regat – czerwony CLIPPER i niebieski ROUND THE WORLD/ napis „2013-2014 COMMEMORATIVE BOTTLE"/ trzy schematycznie nakreślone czerwoną kreską żaglówki na niebieskich falach, a na samym dole napis „THE MARITIME MALT". Butelka ma standardowy, charakterystyczny dla tej gorzelni kształt i czarną owijkę u szczytu szyjki – reszta jest analogiczna dla „Old Pulteney", powielająca schemat z puszki. Edycja ta odwołuje się przede wszystkim do współczesności, do działań destylarni, które już teraz tworzą nową historię.

Jeszcze jedna wytwórnia *whisky* ma silny związek z przeszłością miejsca, w którym działała, a jest nią południowoafrykański James Sedgwick w Wellington, wydająca *blendy* i *single malty* noszące nazwę „Three Ships". Historia gorzelni sięga 1850 roku, gdy kliper „Udine", dowodzony przez Jamesa Sedgwicka, przybił do Przylądka Dobrej Nadziei. Kapitan szybko założył firmę, która trudniła się handlem alkoholem, tytoniem i cygarami. Istotny jest jednak rok 1860, wtedy bowiem James Sedgwick zakupił ulokowaną w Wellington gorzelnię (Murrey 2013: 934).

do połowów makreli i śledzi (Dziewulski 1995: 453).

Przysadziste, bezbarwne butelki „Three Ships" zdobią etykiety w kształcie zbliżonym do prostokątów. Blendy: „5 Years Old" i „Bourbon Cask Finish" mają takie same etykiety, różniące się jedynie szczegółami dotyczącymi informacji o destylacie. Warto zwrócić uwagę na fakt, że „Bourbon Cask Finish", wypuszczona na rynek w 2005 roku, to pierwsza *whisky* wyprodukowana całkowicie na miejscu, to jest w Republice Południowej Afryki (Murrey 2013: 936). Etykiety ujęte są bordiurą przypominającą w swojej formie żeglarską linę, a w jej górnej partii zamieszczono duży napis majuskułą: „THREE SHIPS/ PREMIUM SELECTED/ WHISKY". Poniżej znajdują się informacje dotyczące destylatu, a na samym dole informacje rocznikowe. W centralnej części przestawione zostały szkicowo ujęte i schematycznie zaprezentowane trzy duże statki ukazane od strony rufy – dwie karawele z ożaglowaniem łacińskim oraz okręt z ożaglowaniem rejowym (Dziewulski 1995: 330; 455-456).

Można by przypuszczać, że owe statki odnoszą się do wyprawy kapitana Jamesa Sedgwicka, jednak gorzelnia poszła o krok dalej, sięgając do historii z lat 1487-1488 roku – a więc eskapady prowadzonej przez Bartolomea Diaza, której celem było wyznaczenie nowej trasy do Indii i Azji poprzez opłynięcie Afryki (Piskozub 2004: 187-189). Rejs okazał się niezwykle trudny, choć początkowo wody u brzegu kontynentu afrykańskiego, wzdłuż których podążały statki, były wyjątkowo spokojne. Jednak żeglarze napotkali na swej drodze trwający trzynaście dni sztorm, który pokrzyżował wszystkie plany Bartolomea Diaza, a wycieńczenie i bunt zmusiły kapitana do podjęcia decyzji o powrocie do portu w Portugalii. Załoga zdążyła jedynie zobaczyć wysuniętą na południe część kontynentu, którą Bartolomeo Diaz nazwał Przylądkiem Burz – określenie to wkrótce zostało zmienione przez Jana II, króla Portugalii, na Przylądek Dobrej Nadziei (Piskozub 2004: 189). Ukazane zatem na etykiecie trzy statki stanowią bezsprzecznie hołd oddany wyprawie Bartolomea Diaza.

Przedstawienia znane z etykiet *whisky* najszerzej prezentują wyobrażenia statku, choć bardziej związane są z funkcjonowaniem portów rybackich niż z codziennym życiem na morzu. Znamienne jest też sięganie do historii legendarnych wypraw oraz konkretnych przykładów żaglowców. Obecnie na etykietach *whisky* pojawiają się również współczesne motywy żeglarskie, między innymi żaglówki czy elementy takie, jak liny, stery, sekstanty i latarnie morskie.

Podsumowanie

Wytwórcy alkoholi, decydujący się na przedstawienie statku na etykietach produktów, z reguły robią to świadomie, odnosząc się tym samym do konkretnego statku czy historii żeglugi morskiej. Niekiedy sięgają również po wyobrażenia symboliczne w celu podkreślenia swoich związków z morzem lub z legendą morską. Wszystkie omówione destylarnie i wytwórcy alkoholi, wybierając motyw marynistyczny, upamiętniają w ten sposób swój związek z tradycją miejsca lub osób, oddając hołd historii i minionym wydarzeniom.

Etykiety alkoholi, jako znakomite przykłady sztuki użytkowej, a także niemi świadkowie historii, znalazły uznanie wśród wielu kolekcjonerów na całym świecie. W Wielkiej Brytanii członkowie stowarzyszenia Malt Maniac & Friends wzięli udział w specjalistycznej aukcji etykiet *whisky* zorganizowanej 18 listopada 2015 roku przez McTear's w Glasgow, zaś sprawozdanie z tego wydarzenia napisała dziennikarka specjalizująca się w tematyce *whisky*, Becky Paskin ze „Scotch Whisky Magazine" (Scotchwhisky.com 2015), zwracając uwagę na problem fałszowania etykiet do podrabianego w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku alkoholu. Warto nadmienić, że motyw statku pojawia się również na puszkach, zawierających *whisky* („Three Ships" Single Malt 10 Years Old, Limited Edition) czy też w samych formach butelek (japońska „Karuizawa Gloria Ocean Ship Gold Bottle"). Statki na etykietach pojawiają się ponadto na *whisky* takich, jak „Balvenie 1974 15 Year Old, Sailing Ships Series with Case – Bencleuch" czy „Caperdonich 16YO Signatory Sailing Ships – 1972". W Polsce również nie brakuje miłośników tego typu artefaktów – jednak najpopularniejsze jest kolekcjonowanie etykiet piwnych[13]. Można śmiało orzec, że nie tylko trunki, ale i ich etykiety stały się częścią popkultury. To właśnie dzięki nim oraz logo marki można rozpoznać kultowe piwo, rum i *whisky*.

Warto podkreślić, że niniejszy rozdział nie wyczerpuje tematu, a studia nad tą problematyką wymagałyby wnikliwszego przebadania, szczególnie w zakresie ikonografii etykiet alkoholowych i stosowanych historycznych oraz współczesnych motywów, a także kwestii estetycznych. Obecnie wśród typologii można odnotować omówione już wyobrażenia statków i innych motywów morskich.

[13] Informacje na ten temat znaleźć można między innymi na stronie, która prezentuje szeroką gamę obiektów kolekcjonerskich związanych z birofilistyką oraz posiada katalog przedwojennych etykiet piwnych: www.myvimu.pl.

Źródła cytowań

Besala, Jerzy (2015), *Alkoholowe dzieje Polski. Czasy Piastów i Rzeczypospolitej szlacheckiej*, Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.

Bowmore.com, online: http://www.bowmore.com/ [dostęp: 23.06.2017].

Broom, Dave (2001), *Wielki atlas świata whisky*, przekł. Jakub Kowalczyk, Warszawa: Buchmann.

Clipperroundtheworld.com, online: https://www.clipperroundtheworld.com/ [dostęp: 27.06.2017].

Curtis, Wayne (2006), *And a Bottle of Rum: A History of the New World in Ten Cocktails*, New York: Crown Publishing.

Cutty-sark.com, online: http://cutty-sark.com/the-whisky/ [dostęp: 27.06.2017].

Dias-Lewandowska, Dorota (2014), 'Polskie picie oczami Niemców i Francuzów – zmiana czy długie trwanie?', w: Anna Mikołajewska, Włodzimierz Zientara (red.), *Rzeczpospolita w oczach podróżników z Francji i Niemiec*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, s 133-146.

Dampz, Magdalena (2005), *Alkohol i biesiadowanie w obyczajowości Polaków*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Demerardistillers.com, online: http://demeraradistillers.com/index.php [dostęp: 21.05.2017].

Dziewulski, Jerzy Wojciech (1995), *Wiadomości o jachtach żaglowych*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Alma-Press.

Forstner, Dorothea Osb (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.

Gately, Iain (2011), *Kulturowa historia alkoholu*, przekł. Anna Kunicka, Warszawa: Aletheia. Hałdaj, Norbert, Robert Jędrusik, Małgorzata Czarnomska (2014), Żaglowce. Historia, technika, charakterystyka jednostek, Warszawa: Wydawnictwo-SBM.

Hibbert, Christopher (1994), *Nelson: a Personal History*, Boston: Assidon-Wesley.

Lepszy, Kazimierz (1947), *Zarys dziejów marynarki polskiej*, Kraków: Wydawnictwo M. Kot.

Lewandowski, Edmund (1995), *Charakter narodowy Polaków i innych*, Londyn-Warszawa: Muza.

McFarland, Ben (2010), *Najlepsze piwa świata. 1000 niezrównanych piw od Portland po Pragę*, przekł. Jadwiga Smulko, Ożarów Mazowiecki: Wydawnictwo Olesiejuk.

Murray, Jim (2013), *1001 whisky, które warto spróbować*, przekł. Piotr Lewiński, Warszawa: Muza SA.

Oldpulteney.com, online: http://www.oldpulteney.com/ [dostęp: 19.06.2017].

Paskin, Becky (2015), 'The Dangerous Game of Whisky Label Auctions', online: https://scotchwhisky.com/magazine/in-depth/7755/the-dangerous-game-of-whisky-label-auctions/ [dostęp 29.05.2017].

Piskozub, Andrzej (2004), *Historia poznawania Wszechoceanu*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Reuters.com, online: http://www.reuters.com/article/us-britain-dockyard-idUSL118282820070711 [dostęp: 30.06.2017].

Rmg.co.uk, online: http://www.rmg.co.uk/Cutty-Sark [dostęp: 28.06.2017].

Winnicka, Ewa (2013), *Nowy Jork zbuntowany: miasto w czasach prohibicji, jazzu i gangsterów*, Warszawa: PWN.

Dramaturgia a narracja – jak konstrukcja narratora wpływa na dramaturgię artystycznego dzieła audialnego?

ELIZA MATUSIAK
Uniwersytet Łódzki
elizahmatusiak@gmail.com

Formy dźwiękowe podejmują wyzwanie, jakie stawiają przed nimi: doba mediów wizualnych oraz szybki, skondensowany przekaz obrazów. By zbudować zrozumiałą oraz immersyjną opowieść, twórcy posługują się wielorakim wykorzystaniem metod narracyjnych w różnych modelach dramaturgicznych produkcji fonicznych. W niniejszym rozdziale przytoczone i omówione zostaną trzy dzieła audialne: dwa słuchowiska oraz reportaż, które posłużą zaprezentowaniu odmiennych form narracyjnych, a także staną się punktem wyjścia do próby udzielenia odpowiedzi na pytanie zawarte w tytule rozdziału. Celem autorki tekstu jest przyjrzenie się narracji w wybranych artystycznych formach audialnych (*Chłopiec z klockami*, *Kot mi schudł*, *Kim jest Max Winckler?*) oraz próba scharakteryzowania wpływu odmiennych narracji na dramaturgię tychże tekstów kultury. By nakreślić wnioski badawcze, wykorzystana zostanie jakościowa metoda badania mediów, czyli analiza (Lisowska-Magdziarz 2013: 27-42). Jej podstawę stanowić będą: dyskurs akademicki, skupiony wokół dzieł radiowych oraz wybrane metody narracyjne[1].

[1] O genezie narratologii pisała między innymi badaczka nowych mediów, Katarzyna Prajzner. „Narratologia jako samodzielna dyscyplina badań, mająca założenia teoretyczne i metodologiczne, pojawiła się w drugiej połowie XX wieku i rozwijała się głównie na

Rozważając problematykę narracji dzieł fonicznych, obligatoryjne zdaje się wskazanie trzech podstawowych sytuacji narracyjnych, jakie wyróżnia teoretyk literatury Franz Stanzel. Badacz zwrócił uwagę na narracje – pierwszoosobową, auktorialną i personalną (Stanzel 1970). Pierwszy model to typowe warunki diegetyczne, w których osoba opowiadająca należy do świata przedstawionego, uczestniczy w wydarzeniach, a sposób jej percepcji jest subiektywny. Narrator auktorialny jest mniej skonkretyzowany, trudny do pełnego zdefiniowania i określenia, ale nadal obecny w fikcyjnej rzeczywistości poprzez komentowanie zaistniałych wypadków. Nie jest jednak pełnowymiarowym uczestnikiem fabuły, istnieje w odmiennej płaszczyźnie, poza czasem i przestrzenią, a więc między nim a światem przedstawionym pozostaje pewien dystans. Natomiast w modelu personalnym postać kreśląca bieg akcji nie jest już właściwie narratorem, lecz bezosobową instancją narracyjną. Nie jest utożsamiany z osobą, ujawnia swoją obecność jedynie poprzez sam proces mówienia, dookreślania wydarzeń, kryje się za wybranymi postaciami (Stanzel 1970). Może przyjąć perspektywę jednej z nich, co ogranicza postrzeganie świata przedstawionego, lub stać się bytem wszechwiedzącym o nieograniczonych kompetencjach poznawczych. Literaturoznawca Wayne C. Booth konstatował, iż określenie narratora jako osoby gramatycznej, która mówi w pierwszej bądź w trzeciej osobie, nie jest sformułowaniem dostatecznie pełnym. „Wybór pierwszej osoby niekiedy stanowi dotkliwe ograniczenie; jeżeli na przykład »ja« ma niedostateczny dostęp do koniecznych informacji […]" (Booth 2004: 213). Przedstawiciel szkoły chicagowskiej zwrócił także uwagę na pojęcie narratorów ukształtowanych dramatycznie. Owo sformułowanie posłuży w dalszej części rozdziału do analizy narracji w teatrze fonicznym.

Warto nadmienić także, jak odnotował Teun A. van Dijk, iż „u podstaw tych [narratologicznych – E.M.] rozważań kryje się bowiem intuicyjne założenie, iż jedną z cech charakterystycznych narracji jest to, że zawiera ona opisy działania" (van Dijk 2004: 90). Akcentowanie opisów działania zdaje się szczególnie znamienne wobec audialnych tekstów kultury, które, będąc formami awizualnymi, mogą informować odbiorcę o przebiegu akcji wyłącznie za pomocą zwerbalizowanego słowa, uzupełnionego o efekty kuchni akustycznej. Holenderski językoznawca podkreślał także, że narracje takie jak mity, baśnie ludowe, poematy epickie nazywane są sztucznymi ze względu na ich złożoność,

gruncie francuskiego strukturalizmu" (Prajzner 2009: 241).

jak i z powodów funkcjonalnych (ich warunki pragmatyczne), natomiast narracje naturalne to te występujące w „naturalnej, »potocznej« rozmowie" (van Dijk 2004: 91). [S]truktura działania« w narracji […] – zaznaczał van Dijk – należy do abstrakcyjnej, logicznej struktury wypowiedzi narracyjnej i nazywa się ją »fabułą [*plot*]« bądź »historią [*story*]«" (van Dijk 2004: 91). Reportaż radiowy za swą podstawę obiera narrację naturalną, bowiem nierzadko to przebieg rozmowy między twórcą a bohaterem determinuje kształt opowieści. Bez wątpienia reportażyści posługują się narracjami sztucznymi, które uzupełniają naturalną warstwę *verbum*. W teatrze wyobraźni sytuacja narracyjna kształtuje się nieco odmiennie, jednak nadal obecne są zarówno jej sztuczne, jak i naturalne egzemplifikacje. Spektakle audialne, częstokroć kreując narracje sztuczne – oparte na dramaturgicznym scenariuszu pisanym – stwarzają pozór narracji naturalnej, której przejawy odnaleźć można w rozmowach toczących się między postaciami dzieła. W dalszej części rozdziału omówione zostaną sytuacje narracyjne, w których obecne będą zarówno jej naturalne, jak i sztuczne typy.

Reportaż radiowy – definicja i omówienie na przykładzie *Chłopca z klockami* Katarzyny Michalak

W oparciu o *Popularną encyklopedię mass mediów*, Monika Białek definiuje reportaż jako:

> popularną formę radiowego dokumentu, której podstawą jest autentyczne wydarzenie, człowiek w realnym dramatycznym wymiarze, tworzywem zaś udramatyzowany świat dźwięków, relacja o rzeczywistości. [...] Proste reportaże mają charakter sprawozdań. Reportaże artystyczne przyjmują postać zamkniętej kompozycji, o silnie zarysowanych walorach artystycznych. Autor wyraża w nich swój stosunek do rzeczywistości, którą opisuje dźwiękiem (Białek 2010: 21).

Reportaż radiowy wyróżnia kilka immanentnych cech, wśród których wymienić można między innymi aktualność, autentyczność, kameralność, atrakcyjność oraz silne oddziaływanie na wyobraźnię poprzez wykorzystanie jedynie zmysłu słuchu (Klimczak 2011: 33-57). Niewidzialność, brak obrazowego czynnika skupiającego uwagę, zmuszają do poświęcenia jej w całości temu, co audialne. Jednym z elementów, które pozwalają na budowanie dramaturgii

opowieści fonicznej jest narracja. W reportażu radiowym *Chłopiec z klockami* autorstwa dziennikarki Katarzyny Michalak, odbiorca poznaje historię życia pewnego mężczyzny, decyzje, jakie podejmuje oraz wydarzenia z przeszłości, które go ukształtowały – problemy alkoholowe i uczuciowe matki, bieda, przemoc w rodzinie, spotkanie ze śmiercią. Reportaż jest niejako radiowym odpowiednikiem książki księdza Arkadiusza Paśnika zatytułowanej *Znamię*. Nie stanowi jednak próby adaptowania dzieła pisanego do gramatyki reportażu radiowego, bowiem Michalak stworzyła nowy, autonomiczny byt, niewymagający znajomości literackiego pierwowzoru. Van Dijk nadmienił, iż „każda narracja musi zaczynać się od ekspozycji, w której przedstawia się i opisuje (jeśli odbiorca ich nie zna) czas, miejsce, warunki, zdarzenia poprzedzające, a zwłaszcza głównych agensów" (van Dijk 2004: 113). Bohater reportażu rozpoczyna audycję od mówienia we własnym imieniu – dokonuje narracyjnej ekspozycji, wprowadzając słuchacza w świat dzieła. W jednym ze wstępnych zdań reportażu mężczyzna wspomina o swojej pierwszej świadomości siebie, kiedy to jako czterolatek padł ofiarą przemocy; został pobity podczas zabawy tytułowymi klockami. Zastosowany sposób otwarcia dzieła fonicznego sugeruje przewodnictwo bohatera w opowieści, które potwierdza się w jej dalszym biegu. Przez znaczną część historii słuchacz ma do czynienia z monologiem, który prowadzi do zarysowania reportażu portretowego. Audialny portret cechuje się umieszczeniem w centrum opowieści człowieka, którego odbiorca powinien jak najlepiej poznać na podstawie zebranych materiałów, własnych wypowiedzi lub słów osób trzecich należących do środowiska portretowanego (Klimczak 2011: 33-57). Osobowość bohatera, w tym wypadku księdza Paśnika, zostaje w pełni wyeksponowana, a on sam scharakteryzowany, skonkretyzowany osobowościowo. Postać prowadzi odbiorcę przez meandry swej historii, ujawniając kolejne wątki przeszłości oraz teraźniejszości. Zabieg ten umożliwia poznanie zarówno portretowanej osoby, jak i jej środowiska, pasji, pracy, zainteresowań etc. Wacław Šmid odnotował, że:

> […] kiedy narracje dotyczą naszej własnej osoby, to znaczy gdy tworzący narrację podmiot jest ich pierwszoplanowym bohaterem, wtedy mówimy o autonarracjach. Są to zwykle opowieści o podmiocie i towarzyszących mu osobach, uwikłanych w jeden wątek narracyjny (Šmid 2016: 112).

Ów wątek przepełniony jest przez między innymi „cechy indywidualne, różnorodne zachowania, sukcesy i porażki, pragnienia i oczekiwania, doświadczenia uczuć, motywy działania, plany, różne wersje historii naszego życia" (Šmid 2016:

112-113). Autonarracyjny opis rzeczywistości uwypukla pierwszoplanowość bohatera, czyni narrację subiektywną, z drugiej zaś strony – autentyczną, wiarygodną. Decyzje, doświadczenia, a nade wszystko motywy wyborów dokonywanych przez postać wiodącą, jawią się jako szczere za sprawą monologów autonarracyjnych.

Reportaż nie należy do informacyjnych gatunków dziennikarskich, dlatego też wypowiedzi bohaterów nie są pozbawione określeń aksjologicznych. Portretowa odmiana reportażu ma wspólne punkty z sylwetką dziennikarską. Oba gatunki prezentują najważniejsze dla bohatera wydarzenia, ich wpływ na kolejne etapy życia postaci. Mimo to wyłącznie reportaż osadzony zostaje na obranej przez twórcę linii dramaturgicznej. Katarzyna Michalak sportretowała symultanicznie chłopca, mężczyznę oraz księdza własnym głosem bohatera, z indywidualnej, subiektywnej perspektywy.

Wprowadzenie retrospektywnego, uporządkowanego chronologicznie biegu wydarzeń, opartego o ewokacje, linearnie od dzieciństwa aż do współczesności, bez werbalnej ingerencji reportażystki sprawia, że narracja nie jest słyszalna, bowiem kolejne wypadki zdają się naturalnie z siebie wynikać. Bohater zostaje przedstawiony jako człowiek pragnący zrozumieć, uporządkować swe losy, nie zaś – narrator, deklamujący bieg zdarzeń. Jak akcentował Šmid, „autonarracja służyć może porządkowaniu przeszłości oraz interpretacji aktualnych zdarzeń" (Šmid 2016: 115), co wydaje się szczególnie reprezentatywne wobec *Chłopca z klockami*. Jak konstatował teoretyk kultury Tzvetan Todorov: „postacie, by móc żyć, muszą opowiadać" (Todorov 2004: 207). Ksiądz Paśnik, chcąc uporządkować, usystematyzować własny życiorys, „żyć" jako bohater, którego historia ma stać się zajmującą dla odbiorcy, „musi opowiadać". Teoretyk radia, Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, w książce *Muzy rzadko się do radia przyznają. Szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych,* zacytowała Jerzego Morawskiego, który pisał:

> Podobnie ma się rzecz z długimi tyczkami mikrofonowymi. [Dźwiękowcy – dopowiedzenie oryginalne] są z tych tyczek dumni, uważają, że dodają im splendoru, bo ludzie widzą „kota" na długim patyku, od razu widzą, że telewizja przyjechała. Rozgłos i harmider dokumentowi nie pomagają. One wymagają ciszy, prawie niezauważalnej pracy, spojrzenia jakby spod przymkniętych powiek, gdzieś z boku (Morawski 2010: 342).

Chęć do owego „spojrzenia z boku" oraz brak narracyjnej nachalności determinują dramaturgię, decydują o umiejscowieniu tak zwanego *punctum*

(Klimczak 2011: 85), czyli momentu, który zatrzyma uwagę, skupi emocje słuchacza, skłoni go do refleksji. Monolitycznie zarysowany przez bohatera-narratora bieg wydarzeń pozwala mówić o autonarracyjności reportażu fonicznego. Poznając losy bohatera, odbiorca nie wymaga zewnętrznego objaśniacza, który wprowadzi go w świat przedstawiony. Autonarracyjne przywoływanie wspomnień, osadzone na bazie własnych przeżyć i doświadczeń, zdaje się być uzasadnione zarówno pod względem dramaturgii, jak i autentyczności dzieła dźwiękowego. Dramaturgia nakreślona zostaje w trzech etapach tworzenia, trzech liniach:

(1) linii sensu, czyli logicznym porządkowaniu epizodów;
(2) linii rozwijającej się historii – skomponowanej chronologicznie lub przyczynowo-skutkowo;
(3) linii emocjonalnej, zawierającej w sobie punkty kulminacyjne, zwrotne, pauzy (teatrnn.pl 2010; Klimczak 2011: 78-80).

W przypadku autonarracyjności, której egzemplifikacją jest reportaż Katarzyny Michalak, role reportażystki i bohatera-narratora krzyżują się, są wobec siebie komplementarne. Radioznawczyni Kinga Klimczak konstatowała, iż:

> pełna realizacja dokumentu radiowego wymaga scalenia „składników" tworzywa w sensowną, ułożoną według określonej linii dramaturgicznej, całość. Kompozycja to ułożenie nagranych materiałów i innych elementów tworzywa tak, by były podporządkowane jednej wiodącej myśli (Klimczak 2011: 78).

O ile reportażystka decyduje o ostatecznym formalnym kształcie opowieści, bowiem podczas montażu spaja poszczególne wątki, kształtuje kompozycję utworu, wpływa na ich następowanie po sobie oraz finalny wydźwięk, o tyle dla słuchacza linie sensu, historii i emocji determinowane są przez opowiadającego bohatera. W wypadku konstrukcji autonarracyjnej szczególnie znamienna staje się kuchnia akustyczna, ponieważ dookreśla ona przestrzeń foniczną. Dzięki fonosferze, która zawiera w sobie akustykę i muzykę, brak zewnętrznego komentarza narracyjnego nie utrudnia odbioru ani zrozumienia dzieła. KatarzynaMichalak postanowiła w jednym z fragmentów przerwać monolog księdza Paśnika i wzbogacić opowieść o głos jego matki. Mimo to narracja zewnętrzna nadal pozostała niesłyszalna, w pełni powierzona bohaterowi. Co więcej, głos reportażystki został wycięty podczas montażu i pojawia się do-

piero w końcowych minutach historii, w rozmowie z matką księdza. Zabieg ten sprawia, iż narracja pozostaje autonomiczna, a bohater – autonarracyjny. Kinga Klimczak napisała:

> personalne opowieści, mające biograficzny charakter, odnoszące się do indywidualnych doświadczeń, wyrażające indywidualne przeżycia to tzw. małe narracje. Mają one „indywidualny wymiar i osobiste znaczenie" dla mówiącego. Są jednostkowym sposobem uporządkowania zjawisk bliskich mówiącemu, a tym samym – poprzez możliwość wyrażenia własnego oglądu zdarzeń – wzmacniają jego podmiotowość (Klimczak 2017).

Nieodzowne zdaje się tym samym dostrzeżenie, iż w wypadku *Chłopca z klockami* autonarracja wyrasta z małej narracji. Sposób opowiadania o wydarzeniach oraz towarzyszących im uczuciach dyktowany jest przez wspomnienia o nich i kształt, w jakim zostały zapamiętane przez mówiącego. Radioznawczyni wspomniała także o tak zwanej wielkiej narracji, czyli poruszeniu wątków fundamentalnych, egzystencjalnych, które decydują o uniwersalnej wymowie reportażu fonicznego, nadając mu tym samym wartości ponadczasowej. Personalna historia jednego człowieka może w odbiorze słuchacza mieć przełożenie na szerszą perspektywę, a szczegół przysłużyć się zrozumieniu uniwersalnej prawdy. Jak uzupełnia Klimczak:

> skomponowany materiał powinien mieć wyraźną linię dramaturgiczną, zawierać zwroty akcji i momenty zaskoczenia. Następujące po sobie foniczne sceny winny się charakteryzować odmienną skalą emocji, dynamiki i ekspresji. Taka struktura realizuje zasadę „dramaturgii zdarzeń" (Klimczak 2011: 79).

Warto uzupełnić przywołaną konstatację o spostrzeżenie Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej, która akcentowała, iż:

> wszystkie reportaże – niezależnie od medium – dotyczą wypadków prawdziwych, w reportażu radiowym niekoniecznie współczesnych, choć, jak chce Wojtak, „nie są na ogół ich prostą rejestracją". Bez względu na sposób ujęcia, reportaż nie tylko relacjonuje fakty, ale „pozwala je zrozumieć i przeżywać, angażując czytelnika przez wciągnięcie go w opowiadaną autentyczną historię" (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 73).

Chłopiec z klockami to, wydawać by się mogło, samoopowiadająca się historia, pozbawiona zewnętrznego narratora. Złudzenie takie wynika ze sposobu skonstruowania linii dramaturgicznej, która nie sugeruje wprost, komu funkcja narracyjna zostaje powierzona. Ostatecznie fizyczny brak zewnętrznego narratora nie oznacza braku narracji. Jest ona skompletowana poprzez autonarracyjne wypowiedzi bohatera, dopełniona wspomagającą narracją matki oraz fonosferą. Reportaż zawiera w sobie małą i wielką narrację. Zaangażowanie słuchacza możliwe jest dzięki właściwie poprowadzonej dramaturgii dokumentu audialnego. *Chłopiec z klockami* to historia dynamiczna, heterogeniczna emocjonalnie. Dramaturgia zdarzeń modelowana jest poprzez autonarracyjne refleksje bohatera. Dzieło jawi się słuchaczowi jako spójna, acz zróżnicowana emocjonalnie opowieść. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa zwracała uwagę, iż reportaż jest niejako „zawieszony między dziennikarstwem a sztuką" (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 70). Dramaturgia, kształtująca opowieść foniczną, komponuje autentyczną historię człowieka – tworzywo dziennikarskie – do dokumentalnej formy sztuki audialnej. *Chłopiec z klockami* jest zatem dziełem sztuki fonicznej, które poprzez autonarracyjną konstrukcję „małej narracji" sięga do „wielkiej narracji", przekazując wartości uniwersalne.

Narracja w słuchowisku radiowym. Wybrane przykłady

Metody narracyjne wyróżnione przez Stanzela, choć często badane w odniesieniu do literatury, mogą mieć swoje odzwierciedlenie w sztuce audialnej. Według Sławy Bardijewskiej:

> słuchowisko jest dziełem sztuki radiowej, którego kształt foniczny buduje się na wizji zawartej w tekście autorskim. Słuchowisko ma więc podwójną postać: jest dziełem autorskim, opartym na słowie pisanym potencjalnie dźwiękowym, otwartym na wielość realizacji, i dziełem czysto dźwiękowym, które jest foniczną konkretyzacją tekstu (Bardijewska 2001: 43).

Teatr audialny składa się zatem z dwóch, wzajemnie z sobą kooperujących, płaszczyzn – dźwięku i słowa. Warto dostrzec, jak czyni to choćby Aleksandra Pawlik, że gatunki artystycznych form radiowych wykształcały się pod wpływem literatury, a więc wyrosły ze słowa (Pawlik 2014: 13), które

jest fundamentalnym tworzywem narracyjnym. „Radiowy teatr jest […] medium narracyjnym, to znaczy korzystającym z języka (Bachura 2011: 379).

Słuchowiskiem, które czerpie z pierwszoosobowej narracji, jest *Kot mi schudł* w reżyserii Roberta Mirzyńskiego według tekstu Katarzyny Grocholi. Monodram w wykonaniu Sidonii Błasińskiej traktuje o samotności, z jaką zderza się bohaterka w chwili śmierci Władzi – swej długoletniej pomocy domowej. Słuchowisko wyróżnia się konstrukcją narracyjną (co wyjaśnione zostanie w dalszej części wywodu), która determinuje dramaturgię opowieści, stąd też warte jest analizy z radioznawczego punktu widzenia. Bohaterka to sześćdziesięciokilkuletnia kobieta, której imię nie zostaje ujawnione. Kobieta oczekuje na syna, Cypriana, który wraz z żoną ma odwiedzić ją w najbliższych godzinach. Zastanawia się, jak poinformować rodzinę o odejściu Władzi. Kobietę, zgodnie z klasyfikacją Wayne'a C. Bootha, określić można jako aktywną bohaterkę-narratorkę. Booth wskazał bowiem typ narratorów ukształtowanych dramatycznie, wśród których wyróżnia się obserwatorów oraz narratorów aktywnych. Narrator aktywny jest równolegle bohaterem podejmującym działania w świecie przedstawionym utworu (Booth 2004: 217-218). „Często ukształtowany dramatycznie narrator – wskazuje Booth – nie jest wyraźnie oznaczony właśnie jako narrator. W pewnym znaczeniu narrację prowadzi każda wypowiedź, każdy gest; w większości utworów występują narratorzy utajeni" (Booth 2004: 216). Oznacza to, iż bohaterowie pozornie zaledwie wypełniają swe role w opowieści, kluczowym zaś ich działaniem jest komunikowanie odbiorcom dzieła tego, co wiedzieć powinni (Booth 2004: 216)

W wypadku monodramu *Kot mi schudł* sytuacja narracyjna jawi się w sposób szczególny. Bohaterka, zgodnie z wskazaną teorią, nie jest „wyraźnie oznaczona jako narrator" (Booth 2004: 216), pełni jednak tę funkcję dramaturgiczną. Jednakowoż jej rola w prowadzeniu narracji przedstawia się dwojako. Kobieta, w oczekiwaniu na wizytę syna, projektuje przebieg tejże. Choć realizacja audialna przyjęła formę monodramu, obecne są w jej biegu także dialogi, bowiem bohaterka w swych wyobrażeniach naśladuje głos syna oraz Władzi, próbując w ten sposób oswoić się z trudną sytuacją i przygotować do rozmowy. Wskazuje tym samym słuchaczom to, z czym winni się zapoznać. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa w rozważaniach dotyczących budowy słuchowiska wskazała, iż „dialogi w teatrze radiowym budują świat przedstawiony, dzięki nim rozwija się akcja" (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 57). W słuchowisku Roberta Mirzyńskiego akcja rozwija się stale. Brak interlokutorów nie skutkuje fabularną stagnacją, sytuacja dramatyczna „ma znaczną wyrazistość

i dużą wewnętrzną dynamikę, konflikt oznacza się ostrą linią rozwoju" (Bardijewska 2001: 64). Za sprawą narracji opartej o pierwszoosobowe ewokowanie wspomnień oraz projektowanie wizji najbliższej przyszłości przez postać wiodącą, bohaterowie nieobecni zdają się zyskiwać potencjał narracyjny. Syna kobiety oraz Władzię unaoczniać może twórcza wyobraźnia słuchacza za sprawą charakterystycznych przymiotów, jakie przypisuje im bohaterka. Dzięki metodzie pośredniej, która „ukazuje [postać – E.M.] stopniowo poprzez uczestnictwo w zdarzeniach, przez zachowania i decyzje" (Bardijewska 2001: 64), paradoksalnie wyłaniają się sylwetki nieobecnych bohaterów. Postaci audialnego dramatu winne być silnie „zindywidualizowane psychologicznie i językowo" (Bardijewska 2001: 64). Protagonista dostosowuje język swych wypowiedzi, ton głos, intonację, barwę i tempo mówienia tak, że bohaterowie zostają zarysowani równie silnie, jak ona sama. Ich „uczestnictwo w wydarzeniach" zdaje się mieć miejsce w faktycznych epizodach świata przedstawionego, bowiem kobieta w swych imaginacjach odwołuje się do konkretnych zdarzeń. Tym samym, za sprawą obranej konstrukcji narracyjnej oraz jej późniejszej audialnej realizacji, postaci będące poza tu i teraz świata przedstawionego wpływają na narrację opowieści. Sprawiają wrażenie obecnych w fabule, bowiem słyszalne są znamienne dla ich sposobu wypowiadania bądź zasobu słownictwa cechy. U początku opowieści bohaterka mówi: „**A gdzie Władzia?** Jakbym go słyszała… **Gdzie Władzia? Jak mama sobie radzi?** Radzi sobie, radzi [podkreślenia – E.M.]" (Mirzyński 2001). Wyróżnione fragmenty to pytania, które kobieta zadaje, pozorując wypowiedź swego syna. Barwa jej głosu staje się chłodniejsza, pozbawiona troski, choć pytania zdawałyby się sygnalizować zainteresowanie losem matki. Wypowiedzi są nienaturalnie przedłużane, co może wskazywać na irytujący bohaterkę flegmatyczność syna. Odpowiedzi na zwerbalizowane pytanie wybrzmiewają zgoła odmiennie. Kobieta mówi szybko, ironicznie, z irytacją i zniecierpliwieniem. W przywoływanych wspomnieniach, w których pojawia się jej pomoc domowa, bohaterka wskazuje na charakterologiczne wyróżniki Władzi poprzez zmiany w pracy głosem i gest foniczny, będący „odpowiednikiem wizualno-dźwiękowych zachowań człowieka" (Pawlik 2014: 100). Za sprawą owych zabiegów Władzia jawi się jako osoba nieco zagubiona, lecz niezwykle oddana, troskliwa, mówiąca z charakterystycznym zaśpiewem w głosie. Poprzez wskazane rozwiązania fonicznej kreacji postaci bohaterowie, choć nieobecni, wybrzmiewają własnym głosem. Joanna Bachura-Wojtasik wskazała, iż:

> nieprzypadkowo głos człowieka uchodzi za jeden z najważniejszych elementów słuchowiska. Wyznacza bowiem foniczną oś konstrukcyjną, staje się czynnikiem organizującym strukturę dźwiękową całego dzieła audialnego. [...] umożliwia charakterystykę postaci od strony psychicznej, a także fizycznej, stanowi swoisty portret właściciela (Bachura 2012: 135).

Toteż, poprzez wykorzystanie modyfikacji głosowych, foniczna oś konstrukcyjna oraz fabuła utworu audialnego stały się spójne i wiarygodne dla słuchacza. Co więcej, obrana linia konstrukcyjna koherentnie przyczyniała się do wyłonienia portretu głównej bohaterki. Dzięki temu prowadzona przez nią narracja „jest wypowiedzią nacechowaną ekspresywnie, o dużej silne sugestywności" (Bachura 2012: 260). Bohaterka subiektywnie odwołuje się do zdarzeń, zdaje się wnikać w odczucia pozostałych postaci, co immanentnie determinuje dramaturgię audialnego spektaklu. Narrator bowiem może stać się „dźwiękowym odpowiednikiem wizualności i to on doprecyzowuje charakterystykę postaci, zapowiada ich działanie, dookreśla świat przedstawiony, precyzuje czas i miejsce akcji" (Bachura 2010: 483). Choć kobieta nie jest narratorem spoza kadru, nie ma dostępu do myśli i uczuć pozostałych postaci, to precyzuje ich możliwe postawy, dookreśla charakterystykę świata przedstawionego. Narracyjne doprecyzowanie czasu i miejsca akcji poprzez starannie opracowaną głosową konkretyzację tekstu, czyni historię pełną.

Sława Bardijewska pisała, że „lektura słuchowisk pozwala przyjąć tezę o radiowości zawartej już w formie pisanej dzieł, na poziomie tekstu, w którym struktury językowe dialogowo-narracyjne przenikają się, tworząc syntezę znaczeniową i ekspresyjną całości" (Bardijewska 2001: 87). W *Kot mi schudł* fuzja dialogu i pierwszoosobowych narracji przedstawionych z dwóch, rozbieżnych stanowisk, pozwala na pełne zrozumienie i interpretowanie historii. Opisując składowe narracji, van Dijk wyróżnił wśród nich między innymi ekspozycję, czyli nakreślenie czasu, miejsca, wiodących agensów i warunków wymaganych do zaistnienia sytuacji (van Dijk 2004: 112-113). Elementem naddanym, obecnym w słuchowisku Mirzyńskiego i silnie wpływającym na sytuację narracyjną jest elipsa. Jerzy Płażewski konstatował, że „elipsa [to – E.M.] opuszczenie w narracji elementów fabuły, których widz ma się samodzielnie domyślić" (Płażewski 1961: 259). Choć rozważania badacza formułowane były na gruncie badań filmoznawczych, wykorzystanie owej tezy jest uprawnione także wobec analiz radioznawczych. Słuchowisko bowiem, podobnie jak film, korzysta z narracyjnych pominięć, by skupić uwagę słuchacza, pogłębić jego

zaangażowanie w percepcję dzieła, a także – by czynić opowieść intrygującą, pozbawioną nadmiernej prostoty fabularnej. W monodramie *Kot mi schudł* twórcy posłużyli się elipsą wielokrotnie. Nieznane jest pełne spektrum relacji matki z synem, jednak opowieść sugeruje, iż kobieta czuje się samotna i zaniedbywana. Słuchacz może przypuszczać także, jak ogromna tęsknota za Władzią kryje się w nieustannym utyskiwaniu bohaterki. Zatem choć elipsa jest pewnego rodzaju brakiem, niedopowiedzeniem, uzupełnia narrację audialnej opowieści. Teatr radiowy to medium narracyjne, oparte o stałe dopełnianie się dialogu i narracji w warstwie *verbum*. Sława Bardijewska zauważyła, że:

> narracja i dialog – elementy konfliktowe wobec siebie – w słuchowisku przenikają się wzajemnie i dopełniają lub łączą na zasadzie kontrapunktu, dając możliwość swobodnego kształtowania materiału dzieła, elastycznego konstruowania jego dramaturgii i jego świata przedstawionego. Narracja może być zrównoważona w swojej roli z dialogiem, dorównywać mu aktywnością i wagą, może też pełnić rolę komplementarną wobec warstwy dialogowej (Bardijewska 2001: 78).

Słuchowisko *Kot mi schudł* stanowi egzemplifikację produkcji radiowej, w której narracja równoważy się z dialogiem, jest przezeń niemal realizowana. Dorównuje mu aktywnością i znaczeniem, koherentnie z sobą współistniejąc. Brak zewnętrznego, niezależnego narratora, będącego komentatorem spoza świata przedstawionego, nie uniemożliwiło poznania losów postaci, a posłużenie się aktywną narratorką-bohaterką stworzyło szansę do szerszego wykorzystania zakresu fonicznych możliwości kreacyjnych.

Kim jest Max Winckler? Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka[2]

Kolejną egzemplifikacją dzieła fonicznego jest słuchowisko kryminalne *Kim jest Max Winckler?* autorstwa Adama Chylińskiego i Bartosza Szpaka. Opowieść ma charakter kryminału-thrillera. Akcja rozgrywa się na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku w Wiedniu oraz w Łodzi. Głównym bohaterem jest Max Winckler – młody mężczyzna mieszkający w Wiedniu.

[2] Wyróżniki tegoż teatru wyobraźni autorka rozdziału omawia nie tylko pod kątem narracyjnym w artykule zatytułowanym *O specyfice słuchowiska „Kim jest Max Winckler" – analiza i interpretacja* (Matusiak 2019).

Od wczesnych lat dzieciństwa zmaga się on z koszmarami sennymi. Naczelny wątek opowieści zostaje otwarty w scenie, w której młodzieniec otrzymuje informację o śmierci swojego przyjaciela – Johana. Posłańcem tejże wiadomości jest Ludwig Liebenthal, wspólnik zmarłego. Protagonista przybywa do Łodzi, gdzie zostaje uwikłany w spisek, samemu stając się podejrzanym o morderstwo pewnej kobiety.

Dzieło zrywa z tradycyjnymi wyznacznikami gatunkowymi, nie jest „formą krótką, skondensowaną, która we wszystkich swoich warstwach rządzi się ekonomią czasu i intensywnością ekspresji" (Bardijewska 2001: 64). Opowieść składa się z pięciu części, które łącznie trwają blisko dwie godziny.

Decyzja o powstaniu tak długiej, rozbudowanej pod względami czasowo-przestrzennymi formy, mogła skłonić twórców do osadzenia swej interpretacji radiowego teatru w narracji klasycznej. W kryminalnej opowieści pojawia się narrator personalny, grany przez Mariusza Benoita. Brak tutaj niejasności co do obecności narratora – jest on umiejscowiony poza światem przedstawionym, nie uczestniczy w fabule, ale obserwuje i wyjaśnia, precyzuje jej tok. Dla wielu słuchowisk charakterystyczne jest ograniczenie liczby miejsc akcji oraz bohaterów. Ich wielość mogłaby doprowadzić do chaosu w percepcji słuchacza oraz mylnego pojmowania sensu opowieści. W wypadku *Kim jest Max Winckler?* można mówić jednak o pewnego rodzaju filmowości, ponieważ świat przedstawiony nie zostaje ulokowany w jednym miejscu, mieście lub pokoju, a zmienia się wraz z przemieszczaniem się bohatera. Fabuła rozgrywa się w Wiedniu i Łodzi, w których także zmieniają się plany akcji (na przykład hotel, ulice i centrum miasta, piwnica, sny Maksa, dom Libenthala). Tym samym narrator zyskuje prymarną rolę, staje się tak zwanym objaśniaczem. Prowadzi słuchacza przez kolejne meandry akcji, opisuje czas i miejsca oraz charakteryzuje bohatera, jego motywacje i emocje. Przywoływany już wielokrotnie Wayne C. Booth zwracał uwagę, iż w narracji „absolutne uprzywilejowanie nazywamy wszechwiedzą" (Booth 2004: 226). Narrator w słuchowisku autorstwa Chylińskiego i Szpaka został przez twórców obdarzony owym „absolutnym uprzywilejowaniem" – znajomość świata przedstawionego nie wynika jedynie z jego obserwacji, a możliwości poznania myśli bohaterów. Wiedza narratora jest pełna, nieograniczona – to on informuje słuchacza o uczuciach Maksa, jego lękach i przeczuciach, supozycjach. Nierzadko narrator sygnalizuje interpretatorowi więcej informacji niż protagonista zdaje się sam sobie uzmysławiać w danym momencie akcji.

Zagubienie w odbiorze słuchowiska możliwe jest jedynie podczas próby rozróżnienia jawy od snów bohatera, co również powodowane jest obraną nar-

racją. Narrator w omawianym dziele audialnym nie jest jednostronny, subiektywny. Ma wgląd w całość fabuły, zna myśli i uczucia postaci, mimo to pozostaje od nich niezależny. Nie komunikuje wprost, czy aktualny bieg zdarzeń jest faktyczną składową świata przedstawionego, czy też jest to imaginacja rozgrywająca się w umyśle Maksa, co nierzadko stanowi konstytutywny wątek fabuły.

Aleksandra Pawlik pisała w *Teatrze radiowym i jego gatunkach*, że „kreacja bohaterów ma kluczowe znaczenie dla dramaturgii słuchowiska. [...] postać w słuchowisku jest czynnikiem organizującym" (Pawlik 2014: 136). Tożsamą funkcję w wpadku tegoż dramatu audialnego nadano narratorowi. Porządkuje on nie tylko kolejne sceny, ale także charakterystykę postaci. Maks Winckler, w oparciu o dialogową konstrukcję[3], jawi się jako postać realistyczna, która dojrzewa, ewoluuje wraz z tokiem zdarzeń. Van Dijk w badaniach nad narracją posługiwał się pojęciem „stanu". Wykładając ów termin, pisał, iż jest to:

> zbiór przedmiotów charakteryzujących się pewną liczbą właściwości oraz relacji, w jakich pozostają do siebie. Innymi słowy, stan to pewien świat możliwy […]. Zbiór zdań czy sądów logicznych, które są prawdziwe w jakimś określonym świecie możliwym w określonym punkcie czasu, jest zwykle nazywany opisem stanu (van Dijk 2004: 96).

Pojęcie „stanu" wydaje się adekwatne także wobec charakterologicznych wyróżników bohatera. Postać u początków opowieści zostaje obdarzona przez twórców pewnym zbiorem cech. Max prezentowany jest jako człowiek ironiczny, być może nieco egocentryczny, złośliwy, trudny w międzyludzkich relacjach.Narrator wspomina, że Maksa „zawsze zadziwiało, jak bardzo różnił się od ojca. Nie mieli ze sobą nic wspólnego, nic. Stary Winckler był dla niego jak obca osoba, w której oczach pulsowała zazdrość, bezsilność i frustracja" (Chyliński & Szpak 2016: 14:41-14:56). Atrybuty osobowości bohatera pod wpływem komplikacji oraz wynikających z nich implikacji ulegają zmianom, dochodzi do „zmiany stanu" postaci. Van Dijk konstatował:

> Zmiana (stanu) jest zatem relacją binarną między stanami. Intuicyjnie rzecz biorąc, zmiana dokonuje się lub zachodzi, jeśli dany stan zostaje wzbogacony lub zubożony o jeden lub więcej przedmiotów, które do niego dodano lub zeń usunięto, bądź też

[3] O typach konstrukcji postaci pisała obszernie Joanna Bachura (2012: 188).

> jeśli jeden lub więcej przedmiotów zyskuje lub traci pewne własności albo relacje, w jakich pozostaje do innych (van Dijk 2004: 96).

Max, w zderzeniu z własnymi koszmarami sennymi, a także z postaciami, które zdają się pogrążać jego losy w coraz to trudniejsze do rozwikłania intrygi, nie jawi się już jako złośliwy czy arogancki. Został niejako zubożony o kąśliwość, a wzbogacony o pewnego rodzaju pokorę, która umożliwia podjęcie próby racjonalnego myślenia. Także początkowe postrzeganie ojca jako obcej osoby wyjaśnione zostaje poprzez kolejne zmiany w fabule dzieła, co znacząco wpływa na dramaturgię fabuły oraz nastrój, jaki jej towarzyszy. Holenderski badacz odnotował, iż: „zdarzenia mogą być złożone, to jest mogą składać się z *n* stanów, czyli *n*-1 zmian stanu, gdzie stan pierwszy określa się zazwyczaj jako stan początkowy, a stan ostatni jako stan końcowy" (van Dijk 2004: 96). W *Kim jest Max Winckler?* zdarzenia zdają się być po wielokroć złożone, gdyż zrezygnowano z jednowątkowej akcji właściwej klasycznemu słuchowisku. Wielowątkowa opowieść, a tym samym wielokrotne zmiany stanów, składające się koherentnie na wielość zdarzeń, możliwe są za sprawą narratora-objaśniacza. Ponadto emocjonalna metamorfoza Maksa również zdaje się realna wyłącznie przy stałym udziale narratora, bowiem to on komunikuje słuchaczowi kolejne myśli bohatera, wskazując tym samym na ich reorientację. Zmiany w psychice i osobowości Maksa stanowią zatem fundament dramaturgii audialnego teatru.

O wyróżnikach związanych z fizycznością Maksa – fakcie, iż bohater kuleje, ma założone szwy, słania się na nogach – słuchacz również otrzymuje informacje od narratora. Słowa wypowiadane przezeń uzupełnione zostały o efekty foniczne. Odpowiednia intonacja mówiącego oraz kuchnia akustyczna i muzyka, która towarzyszy *verbum*, obrazują ból odczuwany przez bohatera. Mimo to, bez werbalnego uzupełnienia, audialność byłaby tutaj niezrozumiała, wręcz afabularna. Narrator staje się zatem wyznacznikiem fabuły, determinuje jej bieg, przejmuje funkcję wzroku słuchacza, co implikuje dramaturgiczny kształt dzieła. Tego rodzaju konstrukcja narratora stanowi niejako potwierdzenie przywołanej już tezy Bardijewskiej, która postrzegała narrację i dialog jako „elementy konfliktowe wobec siebie" (Bardijewska 2001: 65), acz stale się dopełniające. Narracja w dziele audialnym może przyjmować konstrukcję komplementarną lub zrównoważoną wobec narracji. W dziele Chylińskiego i Szpaka można mówić o typie drugim, bowiem narracja jest tutaj elementem immanentnym. W analizach poświęconych narracji Todorov nadmienił: „»Czymże jest postać jeśli nie wyznacznikiem akcji?« […] Wszelka opowieść

jest »opisem charakterów«" (Todorov 2004: 194). *Kim jest Max Winckler?* to narracja determinowana przez charakter bohatera, w której dekodowanie sensów możliwe jest poprzez zastosowaną narrację. Narrator-objaśniacz pełni funkcję semantyczną, porządkuje bowiem sensy utworu, jednocześnie nie zdradzając więcej, niż wymaga dany wątek fabuły. Objaśniacz nie prezentuje nadmiernie tajemnic zawartych w komplikacjach opowieści, lecz porządkuje je, sugestywnie wskazując *punctum.* Umożliwia także holistyczne obrazowanie zmiany stanów, które czynią fabułę wielowątkową, wieloaspektową, a zarazem spójną dramaturgicznie.

Podsumowanie

Mariusz Kraska w *Prostej sztuce zabijania. Figurach czytania kryminału* pisał:

> [...] moja uwaga skoncentrowana jest na swoistej interakcji, jaka zachodzi na linii czytelnik i czytane przezeń dzieło. Rozumieć przez to należy, że kluczową kwestią jest nie tyle, co znaczy dany utwór, ale jak oddziałuje na swego odbiorcę. Chodzi zatem o to, co podejmujący temat lektury Wolfgang Iser, odwołujący się zresztą w tym kontekście także do kategorii gry, nazywał bardzo ogólnie i wstępnie „konwergencją tekstu i czytelnika" (Kraska 2013: 8).

Choć Kraska poddawał analizie literacką formę kryminału, odniesienie to wydaje się adekwatne również wobec fonicznego odpowiednika. Odbiorca, mimo chęci pokonania bohatera w gonitwie o prawdę, pragnie być zwodzony. Błędne tropy i wskazówki prowadzące donikąd czynią opowieść skomplikowaną, a tym samym – cenniejszą dla słuchacza uczestniczącego w grze. Mimo wspomnianej funkcji objaśniającej, jaką spełnia narrator, może służyć także zwodzeniu odbiorcy poprzez niedopowiedzenia lub pozostawienie otwartych wątków. Narrator personalny odpowiada zatem za eksplikowanie niejasności, budowanie napięcia i dramaturgii, doprecyzowanie osobowości i fizjonomii bohaterów, łączenie kolejnych wątków i odcinków, a także utrzymywanie atmosfery oczekiwania.

Z zaprezentowanych w rozdziale przykładów dzieł sztuki fonicznej wynika, że narracja jest nieodłącznym składnikiem dzieła audialnego. „Rzeczywistość utworu radiowego odznacza się wewnętrzną swoistością, którą zawdzięcza złożonej pojęciowo-spostrzeżeniowej naturze znaku radiowego" (Bardijewska

1977: 137). Swoistość dzieła audialnego nieodłącznie związana jest z narracją opowieści, będącą składnikiem fonicznego tworzywa. Niezależnie od faktu, czy narrator obecny jest w klarownej, zwerbalizowanej formie, czy też zostaje jedynie zasygnalizowany, można mówić o narracji w realizacjach radiowych. Foniczne teksty kultury w swej awizualności wymagają szczególnej uwagi przy doborze narracji do wybranego gatunku. Wpływa ona bowiem na emocjonalny wydźwięk opowieści, jej logiczny przebieg, wprowadzenie konsekwencji przyczynowo-skutkowej oraz staje się nierozerwalnym modułem dramaturgii. Narracje mogą łączyć się i przenikać na różnorodnych płaszczyznach, komplementarnie spajając akustykę oraz udźwiękowione słowo lub też przyjmować konstrukcję autonarracyjną, jak w wypadku *Chłopca z klockami* Katarzyny Michalak. Autorski wybór określonej konstrukcji narracyjnej implikuje dalsze następstwa dramaturgiczne. Pisał Lubomír Doležel:

> Narracja werbalna to złożona struktura tekstu, w której wyróżnić można kilka wzajemnie powiązanych ze sobą makrostruktur: fabułę (*récit*), opisy postaci, opisy scenerii itd. Za podstawową jednak cechę wyróżniającą teksty narracyjne możemy uznać spójną fabułę […] (Doležel 2004: 125).

Spójna fabuła, osiągalna poprzez właściwie opracowaną narrację, czyni fabułę zrozumiałą dla odbiorcy. Dramaturgiczny bieg dzieła implikuje sensy, które słuchacz denotuje wyłącznie przy pomocy zmysłu słuchu. Zatem, zharmonizowanie struktury narracyjnej z docelowym dramaturgicznym wybrzmieniem opowieści pozwala na percypowanie pełnego, uporządkowanego tekstu kultury. Roland Barthes podkreślał, iż:

> istnieje niezliczona ilość opowiadań [*récits*] na świecie. Jest to przede wszystkim cudowna różnorodność gatunków obecnych w najrozmaitszych tworzywach, jak gdyby każde tworzywo skłaniało się ku człowiekowi, by mu powierzać opowieści: opowiadanie pojawia się zarówno w języku artykułowanym, mówionym lub pisanym, jak i w obrazie statycznym lub ruchomym, geście […] (Barthes 2004: 13).

Narracja werbalna, wzbogacona o kuchnię akustyczną, umożliwia pełne odzwierciedlenie założeń fabularnych, holistyczną prezentację „niezliczonych opowiadań tego świata". Implikuje rozwiązania dramaturgiczne, wpływa na ostateczną kompozycję dzieła, a co za tym idzie – późniejsze jego interpretacje. Jak zauważyła Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa: „Zasadnicze więc znaczenie

dla osiągnięcia założonej percepcji – ma kompozycja" (Pleszkun-Olejniczakowa 2012: 158). Celem autorki rozdziału była próba dostrzeżenia wpływu narracji w artystycznych formach audialnych na dramaturgię tychże. Przytoczone przykłady winny zarysować narracyjno-dramaturgiczne korelacje występujące w dziełach fonicznych oraz wskazać cechy właściwe wybranym egzemplifikacjom utworów teatru wyobraźni. Spektakle radiowe stanowią ważną i rozbudowaną składową narracyjnych tekstów kultury, stąd też ich pominięcie w rozważaniach nad narracją byłoby błędem.

Źródła cytowań

Bachura-Wojtasik, Joanna (2010), 'Analiza semiologiczna współczesnego słuchowiska', *Folia Litteraria Polonica*: 13, ss. 475-488.

Bachura, Joanna (2011), 'Język adaptacji radiowej w słuchowisku „Od siódmej rano"', w: Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, Joanna Bachura, Aleksandra Pawlik (red.), *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, ss. 365-380.

Bachura-Wojtasik, Joanna (2012), *Odsłony wyobraźni: współczesne słuchowisko radiowe*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Bardjewska, Sława (1977), 'O znakach radiowych', w: Alicja Helman, Maryla Hopfinger, Hanna Książek-Konicka (red.), *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss.119-137.

Bardijewska, Sława (2001), *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Warszawa: Elipsa.

Barthes, Roland (2004), 'Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań', przekł. Wanda Błońska, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 13-33.

Białek, Monika (2010), *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Scriptorium.

Booth, Wayne C. (2004), 'Rodzaje narracji', przekł. Ignacy Sieradzki, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 212-233.

Chyliński, Adam, Bartosz Szpak (2016), *Kim jest Max Winckler?*, Warszawa: Wydawnictwo Sound Tropez [CD].

Doležel, Lubomír (2004), 'Semantyka narracji', przekł. Maria Bożenna Fedewicz, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 124-133.

Klimczak, Kinga (2011), *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Łódź: Primum Verbum.

Kraska, Mariusz (2013), *Prosta sztuka zabijania. Figury czytania kryminału*, Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki.

Kwiatkowski, Maciej Józef (1973), *Kulisy radia*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.

Lisowska-Magdziarz, Małgorzata (2013), 'Metodologia badań nad mediami – nurty, kierunki, koncepcje, nowe wyzwania', *Studia Medioznawcze*: 2, ss. 27-42.

Maćkowiak, Anna (2015), *Z eteru do internetu: szkice o radiu i mediach*, Łódź: Instytut Naukowo-Wydawniczy Maiuscula.

Majuk Dominika, Łucja Oś (2010), *Jak stworzyć reportaż radiowy?*, online: http://teatrnn.pl/leksykon/node/1020/jak_stworzy%C4%87_reporta%C5%BC_radiowy [dostęp: 20.05.2017].

Matusiak Eliza (2019), 'O specyfice słuchowiska Kim jest Max Winckler – analiza i interpretacja', *Media-Kultura-Komunikacja Społeczna*: 15 (1), ss. 87-99.

Morawski, Jerzy (2010), 'Spojrzenie z boku', w: Andrzej Skworz, Andrzej Niziołek (red.), *Biblia dziennikarstwa*, Kraków: Wydawnictwo Znak, ss. 329-342.

Pawlik, Aleksandra (2014), *Teatr radiowy i jego gatunki*, Toruń: Wydawnictwo Mado.

Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta (2011), *Dwa teatry: studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

Pleszkun-Olejniczakowa, Elżbieta (2012), *Muzy rzadko się do radia przyznają: szkice o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Łódź: Primum Verbum.

Płażewski, Jerzy (1961), *Język filmu*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

Prajzner, Katarzyna (2009), *Tekst jako świat i gra. Modele narracyjności w kulturze współczesnej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Šmid, Wacław (2016), *Dyskurs i narracja w kontekście nowych mediów*, Warszawa: CeDeWu.

Stanzel, Franz (1970), 'Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły', *Pamiętnik Literacki*: LX I, online: http://tnij.at/stanzelfranznarracja [dostęp: 20.04.2018].

Todorov, Tzvetan (2004), 'Ludzie-opowieści', przekł. Roman Zimand, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 194-211.

Van Dijk, Teun A. (2004), 'Działanie, opis działania a narracja', przekł. Maria Bożenna Fedewicz, w: Michał Głowiński (red.), *Narratologia*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, ss. 90-123.

Wieczne teraz.
Religijny utopizm w twórczości Prince'a

SŁAWOMIR KUŹNICKI

Uniwersytet Opolski
slavekkk@wp.pl

Nowy początek

W listopadzie 2001 roku Prince publikuje wyjątkowo ważną dla swojej drogi artystycznej, choć prawie zupełnie zignorowaną przez rynek muzyczny, płytę *The Rainbow Children*. Płytę, do której potajemne sesje odbywają się na przełomie roku 2000 i 2001 (Draper 2013: 186), zdobi reprodukcja obrazu *Reine Keis Quintet* autorstwa afroamerykańskiego malarza C'Babi Bayoc. Choć na froncie okładki widnieje sam tytuł, to *The Rainbow Children* jest pierwszą od ponad dekady płytą Prince'a Rogersa Nelsona z premierowym materiałem, sygnowaną jego słynnym pseudonimem. Potwierdza to doniosłość albumu w ich obszernym katalogu, stanowiąc rodzaj nowego otwarcia. W latach 1993–1999, w wyniku ostrego, nasilającego się już od drugiej połowy lat osiemdziesiątych konfliktu z wydawcą – Warner Bros. Records – Prince zaczyna działać pod pozawerbalnym znakiem [1], często odczytywanym przez krytyków muzycznych jako „The Artist Formerly Known as Prince" czy też po prostu „The Artist". I podczas kiedy Artysta nie przestaje wydawać swojej

[1] Zapytany o to, jak wymawiać ów znak, artysta przewrotnie odpowiedział: „Nie istnieje jego wymowa. Trzeba to sobie albo opisać, albo coś wymyślić [*There is no pronunciation. You have to explain it or figure something out*]" (Walser 1994: 87).

nowej muzyki pod tym symbolem, wykorzystując do tego celu głównie niezależne kanały dystrybucji, Warner Bros. Records kontynuuje publikowanie kompilacji zawierających archiwalne, choć także premierowe, nagrania piosenkarza pod starym, powszechnie znanym pseudonimem.

Ta niecodzienna, powodująca zamęt i konfuzję wśród słuchaczy sytuacja dobiegła końca 31 grudnia 1999 roku, kiedy to wygasa niekorzystny kontrakt z Warnerem. *The Rainbow Children* jest więc dla Prince'a rodzajem ponownego narodzenia się, powrotu do autentycznego „ja", symbolem zwycięstw niezależnego twórcy nad przemysłem muzycznym. Metaforyka ta ma jeszcze jedno istotne wytłumaczenie, gdyż publikacja płyty zbiega się ze szczytowym momentem odrodzenia duchowego Prince'a. To właśnie w tym czasie angażuje się on w działalność Świadków Jehowy, czego zaskakującym i kontrowersyjnym świadectwem jest wspomniany album. Stąd też w warstwie literackiej płyta jawi się jako rodzaj duchowego *concept albumu*, interesujące, niewolne od kontrowersji odczytanie i przepracowanie religijnych i *quasi*-religijnych mitologii.

Nowy naród wybrany

Pomimo dominującej roli tekstów traktujących o seksualności i stosunkach damsko-męskich, religia pojawia się w twórczości Prince'a już wcześniej. Istotne było tu wychowanie w rodzinie, której członkowie należeli do Adwentystów Dnia Siódmego, z którymi wszakże Prince świadomie się nie identyfikował (Draper 2013: 11). Artystycznym odpryskiem tej edukacji jest piosenka *Sign O' the Times* (z płyty o tym samym tytule z 1987 roku), będąca parafrazą tytułu miesięcznika wydawanego od 1874 roku przez tę sektę: „Signs of the Times". W jej tekście Prince kreśli zaskakująco ponury, wręcz apokaliptyczny obraz otaczającej go rzeczywistości – „opowiada o AIDS, gangach i uzależnieniu od narkotyków" (Draper 2013: 92), niszczycielskich żywiołach natury i daremności prób podboju kosmosu. W pewnym momencie śpiewa: „Niektórzy mówią, że człowiek nigdy nie zazna prawdziwego szczęścia/ Dopóki naprawdę nie umrze [*Some say a man ain't happy, truly/ Until a Man truly dies*]" (Prince 1987). Na tej samej płycie znajduje się też utwór *The Cross*, w którym Prince po raz pierwszy przywdziewa szaty chrześcijańskiego kaznodziei i naucza: „Nie umieraj bez znajomości krzyża [*Don't die without knowing the cross*]" (Prince 1987). Jeszcze bardziej świadoma deklaracja rodzącej się duchowości pojawia się rok później na płycie *Lovesexy*, gdzie po raz pierwszy u Prince'a, w sposób

tak wyeksponowany, seks zderza się z religią. Znajdujemy tu ważną dla artysty piosenkę *Anna Stesia*, w której w powtarzanej niczym mantra kodzie słyszymy następującą deklarację: „Miłość jest Bogiem, Bóg miłością [*Love is God, God is love*]" (Prince 1988). To właśnie wtedy Prince wkracza na drogę prowadzącą go ku duchowości, której punktem kulminacyjnym jest płyta *The Rainbow Children*. W albumie tym Prince przedstawia własną wizję mitu o upadku człowieka, jego walce o prawdę i, ostatecznie, glorii miłości i wiary.

W warstwie narracyjnej *The Rainbow Chidren* jest opowieścią o nowym narodzie wybranym, czyli tytułowych Tęczowych Dzieciach, jedynej społeczności prawdziwie przestrzegającej praw Boga, bo postępując zgodnie z naukami zawartymi w *Piśmie Świętym w Przekładzie Nowego Świata* (*New World Translation of the Holy Scriptures*), czyli podstawowej wykładni biblijnej Świadków Jehowy. Tęczowe Dzieci są więc fikcyjnym odpowiednikiem Świadków Jehowy, „[…] szermierzami »prawdy« w świecie pogrążonym, jak mniemają, w »ciemności« i ignorancji" (Piegza 1995: 24). W utworze tytułowym Prince śpiewa:

> Tak jak słońce, Tęczowe Dzieci powstaną
> I poszybują na skrzydłach Nowego Przekładu
> Spójrz na nich jak lecą
> Tym razem przymierze zostanie dotrzymane
> Tak jak słońce, Tęczowe Dzieci powstają (Prince 2001)[2].

Póki co jednak, Tęczowe Dzieci wystawione zostają na próbę: duchowego przywódcę społeczności, zwanego Mędrcem (*Wise One*) oraz jego ukochaną kusi odwieczny oponent – Rezystor (*Resistor*). I czyni to z częściowym powodzeniem: jego podszeptom ulegają zarówno rzeczona partnerka Mędrca, jak i pięcioro jego uczniów, którzy tym samym zyskują status Wygnanych (*Banished Ones*). Nastaje wtedy czas chaosu i konfuzji, jak słyszymy w piosence *Digital Garden*, czas „genialnej ciemności/ Fałszywych aniołów/ I ich kłamstw, kłamstw, kłamstw [*In this brillant darkness/ So-called angels of light/ Lies, lies, lies, lies, lies*]" (Prince 2001). Dalej narracja podąża dwutorowo, by ostatecznie połączyć w sobie wątek religijno-duchowy z miłosnym. Z jednej strony opisane są losy konfliktu Tęczowych Dzieci, owych „naznaczonych duchem"

[2] Przekład własny za: „Just like the sun, the Rainbow Children rise,/ Flying upon the wings of the New Translation/ See them fly, fly/ The covenant will be kept this time/ Just like the sun, the Rainbow Children rise".

według terminologii Świadków Jehowy (Piegza 1995: 150), z Wygnanymi, którym przewodzi Rezystor. Początkowo oblegane w swoim pałacu przez uzurpatorów rozprzestrzeniających swoje panowanie nad światem w postaci Cyfrowego Ogrodu (*Digital Garden*: wyraźne przeciwieństwo Ogrodu Rajskiego, a jednocześnie trafna metafora naszej rzeczywistości), Tęczowe Dzieci w końcu przezwyciężają impas, dekonstruują ogłupiającą „mgłę [*haze*]" Cyfrowego Ogrodu i, jak słyszymy w *The Everlasting One* „szerzą prawdę, głosząc dobrą nowinę [*Share the truth, preach the good news*]" (Prince 2001). Jednocześnie, Mędrzec nie ustaje w poszukiwaniach nowej ukochanej, by w końcu odnaleźć ją w osobie Muzy (*Muse*), która tak jak on wierzy w „boski porządek [*a theocratic order*]", w ramach którego prawdziwa miłość dwojga ludzi musi uwzględniać obecność Absolutu, gdyż, jak głosi tytuł i refren piosenki: „jeden plus jeden plus jeden daje trzy [1 + 1 + 1 is 3]" (Prince 2001). Tak oto następuje czas szczęśliwości i harmonii, czas Wiecznego Teraz (*Everlasting Now*), kiedy – podążając za tekstem *Last December* – „zjednoczone w imię Ojca i Syna/ Tęczowe Dzieci stoją ramię w ramię/ I kroczą jako jedność [*In the name of the Father/ In the name of the Son/ We need to come together/ Come together as one*]" (Prince 2001). Jest to czas uniwersalny i ahistoryczny, gdyż, jak pisze Janusz Piegza w odniesieniu do Świadków Jehowy: „Zapominanie przeszłości powoduje, że społeczna świadomość Świadków Jehowy jest podobna w pewnym stopniu do świadomości społeczeństw prymitywnych, o których zwykło się w antropologii mówić, iż żyją w »wiecznym teraz«" (Piegza 1995: 85-86).

Mit i mitologie

W *Mitologiach*, Roland Barthes stwierdza: „[…] mit jest słowem. […] mit jest systemem porozumiewania się, jest komunikatem. […] jest sposobem znaczenia, jest formą" (Barthes 2008: 239). Jeśli definicje te zastosować do odczytania *The Rainbow Children*, okazuje się, że pewna naiwność i nieporadność literacko-mitotwórcza Prince'a nie jest tu jakością negatywną, gdyż w wypadku mitu takie rozróżnienie wartościujące nie ma znaczenia. Piegza zauważa: „Artysta wie, że tworzy, mitotwórca nie" (Piegza 1995: 77). Na aliteracki i w gruncie rzeczy uniwersalny charakter mitów zwraca też uwagę Northrope Frye:

> Człowiek nie żyje bezpośrednio i nago w przyrodzie jak zwierzęta, ale w *universum* mitologicznym, będącym zbiorem przekonań i wierzeń wyłaniających się z jego

> problemów egzystencjalnych. Większość z nich posiadamy nieświadomie, co oznacza, że nasza wyobraźnia może rozpoznawać poszczególne elementy, gdy pojawią się w sztuce lub literaturze, nie rozumiejąc świadomie, czym jest to, co rozpoznajemy. Praktycznie wszystko, co widzimy z tego zbioru problemów, jest warunkowane społecznie i dziedziczone kulturowo (Frye 1998: 33).

Tym samym mitologia *The Rainbow Children* ważna jest jako czynnik cementujący społeczność, z której się wywodzi, i którą niejako pomaga formować na nowo. Wiąże się to również z oczywistymi zagrożeniami polityczno-społecznymi. Margaret Atwood stwierdza, iż: „[…] mity to opowieści, które są kluczowe dla kultury. Ludzie zwykle traktują je na tyle poważnie, żeby wokół nich organizować swoje rytuały i życie emocjonalne; niejednokrotnie nawet rozpętują przez nie wojny" (Atwood 2011: 55)[3]. Z drugiej strony, mitologizowanie bywa ściśle skorelowane z doświadczeniem osobistym twórcy, do pewnego stopnia stanowiąc fabularyzację jej lub jego losów. Słusznie pisze Barthes, iż „mit niczego nie ukrywa i niczego nie ujawnia: mit zniekształca; mit nie jest ani kłamstwem, ani wyznaniem: jest naginaniem" (Barthes 2008: 261). W kontekście Prince'owego *The Rainbow Children* konstatacja ta jest szczególnie interesująca i zasadna. Okazuje się bowiem, że to wydarzenia osobiste z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych mają swoje bezpośrednie przełożenie na wzrost jego religijności, co z kolei prowadzi do takiej, a nie innej treści analizowanej płyty.

Brat Nelson

Na początku 1996 roku Prince bierze ślub z Mayte Garcią, z którą jest związany uczuciowo już od pierwszej połowy tej dekady. O swojej wybrance mówi, że pomaga mu „porozumieć się z Bogiem" (Draper 2013: 160). Ceremonia zaślubin odbywa się w obrządku metodystów, a jeszcze w tym samym roku para ogłasza, że spodziewa się narodzin dziecka. Zarówno żonie, jak i jeszcze nienarodzonemu maluchowi artysta poświęca bardzo udaną płytę *Emancipation* (1996), a w dołączonej do niej książeczce znaleźć można zdjęcia brze-

[3] Przekład własny za: „[…] myths are stories that are central to [people's – S. K.] cultures and that are taken seriously enough that people organize their ritual and emotional lives around them, and can even start wars over them".

miennego brzucha małżonki (Draper 2013: 160-164). Niestety, 16 października dziecko – ochrzczone imieniem Gregory – rodzi się z rzadko spotykanym defektem mózgu, zwanym zespołem Pfeiffera, i umiera kilkanaście dni później (Kent 2007: 392). Spowodowana tym wydarzeniem trauma sprawia, że małżonkowie oddalają się od siebie (rozwód następuje ostatecznie w 2000 roku), a Prince szuka ukojenia gdzie indziej. Pytany o moment załamania wiary, szczególnie w obliczu śmierci syna, artysta odpowiada: „Nigdy nie zwątpiłem w istnienie Boga. Zawsze wiedziałem, że jakiś Bóg istnieje [*Never have I doubted God existed. I always knew there was a God*]" (Kent 2007: 392). To w tym czasie w jego życiu pojawia się Manuela Testolini, która w 2001 roku zostaje jego drugą żoną. Wtedy też umacnia się religijność artysty, tym razem ukierunkowana na wierzenia Świadków Jehowy, których Testolini jest wyznawczynią. Jednak to nie ona wprowadza Prince'a w tajniki nowej religii – osobą za to odpowiedzialną jest Larry Graham, słynny basista legendarnej funkowej grupy Sly & The Family Stone, jeden z muzycznych mistrzów Prince'a (zresztą grający w kilku utworach z płyty *The Rainbow Children*[4]), a od 1997 roku również duchowy przewodnik artysty (Draper 2013: 171). Puentą kilkuletnich rozmów Prince'a z Grahamem, które artysta porównuje do dysput Morfeusza z Neo z filmu *Matrix* (Moss 2016), jest jego chrzest w nowej wierze, mający miejsce 23 marca 2003 roku. Odtąd wśród Świadków Jehowy znany jest – według nomenklatury zboru – jako brat Nelson (Lah & Hannah 2016). Album *The Rainbow Children* jest więc zarówno rezultatem poszukiwań duchowych Prince'a z tego okresu, jak i próbą przepracowania traumy, bolesnych przeżyć osobistych. Barthes pisze: „Każdy nieco poważniejszy wstrząs w życiu codziennym obraca się w Festyn […]" (Barthes 2008: 87). W wypadku Prince'a, festynem tym jest jedna z najlepszych płyt w jego przebogatym dorobku, z muzyką zdecydowanie bardziej zakorzenioną w rocku, jazzie, psychodelii i funku, niż kiedykolwiek wcześniej. Owa tętniąca życiem płyta jest być może – zauważa Jason Draper – „najśmielszym, najbardziej eksperymentalnym dokonaniem [Prince'a – S. K.] od lat osiemdziesiątych" (Draper 2013: 191). Jednocześnie – jak stwierdza ten sam krytyk – jest płytą „kontrowersyjną, ostentacyjnie religijną", dziełem artysty „tracącego kontakt z rzeczywistością", zaskakującego „obrońcy konserwa-

[4] Poza żeńskim chórkiem, rozbudowaną sekcją instrumentów dętych oraz Larrym Grahamem, w utworach *The Work Pt. 1* i *Last December* na płycie słyszymy jeszcze debiutującego w zespole Prince'a perkusistę Johna Blackwella (który zmarł 4 lipca 2017 roku). Na wszystkich pozostałych instrumentach gra Prince.

tywnego światopoglądu", co nijak ma się do wyznawanej przez niego wcześniej otwartości na nowe i inne (Draper 2013: 189), w tym na kluczowe dla jego wcześniejszej twórczości kwestie płci i seksualności (Walser 1994: 82). Powstaje więc pytanie o stopień ideologicznego zapożyczenia mitologii *The Rainbow Chlidren* – czy wręcz zachłyśnięcia się nią – z doktryny Świadków Jehowy.

Świadkowie Jehowy i ich wizja świata

Przede wszystkim należy tu zwrócić uwagę na pokrewieństwo Adwentystów Dnia Siódmego i Badaczy Pisma Świętego, jak początkowo nazywała się założona w 1970 roku przez Charlesa T. Russella sekta Świadków Jehowy. Według typologii chrześcijańskiej, zaproponowanej przez Gerharda J. Bellingera, cechą wspólną obu wyznań jest budowanie swojej tożsamości na „oczekiwaniu rychłego nadejścia końca świata" (Bellinger 1999: 97). Można stąd wysnuć przypuszczenie, że religijność Prince'a, tak wyraźnie zaznaczona w 2001 roku, swoje fundamenty zyskała już w okresie jego dzieciństwa. Szczególnie interesującym i zastanawiającym w kontekście muzyka jest kwestia czynionego przez Świadków Jehowy założenia, iż kultura wytwarzana przez człowieka (jak i wszelkie instytucje życia publicznego) jest z gruntu zła: „W koncepcji Świadków Jehowy siły ciemności (Szatan) również dokonują swoistego aktu kreacji, przy czym nie stwarzają świata materialnego – ten wszak uczyniony został uprzednio przez Jehowę. Świat który tworzą jest światem ludzkim, czyli światem kultury" (Piegza 1995: 22). Tym samym członków sekty cechuje „[…] postawa demonstracyjnego powstrzymywania się od udziału w życiu publicznym" (Piegza 1995: 29). Z jednej strony trudno to założenie przypasować do lubiącego znajdować się w centrum uwagi Prince'a. Z drugiej strony, sposób promocji płyty, a właściwie brak takowej (jedyny singiel z płyty – *The Work Pt. 1* – ukazał się pół roku wcześniej i to bez jakiejkolwiek wzmianki o płycie, którą miał zapowiadać) sprawił, że „*The Rainbow Children* było pierwszym od debiutu Prince'a albumem, który w ogóle nie zakwalifikował się do rankingu Top 100 *Billboardu*" (Draper 2013: 193). Najprawdopodobniej Prince był tak pewny swojej wizji artystyczno-światopoglądowej, że nie dbał o wyniki sprzedaży płyt, albo że kwestie te zeszły na dalszy plan. Wydźwięk takiej postawy dowodził pewnej dozy wstrzemięźliwości jeżeli chodzi o jego obecność w sferze publicznej. Nie bez znaczenia było tu też rozczarowanie przemysłem muzycznym i rządzącymi

nim prawami. Pytany w 2004 roku o to, czy nie żałuje usunięcia się w cień, w charakterystyczny dla siebie sposób Prince odpowiedział:

> Jest Adam i jest Ewa, artyści, przyjemnie spędzający czas w ogrodzie. Bóg mówi im, że mogą się ze sobą kochać, więc to robią. Wtedy pojawia się wąż – facet reprezentujący firmę płytową – i mówi im, że po drugiej stronie trawa jest bardziej zielona. I oni w to zaczynają wierzyć i zaczyna się ich upadek. Dlatego nie, niczego nie żałuję, bo niczego nie straciłem (Ali 2004)[5].

Kolejnym ważnym elementem doktryny zboru jest nieufność wobec nauki, postępu oraz, co za tym idzie, nowych technologii. Odrzucenie technologicznych dobrodziejstw nowoczesności jest o tyle istotne, że „[…] Świadkowie Jehowy nie są zainteresowani propagowaniem swojej nauki przez radio lub telewizję" (Piegza 1995: 146), o internecie nie wspominając. A jednak cel przyświecający Prince'owi podczas publikacji *The Rainbow Children* był poniekąd ewangelizujący. Jak sam stwierdził: „[…] chcę mówić o religii, a stamtąd dojść do tematu rasy, przemysłu muzycznego i radia, a na koniec chcę zmienić świat" (Draper 2013: 185)[6]. Jednocześnie Prince czynnie uczestniczy w charakterystycznej dla wspólnoty pracy ewangelizacyjnej, polegającej na chodzeniu od domu do domu, od drzwi do drzwi, by w ten tradycyjny sposób przekazywać ludziom dobrą nowinę i tym samym werbować nowych współwyznawców (Lah & Hannah 2016). Wątek tej posługi

5 Przekład własny za: „There's Adam and Eve – artists – in the garden, chilling. God tells them they're supposed to have sex, and they do. Here comes a snake – the record-industry guy – and tells them the grass is greener on the other side. And when they fell for that, boy, did they fall. No, I didn't lose a thing".

6 Kwestie rasowe, nie aż tak wyeksponowane, jak wątek duchowy, też są na płycie istotne i nie mniej kontrowersyjne. W utworze *Family Name* Prince oskarża Thomasa Jeffersona o posiadanie niewolników, krytykując tym samym hipokryzję Ojców Założycieli Stanów Zjednoczonych oraz wskazując na rasistowskie korzenie tego państwa. W tym samym utworze, w sposób zdecydowanie mało poprawny politycznie, porównuje sytuację afroamerykańskich niewolników do Holokaustu, stwierdzając, że „Żydzi mogli przynajmniej zachować swoje nazwiska, podczas gdy niewolnikom imiona zabierali ich biali właściciele" (Draper 2013: 191). Wymowne jest też zakończenie wspomnianego utworu, w którym użyto zakończenia oryginalnego przemówienia Martina Luthera Kinga wygłoszonego w 1963 roku w Waszyngtonie: „Czarni i biali, Żydzi i inne narody, Katolicy i Protestanci – będą mogli wziąć się za ręce i śpiewać słowa starej murzyńskiej pieśni duchowej »W końcu wolni, w końcu wolni; dzięki Wszechmocnemu Bogu, jesteśmy w końcu wolni«" (King 1963).

podejmuje zresztą w piosence *The Work Pt. 1*, gdzie słyszymy następującą deklarację i zachętę:

> Jestem gotowy do wykonania tej pracy
> Jestem gotowy żeby zrobić to co trzeba
> Jestem gotowy do wykonania tego zadania
> Powiedz mi więc czy gotowy jesteś i ty? (Prince 2001)[7].

Co interesujące, poza długą i niezwykle udaną trasą koncertową udokumentowaną płytą *One Night Alone… Live!* (2002)[8], muzyczno-słowne *The Rainbow Children* miało mieć w zamyśle artysty swoją filmową kontynuację. Najbardziej zaskakuje tu nazwisko reżysera, którego Prince wybrał do realizacji tego zadania. Otóż reżyserii filmu miał podjąć się Kevin Smith, autor między innymi kontrowersyjnej, jawnie antykatolickiej *Dogmy* (1999). Choć obaj artyści podjęli rozmowy, do trwałej współpracy między nimi nie doszło z powodu zupełnej rozbieżności wizji całości (Draper 2013: 195-196). Te i inne sytuacje pokazują, iż Prince miał zbyt silną osobowość, aby w pełni podporządkować się mocno egalitarnej ze swej natury wspólnocie. Dogmat stanowiący o tym, że kultura jest „urządzaniem sobie życia niezależnie od Boga" (Piegza 1995: 34) na dłuższą metę nie mógł satysfakcjonować tak otwartego na świat i tak kreatywnego twórcę, jakim był Prince. Trudno też oczekiwać, żeby artysta o którego erotycznych podbojach do dziś krążą legendy, miał zaakceptować „[…] zakaz palenia tytoniu, wstrzemięźliwość seksualna, bądź niehołdowanie tzw. »światowym zwyczajom«" (Draper 2013: 125). Ostatecznie, pewien zwrot nastąpił w 2008 roku, kiedy Prince do pewnego stopnia „rozczarował się Świadkami Jehowy" (Draper 2013: 189-190), a jego zaangażowanie w działalność wspólnoty uległa ograniczeniu. Jednocześnie, choć podchodził do swojej duchowości w sposób bardziej zindywidualizowany, nie przestał być Świadkiem. Stąd po jego śmierci 21 kwietnia 2016 roku Świadkowie Jehowy wydali oficjalne oświadczenie, w którym pożegnali go jako współwyznawcę i swojego brata (Lah & Hannah 2016).

[7] Przekład własny za: „But I'm willing to do the Work/ Willing to do what I gotta do/ I'm willing to do the Work/ Tell me now what about you?".

[8] Poza wspomnianym już perkusistą Johnem Blackwellem, zespół Prince'a stanowili w tym czasie między innymi holenderska saksofonistka Candy Dulfer, współpracujący w przeszłości z Jamesem Brownem saksofonista Maceo Parker, basistka Rhonda Smith i klawiszowiec Renato Neto.

Zaplatanie tęczy

Wykorzystana przez Prince'a w tytule płyty i koncepcie całości tęcza często uznawana jest za zjawisko na poły nadnaturalne, niemalże symbol obecności absolutu. W gruncie rzeczy jednak nie ma w tym zjawisku niczego niezwykłego czy boskiego, co udowodnił już Izaak Newton, któremu metodami naukowymi (dokładniej przy pomocy pryzmatu) udało się rozdzielić tęczę na jej poszczególne składniki. Nawiązując do owego „rozplecenia tęczy", Richard Dawkins zauważa:

> A zatem, zamiast tęczy rozpiętej w jednym konkretnym „miejscu", gdzie jakoby elfy zakopały garnek ze złotem, istnieje tyle tęcz, ile jest jej obserwatorów. W oczach poszczególnych osób, patrzących na deszcz z różnych miejsc, światło płynące od wielu zbiorów kropli tworzy układankę w kształcie tęczy. Szczerze mówiąc nawet każde nasze oko widzi inną tęczę. I chociaż wydaje się nam, że jadąc drogą, wszyscy oglądamy „jedną" tęczę, to w rzeczywistości tych tęcz jest cała seria, jedna po drugiej (Dawkins 2001: 58).

Błąd Prince'a – którego wprawdzie pozytywnym rezultatem jest doskonała muzyka utrwalona na nagraniach na płycie – polega więc na dość przecież powszechnym subiektywizowaniu rzeczywistości, filtrowaniu jej przez własną wrażliwość i bagaż doświadczeń. Ale – jak przekonuje cytowany Dawkins – tak, jak nie ma jednej tęczy, tak nie ma też jednej prawdy, co z kolei, z perspektywy Świadków Jehowy, uznane musi być za wysoce niepożądane i groźne. W kontekście nie tylko tej wspólnoty, ale religii w ogóle, Piegza zauważa: „Pluralizm postrzegany jest jako chaos, stąd charakterystyczna dla mentalności wyznania ucieczka w sferę wartości i znaczeń »zadekretowanych«, raz na zawsze przez Boga ustalonych i tylko przezeń podlegających zmianie" (Piegza 1995: 121). Innymi słowy, mamy tu do czynienia ze społecznościami żyjącymi niejako wewnątrz swojej własnej opowieści, wewnątrz swojego własnego mitu. Można przytoczyć tu wypowiedź jednej z postaci *Dzieciństwa Jezusa* (2013) Johna Maxwella Coetzee'go, która stwierdza: „Historia nie jest rzeczywista. Historia to po prostu zmyślona opowieść" (2013: 129). Tym samym na bok usuwane są wszelkie ewentualne wątpliwości faktograficzne i trudne pytania dotyczące autentyczności tak postrzeganego doświadczenia egzystencjalnego. Pytania takie, często bardzo niewygodne, zadaje za to Margaret Atwood:

> Czy „opowieść" jest synonimem usprawiedliwionego „kłamstwa", a jeśli tak, to czy pewne kłamstwa są konieczne? Czy jesteśmy niewolnikami swoich własnych opowieści – np. naszych rodzinnych narracji i tragedii – które zmuszają nas do ponownego ich od-grywania? Czy opowieści w sposób pozytywny pomagają nam kształtować nasze życia, czy też skazują nas na tragiczną porażkę? […] Czy są nam niezbędne, niczym część matrycy naszego wspólnego człowieczeństwa? (Atwood 2011: 41)[9].

Nie sposób ukryć, że mit o Tęczowych Dzieciach – sporo w warstwie symbolicznej zawdzięczający dogmatom Świadków Jehowy – ma dla swojego twórcy wartość terapeutyczną, dając mu możliwość zanurzenia się w fikcji i wyobraźni. Barthes pisze: „Funkcją mitu jest usunięcie rzeczywistości: jest on, dosłownie, nieustannym upływem, krwotokiem lub, jak kto woli, wyparowywaniem, krótko mówiąc – wyczuwalną nieobecnością" (2008: 277). Tęczowe Dzieci – tak jak zjawisko tęczy oglądane niewprawnym, podatnym na manipulacje okiem – *de facto* nie istnieją. Albo inaczej: Tęczowe Dzieci i ich losy są dla Prince'a realizacją swego rodzaju wizji utopijnej.

Utopia ładu wiecznego

Nie bez przyczyny *Utopia* Tomasza Morusa (1516), niejako książka założycielska nazwanego za nią gatunku literackiego i myśli społeczno-politycznej, bierze swój tytuł z gry słownej – połączenia greckich terminów *ou-topos*, czyli miejsca, które nie istnieje, i *eu-topos*, czyli dobrego miejsca (Little 2007: 13). Utopia jest idealistycznym projektem, którego zrealizować w pełni nie sposób, „marzeniem, które staje się systemem; ideałem rozbudowanym w doktrynę" (Szacki 1968: 22). Założenie to, łączące w sobie dwie pozornie wykluczające się wartości, znakomicie określa mit o Tęczowych Dzieciach. Niebagatelną rolę w utopizmie Prince'a odgrywa też programowo paradoksalna doktryna Świadków Jehowy, stanowiąca rodzaj fundamentu dla snutej przez niego opowieści. Piegza zauważa: „Świadkowie Jehowy nie oczekują królestwa bożego,

[9] Przekład własny za: „Is the use of »story« as a synonym for »lie« justified, and if so, are some lies necessary? Are we the slaves of our own stories – our family narratives and dramas, for instance – which compel us to re-enact them do stories optimistically help us shape our lives for the better or pessimistically doom us to tragic failure? […]. Are they essential to us – part of the matrix of our shared humanity?".

ale je już tworzą, tyle że jest to twórczość nie do końca uświadamiana" (Piegza 1995: 151). Innymi słowy, mamy tu do czynienia z próbą urzeczywistnienia utopii. Jak zauważa Krzysztof M. Maj: „Bliskość utopii i rzeczywistości musi być w powszechnym odbiorze czymś oczywistym, skoro w wielu pracach naukowych całkiem na poważnie funkcjonuje wewnętrznie sprzeczne pojęcie utopii zrealizowanej" (Maj 2014: 39-40). Ułuda myślenia religijnego polega na wierze, że utopię naprawdę można zrealizować, przy czym chodziłoby tu raczej o rodzaj odwrócenia rzeczywistości czy też powrotu do mitologicznych czasów dawnego porządku. Barthes stwierdza: „Świat dostarcza mitowi rzeczywistości historycznej, określonej – jak okiem sięgnąć – przez sposób jej wytwarzania lub wykorzystywania przez ludzi; mit natomiast przywraca obraz naturalny tej rzeczy" (Barthes 2008: 277).Współgra to z typologią utopii zaproponowaną przez Jerzego Szackiego, a konkretnie z jednym jej rodzajem, nazwanym utopią ładu wiecznego. Polski prekursor badań nad utopizmem definiuje jej fundament jako „nieufność wobec całości instytucji ludzkich, połączona z przekonaniem, iż trzeba znaleźć jakiś punkt oparcia nie mający z tymi instytucjami nic wspólnego, wieczny i niezmienny, absolutny i powszechny" (Szacki 1968: 117). W ramy te idealnie wpisuje się opowieść z *The Rainbow Children*: jest ona pozornym zwycięstwem myślenia kategoriami duchowymi czy religijnymi nad twardą rzeczywistością; odnalezieniem się w porządku *quasi*-boskim. Piegza zauważa:

> W konfrontacji mitu z rzeczywistością zwycięża ten pierwszy, gdyż pozornie jest on środkiem poznania. Mit „prawdy" jest sposobem uporządkowania świata społecznego i dla uratowania tego spójnego obrazu świata Świadkowie Jehowy gotowi są oprotestować rzeczywistość twierdząc, iż jest ona „skazana na zagładę", że jej sąd „właśnie się odbywa" (Piezga 1995: 65).

Owo funkcjonowanie w przestrzeni odrealnionej współgra z konstatacją dotyczącą myślenia utopijnego, według której „najbardziej pierwotnym elementem założenia światotwórczego utopii jest jej odłączenie od realnego świata" (Maj 2014: 39). I choć w wypadku Prince'a nie można mówić o całkowitym oddzieleniu strefy wyimaginowanej od realnej, to jednak na poziomie mitologicznym *The Rainbow Children* do takich wniosków skłania.

2001: Odyseja duchowa

Pisząc o wyreżyserowanym przez Stanleya Kubricka filmie *2001: Odyseja kosmiczna* (1968), a w szczególności o jego wieloznacznym zakończeniu, Andrzej Kołodyński podkreśla fakt, iż: „z obrazów o wielkim pięknie i intensywności wyłania się dyskurs, który uznać trzeba za próbę stworzenia nowej mitologii człowieka" (Kołodyński 1989: 216-217). W pewnym sensie, choć z większym naciskiem na percepcję jednostkową, podobny cel przyświecał Prince'owi podczas pracy nad *The Rainbow Children*. Roland Barthes zauważa: „Mity są tylko nieustannym, niezmordowanym naleganiem, podstępnym i nieugiętym żądaniem, by wszyscy ludzie rozpoznali się w tym wiecznym – a przecież powstałym w określonym czasie – obrazie, który pewnego dnia im nadano, jakby miał odtąd obowiązywać zawsze" (Barthes 2008: 292). I nawet jeśli w ogólnym rozrachunku przesłanie ideologiczne projektu Prince okazuje się niespójne – głównie ze względu na swoiste skażenie religijne i jego przełożenie na sferę życia prywatnego – to na poziomie czysto artystycznym płyta stanowi niezaprzeczalny tryumf jej autora.

Źródła cytowań

Ali, Lorraine (2004), 'Party like it's 2004', *Newsweek.com*, online: https://sites.google.com/site/prninterviews/home/newsweek-12-april-2004 [dostęp: 10.09.2017].

Atwood, Margaret (2011), 'Burning bushes', w: *In Other Worlds: SF and Human Imagination*, New York: Random House Inc., ss. 38-65.

Barthes, Roland (2008), *Mitologie*, przekł. Adam Dziadek, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.

Bellinger, Gerhard J. (1999), *Leksykon religii świata*, przekł. Tomasz Kachlaki, Tomasz Pszczółkowski, Warszawa: Wiedza Powszechna.

Coetzee, John Maxwell (2013), *Dzieciństwo Jezusa*, przekł. Mieczysław Godyń, Kraków: Wydawnictwo Znak.

Dawkins, Richard (2001), *Rozplatanie tęczy: nauka, złudzenia i apetyt na cuda*, przekł. Monika Betley, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Draper, Jason (2013), *Prince: Chaos i rewolucja*, przekł. Marta Kitowska, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Frye, Northrop (1998), *Wielki Kod: Biblia i literatura*, przekł. Agnieszka Fulińska, Bydgoszcz: Wydawnictwo Homini.

Kent, Nick (2007), 'Prince is a champion too', w: *The Dark Stuff. Selected Writings on Rock Music*, London: Faber and Faber, ss. 387-393.

King, Martin Luther (1963), 'I have a dream', *Przemówienia.pl*, online: http://www.przemowienia.pl/inne/przemowienia_slawnych/martin_luther_king_-_i_have_a_dream_waszyngton_1963_.html [dostęp: 10.09.2017].

Kołodyński, Andrzej (1989), *Dziedzictwo wyobraźni. Historia filmu SF*, Warszawa: Wydawnictwo Alfa.

Lah, Kyung, Jack Hannah (2016), 'Inside Prince's private faith', *CNN*, online: http://edition.cnn.com/2016/04/25/entertainment/prince-religion--jehovahs- witness/index.html [dostęp 10.09.2017].

Little, Judith A. (2007), 'Introduction', w: Judith A. Little (red.), *Feminist Philosophy and Science: Utopias and Dystopias*, New York: Prometheus Books, ss. 13-32.

Maj, Krzysztof M. (2014), 'Utopia czyli tam i z powrotem. O założeniach światotwórczych narracji eu- i dystopijnych', *Wielogłos*: 3 (21), ss. 37-49.

Moss, Candida (2016), 'How one small religion changed Prince', *TheDailyBeast.com*, online: http://www.thedailybeast.com/how-one-small-religion-changed-prince [dostęp 10.09.2017].

Piegza, Janusz (1995), *Świadkowie Jehowy. Geneza i struktura kontestacji religijnej*, Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.

Prince (1988), *Lovesexy*, Paisley Park Records and Warner Bros. Records [CD].

Prince (2001), *The Rainbow Children*, NPG Music Club [CD].

Prince (1987), *Sign o' the Times*, Paisley Park Records and Warner Bros. Records [CD].

Szacki, Jerzy (1968), *Utopie*, Warszawa: Iskry.

Walser, Robert (1994), 'Prince as queer poststructuralist', *Popular Music and Society*: 18/2, ss. 79-90.

Inspiracje tragedią grecką w teatrze muzycznym Michaela Kunzego

MAGDALENA WĄSOWICZ

Uniwersytet Jagielloński
md.wasowicz@gmail.com

Wprowadzenie

Pomimo tego, że musical jest obecny w kulturze już od niemal stu lat, przez długi czas nie cieszył się on zainteresowaniem badaczy. Dopiero w ostatnich latach zaczęły ukazywać się publikacje udowadniające, że musical może być interesującym przedmiotem refleksji akademickiej (Knapp 2005; Knapp 2009; Wells 2011; Wolf 2002; Wolf 2011), jednak koncentrują się one przede wszystkim na amerykańskim teatrze muzycznym. Tymczasem, chociaż musical jest gatunkiem, który powstał na gruncie kultury amerykańskiej (Bielacki 1994), to szybko przyjął się on również poza Stanami Zjednoczonymi. Zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w Niemczech, Holandii, Polsce, Japonii oraz wielu innych krajach, tworzy się i wystawia spektakle musicalowe, które dorównują broadwayowskim produkcjom. Szczególną uwagę należałoby zwrócić na teatr muzyczny niemieckiego librecisty, Michaela Kunzego, który stworzył nowy podgatunek musicalu, „drama musical", czyli musical dramatyczny. Chociaż teatr Michaela Kunzego jest wyraźnie spokrewniony z amerykańskim musicalem, to jego źródła tkwią również w tradycji europejskiego teatru dramatycznego (Broadwayworld.com 2009). Ponadto uważny widz może się dopatrzyć w nim inspiracji motywami charakterystycznymi dla tragedii greckiej.

Celem autorki niniejszego rozdziału jest przedstawienie koncepcji musicalu dramatycznego oraz interpretacja teatru muzycznego Michaela Kunzego w kontekście inspiracji tragedią grecką. Analiza ta może przynieść interesujące wnioski dotyczące konstrukcji i filozofii spektakli muzycznych Michaela Kunzego oraz stać się przyczynkiem do dalszych badań nad musicalem dramatycznym. Ze względu na ograniczoną ilość miejsca, interpretacji zostaną poddane dwa spektakle: *Elisabeth* i *Mozart*[1].

Koncepcja „drama musicalu" Michaela Kunzego

Michael Kunze to tłumacz i librecista, autor siedmiu musicali, które cieszą się dużą popularnością nie tylko w krajach niemieckojęzycznych, to jest w Austrii i Niemczech, ale również w Holandii, Czechach, Japonii, Korei czy na Węgrzech. Do jego najbardziej znanych spektakli należą *Elisabeth* (premiera w 1992 roku), *Mozart* (premiera w 1999 roku), *Rebecca* (premiera w 2006 roku) i musicalowa adaptacja *Nieustraszonych pogromców wampirów* Romana Polańskiego pod tytułem *Taniec wampirów* (premiera w 1997 roku). Kunze nazywa swoje musicale „drama musicalami", czyli musicalami dramatycznymi.

Zgodnie z jego koncepcją, musical dramatyczny różni się od innych spektakli musicalowych tym, że koncentruje się na fabule, a nie muzyce – chociaż oczywiście wciąż stanowi ona ważny element składowy przedstawienia. W teatrze muzycznym Michaela Kunzego najważniejszy jest pomysł na spektakl, który warunkuje pozostałe części składowe musicalu, takie jak muzyka, choreografia czy scenografia (DramaMusicalsTV 2009b). Każdy element spektaklu musi być podporządkowany treści przedstawienia:

> ...w moich sztukach historia jest wszystkim. Muzyka ma służyć historii. Taniec musi snuć opowieść, w przeciwnym razie jest tylko podskakiwaniem. Dlatego też gruntownie studiowałem rzemiosło budowania historii. W końcu w Niemczech już w czasach Richarda Straussa tworzenie przedstawienia przypominało

[1] Do pozostałych musicali napisanych przez Michaela Kunzego zaliczają się: *Hexen, Hexen* (1991), *Taniec wampirów* (1997), *Marie Antoinette* (2006), *Rebecca* (2006) i *Lady Bess* (2014).

pracę architekta. Później uważano, że teatr muzyczny to rozrywka, więc potrzebny jest tylko śpiew i taniec. Co za bzdura! (stern.de 2008)[2].

Pomimo że Marek Golonka słusznie zauważa, że kategorię musicalu dramatycznego można uznać za wtórną, ponieważ przypomina ona pojęcie musicalu zintegrowanego który również na pierwszym miejscu stawia fabułę (Golonka 2018: 40), to warto zauważyć, że ogółem rzecz biorąc w świecie teatru muzycznego najbardziej rozpoznawalnymi postaciami są nie libreciści, a kompozytorzy, tacy jak na przykład Jerome Kern, Stephen Sondheim, Andrew Lloyd Webber czy Claude-Michel Schönberg. Libreciści są stawiani na drugim miejscu (Rommel 2007: 14). Przyczyną takiego stanu rzeczy jest fakt, że w procesie powstawania musicalu zazwyczaj najpierw pisze się muzykę, a dopiero później teksty piosenek. W wypadku tak zwanego *jukebox musicalu*, spektaklu, który wykorzystuje przeboje popularnych muzyków lub zespołów, fabuła pełni rolę drugorzędną, stanowiąc jedynie pretekst do wykonania znanych i lubianych przez publiczność utworów[3]. Michael Kunze z kolei najpierw opracowuje fabułę spektaklu i teksty piosenek, a dopiero potem szuka kompozytora, który mógłby napisać do nich muzykę. Ze względu na ten nietypowy system działania, niejednokrotnie miał on problemy ze znalezieniem odpowiedniej osoby i z tego też względu nawiązał stałą współpracę z Sylvestrem Levayem, który rozpoczął karierę jako kompozytor muzyki filmowej i był przyzwyczajony do tego, że podkład muzyczny musi zostać dostosowany do opowiadanej historii (talkinbroadway.com 2002).

Podsumowując, teatr muzyczny Michaela Kunzego wyróżniają: proces powstawania przedstawienia (najpierw libretto, później muzyka), starannie przemyślana struktura oraz dominacja fabuły nad pozostałymi elementami składowymi spektaklu. Należy również zwrócić uwagę na bardzo poważną tematykę jego musicali, które zazwyczaj opowiadają o dramacie wybitnej jednostki, uwikłanej w skomplikowane relacje społeczne.

[2] Przekład własny za: „Bei meinen Stücken dagegen ist die Story alles. Die Musik hat der Story zu dienen. Der Tanz muss die Geschichte weiterspinnen, sonst ist er nur Hopserei. Daher habe ich das Handwerk des Stückebauens gründlich studiert. In Deutschland hat man zuletzt in der Zeit von Richard Strauß Stücke architektonisch gebaut. Später hat man gedacht: Musiktheater ist Unterhaltung, da muss ich nur singen und zwischendurch tanzen – Blödsinn!".

[3] Do gatunku jukebox musicalu należy między innymi spektakl *We Will Rock You*, który wyzyskuje utwory zespołu Queen, *Mamma Mia* z piosenkami Abby czy Jersey Boys korzystający z przebojów The Four Seasons.

Kunze zawsze podkreśla, że nie chce kopiować amerykańskich produkcji, ale stworzyć swój własny, unikatowy styl (talkinbroadway.com 2002; totaltheater.com 2002; storyarchitekt.com 2002). Chętnie opowiada w wywiadach o tym, czym jest musical dramatyczny i opisuje, jak powinna według niego wyglądać struktura dobrego musicalu (storyarchitekt.com; esslinger-zeitung.de 2010). Rzadko jednak mówi o swoich inspiracjach i pokrewieństwie drama musicalu z innymi gatunkami teatralnymi. Oczywiste jest, że jego spektakle czerpią z tradycji amerykańskiego musicalu, który powstał z połączenia gatunków takich jak wodewil, minstrel show, extravaganza czy rewia (Bielacki 1994; Mikołajczyk 2010), jednak można się w nich dopatrzeć również inspiracji teatrem dramatycznym oraz, przede wszystkim, tragedią grecką.

Musical dramatyczny a tragedia grecka

Między tragedią antyczną a musicalem dramatycznym można zauważyć kilka ogólnych podobieństw. Najważniejszym elementem tragedii antycznej jest fabuła. W *Poetyce* Arystoteles podkreślał, że „celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła" (Arystoteles 2008: 326), która „[…] jest [...] fundamentem i jakby duszą tragedii" (Arystoteles 2008: 326). Tragedia grecka porusza podstawowe problemy dotyczące człowieka, jego kondycji i relacji ze światem (de Romilly 1994: 156-157). Ponadto istotą tragiczności jest konfrontacja losu człowieka z indywidualnym nieszczęściem jednostek (de Romilly 1994: 161). Podobnie jest w wypadku teatru muzycznego Michaela Kunzego. Jak już zaznaczono, centralnym elementem musicalu dramatycznego jest właśnie fabuła. Co więcej, spektakle takie jak *Elisabeth*, *Mozart!* czy *Marie Antoinette* poprzez pokazanie dramatycznych losów wybitnych jednostek formułują diagnozę na temat kondycji człowieka. W *Elisabeth* cesarzowa Austro-Węgier, Elżbieta, staje się uosobieniem ducha epoki przełomu wieków, a jej tragiczne losy są ściśle powiązane z upadkiem cesarstwa, w *Mozarcie!* tytułowy bohater jest rozdarty pomiędzy miłością do muzyki a pragnieniem niezależności i koniecznością dostosowania się do reguł osiemnastowiecznego społeczeństwa, z kolei główne bohaterki *Marie Antoinette* stanowią symbole grup społecznych (Maria Antonina reprezentuje arystokrację, a żebraczka Margrid Arnaud — lud Francji). Spektakle te opowiadają więc nie tylko o przeżyciach jednostek, ale całych grup społecznych, stawiając tym samym pewne ogólne diagnozy dotyczące kondycji człowieka w świecie. I chociaż akcja wyżej wymienionych musicali toczy się

w osiemnastym i dziewiętnastym wieku, to ich bohaterowie przedstawiani są w taki sposób, że współczesny widz może bez większego trudu się z nimi utożsamiać, co jest zgodne z założeniem Michaela Kunzego, który jest zdania, że nawet spektakle opowiadające o odległej przeszłości powinny być związane ze współczesnością — tak, aby widzowie mogli identyfikować się z bohaterami i wraz z nimi przeżywać silne emocje (theatermania.com 2002). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że bohaterowie musicali dramatycznych Michaela Kunzego to niemal zawsze postaci zmitologizowane przez kulturę popularną, a więc, podobnie jak w tragedii greckiej, wyjątkowe jednostki.

Tragedia grecka wiązała się, jak zauważa Oliver Taplin, z emocjami (Taplin 2003: 123). Poprzez wzbudzenie w widzach litości i trwogi miała prowadzić do oczyszczenia z tych uczuć (Arystoteles 2008: 324). Kategoria emocji jest bardzo istotna również dla Michaela Kunzego, który wielokrotnie podkreślał, że spektakl musi poruszać widzów oraz zachęcać ich do przemyśleń (broadwayworld.com 2009). Charakterystyczną cechą musicalu dramatycznego byłoby więc wywoływanie silnych emocji, zarówno u jego twórcy, ponieważ pomysł i fabuła muszą wzbudzać w nim entuzjazm (DramaMusicals TV 2009 a: 1:18-2:23), jak również u widzów (broadwayworld.com 2009; storyarchitekt.com 2002; storyarchitekt.com).

Ponadto, podobnie jak w tragedii antycznej, w musicalu dramatycznym bardzo ważną rolę odgrywa kategoria przeznaczenia (*ananke*), przewinienia (*hamartia*) i pychy (*hybris*). Bliższe przyjrzenie się tym kategoriom będzie pomocne w dalszym toku analizy.

Zacząć należy od kategorii *ananke*, w tradycji łacińskiej określanej jako „fatum" (Kopaliński 1985: 39). Pojęcie przeznaczenia było bardzo ważne dla całej tradycji antycznej, a wierzenia greckie cechował daleko posunięty pesymizm. Jak pisze Mircea Eliade, człowiek „[...] wie, że o jego życiu zdecydowało już przeznaczenie, moira lub aisa, los czy udział mu przypadający, krótko mówiąc, czas darowany do śmierci" (Eliade 2007: 258). Motyw przeznaczenia pojawia się również w tragediach greckich, chociaż, jak zauważają badacze tacy jak Walter R. Agard (1933: 118), Jacqueline de Romilly (1994: 159) czy Albert Gorzkowski (2001), nie jest ono bynajmniej fundamentalnym pojęciem w tragedii greckiej. Znamienne, że w *Poetyce* Arystoteles w ogóle nie pisze o przeznaczeniu (Arystoteles 2008). Należy jednak zauważyć, iż w niektórych tragediach pełni ono centralną rolę, czego przykład stanowić może *Król Edyp* Sofoklesa (Gorzkowski 2001) czy *Oresteja* Ajschylosa, gdzie *ananke* jest klątwą, demoniczną potęgą przechodzącą na potomków przeklętej rodziny (Lesky 2006: 184).

To, że nad bohaterem tragedii ciąży przeznaczenie, nie oznacza jednak, że jest on pozbawiony wolności działania (de Romilly 1994: 160-161; Gorzkowski 2001; Taplin 2003: 120-121), chociaż, jak zauważa Albin Lesky, „granice między przymusem przeznaczenia i osobistą decyzją nie zawsze można łatwo wyznaczyć" (Lesky 2006: 186). Bohater tragedii antycznej jest odpowiedzialny za swoje czyny i samodzielnie podejmuje decyzje, nawet wtedy, kiedy ciąży nad nim *ananke*. Jak pisze Jacqueline de Romilly:

> Jednym z najważniejszych rysów myśli greckiej jest możliwość eksplikacji każdego zdarzenia równocześnie na dwóch planach przyczynowości, obecna już u Homera, istnieje też prawie zawsze w tragedii. Agamemnon jest skazany z boskiego wyroku, lecz realizacja tego werdyktu spełnia się poprzez całą serię ludzkich aktów woli. Klitajmestra dokona aktu morderstwa, działa jednak przez zemstę, urazę, zazdrość, pod wpływem osobistej nienawiści. [...] Starożytny Grek przyjmował bez sprzeciwu istnienie dwóch przyczynowości (Romilly 1994: 159).

Zatem człowiek sam podejmuje decyzję o podjęciu takiego, a nie innego działania – jednocześnie zaś bieg wydarzeń jest z góry wiadomy, ponieważ dzieje się on z woli bogów. Jednostka może, tak jak Edyp w tragedii Sofoklesa, zdecydować się na walkę z losem. To, co przydarza się bohaterowi tragedii, jest rodzajem próby, a człowiek dowodzi swojej wartości odpowiadając na nią (de Romilly 1994: 104).

Nad bohaterem tragedii często jednak przeznaczenie zaczyna ciążyć dopiero wtedy, kiedy swoim postępowaniem narusza on porządek sprawiedliwości ustanowionej przez bogów (Gorzkowski 2001). Idea przeznaczenia jest ściśle powiązana z *hamartią* – winą tragiczną, która z kolei wynika z *hybris* (pychy) oraz *ate* (zaślepienia). Chcąc posiadać więcej niż mu się należy, człowiek popełnia *hybris*, która potem rodzi nową *hybris* i prowadzi go do zguby (Gorzkowski 2001). Karę bogów może sprowadzić na człowieka jego własna słabość charakteru. Jak pisze Arystoteles, bohaterem tragedii powinien być człowiek, któremu przydarza się nieszczęście nie z powodu jego niegodziwości, a z powodu jakiegoś „wielkiego zbłądzenia" (Arystoteles 2008: 335). „Zbłądzenie" może oznaczać arogancję i przekonanie, że wszystko jest dozwolone (Kitto 2003: 48), ale również brak kontroli nad emocjami, które „sprawiają, że pogwałcone zostają pewne granice, a karę ktoś musi ponieść – winowajcy, ci, którzy ich otaczają, albo też jedni i drudzy" (Kitto 2003: 186).

Należy ponownie zaznaczyć, że w tragedii greckiej *ananke* jest powiązana zarówno z wolą bogów, jak i decyzjami jednostki: człowiek jest co prawda zależny od siły konieczności, ale wciąż ma wolny wybór. Wykroczenie przeciwko boskiemu prawu popełnia pod wpływem jakiejś rysy w charakterze, takiej jak nadmierna pycha, arogancja albo brak kontroli nad emocjami.

Wymienione kategorie charakterystyczne dla tragedii antycznej – *ananke*, *hamartia* i *hybris* – można odnaleźć również w teatrze muzycznym Michaela Kunzego. Jakkolwiek w jego spektaklach problem udziału bogów w życiu ludzi w zasadzie się nie pojawia, to bohaterowie są zawsze uwikłani w jakiś konflikt, w który popadają ze względu na przekonanie, że mogą pozwolić sobie na więcej niż zwykli śmiertelnicy. Szybko jednak przekonują się, że ich pycha, egoizm czy bunt przeciwko porządkowi społecznemu sprowadzają karę nie tylko na nich samych, ale również na ich bliskich, a czasami nawet na wspólnotę, której są częścią. Protagoniści musicali Michaela Kunzego, podobnie jak bohaterowie tragedii greckiej, odmawiają jakichkolwiek kompromisów i podejmują walkę z przeznaczeniem, nawet jeśli wiedzą, że walkę tę muszą toczyć w całkowitej samotności. Powstaje więc konflikt przypominający sytuacje z greckich tragedii, gdzie, jak pisała de Romilly, bohaterowie osiągają wielkość przeciwstawiając się konieczności – pomimo tego, że postawa ta nieuchronnie wiąże się z samotnością i przyjęciem śmierci (de Romilly 1994: 86).

Przedstawione diagnozy mają niezwykle ogólny charakter, dlatego też w następnych podrozdziałach zostanie przedstawiona bardziej szczegółowa analiza dwóch spektakli Michaela Kunzego, które najpełniej realizują ideę musicalu dramatycznego i doskonale ilustrują przedstawione powyżej zagadnienia. Analizie zostaną poddane przedstawienia *Elisabeth* oraz *Mozart!*

Elisabeth – romans ze Śmiercią

Elisabeth to pierwszy musical napisany przez Michaela Kunzego. Jego premiera odbyła się 3 września 1992 roku w wiedeńskim Theater and der Wien. Od 1992 roku spektakl został wystawiony w jedenastu krajach (między innymi w Holandii, Japonii, Korei i na Węgrzech), co czyni go najbardziej znanym niemieckojęzycznym musicalem.

Musical opowiada o Elżbiecie Bawarskiej, cesarzowej Austro-Węgier i żonie Franciszka Józefa, zwanej przez bliskich „sisi". Jest to postać niemal legendarna. Losy cesarzowej stały się inspiracją dla licznych książek i filmów, w tym

dla słynnej trylogii Ernsta Marischki zatytułowanej *Sissi.* Michael Kunze chciał jednak odciąć się od popkulturowych wizerunków Elżbiety, które ukazywały ją jako księżniczkę z bajki:

> Czasami wydaje mi się, że Elżbieta mnie szukała. [...] Czułem się, jakby mi mówiła: „Napisz o mnie sztukę, w której nie będę przedstawiona jako głupiutka dziewczynka, która poślubiła cesarza. Chcę, by widziano we mnie kobietę, która wyprzedzała swoją epokę o sto lat" (*Elisabeth, die wahre Geschichte der Sissi. Programmheft* 2008: 5)[4].

Kunzemu zależało na przedstawieniu cesarzowej Austro-Węgier w taki sposób, w jaki pokazują ją przekazy historyczne oraz jako ucieleśnienie epoki *fin de siècle'u*. Cel ten w dużej mierze udało mu się osiągnąć[5]. Cesarzowa jest przedstawiona w musicalu jako pełna sprzeczności kobieta, której walka o niezależność kończy się tragiczną śmiercią z rąk włoskiego anarchisty Luigiego Lucheniego. Z uwagi na temat niniejszego rozdziału niezwykle interesujący jest fakt, że pierwotnie musical miał być zatytułowany *Die schwarze Möwe* (*Czarna mewa*). Michael Kunze wpadł na pomysł takiego tytułu po przeczytaniu wspomnień greckiego lektora Elżbiety, Constantina Christomanosa, który opisywał, jak w czasie jednego z morskich rejsów cesarzowa pokazała mu lecącą za statkiem czarną mewę i powiedziała, że w czasie każdej podróży morskiej podąża za nią czarny ptak, który symbolizuje jej przeznaczenie (Rommel 2007: 38). Ostatecznie Kunze zatytułował spektakl po prostu *Elisabeth,* jednak pierwotny tytuł pokazuje, jak istotny dla spektaklu jest motyw fatum.

Akcja musicalu rozpoczyna się w świecie zmarłych i marzycieli (*Welt der Toten und Träumer*), w którym Luigi Lucheni co noc staje przed sądem, by odpowiedzieć za zamordowanie Elżbiety. Lucheni twierdzi, że zabił cesarzową na jej własne życzenie. Żeby to udowodnić, powołuje na świadków duchy ludzi, którzy zetknęli się z sisi oraz samego Śmierć[6], który, jak twierdzi, był zakocha-

[4] Przekład własny za: „Manchmal kommt es mir vor, als hätte Elisabeth mich gesucht. [...] Mir war, als hörte ich sie sagen: Schreibe ein Bühnenstück über mich, in dem ich nicht wie ein kleines Dummchen dargestellt werde, das einen Kaiser geheiratet hat. Ich möchte als eine Frau gesehen werden, die ihrer Zeit hundert Jahre voraus war".

[5] Na temat sposobu przedstawienia historii w musicalu Elisabeth pisałam w artykule *Zwischen Traum und Wirklichkeit: historia w musicalu Elisabeth* (Wąsowicz 2014).

[6] W języku niemieckim „śmierć" jest rodzaju męskiego, stąd też śmierć jest przedstawiony w Elisabeth jako atrakcyjny młody mężczyzna. Z uwagi na to w tekście stosowana jest forma męska.

ny w Elżbiecie. Lucheni przyjmuje rolę narratora pokazującego kolejne sceny z życia sisi i je komentuje[7]. Jest narratorem wszechwiedzącym, który łączy widzów z dziewiętnastowiecznym Wiedniem. Życie cesarzowej zostaje wpisane w ramy romansu ze Śmiercią, który zakochuje się w szesnastoletniej sisi i podąża za nią przez całe jej życie. Cesarzowa, która po ślubie z Franciszkiem Józefem musi zmierzyć się z nieprzyjaznym jej wiedeńskim dworem i walczyć o niezależność, jest rozdarta pomiędzy pragnieniem życia a tęsknotą za śmiercią, która oznacza dla niej absolutną wolność. Konsekwencje tego rozdarcia są głównym tematem spektaklu.

W musicalu *Elisabeth* sisi jest pokazywana równocześnie jako wyjątkowa jednostka i symbol kultury przełomu wieków. Cesarzowa nie tylko przejawia tendencje do estetyzacji życia (co widać w jej obsesyjnej dbałości o urodę), ale również interesuje się spirytyzmem i chorobami psychicznymi. Jej romans ze Śmiercią doskonale oddaje dekadenckie nastroje końca dziewiętnastego wieku i plagę samobójstw, jaka opanowała Wiedeń w latach osiemdziesiątych (Morton 1980). Wprowadzenie postaci Śmierci jako figury, która towarzyszy tytułowej bohaterce spektaklu na wszystkich etapach jej życia, znajduje uzasadnienie również w źródłach historycznych. Cesarzowa Austro-Węgier wierzyła, że nad nią i jej rodziną ciąży fatum. Przekonanie to jest widoczne chociażby w anegdocie o czarnej mewie, przytoczonej na początku tego podrozdziału. Wiara Elżbiety w wiszącą nad nią klątwę wynikała przede wszystkim z bolesnych doświadczeń – wielu bliskich sisi zginęło w tragicznych okolicznościach. Jej pierworodna córka, Zofia, zmarła w wieku dwóch lat, a jedyny syn, Rudolf, popełnił samobójstwo w 1889 roku. Kuzyn sisi, Ludwik II (znany również jako Ludwik Szalony lub Bajkowy Król), zginął w niejasnych okolicznościach nad brzegiem Starnberger See, młodsza siostra, Zofia, straciła życie w pożarze Bazar de la Charité w Paryżu, a Maksymilian I, brat Franciszka Józefa, został rozstrzelany w Meksyku przez rewolucjonistów. Nie dziwi więc, że skłonna do marzycielstwa i egzaltacji cesarzowa była przekonana, że wisi nad nią fatum. Jej córka, Maria Waleria, wielokrotnie przytacza w dzienniku wypowiedzi matki, w których twierdzi ona, iż nie ma nic bardziej bolesnego od życia i dlatego też nie boi się śmierci, a nawet za nią tęskni (Marie Valérie von Österreich 2008).

[7] Trudno nie zauważyć w tym inspiracji musicalem Andrew Lloyda Webbera pt. *Evita* w którym losy Evy Perón opowiada narrator o imieniu Che (często uważany za postać nawiązującą do Che Guevary).

W musicalu postać Śmierci należy interpretować właśnie jako uosobienie *ananke* wiszącej nad cesarzową i całą monarchią naddunajską. Śmierć, razem ze swoim orszakiem aniołów o czarnych skrzydłach, podąża krok w krok za sisi, nieustannie przypominając jej o tym, że należy tylko do niego, a wszelkie próby wyzwolenia się spod jego wpływu ściągają katastrofę zarówno na nią samą, jak i jej bliskich oraz całe Austro-Węgry.

Monarchia naddunajska nie jest jednak skazana na upadek bez przyczyny. W musicalu sisi, która ze względu na swój status cesarzowej uosabia całą monarchię, popełnia błąd, który przesądza o jej dalszych losach: wychodzi za mąż za Franciszka Józefa i próbuje zdobyć niezależność. Zazdrosny Śmierć, któremu Elżbieta wyznawała miłość w piosence *Schwarzer Prinz* (*Czarny książę*) pojawia się razem ze swoim orszakiem na ślubie cesarskiej pary w wiedeńskim kościele augustianów. W czasie wesela śpiewa utwór *Der letzte Tanz* (*Ostatni taniec*), w którym zaznacza, że chociaż teraz sisi zdecydowała się go porzucić, to z nim zatańczy tytułowy ostatni taniec. W czasie finałowej zwrotki chór śpiewa, że nadszedł czas przełomu (Offen 2005). Kwestie chóru w połączeniu z utworem śpiewanym przez Śmierć pozwalają na wyznaczenie sceny ślubu jako momentu, w którym nad Elżbietą i monarchią naddunajską zaczyna ciążyć *ananke*. Na początku następnej sceny Luigi Lucheni komentuje z przekąsem: „Śmierć bardzo denerwuje widok Elżbiety na wiedeńskim dworze. [...] Jeśli pomimo mleka i miodu życie tutaj jej nie smakuje, to jest całkiem możliwe, że to właśnie on za tym stoi [*Den Tod verdrießt es sehr, Elisabeth am Wiener Hof zu sehn. […] Wenn trotz Milch und Honig ihr das Leben hier nicht schmeckt, dann könnt' es durchaus möglich sein, dass er dahinter steckt*] " (Offen 2005).

Widzowie oglądają kolejne sceny z życia cesarskich małżonków przedstawiane i komentowane przez Lucheniego, który wyraźnie sugeruje, że za problemami pojawiającymi się w małżeństwie Franciszka Józefa i Elżbiety stoi Śmierć. Konflikt o to, kto będzie wychowywał dzieci – sisi, czy matka cesarza, arcyksiężna Zofia – sprawia, że młoda cesarzowa upiera się, żeby zabrać swoje dwie małe córki w podróż na Węgry. Tam jednak wydarza się nieszczęście: dwuletnia arcyksiężniczka Zofia choruje i umiera. Nad trumną córki Elżbieta spotyka Śmierć, który mówi, że cesarzowa go potrzebuje i uprzedza, że to dopiero początek czekających ją nieszczęść:

Przyznaj więc, że kochasz mnie bardziej
niż mężczyznę u swego boku.
Gdy pozornie dajesz mu więcej,

ciągniesz go w noc. […]
Cienie się wydłużają,
Razem z tobą umiera świat.
(Offen 2005)[8].

W powyższym utworze Śmierć wskazuje na dwie rzeczy. Po pierwsze, zaznacza, że nad sisi ciąży fatum, które sprawi, że doprowadzi ona swoich bliskich do upadku. Po drugie, w ostatnim wersie podkreśla, że Elżbieta jest ściśle związana z rzeczywistością, w której żyje i jej śmierć będzie oznaczała również upadek cesarstwa.

Cytowany utwór pojawi się ponownie w drugim akcie, znowu w związku z jednym z dzieci Elżbiety. Utwór *Die Schatten werden länger* (*Cienie się wydłużają*) Śmierć śpiewa w duecie z synem sisi, arcyksięciem Rudolfem, który niedługo później popełnia samobójstwo[9]. Na scenie pojawiają się również cienie umarłych, które razem ze Śmiercią, który kieruje Rudolfem jak kukiełką, zachęcają arcyksięcia do wystąpienia przeciwko Franciszkowi Józefowi. Cienie wykonują rękami ruchy wyglądające tak, jakby za pomocą niewidzialnej liny przyciągały do siebie arcyksięcia. Tekst piosenki i choreografia stanowią antycypację samobójstwa Rudolfa, przez które sisi popada w głęboką depresję. Piosenka *Die Schatten werden länger* jest więc utworem, który towarzyszy dwóm przełomowym wydarzeniom w życiu Elżbiety. Warto tutaj zwrócić również uwagę na metaforę cienia (*Schatten*), która pojawia się niezwykle często w twórczości Michaela Kunzego. W *Elisabeth* cień jest zapowiedzią śmierci i oznacza wiszące nad bohaterami przeznaczenie, od którego nie można uciec.

[8] Przekład własny za: „Gib doch zu, dass du mich mehr liebst, als den Mann an deiner Seite. Auch wenn du ihm scheinbar mehr gibst, du ziehst ihn in die Nacht. […] Die Schatten werden länger, Mit dir stirbt die Welt…".

[9] Arcyksiążę Rudolf, jedyny syn Franciszka Józefa i Elżbiety Bawarskiej, popełnił samobójstwo w 1889 roku w zamku myśliwskim w Mayerlingu. Przyczyny tego aktu nie są do końca wyjaśnione. Przyjęło się, że pchnęła go do niego depresja, część historyków spekuluje jednak, że arcyksiążę był związany ze spiskowcami, którzy planowali oderwanie Węgier od monarchii i osadzenie Rudolfa na tronie jako króla. W omawianej w niniejszym rozdziale wiedeńskiej wersji musicalu *Elisabeth* wątek ten jest ledwie zasugerowany, jednak w węgierskiej produkcji wystawianej przez Budapesti Operettszínház dodano do spektaklu piosenkę, która nie pozostawia wątpliwości, że przyczyną samobójczej śmierci Rudolfa było wykrycie przez cesarskie służby spisku, będącego zdradą stanu.

Anioły śmierci krążące między bohaterami pokazują, że upadek dziewiętnastowiecznego porządku jest nieunikniony. sisi zdaje sobie sprawę z ciążącego nad nią przeznaczenia, chce jednak, niczym Edyp z tragedii Sofoklesa, oszukać los. Kieruje nią pycha, która sprawia, że przez jakiś czas wierzy, że jej wysiłki zostaną zwieńczone sukcesem. Tutaj do głosu dochodzi jednak ironia tragiczna: działania sisi, których celem jest odwrócenie losu, paradoksalnie prowadzą do wypełnienia przeznaczenia.

Szukając sensu życia i chcąc zdobyć przewagę nad kamarylą dworską, sisi angażuje się w politykę. Przekonuje Franciszka Józefa do zawarcia ugody z Węgrami i utworzenia monarchii dualistycznej, jednak gdy świętuje swoje zwycięstwo, Śmierć szybko odpowiada: „Zmieniasz bieg wydarzeń zgodnie z moim zamysłem [*So änderst du den Lauf der Welt in meinen Sinn*]" (Offen 2005). Luigi Lucheni dodaje, że utworzenie monarchii dualistycznej oznacza wzmocnienie ruchów nacjonalistycznych i „koniec starego świata" [*das Ende der alten Welt*] (Offen 2005). Okazuje się więc, że sukces Elżbiety obraca się przeciwko niej. Jej interwencja w sprawy państwa nie wzmocniła go, tylko jeszcze bardziej zbliżyła do upadku. Co więcej, kamaryla dworska, chcąc zmniejszyć wpływ cesarzowej na Franciszka Józefa, zaczęła podsuwać mu inne kobiety. Zdruzgotana zdradami męża sisi decyduje się odsunąć od niego i nie włączać więcej w sprawy państwa. Jednak decyzja o zerwaniu więzi z wiedeńskim dworem doprowadza do kolejnej katastrofy. Gdy Rudolf błaga ją o wstawiennictwo u cesarza, Elżbieta kategorycznie odmawia. Arcyksiążę, nie widząc innego wyjścia ze swojej skomplikowanej sytuacji, popełnia samobójstwo. W ten sposób decyzje podjęte przez Elżbietę znowu odnoszą skutek przeciwny do zamierzonego. Cesarzowa musi się w końcu zmierzyć ze świadomością, że wszystko, co robi, obraca się przeciwko niej, a ceną za niezależność jest głęboka samotność.

Hybris sisi to nadmierna pewność siebie, przekonanie, że dzięki urodzie i sile charakteru może ona sama pokierować swoim życiem i dobrze rządzić państwem. Podobnie jak Kreon z *Persów* Ajschylosa (Gorzkowski 2001), nie może ona udźwignąć ciężaru władzy i swojego egoizmu. Konsekwencje, jak często ma to miejsce w tragedii greckiej, musi ponieść nie tylko winowajca, czyli Elżbieta, ale cała wspólnota, ponieważ popełniona przez człowieka wina ma wpływ na całe jego otoczenie (Kitto 2003: 211; Lesky 2006: 184).

Elżbieta jest zbyt pewna siebie i skrajnie egoistyczna. Pragnienie samorealizacji i chęć uwolnienia się od wiedeńskiego dworu sprawiają, że sisi nie spełnia obowiązków, jakie nakłada na nią rola cesarzowej. Co więcej, jest przekonana, że jako władczyni może robić wszystko, co tylko się jej podoba – po-

święca się więc dbaniu o urodę, dużo podróżuje i szuka samotności, żeby móc bez przeszkód pisać wiersze. Jej całkowite skupienie na swoich potrzebach sprawia, że cierpi jej najbliższe otoczenie, przede wszystkim rodzina. Społeczeństwo z kolei zaczyna się buntować, co pokazują utwory *Milch* (*Mleko*) i *Hass* (*Nienawiść*).

Co więcej, poprzez odrzucenie miłości Śmierci i poślubienie Franciszka Józefa, sisi wykracza poza ustalony porządek rzeczy. Później Elżbieta odtrąca Śmierć jeszcze trzykrotnie: w utworach *Elisabeth, mach auf mein Engel* (*Elżbieto, otwórz, mój aniele*), *Wenn ich tanzen will* (*Gdy chcę tańczyć*) i *Die Maladie* (*Chorobie*). Jej pragnienie niezależności sprawia, że Śmierć postanawia się zemścić zarówno na niej, jak i jej rodzinie oraz monarchii. W ten sposób karę za przewinienia Elżbiety ponosi całe społeczeństwo.

Zgodnie z zaleceniami Arystotelesa dotyczącymi budowy tragedii, zmiana losu w musicalu *Elisabeth* przebiega ze szczęścia w nieszczęście nie z powodu nikczemności bohatera, ale ze względu na jego zbłądzenie (Arystoteles 2008: 335). Jakkolwiek narrator spektaklu wielokrotnie podkreśla egoizm sisi, to bohaterka musicalu Michaela Kunzego z pewnością nie jest postacią złą, a jedynie zagubioną i tragiczną, bo walczącą o samorealizację w świecie, w którym rola kobiety ograniczała się do sumiennego wypełniania nałożonych na nią obowiązków. Tragiczna wielkość, jaką osiąga Elżbieta, wiąże się, podobnie jak wielkość bohaterów tragedii antycznych, z odmową jakichkolwiek kompromisów, jest też nieuchronnie uwikłana w samotność i przyjęcie śmierci (de Romilly 1994: 86). W utworze *Ich gehör nur mir* (*Należę tylko do siebie*), który pojawia się po pierwszym konflikcie szesnastoletniej sisi z wiedeńskim dworem, młoda cesarzowa deklaruje, że niezależnie od okoliczności będzie zawsze wierna sobie i nie pozwoli na to, by ktoś miał nad nią władzę. Postawa ta doprowadzi do jej wyalienowania na wiedeńskim dworze i zerwania więzi rodzinnych. Jednak właśnie bezkompromisowość sprawi, że w finałowej piosence sisi będzie mogła z dumą zadeklarować: „Bez względu na to, co robiłam, zawsze pozostałam sobie wierna [*Doch was ich auch machte, mit selbst bielb ich immer treu*] ” (Offen 2005).

Mozart! – w cieniu geniusza

Drugim napisanym przez Michaela Kunzego musicalem jest *Mozart!*, który został po raz pierwszy wystawiony w 1999 roku w Wiedniu. Od tamtego czasu pokazywano go między innymi w Japonii, Korei, Chinach i na Węgrzech. Podobnie jak *Elisabeth*, *Mozart!* opowiada historię postaci, której życie obro-

sło licznymi legendami – Wolfganga Amadeusza Mozarta. Musical przedstawia losy Mozarta od jego wczesnego dzieciństwa, aż do śmierci w roku 1791. Struktura musicalu, tak jak w wypadku *Elisabeth*, opiera się na pokazywaniu kolejnych scen z życia tytułowego bohatera.

Pomiędzy obydwoma spektaklami można zauważyć liczne zbieżności. Podobnie jak sisi, Mozart jest przedstawiany w spektaklu jako wyjątkowa jednostka, która nie pasuje do epoki, w jakiej przyszło jej żyć: widać to w utworze *Ich bin extraordinär* (*Jestem wyjątkowy*), w którym tytułowy bohater pojawia się na scenie z gitarą elektryczną i zachowuje się niczym gwiazda na koncercie rockowym. Tak samo jak cesarzowa Austro-Węgier, Mozart jest postacią zagubioną, która przez swoje pragnienie niezależności doprowadza do katastrofy. I, jednakowo jak sisi, jest on prześladowany przez tajemniczą postać. Nie jest nią jednak Śmierć, a „porcelanowe dziecko", Amadé. Jednak o ile w *Elisabeth* życie Elżbiety jest silnie związane z losami chylącej się ku upadkowi monarchii Austro-Węgierskiej, to fabuła *Mozarta!* koncentruje się na losach głównego bohatera, a kwestia nastrojów społecznych odchodzi na dalszy plan. Głównym tematem spektaklu jest dramat jednostki rozdartej pomiędzy pragnieniem samorealizacji a tęsknotą za akceptacją. Mozart próbuje pokonać swoje ograniczenia i uciec od przeznaczenia, jakim jest dla niego muzyka, okazuje się jednak, że nie jest w stanie zwyciężyć przeznaczenia. Tak jak sisi, musi prędzej czy później poddać się sile *ananke*.

Musicalowy Mozart jest człowiekiem wyjątkowym. W wielu piosenkach zarówno tytułowy bohater, jak i chór, podkreślają, że Mozart jest kimś więcej, niż zwykłym śmiertelnikiem. To geniusz muzyki, „enfant de Dieu", dar niebios, wybitna jednostka (Schoots 2016). Tytułowy bohater wie, że posiada wyjątkowy talent i jest przekonany, że uprawnia go on do wykraczania poza reguły zachowania obowiązujące w społeczeństwie, w którym żyje. *Hybris* Mozarta to właśnie wiara we własny talent i przekonanie, że status geniusza czyni go kimś, kto dorównuje arystokracji. W scenie *Was für ein Kind!* (*Cóż za dziecko!*) Mozart pokazany jest jako genialny chłopiec, który zachwyca swoim talentem wiedeński dwór i cesarzową Austrii. Oczarowani dworzanie śpiewają: „Cóż za dziecko – fenomenalne! [...] To żywy cud! Naprawdę: boskie dziecko! [*Was für ein Kind – phänomenal! [...] Ein Wunder, das Lebt! Wahrhaftig: Ein göttliches Kind!*]" (Schoots 2016). Jako dziecko Mozart jest ulubieńcem arystokracji, jednak gdy dorasta, sytuacja ulega diametralnej zmianie. Widać to w kolejnej scenie, w której protagonista gra w kości z dworzanami księcia arcybiskupa Hieronymusa von Colloredo. Zadowolony z wygranej Mozart zo-

staje skarcony przez hrabiego Arco, ponieważ gra w kości jest na terenie pałacu zakazana. Arco strofuje Mozarta, przypominając mu, że czasy, w których był uważany za cudowne dziecko, dawno minęły i że powinien okazać pokorę lepszym od siebie (Schoots 2016). Słowa te powtarza również ojciec Mozarta, Leopold, który nakazuje synowi pochylić głowę, słuchać poleceń i dostosować się do powszechnie obowiązujących norm społecznych (Schoots 2016). W odpowiedzi na te pouczenia, Mozart kieruje do „porcelanowego dziecka" Amadé piosenkę-manifest pod tytułem *Ich bin Musik* (*Jestem muzyką*):

> Robimy tylko to, co chcemy!
> Ty i ja niczego ani nikogo się nie boimy, obowiązki nas nie obchodzą.
> Zachwycimy świat!
> Pokonam wszystko,
> nawet jeśli będzie ciężko,
> to i tak wygram!
> Wiem, dokąd iść.
> Mój geniusz potrzebuje niezależności.
> [...]
> Siła, którą zesłały mi niebiosa
> niesie mnie jak na skrzydłach.
> [...]
> Jest we mnie coś, za czym tęskni cały świat
> Jestem, jestem muzyką (Schoots 2016)[10].

Zacytowany powyżej utwór stanowi wyraz stosunku Mozarta do świata. Utrzyma się on przez cały czas trwania spektaklu i stanie się przyczyną zarówno wewnętrznego konfliktu bohatera, jak i sporu z otaczającymi go ludźmi. W *Ich bin Musik* Mozart deklaruje, że nie będzie spełniał obowiązków, jakie nakłada na niego społeczeństwo, ponieważ jest geniuszem, który nie może być spętany zasadami, obowiązującymi zwykłych ludzi. Dar komponowania otrzymał od samego Boga i zamierza za jego pomocą osiągnąć sukces.

[10] Przekład własny za: „Wir tun nur, was uns gefällt!/ Du und ich haben vor nichts und niemand Angst, uns kann die Pflicht einerlei sein!/ Wir verzaubern die Welt!/ Ich überwinde jede Macht,/ auch wenn es schwer wird,/ich gewinn!/Ich weiß wohin,/ mein Genie will, dass ich unabhängig bin [...]/ Die Kraft die mir der Himmel gab,/ trägt mich auf Flügel. [...]/ In mir ist etwas, was die ganze Welt in Sehnsucht hüllt./Ich bin, ich bin Musik".

Na konsekwencje nie trzeba długo czekać. Arcybiskup Colloredo, patron Mozarta, wyrzuca go ze swojego dworu, ponieważ nie może znieść jego arogancji i przekonania o tym, że talent uprawnia go do występowania przeciwko autorytetom. Protagonista potrzebuje nowego miejsca pracy, wyrusza więc w podróż po Europie, która kończy się śmiercią towarzyszącej mu w wojażach matki. Lekkomyślność Mozarta i jego niechęć do podporządkowania się komukolwiek doprowadzają również do poważnego konfliktu z ojcem. Dla tytułowego bohatera, który z rozrzewnieniem wspomina beztroskie czasy dzieciństwa, konflikt ten stanowi duże obciążenie. Mozart tęskni za opieką ojca i jednocześnie chce uwolnić się spod jego wpływu. Te sprzeczne emocje wywołują wewnętrzny konflikt, z którym bohater boryka się przez cały spektakl.

Jakkolwiek motyw *hybris* jest na pierwszym planie, to w *Mozarcie* pojawia się również temat *ananke*. Jak już zaznaczono, podobnie jak w *Elisabeth*, przeznaczenie jest tutaj uosobione przez postać, która towarzyszy bohaterowi. Jest nią „porcelanowe dziecko" Amadé, ubrane w czerwoną szatę i białą perukę, strój jednoznacznie kojarzący się ze stereotypowym obrazem Mozarta widniejącym na przykład na opakowaniach cukierków *Mozartkugeln* (Golonka 2018: 41-42). Milczące dziecko podąża przez cały spektakl za Mozartem i zazwyczaj albo zapisuje nuty, albo gra na jakimś instrumencie. Amadé reprezentuje zarówno doświadczenia Mozarta wyniesione z dzieciństwa (Golonka 2018: 42), jak i jego geniusz oraz przeznaczenie. Amadé chce, by Mozart całkowicie poświęcił się tworzeniu muzyki i wielokrotnie odciąga go od rodziny czy przyjaciół, przypominając mu o obowiązku komponowania. Konflikt pomiędzy Amadé a Mozartem rozpoczyna się od śmierci matki kompozytora. Mozart szybko przekonuje się, że od wpływu „porcelanowego dziecka" nie ma ucieczki. Wyraźnie pokazuje to finał I aktu, w czasie którego wykonywana jest piosenka pod tytułem *Wie wird man seinen Schatten los* (*Jak można uciec przed swoim cieniem*), w której pojęcie „cienia", podobnie jak w musicalu *Elisabeth*, oznacza przeznaczenie ciążące nad protagonistą.

W finale I aktu Mozart przeżywa poważny kryzys, ponieważ uświadamia sobie, że wyzwolenie się od zewnętrznej presji arcybiskupa Colloredo nie przynosi mu wolności, lecz całkowite uzależnienie od Amadégo (Golonka 2018: 44). Tymczasem Mozart chce wyrwać się ze świata sztuki i żyć jak zwyczajny człowiek: „Na cóż mi nieśmiertelność! Chcę żyć, zanim umrę. [...] Dźwięk skrzypiec nigdy nie będzie tak czuły, jak czyjaś ręka bawiąca się włosami [*Was soll mir die Unsterblichkeit. Vor dem Sterben will ich leben. [...] Kein Geigenkland kann je so zärtlich sein wie eine Hand im Haar*]" (Schoots 2016).

Finał I aktu stanowi próbę zmierzenia się z demonem, przeciwstawienia się przeznaczeniu i pokonania wewnętrznych blokad. Mozart z lękiem zdaje sobie sprawę, że nigdy nie uwolni się od Amadé i wewnętrznej potrzeby tworzenia, co dobitnie pokazują retoryczne pytania, jakie sam sobie stawia:

Jak można uciec przed swoim cieniem?
Jak zostawić wszystko za sobą?
Jak pokonać swoje sumienie?
Jak uciec przed samym sobą?
Jak można uciec
Jeśli samemu stoi się sobie na drodze?
Jak można być wolnym,
jeśli nigdy nie można uciec przed swoim cieniem? (Schoots 2016)[11].

Mozart czuje się rozdarty pomiędzy miłością do muzyki a chęcią życia jak zwykły człowiek. Jest dumny ze swojego talentu, który, jak wierzy, podarował mu sam Bóg, ale jednocześnie czuje, że całkowite poświęcenie się sztuce będzie oznaczało śmierć. Nie ma jednak ucieczki – jego przeznaczeniem jest komponowanie, co podkreślają kwestie chóru:

Obok ciebie stoi demon
w postaci chłopca
tylko jemu powinieneś służyć.
On chce mieć to, czym jesteś.
Tylko dla niego się narodziłeś
(Schoots 2016)[12].

Demoniczny charakter postaci Amadé amplifikują również sceny, w których „porcelanowe dziecko" pisze partyturę krwią Mozarta.

11 Tłumaczenie własne za: „Wie wird man seinen Schatten los?/ Wie lässt man alles hinter sich?/ Wie jagt man sein Gewissen fort?/ Wie flieht man vor dem eignen Ich?/ Wie kann mann flüchten,/ wenn man sich selbst im Wege steht?/ Wie kann man frei sein,/ wenn man seinem eignen Schatten nie entgeht?".

12 Tłumaczenie własne za: „Neben dir steht ein Dämon/ in Gestalt eines Knaben./ Ihm allein sollst du dienen./ Was du bist will er haben. / Nur für ihn allein bist du gebor'n".

Tak więc talent muzyczny jest dla Mozarta zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem. Bohater w końcu musi się poddać i poświęcić życie muzyce. Amadé wymaga absolutnego oddania. Protagonista musi więc porzucić rodzinę i wszystko, co jest dla niego ważne. Tylko całkowicie poświęcając się sztuce, może stworzyć genialne dzieła i zdobyć sławę. Paradoksalnie, muzyka sprawia, że chociaż Mozart odizolowuje się od swojej rodziny, to zdobywa akceptację społeczeństwa, które podziwia jego nadzwyczajny talent. Bohater musi jednak zapłacić za to wysoką cenę – zaczyna się wypalać, a Amadé pisze partyturę już nie atramentem, a krwią. W finałowej scenie umierający Mozart wyrzuca „porcelanowemu dziecku", że oddał mu wszystko, co było mu drogie i został z niczym. Amadè wbija mu wtedy pióro w serce i kończy pisać partyturę; protagonista umiera w samotności.

Podobnie jak sisi, Mozart osiąga pewną tragiczną wielkość, udaje mu się to jednak dopiero po poddaniu się sile przeznaczenia i wyrzeczeniu kontaktu ze światem zewnętrznym, co jest zresztą charakterystyczne dla tragedii antycznej, gdzie wielkość osiąga się „tylko w samotności, gdy jest się odrzuconym przez innych i nawet oszukanym przez bogów" (de Romilly 1994: 86).

Podsumowanie

Podsumowując, w musicalach dramatycznych *Elisabeth* i *Mozart!* Michaela Kunzego można odnaleźć elementy i motywy charakterystycznej dla tragedii greckiej. Obydwa spektakle przedstawiają dzieje wyjątkowych postaci, które muszą zmierzyć się z przeznaczeniem i własnymi słabościami. Osiągają one wielkość, są jednak przez to skazane na absolutną samotność. Dzieje sisi i Mozarta nie mają szczęśliwego zakończenia, a akcja, zgodnie z zaleceniami Arystotelesa, przebiega od szczęścia, jakim zarówno dla Elżbiety, jak i Mozarta, były czasy dzieciństwa, do nieszczęścia.

Dla obydwu drama musicali bardzo ważne są kategorie przeznaczenia (*ananke*), winy tragicznej (*hamartia*) i pychy (*hybris*). W *Elisabeth* sisi wykracza poza ustalony porządek odrzucając miłość Śmierci i poślubiając Franciszka Józefa, w wyniku czego nad nią i całą monarchią Austro-Węgierską zaczyna ciążyć *ananke*. Jej *hybris* to nadmierna pewność siebie i pragnienie samorealizacji, cechy, które sprawiają, że podejmuje walkę z losem – walkę, którą musi przegrać, bo wszystko, co robi, nieuchronnie zwraca się przeciwko niej. Wina Elżbiety ściąga katastrofę nie tylko na nią, ale również na jej bliskich i całą monarchię.

O ile w *Elisabeth* na pierwszy plan wysuwa się motyw *ananke*, to w *Mozarcie!* najważniejszy jest temat *hybris* – pychy, która sprawia, że tytułowy bohater łamie reguły obowiązujące w społeczeństwie, w którym żyje. Mozart jest przekonany, że jako geniusz może więcej, niż inni, postawa ta jednak sprowadza nieszczęście zarówno na niego samego, jak i na jego rodzinę. Talent jest dla niego jednocześnie błogosławieństwem i przekleństwem. Bohater w końcu zdaje sobie sprawę z tego, że nie może wygrać ze swoim przeznaczeniem, którym jest muzyka, i decyduje się mu poddać – oznacza to jednak jego śmierć.

Analiza musicali *Elisabeth* i *Mozart!* pod kątem inspiracji tragedią grecką pozwala na głębsze zrozumienie problematyki obydwu spektakli, które ukazują dramat jednostek uwikłanych w skomplikowane relacje społeczne. Jak widać, drama musicale Michaela Kunzego nie są, jak wiele broadwayowskich musicali, błahymi opowieściami. Warto więc kontynuować badania nad tym gatunkiem teatralnym.

Źródła cytowań

Agard, Walter R. (1933), 'Fate and Freedom in Greek Tragedy', *The Classical Journal*: 2, ss. 117-126.

Arystoteles (2008), *Retoryka. Retoryka dla Aleksandra. Poetyka*, przekł. Henryk Podbielski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Bielacki, Marek (1994), *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Broadwayworld.com (2009), 'BWW Interviews: Writer and Interpreter Michael Kunze', online: http://www.broadwayworld.com/westend/article/BWW-INTERVIEWS-Writer-And-Interpreter-Michael-Kunze-20091002 [dostęp: 29.05.2017].

DramaMusicals TV (2009 a), 'VON DER IDEE ZUR PREMIERE Teil 1 – Die Idee muss begeistern', online: *Youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=rmJ8t22Vn3c [dostęp: 16.07.2017].

DramaMusicals TV (2009 b), 'VON DER IDEE ZUR PREMIERE Teil 2 – Aus welchen Ideen ein Musical entsteht', online: *Youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=a3RyuJVCPtg [dostęp: 02.07.2017].

DramaMusicals TV (2010), 'VON DER IDEE ZUR PREMIERE Teil 10 – Dramatische Wendepunkte', online: https://www.youtube.com/watch?v=spwFTHCLH2k [dostęp: 02.07.2017].

Eliade, Mircea (2007), *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, przekł. Stanisław Tokarski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.

Elisabeth, die wahre Geschichte der Sissi. *Programmheft* (2008), Solingen: La Belle Tournee GmbH.

Esslinger Zeitung (2010), 'Brückenbauer zwischen Kunst und Kommerz', online: https://www.esslinger-zeitung.de/region/kultur_artikel,-brueckenbauer-zwischen-kunst-und-kommerz-_arid,626098.html [dostęp: 15.07.2017].

Golonka, Marek (2018), 'Jak zgubić własny cień? Nawiedzenie przeszłością i przyszłością w musicalu „Mozart!", *Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media*: 1 (1), ss. 36-53.

Gorzkowski, Albert (2001), 'O tragedii greckiej – tragicznie, czyli jak o antyku pisać nie wolno. Refleksje filologiczne i metodologiczne', *Ruch Literacki*: 2, ss. 125-135.

Kitto, Humphrey, Davy Findley (2003), *Tragedia grecka. Studium literackie*, przekł. Janusz Margański, Kraków: Wydawnictwo Homini.

Knapp, Raymond (2005), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton: Princeton University Press.

Knapp, Raymond (2009), *The American Musical and the Performance of Personal Identity,* Princeton: Princeton University Press.

Kopaliński, Władysław (1985), 'Ananke', w: Władysław Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 39.

Kunze, Michael, Sylvester Levay (2008), *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Libretto*, Hamburg: Edition Butterfly.

Lesky, Albin (2006), *Tragedia grecka*, przekł. Magda Weiner, Kraków: Wydawnictwo Homini.

Mikołajczyk, Jacek (2010), *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957-1989*, Gliwice: Gliwicki Teatr Muzyczny.

Morton, Frederic (1980), *A Nervous Splendor: Vienna 1888/1889*, Boston: Little Brown.

Offen, Sven, reż. (2005), *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Live aus dem Theater and der Wien*, HitSquad Records.

Österreich von, Marie Valérie (2008), *Das Tagebuch der Lieblingstochter von Kaiserin Elisabeth*, München: Piper Verlag.

Rommel, Birgit (2007), *Aus der „Schwarzen Möwe" wird "Elisabeth": Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich*, Hamburg: Diplomica Verlag.

Romilly de, Jacqueline (1994), *Tragedia grecka*, przekł. Irena Sławińska, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Schoots, Koen, reż. (2016), Mozart. *Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay*, HotSquad Records.

Stern.de (2008), 'Interview Michael Kunze. "Evita" wird es in 30n Jahren noch geben', online: http://www.stern.de/kultur/musik/interview-michael-kunze---evita--wird-es-in-30-jahren-noch-geben--3216612.html [dostęp: 29.05.2017].

Storyarchitekt.com (2002), 'Boomtime für Musicals', online: http://www.storyarchitekt.com/kunze/docs/interview_medienreport.pdf [dostęp: 01.06.2017].

Storyarchitekt.com, 'Von der Idee zur Premiere. Die Entstehung eines DramaMusicals', online: http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass1.php [dostęp: 16.06.2017].

Talkinbroadway.com (2002), 'Interview with Michael Kunze of *Dance of the Vampires*', online: http://www.talkinbroadway.com/page/rialto/past/2002/10_27_02.html [dostęp: 16.06.2017].

Taplin, Oliver (2003), *Greek Tragedy in Action*, London: Routledge.

Theatermania.com (2002), 'It's a New World, Golde', online: http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/11-2002/its-a-new-world-golde_2751.html [dostęp: 16.06.2017].

Totaltheater.com (2002), 'Michael Kunze: The Sondheim and Lloyd Webber of Europe'. online: http://www.totaltheater.com/?q=node/418 [dostęp: 16.06.2017].

Wąsowicz, Magdalena (2014), 'Zwischen Traum und Wirklichkeit: Historia w musicalu *Elisabeth*', w: Dorota Guttfeld, Agnieszka Sowińska, Monika Linke-Ratuszny (red.), *(Re)wizje historii w dyskursie i literaturze*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, ss.139-154.

Wells, Elizabeth A. (2011), *West Side Story: Cultural Perspectives on an American Musical*, Plymouth: Scarecrow Press.

Wolf, Stacy (2002), *A Problem Like Maria: Gender and Sexuality in the American Musical*, Michigan: The University of Michigan Press.

Wolf, Stacy (2011), *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford: Oxford University Press.

Frankenstein Wojciecha Kościelniaka jako studium przypadku polskiego musicalu

MAREK GOLONKA
Uniwersytet Warszawski
marek.golonka92@gmail.com

Musicale jako kultura popularna

Można odnieść wrażenie, że sceniczne musicale są rzadko analizowane przez badaczy kultury popularnej, zwłaszcza tych w Polsce. Nietrudno zrozumieć tę tendencję – gatunki teatralne są z natury swojej dużo bardziej lokalne niż filmy czy powieści, z kolei musicale są znacznie mniej istotne w życiu teatralnym Polski niż Stanów Zjednoczonych czy Wielkiej Brytanii. Musicale w Polsce są rzadko badane, bo to stosunkowo skromne pole do analiz.

Autor niniejszego rozdziału stara się jednak udowodnić, że powstające w Polsce musicale, choć bez wątpienia stanowią niszę, mogą stać się przedmiotem bardzo interesujących studiów przypadków dla badaczy kultury popularnej. Co więcej, niszowy status polskich musicali może czynić je tym bardziej wartościowymi przedmiotami badań – zarówno ze względu na ich formę i treść, jak i na to, że tego rodzaju analiza może rzucić nowe światło na znaczenie samego pojęcia „musical" poza rodzimym dla niego obszarem anglojęzycznym.

Jako przykład tego rodzaju studium posłuży omówienie musicalu *Frankenstein* Wojciecha Kościelniaka (reżyseria i scenariusz), granego we wrocławskim Teatrze Capitol od 23 listopada 2011. Egzemplifikacja ta została wybrana ze względu na jej lokalność i popkulturowość – jest ona, rzecz jasna, adaptacją klasycznej powieści gotyckiej autorstwa Mary Shelley, zarazem jednak jest

musicalem mocno związanym z osobliwościami polskiej sceny musicalowej. Wojciech Kościelniak, reżyser i scenarzysta spektaklu, jest najbardziej uznanym, a zarazem jednym z najbardziej nowatorskich polskich twórców musicali (Mikołajczyk 2011a), zaś Teatr Capitol jest najbardziej z polskich teatrów muzycznych otwarty na prapremiery polskich musicali i na spektakle eksperymentalne (Mikołajczyk 2011b). *Frankenstein* jest więc głęboko zanurzonym w kulturze popularnej musicalem, pozwalającym zaobserwować na jego przykładzie ważne i interesujące zjawiska w polskim teatrze muzycznym.

Definiując musical

Jednym z powodów nikłego zainteresowania badawczego musicalami w Polsce może być fakt, że niełatwo jest zdefiniować, czym właściwie jest musical, zwłaszcza poza światem teatru broadwayowskiego. Judith Sebesta (2008) w analizie europejskich musicali stwierdza, że w ostatnich dekadach słowo „musical" staje się coraz bardziej popularne w różnych częściach świata, zarazem jednak trudno wskazać cechy formalne, które decydują o przynależności danego dzieła scenicznego do tego gatunku. Warto zauważyć też, że próby zdefiniowania musicalu w oparciu o jego kształt formalny praktycznie zawsze prowadzą do stworzenia definicji wykluczającej część ważnych tytułów przypisywanych do tej formy w powszechnej świadomości lub przez samych ich twórców. I tak na przykład częsta praktyka definiowania musicali jako spektakli zintegrowanych – łączących różnorodne tworzywa sceniczne z myślą o jak najlepszym przekazaniu fabuły – została skrytykowana przez Jessicę Sternfeld (2006), która przypomniała, że widowiska pozbawione fabuły były i pozostają ważną częścią rozwoju gatunku.

Na potrzeby tego rozdziału bardziej użyteczna od definicji formalnej może być historyczna, tłumacząca współczesne funkcjonowanie pojęcia musicalu przez okoliczności jego powstania. W takiej perspektywie określenie, w jaki sposób pojęcie to funkcjonuje dzisiaj w skali globalnej, wymaga przedstawienia okoliczności jego powstania w Stanach Zjednoczonych. Analizowany w tym ujęciu „musical" to pojęcie określające zbiór praktyk wystawiania spektakli – oraz konkretnych spektakli wyrosłych z tych praktyk – wypracowane w realiach teatrów na Broadwayu, w rezultacie wielu dekad poszukiwań, których celem było tworzenie komercyjnie udanych przedstawień muzycznych. Myśląc o Broadwayu, należy pamiętać o tym, że większość teatrów

działających tam nie dysponuje rządowym bądź pozarządowym wsparciem finansowym, więc o ich przetrwaniu na rynku decydują wyłącznie zyski z biletów. Analizy broadwayowskich musicali podkreślają ich zależność od sukcesu kasowego – Stacy Wolf (2011) wprost stwierdza, że sceniczny żywot takiego spektaklu zależy wyłącznie od zysków z biletów, a inni autorzy wskazują między innymi na to, jak lepszy transport podmiejski w nowojorskiej metropolii zwiększył liczbę osób zdolnych obejrzeć dany spektakl, dzięki czemu poszczególne tytuły mogły dłużej nie schodzić z afisza (Kenrick 2003) lub to, jak rosnące ceny biletów sprawiły, że większość musicali była dostosowywana do gustów zamożnej klasy średniej (Kenrick 2003).

Fakt ten nie oznacza, że wszystkie musicale powstają wyłącznie z myślą o sukcesie finansowym, niemniej jednak nawet te, których autorzy mają inne ambicje, muszą być atrakcyjne dla widzów, by długo utrzymać się na scenie i zaprezentować swoje przesłanie dużej publiczności (Jones 2004). W istocie część spośród najważniejszych i najdłużej wystawianych dzieł z tego gatunku – jak *Show Boat* (1928), *Oklahoma!* (1943) lub *Cabaret* (1966) – powstało jako sposób na przekazanie istotnych społecznych treści i obserwacji (Knapp 2006). Nie znaczy to jednak, że najsłynniejsze musicale zdobyły sławę i przyniosły zyski po prostu dzięki naśladowaniu klisz. Co więcej, trzy wymienione spektakle były dość nowatorskie w czasach swojego powstania i nie są jedynymi przykładami eksperymentów, które stały się popularne, a następnie klasyczne. Prawdą jest wszelako, że twórcy musicali broadwayowskich musieli i muszą brać pod uwagę gusta oraz reakcje publiczności podczas pracy nad spektaklami. W monografii dotyczącej poruszania problematyki społecznej w amerykańskich musicalach John Bush Jones (2004) wielokrotnie podkreśla, że dzieła tego gatunku zawierające ważne treści społeczne przyjmowały się tylko pod warunkiem zagwarantowania dobrej zabawy.

Międzynarodową popularność, jaką cieszy się dziś pojęcie musicalu – wykorzystywane do określenia przynależności gatunkowej bardzo różnorodnych spektakli muzycznych w wielu krajach – można wyjaśniać właśnie tym, że narodziło się ono na Broadwayu w długim procesie poszukiwania środków wyrazu zdolnych przyciągnąć publiczność. Ogół musicali można postrzegać nie tyle jako ustalony gatunek, co jako zbiór praktyk scenicznych, wykorzystywanych i modyfikowanych w celu przyciągnięcia uwagi publiczności spektaklami muzycznymi, a niekiedy także przekazywanymi przez nie znaczeniami.

Ta łączność między pojęciem „musicalu" a poszukiwaniem popularności i względnej przystępności może być powodem, dla którego jest ono dziś

powszechnie używane na całym świecie. Szeroki zakres uzusu oraz jego marketingowy charakter dobrze widać po różnicach między tym, w jaki sposób ważni twórcy teatru muzycznego mówią o swoich dziełach w wywiadach, a tym, jak są one reklamowane przez wystawiające je teatry. I tak Andrew Lloyd Webber, najsłynniejszy brytyjski kompozytor musicalowy twierdzi, że jego dzieła nie są typowymi musicalami, ale tak są określane, bo gra się je w teatrach musicalowych (Sternfeld 2006). Michael Kunze, niemiecki librecista i tekściarz, uważany za najważniejszego twórcę musicalowego w kontynentalnej Europie (Sebesta 2008), określa swoje spektakle jako „drama musicale", podkreślając ich skupienie na fabule i chcąc odróżnić je w ten sposób od ogółu musicali (Kraińska 2016). Z kolei Wojciech Kościelniak twierdzi, że jego spektakle są „trzecią drogą między musicalem a operą" (Gazeta Świętojańska 2013). Wszyscy trzej twórcy na różne sposoby dystansują się w wywiadach od pojęcia musicalu, niemniej jednak teatry wystawiające ich dzieła prawie zawsze reklamują je właśnie jako takie (Vereinigte Bühnen Wien 2017; The Phantom of the Opera 2017; Teatr Capitol 2017).

Widać więc, że gdy dyskusja dotyczy cech danego spektaklu lub jego wartości artystycznej, termin „musical" często jest odrzucany jako zbyt ogólny i upraszczający, lecz w obszarze marketingu uchodzi za najlepiej przyciągający widownię. Prawdopodobnie międzynarodowa popularność tego pojęcia wynika właśnie ze skojarzenia z długą tradycją sukcesu w zdobywaniu dużej publiki – tradycją zrodzoną z warunków pracy na Broadwayu, w miejscu narodzin musicalu.

Musical w Polsce

Analiza pojawienia się i recepcji pojęcia „musical" w polskich teatrach stanowi interesującą egzemplifikację jego przyjęcia się poza Stanami Zjednoczonymi. Pozwala ona poznać przykład wyżej opisanego skojarzenia musicalu z tym, co atrakcyjne i przystępne w teatrze muzycznym, a zarazem prześledzić proces zaadaptowania się tego pojęcia w kulturze teatralnej radykalnie różnej od broadwayowskiej. Ta odmienność z jednej strony sprawiła, że musical długo był – i do pewnego stopnia wciąż jest – traktowany w świecie polskiego teatru jako ciało obce, z drugiej zaś – że powstawały w Polsce spektakle określane tym terminem, a przy tym poszukujące i eksperymentalne.

Historia wystawiania musicali przez polskie teatry rozpoczęła się wraz z premierą *Kiss me, Kate* Cole'a Portera w Teatrze Komedia w Warszawie w 1957 (Mikołajczyk 2010). Musicale tego autora oraz *My Fair Lady* Ala-

na Lernera i Fredericka Loewego były pierwszymi, które osiągnęły sukces na polskich scenach, a zawdzięczały to podobieństwu do europejskich kanonów teatru muzycznego, zwłaszcza zaś do operetek (Mikołajczyk 2010). W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych musicale w Polsce wystawiane były głównie w teatrach operetkowych, niekiedy także dramatycznych, a obsady składały się z aktorów tych teatrów – niewielu z wykonawców pasowało więc do amerykańskiego modelu „thriple treat" (aktor, śpiewak i tancerz w jednym), przez co spektakle nieprzewidujące rozbudowanej choreografii dla głównych ról były atrakcyjniejsze dla dyrektorów teatrów muzycznych (Mikołajczyk 2010).

Te realia wpływały na rozwój teatru musicalowego w Polsce przez długi czas i wpływ ten pozostaje widoczny także obecnie. Równie ważne, jak faktyczne warunki, były jednak wyobrażenia i przekonania na temat znaczenia pojęcia musical. Było one znane w Polsce jeszcze przed pierwszymi rodzimymi produkcjami takich spektakli dzięki informacjom docierającym ze Stanów Zjednoczonych oraz z krajów Europy Zachodniej. Musical zaczął w konsekwencji uchodzić za pewien niedościgniony, niezrealizowany w Polsce wzór – słowo to oznaczało bowiem nie tylko gatunek, ale także wysoki standard wykonania w teatrze muzycznym (Mikołajczyk 2010). Co więcej, można wyraźnie wskazać okresy, gdy termin ten był w Polsce bardzo modny oraz takie, w których nie cieszył się powodzeniem. W latach sześćdziesiątych określano nim większość nowopowstałych rodzimych przedstawień muzycznych, w siedemdziesiątych zaś stracił na popularności, co doprowadziło do poszukiwań bardziej adekwatnych określeń przynależności gatunkowej poszczególnych spektakli i sięgania po pojęcia takie, jak bardon, śpiewogra czy rock-opera. Można odnieść wrażenie, że w chwili powstawania niniejszego rozdziału pojęcie musicalu znów jest modne za sprawą dużego sukcesu polskich produkcji zagranicznych spektakli z tego gatunku oraz kilku rodzimych hitów w rodzaju *Metra* czy musicali Kościelniaka (Mikołajczyk 2011b).

Przedmiotem jedynej opublikowanej monografii musicalu polskiego, napisanej przez Jacka Mikołajczyka (2010) i dotyczącej lat 1957-1989, są zarówno przedstawienia faktycznie określane jako musicale, jak i spektakle muzyczne wystawiane pod innymi nazwami gatunkowymi. Mikołajczyk tłumaczy ten wybór faktem, że spektakle i tak bywały określane jako musicale w dyskusjach i recenzjach, a co więcej – wpływały one na kształt dalszych polskich eksperymentów z popularnym teatrem muzycznym (Mikołajczyk 2010). Taka decyzja pod wieloma względami przypomina trudności z formalnym zdefiniowaniem musicalu na gruncie amerykańskim, należy jednak pamiętać o bardzo istotnej

różnicy względem broadwayowskich realiów – spektakle analizowane przez Mikołajczyka jako musicale tworzyły zdecydowanie mniej spójną całość niż ogół produkcji broadwayowskich. Większość z nich (*Naga*, *Szalona lokomotywa, Kolęda-nocka* etc.) stanowiły jednorazowe eksperymenty twórców pracujących głównie nad innymi gatunkami scenicznymi lub muzycznymi. Nie jest to bynajmniej rozpoznanie jednoznacznie pesymistyczne – można zaryzykować stwierdzenie, że ten jednostkowy i eksperymentalny charakter polskich musicali przyczynił się do ich różnorodności i zapobiegł powstaniu w Polsce sztywnych kanonów wystawiania spektakli tego gatunku.

Fakt ten może wyjaśnić przedstawione we wprowadzeniu rozdziału założenie, że polskie musicale są interesującym obszarem badań dla osób zafascynowanych kulturą popularną. Wiele z nich bowiem stanowiło – i wciąż stanowi, czego dowodzi przykład Kościelniaka – świeże, eksperymentalne przykłady popularnego teatru muzycznego. Mikołajczyk (2010) twierdzi, że różne definicje musicalu zbieżne są w kwestii wskazania, że utwory z tego gatunku wykorzystują muzykę rozrywkową, wydaje się jednak, że w rzeczywistości związek musicalu z tym, co popularne, jest znacznie silniejszy, bo – jak już wcześniej wspomniano – nadanie spektaklowi tego określenia sugeruje po prostu, że jest on przynależny do kultury popularnej (lub osoby reklamujące go chcą, by za taki uchodził). „Musical eksperymentalny" to więc muzyczny i teatralny eksperyment w obrębie kultury popularnej – a wiele polskich musicali było takimi właśnie eksperymentami.

Kluczowy dla tego rozdziału artysta, Wojciech Kościelniak – reżyser i scenarzysta *Frankensteina* – ma w świecie polskiego musicalu pozycję pozornie paradoksalną, w istocie jednak dobrze pasującą do nietypowego statusu samego gatunku. Kościelniak uważany jest bowiem za najważniejszego i najbardziej uznanego twórcę musicalowego (Mikołajczyk 2011a), zarazem jednak znany jest jako eksperymentator. Reputację tę zdobył zarówno za sprawą musicali, które sam wyreżyserował, jak i dzięki dwuletniemu okresowi dyrektorowania Operetce Wrocławskiej, która pod jego zarządem stała się Teatrem Capitol, najbardziej otwartym na poszukiwania i na rodzime sztuki spośród polskich teatrów musicalowych (Mikołajczyk 2011b). Kariera Kościelniaka jest więc na swój sposób bardzo symptomatyczna dla pozycji musicali w Polsce – skoro większość musicali tutaj była jednorazowymi eksperymentami, jest pewna logika w tym, by najbardziej rozpoznawalnym klasykiem na tym polu był najskuteczniejszy eksperymentator.

Reżyserska kariera Kościelniaka była długa i pełna najróżniejszych eksperymentów (Mikołajczyk 2011b) – za przykłady niech posłużą jazzowa adapta-

cja *Snu nocy letniej* oraz *Scat*, musical bez słów, za to z licznymi wokalizami. Szczyt swojej sławy uzyskał jednak w 2010 za sprawą premiery musicalowej adaptacji *Lalki* w Teatrze imienia Danuty Baduszkowej w Gdyni. Spektakl ten okrzyknięto wielkim sukcesem – symboliczna scenografia, ekspresjonistyczne kostiumy połączone z mechanicznym ruchem aktorów i niezwykle silnie zrytmizowana muzyka złożyły się na spektakl uznany zarówno za wybitny musical, jak i interesującą adaptację powieści Bolesława Prusa (Mikołajczyk 2011a).

Sukces ten rozpoczął nowy rozdział w twórczości Kościelniaka, w którym twórca skupił się na adaptacjach ważnych dla polskiej kultury narracji, przede wszystkim powieści. Istotne dzieła z tego okresu to między innymi *Ziemia obiecana* (2011, Teatr imienia Juliusza Słowackiego w Krakowie), *Chłopi* (2013, Teatr imienia Danuty Baduszkowej), *Kariera Nikodema Dyzmy* (2014, Teatr Syrena w Warszawie), *Wiedźmin* (2017, Teatr imienia Danuty Baduszkowej) oraz *Blaszany bębenek* (2018, Teatr Muzyczny Capitol we Wrocławiu). Większość musicali Kościelniaka tworzonych po 2010 zachowuje rozwiązania inscenizacyjne wypracowane na potrzeby *Lalki*, a więc symboliczną estetykę scenografii i intensywne wykorzystywanie choreografii jako tła oraz zwielokrotnienia wydarzeń. Niektóre z jego nowszych dzieł powtarzają także wykorzystany w *Lalce* intensywny, biały makijaż, co upodabnia spektakle do międzywojennych filmów ekspresjonistycznych (element istotny we *Frankensteinie*). Kościelniak jest jednym z wielu eksperymentatorów polskiego teatru muzycznego i wydaje się, że jedynym, który uczynił ze swoich innowacji nie tylko jednorazowe wydarzenia, ale także spójny projekt artystyczny. Tematyka jego ostatnich spektakli odpowiada temu, co bywa uważane za najważniejszą cechę teatru jako takiego, o którym Carlson pisał wszak, że „ponowne opowiadanie już opowiedzianych historii, odgrywanie wydarzeń, które już się rozegrały i ponowne przeżycie przeżytych już emocji są i zawsze były centralną sprawą dla teatru wszystkich miejsc i epok [*The retelling of stories already told, the reenactment of events already enacted, the reexperience of emotions already experienced, these are and have always been central concerns of the theatre in all times and places*]" (Carlson 2004: 3). Badacz ten zwracał też uwagę, że owo ponowne przedstawianie nie jest biernym powtarzaniem, ale wiąże się z reinterpretacjami: „[pamięć kulturowa w teatrze – M. G.] jest także poddawana ciągłym poprawkom i modyfikacjom, gdy przywołuje się ją w nowych okolicznościach i kontekstach [*is also subject to continual adjustment and modification as the memory is recalled in new circumstances and contexts*]" (Carlson 2004: 2). Niedawne musicale Kościelniaka w większości poruszają właśnie kwestię toż-

samości narodowej i lokalnej historii, przedstawiając widzom reinterpretacje narracji ważnych dla ich polskiego zaplecza kulturowego.

Tworzenie musicali mocno związanych z polską kulturą było postulatem głoszonym i w pewnym stopniu realizowanym przez Danutę Baduszkową, założycielkę i pierwszą dyrektorkę Teatru Muzycznego w Gdyni, mającą opinię najważniejszej twórczyni i animatorki musicalu polskiego w czasach Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (Mikołajczyk 2010). Kościelniak wydaje się pierwszą osobą zdolną spełnić jej postulaty serią udanych artystycznie i dobrze przyjętych spektakli.

Od 2010 Kościelniak zrobił dwa istotne wyjątki od swojej linii adaptowania ważnych narracji zaczerpniętych z kultury polskiej, oba zrealizowane w Teatrze Capitol – instytucji, którą on sam przystosował do otwartości na eksperymenty. Pierwszy z tych musicali to *Mistrz i Małgorzata* (2013), drugi – *Frankenstein* (2011), którego analizie poświęcona została dalsza część tego rozdziału.

Frankenstein Wojciecha Kościelniaka

Zapytany o swoją decyzję, by stworzyć sceniczną adaptację słynnej powieści gotyckiej Kościelniak przywołał teorię, wedle której książka Mary Shelley mogła być zainspirowana niesławnym przypadkiem okradania grobów w miejscowości Frankenstein – obecnie Ząbkowicach Śląskich – (Gazeta Świętojańska 2013) na Dolnym Śląsku. Takie wyjaśnienie może wydawać się mało przekonujące, ale pozostaje faktem, iż spektakl zawiera odwołania do skomplikowanej, polsko-niemieckiej historii Dolnego Śląska i do pewnego stopnia reintepretuje powieść Shelley, by zbliżyć ją do interesującej Kościelniaka polskiej tematyki. Nie zmienia to jednak faktu, iż *Frankenstein* jest w znacznie mniejszym stopniu niż inne jego spektakle skupiony na wątkach związanych z kulturą rodzimą, a jego głównym tematem pozostaje historia próby stworzenia sztucznego człowieka przez Wiktora Frankensteina i jej katastroficzne następstwa.

Premiera *Frankensteina* odbyła się 23 listopada 2011 roku. Spektakl został stworzony przez Kościelniaka (reżyseria i scenariusz) i jego stałych współpracowników – Rafała Dziwisza (teksty piosenek), Piotra Dziubka (muzyka), Damiana Styrnę (scenografia), Katarzynę Paciorek (kostiumy) oraz Beatę Owczarek i Janusza Skubaczkowskiego (choreografia) (Teatr Capitol 2017). Pozostał w repertuarze do 2016 roku, a następnie wznowiono go w pierwszej

połowie 2018. Zebrał wiele pozytywnych recenzji i został dobrze przyjęty na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych w 2013 (Teatr Capitol 2017).

Powstały rok po *Lalce*, *Frankenstein* Kościelniaka jest utrzymany w bardzo podobnej estetyce, co jego poprzedniczka[1] (Kościelniak 2011). Wszyscy aktorzy występują w bardzo mocnym, białym makijażu z podkreślonymi na czarno oczyma i wykonują nerwowe, rwane, mechaniczne ruchy. Estetyka ta odczłowiecza wszystkie postaci, włącznie z Wiktorem Frankensteinem, i sprawia, że wydają się mechaniczne lub (nie)umarłe. Stworzone przez naukowca Monstrum różni się od zwykłych ludzi tylko wyższym wzrostem i krwawą blizną na czole. Co więcej, scenografia przypomina szpital lub laboratorium, ponieważ składają się na nią głównie białe parawany, w wielu scenach pokryte projekcjami, oraz półka, wypełniona odczynnikami (Kościelniak 2011). Jak wiele musicali Kościelniaka, *Frankenstein* zdaje się podnosić swoją fabułę do rzędu zasady estetycznej organizującej całą inscenizację: historia Wiktora Frankensteina i stworzonego przez niego Monstrum rozgrywa się w laboratorium wypełnionym podobnymi bytami.

Estetykę tę można rozumieć jako wyraz samoświadomości, charakterystycznej dla wielu narracji gotyckich powstałych od czasu drugiej wojny światowej (Bruhm 2012). Współczesne narracje gotyckie często otwarcie wskazują na to, że przedstawiane w nich niesamowite i przerażające zjawiska są symptomami bądź metaforami szerszych problemów społecznych. *Frankenstein* stanowi czytelny przykład takiej strategii – na scenie całe społeczeństwo wydaje się być równie groteskowe i nieludzkie, co Monstrum. Nieudana próba Frankensteina, chcącego stworzyć nowe, doskonalsze życie, jest ukazana na tle ogólnej niedoskonałości świata i ludzi. Można zauważyć, że tego rodzaju samoświadomość szczególnie łatwo pokazać w teatrze – zwłaszcza zaś teatrze muzycznym – gdyż sceniczna narracja jest tworzona za pośrednictwem licznych mediów. Znaczenia mogą być transmitowane przez tekst mówiony lub śpiewany, muzykę, taniec, ruch sceniczny, kostiumy, charakteryzację, scenografię, oświetlenie i inne elementy teatralnego doświadczenia.

Co więcej, media te nie muszą przekazywać w pełni spójnej wizji, gdyż bycie częścią jednego, rozgrywanego na żywo wydarzenia łączy je i pozwa-

[1] Opis musicalu jest oparty na osobistym doświadczeniu autora rozdziału z Warszawskich Spotkań Teatralnych w 2013 oraz na nagraniu dostarczonym przez Teatr Capitol Studenckiemu Kołu Naukowemu Teatrologów Uniwersytetu Śląskiego, którego autor był członkiem.

la zaakceptować sprzeczności bądź niedopowiedzenia. Nienaturalny wygląd aktorów we *Frankensteinie* nie jest w żaden sposób wyjaśniony – to decyzja estetyczna, być może ukłon w stronę filmowego ekspresjonizmu. Ze względu na formalny charakter tego elementu inscenizacji, postaci nie zauważają i nie omawiają swojej nieludzkości. To, że jej nie dostrzegają, nie zmienia oczywiście tego, że dla widowni ta charakteryzacja i ruch sceniczny są bardzo widoczne i istotne w całościowym odbiorze przedstawienia.

Stacy Wolf (2011) analizuje znaczenia, jakie mogą być komunikowane przez musical i wskazuje na fakt, że estetyka tego gatunku jest oparta na sztuczności i kontraście. Autorka pisze, że „radośnie podzielony i zaprzeczający sam sobie teatr muzyczny, jak wskazuje Scott McMillin, jest dłużnikiem teorii »wyobcowania« Brechta, a nie »totalnego dzieła sztuki« Wagnera [*Gleefully divided and contradictory, musical theatre is, as Scott McMillin points out, indebted to Brecht's theories of »alienation« and not to Wagner's »Total artwork«*]" (Wolf 2011: 11), przywołuje też opinie wielu innych badaczy podkreślających, że do zrozumienia musicalu potrzeba zanalizować różnice i nieciągłości między poszczególnymi wykorzystywanymi na scenie środkami wyrazu. Wolf stwierdza, że musicalowa widownia jest przyzwyczajona do tego, że „postaci wyrażają siebie w sposób naturalny i spontaniczny **oraz** [podkreślenie oryginalne] każdy występ jest wynikiem konkretnych artystycznych wyborów, prób i technicznej, powtarzalnej ciężkiej pracy [*that characters express themselves naturally and spontaneously* ***and*** *that each performance is the result of specific artistic choices, rehearsals, and hard work that is technical and repeated*]" (Wolf 2011: 11). Autorka twierdzi, że ta cecha musicali pozwala widowni przyjąć niespójność między różnymi sposobami wyrazu zaprezentowanymi na scenie i w ten sposób odebrać liczne wielopłaszczyznowe i niekiedy sprzeczne przekazy – widzowie musicali rozumieją, że poszczególne elementy tego gatunku należy czytać przez pryzmat konwencji operującej kontrastem i niespójnością. Obserwację tę można wyzyskać w niniejszych rozważaniach, gdyż odnosi się ona w ogólności do spektakli wykorzystujących różne sposoby komunikowania z użyciem muzyki (słowo mówione, melorecytacja, śpiew, taniec), nie zaś do konkretnej definicji musicalu jako gatunku.

We *Frankensteinie* bez wątpienia zachodzi owa wielopłaszczyznowa komunikacja, choć jest on spektaklem dalekim od obiegowych wyobrażeń o musicalu. Piosenki występują tu dość sporadycznie, bo zajmują zbiorczo około jednej trzeciej czasu trwania spektaklu (Kościelniak 2011), czyli zdecydowanie mniej niż w typowych musicalach broadwayowskich. Rola warstwy dźwięko-

wej pozostaje jednak bardzo istotna, a to za sprawą omalże nieustającej muzyki ilustracyjnej, która swoim rytmem organizuje ruch sceniczny. Pełnowymiarowe sceny taneczne są dość rzadkie, lecz stylizowane i zrytmizowane ruchy całej obsady sprawiają, że spektakl odbiera się jako choreograficznie precyzyjny. Trudno dziwić się temu, że starając się określić kształt artystyczny swoich spektakli, Wojciech Kościelniak dystansuje się od pojęcia musicalu (Gazeta Świętojańska 2013), trzeba jednak zarazem przyznać, że *Frankenstein* (i inne jego dzieła) mogą być nazwane musicalami w zaproponowanym we wcześniejszej partii rozdziału znaczeniu popularnego teatru muzycznego.

Wadliwa ludzkość

Wielopłaszczyznowa natura komunikacji w teatrze muzycznym pozwala twórcom i wykonawcom *Frankensteina* ukazać na scenie nie tylko kolejną wersję klasycznej narracji Mary Shelley, lecz także przegląd motywów związanych z recepcją tej powieści w kulturze. Jako fabuła, *Frankenstein* posiada pewne wady – na przykład niektóre sceny wydają się przypadkowe bądź brak im dramatyzmu – lecz bogactwo zaprezentowanych na scenie motywów i obrazów oferuje głęboki wgląd w konteksty dotyczące przedstawianej fabuły.

Jak wiadomo, powieść Mary Shelley *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* była kluczowym ogniwem w powstawaniu dwóch ważnych gatunków – *science fiction* oraz horroru – i do dzisiaj pozostaje ważnym wzorem dla przynależnych do nich dzieł oraz standardowym pomysłem na ich połączenie. Anna Gemra tak opisuje wyznaczniki gatunku *science horror*, który łączy oba powyższe i jej zdaniem zaczął się od *Frankensteina*:

> Naukowa lub pseudonaukowa argumentacja w tego typu obrazach odgrywa w fabule rolę na tyle istotną, by utwór mógł być rozpatrywany w kategoriach *science fiction*, ale konsekwentne budowanie nastroju grozy przez rozmieszczenie w tekście motywów i chwytów typowych dla horroru oraz sposób prowadzenia akcji, zmierzający do wyeksponowania przerażających skutków działalności samozwańczych demiurgów powodują, że dużą część z nich można swobodnie interpretować także jako utwory grozy (Gemra 2008: 307-308).

Co jeszcze bardziej istotne, w czasie powstania powieść dawała głos obawom otaczającym praktyki, które wydawały się możliwe za sprawą ówczesnego

rozwoju nauki – manipulację życiem i śmiercią, w tym przywracanie zwłok do życia, niekoniecznie w pierwotnym kształcie. Dzięki temu narracja Shelley stworzyła wzór, za pomocą którego w kolejnych epokach wyrażano nowe obawy związane z potencjalnymi konsekwencjami dalszego rozwoju nauki – na przykład technologii użytych w I wojnie światowej czy broni nuklearnej (Gemra 2008: *passim*). Musicalowy *Frankenstein* Kościelniaka na swój sposób podsumowuje rozwój tych obaw.

Frankenstein może być czytany jako historia konsekwencji tego, że niedoskonały byt próbuje stworzyć życie. W powieści Shelley Monstrum nie jest złe samo z siebie – jak pisze Gemra: „Istota stworzona przez Frankensteina i będąca odbiciem swojego »Boga« nie jest sama zła, lecz jedynie odbija przestępczą naturę swego kreatora; jeśli jest potworem, to ujawnia jedynie potworność Wiktora" (Gemra 2008: 269). Można wręcz przypuszczać, że niszczycielskie instynkty Monstrum reprezentują agresywną, wypartą stronę osobowości Wiktora (Gamer 2012) i wiele filmowych oraz scenicznych adaptacji powieści podkreśla podobieństwo między twórcą a stworzeniem przez ubranie ich w podobny lub nawet identyczny kostium – według Gemry ten element, po raz pierwszy wykorzystany w sztuce Peggy Webling z 1927, sprawił, że „ostatecznie Twór i Twórca zostali ze sobą utożsamieni"(Gemra 2008: 291).

W spektaklu Kościelniaka ta analogia zostaje rozciągnięta na całą obsadę, co z kolei może sugerować podobieństwo całej ludzkości do Monstrum. Kostiumy, biały makijaż i nerwowe ruchy wszystkich aktorów są podobne (Kościelniak 2011). Wydaje się, że tworząc Monstrum, Wiktor powtórzył nie tylko własne wady, lecz także powszechną ludzką niedoskonałość.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że musical Kościelniaka, obok klasycznych elementów narracji o Wiktorze Frankensteinie – studiów biologicznych, stworzenia i porzucenia Monstrum, ucieczki przed nim etc. – zawiera także liczne sceny ukazujące, w jaki sposób rodzina i społeczeństwo ukształtowało i zarazem okaleczyło Wiktora. W tej wersji jest on wychowywany przez samotną matkę, która bardzo pragnie afektu syna, lecz zarazem nie szanuje jego potrzeb. Gdy Wiktor jest niemowlakiem, matka narzeka, że dziecko nie pragnie jej dość mocno, a gdy bohater dorasta, rodzicielka krytykuje jego badania, nie rozumiejąc ich i uważając za odpychające. Nalega także na przywożenie mu domowych obiadów nawet po jego wyprowadzce (Kościelniak 2011).

Co znaczące, to właśnie ten wątek wieńczy akt pierwszy – tuż po przebudzeniu Monstrum, matka Wiktora odwiedza laboratorium, ale zostaje odesłana przez syna, obawiającego się, że jego twór ją skrzywdzi. Czując się

opuszczona, matka wraca do domu, śpiewając finałową piosenkę *Czekanie* – gorzki i agresywny utwór solowy, mówiący o jej niezdolności do radzenia sobie z tym, że syn jest już dorosły i ma własne życie (Kościelniak 2011). Decyzja, by zamknąć akt pierwszy piosenką niezwiązaną bezpośrednio z głównym tematem spektaklu – stworzeniem Monstrum przez Wiktora – jest ryzykowna dramaturgicznie, być może jednak wynika ona z omówionej wcześniej samoświadomości twórców spektaklu. Kończąc akt głosem odrzuconej matki, Kościelniak chce prawdopodobnie wskazać na fakt, że spektakl na swoim głębszym poziomie opowiada o trudnych relacjach między rodzicami (w tym Frankensteinem) a dziećmi (w tym Monstrum). To kolejny sposób na ujawnienie tego, metaforą jakich problemów jest niesamowita fabuła *Frankensteina*, a więc kolejny rys typowy dla narracji gotyckich powstałych po II wojnie światowej, o których Bruhm pisał: „współczesne gotyckie teksty i filmy są mocno świadome tej [analizowanej przez Bruhma – M. G.] freudowskiej retoryki i samoświadome tego, jakie pragnienia i strachy ona opisuje [*contemporary Gothic texts and films are intensely aware of this Freudian rhetoric and self-consciously about the longings and fears it describes*]" (Bruhm 2012: 262). We *Frankensteinie* Kościelniaka widać taką właśnie samoświadomość – w spektaklu rodzinny podtekst fabuły powieści Shelley nie tylko wpływa na przebieg scen z udziałem Wiktora i Monstrum, ale także jest ukazany wprost dzięki relacji Frankensteina z matką.

Kolejnym środowiskiem ukazanym jako źródło napięcia i problemów dla Wiktora jest uniwersytet. Młody badacz zostaje wyśmiany i odrzucony przez większość studentów, za przyjaciół mając tylko dwójkę innych wyrzutków. Jego najbliższą przyjaciółką zostaje jego przyszła żona, Elżbieta, wychowana w przytułku dziewczyna uzależniona od kłamania (Kościelniak 2011). Ich wykluczenie z ogółu studentów – którzy, rzecz jasna, są ucharakteryzowani równie nieludzko, jak oni – może tłumaczyć nieufność Wiktora wobec ludzi i jego potrzebę udowodnienia własnej wartości. Zarazem jego pełen trudności związek z Elżbietą, będącą, podobnie jak on, osobą pozbawioną pełnej rodziny, wydaje się pokazywać, że naturalny sposób przedłużania gatunku ludzkiego nie zawsze przynosi zdrowe owoce.

Motywacja Wiktora, pragnącego stworzyć sztuczne życie, nie zostaje szczegółowo wyjaśniona w spektaklu. Jego główna pobudka jest klasyczna i stereotypowa – tworzy życie, bo umie, ponieważ odkrył na to sposób i chce go wypróbować (Kościelniak 2011). Powyżej przywołane konteksty w połączeniu z wymową kostiumów pozwalają jednak domyślać się głębszych pobu-

dek. Można zgadywać, że pod wpływem swoich doświadczeń Wiktor ma dużą potrzebę udoskonalenia ludzkości oraz sposobów przedłużania tego gatunku. Oczywiście w zgodzie z oryginalną narracją Mary Shelley, jego próba stworzenia nowej ludzkości kończy się powtórzeniem wad i ułomności ludzi w nowej, sztucznej odsłonie.

Owe ułomności, a wręcz groteskowa dziwność życia, są dodatkowo podkreślane przez licznie wykorzystywane w spektaklu projekcje multimedialne, ukazujące prymitywne organizmy lub mózgi (Kościelniak 2011). Wyświetlane obrazy pozwalają pokazać też brak Boga w scenicznym świecie – gdy Wiktor wkrada się na cmentarz w poszukiwania ciała do eksperymentu, projekcja przedstawia rząd krzyży, zbudowanych z kluczy francuskich (Kościelniak 2011). Ten prosty i groteskowy obraz wskazuje na połączenie między nauką, techniką, religią i śmiercią, zawierając w jednej wizualizacji kluczowe wątki *Frankensteina* i prawdopodobnie sugerując, że w spektaklu nauka zastępuje wszelką transcendencję.

Ostatnim ważnym obszarem, w którym niedoskonałości ludzkości są bardzo jaskrawo przedstawione w spektaklu, jest erotyka. Wszelkie formy fizycznego, zmysłowego kontaktu – łącznie z całowaniem dłoni i czoła – odgrywane są tak, jakby dotyk niósł duży ładunek elektryczny i porażał osobę pocałowaną. Postaci, opowiadające w dialogach i piosenkach o swoich potrzebach seksualnych, poruszają się w sposób nerwowy i pełen napięcia nawet w porównaniu z choreografią pozostałych scen, a jedyny ukazany na scenie stosunek (między Monstrum a Agatą, lubieżną kobietą) jest niezwykle chaotyczny, gwałtowny i zakończony śmiercią Agaty, choć bez udziału przemocy, wynikając raczej z przemęczenia organizmu (Kościelniak 2011).

Szczególnie znaczące jest to, że wszystkie te wstrząsy i napięcia ukazane są jako nieprzyjemne tylko dla Wiktora. Dotyk i erotyka, będące udziałem innych postaci, ukazane są jako napięte, ale przyjemne dla osób zaangażowanych – nie wyłączając Agaty, umierającej w trakcie aktu erotycznego z Monstrum. Może to sugerować, że Wiktor jest szczególnie niechętny do cieszenia się życiem, co może pozostawać w korelacji z chaotyczną i niedoskonałą naturą bohatera, a to z kolei może być kolejnym motywem dla stworzenia Monstrum.

Fabuła musicalu jest zwieńczona sceną z późnych lat Wiktora. Jako osłabiony starzec na wózku inwalidzkim pchanym przez Monstrum – najwyraźniej jego opiekunem po wszystkich tych latach – kłóci się on ze swoim dziełem o korzyści i problemy związane z jego powstaniem, próbuje argumentować, że nadanie mu życia przysłużyło się rozwojowi nauki. Monstrum

przekonuje go jednak, że rozwój ten wcale nie musi zaowocować pozytywnymi skutkami dla ludzkości, a wtedy Wiktor ostatecznie poddaje się, przestając bronić zasadności swego dzieła. Stwierdza, że stwór może równie dobrze wymordować całą ludzkość, a ten rozszerza ów plan, proponując nie tylko zgładzenie człowieczej rasy, ale też stworzenie nowej, podobnej do niego samego. Zamiar ten przedstawia w wieńczącej spektakl makabrycznej *Piosence o mordowaniu* (Kościelniak 2011).

Finałowy utwór podsumowuje wiele istotnych dla tego musicalu wątków. Spektakl zostaje zamknięty groteskowym wyrazem mizantropii i nihilizmu, który płynie wprawdzie z ust Monstrum, lecz nie ulega wątpliwości, że są to także odczucia Wiktora. Piosenka stanowi dalszą część sceny, w której Monstrum określiło się jako lusterko Frankensteina, a gdy stwór śpiewa, jego kreator synchronicznie porusza wargami. W finałowej części utworu cała obsada dołącza do Monstrum, śpiewając o zgładzeniu ludzkości (Kościelniak 2011), w tej scenie bez wątpienia nie pozostają już ludźmi, w których ci sami aktorzy wcielali się wcześniej, ale przedstawicielami projektowanej nowej rasy – na stronie teatru zespół aktorski w tej scenie określony jest jako „Nowi Ludzie" (Teatr Capitol 2017). W ten sposób kolejny element teatralnej umowności – zgoda widzów na sytuację, gdy ten sam aktor odgrywa w spektaklu różne postaci – pozwala raz jeszcze powiązać historię eksperymentu Wiktora z warunkami kształtującymi go jako człowieka. Ci sami ludzie, którzy przyczynili się do rozwoju nihilizmu i mizantropii u Wiktora, stają się teraz ostatecznym wytworem jego eksperymentów, a ich podobieństwo do Monstrum, w trakcie spektaklu traktowane jako metafora, przestaje nią być i staje się faktem.

Wreszcie scena ta zawiera bolesne odniesienie do dolnośląskich realiów, w jakich Kościelniak osadził swój musical, i do skomplikowanej polsko-niemieckiej historii regionu. Choreografia zawiera liczne powtórzenia gestu podobnego do salutu rzymskiego (a więc pozdrowienia *Heil Hitler*), a szczegóły planu anihilacji ludzkości przypominają zagładę Żydów (zwłaszcza w często powtarzanym rymie *Raz en masse/ gaz i kwas*). W ten sposób Kościelniak być może pragnął przywołać Holocaust i nazistowską politykę eugeniczną jako najbardziej drastyczny i nieludzki przykład faktycznych prób naukowego udoskonalenia ludzkości, adekwatne zwieńczenie musicalu ukazującego katastrofalne skutki takich manipulacji.

Popularne eksperymenty

Jak pokazują powyższe analizy, wielopłaszczyznowa struktura przedstawienia teatralnego pozwala Kościelniakowi przedstawić we *Frankensteinie* co najmniej dwa poziomy narracji. To spektakl o Wiktorze Frankensteinie, archetypicznym szalonym naukowcu, chcącym stworzyć życie, ale także o niedoskonałym świecie, który poddaje Wiktorowi pomysł takiego doświadczenia i zarazem skazuje go na niepowodzenie. Powtarzając wiele eksperymentalnych elementów *Lalki*, Kościelniak we *Frankenstenie* niejako skodyfikował je w estetykę, która towarzyszy niektórym z jego dalszych spektakli (między innymi *Hallo, Szpicbródce* oraz *Mistrzowi i Małgorzacie*). W tym musicalu wypracowana przez Kościelniaka warstwa wizualna pozwala widzom doświadczyć historii Frankensteina zarówno jako narracji, jak i ważnego elementu kultury – scenografia, kostiumy i choreografia zapewniają bowiem złożony i wielopłaszczyznowy przegląd ważnych artystycznych i kulturalnych kontekstów otaczających klasyczną powieść Mary Shelley i jej późniejsze reinterpretacje.

Frankenstein nie jest zbyt mocno powiązany z kulturą polską – poza kilkoma nawiązaniami do Dolnego Śląska – stanowi on jednak znaczący i zarazem nietypowy przykład tego, w jaki sposób w Polsce tworzy się musicale, a w szerszej perspektywie – tego, jaki spektakl może doczekać się miana „musicalu". Zawierając niewiele piosenek i typowych sekwencji tanecznych, ale za to nieomalże nieustającą muzykę ilustracyjną oraz wysoce stylizowany ruch sceniczny, *Frankenstein* znacząco różni się od stereotypowych wyobrażeń o musicalu. W jego estetyce można dopatrywać się zarówno osobistej inwencji Kościelniaka, jak i pewnych elementów typowych dla rozwoju musicalu w Polsce. Jego autor przyznaje w wywiadach, że jego dzieła nie są typowymi dziełami tego gatunku, aczkolwiek *Frankenstein* jest opisywany przez Teatr Capitol (2017) właśnie jako musical. Jeśli spektakl ten ma być odczytywany za pomocą tego pojęcia, to bez wątpienia w szerszym znaczeniu – tym, w którym musical to praktycznie synonim popularnego teatru muzycznego.

Podobne rozumienie tego terminu może wydawać się zbyt ogólne i niejasne, pozwala ono jednak na badanie wielu fascynujących kwestii związanych z musicalami. Jeśli musical to dzieło popularnego teatru muzycznego, analiza poszczególnych dzieł tego gatunku może polegać na odpowiedzi na pytanie, co w przypadku danego tytułu oznacza owa popularność. W wielu musicalach, zwłaszcza broadwayowskich, odpowiedź jest dość oczywista – wykorzystują one muzykę rozrywkową i przestrzegają popularnych schema-

tów w kreacji bohaterów oraz fabuły. W innych jednak nie jest ona taka prosta i można zaryzykować stwierdzenie, że w krajach takich, jak Polska, gdzie musical to pojęcie przejęte z zewnątrz i włączone w zupełnie różną od broadwayowskiej kulturę teatralną, różne tytuły z tego gatunku wymagać będą często zupełnie odmiennych, a przy tym bardzo interesujących odpowiedzi.

Takie nietypowe musicale – a *Frankenstein* jest ich przykładem – mogą okazać się niebanalnymi i wartymi badań elementami kultury popularnej. Ze względu na ograniczenia objętościowe, autor niniejszego rozdziału skupił się na polskiej recepcji terminu „musical" oraz na *Frankensteinie* jako na studium przypadku, jednak pragnie wyrazić nadzieję, że badacze kultury popularnej w przyszłości będą zajmować się innymi nietypowymi polskimi musicalami (jak choćby *Położnice Szpitala Św. Zofii* czy rock-opera *Krzyżacy*), a także znaczeniem, jakie musical uzyskał w innych krajach o odmiennej od Broadwayu kulturze teatralnej, jak choćby Francja (z takimi spektaklami, jak *Notre Dame de Paris* i *Le Roi Soleil*), Austria (*Elisabeth, Mozart, Tanz der Vampire* i inne) czy Węgry (*István, a király*, *Lady Budapest* i inne).

Źródła cytowań

Bruhm, Steven (2012), 'The Contemporary Gothic: Why We Need It', w: Jerrold Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 259-276.

Carlson, Marvin (2003), *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Michigan: The University of Michigan Press.

Gamer, Michael (2012), 'Gothic Fiction and Romantic Writing in Britain', w: Jerrold Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 85-104.

Gazeta Świętojańska (2013), 'Mówi Wojciech Kościelniak', online: https://youtu.be/CDChNJ62v4Y?list=PLP_nj6HX6OWxNtd-WHMf9I-45vXleycLNY [dostęp 16.07.2017].

Gemra, Anna (2008), *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankensteina w wybranych utworach*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Jones, John Bush (2004), *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Waltham: Brandeis University Press.

Kenrick, John (2003), *Theatre in NYC: history – part IV*, online: http://www.musicals101.com/bwaythhist4.htm [dostęp 16.07.2017].

Knapp, Raymond (2006), *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton: Princeton University Press.

Kościelniak, Wojciech reż. (2011), *Frankenstein*, Wrocław: Teatr Capitol.

Kraińska, Katarzyna (2016), *Dramamusical Michaela Kunze. W stronę kultury wysokiej*, nieopublikowana praca magisterska powstała na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie.

Mikołajczyk, Jacek (2010), *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957-1989*, Gliwice: Gliwicki Teatr Muzyczny.

Mikołajczyk, Jacek (2011a), 'Muzyka górą? Dziesięć wydarzeń teatralnych 2010 roku', *Postscriptum Polonistyczne*: 2 (8), ss. 283-295.

Mikołajczyk, Jacek (2011b), 'Dogonić świat. Musical i teatr muzyczny w Polsce po 1989 roku', *Postscriptum Polonistyczne*: 2 (8), ss. 112-122.

Sebesta, Judith (2008), '»Something Borrowed, Something Blue«: The Marriage of the Musical and Europe', w: William Everett, Paul Liard (red.), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 270-283.

Sternfeld, Jessica (2006), *The Megamusical*, Bloomington: Indiana University Press.

Teatr Capitol (2017), *Frankenstein*, online: http://www.teatr-capitol.pl/pl/spektakle/737-frankenstein [dostęp 16.07.2017].

The Phantom of the Opera (2017), online: http://www.thephantomoftheopera.com/ [dostęp 16.07.2017].

Vereinigte Bühnen Wien (2017), 'VBW International – Erfolgreicher internationaler Lizenzgeber', online: https://www.musicalvienna.at/de/we-are-musical/vbw-international [dostęp 16.07.2017].

Wolf, Stacy (2011), *Changed for Good. A Feminist History of Broadway Musical*, Oxford: Oxford University Press.

„Wyspa Kultury" – kino Aleksandra Sokurowa jako protest przeciwko kulturze masowej

AGNIESZKA KORYCKA-SOBOTKA

Uniwersytet Warszawski
agnieszka.korycka.uw@gmail.com

Nazwisko Sokurowa od 1995 roku znajduje się na liście stu najlepszych reżyserów kina światowego. W 2004 roku nadano mu tytuł Narodowego Artysty Federacji Rosyjskiej. Dla Andrieja Tarkowskiego Sokurow jest mistrzem kina, którego stawia się pośród takich genialnych twórców, jak Robert Bresson, Luis Buñuel: „Żadnego spośród nich nie można pomylić z kimś innym. Każdy z tych reżyserów idzie własną drogą, choćby wiązało się to z dużymi kosztami, słabościami, nawet z fałszywymi krokami – wszystko to zawsze w imię wyraźnie wytyczonego celu, jednolitej koncepcji" (Tarkowski 2007: 81).

Jeremi Szaniawski – autor jednej z dwóch anglojęzycznych książek o twórczości reżysera, zatytułowanej *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox*[1] – dodaje, że to zaszczytne miano „geniusza filmu" Aleksander Nikołajewicz zawdzięcza swojej niezłomnej wytrwałości, jasności wizji, niepo-

[1] Druga pozycja nosi taki sam tytuł: *The Cinema of Alexander Sokurov* (2011) i jest zbiorem tekstów różnych autorów. Istnieje jeszcze jedna książka poświęcona mechanizmowi pamięci w filmach Aleksandra Sokurowa w języku holenderskim: *Et in Arcadia Ego. Onderzoeknaaraudiovisuelemotieven en kunsthistorische sporenmetbetrekking tot herinneringsmechanismen in de films van Aleksander Sokurov* (Verdoodt 2012). W Rosji powstała praca doktorska poświęcona wizualnym aspektom poetyki Aleksandra Sokurowa: *Художественное решение фильмов Александра Сокурова: изобразительные особенности* (Tichonowa 2011).

skromionemu dążeniu do osiągnięcia określonego celu przy niewspółmiernie małym budżecie (Szaniawski 2014: 27). O przyjaźni dwóch wielkich rosyjskich reżyserów świadczy film dokumentalny *Moskiewska elegia*, który jest swoistym *requiem* Sokurowa dla twórcy *Andrieja Rublowa*, oraz fakt, że *Samotny głos człowieka* został zadedykowany temu wielkiemu mentorowi artysty[2]. To właśnie protekcja Tarkowskiego pozwoliła młodemu twórcy zdobyć pracę w wytwórni Lenfilm. Należy jednak podkreślić, iż pomimo ogromnego szacunku, jakim uczeń obdarza swojego mistrza, Sokurow nie jest kontynuatorem myśli Tarkowskiego, a wręcz odcina się od wszelkich powiązań, opracowując oryginalny język swojego kina autorskiego.

Jeśli reżyser *Stalkera* starał się w realizowanych przez siebie filmach utrudnić odczytanie zawartej w nich symboliki, to Sokurow samym sposobem mówienia wskazuje na istnienie innego wymiaru rzeczywistości. Przedstawia pustynię człowieka pozbawionego wody żywej, świat bez Boga, zaświaty. Zygmunt Machwitz zaznacza, że choć obaj reżyserzy wychodzą w swym sposobie myślenia z rozbieżności między tym, co materialne i tym, co duchowe (Tarkowski 1989: 15)[3], to Tarkowski zwraca się raczej ku poszukiwaniu „bożych ikon" (Machwitz 1995: 75), a Sokurow ku ich degradacji, ku bohaterom zdeterminowanym przez aspekty materialne. Ta zasadnicza różnica sprawia, że u autora *Zwierciadła* dominuje nadzieja i poszukiwanie pierwiastków duchowych, zaś u twórcy *Dni zaćmienia* – śmierć, fizyczność oraz skupienie się na wartościach elementarnych, co nie oznacza, że doświadczenie wewnętrzne bohatera filmowego pozbawione jest perspektywy zbliżenia się do *sacrum* (Korycka 2016: 36-49).

Świat przedstawiony w filmach Aleksandra Sokurowa jest ze wszech miar oryginalny: „Sokurow przekracza granice filmu, negując to, co może wydawać się istotą filmowości" (Pitrus 2003: 198). Nie cechuje go przy tym dyletanctwo

[2] Fakt, iż Tarkowski był mentorem Sokurowa, odnotował również rosyjski krytyk filmowy Wasilij Korieckij w programie 24_DOC: *Korieckij o Sokurowie*. Podkreśla on, że obydwu reżyserów charakteryzuje modernistyczne podejście do reżyserii filmowej, które wyraża się w traktowaniu kina jako sztuki szczególnej, która wymaga ogromnych poświęceń i ofiary twórcy, który ma do wypełnienia misję i moralnie odpowiada za swoje filmy (Youtube.com 2017).

[3] Mowa tu o tak zwanym „kompleksie Tołstoja" – przyczynie wszystkich problemów współczesnego społeczeństwa, wewnętrznym konflikcie człowieka pomiędzy ideałem duchowym a koniecznością życia w świecie materialnym. Książka o życiu i twórczości Andrieja Tarkowskiego została opatrzona takim podtytułem.

warsztatowe, lecz wirtuozeria środków wyrazu filmowego przy mistrzowskim wykorzystaniu możliwości technicznych, jakimi dysponuje. Innowacje techniczne widoczne w pracy kamery, stosowaniu filtrów, wprowadzaniu na plan makiet, w montażu asocjacyjnym oraz oryginalnej warstwie sonorystycznej są szczególnie widoczne w filmach fabularnych powstałych do połowy lat dziewięćdziesiątych, choć także nowsze produkcje (*Rosyjska arka, Frankofonia*) przypominają o szczególnej pozycji Sokurowa pośród koryfeuszy światowego kina.

Inny świat

„Wyspa Kultury" (rosyjskie: „Ostrow Sokurowa") to nazwa oficjalnej strony reżysera. W latach dziewięćdziesiątych Sokurow prowadził też w petersburskiej telewizji cykl programów zatytułowanych *Wyspa Sokurowa*, w których poruszane były kwestie związane z miejscem kina we współczesnej kulturze. Ponadto książka autorstwa reżysera pod tytułem *W środku oceanu* (*W centrie okieana*) także odnosi się do toposu wyspy zalewanej z każdej strony przez wszechogarniający żywioł. Twórca *Aleksandry* ma na swoim koncie kilka filmów, które poruszają temat kondycji kultury we współczesnym świecie. Należą do nich głównie *Smutna obojętność, Dni zaćmienia, Rosyjska arka, Frankofonia.* Cykl łączą motywy apokaliptyczne, charakterystyczne dla przejściowego okresu dziejów – pieriestrojki, końca XX wieku. Występują w nim motywy sakralne, a aktorzy są prowadzeni przez reżysera tak, aby ukazać szaleństwo, jakie opanowuje świat znajdujący się na rozdrożu. Prezentowane w tej grupie filmy uchodzą za najbardziej eksperymentalne. Sokurow odwołuje się do gatunków, do których później już nie wraca – burleski czy fantastyki. Stosuje makiety, bawi się optyką, filtrami, montażem po to, aby uczynić widza niejako współtwórcą dzieła filmowego, a tym samym zmusić go do aktywnego, zaangażowanego odbioru filmu. Cały dorobek twórczy reżysera można rozpatrywać w kontekście sprzeciwu wobec kultury masowej.

Rzeczywistość przedstawiana w filmowym uniwersum Sokurowa przez samego twórcę została nazwana „innym światem", a więc niepodobnym do tego, co każdy spotyka w codzienności. Reżyser uważa, iż ukazywanie zjawisk, spraw, problemów znajomych, sprawiających odbiorcom przyjemność za pomocą tradycyjnych środków wyrazu filmowego powoduje, iż czują się bezpieczni w kontakcie z dziełem, jednak taki rodzaj wizualności jest przeciwieństwem sztuki wysokiej, a wszelkie próby porozumienia się twórcy i widza rodzą „najniebezpieczniejsze w dziejach zjawisko nazywane kulturą masową":

> Tworząc film, wchodzimy w kompetencje Boga – stwarzamy Inny Świat. Jest to przywilej nie samego człowieka i nie wolno nam o tym zapomnieć. Jakby czując się częściowo winnym, duża część reżyserów próbuje stworzyć na ekranie jakieś wyobrażenie realnego świata, *pokazać, jak bywa w życiu* [podkreślenie oryginalne]. Zagłębiają się oni w szczegóły opisu świata otaczającego człowieka, w szczegóły stosunków międzyludzkich, a zatem mówią o tym, co i bez ich udziału każdy widz dobrze zna. Oczywiście przyjemnie jest zobaczyć na ekranie to, co jest i w życiu i tym samym stanąć na tym samym stopniu, co autor filmu. Takie dogadanie się reżysera i widza rodzi jednak najniebezpieczniejsze w dziejach zjawisko nazywane kulturą masową (Sokurow 2011: 311)[4].

Reżyser wydziela sztukę z ogromnego zbioru, jakim jest kultura, twierdząc jednak, że do powstania jej konieczna jest szeroka baza kultury. „Tak jak płyny o różnej gęstości kultura i sztuka nie łączą się ze sobą. […]. Podział na kulturę masową i kulturę elitarną jest zawsze kwestią jakości. […] Wszystko co jest związane z wysoką jakością można zaliczyć do sztuki" (Sokurow 2014: 20).

Produkcję filmową Sokurow również rozumie dwojako. Rozdziela ją na towar wizualny oraz sztukę filmową. Ów pierwszy jest tym, co oglądają ludzie na wszystkich kontynentach. Reżyser żartobliwie dodaje, iż w kinach przed seansem filmu reprezentującego kulturę masową powinna być przedstawiana reklama z następującym przekazem: „Panie i panowie, przyszliście tu, aby konsumować towar wizualny. Nie ponosimy odpowiedzialności za jego wpływ na państwa zdrowie moralne i fizyczne" (Sokurow 2014: 20). Towar wizualny nie ma żadnego związku z działalnością humanistyczną ani ze sztuką (Sokurow 2014: 20).

Sztuka i kultura nie powinny odgrywać – w rozumieniu reżysera – roli prokuratorów czy sędziów. Ich zadaniem jest „postawić diagnozę, uprzedzić

[4] Przekład własny za: „Создавая кинематографическое произведение, мы вторгаемся в дела Господни — мы создаем Другой мир. Это привилегия не человека — и не будем забывать об этом. Как бы чувствуя свою вину, большая часть режиссеров пытается создать на экране некое отражение реального мира, »показать, как в жизни бывает«.Они погружаются в подробности описания окружающего человека социального мира, подробности социальных отношений — то есть говорят о том, что и без них каждому зрителю хорошо известно. Да, приятно зрителю на экране увидеть все то, что он и в жизни видел. И тем самым оказаться на одной ступени жизни с автором произведения. Сговор между зрителем и автором порождает опаснейшее явление, которое называется массовой культурой".

ludzkość o niebezpieczeństwie" (Sokurow 2014: 17). Sokurow, zdając sobie sprawę, iż kino i telewizja mają na człowieka ogromny wpływ, apeluje o to, aby osoby pracujące z materiałem wizualnym miały świadomość, jak silny instrument mają w rękach (Proskurina 2002). Zaznacza przy tym, iż władza, jaką nad społeczeństwem ma obraz, może być użyta przeciwko człowiekowi na przykład przez aparat państwowy. Państwo i sztuka konfrontują się nieustannie ze sobą, gdyż mają do spełnienia różne zadania. Sztuka dąży do tego, aby człowiek stał się uważniejszy, aby wpatrywał się w obraz, czasami stawał się słaby, by mógł zapłakać, współczuć, by jego serce zostało skruszone (Sokurow 2014: 22). Państwo zaś wymaga od niego dokładnie przeciwnych cech i z tego powodu interesy rządzących i artystów są zgoła odmienne (Sokurow 2014: 22).

W mniemaniu reżysera, jeżeli epoki, kultury, narody i cywilizacje są w jakikolwiek sposób ze sobą powiązane, to nie politycznym manuskryptem lub historią, lecz właśnie sztuką. Jedyny sposób na to, by posiadać historię, to pielęgnować kulturę, w której zaszczytne miejsce zajmuje działalność artystyczna: „Nie ma i nie będzie innej formy tworzącej więzy między epokami i ludźmi" (Proskurina 2002) – twierdzi Sokurow w rozmowie ze Swietłaną Proskuriną.

Cechy języka filmowego Aleksandra Sokurowa

Przy tak rozumianej wykładni kultury i sztuki, reżyser jasno określa cel swojej drogi artystycznej – ukazywać to, co dla innych niewidoczne, przybliżać widza do tego, co ukryte. Aleksander Sokurow jest filozofem drogi, który eksploruje przestrzenie i stany graniczne, nasycając dzieła cechami filozofii egzystencjalnej, która nie jest pozbawiona mistycyzmu, pragnienia nawiązania kontaktu z rzeczywistością "po tamtej stronie".

Bohaterowie filmów Sokurowa żyją w czasach przypominających o nadchodzącej apokalipsie. Będąc w nieustannej podróży poza granice własnego istnienia, dochodzą do kresu egzystencji, by odkryć związek człowieka z nieskończonością. Mierzą się ze śmiercią w epoce, która chce o śmierci zapomnieć. Godzą się na cielesne cierpienia i duchowe wyrzeczenia, by ją poznać i pokonać, ogłaszając tryumf życia. Doświadczają przy tym przeżyć granicznych, przechodzą nieustanną przemianę lub prowokują do zmiany postawy innych, jak w filmie *Aleksandra*. Znajdują się w przestrzeniach liminalnych, takich jak obóz wojskowy, pociąg, miasto na rzece.

W debiucie reżysera, *Samotnym głosie człowieka*, główny bohater oscyluje na granicy dwóch światów. Uciekanie od rzeczywistości odbywa się poprzez kamee, czyli długie ujęcia, kadry-pauzy, na których kontemplowana jest przyroda, puste miasto, aleja. Ich celem jest wyzwolenie myślenia od wszelkich ograniczeń, skupienie się na danej chwili oraz dotarcie do istoty filmowego obrazu, niczym do wnętrza ikony. Cechą charakterystyczną kina Aleksandra Sokurowa do połowy lat dziewięćdziesiątych XX wieku jest poszukiwanie nowego języka kina dla wyrażenia treści ukrytych pod powierzchnią kadru.

Kamee

Aleksander Sokurow stosuje w swoich filmach ujęcia, kiedy „akcja dalej się nie rozwija, bo doszła do szczytu, ale w których pogłębia się już tylko jedną sytuację" (Irzykowski 1977: 115). Pojęcie „kamea" zostało wprowadzone na grunt polskiej terminologii przez Karola Irzykowskiego. Jej początków badacz doszukuje się w poezji, dramacie i operze – w ariach. Według autora *X Muzy* tylko dla takich chwil tworzy artysta, wszystko inne służy jedynie formalnej realizacji gatunku. Obraz filmowy, z natury swej ruchomy, może zawierać „moment czysto spoczynkowy, jako osiągnięty cel, jako pauzę, jako zamysł, jako przygotowanie, jako fermata" (Irzykowski 1977: 118).

Puste przestrzenie wzmacniają wrażenie zmieszania porządków czasu i przestrzeni oraz, tak jak sen, są ćwiczeniami przed śmiercią, kontemplacją niebytu, uwolnieniem się od życia w ogóle oraz od jarzma historii, która została pogrzebana w ruinach dotkniętych piętnem wojen, zniszczonych i wypełnionych marazmem codzienności miasta przedstawionych w filmach Sokurowa.

Autor *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox* upatruje w tym iście sokurowowskim geście rzucenia bohatera filmowego w miejsce nieznane i jednocześnie niegościnne, w którym człowiek ten nigdy nie był i w którym nie jest mile widziany, jednej z cech charakteryzujących topografię w dziełach rosyjskiego reżysera. Twórca *Aleksandry* na miejsca akcji często wybiera przestrzenie bez domu, bez możliwości powrotu, w których historia wdziera się do teraźniejszości[5]. Jedyne, co może stanowić most pomiędzy bohaterem a wro-

[5] Na przykład filmy takie jak: *Dni zaćmienia*, *Samotny głos człowieka*, *Ciche strony*.

gim światem, to drugi człowiek, utarte ścieżki kultury, ponadczasowe wartości oraz istniejące pomiędzy ludźmi więzy krwi.

Kadry-pauzy

W filmach Sokurowa skoki, czarne kadry oraz „kadry-pauzy" świadczą o narracji, która wychodzi poza ramy opowieści. Pojęcie „kadry-pauzy"[6] pierwszy raz wprowadził Noël Burch w książce zatytułowanej *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* dla określenia specyficznych kadrów stosowanych przez japońskiego reżysera Yasujirō Ozu, przerywających naturalny bieg akcji. Jest to przebitka, która nie pełni żadnej funkcji narracyjnej, często przedstawiająca pusty pokój czy fragment krajobrazu, który nieruchomo jest pokazywany przez kilka sekund. Tak wprowadzany zastój wyraża coś zjednoczonego, trwałego, a przy tym transcendentnego. Martwe przedmioty w kadrze wydają się ciągle żywe, są kondensatorami przeszłości, wspomnień, emocji. Pomieszczenie, do którego wkroczył Nikita Firsow – bohater *Samotnego głosu człowieka* – po długiej nieobecności, spowodowanej udziałem mężczyzny w rosyjskiej wojnie domowej, zachowało jeszcze zapach matczynej spódnicy, możliwy do wyczucia tylko w tym jedynym miejscu na świecie. Przeszłość jest w świecie pisarza i reżysera konstytutywnym elementem teraźniejszości.

„Kadry-pauzy", jako wyobrażenie pustki, są w filmach Sokurowa jak lustro, pokazują przeżycia wewnętrzne bohatera, jego wzloty i upadki w drodze do celu. W filozofii zen zwierciadło rozpływa się jednak po długiej medytacji, tak samo jak znika cały świat wokół człowieka wpatrującego się w ikonę. Zostaje tylko istota.

Reżyser nieustannie skłania widza do zaangażowania się w aktywny proces odbioru filmu. Uczestnictwo w procesie odczytywania ukrytych znaczeń niekoniecznie musi być przyjemne, gdyż wymaga wiedzy i wysiłku. Jak zauważa Fredric Jamenson, kino Aleksandra Sokurowa „nigdy nie będzie przeznaczone dla popularnych gustów" (Bobuła 2014: 203). Jednak satysfakcja uzyskana w wyniku dotarcia do struktury głębokiej filmu jest porównywalna

[6] W języku rosyjskim zabieg ten opisuje termin „kadry-izgołowia", czemu w angielskim odpowiada sformułowanie „pillowshot".

do zachwytu, jakiego dostarcza odczytanie ukrytych sensów w poezji. By tego dokonać, trzeba przekroczyć pewną ramę, odsunąć zasłonę, przedrzeć się przez warstwę rozmytego, zdegradowanego obrazu, do czego konsekwentnie prowadzi w swoich filmach Sokurow.

Funkcja fotografii

Kino Aleksandra Sokurowa zostało nazwane „kinem śmierci" (Machwitz 1995: 75), choć w wypadku takiej charakterystyki należy zawsze podkreślać, iż śmierć jest związana z odrodzeniem, z przejściem do innego kręgu i w filmach rosyjskiego reżysera nie oznacza końca, co znajduje potwierdzenie w stosowanych środkach wyrazu budujących filmową czasoprzestrzeń przekraczającą granice kadru.

W filmie *Drugi krąg* przez większość trwania akcji widoczne jest na ekranie ciało zmarłego ojca. Trup pojawia się jeszcze w innych filmach Sokurowa: *Uratuj i zachowaj, Dni zaćmienia, Zdegradowany.* W jednej ze scen filmu *Dni zaćmienia* odbywającej się w chłodni na stole leży nieboszczyk, który nagle przemawia: – „Nie ma tu miejsca dla żywych" i dalej: „Czym określony jest krąg, za który wyjść nie można nawet na krótką chwilę.... Przekraczaj ten krąg!" (Sokurow 1988: 01:10:00)[7]. Sokurow w kinie balansuje na granicy życia i śmierci, oswaja proces umierania, łagodzi grozę końca życia, która według Beltinga „polega na tym, że to, co jeszcze przed chwilą było mówiącym, oddychającym ciałem, jednym cięciem zmienia się nagle […] w niemy obraz" (Belting 2007: 174).

Reżyser, wprowadzając zdjęcia z wizerunkami zmarłych osób, które w toku fabularnym pojawiają się aż sześć razy i w sumie zajmują prawie cztery minuty całego czasu trwania filmu, paradoksalnie przywraca normalny porządek. Belting zauważa, że wykonywanie obrazów upamiętniających zmarłych ponownie ustanawiało naturalny stan rzeczy. W ten sposób „zwracano zmarłym członkom wspólnoty status, którego potrzebowali dla obecności w związku społecznym. […] Przekazano obrazowi moc występowania w imieniu i na miejscu ciała. […] Społeczna przestrzeń poszerzała się […] o przestrzeń zmarłych" (Belting 2007: 175). Osoby prezentowane na fotografiach w fil-

[7] Przekład własny za:: „Чем определен круг, выйти за который нельзя ни на одно мгновение... Теряй этот круг!".

mie Sokurowa pełnią niemalże równoprawną rolę do żywych postaci. Podobną rolę – przywoływania obrazów z pamięci, nobilitacji przeszłości – pełnią ujęcia zaczerpnięte z kroniki filmowej (Sokurow 2011: 461)[8].

Rosyjski filozof Nikołaj Fiodorow, ceniony przez Andrieja Płatonowa, którego opowiadania stały się inspiracją przy tworzeniu *Samotnego głosu człowieka,* postulował wskrzeszenie zmarłych przodków, które powinno stać się celem ludzkości. Również Mircea Eliade nawiązuje do tego pomysłu. Zmarli będą mogli powrócić, kiedy dokona się negacja czasu, kiedy świat zostanie unicestwiony i stworzony na nowo. Wtedy właśnie wszelkie bariery między żywymi i zmarłymi zostaną zniesione, co sprawi, że „**powrócą** [podkreślenie oryginalne], ponieważ w tej paradoksalnej chwili czas zostanie zawieszony i dzięki temu będą mogli na powrót stać się współczesnymi żywym" (Eliade 1998: 73-74).

Fiodorow ma na myśli realne wskrzeszenie przodków. Eliade tymczasem nawiązuje do idei ciągłego odradzania się życia, wiecznego powrotu, powtarzania archetypu, wszak „przeszłość to tylko prefiguracja przyszłości" (Eliade 1998: 103). Belting zaś, mówiąc o obrazach, bierze pod uwagę wszelkie formy upodobniające człowieka do zmarłego i przypominające o nim, a więc posągi, maski, czaszki, malunki, mumie, ubrania, kukły, groby. Występujący na nich kolor czerwony nawiązuje do koloru krwi i zmienia „sztuczną skórę w obraz życia" (Belting 2007: 174). Cel wykonywania podobizn, które przypominałyby o zmarłym, pomimo oczywistych różnic, jest taki sam: na powrót martwego do teraźniejszości.

O możliwości pokonywaniu czasu poprzez zdjęcia pisał również André Bazin, twierdząc, że podstawową potrzebą człowieka jest „obrona przed czasem" (Bazin 1963: 9). Celem jest zawsze zatrzymanie życia na ziemi, wyrwanie istoty ludzkiej z rąk Tanatosa, uchronienie jej przed ulotnością, która degraduje śmiertelne ciało. W przestrzeni *Samotnego głosu człowieka* nie ma śladów życia: okna i drzwi domów są zamknięte, chaty zniszczone. Można odnieść wrażenie jakby każdy skrawek ziemi dotykały zimne stopy umarłych, dawnych mieszkańców wsi, którzy zostali zapomniani, a ich domy spróchniały (Płatonow 1969: 322). Wspomnienie o nich zachowują jedynie jeszcze żyjący, ponieważ tylko w nich „ludzie będą żyć jeden w drugim jak jeden świat" (Płatonow 1969: 322).

[8] Nie wiadomo, z jakiej dokładnie kroniki pochodzą czarno-białe ujęcia. W *Dzienniku Sokurowa* widnieje tylko zapis, że w filmie powinny pojawić się zdjęcia z kroniki filmowej. Reżyser wykorzystał je również w filmie *Zdegradowany*.

Belting zauważa, że „poszukiwanie zmarłego jest […] poszukiwaniem miejsca" (Belting 2007: 185), w którym przebywa i które zostało nazwane zaświatami. Aby zaznać spokoju, zmarli potrzebują grobu, gdyż bez niego „błąkają się wokół bez celu jako upiory, […] powracają do żywych, stanowiąc dla nich zagrożenie" (Belting 2007: 186-187). Można sądzić, że w rzeczywistości dotkniętej wojną martwe ciała nie były chowane z należnym szacunkiem, a widmo śmierci jeszcze długo po zakończeniu starć wisiało nad krwawą ziemią. Wywoływanie zmarłych na fotografiach, które dokonuje się w filmach Sokurowa, należy do naturalnego porządku rytualnego włączania ich w krąg, który opuścili. Ich obraz, który ma w sobie cząstkę życia, mimo że jest obrazem śmierci, czyni to, co niezrozumiałe zrozumiałym, gdyż pozwala w pewnym stopniu kontrolować nieuchronność umierania, bo w ten sposób zmarły, podobnie jak podczas pogrzebu, odnajduje na chwilę swe miejsce w środowisku społecznym. Fotografia w sposób bardziej precyzyjny niż malarstwo tworzy podobieństwo: „daje obraz, który jest zdolny »wygrzebać« z dna naszej nieświadomości ową potrzebę zastąpienia obiektu czymś więcej niż niedokładną kopią: nowym obiektem, samym w sobie, uwolnionym od okoliczności czasowych" (Bazin 1963: 15).

Susan Sontag spośród wielu funkcji zdjęć wymienia także te, na które zwracał uwagę Belting: ochronę przed lękiem, upamiętnianie, przywracanie zagrożonej ciągłości życia rodzinnego. W tym kontekście album „zazwyczaj dotyczy rodziny w szerszym sensie – a często jest jedynie jej śladem" (Sontag 1986: 13). Ponadto, jeśli fotografie dają ludziom poczucie wymyślonej, a nie rzeczywistej przeszłości, to „pomagają im także objąć w posiadanie przestrzeń, w której nie czują się bezpieczni" (Sontag 1986: 13). Jak zauważa Sontag, fotografowany przedmiot odzyskuje godność, gdy zostaje utrwalony na zdjęciu. Nieważne stają się intencje fotografa, bo na pierwszy plan w wypadku starych zdjęć wysuwa się patos przeszłości:

> Fotografia – to sztuka żałobna, schyłkowa. Większość fotografowanych przedmiotów zabarwionych jest tylko dlatego, że zostały sfotografowane – patosem […]. Wszystkie fotografie mówią: „Memento mori". Robiąc zdjęcia, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrywamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłagalnego przemijania (Sontag 1986: 19).

Sontag zwraca uwagę na jeszcze jedną ważną funkcję fotografii. Badaczka twierdzi, że jest to „zarówno »pseudoobecność«, jak i świadectwo »nieobec-

ności«" (Sontag 1986: 20). Zdjęcia „ujawniają podświadome zabiegi magiczne. Stanowią bowiem próbę nawiązania kontaktu albo odsyłają do innej rzeczywistości" (Sontag 1986: 20). Kontemplowanie fotografii podsyca poczucie nieosiągalności. W *Samotnym głosie człowieka* jest kolejną próbą na drodze ku duchowej doskonałości i uwolnieniu od ziemskich powiązań bohatera *Samotnego głosu człowieka* – Nikity Firsowa – którą, na równi z walką z uczuciami erotycznymi w stosunku do Luby, musi podjąć bohater. Połączenie z przedmiotem westchnień jest niemożliwe do osiągnięcia na ziemskim padole – podobnie jak ze zmarłym na zdjęciu – więc każda kolejna fotografia mnoży tylko przeszkody, które wikłają Nikitę w przestrzeni między tu i teraz oraz tam i kiedyś.

Reżyser skumulował w debiucie fabularnym wszystkie możliwe sposoby na przedstawienie rzeczywistości pozornej, „podziurawionej" (Sontag 1986: 143), nieustannie odsyłając widza do innej przestrzeni, w której dzieje się właściwa akcja. Do środków wyrazu, którymi się posłużył, należą: czarne kadry, ujęcia z kronik filmowych, fotografie, niediegetyczny dźwięk, prezentowanie bohatera w ramach, jakby był częścią martwego obrazu. Nikita jako jurodiwy (Korycka 2016: 83-117) musi przekroczyć właściwymi drzwiami progi świata doczesnego, żeby osiągnąć duchową doskonałość.

Debiut Sokurowa wyznacza nowy trend w posługiwaniu się językiem filmu. Wypracowane w nim środki wyrazu filmowego pojawiają się także w innych wczesnych dziełach reżysera. Z kolei *Aleksandra,* należąca do zbioru filmów, które można określić jako „trylogię pokoleniową", w której cechą łączącą każdy z filmów, a więc również *Ojca i syna* oraz *Matkę i syna,* są więzy krwi, stanowi realizację bardziej subtelnego i oszczędnego sposobu mówienia, w którym treści ukryte, odnoszące się do istoty dzieła filmowego ekstrapoluje się na samą konstrukcję świata przedstawionego, którego centrum stanowi główna bohaterka.

Rzeczywistość za matową szybą

Film *Aleksandra* w planie fabularnym przedstawia prostą historię babci – tytułowej Aleksandry – odwiedzającej w obozie wojskowym swojego wnuka, Denisa, który jest kapitanem oddziału zwiadowczego na granicy czeczeńsko-rosyjskiej.

Odcienie sepii i subtelna, delikatnie zniekształcona rzeczywistość wywołują wrażenie płaskości kadru: „Jaskrawe kolory są przygaszone: dosłownie wyblakły od czasu i upału jak na starych fotografiach" (Tuczinskaja 2007). Piasek, żwir i pył tworzą rodzaj zasłony, która oddziela widza od postaci na ekranie. Najwyraźniej

widoczne jest to pod koniec filmu, kiedy bohaterka, pożegnawszy się z wnukiem, stoi za warstwą podniesionego z ziemi kurzu. Samochody, poruszające się jeden za drugim w tym samym kierunku, tworzą rodzaj linii, za którą widać obóz, wojskowych i Aleksandrę. Także w wielu wcześniejszych ujęciach widz obserwuje bohaterkę z oddali, z pewnego dystansu, który tylko podkreśla jej przynależność do zamkniętej przestrzeni obozu, do którego wkroczyła. Reżyser podkreślił w ten sposób istnienie pewnej ramy, w której umieszczana jest postać filmowa.

W *Aleksandrze* oglądający zostaje niejako wciągnięty w fizyczną i materialną stronę filmowej przestrzeni, gdyż twórca angażuje, poza podstawowymi zmysłami wzroku i słuchu, także węch, smak i dotyk. Częste zbliżenia na przedmioty takie jak rękawica, buty, skarpety przybliżają widzów do granicy materialności, za którą znajduje się przestrzeń ducha. Ciało jest tylko powłoką, która może być zraniona, co obrazuje zbliżenie na stopy Denisa, na których widać rany, lub koszula z widoczną dziurą, którą ma na sobie chłopiec obserwujący kobietę na rynku. Sensem wiwisekcji przedmiotów jest ukazanie powłoki, która osłania to, co tkwi we wnętrzu (Bugaj 2016: 18). Pyłowe szarości otaczają całą przestrzeń, osiadają na ubraniach ludzi, którzy przez to stają się zespoleni z miejscem, w którym żyją: są tak samo zmęczeni i pozbawieni nadziei, jak ziemia, po której chodzą. Jedyną chwilą zapomnienia i prowizorycznej ucieczki jest dla nich sen. „Szare otoczenie oznaczało od pradawnych czasów »mgłę«, która czyni wszystko nieprzeniknionym, skały i nieurodzajną ziemię" (Gross 2000: 177), a także wnętrze przebywających w nim ludzi. Przestrzeń materialna spotyka się w filmie za sprawą scenografii z przestrzenią duchową filmowych postaci:

> Pasażerowie z opalonymi twarzami, wszyscy jak jeden mąż, ubrali się lekko – przeważnie w ciemno-pyłowe szarości. Przyzwyczajeni do takich dróg i do takich autobusów, każdy jak mógł najlepiej, wrastał w stare siedzenia ze sztucznej skóry. W spojrzeniach tych ludzi nie było oczekiwania szybkiego końca drogi lub nawet przystanku. W tej wyschniętej przestrzeni, niczym w środku oceanu, nie ma po co i nie ma komu oczekiwać przystanków lub ruchu z naprzeciwka… (Sokurow 2014: 21)[9].

[9] Przekład własny za: „Пассажиры все как один с загорелыми лицами, легко, по-летнему, одеты, в основном в серое, темно-пыльное. Привыкшие к таким дорогам и к таким автобусам, пассажиры, кто как мог, врастали в старые дермантиновые сиденья. Во взглядах этих людей не было ожидания скорого конца пути или даже остановки. В этом высохшем пространстве, как в центре океана, не зачем и не кому ждать остановок или встречного движения…".

Bohaterka jest centralną figurą, w której widać proces integracji pierwiastków męskich i kobiecych. O tych ostatnich mówią subtelne elementy kostiumu Aleksandry Nikołajewny, takie jak rubinowe kolczyki, oznaczające wewnętrzne dostojeństwo, kwiecisty wzór na sukni, w której Aleksandra jawi się jako symbol życia, Matka Ziemia, do której pragną przylgnąć młodzi żołnierze, zaś o cechach męskich: siła, gesty, scena trzymania przez babcię broni w czołgu.

Ślady obecności pierwiastka męskiego i kobiecego wpisane są w filmowy świat przedstawiony, a echa słyszalne w warstwie dźwiękowej. Podróż bohaterki jest wyprawą prowadzącą przez *orbis exterior* – to, co nieczyste, złe i obce do *orbis interior*, czyli tego, co piękne, oswojone i znane, tkwiące w sercu każdej istoty ludzkiej.

Dotarcie do wnętrza człowieka przedstawia również scena z *Fausta,* kiedy na ekranie pokazane jest nagie ciało, w którego wnętrznościach Wagner i Faust próbują się doszukać śladów duszy, co nasuwa skojarzenie z obrazem Rembrandta[10] *Lekcja anatomii doktora Tulpa* (1632).

Bohaterowie tak zwanej tetralogii władzy: *Molocha*, *Cielca*, *Słońca, Fausta* – wielcy wodzowie – Adolf Hitler, Włodzimierz Lenin, cesarz Hirohito są pokazani w liminalnym okresie życia: są bezbronni jak dzieci, fizycznie osłabieni, niespełna władz umysłowych. Japoński cesarz ma właśnie zrzec się boskiego statusu, zaś Faust, pragnąc zdobyć wiedzę, sytuuje się pomiędzy światem doczesnym i nadprzyrodzonym. Bez wątpienia tematem większości filmów reżysera jest przejście od życia do śmierci, a nawet dalej, co najlepiej zostało przedstawione w serii dokumentalnych elegii oraz tryptyku tanatycznym, na który składają się filmy takie jak: *Drugi krąg, Kamień, Nieme stronice.*

„Wyspa Kultury"

Przestrzeń w filmach Sokurowa istnieje w bezpośrednim związku z postaciami, a elementy świata przedstawionego służą dotarciu do wnętrza bohatera. Poprzez degradowanie, zniekształcanie obrazu i jednocześnie operowanie środkami pozwalającymi odczuć, a nie tylko zobaczyć, istotę opowieści – dźwiękiem, tonacją barwną, perspektywą, mówieniem o zapachu – reżyser dociera do tego,

10 Właściwie: Rembrandt Harmenszoon van Rijn.

co ukryte, co umyka zmysłowi wzroku. Cechę poetyki Sokurowa stanowi również obecność w jego filmach przestrzeni pozakadrowej i wypełniającego ją niediegetycznego dźwięku.

Reżyser świadomie wykorzystuje przestrzeń do plastycznego wyrażenia czasu, w którym istnieje człowiek (na przykład film *Uratuj i zachowaj*). Otaczająca bohatera rzeczywistość w cyklu tanatycznym oraz w tetralogii władzy staje się coraz bardziej pusta, coraz mniej filmowa, kadry zaczynają przypominać swoją płaskością obrazy (*Samotny głos człowieka* posiada cechy pozwalające odnieść go do prawosławnej ikony). Wizja świata w filmach Sokurowa jest zbudowana według modelu, którego filary stanowi rzeczywistość widzialna, fizyczna oraz niewidzialna czy też przeniesiona za ramy kadru – metafizyczna.

Tak zwana filmowa realność ulega podziałowi na kolejne dwie płaszczyzny. Występują w niej martwe strefy niebytu, które język filmowy przedstawia w formie czarnych kadrów, czarno-białych ujęć z kronik filmowych czy wariacji kolorystycznych oraz strefy, w których akcja toczy się z zachowaniem fabularnej logiki. Każdy film ma związek z tak zwanymi „wiecznymi tematami" (*Ob otwietstwiennosti odnogo czełowieka pieried istoriej* 2014)[11].

Dla autora *Molocha* bagaż doświadczeń oraz duchowa kondycja człowieka, która kształtuje się przez całe życie, są ważniejsze niż wyuczony warsztat odtwórcy roli filmowej. Elementy gry aktorskiej są sprowadzane do minimum, gesty postaci wydają się bardzo ascetyczne. Celem reżysera jest uczynienie, aby widz niemalże zetknął się z postacią, zobaczył i poczuł to, z czym wcześniej nigdy nie miał do czynienia, spotkał się z personą, której wzrok i dusza były mu zupełnie obce. Nadrzędnym założeniem reżysera jest dotarcie do tego, co stoi za obrazem, a co postać aktora funkcjonująca w danym świecie przedstawionym czyni widocznym. Sokurow poszukuje prawdy o człowieku poprzez kontemplowanie obrazu za pomocą długich ujęć, kamei oraz kadrów-pauz.

Reżyser *Aleksandry* bawi się czasem zwiniętym w formę przypominającą wstęgę Möbiusa. Występuje jako profeta, który śmiało wybiega w przyszłość,

[11] Sokurow w jednej z wypowiedzi stawia szereg pytań, które można uznać za elementarne: „Dlaczego państwo tak bardzo wpływa na człowieka i jego psychikę? Dlaczego ludzie nie dostrzegają piękna sztuki? Na czym zasadza się idea mężczyzny i kobiety? Dlaczego życie jest skonstruowane jako walka? Zawsze jest wygrany? Dlaczego Bóg odkrył człowiekowi największą swoją tajemnicę, mówiąc, że istota ludzka jest śmiertelna? Na co liczył?" (YouTube 2014).

ale też jako podróżnik wracający do przeszłości. Bywa, iż o czasie zapomina, zatrzymując go w długich ujęciach zmuszających do kontemplacji obrazu, co nawiązuje do filozofii zen, w której najważniejsze są przestrzenie pomiędzy jednym stanem a drugim, gdyż pozwalają nieprzetrzymywać żadnej myśli. Bywa również, iż zwycięża go poprzez sen, który bohaterom „innego świata" (Sokurow 2011: 311) Sokurowa służy uwolnieniu się od mąk teraźniejszości, jest ćwiczeniem przed śmiercią.

Twórca *Ojca i syna* podejmuje także temat periodycznego odnowienia cyklicznego czasu poprzez przedstawianie świata w ciągłym ruchu[12], w przejściowym momencie dziejów (Sokurow 2014: 464), z możliwością odrodzenia znanego już porządku.

W postawie Sokurowa urzeczywistnia się idea rosyjskiego przewodnictwa duchowego oraz tendencja zapoczątkowana przez Czaadajewa, kontynuowana przez Czernyszewskiego i filozofów z kręgu euroazjatyzmu, która zasadza się na wskazaniu dróg rozwoju Rosji i Europy i wyrasta z założenia, że te dwa koncepty kulturowe mogą być dla siebie inspiracją.

Aleksander Sokurow zdaje sobie sprawę z zagrożeń, jakie niesie towar wizualny, tak powszechny w kulturze masowej. W stosowanych przez siebie filmowych środkach wyrazu, zachęcających widza do przekraczania granic obrazu poprzez kadry-pauzy, kamee, czy podobieństwo do sztuki ikony twórca przeciwstawia się „duchowej pauperyzacji" powodowanej przez popkulturę:

> Pokój socjalny wewnątrz kraju gwarantuje tylko kultura i sztuka, żadne inne czynniki nie są w stanie go zapewnić, podobnie jak spokoju duszy. Nawet religie nie gwarantują pokoju […]. Tylko sztuka, tylko „ermitaże" i wszystko, co w nich jest. To jedyna nasza gwarancja, jedyny nasz ratunek (Proskurina 2002)[13].

12 *W Samotnym głosie człowieka* do motywu koła fortuny nawiązują ujęcia z kroniki przedstawiające burłaków pracujących przy dużym kole.

13 Przekład własny za: „Кроме гарантий социального мира внутри страны, которые также дают только культура и искусство, никакие другие меры не могут обеспечить социальный мир, спокойствие души, да и религии не в состоянии, к сожалению большому, социальный мир обеспечить, ни одна из религий сама по себе не в состоянии это сделать. Только искусство, только »эрмитажи« и все, что в них есть. Они единственная гарантия наша, единственное наше спасение".

Kinematografia Sokurowa i filozofia jego sztuki filmowej sprzeciwiają się wszechobecności kultury popularnej zalewającej „Wyspę Kultury" wysokiej, zachęcając do świadomego uczestnictwa w procesie odbioru dzieła filmowego oraz wzywając do odpowiedzialności każdego człowieka przed historią, epoką, cywilizacją.

Źródła cytowań

Bazin, André (1963), 'Ontologia obrazu fotograficznego', w: André Bazin, *Film i rzeczywistość*, przekł. Bolesław Michałek, Warszawa: WAiF, ss. 9-17.

Belting, Hans (2007), 'Obraz i śmierć', w: Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie,* przekł. Mariusz Bryl, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss.171-177.

Bobuła, Maciej (2014), 'Na progu śmierci. O liminalności w *Samotnym głosie człowieka* Aleksandra Sokurowa', *Studia Filmoznawcze*: 35, ss. 203-213.

Bugaj, Małgorzata (2016), 'The Impression of Reality and the Awareness of the Medium in Alaxander Sokurov's Family Trilogy', *Film and Media Studies*: 12, ss. 7-25.

Derrida, Jacques (1996), *O gramatologii*, przekł. Bogdan Banasiak, Warszawa: KR

Eliade, Mircea (1998), *Mit wiecznego powrotu*, przekł. Krzysztof Kocjan, Warszawa: KR.

Gross, Rudolf (2000), *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przekł. Anna Porębska, Warszawa: WAiF.

Irzykowski, Karol, (1977), *X Muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Warszawa: WAiF.

Korycka, Agnieszka (2016), 'Próba zbliżenia się do sacrum poprzez kino na podstawie analizy i interpretacji drogi jurodiwego w filmie Aleksandra Sokurowa *Samotny głos człowieka*', *Adeptus*: 7, ss. 36-49.

Korycka, Agnieszka (2016), *Wszechświat jurodiwego w filmie „Samotny głos człowieka" Aleksandra Sokurowa*, Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.

Machwitz, Zygmunt (1995), 'Sokurowa kino śmierci', *Iluzjon*: 1, s. 75.

Pitrus, Andrzej (2003), 'Aleksander Sokurow. W kinie nie dzieje się nic nowego…', w: Grażyna Stachówna, Joanna Wojnicka (red.), *Autorzy kina europejskiego*, Kraków: Rabid, ss. 193-203.

Płatonow, Andrzej (1969), *Dżan i inne opowiadania*, przekł. Irena Piotrowska, Warszawa: Czytelnik.

Proskurina, Swietłana (2002), 'Ostanetsja tol'ko kul'tura', *Iskusstwo kino*: 7, online: http://kinoart.ru/archive/2002/07/n7-article2 [dostęp: 12.04.2017].

Sokurow, Aleksandr (2011), 'Odinoki jgołos czełowieka. Dniewnik', w: Lubow Arkus (red.), *Sokurow. Czastirieczi*, Sankt Petersburg: Mastierskaja SEANS, ss. 455-469.

Sokurow, Aleksandr (2014), *Istinnyjecennosti*, Sankt Petersburg: Sankt-Petersburgskij Gumanitarnyj Uniwiersitet Profsojuzow.

Sokurow, Aleksandr (2014), *Ob otwietstwiennosti odnogo czełowieka pieriedistoriej,* online: https://www.youtube.com/watch?v=f8g4JTXKzyA [dostęp 20.05.2017].

Sokurow, Aleksandr (2014), *W centrie okieana*, Sankt Petersburg: Amfora.

Sontag, Susan (1986), *O fotografii*, przekł. Sławomir Magala, Warszawa: WAiF.

Szaniawski, Jeremi (2014), *The Cinema of Alexander Sokurov. Figures of Paradox*, Londyn – Nowy Jork: Wallflower Press.

Tarkowski, Andriej (1989), *Kompleks Tołstoja*, przedmowa i opracowanie Seweryn Kuśmierczyk, Warszawa: Pelikan.

Tarkowski, Andriej (2007), *Czas utrwalony*, przekład, przypisy i posłowie Seweryn Kuśmierczyk, Izabelin: Świat Literacki.

Tuczinskaja, Aleksandra (2007), 'Chozjajkaobszczejsud'by', *Iskusstvo kino*: 1, online: http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?-num=93 [dostęp: 20.05.2017].

O intermedialności seriali na przykładzie *Mirandy* i *Skam*

JUSTYNA BUCKNALL-HOŁYŃSKA
Collegium Da Vinci w Poznaniu
justynaholynska@gmail.com

Począwszy od lat dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku seriale nowej generacji rozpoczęły swoją ekspansję, zagarniając coraz to nowe obszary zmediatyzowanej kultury. W drugiej dekadzie dwudziestego wieku stanowią ważny jej element, odbijający ponowoczesny świat i kondycję żyjącego w nim człowieka. Część z nich prezentuje na małym ekranie epickie opowieści; część eksperymentuje z dotychczasowymi przyzwyczajeniami odbiorców, grając z literackimi i filmowymi schematami fabularnymi, narracją, gatunkami, podejmowanymi tematami, inne jeszcze wykorzystują elektroniczne urządzenia do rozszerzenia filmowanego świata i zatarcia granic między fikcją a prawdą. I to te seriale, które można nazwać intermedialnymi, wydają się najbardziej interesujące w kontekście szybkiego rozwoju technologii i związanych z tym przemian kulturowych.

Pomiędzy mediami

Termin intermedialności, wprowadzony w latach sześćdziesiątych przez Dicka Higginsa do opisu działalności artystycznej Fluxusu (Higgins 2000: 117-133), coraz częściej pojawia się w różnych dyskursach i w wielorakim znaczeniu, choć wciąż pozostaje pojęciem niedookreślonym i zmiennym. Dzieje się tak głównie

za sprawą szybkiego rozwoju oraz zmian technologii, statusu czy funkcji elektronicznych urządzeń, jak też związanych z nimi przesunięć w modelu kulturowej komunikacji. Henry Jenkins określił to zjawisko „kulturą konwergencji", którą można rozumieć ambiwalentnie – technologicznie, jako przepływ treści między różnymi mediami, proces łączenia ich funkcji oraz kulturowo, jako zachętę skierowaną do dotychczasowych odbiorców, by partycypowali w komunikacji poprzez szukanie wybranych treści upowszechnianych przez różne nośniki, łączyli je, a następnie dzielili się nimi oraz tworzyli swoje własne, wpływając na kształt „kultury uczestnictwa" (Jenkins 2007: 9).

Intermedialność rozumiana będzie tutaj jako specyficzna relacja między tekstem kultury a przynajmniej dwoma niezależnymi od siebie mediami, zatem to, co wyłania się z połączeń między nośnikami wykorzystywanymi w procesie twórczym, a co nazywane bywa „przestrzenią pomiędzy" (Hejmej 2013: 100) czy „nowym, złożonym medium, czyli intermedium" (Kluszczyński 2014: 22). Owo intermedium dotyczy przede wszystkim wielomedialnych i hybrydycznych form ekspresji artystycznej i popkulturowej, takich właśnie jak przynależące do telewizji jakościowej seriale.

Koncepcje intermedialności i konwergencji są sobie bliskie, ta pierwsza bowiem powstaje w wyniku połączeń między różnymi mediami (konwergencja). Ważny jest tu jednak nie sam przepływ treści, ich wzajemna zależność czy forma, ale wyłaniająca się spomiędzy nich przestrzeń, którą skonkretyzować musi partycypujący w tej komunikacji potencjalny już nie tyle odbiorca, ile użytkownik mediów, a wręcz ich współtwórca. Zarówno konwergencja, jak i intermedialność wiążą się z innymi kategoriami, właściwymi nowym mediom, takimi jak: intertekstualność, synkretyzm gatunkowy, hybrydyczność, nielinearność, interaktywność, procesualność, czy imersja. Ich wybór i zakres zależą tak od postawy twórcy danego tekstu kultury, jak i danego medium oraz środowiska, w którym media uzyskują określony kształt i znaczenie (Kluszczyński 2014: 11). Warto zauważyć, że zmodyfikowany przez systemy medialne dotychczasowy model komunikacji przyczynia się do powstania nowych form wypowiedzi, ich konstrukcji (kompozycja, fabuła), nakreślonej czasoprzestrzeni i figury wpisanego weń adresata. Intermedialne teksty kultury generują też nowe kulturowe, socjologiczne i psychologiczne sensy (Kattenbelt 2008: 25), które wpływają na stan kultury i kondycję współczesnego człowieka. Twórcy seriali mają dużą świadomość technologicznych przemian w obrębie mediów i ich intermedialnych właściwości. Wykorzystują tę wiedzę, by tworzyć dzieła określane mianem „produktu totalnego" (Zając 2000: 164), a więc takiego, który za pomocą innowacyjnej formy, łączącej

różne nośniki elektroniczne, będzie stanowił lepszą jakość, obejmie większe obszary twórczej i odbiorczej aktywności i dobrze się sprzeda.

Analizowane w tym kontekście seriale to utrzymana w tradycyjnym stylu komedia sytuacyjna *Miranda* (BBC 2009-2015), autorstwa jednej z najpopularniejszych brytyjskich artystek komediowych – Mirandy Hart – oraz nowatorski w formie norweski serial dla młodzieży *Skam* w reżyserii Julie Andem (NRK 2015-). Seriale te są intermedialne. Tworzy się je za pomocą zabiegów przypisanych starym i nowym mediom, wykorzystując także różne nośniki elektroniczne do komunikacji z widzem-użytkownikiem, który – ze względu na zniesienie dystansu między typowo rozumianym nadawcą a odbiorcą, a także naturę owych urządzeń – staje się jednocześnie ich współtwórcą. Zarówno *Miranda*, jak i *Skam* balansują na granicy prawdy i fikcji w kreacji przedstawionego świata oraz konstrukcji bohaterów egzystujących poza nim, w rzeczywistości wirtualnej, ale i realnej. Oba obrazy są także odbiciem życia w zmediatyzowanym świecie, gdzie ważny jest medialny wizerunek, zapośredniczony przez ekran komputera czy telefonu, a życie przypomina performance czy *show*, który, by się dobrze sprzedać, nie może być pozbawiony sporego ładunku emocjonalnego i ideologicznego. Dzięki intermedialności seriale te zyskały uznanie fanów na całym świecie (mimo braku oficjalnej zagranicznej dystrybucji i różnic kulturowych) i stały się, podobnie jak sama intermedialność, prawdziwym fenomenem społeczeństwa medialnego (Chmielecki 2006: 118).

W medialnej konwergencji

Miranda to jeden z najpopularniejszych i najlepszych seriali brytyjskich ostatnich lat, ale przede wszystkim ważny głos podejmujący temat współczesnej kobiety i jej społeczno-kulturowej roli. Każdy odcinek przedstawia zmagania czterdziestoletniej singielki z codziennością, pracą, bliskimi, a przede wszystkim samą sobą. Widzimy ją zazwyczaj w wielu niezręcznych interpersonalnych sytuacjach, wynikających z posiadanych kompleksów czy słabości, ale też będących skutkiem wielu środowiskowych i kulturowych uwarunkowań. Podobnie *Skam*, choć przeznaczony dla młodszego widza, opowiada o zwykłych problemach współczesnego człowieka, skupionych wokół relacji międzyludzkich i wiążących się z nimi uczuć. Oba seriale ze względu na bliską każdemu tematykę, ale i umiejętne wpisanie w sieć rozmaitych przekazów, stały się medialnym czy właśnie intermedialnym fenomenem na światową skalę.

Sitcom Mirandy Hart – pomysłodawczyni, autorki scenariusza, odtwórczyni głównej roli, a także koproducentki – wyewoluował z radiowej audycji *Miranda Hart's Joke Shop* (BBC Radio Two 2007-2008). Wybór konwencjonalnej czy wręcz staromodnej komedii sytuacyjnej w czasach jej rozwoju (cieszące się ogromną popularnością nowatorskie, a nawet łamiące dotychczasowe konwencje *The Office* czy *Peep Show*) podyktowany był zapewne chęcią oddania hołdu najwybitniejszym dziełom gatunku, takim jak *The Two Ronnies* (BBC 1971-1987) czy *The Morecambe & Wise Show* (BBC 1968-1977). *Miranda* zawiera więc charakterystyczny dla tego typu produkcji humor oparty na *slapsticku* i filmowych gagach, a realizowana jest w jasno oświetlonej przestrzeni teatralnego studia, wypełnionego żywo reagującą publicznością. W każdym odcinku główna postać, siedząc na centralnie ustawionej kanapie, wita tak zgromadzonych w studiu, jak i przed ekranami telewizorów widzów, przypomina wcześniejsze zdarzenia, wielokrotnie zatrzymuje akcję, komentując wprost do kamery to, co dzieje się z nią w danej chwili, a na koniec żegna wraz z innymi bohaterami. Tak skostniałe w czasach nowogeneracyjnych seriali cechy klasycznego *sitcomu* Miranda Hart łączy jednak z właściwościami nowych mediów, w tym charakterystycznej dla intermedialności procesualności, imersyjności i interaktywności. Dzieje się tak za sprawą upubliczniania zakulisowych scen czy wywiadów z aktorami oraz pierwowzorami filmowych postaci po napisach końcowych bądź w bardziej rozbudowanej formie: na płytach DVD, oficjalnej stronie internetowej (Mirandahart.com) czy innych portalach internetowych. Autorka wciąga widza w proces tworzenia serialu oraz dialog (interaktywność, imersyjność). Dodatkowo, zakończona – choć nie wiadomo, czy na dobre (to znów element procesualności) – produkcja *Mirandy* od kilku lat obudowywana jest, zgodnie z duchem kultury konwergencji i ideą intermedialności, innymi tekstami kultury, takimi jak *stand up My, What I Call, Live Show* prezentowany kilkadziesiąt razy przed brytyjską publicznością, a zarejestrowany na płycie DVD w 2014 roku, czy książki: *Is It Just Me?* (2012), *The Best of Miranda…* (2014) i *Peggy and Me* (2016)[1]. Wszystkie te intertekstualne wytwory artystycznej działalności Mirandy Hart stanowią przetworzone wersje *sitcomu*. Korespondują one ze sobą na każdej płaszczyźnie, głównie hybrydyczną formą i synkretyzmem gatunkowym. Dla przykładu, książki autorki łączą

[1] Całość działalności artystycznej Mirandy Hart została omówiona przeze mnie w artykule zatytułowanym *Intermediality in Miranda Hart's Performance* (Bucknall-Hołyńska 2016).

w sobie często nielinearnie elementy – scenariusza serialu, gry planszowej, poradnika, przewodnika, ilustracji, zdjęć z planu, wywiadu-rzeki. Posiadają też podobny – styl (zabawna grafika, kolorystyka, czcionka, logo), język (charakterystyczny dla wyższych klas społecznych dialekt, gry słowne), rodzaj humoru (rubaszny komizm sytuacyjny, ale i wyrafinowany słowny), a także narrację (pierwszoosobowa, konfesyjna forma wypowiedzi), konstrukcję postaci i tematykę, o których mowa będzie w dalszej części rozdziału.

Skam również wykorzystuje stare i nowe media, bowiem emitowany jest równocześnie w internecie i telewizji. Wierniejsi fani mają możliwość oglądania fragmentów poszczególnych odcinków, zwanych klipami, na bieżąco, oznacza to jednak, że jeśli dana scena rozgrywa się w czwartek o 11.37, to dokładnie w tym czasie pojawi się na oficjalnej stronie internetowej (Skam.p3.no). Pozostali widzowie muszą czekać na kolejny cotygodniowy seans, nadawany o stałej porze zgodnie z telewizyjnym programem. Sieciowa emisja serialu służy znacznemu poszerzeniu grona odbiorców oraz stanowi odpowiedź na potrzebę współczesnego użytkownika kultury, by być na bieżąco oraz by samemu decydować, jak, kiedy i gdzie chce się konsumować medialne treści. Konwergencja *Skam* rozgrywa się jeszcze na innej płaszczyźnie i pokazuje, że granice między mediami oraz życiem realnym i wirtualnym obecnie się zatarły, i że aktualnie egzystuje on równolegle w tych dwóch światach. Mowa tu o poszczególnych scenach zdominowanych, jak cały serial, przez rozmowy, a raczej słowne konfrontacje poszczególnych bohaterów (stąd trudna do streszczenia pozostaje jego fabuła, tak odmienna od amerykańskich produkcji dla młodzieży). Odbywają się one w świecie przedstawionym podczas wielu spotkań, a więc w relacjach bezpośrednich bohaterów, lecz także w pośrednich, poprzez różnego typu komunikatory. Rozmowy zapośredniczone widzimy wraz z postaciami zazwyczaj na wyświetlaczu smartfonów bądź w dynamicznie zmieniających oknach dialogowych w kadrze. W każdym momencie można do nich powrócić, klikając w odpowiednią zakładkę na stronie serialu, chcąc lepiej zrozumieć sens tych słownych przekazów czy ukryte za nimi intencje, uczucia. Dzierżony w dłoni telefon to nieodłączny atrybut każdego z bohaterów *Skam*, a także ponowoczesnego człowieka, elektroniczne przedłużenie jego ciała, proteza, ale też integralna część osobowości. Wyraźnie widać to w kontekście intermedialności serialu i jego dialogowości. Postaci stają się właściwie „nośnikami znaków" czy „siecią przepływu informacji" (Szwed-Kasperek 2005: 430). Serial podkreśla, jakby tłumacząc swych bohaterów – spadkobierców tak rozwiniętej technologii – że młody człowiek stał się interaktywny, „inter-

konektywny" i „kompatybilny" (Szwed-Kasperek 2005: 433), podobnie jak intermedialny produkt wpisany w nowy model komunikacji.

Odwrócenie ról, zatarcie granic

Intermedialność *Mirandy* i *Skam* polega w równej mierze na wywróceniu ról tradycyjnego aktu komunikacji, który od rozwoju nowych mediów i tak już ulegał ewolucji. Najdalej w tej kwestii posunęli się twórcy norweskiego serialu, bowiem weszli w prawdziwy dialog z potencjalnym widzem-użytkownikiem. Pomysłodawczyni, Julie Andem, poprzedziła etap pisania scenariusza antropologicznymi badaniami przeprowadzonymi w większości szkół średnich w Oslo, których celem było dotarcie do autentycznych problemów młodzieży, tego, co interesuje młodych ludzi, czego pragną, a co ich boli. Wielomiesięczne wywiady przełożyły się na późniejsze powodzenie serialu, zaś w kontekście intermedialności sprawiły, że już na pierwszym etapie powstawania dzieła to jego adresat stał się najważniejszy, wszedł w dialog z nadawcą, nawet w jego kompetencje, narzucając tematykę, formę, a nawet tytuł[2]. Wymiana opinii i pomysłów między twórcami a partycypującymi w procesie tworzenia widzami-użytkownikami odbywa się nieustająco na stronie internetowej i portalach społecznościowych. Dotyczy ona tak istotnych kwestii, jak ta, która z postaci wysunie się w danym sezonie na plan pierwszy oraz z jakimi problemami przyjdzie się jej zmierzyć. Co równie ważne w intermedialnym aspekcie, producenci *Skam* oddali w ręce użytkowników zadania promocyjne, mające na celu zwiększyć oglądalność serialu, a co za tym idzie zyski. Nie od dziś przecież wiadomo, że w kulturze konwergencji to prosument jest najlepszym rzecznikiem towaru, który w wypadku *Skam* z pewnością można opatrzyć etykietką „must have". Interaktywność grupy docelowej serialu przejawia się też na jeszcze wyższym poziomie intermedialności związanym z zamianą ról – wejście w rolę autorów tekstów kultury, tworzących scenariusze alternatywnych, wcześniejszych lub dalszych losów bohaterów oraz ich kompilacji na

[2] *Skam*, czyli po norwesku „wstyd", odpowiada w jakimś stopniu poruszanej problematyce, ale równie dobrze pasowałoby pojęcie zupełnie przeciwstawne, serial bowiem dotyka całego wachlarza uczuć. Wymyślili go startujący w *castingu* aktorzy i, mimo że nie niesie ze sobą żadnego znaczenia, stał się synonimem skandynawskiego sukcesu, marką samą w sobie.

największej służącej temu (para)literackiej platformie *fanfiction* oraz filmowym kanale YouTube. Dzięki swoim historiom, poruszanym w nich problemom bądź tylko zabawnym parodiom, zdradzają twórcom swe upodobania, podpowiadają, w jakim kierunku powinien pójść serial, który cały czas jest na etapie powstawania (wspomniana procesualność), a także mają szansę zaprezentowania własnych umiejętności.

Porównywalnie fani tytułowej Mirandy są nad wyraz aktywni. Jak dotąd stworzyli ponad sto scenariuszy dalszych lub opcjonalnych jej losów (Fanfiction.net/tv/Miranda). Teksty te odznaczają się nie tylko nieograniczoną pomysłowością, ale i bliskim jej humorem oraz stylem wypowiedzi. Sama autorka, kreując niezwykle wyrazistą intermedialną personę, zachęca swą publiczność do aktywności, a raczej interaktywności, w nieustającym dialogu oraz procesie twórczym czy to na stronach swych „konwergencyjnych" książek, czy małym ekranie oraz wielu portalach społecznościowych. Wykorzystuje przy tym metodę audiowizualnej imersji, by zatrzeć między nimi dystans dosłownie i metaforycznie, a więc zaprosić do siebie, gdy siedzi na serialowej kanapie, stoi na *stand-upowej* scenie jako gospodarz wielkiej imprezy na tysiące gości (z którymi wchodzi w różnoraki bezpośredni kontakt, schodząc z niej, a więc niwelując jakiekolwiek granice) czy gdy pokazuje swój prywatny dom na Instagramie. Ów dystans znoszony jest w jeszcze inny, choć bliski *Skam* sposób, poprzez poruszanie ważnych i bardzo intymnych (szczególnie dla kobiet) spraw, przybranie charakterystycznej dla współczesnej (pop)kultury konfesyjnej formy i nadekspresji „ja" (Ogonowska 2006: 14).

Oba seriale są dobrym przykładem interaktywności fanów. Pokazują, że kultura intermedialna znosi dystans między twórcą a widzem, także między producentem a konsumentem, te role są zamienne, a nawet znikają (Jenkins 2007: 9-10). Dowodem na to niech będą fandomy *Mirandy* i *Skam* generujące tysiące postów i wszelkiego typu tekstów w sieci, domagające się większej ilości informacji oraz różnych popkulturowych artefaktów. Autorzy omawianych seriali na te potrzeby odpowiadają, ale też i sami je generują. To wynik współczesnych socjologicznych praktyk fanowskich: zdobywania, kolekcjonowania, tworzenia treści i gadżetów, poszerzania wiedzy oraz analityczno-krytycznych kompetencji (Kobus 2016: 152), ale też strategia tych komercyjnych projektów, których celem jest zdobycie jak największej liczby konsumentów i najwyższych zysków.

Między ekranową fikcją a pozamedialną prawdą

Oba seriale balansują na granicy kreowanej fikcji, wykraczają poza nią i łączą z pozamedialną rzeczywistością. W *Skam* wspomniany wcześniej kult autentyzmu dokonuje się poprzez nawiązanie do poetyki *reality tv* oraz dokumentalny, jakby rejestrujący tylko sposób filmowania, często z jednej, niejednokrotnie szwenkującej kamery. W zamieszczanych w sieci scenach rozgrywających się pozornie w czasie rzeczywistym (tak, by znów spotęgować wrażenie prawdziwości ukazywanych zdarzeń) nie ma specjalnych punktów widzenia, niemniej jednak pojawiają się sytuacje, w których kamera przyjmuje subiektywną perspektywę, filmuje zza pleców, z ukrycia oraz z daleka, zdarza się więc, że nie dociera do interesującego miejsca w kadrze. Wykorzystywany przez twórców wojeryzm zaspokaja pragnienie użytkownika mediów do podglądania, a dzięki charakterystycznej dla tekstów intermedialnych imersyjności, widz niemal cały czas ma wrażenie, że uczestniczy w przedstawionych wydarzeniach, a nawet, że znajduje się w świecie przedstawionym[3].

Analogicznie w wypadku brytyjskiego *sitcomu*, który wciąga nas w prezentowaną, z reguły zamkniętą, przestrzeń mieszkania nad prowadzonym przez główną bohaterkę i jej przyjaciółkę sklepem oraz sąsiadującą z nią restauracją, w której pracuje dawny przyjaciel, a jednocześnie wymarzony ukochany. W każdej z tych scenografii znajduje się miejsce dla potencjalnego widza. Miranda zwraca się do niego bezpośrednio, przed nim rozgrywa większość scen dialogowych, wreszcie do niego mówi, mruga okiem, śmieje się bądź wstydzi. Podobnie widz odczuwa momenty zażenowania, szczególnie będąc świadkiem, a nawet uczestnikiem wydarzeń intymnych czy wstydliwych. Ten ekranowy zabieg jest wynikiem tradycyjnie realizowanej konwencji *sitcomu*, gdy jednak przyjrzeć się innym medialnym reprezentacjom ekranowej Mirandy, widać, że wpisuje się on w intermedialną poetykę podporządkowaną idei wspólnej interaktywnej zabawy. Stąd kreowana przez nią czy to na scenie, ekranie, czy kartkach książek przestrzeń odznacza się bogatą, często jednak kiczową, ale za to swojską i przyjazną dla oka ornamentyką.

[3] Imersyjny charakter *Skam,* będący cechą charakteryzującej go intermedialności, wykorzystywany był przez twórców już przy wcześniejszych produkcjach (Mia, Jenter). Za pomocą funkcji *webcamu*, tworzono udawany wideo dziennik, z którego zrezygnowano, najprawdopodobniej z powodu ograniczeń kompozycyjnych kadrów i przyjętej nowej konwencji (YouTube.com 2017).

Interesująco wygląda też pod tym względem synkretyczny rodzajowo i gatunkowo *Skam*. Mimo iż jego konwencja nawiązuje do dokumentalnych technik filmowania, nie pozbawia go także atrakcyjnych ozdobników. Obraz rejestrującej rzeczywistość kamery nie jest więc jedynie surowy, naturalistyczny, ale też pojawiają się w nim często nawiązania do estetyki reklamy, *videoskatingu*, muzycznych klipów. To, co wspólne dla tych wszystkich form audiowizualnych, a obecne w serialu, to choćby szybki montaż, selektywność i estetyczna kompozycja kadrów, ruch spowolniony, przetworzona kolorystyka, fascynująca przestrzeń czy wymowna muzyka, składająca się z największych światowych hitów. Wszystkie stosowane przez producentów *Skam* zabiegi wynikają z chęci sprzedaży produktu, a więc zastosowania filmowych trików bliskich odbiorcy wpisanemu w tekst, trafieniu w jego gusta. Z drugiej strony, podobnie jak w wypadku *Mirandy*, stanowią odbicie jakże ważnej ostatnimi laty i wciąż postępującej estetyzacji codzienności, w której zarówno człowiek, jak i otaczające go przedmioty oraz zajmowane przestrzenie mają nie tylko pełnić funkcję użytkową, ale przede wszystkim cieszyć oko (Lubowicka 2008: 30). Warto też wspomnieć o obecnej w serialu estetyce *designu*, szczególnie znaczącej w krajach skandynawskich, czego potwierdzeniem może być równie popularna obecnie serialoturystyka, a więc zorganizowana dla fanów wirtualna i realna wycieczka śladami bohaterów *Skam* po najbardziej urzekających miejscach, wnętrzach i budynkach (Visitoslo.com).

Zgodnie z przyjętą konwencją dzieł intermedialnych, serialowy świat *Mirandy* i *Skam* rozciąga się na inne nośniki cyfrowe, wychodzi poza ekran oraz filmową fikcję, a jego treści przyjmują różną formę, ponadto stają się rozproszone, nielinearne. Bohaterowie obu seriali istnieją osobno w rzeczywistości wirtualnej. Mają swoje profile na najpopularniejszych aktualnie portalach społecznościowych, takich jak Facebook, Twitter czy Instagram. Prowadzą, adekwatnie do rozwijającej się fabuły, rozmowy z innymi postaciami, zamieszczają regularnie zdjęcia i posty. Te ostatnie w *Skam* pełnią często funkcję *cliffhangerów*, bowiem nawiązując do poprzedniego odcinka, zapowiadają kolejny, rozbudzając przy tym ciekawość publiczności, przywiązując do bohaterów serialu i przyciągając przed ekrany kolejnych fanów. Poszczególne konta tych medialnych postaci są silnie zindywidualizowane i dopasowane do charakteru ekranowych bohaterów. To niezwykle interesujące posunięcie, wcześniej niespotykane na taką skalę, ponieważ profile na tych komunikatorach są przeznaczone dla realnie istniejących osób, tym bardziej, że wiążą się zazwyczaj z innymi aplikacjami. Użytkownik internetu pod fikcyjnym kontem będzie się

raczej spodziewał medialnych gwiazd bądź firm o publicznym statusie i zaraz rozpozna ich marketingowy charakter. W wypadku profili bohaterów *Skam* tak nie jest. Wyglądają one jak większość typowych stron nastolatków pełnych *selfie*, zdjęć z kolegami, zabawnych wpisów i załączników ulubionych utworów. Sprawia to, że tysiące śledzących je osób wierzy lub przez jakiś czas wierzyło w prawdziwość przedstawianych postaci i zdarzeń. Co więcej, nieznanym dotychczas aktorom na początku zabroniono udzielać wywiadów, pokazywać się publicznie[4], nie zdradzano kulis produkcji (cały czas dalsze sezony owiane są tajemnicą), co przekłada się na jej medialny sukces i niesłabnącą fascynację. Tę dodatkowo podsyca internetowa aktywność bohaterów, zwłaszcza w okresie między kolejnymi sezonami, gdy wierni fani czekają na nowe odcinki, prowadząc spekulacje na temat dalszych losów ulubionych bohaterów. Nie inaczej jest z tytułową bohaterką *Mirandy*, *sitcomu* zakończonego (przynajmniej na razie) w 2015 roku. Finał tej jednej konkretnej produkcji nie wpływa jednak na intermedialną personę, jaką jest bez wątpienia Miranda, prowadząca mniej lub bardziej oficjalne profile społecznościowe, występująca w różnych formach medialnej wypowiedzi i pomiędzy nimi egzystująca.

Intermedialna persona a człowiek w zmediatyzowanym świecie

Oba seriale stworzyły i wciąż tworzą intermedialne kreacje, które są spójne, wyraziste, sprawiają wrażenie autentycznych, a nade wszystko skupiają w sobie jak w soczewce wszystkie najważniejsze dla ich użytkowników problemy i kwestie współczesnego człowieka, a nawet świata.

Miranda Hart kreuje swoją (między)ekranową personę konsekwentnie i nieustająco od połowy lat dziewięćdziesiątych, opierając się na osobistych przeżyciach, słabościach, kompleksach. Najpełniejszy jej wyraz znalazł się w analizowanym *sitcomie*, ale też innych wspomnianych tekstach kultury. Jej sukces zawiera się w stopniu identyfikacji z tworzoną przez siebie postacią oraz w usilnym dążeniu do uchwycenia bolączek wielu kobiet, które w jakimś sensie nie pasują do zastanego świata (powszechnych standardów piękna, stylu życia,

[4] Ciekawostką jest to, iż twórcom i producentom serialu zależało na zachowaniu prywatności aktorów z racji ich młodego wieku. W istocie wielu z nich, mimo tak ogromnego medialnego sukcesu, nie zmieniło znacząco swego życia, uczy się lub pracuje tam, gdzie wcześniej (filmowa Noora jest telemarketerką, Even kelnerem).

ale też konwenansów, stereotypów, medialnych kreacji). Wykorzystuje w tym celu doświadczenie jako komiczki i aktorki charakterystycznej i, posługując się wypływającymi z jej fizjonomii ograniczeniami, buduje komediowe narracyjne scenki na poważne, dotykające tak naprawdę każdego człowieka tematy, związane najczęściej ze statusem samotnej osoby, niewpisującej się w medialne standardy piękności, ale też społeczne normy czy konwenanse.

Miranda jako intermedialna persona nie wpasowuje się w dominujący w mediach głównego nurtu wizerunek społecznego idola ucieleśniającego powszechnie dominujące cechy, takie jak młodość, atrakcyjność, szczupłość, szczęście (rodzinne) i czyni z tego swój atut. Przede wszystkim gra ciałem. Jest bardzo wysoka, duża (w serialu zwana pieszczotliwie przez koleżanki Queen Kongiem), a przede wszystkim niezgrabna i właśnie niepasująca. Ukryty pod komiczną osłoną wizerunek zadowolonej z siebie i z życia autorki-persony zamieszczany jest na najpopularniejszym fotograficznym profilu społecznościowym, jakim jest Instagram. Portal, odwiedzany przez miliony internautów, cieszy się tak wielką popularnością ze względu na prosty i międzykulturowy sposób komunikacji – poprzez zdjęcia, ale przede wszystkim sposób ich prezentacji – wyszukany, wręcz artystyczny (dzięki łatwym w użyciu retuszującym filtrom), korespondujący z tendencją do estetyzacji codziennego życia czy wręcz idealizacji rzeczywistości. Miranda Hart na swym profilu, w opozycji do większości, przedstawia siebie i swoje otoczenie bez żadnych „upiększaczy" (filtrów, makijażu), w niczym niewyróżniających się wnętrzach, ubraniach. Zazwyczaj spotyka się to ze zwiększoną ciekawością i wspomnianym wojeryzmem, lecz również z brakiem akceptacji innych użytkowników. Nie dzieje się tak w odniesieniu Mirandy, gdyż jej fizjonomia składa się na kreowany przez nią konsekwentnie intermedialny wizerunek oraz uzyskiwany dzięki niemu efekt komiczny, ponadto, w przeciwieństwie do innej brytyjskiej fikcyjnej postaci, z którą przez lata utożsamiało się wiele kobiet – Bridget Jones – Miranda nie jest w stanie, ale też i nie chce zmienić się w powszechnie uznawaną piękność. Dlatego Miranda nie pasuje jeszcze pod innym kątem – społecznych oczekiwań co do realizacji życiowego schematu czy wszechobecnej apoteozy różnie pojmowanego sukcesu. Jest to bowiem trzydziestokilkuletnia, niedojrzała singielka, nieradząca sobie w wielu interpersonalnych relacjach, posiadająca liczne lęki i fobie. Czuje skrępowanie w obecności obcych, szczególnie mężczyzn, wpada w panikę, popełnia jedną kompromitującą gafę za drugą. Spokój odzyskuje jedynie w oswojonej przestrzeni swego domu oraz w otoczeniu bliskich.

Intermedialna persona Mirandy wydaje się być doskonałym odbiciem współczesnego człowieka próbującego odnaleźć się w świecie Baumanowskiej płynnej nowoczesności zdominowanej przez media, człowieka będącego sumą wszystkich kulturowych i społecznych ról, egzystującego jednocześnie w realnej i wirtualnej przestrzeni i stale się w tych płaszczyznach kreującego. Jest też z pewnością szansą na zmianę postrzegania innych przez pryzmat aparycji czy statusu. Miranda przypisuje sobie prawo do bycia inną, dzięki czemu jest zawsze radosna, szczęśliwa. Wydaje się, że dla samej artystki upublicznianie swych najwstydliwszych dotąd przeżyć i problemów stało się nie tylko źródłem komizmu i powodzenia, ale było przede wszystkim swoistą autoterapią, która pozwoliła jej lepiej żyć. Wreszcie, twórczość Hart to także forma eskapizmu, ukazująca, jak znaleźć przyjemność i poczucie komfortu z dala od czasami opresyjnej kultury oraz społecznych norm i oczekiwań.

Wydawać by się mogło, że tak skonstruowana artystycznie postać pozostanie niszowa w odbiorze, tymczasem, z pewnością dzięki specyficznej brytyjskiej kulturze, ale też i pewnej wyjątkowości, stała się dobrze sprzedającym produktem skomercjalizowanej sztuki. Wyraźnie widać, że artystka rozumie współczesną społeczność i potrafi znaleźć swoje miejsce w zmediatyzowanej kulturze, od wielu bowiem lat prowadzi przemyślaną strategię pozyskiwania nowych konsumentów i podtrzymywania relacji z dotychczasowymi poprzez dostarczanie im coraz to nowych wrażeń, doświadczeń i przyjemności. W świecie cyfryzacji niemal każdy widz-użytkownik-fan czuje potrzebę nabywania i kolekcjonowania wszelkich informacji, danych oraz artefaktów związanych z ulubionym artystą, a także wchodzenia z nim w rozmaite formy dyskursu. Przemysł medialny nieustannie wytwarza zarówno materiały kulturowe, jak i tworzy nowe kanały dystrybucji, aby promować się jako dostawcy zdolni zaspokoić te wymagania (Ogonowska 2006: 15). Na oficjalnej stronie Mirandahart.com fani mogą czytać o swej idolce, śledzić jej artystyczną czy charytatywną działalność, oglądać *sitcom* i inne programy telewizyjne z jej udziałem, zdobywać najnowsze wiadomości, oglądać zdjęcia, a także do niej pisać. Co więcej, analogicznie do serialowej fabuły i jej głównej postaci, na stronie znajduje się sklep internetowy z gadżetami opatrzonymi najpopularniejszymi cytatami pochodzącymi z wszystkich tekstów kultury związanych z Mirandą („Bear with...", „Such Fun!") i utrzymanymi w podobnej karnawałowej estetyce. Miranda, prowadząc profile na różnych portalach społecznościowych: Instragramie (Instagram.com/realmirandahart), Twitterze (Twitter.com/mermhart) i Facebooku (Facebook.com/MirandaHartOfficial; Facebook.com/

public/Miranda-Hart), odpowiada na pragnienia użytkowników kultury do pozostawania w stałym, najlepiej osobistym kontakcie (nawet jeśli tylko wyobrażonym) ze swoim idolem. Umieszcza częste i regularnie posty na temat swojej pracy zawodowej, ale też spraw prywatnych, choć te dwie sfery ludzkiego życia w dobie rozwoju nowych mediów nie są jasne i łatwe do rozróżnienia. Z internetowych profili Mirandy wynika, że pracując, dobrze się bawi (to naczelne hasło jej twórczości) i pozostaje otwarta na wszystkich fanów – jej twórczości oraz osoby, czy to tej rzeczywistej, istniejącej realnie, czy intermedialnej egzystującej we wszystkich przejawach twórczej aktywności. Obie instancje nadawcze Mirandy, podobnie jak współczesnego człowieka aktywnego w mediach, nie sposób dziś oddzielić.

Skam, porównywalnie do *Mirandy*, stanowi doskonałe odbicie życia w zmediatyzowanym świecie, choć odnosi się do innych jego aspektów. Przede wszystkim tego, że dziś niezwykle ważny, szczególnie dla młodego człowieka, jest, obok kwestii tożsamości, (medialny) wizerunek. W serialu więc nie tylko istotne staje się znalezienie odpowiedzi na pytanie, o to, kim się jest i czego się pragnie (to wyartykułowane zostaje już w pierwszym sezonie), ale jak się jest postrzeganym. Niemal w każdym odcinku główne bohaterki rozmawiają o tym, dbają o to, jak wyglądają i są odbierane przez innych, czy to w rzeczywistości realnej, czy wirtualnej. Kreują się nieustannie (to znów cecha intermedialności), czasem wręcz tworząc *performance* czy *show*, jak wtedy, gdy wychodzą na imprezy lub spektakularnie stają w czyjejś obronie. Efektem nieustannej kreacji staje się przede wszystkim dbałość o wygląd, przy czym, podobnie jak u *Mirandy*, nie jest ona wyidealizowana na wzór wielu amerykańskich seriali nowej generacji, a raczej mieszcząca w granicach normy i możliwości przeciętnych ludzi z krajów lepiej rozwiniętych. Co interesujące, poprzez taką strategię twórczą, wybrane bohaterki szybko stały się ikonami stylu i mody. W internecie znaleźć można blogi tworzone przez fanów serialu z rzeczywistymi kosmetykami i ubraniami, jakie nosi choćby Noora, fikcyjna przecież postać, której znakiem rozpoznawczym jest brak makijażu – z wyjątkiem pomalowanych na czerwono ust. To, jak bardzo inspiruje ona fanów na całym świecie, widać na przykładzie rzeczy wyprzedawanych z sieciowych sklepów po emisji każdego z odcinków z jej udziałem (stąd też pomysł na utworzenie przez producentów internetowego sklepu z ubraniami i akcesoriami związanymi z produkcją). Co rzadko spotykane i tak fascynujące dla użytkowników sieci, serialowe postaci noszą często własne ubrania czy biżuterię, czym znów sprawiają wrażenie autentyczności, a także wprawiają w konsternację fanów, wywołując żywe dyskusje na forach.

Bohaterowie *Skam* to paczka przyjaciół uczęszczająca do realnie istniejącej, jednej z najstarszych i najbardziej prestiżowej szkoły w Oslo – Hartvig Nissens. Każdy sezon (od 2015 do 2017 roku wyemitowano cztery) zawiera nierówne pod względem czasowym odcinki, odzwierciedlające zapośredniczoną, chaotyczną komunikację dzisiejszego świata. Poszczególne sezony przyjmują każdorazowo subiektywną perspektywę innej postaci w jej relacjach z ukochaną osobą, przyjaciółmi i licealną społecznością. Miłość, przyjaźń oraz inne uczucia towarzyszące odmiennym, lecz równie skomplikowanym relacjom międzyludzkim to główny temat serialu. Zgodnie z cechami intermedialności, objawiającej się synkretyzmem gatunkowym, wpleciono tutaj poetykę paradokumentów, klasycznej telewizyjnej telenoweli bądź literackich romansów. Serial prezentuje atrakcyjnych bohaterów, pałających do siebie coraz to intensywniejszymi uczuciami, ale jednocześnie zmagających się z wieloma przeszkodami.

Poza niemal romansową fabułą niezwykle interesującą kwestią, bo przyciągającą przed ekrany miliony widzów, pozostają główne postaci. To osoby inteligentne i silnie zindywidualizowane, a jednocześnie wrażliwe i świadome (w serialu kilkakrotnie wygłaszają swoje poglądy[5]), choć też niedookreślone. Łączy ich podobny status społeczny, wspólne doświadczenia, podejście do wiary (z wyjątkiem Sany[6]) i życia. Jak większość nastolatków, szczególnie portretowanych w szkole, uczą się, mimo że równie ważna pozostaje dla nich zabawa, istotne są także walka o pozycję, akceptację, przyjaźń, miłość i popularność (wielokrotnie wspomniany wizerunek) oraz zdolność radzenia sobie, głównie przez umiejętność rozmowy i współpracy, z takimi problemami, jak przemoc, gwałt, niechciana ciąża, nadużycie alkoholu, zdrada, pomówienie, odrzucenie. I pod tym względem serial wydaje się wręcz tekstem ideologicznym, niemal wzorcowym czy nawet instruktażowym[7] (choć niepozbawionym lekkości, humoru czy ironii). Bohaterowie są tolerancyjni (wobec innej

5 Pilotowy odcinek serialu oraz ostatni czwartego sezonu spaja kompozycyjna klamra – monolog z *offu* pełniący rolę ideologicznego tła dla całości, a traktujący o nierównościach społecznych wynikających z kapitalistycznego systemu oraz o wyższej pozycji uprzywilejowanych warstw (do których należą bez wątpienia bohaterowie serialu), które żyją kosztem biedniejszych.

6 Postać Sany jest bardzo strategiczna, a jej wizerunek przemyślany. Założeniem twórców było pokazanie Islamistki, która sama świadomie wybiera swoją religię.

7 Celem twórców serialu było zdjęcie z młodzieży presji dorastania i wskazanie sposobów postępowania.

kultury, pochodzenia, orientacji seksualnej, choroby psychicznej, życiowych wyborów rodziców), pomimo młodego wieku, dojrzali i chętni do niesienia pomocy (sobie nawzajem, imigrantom), świadomi konsekwencji podejmowanych wyborów. „Twórcy *Skam* posiadają niewzruszoną wiarę w trwałość zdobyczy kultury zachodniej. Według logiki serialu w Oslo w 2015 r. wszystko można załatwić poprzez dialog, wzajemny szacunek i wiarę w wartości demokratyczne" (Domagalska 2017).

Bliżej dawnego widza

Miranda i *Skam* to nieczęsto spotykane przykłady serialu intermedialnego tak skutecznie i dobrze łączącego różne cyfrowe nośniki i wytwarzającego spójny treściowo oraz ideowo tekst, który składa się na ich społeczny fenomen. Tłumaczony jest on współczesną kulturą mediów, konwergencji i uczestnictwa, w której to publiczność staje się najważniejsza w procesie komunikacji. Ponieważ zaś proces komunikacji odbywa się poprzez różne media, publiczność ta należy do społeczności sieci posiadającej coraz większe wymagania, takie jak: intelektualne, a nawet fizyczne zaangażowanie (interaktywność), poczucie bliskości (imersyjność), prawdziwości osób i zdarzeń (kult autentyczności), zaspokajanie wciąż nowych pragnień (dostarczanie nowych treści, produktów) i wreszcie potrzeby własnej ekspresji oraz kreacji. Taka publiczności ma ambicje stać się równoprawnym uczestnikiem prezentowanych seriali i obudowujących je różnych tekstów kultury, a nawet całego złożonego procesu ich tworzenia. Wyłaniający się z nich intermedialny obraz bohaterów oddaje prawdę o życiu człowieka Zachodu w dwudziestym pierwszym wieku. Człowieka balansującego na granicy dwóch przenikających się rzeczywistości – wirtualnej i realnej – próbującego się w nich odnaleźć.

Źródła cytowań

Andem, Julie, reż. (2015-17), *Skam*, NRK.

Bucknall-Hołyńska, Justyna (2016), 'Intermediality in Miranda Hart's Performance', *Rocznik Komparatystyczny*: 7, ss. 57-72.

Chmielecki, Konrad (2006), 'Estetyka intermedialności', *Przegląd Kulturoznawczy*: 1, ss. 118-133.

Domagalska, Paulina (2017), '*Skam* – norweski serial na miarę nastolatków. Odcinki „na żywo" w internecie i inne sposoby na przebój', *Gazeta Wyborcza*, online: http://wyborcza.pl/7,75410,21268450,skam-norweski-serial-na-miare-nastolatkow-odcinki-na-zywo.html [dostęp 12.09.2017].

Hart, Miranda, reż. (2009-2015), *Miranda*, BBC Two, BBC One.

Hejmej, Andrzej (2017), 'Komparatystyka intermedialna', *Rocznik Komparatystyczny*: 7, ss. 9-22.

Hejmej, Andrzej (2013), *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Higgins, Dick (2000), 'Intermedia', przekł. Monika Zielińska, Tadeusz Zieliński, w: Piotr Rypson (red.), *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje,* Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz/ terytoria, ss. 117-133.

Jenkins, Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Kattenbelt, Chiel (2008), 'Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships', *Culture, Language and Representation*: 6, ss. 19-29.

Kluszczyński, Ryszard W. (2014), 'Estetyka sztuki nowych mediów', online: http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf [dostęp 11.09.2017].

Kluszczyński, Ryszard W. (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Kobus, Aldona (2016), 'Burzenie czwartej ściany. Strategie relacji twórców z fanami', w: Anna Krawczyk-Łaskrzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Widzowie – Fani – Twórcy*, Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej, ss. 147-163.

Lubowicka, Grażyna (2008), 'Estetyka zamiast etyki w społeczeństwie ponowoczesnym', w: Maria Jabłońska (red.), *Estetyka, sztuka, media*. *Przestrzenie i konteksty pedagogiczne*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, ss. 29-38.

Ogonowska, Agnieszka (2006), 'Międzyprzestrzenie dyskursu: intertekstualność i intermedialność: analiza zjawisk w kontekście wybranych tekstów audiowizualnych, literackich i liternetowych', *Przegląd Humanistyczny*: 2, ss.15-24.

Szwed-Kasperek, Małgorzata (2005), 'Postbiologiczne technociała: od cia-

ła cyborga do ciała wirtualnego', w: Michał Ostrowicki (red.), *Estetyka wirtualności*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 429-439.

Zając, Michał (2000), *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*, Warszawa: Wydawnictwo SBJ: Nauka-Dydaktyka-Praktyka.

Kto się odważy zrewidować amerykański mit? Renegocjacja amerykańskiego kontraktu społecznego w miniserialu *Kto się odważy*

JUSTYNA WIERZCHOWSKA
Uniwersytet Warszawski
j.l.wierzchowska@uw.edu.pl

Serial jako krytyka społeczna

Kto się odważy (angielskie: *Show me a Hero*) to oparty na faktach miniserial[1], wyprodukowany i wyemitowany przez kanał HBO w 2015 roku. Jego akcja rozgrywa się w latach 1987-1992 w Yonkers, niewielkim mieście na północ od Nowego Jorku. Decyzją Sądu Najwyższego miasto ma wdrożyć politykę desegregacji rasowej, co oznacza, że pośród bardziej dostatnich białych dzielnic mają zostać wybudowane lokale komunalne dla latynoskich i afroamerykańskich rodzin (Foderaro 1988)[2]. Zadanie to spada na barki głównego bohatera serialu, dwudziestoośmioletniego demokraty Nicka Wasicsko (Oscar Isaac),

[1] Miniserial, spopularyzowany dzięki takim produkcjom, jak *Anioły w Ameryce* (HBO 2003), ma ograniczoną liczbę zazwyczaj godzinnych odcinków, które nie podlegają kontynuacji w kolejnym sezonie.

[2] Według dziennika „New York Times", w 1988 roku biedne rodziny nie miały szans na przeprowadzenie się do zamożniejszych dzielnic. Musiałyby one zarabiać 150% więcej, żeby móc sobie pozwolić na zakup domu lub mieszkania w Yonkers na wolnym rynku. Był to jeden z powodów, dla których sądowa decyzja spotkała się z tak wielkim oporem społecznym. Kwestie te omawia Lisa W. Foderaro w artykule *In Yonkers, 4,000 Units Are Delayed* (Foredaro 1988).

najmłodszego burmistrza w Ameryce. Co istotne, jedynym powodem, dla którego mieszkańcy Yonkers wybierają Wasicsko, jest jego populistyczne oddanie głosu przeciwko decyzji Sądu o budowie komunalnych lokali. Po objęciu urzędu nowy burmistrz szybko jednak zdaje sobie sprawę, że, wbrew swoim wcześniejszym intencjom i publicznym deklaracjom, musi się zastosować do wyroku. W przeciwnym bowiem wypadku miastu grożą poważne konsekwencje finansowe, a w efekcie – bankructwo.

Tak więc już na samym wstępie mamy do czynienia ze swoistym paradoksem: głosowanie, które wyniosło Wasicsko na fotel burmistrza, błyskawicznie staje się powodem rosnącej nienawiści ze strony białych wyborców, którzy, co zrozumiałe, czują się przez niego oszukani. Niejednoznaczność postaci głównego bohatera jest dodatkowo wzmocniona faktem, że ubiegając się o urząd burmistrza, miał on świadomość, że po ewentualnej wygranej będzie musiał się zastosować do decyzji Sądu. W kolejnych odcinkach Wasicsko wielokrotnie pragmatycznie negocjuje polityczne interesy, czyniąc to niekiedy w otwarcie cyniczny i, jak się okaże, coraz bardziej autodestrukcyjny sposób.

Ambiwalencja dotycząca postaci Nicka Wasicsko już od pierwszego odcinka wpisuje się w trend mocno obecny w amerykańskich serialach, bowiem co najmniej od czasów powstania *Rodziny Soprano* (1999-2007) tamtejsze produkcje serialowe rewidują mit amerykańskiego bohatera[3]. Rewizja ta ma jeszcze dłuższą historię w kręgach akademickich. Już w latach sześćdziesiątych figura *american hero* poddawana była gruntownej krytyce z różnych pozycji intelektualnych: studiów feministycznych, studiów rasowych, w obrębie nowego historycyzmu czy ogólnie pojętej Nowej Lewicy[4]. Jednakże twórcy serialu *Kto się odważy* zdają się nie traktować tego tematu jako celu samego w sobie. Reżyser

[3] Sama autorka rozdziału dwukrotnie podjęła ten temat w artykułach: *Wątki psychoanalityczne w „Rodzinie Soprano"* oraz *Walter White bierze sprawy w swoje ręce. Amerykańskie mity a serialowa rzeczywistość klasy średniej w „Breaking Bad"* (Wierzchowska 2014: 138-151). Na polskim rynku ukazały się co najmniej trzy publikacje dotyczące amerykańskich seriali, które zawierają analizy figury amerykańskiego bohatera: *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia* (Filiciak & Giza 2011), *Seriale: przewodnik Krytyki Politycznej* (2011) oraz kilkutomowe wydanie *Seriale w kontekście kulturowym* (Cichmińska i Naruszewicz-Duchlińska 2014).

[4] Dokładniejsze omówienie tego zagadnienia znajduje się we wstępie Agaty Preis-Smith do antologii *Kultura, tekst, ideologia* (Preis-Smith 2004: 5-17), a skrótowe w artykule mojego autorstwa, pod tytułem *Jabłko, węże i śmierć. Kara za prawdziwe męstwo, czyli co się przydarza dziewczynkom, które zapuszczają się na genderowo zakazane terytorium* (Wierzchowska 2013: 148-169).

Paul Haggis, współautor tak ważnych filmów, jak *Za wszelką cenę* (*The Million Dollar Baby*, 2004) i *Miasta gniewu* (*Crash*, 2005), a także scenarzysta David Simon (*Prawo ulicy*/ *The Wire* 2002-2008) ten etap mają już za sobą. W *Kto się odważy* skupiają się nie tyle na samej postaci głównego bohatera (choć znajduje się on niewątpliwie w centrum przedstawianych wydarzeń), ile kreślą obraz społecznych skutków typowego dla kultury amerykańskiej uprzywilejowania takich wartości, jak indywidualizm czy samostanowienie (*self-reliance*)[5]. Traktują tym samym amerykańskiego bohatera jako swoisty emblemat tradycyjnego porządku społecznego, opartego na indywidualistycznym dążeniu do sukcesu, rozumianego przede wszystkim w kategoriach ekonomicznych. *Kto się odważy* ten właśnie porządek poddaje radykalnej krytyce i przewartościowaniu, gdyż – jak podkreślił w jednym wywiadów David Simon – strach i pieniądze to obecnie główna waluta amerykańskiej polityki (Mullholand 2014). Postać Nicka Wasicsko staje się pretekstem, który umożliwia twórcom serialu zarysowanie wizji nowej, bardziej sprawiedliwej Ameryki.

Rewizja amerykańskich mitów

Przedstawiona w serialu krytyka amerykańskiego kontraktu społecznego pociąga za sobą szereg konsekwencji. Po pierwsze, jak zauważa Katarzyna Czajka, „bardziej nawet niż Wasicsko bohaterami serialu są dobrzy ludzie z miasta Yonkers" (Czajka 2017). Figura dobrych ludzi była i wciąż jest obecna w licznych amerykańskich produkcjach[6], jednak serial *Kto się odważy* wykorzystuje ją w nowatorski sposób. Nie ma tu bowiem typowych dla amerykańskiego kina „samochodowych pościgów, napadów, jest niewiele przemocy" (Littleton 2016), a jednak atmosfera wzmożonej nienawiści ze strony „dobrych, wkurzonych ludzi z miasta Yonkers", jak sami się określają w serialu, stopniowo wysuwa się na pierwszy plan. Narastające napięcie między głównym bohaterem

[5] Jest to jedna z klasycznych amerykańskich wartości omówiona szczegółowo przez kluczowego dla amerykańskiego romantyzmu filozofa Ralpha Waldo Emersona w eseju pod tym właśnie tytułem (Emerson 2003: 1160-1176).

[6] Figura dobrych (zazwyczaj anonimowych) ludzi, których za wszelką cenę trzeba bronić, jest typowa dla amerykańskich opowieści o superbohaterach, filmów akcji i *science fiction*. Samotny, zazwyczaj skłócony ze światem bohater, broni mieszkańców/obywateli Ameryki/ Ziemian przed unicestwieniem, przy czym oni sami pozostają bierni i niemi.

a coraz bardziej agresywną społecznością przypomina opresyjną atmosferę westernów, gdzie dobrzy ludzie również odwracają się od swojego wybawiciela, zaś pozbawiony złudzeń kowboj samotnie odjeżdża w dal. *Kto się odważy* wykorzystuje ten klasyczny dla amerykańskich opowieści narracyjny trop, ale proponuje zupełnie inne zakończenie. Stopniowo przesuwa punkt ciężkości z burmistrza Wasicsko na skonfliktowaną społeczność Yonkers.W ten sposób mieszkańcy miasta zyskują podmiotowość i w rezultacie to oni stają się głównymi bohaterami serialu. Co więcej, w końcowych odcinkach okazuje się, że to oni, a nie Nick Wasicsko reprezentują nadzieję na inną Amerykę i są w stanie pokonać własne uprzedzenia i wyobrazić sobie lepszy świat. Aby to wszystko stało się możliwe, Wasicsko musi usunąć się w cień, a ostatecznie zniknąć. Owo przejście od koncentracji na samotnym, indywidualistycznym bohaterze (tak typowej dla większości amerykańskich produkcji, gdzie społeczeństwo jako takie jest milcząco nieobecne) do otwarcia na kolektywnie negocjowany kontrakt społeczny, wydaje się najbardziej interesującym i nowatorskim elementem serialu.

Yonkers późnych lat osiemdziesiątych to miasto zinstytucjonalizowanej segregacji rasowej (Mullholand 2014), gdzie biali i niebiali mieszkańcy żyją w równoległych światach. Mimo że mieszkają w tym samym mieście, dzieli ich niemal wszystko – inaczej mówią, mieszkają, jadają, dotykają ich krańcowo różne problemy. W kolejnych odcinkach twórcy serialu przedstawiają bolesne realia afroamerykańskich i latynoskich blokowisk: samotna matka eskortuje do domu wracające ze szkoły dzieci, ocierając się w windzie o narkomanów i dealerów, a latynoska opiekunka społeczna boi się sama wrócić do samochodu (odcinek 1, odcinek 4). Serial w nienachalny sposób unaocznia widzom, że mieszkańcy osiedli stanowią wysoce niemonolityczną grupę społeczną. Wielu z nich (przede wszystkim kobiety i dzieci) żyje w ciągłym strachu, walcząc z poczuciem bezsensu i beznadziei. Inni uwikłani są w przestępczą działalność lub też po prostu bezproduktywnie spędzają czas, nie wierząc, że są w stanie w jakikolwiek sposób odmienić swój los. Mieszkańcy blokowisk spotykają białych obywateli Yonkers jedynie w kontekście zawodów usługowych – to czarnoskóre i latynoskie kobiety są pielęgniarkami, kelnerkami i sprzątaczkami, obsługującymi zamożniejszych białych mieszkańców miasta. *Kto się odważy* pokazuje, że we współczesnych Stanach Zjednoczonych bieda posiada rasę, a rasa posiada płeć. Jest przy tym klarowną ilustracją tezy Hendricka Smitha, że w wyniku neoliberalnej polityki opartej na logice „niewidzialnej ręki rynku" (zakładającej, że każdy, kto się postara, może przejść tak zwaną drogę od zera do bohatera) kraj ten rozpadł się na dwie Ameryki: sytych i przegranych (Smith 2012).

Twórcy serialu pokazują więc iluzoryczny charakter oraz okrutne konsekwencje ideologii wolnorynkowego indywidualizmu. Przedstawiony w produkcji dramatyczny wątek walki latynosko-czarnoskórej matki o minimum godności dla siebie i dzieci to przykład ogólnej sytuacji niewykształconych, ubogich Amerykanów, którzy nie są w stanie wyrwać się z biedy, niezależnie od tego, ile wysiłku i czasu włożą w pracę[7]. Z drugiej strony, panika, która wybucha wśród białych mieszkańców Yonkers na wieść o planowanej budowie mieszkań komunalnych, również ma związek z patologią amerykańskiego kontraktu społecznego. Podczas gdy w latach sześćdziesiątych ówczesna klasa średnia była najliczniejsza i najbogatsza w świecie, obecnie dwie trzecie majątku narodowego kontroluje zaledwie jeden procent najlepiej sytuowanych Amerykanów, a różnica w dochodach najzamożniejszych i najbiedniejszych jest największa na świecie (Villines 2015).W tej sytuacji nikogo nie powinno dziwić, że przedstawiciele kurczącej się klasy średniej ze wszystkich sił bronią tego, co udało im się wypracować i reagują paniką na jakiekolwiek zagrożenie.

Wykluczenie jako forma przemocy

Decyzja o budowie mieszkań komunalnych radykalnie narusza poczucie bezpieczeństwa białych mieszkańców Yonkers, zdając się godzić we wszystkie podstawowe wartości, na których opiera się amerykański kontrakt społeczny, przede wszystkim w prawo obywateli do samostanowienia, nietykalność własności prywatnej oraz ograniczenie do minimum państwowego interwencjonizmu. W węższym planie biali mieszkańcy boją się spadku wartości swoich nieruchomości, przemocy, przestępczości, narkotyków i ogólnej destabilizacji życia w mieście. Nic dziwnego, że decyzja Sądu skutkuje okupacją ratusza, serią agresywnych demonstracji oraz ogólną erupcją nienawiści (odcinek 2, odcinek 3). Na murach pojawiają się rasistowskie napisy (na przykład otwarcie odwołujące się do ideologii Ku Klux Klanu hasło „Nie dla czarnuchów"), burmistrz i Rada Miasta muszą zostać objęci eskortą policyjną, a w ratuszu trzeba zainstalować wykrywacz metalu, gdy rozwścieczeni mieszkańcy wnoszą

[7] W 2000 roku amerykańska dziennikarka Barbara Ehrenreich przeprowadziła eksperyment. Przez kilka miesięcy udawała, że nie posiada wykształcenia i poszukuje jakiejkolwiek pracy. Swoją historię opisała w książce, która ukazała się w polskim tłumaczeniu pod tytułem *Za grosze. Pracować i (nie) przeżyć* (2006).

do budynku broń. Nick Wasicsko jest zagrożony bezpośrednio, bowiem ktoś przysyła mu nabój z informacją, że następnego już nie zobaczy, szyby w jego samochodzie zostają wytłuczone, zostaje opluty w drodze do pracy. Największą cenę płaci jednak po upływie kadencji – przegrywa kolejne wybory i stopniowo zostaje zepchnięty na polityczny i społeczny margines. W efekcie traci wszystko, co w jego przekonaniu miało być zapowiedzią dalszej błyskotliwej kariery w Kongresie.

Na poziomie amerykańskich mitów i litery prawa, serialowa decyzja Sądu odzwierciedla rozdźwięk między zapisanymi w Deklaracji Niepodległości i Konstytucji wartościami, takimi jak sprawiedliwość, prawo do dążenia do szczęścia oraz równość wszystkich obywateli, a rzeczywistym dziedzictwem niewolnictwa i rasizmu[8]. Deklarowana w Konstytucji równość pociąga za sobą konieczność stopniowej desegregacji Yonkers wbrew woli władz i mieszkańców. Jednocześnie administracyjnie sterowana desegregacja (jeden z jej serialowych krytyków nazywa ją wprost inżynierią społeczną) narusza głęboko zakorzenione w amerykańskiej kulturze prawo jednostek do samostanowienia i wolności od interwencjonizmu państwowego[9]. *Kto się odważy* wskazuje więc na fundamentalne napięcia w obrębie amerykańskich mitów narodowych, które stoją w sprzeczności z rzeczywistym doświadczeniem nieuprzywilejowanych grup społecznych. Mimo zapisanych w Konstytucji obietnic równości, niebiali Amerykanie nie są objęci kontraktem społecznym na równych z białymi prawach. Samotna latynosko-czarnoskóra matka trójki dzieci nie jest w stanie ich utrzymać, co zmusza ją do podjęcia dramatycznej decyzji, która naraża jej najstarszego syna na ogromne niebezpieczeństwo. Inna czarnoskóra matka po śmierci ojca swego synka (serial sugeruje, że powodem był brak dostępu do wiedzy na temat astmy oraz – w konsekwencji – brak leczenia) pozostaje w rozpaczliwej sytuacji (jej synek odziedziczył astmę po tacie, a ona sama, by znaleźć pracę, musiałaby zyskać dlań opiekę) i prostytuuje się, by zapłacić za narkotyki. Młodzi czarnoskórzy mężczyźni z blokowiska realizują *american*

[8] Bardzo interesującą analizę napięć pomiędzy amerykańską Konstytucją a pozycją czarnoskórych obywateli można znaleźć w książce historyka Erika Fonera *Who Owns History?* (Foner 2006).

[9] Sądowe narzędzia przymusu przedstawione w serialu nie są jedynie symboliczne, lecz stanowią konkretne środki represji. Obejmują one stopniowe doprowadzenie miasta Yonkers do bankructwa przez nałożenie wysokich kar finansowych naliczanych za każdy dzień zwłoki oraz zasądzenie grzywny i wymierzenie kary więzienia radnym, którzy nie zastosują się do decyzji Sądu.

dream jedynie w marzeniach, gdyż w rzeczywistości nie mają żadnych wzorców ani podstaw materialnych, by piąć się w górę po drabinie społecznej. Brak wykształcenia, uzależnienia oraz konflikty z prawem uniemożliwiają im podjęcie jakiejkolwiek pracy, otwierającej perspektywę stabilizacji. Ścieżki rozwoju, które zdają się całkiem oczywiste w rodzinach klasy średniej – rytmiczność dnia, przewidywalność skutków decyzji, edukacja – są poza ich ekonomicznym i kulturowym zasięgiem.

Serial *Kto się odważy* pokazuje, że zgodnie z tym, co zauważają Ziauddin Sardar i Merryl Wyn Davies, marginalizacja społeczna „prowadzi do innych form przemocy, karmi się sobą i w końcu wymyka się spod kontroli" (Sardar & Davies 2003: 193). Podobnie jak bohaterowie głośnego filmu Mathieu Kassovitza *Nienawiść* (1995), którego akcja również rozgrywa się na (paryskim) blokowisku, mieszkańcy blokowisk w Yonkers nie są wcale wyjątkowo źli lub agresywni. Sardar i Davies zauważają, że mieszkańcy blokowisk to po prostu ludzie, którzy „przy całych swoich słabościach i wadach próbują zachować człowieczeństwo" (Sardar & Davies 2003: 193-194), jednak ich „rasa, wygląd, przynależność klasowa i pochodzenie społeczne" (Sardar & Davies 2003: 193-194) sprawiają, że automatycznie postrzegani są jako „gorsi i agresywni" (Sardar & Davies 2003: 193-194). Ich skłonność do przemocy i narkotyków jest produktem, a nie przyczyną ekonomicznego, kulturowego i rasowego wykluczenia (Sardar & Davies 2003: 194). Serial *Kto się odważy* jasno pokazuje, że w świecie blokowisk niskopłatna praca, polegająca głównie na świadczeniu usług białym, jest rozumiana jako bezsensowne upokorzenie, które w żaden sposób nie prowadzi do istotnej zmiany sytuacji życiowej[10]. Przedstawieni w serialu czarnoskórzy mężczyźni zdają się nie wierzyć, że dostępne dla nich sposoby zarobkowania mogą w znaczący sposób przełożyć się na poprawę ich sytuacji ekonomicznej. W czwartym odcinku serialu pokazana zostaje wstrząsająca scena, kiedy podczas wyborów lokalnych biali obywatele Yonkers stoją w kolejce do urn, a czarnoskórzy mieszkańcy blokowisk – w kolejce po narkotyki.

Co równie ważne, serial *Kto się odważy* sugeruje, że bierność czarnych wyborców ściśle się wiąże z ich brakiem reprezentacji w polityce i mediach. W czwartym odcinku czarnoskóra mieszkanka Yonkers smutno konstatuje, że

[10] Malcolm X w słynnym przemówieniu z 1964 roku *The Ballot or the Bullet* posługuje się bardzo podobnym argumentem, uzmysławiając czarnoskórym Amerykanom, że głodowa zapłata u białego właściciela biznesu w żaden sposób nie przyczynia się do realnej poprawy ich sytuacji ekonomicznej i społecznej.

ich głos jest niesłyszalny, gdyż w telewizji wypowiadają się i pokazywani są jedynie biali. Dlatego też tak cenna jest decyzja twórców produkcji, by przedstawić wydarzenia poprzedzające wprowadzenie się nowych mieszkańców do komunalnych lokali z punktu widzenia obu skonfliktowanych grup. W serialowym świecie przedstawionym obie strony zachowują podmiotowość i sprawczość, mogą ujawnić swoje lęki i złość. Każda rodzina, która ubiega się o przydział mieszkania, musi wyrazić pisemną chęć przeprowadzki do dzielnicy zamieszkanej przez wrogo nastawionych białych. Biali mieszkańcy zostają zaproszeni do współpracy, na co początkowo reagują wściekłością lub co najmniej niechęcią. Jednak sam fakt, że mogą współdecydować o tym, kto będzie ich najbliższym sąsiadem, powoduje, że powoli zaczynają akceptować pomysł wprowadzenia się do okolicy nowych mieszkańców. Wspólne dyskusje, odwiedziny kandydatów w ich mieszkaniach oraz analiza problemów i obaw po obu stronach, umożliwiają wszystkim stopniowe oswojenie się z sytuacją. W efekcie, mimo że nie bez trudu, pojawia się nadzieja na sąsiedzkie współistnienie. Wyrok sądowy zmusza zatem dwie niekomunikujące się dotąd grupy ludzi, żeby się spotkały i poznały. Następujący po nim dialog społeczny powoduje nawiązanie więzi. Z czasem strach[11] i wrogość zaczynają ustępować zaciekawieniu, a w końcu – obustronnej akceptacji lub nawet sympatii. To wszystko jednak ma miejsce, gdy główny autor tego międzyklasowego i multietnicznego porozumienia całkowicie traci pozycję i znajduje się na marginesie życia politycznego Yonkers.

Koniec amerykańskiego marzenia?

Jak wspominano, po przegranych wyborach Nick Wasicsko osuwa się w polityczny i społeczny niebyt. Jego wiara w skrajny indywidualizm, na którym opiera się mit amerykańskiego marzenia (*american dream*) prowadzi go do porażki we wszystkich dziedzinach życia. Wielu byłych współpracowników zauważa, że polityczna walka burmistrza była walką samotną, nastawioną jedynie na jego indywidualny sukces. Z podobnych powodów Wasicsko rujnuje swoje małżeństwo, częstokroć traktując żonę przedmiotowo. Gdy

[11] Ten strach obecny jest po obu stronach, choć w różny sposób. Podczas gdy biali boją się degradacji swoich dzielnic, czarnoskóre kobiety spędzają pierwsze noce po przeprowadzce z pistoletem pod poduszką, tuląc do siebie dzieci i nasłuchując jakiegokolwiek dźwięku, który mógłby zwiastować włamanie i napad na tle rasowym.

w ostatnim odcinku Nay przez arogancję Nicka traci pracę, zrozpaczona uświadamia sobie, że jej mąż podporządkował karierze również własne małżeństwo. Scena ta dobitnie pokazuje, że Nick instrumentalizuje nawet tych, którzy cenią go jako człowieka, a nie tylko burmistrza Yonkers.

Co znamienne, jedyna niepodlegająca uprzedmiotowieniu relacja w życiu Nicka to ta z jego zmarłym ojcem, Nicholasem Wasicsko seniorem. Monologi Nicka-syna przy grobie ojca stanowią powtarzający się motyw serialu. To właśnie na cmentarzu rozpoczyna się i kończy akcja *Kto się odważy*. Nick regularnie jeździ na grób ojca, by wyrazić żal, niemoc i rozczarowanie swoją sytuacją życiową, jednakże jego skargi trafiają w pustkę. Już w pierwszym odcinku Nick odwiedza grób ojca, by zwierzyć się ze swoich problemów, jednak ojciec nieodmiennie milczy. Początkowo owa cisza wywołuje w Nicku torsje, a ostatecznie przyczynia się do jego decyzji o samobójstwie (Nick strzela sobie w głowę przy grobie). Twórcy serialu zdają się w ten sposób sugerować, że Nick kieruje swoje rozterki do niewłaściwego adresata. Za każdym razem, gdy przyjeżdża na cmentarz, pager w jego samochodzie wyświetla ciąg numerów 911. Jest to sygnał pomocy, którego skupiony na ojcu Nick nie może usłyszeć, bo nawet go nie zauważa. Co więcej, owo skupienie bohatera na nieżyjącym ojcu uniemożliwia mu wejście w realny kontakt z matką, która bezskutecznie zabiega o uwagę syna. Jedynie w piosence Bruce'a Spreengsteena *Hungry Heart*, którą Nick określa w pierwszym odcinku jako piosenkę przewodnią swojego życia, dochodzi do głosu jego tęsknota za światem innym niż ten pełen indywidualistycznych wartości, na których zbudowany jest mit *american dream*. W jednym z epizodów Wasicsko wrzuca monetę do szafy grającej, wybiera właśnie tę piosenkę i nuci za artystą, że „wszyscy odczuwają głód w sercu"[12]. Ukazuje to tragizm postaci, wynikający z niemożności nawiązania autentycznych relacji. W szerszym planie ten psychiczny impas bohatera, przejawiający się w kompulsywnych wycieczkach na grób ojca, można odczytać jako krytykę amerykańskiej kultury mizoginii oraz me-

[12] W piosence *Hungry Heart* Springsteen śpiewa o tym, że „każdy potrzebuje miejsca do wytchnienia / każdy chce mieć dom / I nieważne, co by kto mówił / nikt tak naprawdę nie chce być sam". Przekład własny „Everybody needs a place to rest / Everybody wants to have a home / Don't make no difference what nobody says / Ain't nobody like to be alone". Ścieżka dźwiękowa *Kto się odważy* jest niemal całkowicie oparta na piosenkach Springsteena. Interesującą analizę powiązań między treścią piosenek a akcją serialu można znaleźć w artykule *Caroline Madden' Show Me a Hero and I'll Write You a Springsteen Song* (Madden 2016).

taforę wyczerpania patriarchalnego porządku, który wyniósł figurę samowystarczalnego amerykańskiego bohatera na szczyt marzeń społecznych.

Nowy kontrakt społeczny

Wydaje się nieprzypadkowe, że przedstawiony w ostatnim odcinku świat harmonijnego multietnicznego sąsiedztwa jest tak silnie naznaczony genderowo. Wśród tych, którym się powiodło, praktycznie nie ma mężczyzn. Galeria postaci zamieszkujących lokale komunalne obejmuje samotne matki z dziećmi (które walczyły o mieszkanie przy kompletnym braku wsparcia ze strony mężczyzn-ojców, a czasem musiały przed nimi uciekać) lub po prostu samotne (niekiedy starsze) kobiety. Co znamienne, jedyny przypadek, w którym mieszkanie zostaje lokatorom odebrane, powiązany jest właśnie z mężczyzną – ojcem dwójki maleńkich dzieci, który po raz kolejny trafia do więzienia, a jako miejsce zamieszkania podaje wybudowany przez miasto lokal. Za jego lekkomyślność konsekwencje ponoszą partnerka i dzieci, zmuszone do powrotu do dawnego mieszkania w zdewastowanym bloku w niebezpiecznej dzielnicy, pełnym dealerów i narkomanów. Z drugiej strony, jedyny czarnoskóry mężczyzna, którego widz może oglądać w nowym mieszkaniu, znajduje się tam dzięki bliskiej relacji z matką. Jest dla niej nie tylko kochającym synem, ale i opiekunem, gdyż w wieku czterdziestu siedmiu lat wygląda ona jak staruszka, a na dodatek traci wzrok. Twórcy *Kto się odważy* pokazują, że porozumienie jest możliwe dzięki wartościom, które w kulturze amerykańskiej są zazwyczaj deprecjonowane, a więc trosce, miłości oraz budowaniu bezinteresownych z punktu widzenia ekonomii więzi.

Jak argumentowano wcześniej, dopełnieniem owej symptomatycznej nieobecności mężczyzn w nowo wybudowanych lokalach jest samobójcza śmierć Wasicsko. Twórcy serialu zdają się sugerować, że klasyczny amerykański bohater musi odejść, aby umożliwić zaistnienie nowego kontraktu społecznego. Samobójstwo głównego bohatera, które w szóstym odcinku serialu jest narracyjnie zestawione z idyllą multietnicznego sąsiedztwa, wskazuje wprost na sprzeczności w obrębie amerykańskiej mitologii. Stanowi przy tym twórcze odwołanie do jednego z klasyków amerykańskiej kinematografii, filmu *Zabić drozda*, opartego na słynnej książce Harper Lee pod tym samym tytułem. Również tam obecny jest kontekst rasowy, także akcja napędzana procesem sądowym, a główny bohater samotnie stawia czoła rozwścieczonej białej spo-

łeczności. Serial *Kto się odważy* idzie jednak dalej. Poprzez upodmiotowienie mieszkańców Yonkers (zarówno białych, jak i czarnoskórych oraz latynoskich) i samobójczą śmierć głównego bohatera, przełamuje ograniczenia wynikające z tradycyjnego amerykańskiego porządku społecznego, ukazując konstruktywne rozwiązanie. Z jednej więc strony jest kolejną amerykańską produkcją, w której wartości podlegają negocjacji w sądzie[13], z drugiej zaś kreśli nowy kierunek negocjacji wykluczających się wartości. Umożliwia w ten sposób wgląd w to, czym mogłyby być Stany Zjednoczone, gdyby odeszły od niszczącego indywidualizmu.

Fakt, że produkcja *Kto się odważy* została oparta na prawdziwych wydarzeniach, dodatkowo wzmacnia jego przesłanie. Być może zwiastuje również kolejną fazę w ewolucji amerykańskich seriali. W przeciwieństwie do takich produkcji, jak *Breaking Bad* (2008-2013), gdzie śmierci Waltera White'a nie towarzyszy przewartościowanie społeczne, samobójstwo Nicka Wasicsko zdaje się zapowiadać początek rewizji amerykańskich wartości. Jak wspominano, twórcy dekonstruują nie tylko samą figurę *american hero*, lecz przede wszystkim konsekwencje założycielskich mitów Ameryki. Serialowy bohater umiera, a wraz z nim umierają wartości, które reprezentuje – niszczycielska rywalizacja i alienujący indywidualizm. W serialu nowo wybudowane mieszkania okazują się sukcesem, jest to jednak sukces szczególny, bowiem, ku zaskoczeniu wszystkich, harmonijne sąsiedztwo okazuje się możliwe i wzbogacające dla obu stron. Nie jest ono wszakże oparte na indywidualizmie tradycyjnie wpisanym w *american dream*, lecz na wartościach, które stoją z nim w sprzeczności. To przede wszystkim umiejętność wykreowania nieprzekładalnych na pieniądze więzi społecznych, spędzanie czasu na nieśpiesznych rozmowach i wspólnotowym byciu. Biali budują mosty ze swoimi nowymi czarnoskórymi i latynoskimi sąsiadami, budząc niedowierzanie nawet najbardziej wytrwałych bojowników o równouprawnienie. W ostatnim odcinku jest symboliczna scena, w której dobrze zakonserwowana biała właścicielka trzech miniaturowych pudli przyklęka na chodniku, żeby porozmawiać z małym czarnoskórym chłopcem. Twórcy serialu dają wyraźnie do zrozumienia, że aby tego typu spotkania stały się możliwe, Ameryka w ogromnym stopniu musi przestać być Ameryką.

[13] Do bardziej znanych można zaliczyć wspomniany już *Zabić drozda* (Mulligan 1962), ale także *Dwunastu gniewnych ludzi* (Lumet 1959) i dotyczącą innego obszaru wykluczenia *Filadelfię* (Demme 1993).

Źródła cytowań

Czajka, Katarzyna (2017), 'Dobrzy ludzie z miasta Yonkers czyli o *Show me a Hero*', online: http://zpopk.pl/dobrzy-ludzie-z-miasta-yonkers-czyli-o--show-me-a-hero.html#axzz4BY83HkmE [dostęp 24.03.2017].

Demme, Jonathan, reż. (1993), *Filadelfia*, Clinica Estetico.

Eastwood, Clint, reż. (2004), *Za wszelką cenę*, Lakeshore Entertainment & Malpaso Productions.

Ehrenreich, Barbara (2006), *Za grosze. Pracować i (nie) przeżyć*, przekł. Barbara Gadomska, Warszawa: W.A.B.

Emerson, Ralph Waldo (2003), 'Self-Reliance', w: Nina Baym (red.), *The Norton Anthology of American Literature 1820-1865*, tom B, New York, NY i London: Norton and Company, ss. 1160-1176.

Filiciak, Mirosław, Barbara Giza, red. (2011), *Post-Soaps: Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia,* Warszawa: Scholar.

Foderaro, Lisa W. (1988), 'In Yonkers, 4,000 Units Are Delayed', *New York Times*19 sierpnia 1988, online: http://www.nytimes.com/1988/08/19/nyregion/in-yonkers-4000-units-are-delayed.html [dostęp 24.03.2017].

Foner, Eric (2002), *Who Owns History? Rethinking the Past in a Changing World*, New York, Hill and Wang.

Haggis, Paul, reż. (2004), *Miasto gniewu*, Bob Yari Productions.

Haggis, Paul, reż. (2015), *Kto się odważy* (*Show Me a Hero*), HBO.

Lumet, Sidney, reż. (1957), *Dwunastu gniewnych ludzi*, Orion-Nova Productions.

High Bridge Entertainment, Gran Via Productions, Sony Pictures Television (2008-2013), *Breaking Bad*, sezony 1-5.

Madden, Caroline (2016), 'Show Me a Heroand I'll Write You a Springsteen Song', *Popmatters*, online: http://www.popmatters.com/feature/show-me-a-hero-and-ill-write-you-a-springsteen-song/ [dostęp 24.03.2017].

Malcolm X (1964), 'The Ballott or the Bullet', w: *American Studies at the University of Virginia*, online: http://xroads.virginia.edu/~public/civilrights/a0146.html [dostęp 24.03.2017].

Mullholand, John (2014), '*The Wire* creator David Simon: Why American politics no longer works', *The Guardian*, online:http://www.theguardian.com/media/2014/sep/28/wire-david-simon-interview-american--politics-show-me-a-hero, [dostęp 24.03.2017].

Mulligan, Robert, reż. (1962), *Zabić drozda*, Brentwood Productions i Pakula-Mulligan.

HBO (2003), *Anioły w Ameryce.*

HBO, *Prawo ulicy* (2002-2008), sezony 1-5.

Preis-Smith, Agata (2004), 'Wstęp', w: Agata Preis-Smith (red.), *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki,* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 5-17.

Sardar, Ziauddin, Merryl Wyn Davies (2002), *Why do People Hate America?* New York: Disinformation.

Seriale: przewodnik Krytyki Politycznej (2011), Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Smith, Henrick (2012), *Who Stole the American Dream?,* New York: Random House.

HBO (1999-2007), *Rodzina Soprano*, sezony 1-6.

Villines, Sharon (2015), 'Review of *Who Stole the American Dream*', *Sociocracy*, online: http://www.sociocracy.info/who-stole-the-american-dream/ [dostęp 24.03.2017].

Wierzchowska, Justyna (2011),'Wątki psychoanalityczne w *Rodzinie Soprano*', w: Mirosław Filiciak, Barbara Giza (red.), *Post-Soaps: Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia,* Warszawa: Scholar, ss. 96-104.

Wierzchowska, Justyna (2013),'Jabłko, węże i śmierć. Kara za prawdziwe męstwo, czyli co się przydarza dziewczynkom, które zapuszczają się na genderowo zakazane terytorium', w: Agata Preis-Smith, Marek Paryż (red.), *Amerykański western literacki,*Warszawa: Czuły Barbarzyńca, ss. 148-169.

Wierzchowska, Justyna (2014), 'Walter White bierze sprawy w swoje ręce. Amerykańskie mity a serialowa rzeczywistość klasy średniej w *Breaking Bad*', w: Monika Cichmińska, Alina Naruszewicz-Duchlińska (red.), *Seriale w kontekście kulturowym,* tom 1, *Historia i polityka*, Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, ss.138-151.

Twarde światło i architektura kosmiczna: analiza fenomenologiczno-estetyczna filmu *Tron* jako wzorca paradygmatu „Siatki Cyberprzestrzennej"

MATTHEW GLADDEN
NeuraXenetica
matthew.e.gladden@gmail.com

Wprowadzenie

W niniejszym rozdziale przedstawiona zostanie fenomenologiczno-estetyczna analiza sposobu, w jaki użycie namacalnego, „ucieleśnionego" światła jako budulca architektonicznego w filmie Disneya *Tron* z 1982 roku przyczyniło się do założenia paradygmatu konstrukcji i wizualizacji imersyjnych światów elektronicznych. Paradygmat ten (Siatka Cyberprzestrzenna) pozostaje aktualny w dzisiejszej erze rosnącej popularności technologii rzeczywistości wirtualnej.

Analiza obejmuje dwie części. Po pierwsze, rozważane będzie użycie „twardego światła" jako elementu architektonicznego w świecie elektronicznym, przedstawionym w filmie *Tron*. Następnie wskazane zostaną czynniki, które wpłynęły na użycie światła i ciemności przez producentów *Tronu* w charakterze wyjątkowego wizualnego składnika znamiennego dla stylu filmu. W dalszej kolejności omówiona będzie rola światła w architekturze budynków w świecie rzeczywistym, gdzie światło dodaje nowych artystycznych jakości do już istniejących struktur, ale nie może samo w sobie tworzyć nowych form fizycznych. Ta sytuacja porównana będzie z rolą światła jako budulca w świecie *Tronu*, stosowanego w celu stworzenia solidnych mostów, platform, murów, okien, pojazdów oraz innych konstrukcji. W celu przeanalizowania sposobu

istnienia twardego światła, zastosowane zostaną modele fenomenologiczne, które pokazują naturę światła twardego *Tronu* jako coś ontologicznie niejasnego i problematycznego.

Druga część analizy obejmie sposób, w jaki użycie twardego światła w *Tronie* przyczyniło się do stworzenia jednego z podstawowych paradygmatów albo metafor konstruowania cyberprzestrzeni i wizualizacji środowisk wirtualnych, to jest paradygmatu Siatki Cyberprzestrzennej. Fenomenolog Christian Norberg-Schulz twierdzi, że wszystkie historyczne podejścia do architektury przejawiają jeden z czterech sposobów albo mód: kosmiczną, romantyczną, klasyczną albo kompleksową. W niniejszym rozdziale utrzymuje się, że każdy z tych stylów architektury w świecie rzeczywistym może być korelowany z unikalnym paradygmatem wizualizacji architektury światów cyfrowych. Być może bardziej niż jakikolwiek inny film, dzieło literackie czy gra komputerowa, *Tron* wprowadził do kultury paradygmat Siatki Cyberprzestrzennej, która odpowiada kosmicznemu stylowi architektury i która charakteryzuje się regularną geometrią, bezwzględnym porządkiem, brakiem lokalnej adaptacji i ozdobnego detalu oraz totalitarną atmosferą. Chociaż późniejsze dzieła wizualne, takie jak *Ghost in the Shell*, *Trzynaste piętro* (*The Thirteenth Floor*), *Matrix* (*The Matrix*), *Avalon* i *Player One* (*Ready Player One*) popularyzowały trzy pozostałe paradygmaty przestrzeni wirtualnej, przedstawienie Siatki Cyberprzestrzennej w *Tronie* pozostaje charakterystyczne i wpływowe – jego użycie twardego światła jest kluczowym elementem tego paradygmatu. W końcowych częściach rozdziału sugerowane będzie, że wraz z rozwojem technologii rzeczywistości wirtualnej, wizja architektoniczna, ukazana w fikcyjnym świecie elektronicznym *Tronu*, utrzyma swoją pozycję wśród innych kluczowych paradygmatów jako jedno z podstawowych podejść do konstruowania odczuwalnej przestrzeni w środowiskach wirtualnych.

„Twarde światło" jako tworzywo konstrukcyjne w świecie wirtualnym. Kontrast światło-ciemność w *Tronie*

Wyprodukowany przez studio Disneya film *Tron* (Lisberger 1982) był pierwszym w historii obrazem, w którym starano się znacząco wykorzystać grafikę komputerową (Moran 2017). Był to projekt niezwykły dla studia Disney, które do tej pory znane było głównie z ręcznie rysowanej animacji (Johnston & Thomas 1981; Price 2009). *Tron* był godny uwagi również dlatego, że – razem z fil-

mem *Czarna dziura* (*The Black Hole*) z 1979 roku – był jednym z pierwszych eksperymentów Disneya w sferze fantastyki naukowej. Zasadniczym miejscem akcji w scenariuszu *Tronu* jest stworzony przez fikcyjną korporację ENCOM świat wirtualny, do którego ludzie uzyskują dostęp za pomocą bardzo wydajnego komputera i urządzenia laserowego[1]. Scenariusz *Tronu* nie przedstawia konwencjonalnego przypadku rzeczywistości wirtualnej (VR), w którym ciało użytkownika VR pozostaje w świecie rzeczywistym i urządzenie po prostu dostarcza jego biologicznym organom pewnych sztucznych danych zmysłowych. W scenariuszu *Tronu* – i jego kontynuacji, *Tron: Dziedzictwo* (*Tron: Legacy*; Kosinski 2010) – natomiast, za pomocą lasera ludzkie postacie zostają zdigitalizowane i przetransportowane w komputer, gdzie mieszkają obok inteligentnych programów komputerowych wewnątrz ogromnego, skomplikowanego świata elektronicznego.

Jedną z najbardziej uderzających wizualnych cech filmów z serii *Tron* jest użycie ciemności i światła w przedstawieniu świata elektronicznego: w wielu scenach występuje ostry kontrast między pustym i czarnym tłem a kilkoma świecącymi obiektami (na przykład pojazdami albo postaciami) na pierwszym planie. W wypadku pierwszego filmu *Tron,* ten unikalny wygląd nie był celowym wyborem estetycznym, ale efektem ubocznym pewnych ograniczeń praktycznych – na przykład faktu, że komputer, na którym wykonane były grafiki, miał zaledwie 2MB pamięci (Moran 2017). Niemożliwe zatem było wówczas renderowanie skomplikowanej sceny z pełnym szczegółów tłem; często trzeba było je pozostawić jako niewyróżniającą się czarną pustkę. W wypadku *Tronu: Dziedzictwa*, wyprodukowanego prawie trzydzieści lat później, dostępne były o wiele wydajniejsze komputery. Mimo to, zamiast wyeliminować ostrą dychotomię światło-ciemność, producenci *Tronu: Dziedzictwa* zdecydowali się na jej zachowanie – tym razem już jako świadomy wybór estetyczny, a nie z powodu technologicznej konieczności.

[1] W filmie *Tron* postacie po prostu nazywają świat wewnątrz komputera „systemem" (*the system*), który odróżniany jest od „prawdziwego świata" (*the real world*). Napisy końcowe filmu odnoszą się szczególnie do „Świata Elektronicznego" (*the Electronic World*). W filmie *Tron: Dziedzictwo*, świat cyfrowy (który być może jest zupełnie nowym systemem) nazywany jest „Drugim Wszechświatem" (*the Other Universe*) i „Siatką" (*the Grid*).

Światło jako element architektoniczny w świecie rzeczywistym

Przed omówieniem użycia światła w fikcyjnym świecie *Tronu*, warto rozważyć historyczne architektoniczne użycie światła w świecie rzeczywistym. Od czasów starożytnych oświetlenie jest ważnym elementem projektowania struktur architektonicznych. Częściowo jest to wynik funkcjonalnych czynników: ludzkie narządy wzroku potrzebują obecności światła widzialnego, aby odebrać informacje z otoczenia (Lam 1977), niemniej jednak światło wykorzystywane też było (i wciąż jest) do celów symbolicznych oraz religijnych. Istnieje na przykład sporo budowli neolitycznych zorientowanych i zbudowanych tak, jak Newgrange w Irlandii, gdzie w dniu przesilenia zimowego światło słońca wchodzi otworem i oświetla wewnętrzną izbę (Heggie 1977; Prendergast 2016).

Od średniowiecza również witraże stosowane są do celów ozdobnych i dydaktycznych (Kemp 1997). Chociaż mogą stworzyć wygląd swoistej ściany światła, jest to tymczasowe złudzenie, ponieważ stałym i namacalnym elementem architektonicznym nie jest światło, lecz struktura barwnego szkła, przez które jest ono przepuszczane. Od dawna także w niektórych budynkach, takich jak choćby teatry, strategicznie wykorzystuje się ciemność, aby ukryć albo rozproszyć istnienie dużego fizycznego audytorium i jednocześnie wykorzystuje promienie światła, zapewniając doświadczenie zmysłowe pewnych widocznych struktur fizycznych na scenie (Palmer 1993). Takie światło jedynie iluminuje już istniejące na scenie konstrukcje (na przykład drewniane ściany lub płócienne zasłony), nie może natomiast tworzyć nowych form fizycznych.

Po wynalezieniu elektrycznego światła i żarówkowego, i neonowego, tak zwana „architektura nocna" (*illuminated architecture*, *Licht Architektur*) stała się ważnym elementem między innymi architektury miejskiej (Teichmüller 1927; Neumann 2003). Ostatnim trendem jest projekcja kolorowego światła na zewnętrzną powierzchnię gmachu, tworząca w ten sposób tymczasową nocną instalację artystyczną (Lowther & De Boer-Schultz 2008; Jackson 2015). Podobnie jak w wypadku sceny teatralnej, takie odbijające się kolorowe światło dodaje (tymczasowej) nowej jakości do powierzchni już istniejącego budynku, nie tworzy wszelako nowej fizycznej struktury architektonicznej. Obecnie coraz częstsza jest praktyka stałego łączenia programowalnych kolorowych świateł (na przykład LEDów) do zewnętrznej powierzchni budynku, aby ten emitował światło z samej bryły, a nie tylko je przekazywał lub

odzwierciedlał (Henckel & Moss 2014). Niemniej (jak w wypadku witraży), to nie samo światło jest namacalnym, fizycznym elementem strukturalnym budynku, ale mechanizmy je produkujące.

Szczególnie interesująca jest historyczna praktyka stosowania wielorakich silnych promieni światła, celem wywołania wrażenia ogromu struktury architektonicznej, który faktycznie nie istnieje, aby w ten sposób chwilowo symulować istnienie fizycznego budynku[2]. Współcześnie lasery również stosowane są do tworzenia tymczasowych iluzorycznych budowli architektonicznych, opartych na efektach świetlnych (Daukantas 2010). Również eksperymentalne technologie holograficzne używają kolorowego światła, aby stworzyć wygląd (małych) materialnych trójwymiarowych struktur (na przykład architektonicznych makiet; Kim, Kim & Cho 1998; Nelson 2017).

Światło ucieleśnione jako budulec architektoniczny w świecie elektronicznym *Tronu*

W rzeczywistości filmu *Tron* architektoniczne cechy i rola światła są inne niż w świecie realnym. W wymiarze elektronicznym, przedstawionym w *Tronie*, światło bywa ucieleśnione, przyjmując materialną, stabilną formę, która będzie trwała do czasu, gdy światło (być może) zostanie wyłączone. W wyniku tego ludzcy programiści i programy komputerowe, przedstawieni jako główni architekci świata elektronicznego (na przykład Kevin Flynn i Master Control Program), mogą stosować ś w i a t ł o u c i e l e ś n i o n e jako fizyczny i strukturalny budulec gmachów, mostów, dróg, pojazdów, ubrań i innych przedmiotów, w ten sposób albo stwarzając, albo nakreślając namacalne, trwałe kształty wśród ogromnej i poza tym niezróżnicowanej ciemności.

Ponieważ światło ucieleśnione świata elektronicznego jest namacalne i nieprzepuszczalne, ma zdolności sprawcze, których nie posiada światło

[2] Chociaż typowo koncept światła jest związany etycznie i metafizycznie z pozytywnymi wartościami, użycie sztucznego światła, aby symulować architektoniczne struktury, ma również nieuniknione konotacje złowrogie z powodu jego pierwszego historycznego zastosowania w dużej skali – w stworzeniu tak zwanej „katedry światła" (*Lichtdom*) norymberskich zjazdów partii nazistowskiej w 1933 (James-Chakraborty 2002). Podobną dwuznaczną estetyczną, etyczną i metafizyczną wartość światła widać w filmach *Tron*. Ciemność i (jasne) światło może tu zamaskować detale świata, może zaburzyć percepcję mieszkańców w postrzeganiu na rzeczywistości.

w świecie rzeczywistym. Ponadto, dlatego że może być wielokrotnie włączane i wyłączane, w jego architektonicznej roli różni się ono także od materiałów takich jak kamień, cegła czy drewno. Światło ucieleśnione wykorzystane jest tu na przykład do stworzenia tymczasowych platform, na których mogą stać postacie, lub użyte do formowania pionowych murów, które stoją na przeszkodzie innym fizycznym przedmiotom zderzającym się z nimi.

Jeśli uważnie przyjrzeć się użyciu światła ucieleśnionego jako architektonicznemu składnikowi w *Tronie*, można odróżnić przynajmniej trzy (pozornie) odmienne jego rodzaje. Pierwszy to świecące linie, które wyznaczają między sobą niewidzialną, ale materialną i twardą płaszczyznę, drugi to materialne, stałe sfery ze światła, zaś trzeci to materialne, matowe formy albo bryły, w których osadzone są świecące linie. Przedstawiona w filmie transformacja cyklu świetlnego od świecącego pręta do świecącego obiektu krawędziowego lub szkieletowego (*wireframe*) i do pozornie twardego przedmiotu materialnego sugeruje, że te trzy rodzaje światła ucieleśnionego mają możliwość przekształcania się z jednego w drugi – albo być może po prostu są trzema wizualnie różnymi objawami samego przedmiotu (bądź jego typu)[3].

[3] Należy zauważyć poważną różnicę w sposobach, w jakie *Tron* i *Tron: Dziedzictwo* przedstawiają architektoniczne struktury. Ukazanie oświetlonych budynków w *Tronie: Dziedzictwie* jest o wiele bardziej konwencjonalne i przypomina wygląd budynków w świecie rzeczywistym. Warto przy tym odnotować, że reżyser *Tronu: Dziedzictwa*, Joseph Kosinski, jest z wykształcenia architektem. W świecie elektronicznym *Tronu: Dziedzictwa* budynki mogą w pewnym sensie świecić, ale jednocześnie zawsze wydają się posiadać fizyczną materialność, twardość i masę – być może dlatego, że płaszczyzny budynków nie tylko emitują światło, ale też realistycznie je absorbują i odzwierciedlają. W wyniku tego na powierzchniach struktur rysują się realistyczne cienie, których w świecie pierwszego filmu *Tron* brakowało. W szczególności można odróżnić (złożony ze światła) wysuwany most, przedstawiony w *Tronie*, który natychmiast zniknie, gdy zostanie wyłączony, od przedstawionego w filmie *Tron: Dziedzictwo* funkcjonalnie podobnego mostu, który w widoczny sposób ma masę, jest bryłą, posiada nawet szorstkość i musi zostać fizycznie schowany, gdy nie jest w użytku. Światło wydaje się być ozdobą, a nie tworzywem tego mostu. Z drugiej strony, został już zanotowany fakt, że przypadek cyklu świetlnego *Tronu* pokazuje, że czyste światło ucieleśnione może pojawiać się na różny sposób – na przykład albo jako szkieletowe *wireframe*, albo jako pozorne ciało stałe. A więc być może system architektonicznego kształtowania światła używany przez Flynna, CLU i inne postacie w świecie elektronicznym *Tronu: Dziedzictwa* jest po prostu bardziej szczegółowy i zaawansowany niż ten, którego Flynn i Master Control Program używali w poprzednim świecie elektronicznym *Tronu*.

Tron w historycznym kontekście fikcyjnego „twardego światła"

Warto zauważyć, że *Tron* nie jest pierwszym przykładem takiego podejścia do użycia światła w dziedzinach filmu, literatury i sztuki. W języku angielskim fenomen światła ucieleśnionego funkcjonuje nawet w wyrażeniu: „hard light" („twarde światło"). Popkulturowa strona TVTropes.org (2018) tworzy poszerzający się ciągle katalog dzieł pochodzących między innymi ze sfery powieści, komiksu, *anime*, filmów i gier, w których pojawia się twarde światło. Wydaje się, że wśród pisarzy, architektów i artystów wyobrażanie sobie i użycie takiego światła jest zabiegiem dość częstym. Autorzy strony twierdzą, że jako pierwowzór twardego światła można uznać nawet Bifrost, świecący zbudowany z tęczy most z nordyckiej mitologii. Według *Eddy prozaicznej* (Sturluson 2005), Bifrost stanowi jedyną drogę łączącą Midgard (kraina śmiertelników) z Asgardem (kraina bogów), która roztrzaska i zawali się w czasie Ragnaroku, podczas gdy synowie Muspelheimu (olbrzymy ognia) będą przechodzili przez tęczę. Wczesnym przykładem filmowym przedstawienia twardego światła, cytowanym przez TVTropes.org jest serial filmowy *Flash Gordon's Trip to Mars* (Beebe, Hill & Stephani 1938), w którym wysuwane mosty skonstruowane ze światła łączą budynki na planecie Mars i gdzie bohaterowie filmu korzystają z nich (Kinnard, Crnkovich & Vitone 2008: 93; 100; 113). Natomiast dopiero w wypadku *Tronu* pojęcie twardego światła jest rozważane z wyraźnie różnorodnych perspektyw i użycie struktur i przedmiotów wykonanych z niego odgrywa znaczącą rolę w akcji filmu.

Twarde światło *Tronu* wobec teorii architektonicznej Witruwiusza

Aby dokonać konceptualizacji użycia światła ucieleśnionego w *Tronie* na podstawie teorii architektonicznej rozwiniętej w świecie rzeczywistym, można na przykład wykorzystać system pojęciowy stworzony przez Witruwiusza, jedną z najstarszych i najbardziej wpływowych teorii estetycznych w dziedzinie architektury. Witruwiusz, rzymski architekt wojskowy, napisał w traktacie *De architectura*, że planując nowy dom, świątynię albo most, architekt ma obowiązek zaprojektować strukturę, która będzie posiadała trzy jakości: „firmitas"(„trwałość" albo „twardość"), „utilitas" („użyteczność") i „venustas" („piękno") (Vitruvius Pollio 1999). W świecie rzeczywistym fizyczne składniki budowlane, takie jak metalowe dźwigary, cegły, szklane szyby i drewniane panele, używane są do wszystkich trzech celów, aby nadać konstrukcji trwałości/twardości, uży-

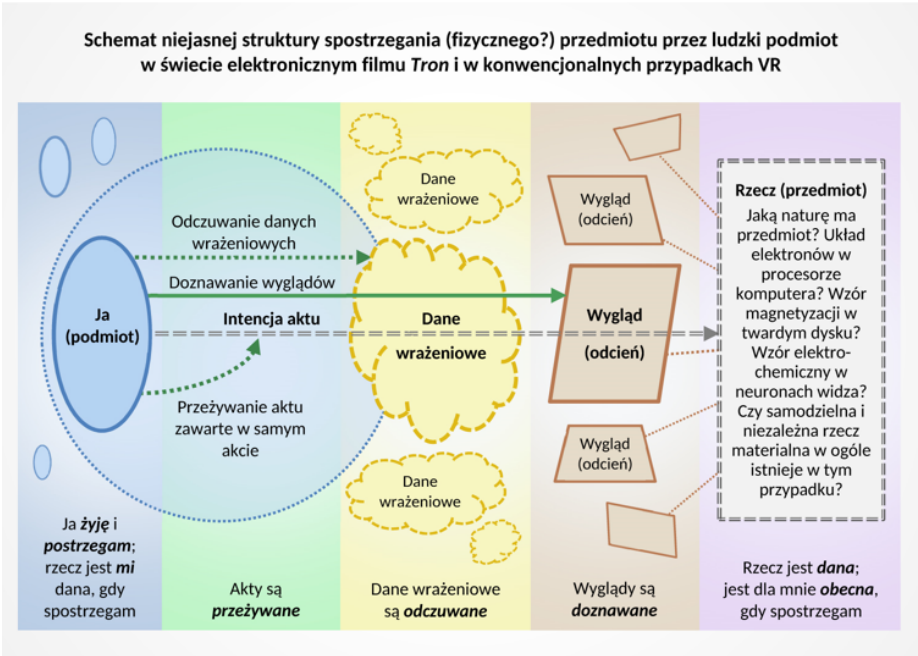
teczność i piękno. Natomiast zwykłe normalne światło może być wykorzystane do zwiększania użyteczności i piękna budynku, lecz nie do wzmocnienia jego trwałości/twardości, a to z tej oczywistej przyczyny, że ono samo nie może stanowić trwałej, namacalnej struktury materialnej. Tymczasem w świecie wirtualnym filmu *Tron* światło może zostać ufizycznione, co oznacza, że może naprawdę nadać strukturze trwałej twardości. Fakt ten pozwala architektom użyć go w poszukiwaniu wszystkich trzech celów witruwiańskich.

Jak już wspomniano, łacińskie pojęcie „firmitas" zawiera aspekty i trwałości i twardości. Ponieważ światło zmaterializowane (najprawdopodobniej) potrzebuje prądu, aby utrzymać stałość istnienia, jego trwałość jest bardziej niepewna niż ta kamienia albo drewna, wszak niespodziewany brak prądu może spowodować rozpad struktury złożonej z twardego światła. To zresztą różni się od materialnego budulca również pod względem sposobu rozpadu, o tyle, że światło zamienione w materię po prostu zniknie, kiedy ulegnie rozładowaniu, zamiast stopniowo rozpaść się w gruzy, tak jak kamień albo drewno (Zucker 1961; Stead 2003). Dopóki zaś będzie ono czynne, trwałość światła ucieleśnionego będzie bardzo zbliżona do innych architektonicznych komponentów.

Analiza twardego światła *Tronu* z perspektywy fenomenologiczno-estetycznej

Nasuwa się w związku z tym pytanie, w jakim sensie można mówić, że twarde światło, inne architektoniczne składniki i całe budynki istnieją w wirtualnym świecie *Tronu* oraz jaki jest sposób ich istnienia. Na to pytanie odpowiedzieć można z perspektywy różnych fenomenologicznych metodologii. W wypadku materialnych wytworów architektonicznych w świecie realnym, istnieją ugruntowane narzędzia fenomenologiczne do analizowania istoty przedmiotu oraz natury naszych procesów doświadczania go. Na przykład Roman Ingarden proponował interpretację klasycznego fenomenologicznego modelu Edmunda Husserla, dotyczącego sposobu, w jaki człowiek spostrzega daną rzecz przez mediację doznawanych wyglądów i odczuwanych danych wrażeniowych (Ingarden 1974: 118-25). Dla polskiego filozofa natura określonej fizycznej rzeczy jest dość łatwa do analizy, gdy rzecz jest przedmiotem w świecie rzeczywistym. W ontologicznej terminologii Ingardena taka rzecz – niezależnie od tego, czy jest budynkiem, mostem, pojazdem, drzewem czy kotem – jest „autonomicznym", „pochodnym", „samodzielnym" i „niezależnym przedmiotem trwającym w czasie" (Ingarden 1960: 93-140).

Rysunek 1. ilustruje fakt, że gdy zastosowano ten model fenomenologiczny w analizie architektonicznych przedmiotów napotykanych w świecie wirtualnym *Tronu*, bardziej zagadkowa okazała się natura takich struktur. Podobnie tajemnicza jest sytuacja rzeczy obecnych w konwencjonalnych współczesnych systemach rzeczywistości wirtualnej. Niejasne jest, czy zgodne z prawdą jest stwierdzenie, że taki przedmiot (1.) ma jakieś samodzielne i niezależne materialne istnienie, czy też (2.) istnieje tylko jako zbiór oddzielonych przedmiotów posiadający pewną koherencję (na przykład układ elektronów w procesorze komputera, pewny wzór magnetyzacji obecny w ziarenkach kobaltu na twardym dysku albo wzór elektrochemiczny w mózgowych neuronach widza), czy (3.) tylko funkcjonuje jako czysto intencjonalny wytwór w umyśle użytkownika VR.



Rysunek 1. Zastosowanie do obiektów w elektronicznym świecie *Tronu* i środowiskach VR Ingardenowskiej interpretacji (Ingarden 1974: 118-25) analizy Husserla stosunku podmiot-przedmiot. Źródło: opracowanie własne

Podobnie niejasna jest natura stratyfikacji architektonicznej struktury istniejącej w świecie wirtualnym *Tronu* jako dzieła sztuki, analizowanej w świetle ontologiczno-estetycznego modelu fenomenologicznego Ingardena. Według filozofa, prawdziwym budynkiem nie jest sterta fizycznej materii, obecna w przestrzeni świata rzeczywistego, ale czysto intencjonalny i dwuwarstwowy

przedmiot – architektoniczne dzieło sztuki – (zre)konstruowany w umyśle osoby patrzącej na taki zlepek materii (Ingarden 1966). W świecie rzeczywistym czysto intencjonalny przedmiot jest izomorficznie oparty na realnym fizycznym przedmiocie – podłożu bytowym – złożonym ze stali, drewna lub szkła. Nie jest jasne, czy na przykład czysto intencjonalny budynek konstruowany w umyśle mieszkańca elektronicznego świata *Tronu* albo użytkownika systemu VR w ogóle ma jako podłoże bytowe jakiś przedmiot fizyczny i realny, a jeśli ma, to czym i jaki on jest. Możliwość istnienia twardego światła w świecie *Tronu* jest objawem jego niezwykłego metafizycznego statusu i podkreśla ogólną potrzebę dalszej fenomenologicznej i estetycznej analizy natury środowisk wirtualnych.

Twarde światło *Tronu* i paradygmat Siatki Cyberprzestrzennej. Cztery podstawowe podejścia do architektury w świecie rzeczywistym

W swojej heideggerowskiej analizie fenomenologicznej, Christian Norberg-Schulz identyfikuje trzy rodzaje architektury, pokazujące unikalne podejścia do strukturyzowania przestrzeni, które nazwał **kosmiczną**, **romantyczną** i **klasyczną** architekturą – razem z czwartym, **kompleksowym,** typem architektury, łączącym więcej niż jeden typ. Norberg-Schulz twierdzi, że wszystkie konkretne style architektury istniejące na przestrzeni wieków mogą być rozumiane jako przejawy tych podejść.

Kosmiczny rodzaj architektury ilustrują budynki i miasta starożytnego Egiptu (Norberg-Schulz 1980: 72; Rossi 2004). Architektura kosmiczna charakteryzuje się jednolitością, absolutną regularnością, matematyczną abstrakcją i objawianiem ukrytego porządku już istniejącego w przestrzeni. Konstrukcje są zbudowane z doskonałych, niezdobionych geometrycznych kształtów, takich jak cylindry, piramidy i sześciany, układane zgodnie z regularną prostokątną siatką. Podejście kosmiczne pozbawia miejsce ekspresyjności, ogranicza możliwość ludzkiego zaangażowania i stwarza opresyjną atmosferę, często związaną z totalitarnymi systemami społeczno-politycznymi. Miasta budowane zgodnie z tym podejściem nie przystosowują swojego planu do naturalnych cech lokalnego środowiska (na przykład zgodnie z tym, jak płyną strumienie), ale zamiast tego prostują, wyrównują albo niszczą te elementy, aby krajobraz stał się geometrycznie doskonały (Norberg-Schulz 1980: 71-74). Ze swoją ogromną skalą i brakiem przystosowania do potrzeb istot ludzkich, architektura kosmiczna jest nieorganiczna, nieantropiczna czy nawet wręcz antyantropiczna.

Romantyczny rodzaj architektury ilustrują średniowieczne miasta Europy Środkowej i budynki w stylu secesyjnym (Norberg-Schulz 1980: 70). Miejsca budowane zgodnie z romantycznym podejściem porządkują przestrzeń w sposób topologiczny i relacyjny, a nie geometryczny. Takie przestrzenie ogradzane są ciągłymi, choć nieregularnymi granicami, które nie pokazują prostych, doskonałych kształtów geometrycznych; ich treści są rozmieszczane swobodnie i niesymetrycznie. Romantyczne struktury są dynamiczne, a nie statyczne, wyglądają, jakby nie były świadomie planowane, lecz urosły organicznie, niczym żywa istota (Norberg-Schulz 1980: 69). Taka architektura przystosowuje się do cech lokalnego krajobrazu, toteż jej struktury są ściśle związane ze specyfiką środowiska (Norberg-Schulz 1980: 70). Miejsca romantyczne demonstrują i ułatwiają ekspresyjność: cechują się mocną atmosferą żyjącego ekosystemu, kształtowaną przez sprzeczność i złożoność, mogą wydawać się przy tym pełne tajemnicy i intymności (Norberg-Schulz 1980: 69).

Klasyczny rodzaj architektury egzemplifikują budynki i centra miejskie starożytnej Grecji i renesansu florenckiego (Norberg-Schulz 1980: 74-75). O ile architektura kosmiczna zaciera środowisko naturalne, a architektura romantyczna niejako się w nim rozpuszcza, o tyle osady zbudowane w klasycznej manierze istnieją jako odmienna obecność w środowisku naturalnym; architektura klasyczna porządkuje przestrzeń tak, że każdy budynek świadomie zaprojektowany jest w sposób logiczny i geometryczny, natomiast budynki zgrupowane zostają w luźny topologiczny sposób, przystosowujący się do naturalnych cech lokalnego środowiska (Norberg-Schulz 1980: 74). To podejście łączy stabilne konstrukcje z nieograniczoną działalnością, która jest unikalnie ludzka i wyróżnia się pewną demokratyczną wolnością. Taki świat przedstawia się w sposób znaczący i angażujący dla ludzi, stwarzając dla jego mieszkańców poczucie domu (Norberg-Schulz 1980: 73-74). Klasycznie zaprojektowane światy posiadają pewną obrazowość (*imageability*), pozwalającą człowiekowi łatwo zorientować się w danym miejscu i zidentyfikować się z nim emocjonalnie (Norberg-Schulz 1980: 73). Stwarza to poczucie przynależności, doświadczanej jako coś przyjemnego, a nie uciążliwego.

Norberg-Schulz zauważa, że w praktyce budynek albo miasto wzniesione przez ludzi często jest mieszaniną trzech omawianych podejść. Szczególnie zwraca on uwagę na katedrę gotycką i barokowy ogród-pałac jako przykłady struktur złożonych z więcej niż jednej mody architektonicznej (Norberg-Schulz 1980: 76-77). Ten **kompleksowy rodzaj** architektury nie dostarcza

więcej treści niż te spotykane w trzech wymienionych sposobach organizowania przestrzeni, natomiast podejście syntetyczne odróżnia je jako odmienne zjawisko. Takie swobodne złożenie rozmaitych podejść jest kluczową cechą architektury i urbanistyki współczesnej metropolii (Norberg-Schulz 1980: 73).

Cztery paradygmaty konstruowania przestrzeni wirtualnej

Opierając się na czterech rodzajach architektury obecnej w świecie rzeczywistym, opisanych przez Norberga-Schulza, można wyróżnić cztery odpowiadające im paradygmaty albo metafory konstruowania przestrzeni oraz konceptualizacji rzeczywistości w środowisku wirtualnym, takim jak przedstawione przez imersyjne systemy VR (albo fikcyjne światy zdigitalizowane). Poniżej omówione zostaną wspomniane paradygmaty, to jest: Siatka Cyberprzestrzenna, Sieć Biomimetyczna, Domena Symulakralna i Świat Proteuszowy. Ilustruje je Rysunek 2.

Terminem „**Siatka Cyberprzestrzenna**" (*the Cyberspatial Grid*) można określić szczególną konceptualizację, zaprojektowanie, konstruowanie i przedstawienie środowiska wirtualnego, które nadzwyczaj dobrze przekłada się na to, co Norberg-Schulz nazwał **kosmicznym rodzajem architektury**. Paradygmat ten stanowi jedną z pierwszych koncepcji imersyjnego środowiska wirtualnego – został zapowiedziany w prostej geometrii wczesnych gier komputerowych, takich jak na przykład *Pong* (Alcorn 1972) i przedstawiony audiowizualnie w popularnych filmach, jak choćby właśnie *Tron*, oraz jest manifestowany w ostatnich grach VR: przykładowo *Rez Infinite* (Enhance Games 2016), *Cosmic Wandering* (Wright, Newman, Savala 2016), *Battlezone* (Rebellion 2016) i *Cosmos Walk VR* (GaMeTeC Studio 2018).

Siatka Cyberprzestrzenna to świat ogromnych, regularnych kształtów geometrycznych, często równoległościanów i piramid. Ich powierzchnie albo są płaskie i nieozdobione, albo całkowicie ich brakuje, a rozciągłość przestrzenna kształtów sygnalizowana jest tylko przez świecące neonowe krawędzie i wierzchołki (często z monochromatycznym schematem kolorów), stwarzając efekt przedmiotu *wireframe* umieszczonego w nieoświetlonej, niezróżnicowanej, pustej przestrzeni. Takie środowiska nierzadko przypominają grafiki wektorowe niektórych wczesnych automatów do gry. Często elementy takie, jak drzwi i okna istniejące w skali znormalizowanej (to jest odpowiadającej ludzkiemu doświadczeniu) są minimalizowane albo nieobecne, zaś struktu-

Rysunek 2. Porównanie czterech paradygmatów konstruowania przestrzeni i konceptualizowania rzeczywistości w środowiskach wirtualnych. Źródło: opracowanie własne

ry nie wyglądają, jakby zostały zaprojektowane przez lub dla ludzi, natomiast wydają się przejawiać pewien nieantropiczny, sposthumanizowany (*posthumanized*; Herbrechter 2013; Gladden 2016) i nawet niebiocentryczny porządek kosmiczny. Takie miejsce jest odczłowieczone i alienujące, nie pozwala bowiem

odwiedzającym ani utożsamiać się z nim, ani doświadczyć go jako domu. Jest całkowicie zgeometryzowane: wyklucza topologię, ponieważ ta zakłada stosunek między różnymi elementami o unikalnym charakterze, a przecież jedyny element strukturalny w Siatce Cyberprzestrzennej to doskonała przestrzeń samej wszechogarniającej Siatki.

Kontrastującą konceptualizacją konstruowania środowiska wirtualnego jest paradygmat **Sieci Biomimetycznej** (*the Biomimetic Net*), który ujawnia to, co Norberg-Schulz nazwałby **romantycznym rodzajem architektury**. Sieć Biomimetyczna to wirtualne środowisko, którego struktura wygląda, jakby urosła i ewoluowała na podobieństwo struktur rozległej biologicznej sieci neuronowej. Jest światem składającym się z odrębnych węzłów – *loci* informacji – połączonych *quasi*-synaptycznie. Sieć Biomimetyczna jest strukturą (albo aglomeracją struktur) dynamiczną, ciągle zmieniającą się i być może nawet doświadczaną jako coś żywego i czującego. Jej konstrukty są ułożone zgodnie ze wzorami organicznymi, elementy oddziałują w ten sam niekontrolowany sposób, co organizmy w naturalnym ekosystemie. Orientacja i nawigacja w Sieci Biomimetycznej następuje nie poprzez użycie absolutnych współrzędnych przestrzennych, ale w odniesieniu do stosunków i topologicznych połączeń węzłów.

Pod pewnymi względami narastające rozpowszechnienie Sieci Biomimetycznej jako paradygmatu, odzwierciedlało przejście w sferze literatury od klasycznego cyberpunku lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – z jego naciskiem na elektromechaniczne interfejsy człowiek-maszyna – do bardziej organicznie ukierunkowanego biopunku (McHale 1992; Huereca 2011), razem z popularyzowaniem deleuzjańskiej „fałdy" jako biomimetycznej i morfogenetycznej idei w projektowaniu artystycznym (Borowska 2010; Stec 2016) i z powstaniem internetu.

Taka konceptualizacja cyberprzestrzeni i globalnej sieci komputerów jako ogromnej, złożonej, biomimetycznej sieci neuronowej jest przedstawiana na przykład w mandze *Ghost in the Shell* (Shirow 1995) i rozwijana następnie w serialu telewizyjnym *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* (Kamiyama 2010). Biorąc pod uwagę *quasi*-organiczne pojęcie „ciała bez organów" i sieciowego „kłącza" Gillesa Deleuze'a i Félixa Guattariego, być może nieprzypadkowo *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* wyraźnie przedstawia fikcyjne roboty, które chętnie czytają i omawiają *Capitalisme et Schizophrénie* francuskich autorów (Sellberg 2015: 48; Deleuze & Guattari 2013).

W ostatnich latach konceptualizacje sieci elektronicznej jako czegoś *quasi*-biologicznego stały się powszechniejsze, wiążąc się z rozwojem mediów społecznościowych i internetu (Evans 2012) oraz powiększeniem pamięci i mocy obli-

czeniowej komputerów, umożliwiającym bardziej wyrafinowane przedstawienia wizualne środowisk wirtualnych, wykorzystujące krzywoliniowe, dynamiczne i biomimetyczne formy zamiast jedynie statycznych siatek (Stec 2016). Taka obrazowość przedstawiana jest na przykład w ostatnich grach VR, takich jak *Darknet* (McNeill 2017). Paradygmat Sieci Biomimetycznej nabiera zasadności również dzięki ostatnim naukowym i popularnym rozważaniom możliwego pojawienia się pojęcia „odczuwającego internetu" (*sentient Internet*), powstającego spontanicznie poprzez interakcję jego miliardów połączonych elementów z własnym środowiskiem (Hazen 2006; Winter 2015) w sposób przypominający ewolucję życia biologicznego.

Trzecią konceptualizacją konstruowania środowiska wirtualnego jest paradygmat **Domeny Symulakralnej** (*the Simulacral Domain*), przejawiający to, co Norberg-Schulz nazwałby **klasycznym rodzajem architektury**. Domena Symulakralna ujawnia się w środowisku wirtualnym oferującym tak obfitą imersyjność czuciowo-ruchową, tak mocne cybernetyczne sprzężenie zwrotne i tak szczegółowe oraz realistyczne przedstawienia jego treści, że człowiek, któremu system VR zapewnia dostęp do takiego środowiska, zostanie nie tylko tymczasowym jego użytkownikiem, ale też ostatecznie – w sensie znaczącym – mieszkańcem domeny. Domena Symulakralna ma więc szansę być doświadczana przez ludzi jako prawdziwy dom.

Domena Symulakralna może zapewniać dokładną symulację prawdziwego świata albo wytwarzać wyobrażone, ale wiarygodne przedstawienie świata, który nie istnieje jako fizyczna rzeczywistość – na przykład magicznego, pseudośredniowiecznego królestwa, powszechnego w fantastyce. Często też Domena Symulakralna zawiera osady ludzkie, które odróżniają się od otaczającego je środowiska naturalnego w taki sposób, jakby samoistnie wyrosły organicznie przez kolejne ery, chociaż poszczególne budynki sprawiają wrażenie obiektów celowo zaprojektowanych i zbudowanych w bardzo specyficznych momentach. Takie Domeny Symulakralne były opisane w literaturze, jak choćby w *Prawdziwych imionach* (*True Names*) (Vinge 1981) i przedstawiane w filmach, takich jak *Matrix* (The Wachowski Brothers 1999), *Avalon* (Oshii 2001), *Ghost in the Shell 2: Innocence* (Oshii 2004) czy *Player One* (Spielberg 2018), są też udostępniane odwiedzającym w rozmaitych współczesnych grach komputerowych VR, jak *The Elder Scrolls V: Skyrim VR* (Bethesda Softworks 2017).

Czwartą konceptualizacją konstruowania środowiska wirtualnego jest paradygmat Świata Proteuszowego (*the Protean World*), demonstrujący to, co Norberg-Schulz określiłby mianem **kompleksowego rodzaju architektury**. In-

dywidualne środowisko wirtualne może przejawiać się naprzemiennie poprzez paradygmaty Siatki Cyberprzestrzennej, Sieci Biomimetycznej i Domeny Symulakralnej w sposób, który oddziela doświadczenia tych paradygmatów albo przestrzennie (na przykład różne dzielnice w wirtualnej domenie przedstawiane są za pomocą odmiennych paradygmatów), albo czasowo (na przykład jeden odwiedzający może widzieć strukturę tego samego miejsca jako Siatkę Cyberprzestrzenną w jednym momencie, ale jako Sieć Biomimetyczną w następnym). W tym ostatnim wypadku, Siatka Cyberprzestrzenna, Sieć Biomimetyczna i Domena Symulakralna mogą być wykorzystywane jako alternatywne graficzne interfejsy użytkownika (*graphical user interface*, *GUI*) bądź skórki do mapowania jednej podstawowej cyfrowo-fizycznej rzeczywistości strukturalnej na różne zestawy bodźców zmysłowych – z przejściami między GUI inicjowanymi przez użytkownika lub kontrolowanymi przez system VR.

Przedstawienia takich Światów Proteuszowych można znaleźć w dziełach takich, jak *Neuromancer* (Gibson 1984), dziewiątej i jedenastej części mangi *Ghost in the Shell* (Shirow 1995), serialu *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex* (Kamiyama 2010) i wielu produktach ze świata gry fabularnej *Shadowrun* (Killiany & Monasterio 2013)[4], w których użytkownik, zanurzony w środowisku wirtualnym, może doświadczać go w różnych chwilach albo poprzez paradygmat Siatki Cyberprzestrzennej, albo Sieci Biomimetycznej, albo Domeny Symulakralnej, zależnie od podejścia, które najlepiej koreluje z aktualnymi potrzebami operacyjnymi lub preferencjami użytkownika czy środowiska wirtualnego.

Tron jako pierwowzór Siatki Cyberprzestrzennej

Podobnie zarysowany kontekst sprzyja rozważeniu kulturowego znaczenia przedstawienia cyfrowego świata filmu *Tron* i rolę odgrywaną przez twarde światło w unikalnym architektonicznym charakterze tej przedstawionej wizji rzeczywistości. Być może bardziej niż jakiekolwiek inne dzieło fikcyjne, produkcja Disneya ustaliła w powszechnej świadomości wizualny i pojęciowy paradygmat Siatki Cyberprzestrzennej jako metody konstruowania przestrzeni wirtualnej stosującej się do kosmicznego typu architektury Nor-

[4] Wśród takich produktów są nie tylko podręczniki z regułami, ale też powieści, opowiadania i gry komputerowe osadzone w tym świecie.

berga-Schulza. Użycie twardego światła znacząco przyczynia się do owej kosmicznej natury Siatki Cyberprzestrzennej *Tronu*.

W swojej wyidealizowanej formie wiązka światła jest czysta, niezłożona, nieozdobna, prosta i geometrycznie doskonała. Unikając krzywoliniowych kształtów współczesnego biomimetycznego architektonicznego wynajdowania formy (Borowska 2010; Januszkiewicz 2010), porusza się ona w prostej linii, definiując płaskie obszary, prostokąty i równoległościany. Monochromatyczne linie światła, wyłaniające się z absolutnej ciemności, aby ustalić doskonale prostokątną siatkę (układ przedstawiony dość dosłownie między innymi w wypadku areny cyklów świetlnych w filmie *Tron*), odzwierciedlają konstruowanie przestrzeni ujawniające istniejący uprzednio ład kosmiczny. Co więcej, z powodu ostrego kontrastu między światłem a ciemnością i nicością, z których światło i porządek powstają – kontrastu widocznego też w braku cieni i szarych stref – twarde światło *Tronu* jednocześnie i oświetla, i stwarza atmosferę totalitarną, zamkniętą, przypominającą klatkę.

Metafizycznie zagadkowa natura twardego światła *Tronu* – łącząc to, co realne i to, co iluzoryczne, to, co fizyczne i to, co nienamacalne, to, co trwałe i to, co przemijające, to, co obiektywne i to, co subiektywne – zapowiedziała również tajemnice związane z istotą światów wirtualnych, rozważane w dziełach filmowych następujących dekad, takich jak *eXistenZ* (Cronenberg 1999), *Avalon* i *Ghost in the Shell 2: Innocence*. Co więcej, nawet późniejsze filmy, które wykorzystują głównie inne architektoniczne paradygmaty do przedstawienia rzeczywistości wirtualnej, nierzadko zawierają obrazowość i elementy przypominające Siatkę Cyberprzestrzenną *Tronu.* Na przykład przedstawienie czarno-żółtej trzywymiarowej siatki (nieaktywnego) *holodecku* w *Star Trek: Następne pokolenie* (*Star Trek: The Next Generation*; 1987-94), światło laserowe i świecąca zielona siatka *wireframe*, która jest podstawą renderowanego środowiska wirtualnego w *Trzynastym piętrze* (Rusnak 1999) i alternatywny sposób uzyskania dostępu wizualnego do treści rzeczywistości wirtualnej w formie dynamicznego, linearnego, świecącego i opadającego niczym deszcz kodu w *Matrixie*.

Podsumowanie

Chociaż późniejsze dzieła, takie jak *Ghost in the Shell* i *Matrix,* popularyzowały inne paradygmaty cyberprzestrzeni i środowisk wirtualnych, do dzisiaj pozostaje wpływowym przedstawienie paradygmatu Siatki Cyberprzestrzennej w filmie *Tron*, a ważną częścią tego przedstawienia jest fenomen twardego światła.

Podczas gdy technologie rzeczywistości wirtualnej zdobywają coraz większą popularność jako narzędzia do pracy, twórczości artystycznej, rozrywki i interakcji społecznych, wizja architektoniczna rozwinięta przez studio Disneya w świecie wirtualnym *Tronu* zachowuje kluczową pozycję wśród trzech innych podstawowych paradygmatów jako jedno z zasadniczych podejść do konstruowania przestrzeni i doświadczenia w światach wirtualnych. Analizując cechy tych różnych paradygmatów, twórcy przyszłych artystycznych przedstawień (albo technologicznych implementacji) światów tego rodzaju będą mogli lepiej ustalić, kiedy stosować architektoniczne elementy podobne do tych napotykanych w *Tronie*, a kiedy ich unikać, aby osiągać pożądane rezultaty estetyczne, emocjonalne, psychologiczne, społeczne czy wreszcie kulturowe.

Źródła cytowań

Alcorn, Allan (1972), *Pong*, Atari [automat do gry].

Baudrillard, Jean (1984), *Simulacra and Simulation*, przekł. Sheila Glaser, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Beebe, Ford, Robert F. Hill, Frederick Stephani, reż. (1938), *Flash Gordon's Trip to Mars*, Universal Pictures.

Bethesda Softworks (2017), *The Elder Scrolls V: Skyrim VR* [PlayStation VR].

Borowska, Magdalena (2010), 'Ku post-formalnej dynamice przestrzeni architektonicznej: dalej czy bliżej do natury?', *Sztuka i Filozofia*: 36, ss. 101-13.

Cronenberg, David, reż. (1999), *eXistenZ*, Miramax Films.

Daukantas, Patricia (2010), 'A Short History of Laser Light Shows', *Optics and Photonics News*: 21(5), ss. 42-47.

Deleuze, Gilles (2001), *Difference and Repetition*, przekł. Paul Patton, London: Continuum.

Deleuze, Gilles, Pierre Félix Guattari (2013), *Capitalisme et schizophrénie*, Paris: Lec Editions de minuit.

Enhance Games (2016), *Rez Infinite* [PlayStation VR].

Evans, Dave (2012), 'The Internet of Everything: How More Relevant and Valuable Connections Will Change the World', *Cisco Internet Solutions Business Group: Point of View*, online: https://www.cisco.com/web/about/ac79/docs/innov/IoE.pdf [dostęp: 16.12.2015].

GaMeTeC Studio (2018), *Cosmos Walk VR* version 1.1 [Android].

Gibson, William (1984), *Neuromancer*, New York: Ace.

Gladden, Matthew (2016), *Sapient Circuits and Digitalized Flesh: The Organization as Locus of Technological Posthumanization*, Indianapolis: Defragmenter Media.

Hazen, Robert (2006), 'What Is Life?,' *New Scientist*: 192(2578), ss. 46-51.

Heggie, Douglas C. (1977), 'Megalithic Astronomy-Fact or Fiction?', *Quarterly Journal of the Royal Astronomical Society*: 18, ss. 450-58.

Henckel, Dietrich, Timothy Moss (2014), 'Towards a Brighter Future?', w: Josiane Meier, Ute Hasenöhrl, Katharina Krause, Merle Pottharst (red.), *Urban Lighting, Light Pollution and Society*, New York: Routledge, ss. 299-304.

Herbrechter, Stefan (2013), *Posthumanism: A Critical Analysis*, London: Bloomsbury.

Huereca, Rafael Miranda (2011), *The Evolution of Cyberpunk into Postcyberpunk: The Role of Cognitive Cyberspaces, Wetware Networks and Nanotechnology in Science Fiction*, praca doktorska, Cerdanyola del Vallès: Universitat Autònoma de Barcelona.

Ingarden, Roman (1974), *Wstęp do fenomenologii Husserla*, przekł. Andrzej Półtawski, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Ingarden, Roman (1966), 'O dziele architektury', w: Roman Ingarden, *Studia z estetyki. Tom II*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 117-66.

Ingarden, Roman (1960), *Spór o istnienie świata. Tom I,* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Jackson, Davina (2015), *SuperLux: Smart Light Art, Design & Architecture for Cities*, London: Thames & Hudson.

James-Chakraborty, Kathleen (2002), 'The Drama of Illumination: Visions of Community from Wilhelmine to Nazi Germany', w: Richard Etlin (red.), *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, Chicago: University of Chicago Press, ss. 181-204.

Johnston, Ollie, Frank Thomas (1981), *The Illusion of Life: Disney Animation*, New York: Disney Editions.

Januszkiewicz, Krystyna (2010), *O projektowaniu architektury w dobie narzędzi cyfrowych: Stan aktualny i perspektywy rozwoju*, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej.

Kamiyama, Kenji, reż. (2010), *Ghost in the Shell: Stand Alone Complex Complete Collection*, Anchor Bay [DVD].

Kemp, Wolfgang (1997), *The Narratives of Gothic Stained Glass,* Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Killiany, Kevin, Katherine Monasterio, red. (2013), *Shadowrun: Core Rulebook 5*, Lake Stevens, WA: Catalyst Game Labs.

Kim, Nam, Eun-Seok Kim, Man-Seok Kim, Taig-Youn Cho (1998), 'Enlargement of Holographic Stereograms for an Architectural Perspective Presentation', w: *Proc. SPIE 3293, Practical Holography XII*, ss. 162-68.

Kinnard, Roy, Tony Crnkovich, R.J. Vitone (2008), *The Flash Gordon Serials, 1936-1940: A Heavily Illustrated Guide*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

Kosinski, Joseph, reż. (2010), *Tron: Legacy*, Walt Disney Studios Motion Pictures.

Lam, William M.C. (1977), *Perception and Lighting as Formgivers for Architecture*, New York: McGraw-Hill.

Lisberger, Steven, reż. (1982), *Tron*, Walt Disney Productions.

Lowther, Clare, Sarah de Boer-Schultz (2008), *Bright: Architectural Illumination and Light Projections*, Amsterdam: Frame Publishers.

McHale, Brian (1992), 'Elements of a Poetics of Cyberpunk', *Critique: Studies in Contemporary Fiction*: 33(3), ss. 149-75.

McNeill, E. (2017), *Darknet* [Windows / HTC Vive].

Moran, Michael (2017), 'We Talk to Tron Artist Syd Mead: On the Other Side of the Screen, It All Looks So Easy', *The Register Bootnotes*, online: https://www.theregister.co.uk/2017/10/20/syd_mead_and_tron/ [dostęp: 30.11.2017].

Nelson, Tim (2017), 'How This Hologram Table Could Change Architecture', *Architectural Digest*, online: https://www.architecturaldigest.com/story/how-this-hologram-table-could-change-architecture [dostęp 30.11.2017].

Neumann, Dietrich (2003), *Architecture of the Night: The Illuminated Building*, Munich, New York: Prestel Pub.

Norberg-Schulz, Christian (1980), *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.

Oshii, Mamoru, reż. (2001), *Avalon*, A-Film Distribution.

Oshii, Mamoru, reż. (2004), *Ghost in the Shell 2: Innocence*, Go Fish Pictures.

Palmer, Richard (1993), *The Lighting Art: The Aesthetics of Stage Lighting Design*, Englewood Cliffs, NJ: Pearson.

Prendergast, Frank. (2016), 'Interpreting Megalithic Tomb Orientation and Siting within Broader Cultural Contexts', *Journal of Physics: Conference Series*: 685 (1).

Price, David A. (2009), *The Pixar Touch: The Making of a Company,* New York: Vintage.

Rebellion (2016), *Battlezone* [PlayStation VR].

Rossi, Corinna (2004), *Architecture and Mathematics in Ancient Egypt,* Cambridge University Press.

Rusnak, Josef, reż. (1999), *The Thirteenth Floor*, Columbia Pictures.

Sellberg, Karin (2015), 'Section II: Monsters, Margins and Corporealising Choreographies', w: Karin Sellberg, Lena Wånggren, Kamillea Aghtan (red.), *Corporeality and Culture: Bodies in Movement*, Farnham: Ashgate, ss. 47-52.

Shirow, Masamune (1995), *Ghost in the Shell*, Milwaukie, OR: Dark Horse Comics.

Spielberg, Steven, reż. (2018), *Ready Player One*, Warner Bros. Pictures.

Star Trek: The Next Generation (1987-94), Paramount Domestic Television.

Stead, Naomi (2003), 'The Value of Ruins: Allegories of Destruction in Benjamin and Speer', *Form/Work: An Interdisciplinary Journal of Design and the Built Environment*: 6, ss. 51-64.

Stec, Barbara (2016), 'Fałda', *Autoportret*: 4 (55), online: http://autoportret.pl/artykuly/falda-i/ [dostęp 04.05.2018].

Sturluson, Snorri (2005), *The Prose Edda: Norse Mythology*, przekł. Jesse L. Byock, London: Penguin Books.

Teichmüller, Joachim (1927), 'Lichtarchitektur', *Licht und Lampe*: 13/14.

The Wachowski Brothers, reż. (1999), *The Matrix,* Warner Bros. Pictures.

TVTropes.org (2018), 'Hard Light', online: http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/HardLight [dostęp 12.05.2018].

Vinge, Vernor (1981), *True Names,* New York: Dell Publishing.

Vitruvius Pollio, Marcus (1999), *Ten Books on Architecture,* przekł. Ingrid D. Rowland, Cambridge: Cambridge University Press.

Winter, Jenifer (2015), 'Algorithmic Discrimination: Big Data Analytics and the Future of the Internet', w: *The Future Internet*, Springer, ss. 125-40.

Wright, Brady, Jordan Newman, Mack Savala (2016), *Cosmic Wandering* [Windows / HTC Vive].

Zucker, Paul (1961), 'Ruins. An Aesthetic Hybrid', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*: 20 (2), ss. 119-30.

Jak rządzić w czasach wiktoriańskiej postapokalipsy? Problem władzy w grze *Frostpunk*

KONRAD ZIELONKA

Uniwersytet Śląski
konrad.zielonka93@gmail.com

Wiktoriańska postapokalipsa

Niniejszy rozdział należy rozpocząć od wyjaśnienia pojęcia wiktoriańskiego postapo[1] jako konwencji pojawiającej się nie tylko w literaturze, ale także w grach wideo. Określenie „wiktoriański" zastosowane zostanie w tym wypadku nie w odniesieniu do utworów pochodzących z lat 1837-1901, lecz jako określenie dzieł współczesnych z nurtu *steampunk*[2], które odtwarzają realia epoki wiktoriańskiej. „Postapokalityczym" nazwany natomiast jest świat po fikcyjnej katastrofie, która w znacznym stopniu przyczyniła się do zmiany jego struktury. Karolina Wierel pisze o postapokalipsie w pracy *Po co nam postapokalipsy? Kultura postapokaliptyczna na początku XXI wieku z perspektywy kultur Zachodu* następująco:

[1] Jak podaje słownik Obserwatorium Językowego Uniwersytetu Warszawskiego, „postapo" jest słowem pochodnym od nazwy konwencji „fantastyki postapokaliptycznej" (Najnowsze Słownictwo Polskie 2018). Jest to w pełni autonomiczny skrót wytworzony przez fandom na określenie pewnego scharakteryzowanego stylu, przysługującego całości dzieł postapokaliptycznych.

[2] Jest to odmiana fantastyki naukowej; konwencja nawiązująca do dziewiętnastowiecznej fantastyki naukowej, a także osiągnięć charakterystycznych dla *belle époque*. Reprezentatywnym motywem *steampunka* jest maszyna parowa (Nevins 2011; Vandermeer & Chambers 2010).

> Historia światów postapokaliptycznych przypomina możliwe scenariusze, jakie miały miejsce lub mogą się wydarzyć w realnym świecie. Świat postapokaliptyczny powstał zatem jako efekt kryzysu tożsamości człowieka współczesnego i jego dążenia do dominacji jednego państwa nad innymi, jednego systemu politycznego i ekonomicznego nad innymi, co w narracjach postfinalnych doprowadza do zniszczenia świata cywilizacji Zachodu i większości ludzi na Ziemi. Początkiem świata „po końcu" jest katastrofa, a więc koniec innego świata (Wierel 2017: 12).

Z kolei Chris Harman zauważa, „żyjemy w świecie niestabilnym, a niestabilność ta jeszcze się pogłębia. […] Jest to świat, który […] niszczy własne środowisko naturalne […], pełen narastającej przemocy. W tym świecie ludzie […] są mniej szczęśliwi niż niegdyś, a poczucie niezadowolenia wciąż wzrasta" (Harman 2011: 15). Gwałtowne zainteresowanie tematem postapokalipsy (Nijakowski 2011: 243-269) miało miejsce po drugiej wojnie światowej, gdy widmo nuklearnej zagłady było jak najbardziej realne. Barbara Gurr pisze o tym następująco:

> badacze popkultury i science fiction zgadzają się zazwyczaj, że pojawienie się i wzrost popularności narracji postapokaliptycznych wskazać można u schyłku II wojny światowej, przede wszystkim jako rezultatu nuklearnego zbombardowania przez Stany Zjednoczone Hiroshimy i Nagasaki. Świat po 1945 roku wyróżniał się nie tylko zmienionym krajobrazem materialnym, politycznym i ekonomicznym, lecz uległ także przeobrażeniu symbolicznemu (Gurr 2015: 4).

Przykłady takich tendencji stanowią choćby *Ostatni brzeg* Nevilla Shute'a, cykl filmów *Mad Max* z Melem Gibsonem czy seria komiksowa *Jeremiah* Hermanna Huppena. Również współcześnie motyw ten chętnie wykorzystywany jest przez twórców, co uzasadnia Ksenia Olkusz, pisząc:

> Mnożenie się liczby tekstów powiązanych z podobną wizją schyłkowości współczesnych realiów nie jest […] przypadkowe, wiążąc się z wieloparametrowym kryzysem, jaki zaobserwować można w obrębie światowych społeczności. Potrzeba zaangażowania sztuki w dyskurs dotyczący kryzysu globalnego i lokalnego skutkuje próbą prefigurowania niepokojów społecznych i prezentowania ich w alegorycznych sztafażach (Olkusz 2019: 189).

Serie gier wideo *Fallout, S.T.A.L.K.E.R.*, seriale *The Walking Dead*, *The 100*, filmy takie jak *World War Z*, *A Quiet Place* lub *Bird Box*, wieloautorskie

uniwersa powieściowe *Metro* i *S.T.A.L.K.E.R.*, a także choćby cała seria wydawnicza *Fabryczna Zona* lubelskiego wydawnictwa Fabryka Słów – w całości poświęcona literaturze wyłącznie postapokaliptycznej – to tylko wybrane egzemplifikacje, ukazujące niesłabnącą fascynację światem po końcu świata[3]. Na uwagę zasługuje jednak fakt, że geneza powieści postapokaliptycznych wywodzi się właśnie z czasów wiktoriańskich, kiedy to powstawały pierwsze utwory poruszające tematykę świata po katastrofie:

> W 1826 roku ukazał *Ostatni człowiek* (*The Last Man*) autorstwa Mary Shelly, którego można uważać za pierwszą powieść postapokaliptyczną. [...] Następne dzieło o tematyce postapokaliptycznej ukazało się niemal sześćdziesiąt lat później. W 1885 roku opublikowany został *After London* Richarda Jefferiesa. Na przełomie XIX i XX wieku powstało także wiele narracji apokaliptycznych (Orlik 2017: 459).

W kontekście przywołanego cytatu, na uwagę zasługuje zwłaszcza najsłynniejsze dzieło wiktoriańskiej postapokalipsy, jakim jest niewątpliwie *Wojna światów* Herberta George'a Wellsa. W wypadku twórczości tego brytyjskiego pisarza istotnym przykładem jest także *Podróż w czasie*. Utwór ten zawiera elementy charakterystyczne dla postapokalipsy, takie jak opustoszały świat przyszłości, dwie enklawy ostatnich ocalałych, a także, w finałowej fazie (podczas podróży w odległą przyszłość), zniszczony świat zamieszkiwany przez istoty, które po człowieku przejęły rolę dominującego gatunku. Określenie wiktoriańskiej postapokalipsy niesie więc ze sobą silne uwarunkowanie kulturowe, *stricte* odwołując się do wczesnego nurtu brytyjskiej fantastyki naukowej.

Zgodnie z powyższymi konstatacjami, we *Frostpunku* wiktoriańskość postapokalipsy uznać można zarówno za pierwotną, jak i wtórną. Pierwotną, gdyż odwołującą się wprost do konwencji, której początki sięgają dziewiętnastowiecznej Wielkiej Brytanii. Wtórną zaś, ponieważ jest dziełem utrzymanym w stylistyce *steampunkowej*, a tę uznać można za współczesną retrowizję schyłku stulecia pary i elektryczności. Jak twierdzi Wojciech Lewandowski, „Postapokaliptyczna fantastyka pozwala [...] krytycznie przyjrzeć się losom

[3] Warto tu dodać, że pisząc o świecie postapokaliptycznym, James Berger zauważa: „koniec nigdy nie jest finałem. Tekst apokaliptyczny zapowiada i opisuje koniec świata, wszelako tekst się nie kończy, tak jak nie kończy się obrazowany w tekście świat, ani świat w ogóle... Coś po końcu pozostaje" (Berger 1999: 5-6).

społeczeństw po wielkim kataklizmie" (Lewandowski 2017: 451). Analogicznie, *steampunkowy Frostpunk* pozwala przyjrzeć się losom władzy.

Frostpunk

Frostpunk jest grą wideo wydaną przez polską grupę 11 bit studios. Zawiera elementy *city buildera*[4], strategii czasu rzeczywistego oraz *survivalu*, co znaczy, że stawia przed graczem zadanie wybudowania miasta zdolnego zapewnić uciekinierom szansę na przeżycie w mroźnym, postapokaliptycznym świecie. Rozgrywka polega w dużej mierze nie tylko na tworzeniu nowych budynków i dbaniu o zasoby niezbędne do przeżycia, ale także wymusza na graczu podejmowanie moralnie niejednoznacznych decyzji.

Akcja toczy się w alternatywnej wersji XIX wieku, na mroźnych terenach Frostlandu – krainy na północy, którą utożsamiać można z biegunem północnym. Z animowanego prologu dowiadujemy się, że apokalipsa nadeszła bez ostrzeżenia. Z dnia na dzień warunki atmosferyczne uległy drastycznej zmianie. Niebo zasnuły chmury, szczelną kurtyną przesłaniające słońce, przez co temperatura na Ziemi zaczęła gwałtownie spadać. Świat pokrywa lód i śnieg, grzebiąc pod sobą wszelkie życie. Nieprzypadkowe okazuje się tutaj porównanie do kolejnej epoki lodowcowej, a nowe wielkie wymieranie[5] tym razem dotyczy również ludzi. Cywilizacja upada i nieliczni ocaleni rozpaczliwie walczą o przetrwanie. Ze skąpych informacji, które zdobywa się w trakcie gry, poznać można ewentualną genezę takiego stanu. Jednym z takich źródeł informacji jest ekran ładowania, na którym podczas wczytywania gry wyświetlany jest między innymi taki komunikat:

> Jedną z przyczyn globalnej zimy mogło być stygnięcie słońca. Unoszący się w ziemskiej atmosferze popiół wulkaniczny uniemożliwia jednak dokonanie dokładnych pomiarów (11 bit studios 2018a).

[4] *City builder* jest odmianą gry gatunku RTS (*Real-time strategy* – strategii czasu rzeczywistego), którego głównym celem jest wybudowanie oraz utrzymanie miasta.

[5] Odwołuję się w tym miejscu do pojęcia masowego wymierania na przykład w czasach kredy – ostatniego okresu ery mezozoicznej – kiedy to ostatnie z wielkich gadów uległy anihilacji.

Kataklizm prędko odmienia oblicze świata, państwa i narody upadają, a wielkie imperia kurczą się, pogrążone w chaosie. Początkowy szok, spowodowany katastrofą, prędko jednak mija, zaś ci, którym udało się przetrwać, próbują odnaleźć się w nowym świecie, przeżyć. Aby to osiągnąć, zmuszeni zostają do opuszczenia miast i znalezienia nowego miejsca, w którym wzrosłyby ich szanse w starciu z potęgą żywiołu, o czym gracz dowiaduje się ponownie z informacji wyświetlanej na ekranie ładowania:

> Kiedy stało się jasne, że zima nigdy się nie skończy, imperium brytyjskie zaczęło budować generatory na północy, z dala od pogrążającej się w chaosie, upadającej cywilizacji. Inne kraje wkrótce poszły za jego przykładem (11 bit studios 2018a).

Naukowcy i inżynierowie Królewskiej Akademii Nauk tworzą parowe kolosy, maszyny zdolne pokonać zamarznięty świat i dostarczyć na północ reaktory węglowe – ich monstrualne rdzenie stają się ośrodkiem nowych osad, wokół których koncentrycznie rozbudowane zostają miasta. Także miejsca wybrane pod zasiedlenie nie są przypadkowe. Mroźna północ, paradoksalnie, staje się jedynym miejscem, w którym przeżycie staje się możliwe. Niewiadomego pochodzenia kratery osłaniają uciekinierów przed wiatrem i śniegiem. Tutaj także znajdują się największe złoża węgla, będącego głównym eksploatacyjnym surowcem, bez którego niemożliwe byłoby przeżycie uciekinierów. Zniszczona cywilizacja ma szansę przetrwać wyłącznie w powstających enklawach. W nich także ludzkość tworzy podwaliny nowej społeczności, adaptując się do panujących warunków.

Rząd dusz

Ważnym elementem gry jest tu sposób sprawowania władzy i jej wpływ na społeczeństwo. Producenci przyjęli uniwersalny, *steampunkowy* punkt widzenia, co istotne, odwołujący się silnie do brytyjskiego nurtu kulturowego i epoki potęgi Wielkiej Brytanii (Górecka 2013: 40). Początkowy ustrój (monarchia parlamentarna) upada. Epoka królów odchodzi zatem w niepamięć, Izba Lordów przestaje istnieć, a niegdysiejsi włodarze i cała klasa wyższa tracą na znaczeniu. Mieszkańcy osady są uciekinierami z Londynu i reprezentują przekrój wszystkich warstw społecznych, tworząc nową klasę – **równych sobie ocaleńców**. Kataklizm dotyka wszystkich jednakowo, na co zwraca naszą uwagę

animowany prolog: „Kiedy warunki odmieniły się, zmieniły się dla nas wszystkich, niezależnie od bogactwa czy klasy społecznej" (11 bit studios 2018b: 0:39-0:46). W postapokaliptycznym świecie dawny status przestaje mieć znaczenie, bowiem każdy zostaje pozbawiony swojej przeszłości. Warto zauważyć, że ludzie przedstawieni zostają jako jeden z zasobów i można nimi wedle uznania dysponować, analogicznie do tego, jak zarządza się surowcami: stalą, drewnem, węglem lub żywnością. Uciekinierzy początkowo są równi (jedyny, z góry ustalony podział, jaki następuje pomiędzy osadnikami, to rozdzielenie na uniwersalnych pracowników, których oddelegować można do większości prac, oraz inżynierów, wymaganych do obsługi bardziej zaawansowanych technologicznie maszyn i ośrodków badawczych), a ich rola w kształtującym się nowym społeczeństwie mierzona jest ich utylitarnością. Do podobnego wniosku dochodzi Wojciech Lewandowski, który w rozdziale *Co narracja postapokaliptyczna może powiedzieć o społeczeństwie?* zauważył:

> Opowieści o końcu świata, jaki znamy, starają się uchwycić to, co w obliczu końca wydaje się niewypowiadalne. Katastrofa totalna staje się pretekstem do przyjrzenia się człowieczeństwu, które należy ocalić w obliczu nieludzkich warunków egzystencji. Umożliwiają one spojrzenie na jednostkę odartą z kulturowych naleciałości i przyjrzenie jej się takiej, jaką jest ona w swojej istocie (Lewandowski 2017: 441).

Wartość mieszkańcy frostlandzkich osad mierzona jest tym, ile są oni w stanie wnieść do nowego społeczeństwa. Panuje tu brutalne prawo, determinowanie przekonaniem, że przeżyją jedynie silni, a litość nad słabszymi może doprowadzić do upadku. Z drugiej strony osoby nieużyteczne, zajmujące jedynie cenne miejsce i marnotrawiące zasoby, zostają wygnane przy pełnej aprobacie pozostałych ocalałych. Postacią wykreowaną przez takie społeczeństwo staje się zarządca – osoba, która w ramach swych wcześniejszych zasług była demokratycznie wybrana na przywódcę uciekinierów. To właśnie w jego rolę wciela się gracz, otrzymujący przez to niemal nieograniczoną władzę nad losem wspólnoty. Jego słowo staje się prawem, on decyduje o rozbudowie oraz obieranej ścieżce prowadzącej do przetrwania.

Mieszkańcy, pozostający pod jarzmem narzuconego stanu wyjątkowego, są w stanie zmieniać swoje nawyki i potrzeby. Pozwalają na ograniczanie swobód i nakładanie kolejnych obowiązków tylko do pewnego momentu, a gdy ten zostaje przekroczony, dochodzi do ostracyzmu. Zarządca zostaje wygnany. Jak pisze Mateusz Poradecki w tekście *Władza w polskiej literaturze fantasy*:

> Relacja między rządzonymi i rządzącymi jest jednym z ważniejszych zjawisk zachodzących w społeczeństwie. Pojęcie „władzy" dotyczy każdego zbioru ludzi, absolutnie każdego społeczeństwa, obojętnie na jakim stopniu rozwoju cywilizacyjnego aktualnie się ono znajduje (Poradecki 2009: 16).

Idea komunikacji między rządzącym a społeczeństwem oddana została także we *Frostpunku* poprzez wizualne znaczniki niepokoju i nadziei, za pośrednictwem których mieszkańcy wirtualnej wioski komunikują się z graczem-zarządcą. Zabieg ten, interaktywna kooperacja gracza-zarządcy z cyfrowymi poddanymi, obrazuje istotę realnej władzy, o czym pisze dalej Poradecki:

> Wszelkie działania reprezentantów władzy są obserwowane przez społeczeństwo, które na podstawie swoich spostrzeżeń wyrabia sobie opinie o osobach nimi rządzących. Część z nich to trafne uwagi na temat kondycji całej władzy, a także osób, które ją sprawują. Pośród komentarzy nie brakuje zwykłych plotek oraz specjalnie przygotowanej propagandy, mających podburzyć obywateli przeciw władzy. [...] Wiele spośród decyzji i czynów władców wywołuje żywy oddźwięk społeczny, widoczny w różnych zachowaniach poddanych. Ich skala rozciąga się od aktów pełnego poparcia władzy aż do buntu i otwartej wojny z nią (Poradecki 2009: 241-242).

Można pokusić się o stwierdzenie, że dopiero w postapokaliptycznym świecie możliwy jest idealny, niemal utopijny ustrój, w którym każdy jest równy, a w ramach wspólnoty przemawia pierwszy spośród równych. Słowo każdego obywatela ma realny wpływ na rozwój i politykę, a niekompetentnego władcę w każdej chwili można pozbawić stanowiska i naprawić popełnione przez niego błędy. Tak się jednak nie dzieje, o czym dobitnie przekonuje *Frostpunk*. Giogrio Agamben w eseju *Stan wyjątkowy* pisał:

> Często spotykana opinia głosi, jakoby u podłoża stanu wyjątkowego stało pojęcie konieczności (*necessitŕ*). Stara, często przywoływana łacińska maksyma [...] głosi: *necessitas legem non habet*, konieczność nie zna prawa, co można interpretować na dwa skrajnie różne sposoby: „konieczność nie uznaje żadnych praw" albo „konieczność tworzy własne prawa" (*nécessité fait loi*) (Agamben 2008: 40).

W kontekście przytoczonego cytatu mechanika sprawowania władzy w omawianej grze interesująca jest zwłaszcza poprzez drugą opisywaną przez Agambena interpretację, czyli „konieczność tworzy własne prawa". W ręce

gracza-zarządcy oddane zostaje jeszcze jedno narzędzie – Księga Praw, podzielona na dwie kategorie: idei oraz adaptacji. Prawo we *Frostpunku* tworzone jest stopniowo, poprzez wydawanie kolejnych dyrektyw, zgodnych z przyjętym przez gracza (a co za tym idzie, dostosowanym do potrzeb jego, jako zarządcy) stylem gry. Pozbawiony nadziei lud pokrzepić można swobodami, które rzadko kiedy okazują się utylitarne. Puby, areny walk czy cmentarze i obrządki pogrzebów zabierają cenny czas, który mieszkańcy mogliby poświęcić na pracę. Z drugiej strony pojawia się możliwość wydłużenia dnia pracy, a także wprowadzenia zmiany awaryjnej lub wykorzystania w charakterze taniej siły roboczej jeszcze młodszych dzieci (zabierając im przy tym okazję do edukacji i rozwoju). Prawdziwą władzę stanowią jednak dekrety z kategorii idei, przy pomocy których gracz-zarządca, obierając jedną z dwóch możliwych dróg, ma szansę stworzyć państewko policyjne lub kościelne. Niezadowolonych mieszkańców łatwo omamić działaniami biura propagandy, protesty rozgonić siłami policji, a wichrzycieli więzić i brutalnie przesłuchiwać. Nadzieję na lepsze jutro paradoksalnie wzmaga świadomość nieustannej, niemal orwellowskiej inwigilacji. Prawi, niewystępujący wobec władzy, śpią spokojnie, wiedząc, że nad ich bezpieczeństwem czuwa zastęp straży. Druga natomiast jest ścieżką religijnej dominacji. Radosław Czarnecki w artykule *Karol Marks o religii* zauważa:

> **Opium ludu** [podkreślenie oryginalne] nie równa się absolutnie **opium „dla" ludu** [podkreślenie oryginalne]. **Opium „dla" ludu** [podkreślenie oryginalne] musi być traktowane jako towar podawany przez określonego przedsiębiorcę dla określonego klienta celem osiągnięcia określonego zysku. Natomiast **opium ludu** [podkreślenie oryginalne]to zupełnie inna kwestia; to jest coś [sic! – K.Z.] co niektórzy religioznawcy nazywają syndromem *homo religiosus* (Czarnecki 2015).

Korzystając z wyjaśnionego powyżej terminu **opium dla ludu**, można zwięźle opisać funkcjonowanie aparatu religijnego we *Frospunku*. Religijność nie wynika z prywatnych pobudek mieszkańców, ponieważ zostanie im ona podana przez władzę w postaci zarządcy, za pomocą odpowiednich wprowadzonych praw i wzniesionych budynków. Korzystając z tego mechanizmu, możliwe staje się stopniowe, konsekwentne przemienianie ocalałych w bezwzględnie oddanych fanatyków, dla których nocne procesje wokół reaktora stają się sposobem na załagodzenie nerwów. Biczowania i publiczne umartwiania, uroczystości, podczas których niejeden mieszkaniec umiera z wyczerpania, przywodzą na myśl średniowieczne metody omamiania. Gracz-

-zarządca jest w stanie przy ich pomocy stworzyć niemal bezwolną sektę, złożoną z fanatycznie oddanych wyznawców.

Są to oczywiście skrajne metody, wybrane przez autora jako egzemplifikacje mające na celu ukazanie wachlarza możliwości i spektrum władzy, jaką nad mieszkańcami otrzymuje gracz-zarządca. W obydwu wypadkach jest to rozwiązanie mogące zwrócić się przeciwko niemu. Dopuszczając do współwładcy którąkolwiek z grup (policyjną lub religijną), w pewnym momencie dochodzi do sytuacji, w której to jej przedstawiciele stawiają zarządcy żądania, a gdy ten je ignoruje lub nie jest w stanie ich spełnić, zostaje obalony i wygnany, a pogrążone w chaosie miasto szybko upada. Następuje koniec gry, zaś oczom gracza ukazuje się plansza z następującym komunikatem:

> Grupa ponurych mężczyzn prowadzi cię pod generator. Tłum czeka w milczeniu. Mieszkańcy przyglądają ci się, gdy przechodzisz obok, ale ich twarze pozostają bez wyrazu – jakby patrzyli na padający śnieg. Zostajesz pospiesznie osądzony. W uznaniu za wykonaną pracę nie otrzymujesz wyroku śmierci. Zamiast tego zostajesz wygnany z miasta (11 bit studios 2018a).

Warty zaznaczenia jest fakt, że łaska, okazana przez sędziów, stanowi tak naprawdę gest złudny, nacechowany dużą dawką ironii. Wygnanie jednoznaczne jest bowiem z okrutną karą śmierci, co niejednokrotnie zasugerowane zostało w samej grze – ludzie pozostawieni samym sobie na pustkowiu prędko giną, pozbawieni schronienia, pożywienia oraz ciepła. Miasto, wyeksploatowane z surowców i doprowadzone przez gracza-zarządcę do stanu nienadającego się do naprawy (a można to wywnioskować po tym, że gdyby możliwość taka istniała, gracz z pewnością spróbowałby ją wyzyskać), musi ulec nieuniknionej zagładzie. Konsekwencjami niekompetentnego zarządzania są: kres społeczności zamieszkującej osadę oraz, w wypadku, gdy na pustkowiach nie pozostały już inne jej ośrodki, ostateczny upadek cywilizacji.

Gra prezentuje przy tym specyficzny trójpodział władzy, charakterystyczny dla fikcyjnych światów fantasy. Pisał o nich wspomniany już Poradecki:

> Władza religijna i wojskowa stanowią dwa spośród trzech podstawowych pionów władzy, obejmujących całe społeczeństwa. Trzecim pionem jest władza świecka/cywilna, której kompetencje często pokrywają się z kompetencjami pozostałych pionów (Poradecki 2009: 241).

Na przykładzie *Frostpunka* można zauważyć pewną tendencję kierującą ludźmi w świecie postapokaliptycznym. Jedną z najpilniejszych do spełnienia potrzeb, prócz odnalezienia pożywienia i miejsca do życia, jest potrzeba samoorganizacji i skonstruowania zadowalającego modelu władzy. W kontekście przyjętego w grze odwołania do wieku XIX i brytyjskiej monarchii parlamentarnej, wiąże się to po pierwsze z obaleniem dawnego systemu, jako niezadowalającego i niezdolnego do istnienia w nowo powstającym świecie, po drugie zaś z wykształceniem nowego, własnego, poprzedzonego przejściowym okresem chaosu. Na podobny problem upadku i reorganizacji władzy zwraca między innymi uwagę socjolog Lech Nijakowski, pisząc:

> Po zagładzie państwo rozpada się, a ludzi zaprząta przeżycie. Wspólnoty ocalonych uwolnione są od opresji państwowej, ale zarazem zniewolone biologicznymi imperatywami. Wpływa to na ich politykę. Wedle analityki biopolityki „życie" i „polityka" są elementami „dynamicznego przeplotu związków", a nie zewnętrznymi i niezależnymi wielkościami. Postapokaliptyczna biopolityka jest hybrydą opresyjnych metod, które odnajdujemy w eugenice totalitarnych państw z ponowoczesną troską o siebie [...] (Nijakowski 2017: 177).

W wypadku *Frostpunka* istotny wydaje się także kontekst *steampunkowy*, odwołujący się do jego pierwszofalowych założeń (Piechota 2014), a zwłaszcza punkowego buntu przeciw władzy. Obalenie dotychczasowych sztywnych norm wiktoriańskiego społeczeństwa dokonuje się za sprawą apokalipsy. Grupę uciekinierów, byłych londyńczyków, określić można mianem zbiorowości postwiktoriańskiej, realizującej (nieświadomie) założenia biopolityki. Nijakowski w kontekście światów postapokaliptycznych wspominał o niej następująco:

> Mimo stosowania barbarzyńskich – z naszej perspektywy – metod (choć motywowanych pragmatycznie), ocaleni myślą o przetrwaniu kolonii i nieustannie – w taki czy inny sposób – odnoszą się do przyszłości. Stosują biopolitykę, mimo iż do wyboru mają bardzo ograniczoną liczbę społecznych technik i środków (Nijakowski 2017: 169).

Intrygującą i istotną analogię do *Frostpunka* zaobserwować można w filmie *Snowpiercer: Arka przyszłości* (Bong 2013). Najbardziej charakterystyczną dla produkcji jest jedna z końcowych scen. Główny bohater wszczyna bunt w przemierzającym świat pociągu – jednocześnie maszynie i mieście, w którym

żyje ostatnia na zamarzniętej Ziemi postapokaliptyczna społeczność podzielona na kasty (im wyższy jej status, tym bliżej czoła pociągu znajdują się przynależne jej wagony). Gdy osiąga cel i wchodzi do lokomotywy, poznaje prawdę, stojącą za rzekomo niezniszczalną konstrukcją, że do naprawy witalnych części posyłane są dzieci. Te, z racji niskiego wzrostu i mikrej postury, są w stanie dotrzeć do najbardziej oddalonych zakamarków maszyny. Jest to jednak zadanie, po którego wykonaniu nie ma już powrotu – maluchy wymieniają uszkodzone elementy, przypłacając to życiem. Poświęcane są więc w kontekście realizacji celów społeczności, która w momencie zniszczenia maszynerii uległaby zagładzie. Dobro ogółu przedłożone zostaje nad dobro jednostki, bez względu na to, jak bezwzględne mogłoby się to wydawać.

Podobną analogię dostrzec można we *Frostpunku*. Stojący w centrum osady reaktor jest urządzeniem, dzięki któremu możliwe staje się przetrwanie w mroźnym klimacie. Gracz-zarządca, wskutek podejmowanych przez siebie decyzji (dyktowanych dobrem budowanego społeczeństwa), może nakazać jego nadmierną eksploatację i wywołać pożądane[6] przegrzanie. Jeśli mechanizm nie zostanie w porę wyłączony, ulega uszkodzeniu, grożąc wybuchem i unicestwieniem miasta. Gracz-zarządca postawiony zostaje przed wyborem moralnym. Opcje są trzy, z czego tylko dwie zakładają naprawę maszyny, a w konsekwencji – dalszą egzystencję mieszkańców osady. Są to możliwości wykorzystania cennego rdzenia parowego lub posłania dziecka, które dokona stosownych napraw. Pierwsza z nich, podyktowana etycznie, zakłada zużycie bezcennego surowca, przy pomocy którego możliwe jest także wprowadzenie udoskonaleń (w dziedzinie gospodarki rolnej, techniki, przemysłu czy służby zdrowia), co w konsekwencji przekładałoby się na lepsze przystosowanie społeczności do życia w trudnych warunkach. Druga natomiast skazuje na śmierć człowieka, który musi poświęcić własne życie. Jest to decyzja dramatyczna, każąca spojrzeć na sprawę przetrwania z innego, biopolitycznego punktu widzenia. Na szali postawione zostają maszyna – rdzeń (przedmiot niemal artefaktowo bezcenny) – i życie dziecka, którego stratę w postapokaliptycznej społeczności *Frostpunka* odczujemy poprzez zachwianie statystyk nadziei i niezadowolenia. Gra wymusza na graczu ogłoszenie werdyktu, który zgodny będzie z jego moralnością (dziecko przeżyje, rdzeń ulega zniszczeniu) lub założeniami utylitaryzmu

[6] Wykorzystanie mechanizmu przegrzania pozwala czasowo zwiększyć poziom wskaźnika ciepła w mieście, co w trakcie rozgrywki może okazać się kluczowe dla przetrwania mieszkańców

(dziecko zginie, ale rdzeń wykorzystany zostanie w celu adaptacji ogółu do środowiska). W wypadku, gdy gracz-zarządca odmówi jego postawienia (a ma do tego prawo – jest to jedna z dostępnych dla gracza opcji dialogowych), reaktor ulega zniszczeniu, a mieszkańcy zamarzają, co jednoznaczne jest z ostatecznym kresem ludzkiej cywilizacji. Jak konstatuje Nijakowski:

> Utrzymanie populacji na powierzchni postapokaliptycznego chaosu wymaga radykalnego postępowania, które wiąże się z klasyfikacją ludzi i wprowadzaniem ostrego, rasistowskiego cięcia. Znika uniwersalizm praw człowieka, a pojawia się biologiczny pragmatyzm, który potrafi wyrodzić się w fundamentalistyczne projekty eugeniczne nowych watażków (Nijakowski 2017: 177).

Odczytując z różnych perspektyw analizę władzy dostępnej we *Frostpunku*, można zauważyć, że gracz-zarządca (nieświadomy realizator założeń biopolityki), dostaje w swoje ręce narzędzie pozwalające zaprojektować, w ten czy inny sposób, społeczeństwo zdolne do życia w czasach postapokalipsy. Ludzkość po katastrofie zdolna jest dzięki temu do dalszego rozwoju. Udoskonalone zostają metody ułatwiające zdobywanie materiałów i pożywienia, rozwija się technika – często w zupełnie innym kierunku niż miałoby to miejsce wtedy, gdyby nie nastąpił koniec świata. Medycyna i badania, niejednokrotnie w połączeniu z udoskonaleniami inżynieryjnymi, skupiają się nie tylko na utrzymaniu bezcennych obywateli przy życiu, ale także na maksymalnym ich eksploatowaniu. Ludzie, aby istnieć dalej, wyzbywają się swojej przeszłości. Jeśli kiedykolwiek do niej powracają, to wyłącznie w opowieściach, które jako **to, co było przed**, przywołują w kontekście wydarzeń zachodzących **tu i teraz**.

Postapokaliptyczna refleksja

Frostpunk zmusza do rozważań nad rolą władzy w postapokaliptycznym świecie. Ukazuje metody, nierzadko nieetyczne, dzięki którym możliwe staje się przetrwanie postspołeczności. To natomiast okazuje się sprawą nadrzędną, nawet jeśli ceną za to jest wyzbycie się człowieczeństwa. „Ja" zmienia się w „my". Przeżycie zaś niemożliwe byłoby bez schronienia, którego budowa i ochrona staje się celem życia jego mieszkańców. Doskonałym przykładem takiego stanu rzeczy, odwołującego się do przytoczonej wyżej interpretacji pojęcia biopolityki, jest komunikat pojawiający się pod koniec animowanego zwiastuna *Frost-*

punku: „Miasto musi przetrwać" (11 bit studios 2018b: 2:14-2:19). W świecie wzniesionym na ruinach cywilizacji liczy się nie dobro jednostki, która pozbawiona wsparcia wkrótce przestaje istnieć, lecz zbiorowości, skoncentrowanej na tworzeniu nowego miejsca do życia, w którym (być może) dane będzie zaznać spokoju przyszłym pokoleniom. Nieprzypadkowe wydaje się porównanie postapokaliptycznego miasta do mrowiska z nieustannie pracującymi nad nim mrówkami. Dopóki ono trwa, dopóty istnieje nadzieja na przetrwanie gatunku, nawet pomimo licznych ofiar, poświęconych w jego imieniu.

Źródła cytowań

11 bit studios (2018 a), *Frostpunk*, 11 bit studios[PC].

11 bit studios (2018 b),'Frostpunk. Oficjalny trailer premierowy', online: *YouTube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=qqEpSOFDXGA [dostęp: 23.04.2019].

Agamben, Giorgio (2008), *Stan wyjątkowy*, przekł. Grzegorz Jankowicz, Paweł Mościcki, Monika Surma-Gawłowska, Kraków: Korporacja ha!art.

Berger James (1999), *After the End: Representation of Poastapocalypse*, Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Bong, Joon-ho, reż. (2013), *Snowpiercer: Arka przyszłości*, Monolith Films [DVD].

Czarnecki, Radosław (2015), 'Karol Marks o religii', online: http://racjonalista.tv/karol-marks-o-religii/ [dostęp: 23.04.2019].

Górecka, Magdalena (2013), 'Historie alternatywne w konwencji steampunk i cyberpunk – wariacje na temat powstania styczniowego w powieściach Konrada T. Lewandowskiego i Adama Przechrzty', *Acta Humana*: 4 (1), ss. 37-48.

Gurr, Barbara (2015), 'Introduction: After the World Ends, Again', w: Barabara Gurr (red.), *Race, Gender, and Sexualityin Post-Apocalyptic TV and Film*, New York: Routledge, ss. 1-14.

Harman, Chris (2011), *Kapitalizm zombi. Globalny kryzys i aktualność myśli Marksa*, przekł. Hanna Jankowska, Warszawa: Muza.

Lewandowski, Wojciech (2017), 'Co narracja postapokaliptyczna może powiedzieć o społeczeństwie?', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 439-455.

Najnowsze Słownictwo Polskie (2018), *Postapo*, online: http://www.nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/postapo.html [dostęp: 20.10.2019].

Nevins, Jeff (2011), 'Dziewiętnastowieczne korzenie steampunka', w: Jeff Vandermeer, Ann Vandermeer (red.), *Steampunk. Antologia*, przekł. Andrzej Jakubiec, Lublin: Ars Machina, ss. 7-15.

Nijakowski, Lech M. (2011), 'Popularne postapokalipsy późnej nowoczesności', *Colloquia Anthropologica et Communicativa. Mit, prawda, imaginacja*: 3, ss. 243-269.

Nijakowski, Lech M. (2017), 'Postapokaliptyczna biopolityka. Mechanizmy biowładzy w postkatastroficznych światach wyobrażonych kultury popularnej' , *Przegląd Humanistyczny*: 1, ss. 163-179.

Olkusz, Ksenia (2019), *Narracje zombiecentryczne. Literatura – teoria – antropologia*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Orlik, Adam (2017), 'Gdy zabrakło bohaterów, zostali tylko stalkerzy. Postać stalkera we współczesnej literaturze postapokaliptycznej', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 458-475.

Piechota, Dariusz (2014), 'Steampunk', online: Wojciech Sedeńko (red.), *Encyklopedia fantastyki,* http://encyklopediafantastyki.pl/index.php/Steampunk [dostęp: 23.04.2019].

Poradecki, Mateusz (2009), *Władza w polskiej literaturze fantasy*, Łódź: Officyna.

Wierel, Karolina (2017), 'Po co nam postapokalipsy? Kultura postapokaliptycznana początku XXI wieku z perspektywy kultur zachodu', *Przegląd Humanistyczny*: 1, ss. 11-20.

Vandermeer Jeff, Selena Chambers (2010), *The Steampunk Bible: An Illustrated Guide to the World of Imaginary Airships, Corsets and Goggles, Mad Scientists, and Strange Literature*, New York: Abrams Image.

„Dead dead in the bed"[1] – zbrodnia jako element fabularny muzyki *blackmetalowej*

ALICJA SUŁKOWSKA

Bauhaus-Universität Weimar
alicja.a.sulkowska@gmail.com

Black metal, nawet na wczesnym etapie rozwoju w twórczości takich zespołów, jak na przykład Venom, był silnie związany z warstwą pozamuzyczną, będącą bądź inspiracją, bądź też bezpośrednim odzwierciedleniem samego brzmienia. Stopniowa ewolucja gatunku i coraz większe rozeznanie artystów w obowiązujących w nim regułach przebiegały zatem od pewnego momentu **dwutorowo**: osobno rozwijała się sama muzyka, osobno zaś – aspekty wizualne czy narracyjne. Co bowiem szczególnie istotne, estetyka i wizerunek muzyków nie są tutaj jedynymi wyznacznikami dyskursywnymi *black metalu*. Tym, co łączy początki gatunku, szczególnie drugiej fali, z jego obecnym statusem i wykorzystywanymi narracjami, są również liczne przypadki morderstw, samookaleczeń, samobójstw czy podpaleń. I choć bez wątpienia wątek ten ujawnia to bardziej szokujące oblicze *black metalu*, jest on szczególnie istotny ze względu na mnogość potencjalnych nawiązań dokonywanych przez późniejsze pokolenia twórców zmieniających oblicze muzyki ekstremalnej.

Ten wspomniany dualizm rozwoju środowiska muzycznego oraz dominującego w nim dyskursu stał się jednym z powodów stopniowego wykształcenia swoistej narracji *black metalu*. Przyczyną takiego stanu rzeczy jest również w znacznej mierze podobna podwójna perspektywa postrzegania poszczególnych wydarzeń: inną dynamikę i morał z założenia miały komunikaty przekazywane wewnątrz sceny *blackmetalowej*, różną zaś cechowały się doniesienia prasowe

skierowane do masowego odbiorcy. Pierwsze ślady tego procesu widoczne są już w latach dziewięćdziesiątych, kiedy gatunek zdobywał coraz to większą popularność na łamach tabloidów i w programach telewizji publicznej (właśnie przez wzgląd na kryminalną działalność muzyków i osób z ich otoczenia). Rozwijanie narracji wydarzeń i poprzez to nierzadko też całego gatunku oraz prezentowanie samych członków sceny w sposób do złudzenia przypominający język beletrystyki, miały na celu nie tylko zainteresowanie odbiorcy, ale także możliwie najszybsze zapamiętanie przez niego określonego przekazu, co w znacznym stopniu upraszczało fabularyzację i stylistyczną modyfikację danych wydarzeń na potrzeby ogólnie przyjętej narracji.

W środowisku *blackmetalowym* zaś początkowa gloryfikacja przedstawicieli sceny (zatem nierzadko sprawców przestępstw) była naturalną konsekwencją teatralnej demonizacji świata zewnętrznego, co dodatkowo podkreślały obrazoburcze (głównie antyreligijne i nacjonalistyczne) postulaty gatunku. Zestawiając ze sobą te dwa zjawiska (gloryfikację przestępstwa wewnątrz środowiska i demonizację sceny przez jego pryzmat w mediach masowych), można mówić zatem o **obustronnej mityzacji zbrodni,** która zapewniała trwałość interakcji między *mainstreamem* a *undergroundem*. Jak przyznawali sami muzycy, ich celem było przede wszystkim „pokaz[anie – A. S.] wszystkim wokół, że jest się innym od nich, że ma się stanowcze poglądy […]" (Moynihan & Søderlind 2009: 236). Chodziło o oddziaływanie, wywołanie reakcji, która potwierdziłaby tożsamość, a zatem o performatywnie nacechowaną manifestację obrazu własnej osoby. Relacje między *mainstreamem* a *undergroundem* znajdowały odzwierciedlenie również w swoistym **cyklu** między każdą popełnianą przez członka sceny zbrodnią, reakcją mediów, procesem i równoczesną demonizacją wydarzenia przez prasę masową oraz romantyzującą je wizją członków społeczności. Celem tych schematów było w znacznej mierze ponowne podkreślenie różnic między *black metalem* a światem zewnętrznym, istotną rolę odgrywało tu jednak uwzględnienie plastycznych technik formowania przekazu na rzecz określonego środowiska medialnego, w zależności od autora komunikatu i jego rozeznania w realiach sceny.

Wewnątrz samej sceny efekt językowej, fabularnej i dyskursywnej dynamizacji uzyskiwano również dzięki nawiązaniom pozamuzycznym, mającym stylistyczny potencjał wywołania u potencjalnego odbiorcy stałego zestawu schematycznych skojarzeń czy tworzenia niemal hipertekstualnych modeli interpretacji fabularnego przekazu. Do takich tekstów należała trylogia „Władca pierścieni" Johna Ronalda Reuela Tolkiena oraz reinterpretowane w uproszczony sposób teksty filozoficzne czy nacjonalistyczne. Nie brakowało również semiotycznych

rozbudowań określonych wydarzeń czy odniesień do epok historycznych – najczęściej było to średniowiecze (tortury, zaraza), cywilizacje antyczne czy Skandynawia epoki Wikingów. Wzmocnieniu asocjatywności poszczególnych elementów pozamuzycznych sprzyjały również pseudonimy muzyków oraz nazwy zespołów, takie jak Frost, Fenriz czy Euronymous, nie tylko niosące ze sobą określoną symbolikę, ale przede wszystkim, jak to miało miejsce w wypadku literackiego osadzenia pseudonimu Bårda „Fausta" Eithuna, związane z dramatyzmem fabularnym pierwotnego tekstu literackiego, z którego został zaczerpnięty. Ze względu zaś na swój uniwersalizm, fabuła *Fausta* stała się w późniejszym czasie luźną inspiracją dla procesów kreacyjnych przypisujących Eithunowi określony zestaw cech.

Najważniejszym elementem narracji *black metalu* jest jednak silnie zakorzeniona w nim **autopoetyka**, a zatem powracanie w tekstach czy wypowiedziach do określonych wydarzeń (w tym zbrodni) z historii gatunku i ich redyskursywne osadzanie w nowych kontekstach. Mowa tu między innymi o odwoływaniu się do czynów dokonanych przez sam zespół lub tych mających szczególne znaczenie dla całej sceny oraz o rozmaitych formach dedykacji czy sposobach upamiętnienia danych wydarzeń bądź postaci. Przykładem na takie ponowne skomentowanie danego wydarzenia może być utwór *The Day Burzum Killed Mayhem* zespołu Nargaroth, odwołujący się do zabójstwa Øysteina „Euronymousa" Aarsetha przez VargaVikernesa:

> 1993, rok rozpaczy niczym nóż
> Rozdarł scenę black metalową.
> Od tamtego ważnego dnia black metal został podzielony,
> By nigdy nie odzyskać jedności.
> Kłamstwa i plotki. Komercja, smutek
> I wstyd.
> To wszystko przez dzień, kiedy Burzum zabiło Mayhem (Nargaroth 2001)[2].

Przytoczony tu fragment nie tylko w sposób subiektywny i poetycki przypomina zatem o konkretnym wydarzeniu i o jego wpływie na późniejszy rozwój sceny, ale jednocześnie pokazuje stosunek samego autora tekstu do zagadnienia oraz jego rolę w formowaniu nowej odsłony gatunku muzycznego.

[2] Przekład własny za: „1993, this year of misery was the knife/Which split the Black Metal scene apart./Since that mighty day Black metal split his Way,/ And the unity was never the same again./ Lies, rumors and hate. Moneymaking, sadness/ And shame/ And all this by, the Day as Burzum Killed Mayhem".

Jednoznaczne odwołanie się do czynu kojarzonego ze sceną *blackmetalową* widoczne jest z kolei na okładce *Aske* Burzum, na której umieszczono zdjęcie spalonego kościoła słupowego Fantoft. W tym wypadku jednak wykorzystana autopoetyka ma za zadanie bezpośrednie powiązanie wydarzenia pozamuzycznego ze sferą *stricte* muzyczną i osadzenia go w artystycznym kontekście. Dyskursywna relokalizacja konkretnego czynu karalnego ma tu zatem na celu nie tylko jego ideologiczną interpretację, ale i poniekąd połączenie osobistego i kolektywnego wymiaru *black metalu*, bowiem odwołania takie odbierać można zarówno jako formę manifestu jednostki, jak i większej w obrębie danego środowiska.

W kontekście narracyjnej manipulacji wydarzeń aspektem nie do pominięcia jest również możliwość określonego profilowania zbrodni oraz przestępstw i ich sprawców, z której korzystały zarówno media masowe, jak i sami członkowie sceny. Tło każdej z omawianych w niniejszym rozdziale zbrodni mogło – przy wykorzystaniu określonych środków stylistycznych i retorycznych – zostać przez radykalną część sceny odebrane jako ilustracja konkretnego postulatu, leżącego u podstaw równie radykalnej sceny muzycznej.

Istotne jest jednak to, że choć *black metal* z założenia implikuje interakcję z *mainstreamem*, to początkowo pozostawał zamknięty na wpływy zewnątrzgatunkowe. Ta **hermetyczność środowiska** w znacznej mierze stała się główną przyczyną wykształcenia własnych reguł i narracyjnych zasad rządzących sceną, które, ponownie przez wzgląd na ekskluzywność grupy, ulegały stopniowej radykalizacji. Zmniejszało to akceptację dla określonych zachowań wewnątrz samego gatunku (dotyczyło to zarówno muzycznych inspiracji, jak i sposobów postępowania w sferze prywatnej) i utrudniało znacznie przynależność do sceny. Ta inkorporacja życia codziennego muzyków do twórczości sprawiła zaś, że poszczególni wykonawcy wnieśli ze sobą do muzyki również własne przemyślenia czy też przekonania, które następnie stylizowali w taki sposób, by nie stały w sprzeczności z regułami gatunku.

Przez wzgląd na wymógzatarcia się granic między życiem prywatnym a wizerunkiem scenicznym poszczególnych muzyków, scena *blackmetalowa* na wczesnym etapie swojego rozwoju szybko stała się tematem nierzadko niepokojących pogłosek dotyczących zarówno samych jej członków, jak i ich relacji z otoczeniem. Wiele zespołów określanych obecnie jako kultowe, na przykład Mayhem, cieszyły się znaczną popularnością, jeszcze zanim nagrały jakikolwiek materiał. Sam fakt jednak, że słyszano o zespole i jego ekstremalnym podejściu do muzyki, był znacznie bardziej atrakcyjny niż bezpośrednie ze-

tknięcie się z samą jego twórczością. W tym wypadku również konfabulacje miały swoje początki zarówno w *undergroundzie*, jak i w *mainstreamie*; plotki demonizujące dane zjawisko rozpowszechnianowewnątrz samej scenyi w prasie masowej. W każdym ze środowisk miały one jednak odgrywać inną rolę i były tworzone z różnych powodów. W prasie masowej miały one funkcję redundancyjną i budującą napięcie, które nie tylko zaspokajałyby głód sensacji odbiorcy, ale i utrzymywałyby go przy danym tytule w oczekiwaniu na dalsze informacje. Sami muzycy *blackmetalowi* tymczasem chcieli podkreślić własny radykalizm oraz na swój sposób przyczynić się do wspomnianego już podwyższania ekstremalnych standardów obowiązujących wewnątrz sceny. Z tego też powodu czasami nawet zgłaszali się do tabloidów i z rozmysłem demonizowali siebie i całą scenę, by móc następnie obserwować medialną histerię i nagonkę (Moynihan & Søderlind 2008: 267).

Z tego powodu niniejszym rozdziale poddano analizie nie tylko przypadki **zabójstw**, ale również **samobójstw i samookaleczeń**. Te pierwsze – ze względu na skutki oraz sposób, w jaki one i ich tło mogły zostać zdeformowane i na nowo wykorzystane przez scenę w późniejszych latach, natomiast te ostatnie – przez swój performatywny i konfabulacyjny potencjał wewnątrz samej sceny, Nieustanne zależności między przeszłością a teraźniejszością, hermetyczną sceną, a światem zewnętrznym czy rzeczywistością a fikcyjnym obrazem zbrodni wskazują na unikatową dyskursywną pozycję przestępstwa wewnątrz tego środowiska w porównaniu z tymi mającymi miejsce w innych grupach społecznych (Johannesson & Klingberg 2018: 91).

Kluczowym aspektem, który należy uwzględnić podczas badania sceny *blackmetalowej* jest bowiem **odrzucenie** typowo popkulturowej narracji, znanych przykładowo z programów typu *true crime*. Na wczesnym etapie rozwoju sceny chodziło bowiem bardziej o demonstrację własnego rzekomego radykalizmu niż o jakąkolwiek faktyczną ideologię – *black metal* był gatunkiem, który z założenia miał stać w opozycji do wszystkiego, co normalne i akceptowalne, a elementem tego tabu były również poważne przestępstwa (Moynihan & Søderlind 2008: 238). Vegard Sverre „Ihsahn" Tveitan, członek zespołu Emperor, w wywiadzie z autorami książki *Władcy chaosu* zauważył: „Zwyczajni ludzie zakładają pewnie »och, osoby związane z *black metalem* musiały mieć okropne dzieciństwo i były molestowane. Są słabe i mają za sobą trudne doświadczenia«" (Moynihan & Søderlind 2009: 239). W rzeczywistości zaś, a w każdym razie w założeniu części muzyków *blackmetalowych*, morderstwa, samobójstwa i podpalenia były pokazem siły i możności stanowienia

o własnym losie. To ironicznie ujęte przez Tveitana stereotypowe podejście, nagminnie powielane w odniesieniu do młodych sprawców popełniających brutalne zbrodnie, ma również swój udział we wspomnianej już obustronnej mityzacji dokonującej się między podziemiem a *mainstreamem*. Za pomocą innych kryteriów oceniano bowiem sprawców w społeczeństwie, z wykorzystaniem jeszcze innych zaś wewnątrz sceny *blackmetalowej*. Co jednak interesujące, prędzej czy później nawet w grupie outsiderów musiała wykształcić się hierarchia, która po czasie przeistoczyła się w swoistą nadgorliwość członków sceny (muzycy sami przyznawali, że „nakręcali się wzajemnie"; Moynihan & Søderlind 2009: 236), zarówno po stronie tych popełniających zbrodnie, jak i tych odpowiedzialnych później za ich znaczeniową i kontekstualną modyfikację.

Samobójstwa

Sprawa *frontmana* szwedzkiego zespołu Dissection, Jona Nödtveidta, jest o tyle interesująca, że łączy ze sobą zarówno przypadek morderstwa dokonanego przez muzyka, jak i jego późniejsze samobójstwo. 23 lipca 1997 roku w Göteborgu odkryto ciało Josefa Ben Meddoura – w wyniku śledztwa uwagę policji zwróciło dwóch członków satanistycznego MLO (Misanthropic Luciferian Order, później – Temple of the Black Light), dwudziestodwuletni wokalista i gitarzysta Dissection oraz jego przyjaciel, Vlad, którzy niebawem zostali aresztowani i w 1998 roku skazani na dziesięć lat więzienia (Nödtveidta skazano za współudział i posiadanie broni)[3]. Warto zwrócić uwagę, że zbrodnia ta przez kilka lat pozostawała popularnym tematem w mediach – jedna ze szwedzkich stacji telewizyjnych nakręciła nawet program typu *true crime* (seria *Svenska Mord*) poświęcony sprawie Vlada i Nödtveidta. I w tym

[3] Na podstawie zeznań oskarżonych policji udało się ustalić wstępną wersję wydarzeń. 22 lipca do Nödtveidta i Vlada, którzy po nocy spędzonej ze znajomymi w pubach chodzili po mieście, podszedł Meddour i, opierając swoje wnioski na podstawie ich ubioru, zapytał, czy są satanistami. Przyjaciele potwierdzili, nieznajomy tymczasem miał stawać się coraz bardziej natarczywy i przekonywać, że sam chciałby dowiedzieć się czegoś o ich religii. Po krótkiej rozmowie Vlad i Nödtveidt ostatecznie zgodzili się zaprosić Meddoura do mieszkania frontmana Dissection – po drodze jednak z zachowania Meddoura mieli wywnioskować, że ten jest homoseksualistą. Udali się więc do parku, zatrzymując się przy mieszkaniu Nödtveidta, który zabrał z niego broń i paralizator. Meddour zginął od ran w plecy i w głowę. Do końca procesu nie udało się ustalić, kto strzelał (Johannesson & Klingberg 2018: 188)

wypadku próba dynamizacji i wzbogacenia dyskursu o sensacyjne elementy zdominowały narrację programu: przesadna wizualizacja i demonizacja satanizmu oraz działalności Nödtveidta do tego stopnia zostały wysunięte na pierwszy plan, że osadziły przypadek morderstwa Meddoura w stereotypowych i uproszczonych ujęciach, przystosowanych bardziej do mówienia o subkulturze i ruchu, niż do faktycznego badania spraw kryminalnych.

Ponieważ Nödtveidt regularnie podkreślał wagę satanizmu w swoim życiu prywatnym i twórczości, wątek ten szybko został zinterpretowany przez media jako bezpośredni motyw morderstwa. Co więcej, tabloidy nierzadko wskazywały nawet na mord rytualny. Na fali tych oskarżeń i aresztowania Nödtveidta i jego znajomego Vlada, na stronie Dissection pojawiło się oświadczenie:

> Podczas gdy Jon i Vlad, wierni swojej braterskiej więzi i, zgodnie z ustalonym wcześniej planem robili wszystko, co w ich mocy, by sprowadzić policję badającą sprawę na fałszywy trop, ich tak zwani „przyjaciele" cały czas wbijali im nóż w plecy. Johan Norman, były gitarzysta Dissection, wraz ze swoją dziewczyną, aktywnie pomagali policji w dochodzeniu, dzieląc się z nią wiedzą, jaką dysponowali, nierzadko fabrykując także wyolbrzymione i nieprawdopodobne kłamstwa […].
>
> Jon i Vlad byli w znacznej mierze sądzeni za bycie satanistami i „niebezpiecznymi jednostkami" […]. Prokurator przedstawiał „dowody" satanizmu Jona i Vlada, rzeczy takie jak ołtarze czy zdjęcia, które nie miały żadnego związku z samą zbrodnią, a miały znacznie bardziej dowieść radykalizmu Jona i Vlada, zwracając wszystko przeciw nim.
>
> Oczywiście, że byli satanistami! Nigdy temu nie zaprzeczali, ale bycie satanistą to jeszcze nie zbrodnia! Niemniej jednak to właśnie ten aspekt postawił ich w złym świetle i, wobec braku innych dowodów, okazał się kluczowy dla wydanego wyroku. To obrzydliwe wynaturzenie sprawy, a także spekulacja nastawionych na sensację żydowsko-chrześcijańskich mediów tylko pogorszyły sytuację. Ciekawe jest to, jak ślepi potrafią być ludzie, zdolni uwierzyć w każdy nonsens wymuszony na nich przez media, policję i prokuratorów, nie zdając sobie sprawy z tego, że są marionetkami skorumpowanego systemu, w którym pieniądz jest jedyną wartością, a „informacja publiczna" przedmiotem selekcji, opartym o sensacyjną wartość i ilość sprzedanych egzemplarzy. A co wzbudziłoby większą sensację niż właśnie

„satanistyczne morderstwo"? (Biagi 1998)[4].

Cytowany fragment wyróżnia się przede wszystkim eskalacją emocjonalnego nacechowania języka oraz głównych środków stylistycznych pojawiających się w tekście. O ile walory informacyjne komunikatu w początkowej jego części faktycznie zostają zachowane, o tyle stopniowo ustępują subiektywizacji wypowiedzi, pokazując samotną walkę dwóch oskarżonych przeciwko światu. Ta **zdrada**, o której mowa w tekście, przejawia się bowiem nie tylko w postaci demonizacji Nödtveidta i Vlada przez środowisko zewnętrzne i stereotypizacji satanizmu, ale również przez znacznie bardziej dotkliwą dla oskarżonych nielojalność ze strony samych członków sceny i zespołu. Analogicznie do motywu zdrady środowiska i osamotnienia dwóch wojowników walczących za swoją wiarę, na początku tekstu pojawia się istotny motyw **więzi braterstwa** Vlada i Nödtveidta, których połączyła wspólna ideologia, **spajająca** niezależne jednostki. Zdaniem autora, w obliczu zagrożenia ze strony świata zewnętrznego (w szczególności wymiaru sprawiedliwości i mediów) to właśnie oskarżeni pozostają prawdziwi i wierni swoim przekonaniom, podczas gdy Norman czy Karlen odgrywają role zdrajców. Aresztowani, ze względu na wspomnianą już

[4] Przekład własny za: „[…] While Jon and Vlad by mutual agreement did their best to mislead the police investigating the shooting by telling different stories, staying true to this mutual agreement and their brotherhood, they would also learn that some of their earlier so-called »brothers« and »friends« were stabbing their backs. For example former Dissection guitarist and MLO member Johan Norman, with his girlfriend, actively helped the police and the prosecutor to nail Jon and Vlad, by telling everything he [sic!] could as well as fabricating the most exaggerated and unbelievable lies […]. Jon and Vlad were more or less on trial for being Satanists and the supposed »dangerous persons« […]. The prosecutor was displaying »evidence« of Jon's and Vlad's Satanic beliefs, things that didn't have a thing to do with the crime that they were accused for, like pictures of their personal Satanic altars and Satanic/Occult paraphernalia from their homes to show the court what kind of »extreme« persons Jon and Vlad were and how deeply devoted they were to Satanism. Turning absolutely everything they could come up with against the two. Well, of course they were Satanists! They didn't deny that, but being a Satanist is not a crime! But it nevertheless made them look bad and, with the lack of hard evidence, this definitely was crucial to their conviction. This distasteful reveling in the case and the speculation by the sensationalistic judeo-christian media only made things worse. It's also remarkable to see how blind people can be, willing to believe just any bullshit that they are forced by the media, the police and prosecutors, not realizing that these are just puppets of a corrupt system, where money is the only value, and public »information« is subject to selection based on sensationalism and selling points for selling single copies. And what could be more commercially hard-hitting than a »Satanic murder«?".

siłę i stałość w poglądach, stali się ofiarami w całym medialno-społecznym procesie, ich wiara zaś głównym dowodem w poszlakowym procesie.

Za pomocą podziału ról i dyskursywnych wątków fabuły samego komunikatu bez trudu wskazać można również winnych takiego stanu rzeczy: są to nastawione na sensację media, które korzystają z nadarzającej się okazji rozbudowania wątku rzekomo satanistycznego morderstwa w celu zwiększenia sprzedaży. Na podstawie przywołanego fragmentu tekstu wskazać można również kolejnego wroga uniemożliwiającego prawdziwe poznanie, podczas gdy kontrast między ślepym społeczeństwem a **oświeconymi** członkami MLO dodatkowo podkreśla dyskursywne zakotwiczenie metalu ekstremalnego i uzupełniającego go w tym wypadku satanizmu pomiędzy światem zewnętrznym a wartościami sceny oraz, co za tym idzie, również siłę Nödtveidta w czasie całego procesu. Interesujące jest również, że mówiąc o grupie Dissection, nierzadko także w latach późniejszych, kładło się znak równości między zespołem a MLO. Na stronie internetowej Dissection, zespołu, który Nödtveidt określił swojego czasu mianem „tuby propagandowej MLO" (Nödtveidt 2006), zapoznać się można było z głównymi założeniami tak zwanego *anticosmic satanism*: te same treści znajdowały również odzwierciedlenie w twórczości zespołu, powodując swoiste zacieranie się granic między twórczością a rzeczywistością pozasceniczną. Mowa tu szczególnie o ostatnim albumie grupy, *Reinkaos* (2006), podążającym konceptualnie za formułą rytuału i po kolei odwołującym się do głównych założeń ruchu. Ta, poniekąd indoktrynacyjna, rola samej muzyki Dissection w ostatniej fazie działalności grupy była w naturalny sposób w późniejszym okresie bezpośrednio wiązana z samobójstwem *frontmana*.

Aspekty podkreślające wewnętrzną siłę i stałość przekonań, leżące zresztą również u podstaw odłamu satanizmu, którego wyznawcą był Nödtveidt, muzyk zaznaczał również w wywiadach udzielanych po wyjściu z więzienia, a więc w latach 2004-2006:

> Satanista sam decyduje o swoim życiu i śmierci i woli odejść z uśmiechem na ustach gdy osiągnie szczyt swojego życia, gdy osiągnął już wszystko, aby odrzucić tę ziemską egzystencję. Kompletnie niesatanistyczne jest jednak odebranie sobie życia argumentowane jego bezsensem czy odczuwaną troską i desperacją. Satanista umiera silny, nieugięty starością, chorobą czy depresją, wybiera śmierć przed dyfamacją. Śmierć jest orgazmem życia – żyjmy więc tak intensywnie, jak to tylko możliwe (Kristiansen

2012: 569)[5].

Ta nieustępliwość w oczach Nödtveidta przejawiać miała się zatem nie tylko w stylu życia, ale również w sposobie jego zakończenia. Na pytanie zadane mu w 2005 roku, „Co czyni życie Jona szczęśliwym? [*What makes Jon happy in life?*]" (Nødtveidt 2006), muzyk odpowiedział „Koniec [*The end*]" (Blabbermouth.net 2006). W świetle tych i wielu innych wypowiedzi, a także fragmentów utworów z płyty *Reinkaos*, znaczna część środowiska nie była szczególnie zaskoczona faktem samobójczej śmierci Nödtveidta w 2006 roku. Podkreślane już ideologiczne osadzenie muzyki Dissection oraz okoliczności śmierci muzyka, wskazujące na samobójstwo rytualne, stało się po części przyczyną satanistycznej mityzacji postaci Nödtveidta, zarówno za życia, jak i po śmierci. *Frontman* Dissection, jako ideał nieugiętego satanisty, zyskał parenetyczną popularność raczej w ograniczonym kręgu odbiorców, głównie samych fanów zespołu.

Mimo oskarżeń o zdradę i tchórzostwo reszty środowiska, a więc mimo dodatkowego podkreślania hartu ducha muzyka oraz jego samotnej walki przeciw *mainstreamowi* oraz nieprawdziwej części sceny, postaci Nödtveidta próżno szukać w *blackmetalowym* panteonie zbrodni. Powodów takiego stanu rzeczy jest kilka – jednym z nich jest bez wątpienia niejasna przynależność gatunkowa Dissection, które nawet we wczesnych nagraniach eksperymentowało z *death* i *black metalem*. Dodatkowym, jeżeli nawet nie jeszcze ważniejszym czynnikiem, jest czas śmierci Nödtveidta, gdy środowisko ekstremalnego metalu uspokajało się znacznie, a radykalne zachowania (podpalenia, zabójstwa) praktycznie nie miały już miejsca. *Blackmetalowy* etos, wraz ze stopniowym przybliżaniem się gatunku do *mainstreamu*, ulegał coraz większym zmianom i stawał się zdecydowanie mniej rygorystyczny, zaś radykalne sposoby postępowania nie uchodziły już do tego stopnia za manifest siły, co wcześniej. Podobnie z większą swobodą zaczęto podchodzić do kwestii okultystycznych, a ci,

[5] Przekład własny za: „The Satanist decides of his own life and death and prefers to go out with a smile on his lips when he has reached his peak in life, when he has accomplished everything, and aim to transcend this earthly existence. But it is completely un-satanic to end one's own life because one is sad or miserable. The Satanist dies strong, not by age, disease or depression, and he chooses death before dishonor! Death is the orgasm of life! So live life accordingly, as intense as possible!". W utworze *Infernal Fire* z płyty *Reinkaos* pojawia się wers o podobnym znaczeniu: „Jestem tym, który uwolni swoją duszę [*I am the one to set my spirit free*]" (Dissection 2006).

którzy w rzeczywistości nie byli związani z satanizmem, zaczęli podchodzić doń z większym dystansem, tłumaczonym wolnością artystyczną i możliwością indywidualnych interpretacji konkretnych kwestii (Johannesson & Klingberg 2018: 189).

Niemniej jednak Nödtveidt, jako główny filar Dissection, a więc zespołu skupiającego wokół siebie wielu fanów, szczególnie po śmierci wciąż odbierany był przez środowisko muzyczne jako archetyp bojownika za własne przekonania. Gloryfikacja ta przebiegała jednak bardziej na płaszczyźnie narracyjnej czy ideologicznej. Zwroty takie jak „Rest in chaos", często pojawiające się w komentarzach internetowych, ponownie zakotwiczają postać muzyka w warstwie przekonań religijnych i ideologicznych, co dodatkowo wzmacnia jego niemal archetypiczną rolę, w jakiej został obsadzony w roku 1998.

Fabularna i narracyjna kreacja przebiegała odmiennie w przypadku szwedzkiego wokalisty Pera Ohlina, znanego przede wszystkim z występów z Mayhem w latach 1988-1991. Wpływ na to miał w szczególności jeden decydujący element, a mianowicie **autokreacja**, która rozpoczęła się właściwie jeszcze przed jego dołączeniem do norweskiej grupy. Występy Ohlina z Mayhem, a więc zespołem, który przez długi czas popularność zdobywał dzięki pogłoskom, nie zaś faktycznie zrealizowanym nagraniom, wzmocniły dodatkowo ten przekaz, łącząc podjęte przez Ohlina działania dotyczące kształtowania własnego wizerunku z aktywnie tworzonymi na mitami otaczającymi samą grupę.

Architektem tej mrocznej i zagadkowej, choć nierzadko niemal absurdalnie teatralnej aury, jaka otaczała grupę, był Øystein „Euronymous" Aarseth. Jego rola sprowadzała się jednak nie tylko do kolportowania plotek czy prób tworzenia reguł, według których działać miała scena, lecz także do pewnego rodzaju bierności w dementowaniu konfabulacji rozwijanych poza udziałem zespołu, nad którymi sami muzycy nie zawsze, o ile w ogóle, mieli pełną kontrolę. Takie uniezależnienie kreowanego obrazu Mayhem od samej grupy zwiększało znacznie prawdopodobieństwo stworzenia zradykalizowanego portretu zespołu, co bardzo odpowiadało wizji Aarsetha (Johannesson & Klingberg 2018: 91).

Tajemniczy Per Ohlin aż nadto spełniał oczekiwania stawiane nowemu członkowi zespołu, szybko też zaczął być przez Aarsetha postrzegany jako jednostka mającą możliwość samodzielnego przyczynienia się do dalszego wzrostu popularności Mayhem. Ohlin funkcjonował więc jako ogniwo łączące te wydarzenia, które faktycznie miały miejsce, z tymi będącymi wyłącznie wytworami wyobraźni innych. Jego zadanie było o tyle istotne, że jako wokalista zespołu Ohlin szybko zaczął uchodzić za jego *frontmana*, co z kolei pozwalało

Aarsethowi na dalsze rozwijanie mitu Mayhem, choć już – oficjalnie – w cieniu nowego członka grupy.

Autokreacja dokonywana przez wokalistę rozpoczęła się już w momencie wyboru pseudonimu – choć nie miał on literackich czy historycznych konotacji, był na tyle dosłowny, że wciąż pozwalał odbiorcom na wypracowanie konkretnego obrazu człowieka za nim stojącego, zanim jeszcze mieli oni bezpośrednią z nim styczność – czy to osobiście, czy jedynie w konfrontacji z wizerunkiem scenicznym. Wybór określenia „Dead" na pseudonim artystyczny miał jednak dla Ohlina znaczenie przede wszystkim prywatne. Od najmłodszych lat Szwed ogarnięty był obsesją śmierci w każdej możliwej postaci, a więc także tekstowej i wizualnej, co wpłynęło na stopniową stylizację wizerunku zarówno w sferze prywatnej, jak iscenicznej. Zachowania te znajdowały początkowo ujście w fascynacji mrokiem, okultyzmem i horrorem (szczególnie wampirami i Transylwanią), później jednak w znaczący sposób zaczynały wpływać na relacje muzyka ze światem. Szczególnie interesujące jest to, że Ohlin, przyswajając wiedzę z zakresu interesujących go nauk ezoterycznych, tak modyfikował i stylizował informacje, by w jakiś sposób mogły one wyjaśnić jego zagadkowość i niezwykłość:

> Zapytałem o to [wizje – A.S.] jedną osobę, o której wiedziałem, że miała wiele pozacielesnych doświadczeń. […] Powiedziała mi, że pierwszy „poziom astralny" ma kolor niebieski. Poziom ziemski ma kolor czarny. Potem pojawia się szary […]. Kolejnym jest niebieski, a potem wszystko staje się coraz jaśniejsze, aż zatrzymuje się na lśniącej bieli, do której nie ma dostępu żaden śmiertelnik. Jeśli mu się to uda, nie jest już żywy i nie ma dla niego powrotu do ziemskich poziomów ani na ziemię. […] Powiedziano mi, że biały poziom, na który wszedłem, nie zdając sobie z tego sprawy, był światem umarłych, bo i ja umarłem (Søderlind & Moynihan 2009: 81).

Obsesja Ohlina na punkcie śmierci z wolna ewoluowała do przeświadczenia o tym, że w istocie on sam również nie żyje (obecnie byłoby to interpretowane jako objaw tak zwanego syndromu Cotarda)[6], a co za tym idzie, że okaleczanie lub ranienie własnego ciała nie będzie miało żadnych poważnych konsekwencji. Choć autodestruktywne skłonności Ohlin przejawiał już od

[6] Syndrom Cotarda (*Cotard's syndrome* lub *Cotard's delusion*) to zjawisko często towarzyszące zaawansowanej depresji, cechuje się swoistym brakiem identyfikacji z własnym organizmem, rozwijającym się nierzadko do nihilistycznego wrażenia obumierania własnego ciała wraz z pogarszającym się stanem psychicznym (Debruyne 2017: 94).

wczesnego dzieciństwa, dopiero w Mayhem zostały one wykorzystane jako forma performatywna, pomagająca zespołowi zaznaczyć swoją obecność w przestrzeni kulturowej. Zamiar ten realizowany był zarówno poprzez tak zwany *corpse paint*, a więc wykonywanie makijażu dającego iluzję podobieństwa do twarzy zmarłych, jak i przez ekspresję sceniczną – mowa tu zarówno o rekwizytach w postaci świńskich głów czy ryzykownych zachowaniach Ohlina, które często skutkowały omdleniami i głębokimi bliznami na ciele muzyka. Były perkusista Mayhem, Kjetil Manheim, w filmie dokumentalnym o zespole rozważał, jak wiele z Ohlina tkwiło w jego scenicznym wizerunku i odwrotnie (Rydehed 2008: 00:19:57-00:20:54). Zdaniem artysty, relacje między tymi dwoma aspektami przypominały symbiotyczne zależności między dwiema stronami osobowości, nieustannie wpływającymi na siebie. Postać Ohlina nie była jednak wyłącznie sumą wizerunku scenicznego i jego rzeczywistej osobowości. Tak intensywna autokreacja przestawała bowiem stopniowo nosić znamiona czystej performatywności, nabierając wymiaru faktycznego stanu rzeczy, takiego, w który Ohlin rzeczywiście wierzył.

Proces ten, w połączeniu z niecodziennym pseudonimem, wzmagał wrażenie **predestynowania** Ohlina (którego los został z góry przesądzony) do odgrywanej przez niego roli. To poczucie wyjątkowości rozwijało się wraz z karierą Deada w Mayhem, co uwidacznia się choćby w sposobie, w jaki muzyk wysłał do Norwegii demo z nagraniem (muzycy Mayhem w paczce od niego znaleźli również ukrzyżowaną mysz), co świadczyło nie tylko o silnej potrzebie ekspresji scenicznej, lecz także imperatywie wyrażania siebie. Obie te dążności z upływem czasu coraz bardziej upodabniały się do siebie. Mit Pera Ohlina jest więc przede wszystkim mitem jego **osoby**, nie zaś artysty[7]. Wokalistę Mayhem postrzega się obecnie przede wszystkim z perspektywy jego prezencji scenicznej oraz sposobu bycia, mniej zaś w kontekście napisanych przez niego utworów. Ten paradoks widoczny jest także w samej jego twórczości, bo teksty utworów takich jak *Freezing Moon* czy *Life Eternal* (ze słynnym w obrębie sceny cytatem „Jestem śmiertelny, ale czy jestem człowiekiem? [*I am a mortal, but*

[7] W wypadku Nödtveidta mówić można o mityzacji w pierwszej kolejności na tle muzycznym, nie osobistym. Złożyło się na to wiele czynników (między innymi to, że po 1998 roku *frontman* Dissection starał się unikać w wypowiedziach wątku zbrodni, za udział w której został skazany), przede wszystkim jednak to, że satanistyczna warstwa ideologiczna była silnie związana z samą muzyką szwedzkiej grupy, a nie tylko z osobą jego wokalisty i gitarzysty.

am I human?]") postrzegane są raczej ze względu na wrażenie, jakie wywierają na słuchaczach w kontekście biografii Ohlina – dotyczy to także znaczenia kolejnych wersów – natomiast raczej nie funkcjonują w świadomości odbiorców jako samodzielne artefakty o charakterze literackim.

To jednak narracyjna i stylistyczna atmosfera, obecna zarówno w performatywnej, plastycznej i tekstowej aktywności Ohlina w obrębie sceny, w znacznej mierze stała się decydującym czynnikiem schematyzacji jego postaci i sprowadzenia jej do swoistego wzorca parenetycznego wewnątrz narracyjnej struktury gatunku. W tym przypadku istotnym czynnikiem (auto)kreacyjnym są dwa wspomniane już teksty Mayhem:

Sen o innym życiu
Chcesz umrzeć
Sen o innym świecie
Modlisz się o śmierć

Aby uwolnić duszę,
Trzeba umrzeć.
Aby odnaleźć spokój,
Musisz stać się wieczny.
Jestem śmiertelny, ale czy jestem człowiekiem?
Jak piękne jest życie, kiedy nadszedł mój czas
Ludzki los, ale nic ludzkiego wewnątrz mnie
Co zostanie po mnie, kiedy umrę?
Nie było nic, kiedy żyłem
Tym, co znalazłeś, jest wieczna śmierć
Nikt nie będzie za tobą tęsknił (Mayhem1994)[8].

Drugi brzmi:

[8] Przekład własny za: „A dream of another existence/ You wish to die/ A dream of another world/ You pray for death/ To release the soul/ One must die/ To find peace inside/ You must get eternal/ I am a mortal, but am I human?/ How beautiful life is now when my time has come/ A human destiny, but nothing human inside/ What will be left of me when I'm dead?/ There was nothing when I lived/ What you found was eternal death/ No one will ever miss you".

Jest tu tak zimno,
Jest tu tak ciemno.
Pamiętam to jak przez sen,
Z zakątka czasu

Demoniczne zjawy
Wyłaniają się z ciemności
Pamiętam, wszystko to było tu, kiedy umarłem
Podążając za lodowatym księżycem

Znowu jest noc, piękna nocy,
Zaspokajam swój głód ludzkim życiem
Noc głodu, podążaj za swoim powołaniem
Podążaj za lodowatym księżycem

Ciemność rośnie, wieczność otwiera wrota
Cmentarz rozświetla się jak za dawnych czasów
Upadłe dusze giną pod moimi stopami,
Podążając za lodowatym księżycem (Mayhem 1994) [9].

W przeciwieństwie do wcześniejszych utworów Mayhem, śmierć nie jest tu przedstawiona tylko przy wykorzystaniu brutalnych i turpistycznych obrazów, a raczej za pomocą stylistycznego i estetycznego hołdu dla wczesnych powieści grozy i romantycznego obrazu śmierci. W powyższych tekstach przewijają się nie tylko motywy cmentarzy, księżycowych nocy czy bytów nadprzyrodzonych, ale i osobiste rozważania na temat ludzkiego życia, jego znaczenia i zakończenia. Fragmenty takie, jak „Co zostanie po mnie, gdy umrę?/ Nie było nic, kiedy żyłem" (Mayhem 1994) wskazują na silne przeświadczenie, które o własnym losie i życiu miał Ohlin, a także to, w jaki sposób zdefiniowały one jego twórczość.

[9] Przekład własny za: „Everything here is so cold/ Everything here is so dark/ I remember it as from a dream/ In the corner of this time/ Diabolic shapes float by/ out from the dark/ I remember it was here I died/ By following the Freezing Moon/ It's night again, night you beautiful/ I please my hunger on living humans/ Night of hunger, follow its call/ Follow the Freezing Moon/ Darkness is growing, the eternity opens/ The cemetery lights up again as in ancient times/ Fallen souls die behind my steps/ By following the Freezing Moon...".

Wyraźnie widoczne poetyckie aspiracje estetyzujące śmierć miały również duże znaczenie w samej autokreacji wizerunku Deada. To w znacznej mierze jego decyzje i czyny przyczyniły się bowiem do zaklasyfikowania go jako swoistego parenetycznego **wzorca marzyciela,** żyjącego między dwoma światami (ten element bycia pomiędzy odpowiadał równocześnie dramatycznemu i narracyjnemu zawieszeniu *black metalu* między światem zewnętrznym a wyższym poznaniem). Eteryczna postać Ohlina, którego przeświadczenie o własnej przynależności do innej rzeczywistości racjonalizować miało jego samobójstwo, teatralnie autodestruktywna ekspresja zaś interpretowana bywała jako niemal religijna aspiracja do „przejścia na drugą stronę".

Echa tej (auto)kreacji pobrzmiewają także w liście, jaki Ohlin zostawił przed popełnieniem samobójstwa w kwietniu 1991 roku:

> Przepraszam za tę całą krew, ale przeciąłem sobie szyję i nadgarstki. W moim zamierzeniu było umrzeć w lesie, tak żebym został znaleziony dopiero po kilku dniach. Moje miejsce jest w tych lasach, zawsze tak było – tak czy tak nikt nie zrozumie moich powodów. Nie jestem człowiekiem, to tylko sen, z którego wkrótce się obudzę. Było za zimno, krew nie płynęła, a mój nowy nóż nie był wystarczająco ostrym. Jeśli nie uda mi się umrzeć w ten sposób, rozwalę sobie czaszkę. Ale jeszcze nie wiek dokładnie. Zostawiam Wam wszystkie teksty i resztę moich pieniędzy. Róbcie z nimi, co chcecie. Jako ostatnie pozdrowienie przesyłam Wam „Life Eternal". Z tym też zrobicie, co chcecie (Johannesson & Klingberg 2018: 94)[10].

We fragmencie tym odebranie sobie życia przedstawia się dla Ohlina jako wybór oczywisty, na który muzyk zdecydować się miał już lata temu. Z tego powodu też język listu nie jest bogaty w emocje, a przynależność do innego świata potwierdzona zostaje słowami „Moje miejsce jest w lasach". Swoista chęć wyjaśnienia członkom Mayhem takiej decyzji, beznamiętnie przechodzi

[10] Przekład własny za: „Excuse the blood, but I have slit my wrists and neck. It was the intention that I would die in the woods so that it would take a few days before I was possibly found. I belong in the woods and have always done so. No one will understand the reason for this anyway. To give some semblance of an explanation I'm not a human, this is just a dream and soon I will awake. It was too cold and the blood kept clotting, plus my new knife is too dull. If I don't succeed dying to the knife I will blow all the shit out of my skull. Yet I do not know. I left all my lyrics by »Let the good times roll«—plus the rest of the money. Whoever finds it gets the fucking thing. As a last salutation may I present »Life Eternal«. Do whatever you want with the fucking thing".

następnie w próbę rozdysponowania swojej twórczości. Autokreacja Ohlina została zatem na swój sposób zamknięta, a jej zakres tematyczny skompletowany dopiero w momencie samobójstwa muzyka. Było ono również na swój sposób punktem skupiającym wszystkie elementy przyczyniające się do do mityzacji postaci wokalisty, a więc jego romantyczne niedopasowanie do świata rzeczywistego czy stylizację odebrania sobie życia na naturalny „powrót do domu".

Samobójstwo Ohlina było więc swojego rodzaju narracyjną pętlą zawiązaną na końcu pewnego etapu dyskursu *black metalu*. Szczególnie istotne jest tu to, że żadna z innych osób, o których traktuje niniejszy rozdział, nie doczekała się mityzacji rozwiniętej do tego stopnia przy takim nakładzie środków zarówno ze strony jednostki, jak i reszty społeczności.

Zatrzymanie procesu autokreacji dokonywanej przez Ohlina nie oznaczało jednak bynajmniej całkowitego odstąpienia od niej przez innych przedstawicieli sceny[11]. Zdaniem pozostałych muzyków, Aarseth nie tylko nie powstrzymywał wokalisty od ekstremalnych i autodestruktywnych zachowań, ale i zachęcał go do nich w celu zwiększenia popularności Mayhem. Nie powinien dziwić zatem fakt, że po śmierci Ohlina Aarseth postanowił wykorzystać to wydarzenie do dalszej promocji zespołu, ponownie chcąc zwrócić uwagę na istnienie postaci „innego" wewnątrz gatunku i wskazać na szkodliwe wpływy świata zewnętrznego na kondycję sceny *blackmetalowej*. W wywiadzie dla „Orcustus Mag" mówił:

> Wypowiedzieliśmy WOJNĘ. Dead zabił się, bo ludzie podążający za trendami zniszczyli wszystko, co miała w sobie stara black/death metalowa scena. Dziś „death" metal jest czymś normalnym, akceptowanym i ZABAWNYM (tfu!), pałamy do niego NIENAWIŚCIĄ. Kiedyś były tam gwoździe, łańcuchy, czarne skóry i stroje, i Dead tylko w tym znajdował sens życia, bo nienawidził tego świata i wszystkiego, co na nim żyje (Moynihan & Søderlind 2009: 86).

Taka manipulacja faktami nawet członkom Mayhem wydała się zbyt daleko idącym posunięciem. I choć próba kreacji Ohlina na winkelriedycznego bo-

[11] Określenie „scena" stosowane jest tutaj w znacznej mierze ze względu na swoją inkluzywność. Kluczowi dla rozwoju gatunku byli bowiem nie tylko muzycy aktywnie zaangażowani w rozbudowywanie audiowizualnego obrazu subkultury, ale i ci stabilizujący i narracyjnie utwierdzający tę raz wykreowaną wizję – mowa tu o autorach zinów, popularyzatorach muzyki czy też o tych odpowiadających za stopniowe formowanie się ideologii.

hatera sceny nie przyniosła oczekiwanych skutków, nie było to jednak finałem sprawy. Poza rozsiewanymi plotkami, wedle których gitarzysta miał rzekomo zrobić gulasz z fragmentu mózgu zmarłego kolegi czy naszyjniki z części jego czaszki[12], w 1995 roku kolumbijska wytwórnia wydała *bootleg* Mayhem zatytułowany *The Dawn of the Black Hearts*[13], na którego okładce umieszczono zdjęcie martwego Ohlina. Decyzja o sfotografowaniu ciała wokalisty okazała się brzemienna w skutki dla dalszych losów sceny *blackmetalowej* w Skandynawii: od Aarsetha odwróciło się wielu muzyków, między innymi basista Jørn „Necrobutcher" Stubberud, który po samobójstwie Ohlina na pewien czas opuścił zatem Mayhem (Johannesson & Klingberg 2018: 93).

Zarówno autokreacja Ohlina, jak i późniejszy chaos, spowodowany zbyt intensywnym redyskursywnym wykorzystaniem jego śmierci w ideologicznych aspektach gatunku, umocniły tylko jego pozycję wewnątrz narracyjnych struktur sceny. To właśnie wydarzenia towarzyszące samobójstwu Ohlina oraz sposób, w jaki przeniknęły one do warstwy muzycznej i wizualnej (ponownie pojawia się tu zatem wątek często stosowanej autopoetyki), uchodzić mogą za kwintesencję tego, co twórcy *black metalu* lat dziewięćdziesiątych chcieli osiągnąć i jakie wrażenie pragnęli wywrzeć na świecie zewnętrznym. Nie tylko czarno-białe okładki z teatralnie wykrzywionymi twarzami muzyków, ale właśnie łamanie wszelkiego społeczno-etycznego tabu (jak choćby kanibalizm czy zbezczeszczenie zwłok) odebrane mogą być jako manifest takiej sceny, jaką chciał widzieć Aarseth i do której stworzenia chciał wykorzystać postać Ohlina. Śmierć Deada jest w rozwoju *black metalu* zatem w tym sensie decydująca, że rozpoczęła ona coraz bardziej widoczny proces łamania społecznych norm i tematyczno-wizualnego zakorzenienia gatunku w tematach makabry, ale i walki oraz sensu ludzkiego życia.

[12] Te pogłoski są również pod tym względem godne uwagi, że osadzają *black metal* w zbiorze skojarzeń znanych już z innych spraw kryminalnych, takie jak memorabilia z miejsca zdarzenia czy otaczanie kultem określonych miejsc w jakiś sposób związanych ze sprawcą/sprawą (tak dzieje się między innymi ze sklepem płytowym Helvete w Oslo, w latach dziewięćdziesiątych należącym do Aarsetha).

[13] Sam tytuł wydawnictwa wskazuje już na to, w jaki sposób postać Ohlina była romantyzowana przez społeczeństwo i w jakim stopniu jego zagubienie we współczesnym świecie jest tym, z czym każdy *blackmetalowy* muzyk mógłby się utożsamić. Biorąc pod uwagę, że *Dawn of the Black Hearts* zostało wydane już po śmierci Aarsetha, to również jego pamięci został poświęcony *bootleg*, jednak w warstwie znaczeniowej i dyskursywnej tytułu (z dodatkowym uwzględnieniem okładki) to Ohlin jest głównym bohaterem tej płyty.

Konkluzją, jaką wysnuć można z analizy tych dwóch omówionych powyżej przypadków, jest narracyjna i dyskursywna odmienność interpretacji samobójstw wewnątrz sceny *blackmetalowej* od tych mających miejsce w innych subkulturach czy grupach społecznych, chociażby wśród wykonawców muzyki pop. W mediach masowych coraz częściej na pierwszy plan wysuwała się bowiem niezdrowa tendencja do propagowania romantyzowanego obrazu samobójstwa i jego schematyczne ujęcie jako dramatycznego kroku zdesperowanej osoby, której reszta społeczeństwa nie zdołała pomóc[14].

Przypadki Nödtveidta i Ohlina pokazują tymczasem, że narracyjna interpretacja samobójstw muzyków wewnątrz środowiska była zupełnie inna: ich decyzja o odebraniu sobie życia była później nie tylko postrzegana jako przejaw siły i odwagi, ale też jako głęboko przemyślana, logicznie umotywowana i wreszcie podejmowana na podstawie racjonalnych rozważań. Nödtveidt uważał samobójstwo za odpowiedni dla satanisty sposób śmierci, podczas gdy w przekonaniu Ohlina odebranie sobie życia było formą powrotu do swojego świata.

Ważnym elementem w tym kontekście jest także **charyzma** obydwu muzyków, zarówno bowiem Nödtveidt, jak i Ohlin swoją działalnością muzyczną i pozamuzyczną zjednali sobie rzesze fanów, a ich rola w zespole, w znacznym stopniu determinująca sposób odbioru całej grupy i jej twórczości, formowała przeważnie narrację wewnątrz danego środowiska. Właśnie z powodu tej charyzmy ich decyzja o samobójstwie została w tym kontekście przyjęta do wiadomości przez fanów i zdawała im się jedynie przekuciem w czyn tego, o czym była już mowa wcześniej w medium muzyki czy wizerunku scenicznego[15].

[14] Częste niewłaściwe interpretowanie samobójstw wewnątrz muzyki ekstremalnej przyczynia się zatem do zmienienia recepcji całego łańcucha zdarzeń, które były przyczyną lub skutkiem konkretnego wydarzenia. Wpływ na to ma rozwijana od początku narracja gatunku, która na wiele sposobów (między innymi określonymi postaciami, miejscami czy motywami) łączy ze sobą konkretne zabójstwa i samobójstwa w jeden dyskursywny łańcuch. Zmiana znaczenia jednego wydarzenia (jak ma to na przykład miejsce w narracji preferowanej przez media masowe) musi więc automatycznie skutkować zmianą tematyczną innych powiązanych z nim punktów fabularnych. Jest to zatem kolejny argument za wyszczególnieniem osobnego sposobu mówienia i interpretowania wydarzeń wewnątrz samej sceny, która nie tylko rządzi się swoimi prawami, ale i definiuje swoje relacje z *mainstreamowym* światem zewnętrznym.

[15] Rola, jaką odgrywała charyzma Pera Ohlina, widoczna jest szczególnie w późniejszej twórczości zespołu. Biorąc pod uwagę, że Euronymous także po śmierci wokalisty wykorzystywał jego wizerunek do celów promocyjnych, w Mayhem aż do śmierci Aarsetha najważniejsza była nie muzyka, a charyzma i wizerunek poszczególnych muzyków. Dopiero po morderstwie Euronymousa zespół zaczął budować renomę na faktycznych

Co również istotne, przygotowanie do obydwu samobójstw przebiegło w sposób do tego stopnia szokująco naturalny i zwyczajny, że ludzie z otoczenia muzyków byli szczególnie poruszeni tym spokojem i kalkulacją. Z jednej strony temat samobójczej śmierci pojawiał się w twórczości czy wypowiedziach Nödtveidta i Ohlina na tyle często, że rodzina i przyjaciele dopuszczali do wiadomości myśl, że muzycy, w zgodzie ze swoimi przekonaniami, prędzej czy później mogą zmienić słowa w czyny i rzeczywiście odebrać sobie życie, z drugiej jednak gwałtowność, z jaką to przebiegało, co zrozumiałe, wywoływała w otoczeniu każdej z postaci ogromny szok. Brat Nödtveidta, Emil, członek zespołu Deathstars, krótko po śmierci brata napisał upamiętniający go utwór, zatytułowany *Via the End*:

Zapalam blizny w świetle kolejnego papierosa
Serce czołga się i zastyga w szoku
Jak delikatna stal uderza nagą skórę,
Tak życie zaczyna się dopiero, kiedy śmierć zwycięża

Jest tak głęboki
Jest tak zimny

Jest tak ostry
Jest przepowiedziany.

Rzucam na drogę pył, aby naprawdę widzieć
Więzy krwi skuwa lód
Wszystkie wspomnienie dzieciństwa krzyczą wewnątrz mnie
Ból tego świata uwalnia inny

Jest tak głęboki,
Jest tak zimny,
Kiedy wszystkie barwy mieszają się w czerń

Jest tak ostry
Jest przepowiedziany

dokonaniach muzycznych, a nie na towarzyszących jej sensacyjnych wydarzeniach.

Via the end

Samotność nie chce zostawić mnie samego,
Letnie piekielne niebo raju.
Pustka jest jedynym więzieniem
Rozumiem teraz bicie dzwonów (Deathstars 2009)[16].

Wers „Tak życie zaczyna się dopiero, gdy śmierć zwycięża" w uderzający sposób przypomina fragment „Jak piękne jest życie, kiedy nadszedł mój czas [*How beautiful life is now when my time has come*]" z *Life Eternal* Mayhem. Jest to o tyle intrygujące spostrzeżenie, że upodabnia ono **autokreację** uprawianą przez Ohlina do naturalnie zrozpaczonego i zdesperowanego tonu, w jakim Emil Nödtveidt **opisuje** emocje po stracie brata i stara się pogodzić z tym, co miało miejsce. Język, jakiego używał do tworzenia własnej legendy wokalista Mayhem, przyspieszył zatem w znacznym stopniu jego kreację i schematyczną parenetyczność jego postępowania. Rozpoczęła się ona bowiem jeszcze za jego życia, podczas gdy w wypadku Nödtveidta jej szczególnie udramatyzowane aspekty pojawiły się po śmierci muzyka[17]. Emil Nödtveidt mówi o sobie zatem zarówno z perspektywy aktora wydarzeń, pozostającego w konstelacji tych, którzy byli najbliżej *frontmana* Dissection, jak i osoby trzeciej, starającej się pojąć motywy nim kierujące. Ta podwójna relacja autora *Via the End* odpowiada zatem także tym elementom kreacji, które przyczyniły się do (rzecz jasna na większą skalę) rozwinięcia mitu Ohlina.

W kontekście interpretacji przez Nödtveidta śmierci muzyka z Dissection niemniej ważne są kontrasty i oksymorony obecne w tekście (na przykład:

16 Przekład własny za: „I lit my scars in a new cigarette's light/ The heart crawls to meet the shock/ As the tender steel hits the naked skin/ So life has first begun when death wins/ It is so deep/ It is so cold/ It is so sharp/ It is foretold/ I cast the dust into the path to really see/ The bonds of my blood turn so cold/ All the childhood's memories scream inside of me/ The pain for this world sets the other free/ It is so deep/ It is so cold/ When the colors blend to black/ It is so sharp/ It is foretold/ Via the end/ The loneliness won't leave me alone/ Summer infernal paradisial hell/ The sheer absence is the only prison/ I understand now? The toll of the bell".

17 Początkowa próba kreacji Nödtveidta i Vlada, jaką podejmowano w komunikacie opublikowanym na stronie Dissection, miała raczej znaczenie kolektywne i ukazanie satanistycznej i subkulturowej interpretacji „polowania na czarownice", jak postrzegano proces członków MLO. Rzecz jasna nawet wtedy Nödtveidtowi poświęcano więcej uwagi niż Vladowi; ten stworzony w 1998 roku mit nie zdeterminował jednak odbioru muzyki Dissection do tego stopnia, jak miało to miejsce w wypadku Ohlina.

„delikatna stal", „samotność nie chce zostawić mnie samego" czy „rzucam na drogę pył, by naprawdę widzieć"), które rozumiane mogą być jako sprzeczne uczucia (spodziewane-niespodziewane), jakie mieli najbliżsi, gdy dowiadywali się o śmierci Jona Nödtveidta. Z jednej strony jest to rozpacz i smutek, z drugiej jednak – eksploracja ideologicznej przyczyny samego samobójstwa. Podobnie odebrać można gradację przymiotników w refrenie: głęboki – zimny – ostry – przepowiedziany. Pierwsze trzy wyrazy rozumiane być mogą jako uczucia podmiotu, ostatnie zaś – przepowiedziany – a więc na swój sposób słowo-klucz, odnosi się bezpośrednio do momentu samobójstwa, poprzedzających go zapowiedzi i wreszcie sposobu, w jaki wpłynęło ono na najbliższych Nödtveidta. Sam tytuł utworu, *Via the End*, uchodzić może więc za rozwinięcie odpowiedzi muzyka Dissection udzielonej w cytowanym już wywiadzie („Co czyni Jona szczęśliwym? [*What makes Jon happy in life?*]"): w utworze *Deathstars* śmierć jest dopiero **początkiem** (a więc czymś, do czego się dąży), ideologicznym drogowskazem, a nie końcem samej drogi. Motyw ten można zaobserwować również w dyskursywnym wykorzystaniu śmierci Ohlina, co podkreśla rolę narracyjnych i literackich prób osadzenia poszczególnych wydarzeń w nowych kontekstach.

Zabójstwa

Aarsethowi, który wraz z samobójstwem Deada zapoczątkował ideologiczny przewrót wewnątrz środowiska metalowego i zachęcił społeczność do postępującego łamania tabu i powszechnie przyjętych norm, nie udało się jednak długotrwale utrzymać swojej pozycji twórcy i głównego sędziego *black metalu*. Intensywna promocja oraz dyskursywna modyfikacja przekazów za wszelką cenę, doprowadziły z czasem do rosnącej wrogości, jaką wobec Aarsetha żywili inni muzycy. W wydawanych w ciągu ostatnich lat książkach czy produkowanych filmach wielu członków skandynawskiego środowiska *blackmetalowego* zwraca się uwagę na bierność muzyka Mayhem, która – w nieco absurdalny sposób – kontrastowała z radykalizmem czynów, do których zachęcał (przeważnie młodszych od siebie) fanów. Kolejnym powodem, dla którego Euronymous znacznie tracił na popularności, była uderzająca sprzeczność jego poglądów, czyli ostentacyjnie manifestowanego satanizmu i przypisywanych mu komunistycznych poglądów (podczas gdy inni muzycy zwracali się w stronę bardziej konserwatywnych i nacjonalistycznych teorii). Przez te niedomówie-

nia Aarseth w znaczący sposób tracił na wiarygodności, co uwydatniło jeszcze rolę teatralnej stylizacji[18], za pomocą której gitarzysta Mayhem zbudował cały swój wizerunek.

Choć w większości wypadków niechęć wobec Aarsetha przybierała przeważnie postać ignorowania jego osoby i poglądów, jeden muzyk postanowił okazać swoje niezadowolenie w szczególnie radykalny sposób. Mowa tu o Vargu Vikernesie (we wczesnym etapie twórczości posługującym się pseudonimem Count Grishnackh), twórcy projektu Burzum, który 10 sierpnia 1993 roku udał się do mieszkania Aarsetha w Oslo. Pod pozorem podpisania kontraktu, mimo później pory, skłonił Euronymousa do otwarcia drzwi, by w następnej kolejności zadać mu ponad dwadzieścia ciosów nożem[19] podczas walki na klatce schodowej (Moynihan & Søderlind 2008: 148).

Choć zabójstwo Aarsetha wzbudziło poruszenie wewnątrz sceny, mało kto spodziewał się, że zbrodni dokonał jeden z muzyków, a zwłaszcza ten, który jeszcze do niedawna utrzymywał z gitarzystą Mayhem dość bliskie relacje. Aresztowanie Vikernesa w sprawie morderstwa i podpaleń kościołów było jednak dopiero początkiem medialnej afery, jaką w późniejszych miesiącach miał okazać się proces muzyka. Podobnie jak większość wydarzeń wewnątrz sceny *black metalowej*, tak i postępowanie w sprawie Vikernesa było inaczej odbierane na każdej z dwóch płaszczyzn: w podziemnej prasie i środowisku *black metalowym* oraz w mediach *mainstreamowych*, będących lustrzanym odbiciem nastrojów społecznych. O ile jednak reakcja świata zewnętrznego nie odbiegała w znaczący sposób od dyskursu, w jakim pisano o innych zabójstwach, to stopniowy podział postępujący wewnątrz samej sceny *blackmetalowej* nosił znamiona znacznych możliwości kreacyjnych, których podstawą stała się dokonana przez Vikernesa zbrodnia.

Ze względu na to, że zarówno sprawca, jak i ofiara zbrodni byli w bezpośredni sposób zaangażowani w rozwój sceny *blackmetalowej*, reprezentując jedne z najważniejszych zespołów, okoliczności dokonania zbrodni sprzyjały krystalizacji podziałów i narastaniu różnic wewnątrz środowiska. Tego rodzaju muzyczna i ideologiczna rywalizacja znajdowała odzwierciedlenie w wie-

[18] *Black metal* bowiem, mimo pozornego dążenia do autentyczności, w znacznej mierze bazował na wypracowanej starannie teatralności i sztuczności zachowań, poglądów czy wizerunku scenicznego.

[19] Vikernes do dziś zapewnia, że ugodził Aarsetha nożem tylko raz; według niego reszta ran kłutych miała być efektem skaleczeń o szkło z rozbitej lampy.

lu scenicznych elementach, które zdominowały zarówno sferę muzyczną, jak i dyskurs obyczajowy wewnątrz gatunku[20]. Dotyczyło to między innymi symboli umieszczanych na okładkach płyt (*anti-grishnackh, anti-burzum*). Często używane określenie **„zdrajca"** było wymiennie stosowane zarówno wobec Vikernesa, który podniósł rękę na osobę, której *black metal* w znacznej mierze zawdzięczał swój kształt i renomę, jak i względem Aarsetha, który prowadząc ideologicznie podwójne życie (prywatne kontrarne wobec scenicznego), dopuścił się zdrady własnych ideałów. Dualizmy te wielokrotnie przywoływane były podczas samego procesu, szczególnie gdy chciano ustalić motyw samej zbrodni. Vikernes do dziś utrzymuje, że zabił Aarsetha wyłącznie dlatego, że ów planował jego śmierć. Starcie dwóch muzyków, zarówno w warstwie dosłownej, jak i ideologicznej, jest zatem wątkiem o tyle narracyjnie stymulującym, że pozwala na dalsze rozwijanie fabuły w oparciu o motyw bitwy i walki stanowiącym podstawę gatunku.

Obie strony tego rzekomego sporu, którego echa odnaleźć można między innymi w warstwie tekstowej cytowanego we wprowadzeniu do niniejszego rozdziału utworu *Nargaroth* czy w późniejszych wypowiedziach innych członków sceny, pozostają więc w stałej polemicznej relacji z pierwotnym wydarzeniem. Istotne jest zwłaszcza to, że narracja dotycząca wczesnej obecności scenicznej innych muzyków – nie tylko Mayhem, ale i członków Satyriconu czy Darkthrone – nierzadko budowana jest wokół postaci Aarsetha i relacji, w jakich z nim pozostawano. Mimo niechęci, jaką darzono Euronymousa, jego postać jest zatem wciąż obecna w narracyjnych strukturach sceny nie tylko jako ofiary Vikernesa, lecz równie często w charakterze fabularnego punktu wyjściowego dla dalszych rozważań na temat innych muzyków pozostających bądź w jego otoczeniu, bądź też stojących do niego w wyraźnej opozycji. Postać Vikernesa tymczasem została szybko zinterpretowana i zaklasyfikowana na zasadzie prostych i wywołujących jasne skojarzenia wzorców parenetycznych.

W przeciwieństwie do Aarsetha bowiem, który przecież, zarówno

[20] To również czyni z postępowania sądowego wydarzenie medialne, nawet w podziemnych, to znaczy tych stroniących od schematów charakterystycznych dla *mainstreamu*, a także funkcjonujących dzięki niezależnej dystrybucji. Kluczowy dla *undergroundu* jest jednocześnie brak jakiejkolwiek instancji gatekeepera mogącego kontrolować i regulować produkowane treści, co umożliwiło *black metalowi* nieograniczony niczym rozwój.

w działaniach kształtujących scenę[21], jak i w samej zbrodni, był ewidentnie bierny, Vikernes pozostawał aktywny (mowa tu również o podpaleniach kościołów). Ta wyraźnie ofensywna kreacja jego postaci i podkreślenie jego nieugiętości i wręcz nietzscheańskiego ducha zwalczającego słabych, przyczyniła się do zdefiniowania jego postaci jako *blackmetalowego* **wojownika**. W przeciwieństwie jednak do Nödtveidta, który walczył za własne przekonania (walka na płaszczyźnie prywatnej), Vikernes ucieleśniać miał postulaty **całego środowiska** *blackmetalowego* i jego tendencji do gloryfikacji siły, agresji i brutalności. Cechy te już wcześniej były eksponowane i podkreślane przez muzyka Burzum, o ile bowiem sesje zdjęciowe Aarsetha wskazywać miały na mistyczność i mrok otaczające jego postać (odwrócony krzyż, *corpse paint*, czarna peleryna), o tyle Vikernes, pozujący często w stroju przypominającym zbroję, z mieczem czy nożami w dłoniach, reprezentować miał właśnie ten radykalnie destruktywny odłam gatunku. Zarówno Aarseth, jak i Vikernes stali się zatem semiotycznymi filarami tego etapu rozwoju sceny *blackmetalowej*. Aluzje do nich lub narracyjna nić je łącząca nie tylko fabularyzowały bowiem cały dyskurs sceny, ale i umożliwiały jego zróżnicowanie w zależności od wyznawanych idei.

Następstwem tego rozłamu wewnątrz subkultury była również środowiskowa komercjalizacja przestępstwa oraz postaci Vikernesa. Medialna osobowość muzyka Burzum wynikała nie tylko z inicjowania przez niego dyskusji w prasie *mainstreamowej*, lecz przede wszystkim z tego, że schematyczne przedstawienia jego osoby jako wojownika zwalczającego słabszych, umożliwiała stopniową fabularyzację zbrodni i nierozerwalne związanie jej z jego osobą. Tę silnie postępującą asocjatywność wyrażał między innymi wzór drukowany na ulotkach i koszulkach przedstawiający rysunek Vikernesa opatrzony podpisem „Burzum – już wkrótce w twoim kościele [*Burzum – coming soon to a church NEAR YOU!*]" – równolegle jednak w ograniczonym nakładzie produkowano koszulki z wizerunkiem Aarsetha z widniejącym na odwróconym krzyżu napisem „chwała księciu śmierci". Taka niszowa odmiana komercjalizacji w znaczący sposób ułatwiła manifestowanie własnych poglądów oraz podkreślanie podziału między zwolennikami Aarsetha i obrońcami Vikernesa, tym razem na płaszczyźnie wizualnej. Swoich poglądów członkowie sceny *blackmetalo-*

[21] Należy tu dokonać zatem rozróżnienia między kreacyjnym wkładem Aarsetha w postaci górnolotnych postulatów i wymagań stawianych innym członkom sceny, a działaniami faktycznie podejmowanymi, mającymi na celu realizację tez i zaangażowania się w nie.

wej nie musieli wyrażać już radykalnymi zachowaniami lub wypowiedziami, taką samą siłę przekazu miała już bowiem koszulka z danym nadrukiem. Tego rodzaju ekspresywne zamienniki były równocześnie jednym z pierwszych sygnałów narracyjnego tonowania demonizowanego wcześniej gatunku, sprowadzając go w obszar mniej teatralnych środków wyrazu.

Media *mainstreamowe* początkowo jednak ze szczególną atencją zajęły się w pierwszej kolejności rozwijaniem wątku, jakoby zabójstwo Aarsetha było elementem walki o dominację wewnątrz sceny. Sam Vikernes mówił o tym później w wielu wywiadach: „gazety chciały zrobić z tego coś na kształt walki dwóch rywali, ale to jakieś brednie. Tak chcą to widzieć, żeby wyglądało na poważne zagrożenie" (Moynihan & Søderlind 2009: 147).

Jest to stwierdzenie o tyle prawdziwe, że media *mainstreamowe* rzeczywiście starały się dostosować publikowane przez siebie komunikaty do obowiązującej w danym czasie stereotypowej narracji gatunku. Wizja morderstwa Aarsetha jako niemal animalistycznej walki o przywództwo w stadzie uzupełnić miała medialny dyskurs tematyzujący nieprzewidywalność muzyków. Tym jednak, czego początkowo nie mogli pojąć redaktorzy norweskich tabloidów, była gra, jaką prowadzili z nimi Vikernes i część środowiska *blackmetalowego*. Muzyk, mający już wcześniej styczność z mediami masowymi i nauczony, w jaki sposób podążającą za sensacją prasę naprowadzić można na zadowalający ich trop, swoją mimiką (jak choćby uśmiechem w stronę reporterów na sali sądowej) czy wypowiedziami mógł przedstawić gazetom fałszywy obraz całego środowiska, co z kolei dawało wyraz forsowanemu przez przedstawicieli sceny poczuciu wyższości nad resztą społeczeństwa. Z drugiej strony jednak na poszczególnych etapach procesu Vikernes prostował niedomówienia i rozwiewał wątpliwości dotyczące środowiska *blackmetalowego*. Zachowanie muzyka Burzum na sali sądowej szybko stało się zresztą podstawą do serii porównań zestawiających go z gwiazdami pop i celebrytami, cieszącymi się z poświęcanej im uwagi – status ten Vikernes wyzyskiwał także później, z pełną świadomością korzystając z renomy i popularności w czasie rozwoju kariery.

Ze stopniowo narastającej aury sensacji i wzburzenia, który to efekt początkowo z rozmysłem chcieli uzyskać przedstawiciele tej subkultury, nagłówki prasowe stopniowo zaczęły dotyczyć innych narracyjnych ujęć zbrodni. Jeden z nich, będący pytaniem „Czy spłonąłeś w słońcu, Varg?" (Moynihan & Søderlind 2009: 167), w sposób szczególny wyznaczył początek nowej ery w dyskursywnym ujęciu *black metalu* przez norweskie media i społeczeństwo. Po przyzwyczajeniu odbiorców do regularnych doniesień z procesu Viker-

nesa, ale też i z innych wydarzeń związanych ze sceną, czytelnik czy widz oswojony był z tego rodzaju przekazem i, co ważne, z coraz większą swobodą rozpoznawał też poszczególne postaci i wątki. Wykorzystane w przywołanym nagłówku pytanie o spłonięcie w słońcu odwołuje się do skandynawskich legend o trollach, najsłynniejszych chyba postaciach tamtejszego folkloru. Postawienie Vikernesa, a więc osoby, której popularność wzrosła w nadzwyczaj krótkim czasie, na równi z ludowym podaniem rozwijającym się przez setki lat, świadczy przede wszystkim o ogromnym **narracyjnym potencjale** zbrodni popełnionej wewnątrz *blackmetalowego* środowiska. Dawała ona bowiem widzom bezpośredni wgląd w zwyczaje sceny czy relacje między jej przedstawicielami. Recepcja tych aspektów z rosnącym zainteresowaniem pozwalała zaś na postępującą inkorporację zagadnienia *black metalu* do narracyjnych struktur o charakterze mityzującym. Taka **folkloryzacja** dotyczyła również całej sceny: poszczególni jej przedstawiciele stawali się rozpoznawalni przede wszystkim dzięki plastycznym opisom i schematycznym wzorcom parenetycznym im przypisywanym.

Im dłużej tymczasem wzorce te funkcjonowały wewnątrz przekazu masowego i wewnątrz samego społeczeństwa medialnego, tym łatwiej i w większej liczbie kontekstów mogły być na nowo wykorzystane i rozpoznane. Dzięki tym procesom nie tylko podziemna scena *blackmetalowa*, ale i świat poza nią mogły wykorzystywać znane już wątki narracyjne w nowych kontekstach lub zmieniać ich wydźwięk w zależności zarówno od nastrojów odbiorców, jak i od zapotrzebowań tematycznych środowiska[22].

Sprawa morderstwa dokonanego w 1992 roku przez Bårda Eithuna[23],

[22] Skazanie Vikernesa na dwadzieścia jeden lat więzienia nie oznaczało jednak zakończenia procesów rozwoju narracji dokonywanych zarówno przez środowisko zewnętrzne, jak i przez niego samego. Vikernes, korzystający obecnie z wolności wypowiedzi w przestrzeni Internetu, na prośby internautów często wraca do nocy zabójstwa Aarsetha. Nierzadko umieszcza też w sieci materiały dotyczące rozwoju *black metalu*, przez wzgląd na co pełni obecnie ważną rolę relokatora dyskursów wewnątrz samej sceny, z którą zresztą od lat się już nie identyfikuje. Podobną funkcję pełnią też jego wypowiedzi w filmach i książkach zajmujących się rozwojem gatunku, ma więc możliwość ponownej kontekstualizacji także tych wydarzeń, w które nie był bezpośrednio zaangażowany (to właśnie Vikernes jest autorem użytego w tytule niniejszego rozdziału zwrotu „Dead dead in the bed", który wykorzystał opisując scenę samobójstwa Ohlina). Vikernes już we wczesnych latach dziewięćdziesiątych postulował konieczność walki z kulturą zachodnią i chrześcijańską, przez którą Skandynawia zapomniała o swoich korzeniach. Współcześnie całkowicie zwrócił się w tym kierunku ideologicznym.

[23] W wywiadzie z autorami *Władców chaosu* Eithun opowiadał: „Niezbyt pamiętam, co tak

znanego przede wszystkim z działalności w grupie Emperor, jest tu o tyle znacząca, że była pod względem chronologicznym pierwsza. Z obecnego punktu widzenia uruchomiła więc na swój sposób wewnątrzsceniczne mechanizmy narracyjne, wykorzystywane w późniejszym czasie. O ile bowiem, jak już wspomniano, informacje o samobójstwach członków środowiska *blackmetalowego* nie miały raczej szerokiego zasięgu, o tyle zabójstwa, jako wydarzenia medialne, cechowała znacznie większa żywotność.

Działo się tak zwłaszcza, gdy ofiara zbrodni była członkiem społeczeństwa funkcjonującego według przyjętych norm obyczajowych, a *black metal* przekraczał tym samym granicę oddzielającą go od świata zewnętrznego. Taka inwazja członków zamkniętej grupy czy subkultury w strefę komfortu danego kraju została podkreślona tu jeszcze przez samo miejsce dokonania zbrodni. Zabójstwa Magnego Andreassena dokonano bowiem w parku olimpijskim w Lillehammer, miejscu związanym ze sportem – a zatem, jak mogłoby się wydawać, terytorium neutralnym i, przede wszystkim, wyabstrahowanym od społeczno-politycznych niesnasek. Zatem już ten element mógł zostać bezpośrednio wkomponowany w łańcuch fabularny, stając się swoistym świadectwem ekspansywności sceny *blackmetalowej*, gdzie łamano powszechnie przyjęte reguły, zaznaczającej swoją niszczycielską obecność w każdym obszarze życia społecznego. Pierwszym znakiem szczególnym zbrodni było zatem tragiczne w skutkach zderzenie się niszowego świata muzyki *blackmetalowej* z rzeczywistością *mainstreamu*.

Fakt, że to Eithun swoją decyzją przyczynił się do zderzenia tych dwóch obszarów, w znacznej mierze przesądził o wiązaniu go z postacią **pioniera**, którego czyn w mniej lub bardziej bezpośredni sposób wpłynął na dalszy rozwój sceny metalowej i jej narracyjnej recepcji zbrodni. Wzorzec ten, którego podstawą było nieuchylanie się od winy i gotowość poniesienia pełnej odpowiedzialności za popełniony czyn, łączył się ze stoickim niemal spokojem, w jaki Eithun reagował na proces i zainteresowanie jego osobą. W przeciwieństwie do Vikernesa zatem, siła Eithuna nie polegała na otwarcie manifestowanej pewności siebie, a raczej znajdowała odzwierciedlenie w logicznych reakcjach na

> naprawdę wtedy myślałem, wiedziałem jednak, że jeśli teraz tego [zabójstwa – A.S.] nie zrobię, następnej okazji mogę już nie mieć. Wyjąłem nóż, obróciłem się i dźgnąłem go. [...] Dźgałem go po brzuchu, po czym padł na kolana. Zacząłem dźgać go po karku i twarzy. Potem padł, a ja stałem nad nim i dźgałem. Moim celem było odebranie mu życia" (Moynihan & Søderlind 2009: 133).

oskarżenia. Wrażenie to wzmógł dodatkowo dość długi czas, przez jaki Eithun po dokonaniu zbrodni pozostawał na wolności. Na swój sposób podkreślało to wspomnianą już forsowaną w ideologii gatunku przewagę środowiska *blackmetalowego* nad resztą społeczeństwa, zwłaszcza że wiedza o morderstwie dokonanym przez Eithuna była wśród członków sceny dość powszechna, co dodatkowo eksponowało hermetyzm grupy i jej nieufność wobec władz i instytucji.

Właściwą część narracyjnej roli Eithuna stanowiły jednak wydarzenia mające miejsce bez jego bezpośredniego udziału, choć wciąż rozwijające rozpoczęte przez niego zmiany. Aresztowanie, proces i samo skazanie Eithuna stworzyły już na tyle angażującą odbiorców ze sceny *blackmetalowej* fabułę, że efekt jej oddziaływania szybko ujawnił się również poza prasą podziemną i płaszczyzną relacji interpersonalnych. Szczególną uwagę należy zwrócić tu na sprawną organizację swoistego **ruchu społecznego** opowiadającego się za Eithunem. Oświadczenia podobne drukowano w zinach, w niewielkich ilościach produkowano również koszulki i plakaty. W przekazach tych nie chodziło bynajmniej o podkreślenie niesprawiedliwości skazania Eithuna. Wręcz przeciwnie, wszyscy sympatyzujący z jakąkolwiek formą radykalizmu członkowie sceny, podobnie jak sam muzyk Emperor, nie negowali jego winy. W spontanicznie rozwijającej się akcji społecznej chodziło zatem bardziej o **solidarność ze skazanym**, który na niemal prometejski sposób został skazany przez świat zewnętrzny za czyn, który umożliwił rozwój środowisk związanych z *black metalem*.

Błędem byłoby jednak sądzić, że tego rodzaju martyrologiczny dyskurs na stałe zdominował sposób, w jaki mówiono o Eithunie. Podobnie jak szybko członkowie sceny zaangażowali się w głoszenie poparcia udzielanego muzykowi, równie prędko fascynacja Faustem ustąpiła miejsca wzbudzającej kontrowersje sprawie Vikernesa – głównym powodem tej zmiany był w znacznej mierze fakt, że morderstwo Aarsetha zakorzenione zostało w obrębie środowiska, podczas gdy Andreassen reprezentował resztę społeczeństwa, z którą osoby związane ze sceną nie utrzymywały intensywnych kontaktów. Także wyraźnie ofensywny sposób bycia muzyka Burzum uchodził poniekąd za przeciwieństwo spokoju Eithuna, stąd postać Vikernesa już na wczesnym rozwoju jej kreacji wyróżniała się znacznym potencjałem, umożliwiającym wielokrotne jej wykorzystanie.

Eithun jednak wciąż wymieniany był jako pionier w spektrum bardziej radykalnych zachowań pozascenicznych. W późniejszych latach Faust, skazany na czternaście lat więzienia, pozostał obiektem zainteresowania prasy pod-

ziemnej[24]. Szczególnie popularną formą, między innymi w szwedzkim fanzinie „Slayer Mag", były specyficzne listy gończe, w których muzycy udzielali krótkich odpowiedzi na zadawane pytania. W jednym z takich wywiadów, w rubryce „zajęcie" (*occupation*), Eithun z lekką ironią napisał: „obecnie jestem poddawany wspaniałej rehabilitacji więziennej, by któregoś dnia stać się szanowanym obywatelem [*currently undergoing a splendid prison rehabilitation with the goal to one day be a respectable citizen*]" (Kristiansen 2012: 428). Jednocześnie jednak, wraz z upływem czasu, poznać można było, że Eithun stopniowo przestawał otaczać się wyłącznie sceną *blackmetalową*, otwierając się na inne zainteresowania („muzyka i nauka są teraz moim życiem [*music and studies is my life at the moment*]"), by na ostatnie pytanie („ambicja w życiu [*ambition in life*]") odpowiedzieć nieco sentencjonalnie: „powstać z popiołów [*to rise from the ashes*]".

To rozwijanie własnej legendy poprzez koncentrację na nowych wątkach w życiu Eithuna, nie zmieniło jednak schematycznego sposobu pojmowania i ponownej kontekstualizacji jego osoby przez resztę środowiska. Dla sceny *blackmetalowej*, a w szczególności tych, którzy tęsknili za prymitywnymi i brutalnymi początkami gatunku, Eithun pozostawał pionierem ekstremalnej ekspresji, co w znacznej mierze umożliwiało narracyjne łączenie morderstwa Andreassena z innymi zbrodniami i kontrowersjami wewnątrz gatunku. Podobnie bowiem jak w fabularnych przekazach wykorzystywanych w latach wcześniejszych i późniejszych do kreacji określonego portretu całej sceny *blackmetalowej*, istotna w przypadku Eithuna jest naturalna ciągłość motywów czy postaci w jego historii. Faust pracował i mieszkał przez pewien czas w Helvete, sklepie należącym do Aarsetha, to także Euronymous zachęcił Eithuna do udziału w podpaleniu kościoła w Holmenkollen. Co interesujące, na propozycję Aarsetha Eithun miał zareagować słowami: „Zabiłem już człowieka, więc czemu nie miałbym spalić kościoła?" (Moynihan & Søderlind 2009: 120). Sugeruje to zatem nie tylko nakładanie się poszczególnych wątków narracji, ale też i wskazuje na **wymóg ciągłości wydarzeń**, odczuwany w szczególności przez głównego aktora tego procesu. Obydwa przestępstwa, o popełnienie których oskarżony został Eithun, choć ich wymowa była różna i choć dotyczyły innych aspektów życia społecznego i scenicznego, pozostawały ze sobą we wzajemnej zależności: jedno miało

[24] Mowa tu przede wszystkim o tytułach powstających i dystrybuowanych w obrębie hermetycznego środowiska skupionego wokół muzyków *blackmetalowych*.

być bezpośrednim skutkiem popełnienia poprzedniego, co również powodowało przypisanie Eithunowi dodatkowego potencjału fabularnego.

Black metal, szczególnie w początkowym etapie rozwoju drugiej fali, był zatem gatunkiem w sposób szczególny nastawionym na narracyjność przekazu i możliwość wielokontekstowego zastosowania poszczególnych łańcuchów fabularnych skupiających w sobie dane wydarzenia. Przestępstwo, będące naturalną konsekwencją innego czynu karalnego, było zaś tego najlepszym przykładem. Szczególnie rozbudowane musiały być kreacyjne struktury wewnątrzsceniczne – ponieważ Magne Andreassen nie był w żaden sposób związany z *black metalem*, należało stworzyć ogniwo spajające, nadające wydarzeniu znaczenia zarówno w prasie podziemnej, jak i w mediach masowych. W wypadku Eithuna tym połączeniem była opisana już akcja solidaryzowania się z muzykiem. To właśnie dzięki niej dyskurs budowany wokół zabójstwa Andreassena mógł na płaszczyźnie ideologicznej, performatywnej i narracyjnej rozwijać się w obydwu środowiskach.

Dokonana przez nastoletnich muzyków z zespołu Absurd zbrodnia stała się przedmiotem powszechnego zainteresowania przede wszystkim w mediach masowych – naturalnie główną tego przyczyną był wiek sprawców, nie bez znaczenia pozostało jednak samo tło wydarzenia oraz wiązane z nim motywy czy problemy społeczne. Kiedy w 1993 roku Hendrik Möbus, Sebastian Schauseil i Andreas K. zwabili do chatki w lesie, a następnie za pomocą kabla zamordowali młodszego o dwa lata Sandro Bayera, nie tylko mieszkańcy Sondershausen w niemieckiej Turyngii byli wyraźnie poruszeni tym zajściem (Billebeck & Nordhausen 1994).

Za pośrednictwem prasy (w szczególności tabloidu „Bild”[25]) proces trójki z grupy Absurd stał się jednym z bardziej nagłaśnianych wydarzeń medialnych. Podobnie zatem jak w wypadku Vikernesa, tak i tu proces oskarżonych miał znamiona pokazowego. O ile jednak u muzyka Burzum rola ta rozwijana była szczególnie na płaszczyźnie rozprawienia się społeczeństwa z *blackmetalowymi* ekscesami *per se*, w Sondershausen ta performatywność dotyczyła bardziej dydaktycznej wymowy samego procesu, który szybko przeistoczył się w rozważania na temat stanu ówczesnej młodzieży i możliwych zagrożeń jej rozwoju[26].

[25] To również ta gazeta po raz pierwszy, bo 7 maja 1993, użyła określenia „Satansmord”, które w późniejszym czasie stało się pojęciem kluczowym dla przebiegu procesu (Billebeck & Nordhausen 1994: 129).

[26] W wypadku procesu członków grupy Absurd można zatem mówić o silniejszej koncen-

Faktem, któremu po morderstwie Bayera poświęcano szczególną uwagę, było dokonanie zbrodni w krótkim czasie po zjednoczeniu kraju, przez wzgląd na co w dyskusję zaangażowano również specjalistów od rozwoju demograficznego i psychologów[27]. Dostrzegając duże zainteresowanie procesem nastolatków, media szybko doceniły możliwość wielokrotnego wykorzystania poruszanych podczas rozprawy sądowej motywów – jeżeli podczas rozprawy pojawił się wątek satanizmu i jeden z oskarżonych udzielił szczególnie interesującej lub kontrowersyjnej odpowiedzi, zagadnienie to było rozwijane i interpretowane na różne sposoby (wciąż jednak w rubryce tekstów referujących sprawę morderstwa Bayera) przez kilka kolejnych dni. Zbrodnia stała się więc pretekstem do dyskusji i była odbierana niemal wyłącznie w perspektywie jej sprzężenia z problemami wychowawczymi.

Dotyczyło to przede wszystkim wpływu horrorów czy gier wideo na rozwój młodzieży, jednak jako główny problem czy zagrożenie interpretowany był satanizm. Choć morderstwo Bayera miało jednoznacznie tło osobiste i w żaden sposób nie było motywowane osobistymi przekonaniami religijnymi czy ideologicznymi, nie przeszkodziło to mediom w przedstawieniu go jako mordu niemal rytualnego. Möbus, Schauseil i K. stali się więc na swój sposób wychowawczą matrycą, na którą stopniowo nanoszono konkretne zagadnienia, stanowiące rzekomo potencjalne zagrożenie dla ówczesnej młodzieży, nagłaśniane w mediach. Wydana w 1994 roku książka, w której opisany został proces nastolatków, nosiła znamienny tytuł *Satanskinder*, co nie tylko w znaczący sposób implikowało pojmowanie motywacji sprawców, ale i ich niepokojącą fascynację śmiercią i makabrą. Takie *cautionary tales* pod koniec procesu

tracji mediów na osobach sprawców, nie na muzyce przez nich wykonywanej (uwagę poświęcano bowiem nie tyle twórczości Absurd, co raczej muzycznym preferencjom trójki oskarżonych).

27 „Wcześniej zakazane, stało się powszechnie dostępne: książki Stephena Kinga, płyty Venom Mayhem czy Sodom. Przede wszystkim jednak horrory. Fala gloryfikujących przemoc filmów zalała Sondershausen, nie tylko tę grupę młodzieży, ją jednak w szczególności. Młodzi zawsze są zwolennikami zakazanego czy kontrowersyjnego, gdzie »wszystkie okrucieństwa mordów są tak dokładnie pokazane«, jak ujął to Hendrik" (Billebeck & Nordhausen 1994: 30). Przekład własny za: „Früher Verbotenes ist nun frei erhältlich: die Bücher von Stephen King, die satanistischen Schallplatten von Venom, Mayhem oder Sodom. Vor allem aber Horrorvideos. Eine Springflut der Gewalt feiernden Filmen erreicht Sondershausen, nicht nur diese Clique, sie aber besonders [...]. Wie auch immer sie an die heiß Ware kommen, die Jugendlichen stehen auf indizierte und verbotene Streifen, »wo die ganzen Grausamkeiten und Morde richtig ausführlich gezeigt werden«, wie Hendrik prahlt".

tworzone były z dużym zapałem i za wszelką cenę: duże stacje telewizyjne, nierzadko łamiąc etykę dziennikarską, nagrywały nieletnich bez zgody rodziców, nie zakrywając ich twarzy (Billebeck & Nordhausen 1994: 137), ochoczo rozwijano każdą, nawet najbardziej absurdalną teorię dotyczącą potencjalnego przebiegu zdarzeń, żywo interesowano się również życiem prywatnym i rodzinnym oskarżonych. Dotyczyło to w szczególności kariery politycznej ojca Möbusa w CDU i zamężnej kochanki Schauseila, pracującej w szkole katechetki (w książce von Billebeck i Nordhausena pojawia się dość chwytliwe medialnie określenie „katechetka i satanista"; Billebeck & Nordhausen1994: 74)[28]. Taka relacja pomiędzy aspektami bezpośrednio związanymi z procesem a tymi oscylującymi wokół prywatnej sfery życia każdego z oskarżonych, pozwalała również na zaspokojenie ciekawości każdego odbiorcy prezentowanych treści.

Prawdziwe będzie więc w tym wypadku stwierdzenie, że to **media**, a nie sąd i policja zajęły się rozwiązaniem sprawy zabójstwa Bayera. Stwierdzenie takie można przedłożyć, uwzględniając silną indywidualizację w kreacji poszczególnych oskarżonych oraz zróżnicowanie oceny ich udziału w samej zbrodni, zwłaszcza że już na etapie rozłożenia akcentów związanych z kontrowersyjnością poszczególnych oskarżonych i uwagą poświęcaną im przez media, uwyraźnia się znacząca nieobecność Andreasa K., który od początku procesu przedstawiany był jako zagubiony i zdominowany przez presję rówieśniczą nastolatek (przez co media darzyły go największą sympatią)[29].

Subiektywna charakterystyka oskarżonych i próba ich profilowania, mimo powierzenia tych samych działań specjalistom, była głównym środkiem retorycznym i narracyjnym, jakim posługiwały się media w czasie procesu. Choć w przeprowadzonych testach to Sebastian Schauseil zidentyfikowany został jako przywódca grupy o znacznym uroku osobistym, prasa, na podstawie zachowania oskarżonych podczas procesu, wybrała Hendrika Möbusa jako osobnika ponoszącego winę za całe zajście. Opinii takiej sprzyjały między innymi jego lekceważący stosunek do zaistniałej sytuacji[30] czy też ignorowanie

[28] Która podczas styczniowej rozprawy przyprowadziła do sądu syna Schauseila, Dariusa, co nazwano następnie „niezłym występem" (Billebeck & Norduasen 1994: 229).

[29] 24 maja K. napisał do matki Bayera list z przeprosinami, co było później interpretowane przez ekspertów jako „odejście od satanizmu" (Billebeck & Nordhausen 1994: 148).

[30] Gdy udzielono mu głosu, przeczytał tekst zapisany na kartce, po czym, zwracając się do Schauseila, zapytał: „I jak mi poszło?" (Billebeck & Nordhausen 1994: 252). Rodzice

powagi problemu (po wykonaniu testów psychologicznych miał on powiedzieć do Andreasa K. „jeżeli Sebastian jest osobnikiem alfa, to ty musisz być omegą", co było przytykiem do ograniczonej błyskotliwości trzeciego z oskarżonych; Billebeck & Nordhausen 1994: 242). Möbus, jako arogancki nastolatek, niedoceniający poświęcenia i zaangażowania rodziny w jego sprawę, był więc według mediów idealnym kandydatem na antybohatera całej sytuacji. O ile bowiem Schauseil starał się, także później, stopniowo tonować swoje zachowanie na sali sądowej, o tyle Möbus nie poprawiał własnej sytuacji, robiąc, niezbyt zresztą przekonująco, wyłącznie to, co zasugerował mu adwokat. Taki schematyczny podział (Schauseil – inteligentny przywódca, Möbus – prowokator, błazen i K. – bezrefleksyjny naśladowca) znacznie ułatwiał prasie dalsze wykorzystywanie rozwiniętych już kwestii. Stereotypowe cechy charakteru wiązane z każdym z oskarżonych już na etapie rzeczywistym nadawały procesowi dynamiki i fabularnego polotu. Po dokonaniu odpowiedniej modyfikacji, mającej miejsce w tabloidach, pozwalały zaś na odpowiednią klasyfikację i retoryczne uporządkowanie wątków. Dzięki temu czytelnicy gazet mieli ostatecznie styczność z fabularyzacją tego, co oglądali reporterzy na sali sądowej, a nie osadzoną w faktach relacją.

Choć efekty testów psychologicznych, na podstawie których sąd dokonał charakterystyki oskarżonych, nie zmieniły sytuacji Schauseila i K., to miały one znaczny wpływ na sposób postrzegania Möbusa w końcowej fazie procesu i podczas odbywania przez niego kary. Jego rola prowokatora-błazna była bowiem o tyle bardziej szokująca, że w brutalny sposób kontrastowała z powagą sytuacji, jaką była śmierć Bayera. Po raz kolejny zatem demonizacja postaci wynikała z łamania przez nią **określonego tabu**, co wywoływało w odbiorcach niepokój i poczucie dyskomfortu. W późniejszych latach Möbus wielokrotnie odnosił się do tej postępującej demonizacji własnego wizerunku, opisując to jako szukanie przez media kozła ofiarnego. W wywiadzie udzielonym autorom *Władców chaosu* w nieco dramatyczny sposób porównał się nawet do skandynawskiego boga Lokiego, „ukaranego przez bogów za swoje grzechy" (Moynihan & Søderlind 2009: 310). Choć zatem wyrok Möbusa (osiem lat pozbawienia wolności) był taki sam, jak ten, który otrzymał Sebastian Schauseil, sytuacje obu przyjaciół diametralnie się różniły. O ile bowiem ten ostatni

Bayera wspominali, że choć zarówno Schauseil, jak i Möbus podczas całego procesu okazywali lekceważenie, przyznawali, że „Sebastian był bardziej poważny [...], ale Hendrik tylko się uśmiechał" (Billebeck & Nordhausen 1994: 246).

nie brał aktywnego udziału w tworzeniu sposobu, w jaki przedstawiano jego osobę, o tyle konieczność autokreacji była w wypadku tego pierwszego przez cały czas obecna[31]. Owa narracyjność polegała jednak na tym, że była ona odpowiedzią na inną kreację – tę dokonaną podczas procesu przez media masowe. Ponieważ za członkami Absurd, w przeciwieństwie do spraw Eithuna czy Vikernesa nie stała scena *blackmetalowa*, Möbus zmuszony był do samodzielnego rozwinięcia narracyjnego własnego wizerunku, a następnie do jego dyskursywnego osadzenia w teraźniejszości i w stylu życia, jaki muzyk chciał obrać po wyjściu z więzienia.

Porównanie ze sobą czterech opisanych dotychczas spraw zabójstw udowadnia, że mimo fizycznego niepowiązania ze sobą konkretnych zajść, ich okoliczności i przebieg pozwalają na wypracowanie określonego schematu dotyczącego zabójstwa w obrębie sceny *blackmetalowej* oraz jego początkowego i późniejszego znaczenia.

Szczególnie istotne w przypadku opisanych w rozdziale morderstw jest dążenie sprawców do konkretnej kreacji własnej osoby i obsadzenia jej w określonej roli na tle całej sprawy. W pierwszej kolejności należy zaznaczyć, że wbrew temu, co opisywała później prasa, zbrodnie te przeważnie **nie miały konkretnego motywu** (wyjątkiem jest tu sprawa Vikernesa). Ten powstawał dopiero na sali sądowej na podstawie zeznań świadków i samych oskarżonych (morderstwo Sandro Bayera), kształtował się w późniejszej fazie jako połączenie życiorysu muzyka i ofiary z określonymi skojarzeniami wiązanymi z całą sceną bądź też krystalizował się dopiero w późniejszych raportach medialnych (medialne nagłośnienie sprawy Eithuna czy Nödtveidta i Vlada). Należy zwrócić jednocześnie uwagę na to, że sensacja, do której tak często dążyły media, wynikała właśnie ze wspomnianego już **niedostosowania** języka prasy do charakteru sceny *blackmetalowej*. Odbiorcy, tak przyzwyczajeni do komunikatów informujących ich o zbrodniach popełnionych w afekcie lub też z nienawiści na tle narodowościowym czy rasowym, dostosowali te treści do nowego środowiska, w którym, szczególnie w latach dziewięćdziesiątych, coraz częściej dochodziło do zbrodni. Homofobia rozważana była jako motyw w sprawie Eithuna i Nödtveidta, w wypadku *frontmana* Dissection sensacyjności procesowi dodały również satanistyczne powiązania obydwu oskarżonych, co w opi-

[31] Była kontynuowana także wtedy, gdy zaczęto podkreślać jego związki z NSBM, odmianą *black metalu* naznaczoną wpływami ideologii nazistowskiej (Dornbusch & Killguss 2005: 151-157).

nii publicznej konotowało skojarzenia ściśle wiązane z tym ruchem.

Dla widzów czy czytelników doniesień medialnych z procesów istotna była jednak nie tyle konkretna sprawa, co raczej cały łańcuch zdarzeń, skupiający w sobie wszystkie te kontrowersje, jakie w przeszłości zdołał już wzbudzić *black metal* (na przykład podpalenia kościołów, samobójstwa, bezczeszczenie zwłok). Przez pryzmat określonego procesu w sprawie morderstwa nie osądzano zatem tylko jednostek, ale i całe środowisko, wyłamujące się ze społecznego monolitu zarówno pod względem zachowań, jak i ideologii. Szczególnie widoczne było to w wypadku niemal pokazowego procesu Varga Vikernesa. Choć w przypadku większości morderstw nie sposób wskazać jednoznacznego motywu, **schemat** ich dokonania pozwala na wskazanie związków łączących poszczególne ogniwa fabularnego łańcucha *black metalu*. Każdy z czynników upodabniających do siebie przebieg poszczególnych zbrodni, w zależności od konkretnej dyskursywnej interpretacji, postrzegany mógł być zarazem jako manifest wartości wyznawanych przez samą scenę. Do takich elementów należała między innymi chęć przejęcia całkowitej **kontroli** nad sytuacją, aczkolwiek niemniej ważna była również sama formuła przebiegu zbrodni, sprowadzająca się we wszystkich wypadkach do **zabawy ofiarą** (będącej manifestacją własnej wyższości nad zaszczutym przeciwnikiem) i prowokowania jej do wejścia w grę konwencją. Punktem zwrotnym tych zbrodni jest fakt, że to **ofiara pierwsza weszła w interakcję z przyszłym zabójcą;** to Meddour zainteresował się wyglądem Nödtveidta i Vlada, Andreassen podszedł do Eithuna, zaś Bayer dobrowolnie przyszedł na miejsce zbrodni, zwiedziony listem wysłanym mu przez muzyków grupy Absurd, natomiast świadomy zagrożenia Aarseth mimo wszystko wpuścił Vikernesa do swojego mieszkania. Moment ten jest zatem w kontekście całego zabójstwa o tyle ważny, że w zasadzie **decyzja ofiary** uruchomiła ciąg wydarzeń, co nadaje dodatkowej dynamiki w przekazach i dyskursywnych reinterpretacjach poszczególnych spraw.

Pod tym względem zatem poszczególne morderstwa mogą przypominać bardziej scenę polowania i wielokrotnego zwodzenia ofiary niż jednokrotnego uderzenia – celem zabójstwa była, jeśli spojrzeć na to z perspektywy czasu, bardziej sama jego forma niż fakt odebrania życia. Choć więc motyw nie był podstawowym i najważniejszym komponentem opisywanych zdarzeń, to sam szablon, według którego przebiegała zbrodnia, nadawał jej dodatkowego znaczenia w perspektywie fabularnego tropu. Takie zwiedzenie ofiary i zaangażowanie jej w grę pozorów gwarantowało zatem przewagę sprawcy, która skutecznie uniemożliwiała ofierze zmianę jej położenia.

Kluczowe w tym kontekście jest przede wszystkim zaskakujące przejście i gwałtowna zmiana postępowania, jaka zachodziła u sprawców w momencie podjęcia decyzji o zabójstwie. Podobnie jak Bård Eithun, który w udzielonym w latach późniejszych wywiadzie mówił, że przecież na co dzień „nie chodzi i nie zabija ludzi" (Moynihan & Søderlind 2009: 132), tak i inni muzycy (z wyjątkiem Vikernesa, w wypadku którego decyzja ta zapadła wcześniej) w momencie pierwszego kontaktu z ofiarą nie mieli w planie morderstwa. Choć w odniesieniu do Nödtveidta i Vlada oraz członków zespołu Absurd ten nagły zwrot tłumaczyć można relacjami panującymi między sprawcami, gwałtowne przejście między pragnieniem pozbycia się określonej osoby z otoczenia a decyzją o zabójstwie wciąż odbywało się błyskawicznie. Identyczny dualizm widoczny jest również w sposobie popełniania zbrodni, w których **brak emocji** zderza się **z działaniem agresywnym i impulsywnym**. Beznamiętny sposób, w jaki Eithun czy Vikernes opowiadali później o samym zabójstwie, „nożu, który musieli wyrywać z czaszki" (Moynihan & Søderlind 2009: 148) czy o kopaniu ofiary w głowę, stoi zatem w wyraźnym kontraście z emocjami widocznymi w sposobie zadawania ran ofierze. Te kwestie, jak również podobieństwa zachodzące między zbrodniami *blackmetalowców* a tymi popełnianymi przez seryjnych morderców, pozwalają na analizę zbrodni za pomocą tak zwanego wykresu MDS (*multidimensional scaling*; Canter 2004: 203)[32]. Dzięki temu po zestawieniu cech charakterystycznych każdej ze zbrodni możliwe jest ustalenie schematycznego sposobu, w jaki sprawca traktował ofiarę podczas dokonywania morderstwa. Porównanie ze sobą czterech omawianych tutaj zabójstw stawia zatem zbrodnie środowiska *blackmetalowego* między dwoma biegunami: podejściem do ofiary jako **przedmiotu** (*victim as object:* niska emocjonalność)[33] i środku wyrazu (*victim as vehicle:* wysoka emocjonal-

[32] Na wykresie rozróżnia się trzy konkretne perspektywy, z jakich postrzegana była ofiara morderstwa w zależności od obrażeń zadanych jej przez sprawców (rozpatrywanych jest osiemdziesiąt osiem przypadków). Poszczególne elementy zbrodni, takie jak tortury, porwanie, wiele ciosów nożem czy napad, służą tu określeniu ładunku emocjonalnego, z jakim sprawca podchodził do zbrodni oraz w jaki sposób zabójstwo traktowane było jako środek autoekspresji. Wykres MDS jest szczególnie pomocny w procesie mapowania na pozór nietypowych zachowań morderców, przez wzgląd na co, w zależności od oddalenia poszczególnego czynnika od centrum wykresu, śledzić można potencjalną schematyczność zbrodni oraz przystąpić do jej analizy na tle psychologicznym, czego próbę podejmują cytowani w tekście autorzy.

[33] Choć S.A. Hodge, na którego badania powołuje się Canter, brał pod uwagę w pierwszej kolejności morderstwa na tle seksualnym (zwłaszcza w kategorii „victim as object"),

ność). Z jednej strony zatem agresja kierowana w stronę ofiary sugerowała osobiste związki sprawcy z samym zajściem, z drugiej zaś implikowała traktowanie jej jako medium umożliwiającego nie tylko uzewnętrznienie emocji, ale również – na swój sposób – pośrednie odniesienie się do wartości obowiązujących wewnątrz subkultury (mowa tu szczególnie o łamaniu tabu i norm społecznych, w tym zwłaszcza o zabójstwie). Traktowanie ofiary jako swoistego środka wyrazu jest tymczasem istotne nie tylko dla samych sprawców, ale – na późniejszym etapie – również dla środowiska, dokonującego narracyjnej modyfikacji każdego ze zdarzeń, co umożliwiło późniejsze ich wykorzystanie w innych kontekstach (w wypadku Vikernesa działało to w obie strony: część środowiska uznawała za zdrajcę Aarsetha, część – samego muzyka Burzum).

Ze względu na te powtarzające się w każdym z morderstw motywy, uzasadnionym, choć bezsprzecznie daleko posuniętym spostrzeżeniem, mogą być znamiona **seryjności**, jakie nosiły poszczególne sprawy. Wskazuje na to chociażby ciągłość, która z upływem czasu stała się główną cechą charakterystyczną, przez pryzmat której środowisko zewnętrzne interpretowało procesy czy sposób, w jaki następowała unifikacja i upodobnienie do siebie sprawców na tle ideologicznym. W przeciwieństwie zatem do zwykle naświetlanych przez media seryjnych morderstw popełnianych przez **jednego sprawcę,** w przypadku zabójstw, o które oskarżano członków sceny *blackmetalowej* obejmowały **jedno środowisko** i jego powiązanie z określonym światopoglądem czy też ze sposobem, w jaki motyw (lub raczej jego brak) i jego semiotyka były w późniejszym czasie modyfikowane na scenie. W ten sposób fabularne walory gatunku wykorzystywane były nie tylko przez innych członków sceny, ale i przez media – te same wydarzenia odegrały zatem inną rolę w tworzonej przez określone otoczenie narracji i cechowały się innym zabarwieniem emocjonalnym czy ideologicznym.

Samookaleczenia

poszczególne elementy i sposoby dokonywania zabójstw są jednak na tyle uniwersalne, że znajdują swoje sytuacyjne rozwinięcie również w innych kontekstach.

Choć przypadki samookaleczenia podczas koncertów miały miejsce już wcześniej i nie tylko w obrębie muzyki ekstremalnej, to szczególnie jeden podgatunek *black metalu* zasłynął z zachowań tego typu – mowa tu o tak zwanym DSBM (*Depressive Suicidal Black Metal*). Sam termin został ukuty dzięki twórcy szwedzkiego Shining. Niklas Kvarforth już wcześniej aktywnie uczestniczył w życiu sceny, wydając pierwsze demo w roku 1998, zaś zespół, za sprawą eksperymentów stylistycznych i szybko wykształconej pozycji na scenie muzycznej, zwrócił również uwagę większych wytwórni.

Zarówno Shining, jak i jego założyciel, słynęli jednak nie tylko z samej twórczości muzycznej, lecz przede wszystkim tekstów, ich symboliki oraz wizerunku scenicznego. Te elementy pozamuzyczne również rozwijane były w dwojaki sposób. Z jednej strony stanowiły pochodną aktywnej kreacji Kvarfortha, wynikającej z aspektów tak muzycznych, jak i scenicznych. Z drugiej jednak, proces ten był konsekwencją osobowości muzyka, w kształtowaniu której niemałą rolę odegrały choroby psychiczne czy uzależnienia. Taka ekspozycja życia prywatnego i jego uwikłanie w aktywność twórczą sprawiły, że recepcja utworów Kvarfortha, właśnie ze względu na swój pozamuzyczny zasięg, postrzegana jest w odmienny sposób niż muzyka innych zespołów wpisujących się w omawiany nurt.

Na pewnym etapie to właśnie owe pozamuzyczne elementy zaczęły w coraz bardziej znaczący sposób wchodzić we wzajemne interakcje z samą twórczością, przez co skutecznie modyfikowały i utrwalały obraz Shining, jaki zapamiętywali odbiorcy i jaki był przez nich przywoływany podczas kolejnych spotkań z muzyką grupy. Zespół Niklasa Kvarfortha uznano bowiem za twór **niekompletny** bez występów na żywo, których jakość mierzono ilością krwi na scenie. Stało się tak dlatego, że podczas koncertów dochodziło do innych incydentów, w sposób szczególny przez odbiorców zapamiętywanych i następnie odtwarzanych w przestrzeni medialnej – obrażania publiczności, spoufalania się z muzykami, rozdawania widowni żyletek czy wreszcie pobić i samookaleczeń. Ze względu na tę – silnie podkreślaną – obecność sceniczną, Shining zaczęło być postrzegane jako zespół o cechach **czysto performatywnych**. Wpływ na to miały między innymi istotne walory wizualne, które, zwłaszcza w dobie mediów społecznościowych i internetu, odbierane i interpretowane bywają szybciej i w sposób mniej złożony niż inne przekazy.

Podobnie jednak jak w narracyjnej harmonii obecnej w innych odmianach *black metalu*, tak i w wypadku kombinacji większej ilości ekspresywnych elementów, znaczeniowa zmiana jednego detalu w intermedialnym wizerunku grupy odbija się echem na fabularnej strukturze kolejnych. Tak też stało

się w wypadku Shining, nieustannie eksperymentującej ze stylami muzycznymi, a jednocześnie drażniącej w ten sposób co bardziej tradycyjnych odbiorców.

Choroby psychiczne i zachowania sceniczne Kvarfortha stały się jednak nie tylko swoistą tabloidową wizytówką zespołu, ale też nierozerwalnym komponentem wizerunkowym i tematycznym: mowa tu nie tylko o osobistych przeżyciach muzyka, które od początku w mniejszym lub większym stopniu przenikały do muzyki, ale i o ich wprowadzaniu na scenę podczas występów na żywo. Dodatkowo przez lata służyły one również jako klucz do dalszego łamania społecznego tabu – procesy te spowodowały zatem jednocześnie rozmycie granic pomiędzy życiem prywatnym muzyka a jego aktywnością artystyczną. W jednym z wywiadów Kvarforth mówił:

> Kiedyś myślałem, że Shining będzie jakby szkłem powiększającym dla wszystkich złych przeżyć i emocji. Później jednak, zwłaszcza po wielu zmianach, zdałem sobie sprawę, że zespół ma też tę pozytywną twarz. To, że ja uważam ją za pozytywną, nie znaczy, że na innych zrobi takie samo wrażenie, ale kiedy podsumowuję 22 lata Shining, dostrzegam, że największą siłą tej muzyki jest to, że odbija się w niej moja psychika i że wszystko jest tu szalenie osobiste. Dlatego myślę, że nie mogę jednoznacznie oddzielić Shining od pozostałych aspektów mojego życia, bo Shining to ja. Choć pojąłem to dopiero po jakimś czasie (Kvarforth 2018).

Z jednej strony sceniczne i pozasceniczne ekscesy przysporzyły Shining popularności, z drugiej jednak przyczyniły się do schematycznego zaklasyfikowania Kvarfortha jako tego, który zdolny jest tylko w sposób kontrowersyjny i przeważnie umiarkowanie subtelny zaprezentować własną twórczości i osobowość. To właśnie ta kategoryzacja stała się głównym powodem, dla którego narracyjny wizerunek zespołu Shining wśród przedstawicieli sceny na przestrzeni lat ulegał stopniowemu rozpadowi.

Ze względu na to Kvarorth, przyjmujący rolę archetypicznego **trickstera i prowokatora**, zwodząc i wyprowadzając ze strefy komfortu zarówno siebie samego, jak i słuchaczy i widownię, z pełną świadomością niszczył swój tak sztywno funkcjonujący już w obrębie środowiska wizerunek. Rozpad ten dokonuje się ponownie na wielu płaszczyznach – *frontman* Shining jest bowiem prowokatorem, który do swoich działań wykorzystuje nie tylko medium słowa i muzyki, ale również własne ciało, co widać między innymi w krótkometrażowym dokumencie *Cold Void* w reżyserii Claudio Marino, filmie bardziej artystycznym niż dokumentalnym. Te nagłe relokacje dyskursywnego i tematycz-

nego nacisku muzyki grupy Shining, którymi Kvarforth regularnie żongluje, są też główną przyczyną, dla której twórca został na swój sposób odrzucony przez tradycyjne środowisko ekstremalnego metalu. To zaburzenie ciągłości poprzez zmiany w zachowaniu, muzyce czy środkach wyrazu, stało się więc w ostatnich latach dominującą strukturą narracyjną, funkcjonującą zarówno w płaszczyźnie artystycznego przekazu zespołu, jak i w odniesieniu do samego Kvarfortha jako twórcy. W tym kontekście interpretować można tytuł wydanej na początku 2018 płyty *Vargutan Flock*, czyli w dosłownym tłumaczeniu „Wilk bez trzody" – to prowokacyjne osamotnienie poprzez samodzielne przecinanie więzów łączących nadawcę z odbiorcą zaczęło funkcjonować bowiem jako twórczy i filozoficzny *leitmotiv* zespołu.

Paradoksalnie zatem Kvarforthowi zachowanie swojej pozycji udaje się za pomocą jej równoczesnej utraty. Poczucie ekskluzywności i możliwości samodzielnego wyznaczania zasad wewnątrz definiowanego przez siebie gatunku pozwoliło muzykowi na przypisanie mu niezależności oraz prowadzenia gry ze środowiskiem muzycznym i całym światem zewnętrznym. Rola prowokatora jest utrzymywana i rozwijana między innymi poprzez nieustanną retoryczną i estetyczną perswazję, zarówno w warstwie stylistycznej, jak wizualnej. Wyrażano to zarówno w takich utworach jak *Manipulation Session,* gdzie dwanaście razy z rzędu pada zwrot „Zrób mi przysługę i zabij się [*Do me a favor and kill yourself*]" (Shining 2012), jak i w szacie graficznej płyty *Redefining Darkness*, która zawierała instruktażową grafikę demonstrującą wiązanie pętli.

Ta korespondencja między warstwą wizualną a tekstowo-muzyczną rozciągnęła niejako samoczynnie fabularną nić, tworzącą z Shining swoisty dyskursywny mikrokosmos, w obrębie którego artyści korzystali nie tylko z autopoetyki *black metalu*, ale również z rozwijania indywidualnych reguł i elementów ideologii. Można stwierdzić zatem, że ponieważ każdy element odpowiadający za ostateczną recepcję Shining przez fanów powiązany jest bezpośrednio z Kvarforthem, samookaleczenia, którym zespół zawdzięcza swój rozgłos, **są osią narracyjną** obecności grupy na scenie. Co jednak warte zauważenia, również i stopniowa **rezygnacja** z tego rodzaju środków wyrazu odgrywała w zespołowej fabule niemniej ważną rolę, stanowiąc narracyjny łańcuch, na przykładzie którego w sposób szczególnie klarowny obserwować można zmiany samego zespołu. To właśnie na kontrastującej ze sobą obserwacji obecności lub nieobecności konkretnych elementów ekspresji, Shining buduje pozycję grupy inkorporującej w warstwę muzyczną tracące na intensywności zachowania sceniczne.

W wypadku Mikaela Nilssona, mającego udział w projekcie Silencer, wątek samookaleczenia nie zbliża w performatywny sposób muzyki czy wizerunku zespołu do odbiorców, a raczej lokalizuje te narracyjne struktury bezpośrednio wewnątrz fikcjonalnej (a więc nie tyle dyskursywnej, co raczej tej cechującej się typowo literackim ujęciem wydarzeń) fabuły i zależności między rzeczywistością a mitem.

Kluczowym elementem, mającym swój udział w stopniowym formowaniu wizerunku Nilssona, było właśnie postępujące zespajanie świata miejskich legend z prawdziwą tożsamością Nattramna. To zaś, że nie sposób było zdecydować, która z informacji na temat Silencera była prawdziwa, przyczyniało się do ponownego zakorzenienia *black metalu* w środowisku ekstremy i radykalizmów, co chciano udowadniać tak środowisku, jak i światu zewnętrznemu. Konfabulacje, które krążyły na temat Nilssona, dotyczyły między innymi napaści na dzieci, okaleczania się podczas prób czy wreszcie amputacji dłoni i zastąpienia ich świńskimi racicami (Emadion.it 2015). Ponownie pojawiła się tu więc forma skrajnej radykalizacji postaci muzyka i powiązania ze sobą w jeden fabularny ciąg wydarzeń z całego spektrum kontrowersji.

Ponieważ jednak Silencer i postać Nilssona dość długo miały w sobie więcej z miejskiej legendy (a więc przekazywanej, najczęściej drogą internetową, pogłoski o niepokojącej treści), w której fabularyzacja nie jest dziełem pojedynczych architektów sceny, a na udział w tworzeniu której pozwala się właściwie każdemu, nagromadzenie wątków sensacyjnych nadawało strukturze fabularnej wokół zespołu Silencer wręcz sinusoidalnego kształtu. Legenda Nattramna nie miała bowiem racji bytu, dopóki nie została wprowadzona przez kolejnego współtwórcę na narracyjny poziom budujący napięcie, w którym przywoływano także poprzednie konfabulacje działające na odbiorcę w podobnie elektryzujący sposób. To zaś pozwalało na utrzymanie poczucia ciągłości (zarówno w ekstremalnych emocjach, jak i w powtarzalnej strukturze fabuły dotyczącej grupy), nawet gdy faktyczna twórczość zespołu i jej regularność sama w sobie nie wystarczała na jej wytworzenie.

Natężenie i nagromadzenie konfabulacji, choć mogło wewnątrz ideologizującej chaos sceny zostać odebrane jako komponent spajający ze sobą pojedyncze fragmenty zagadkowej tożsamości Nilssona, było też bezpośrednim powodem dodatkowego rozmycia merytorycznej roli, jaką na scenie odgrywać miał Silencer.

W wypadku Nattramna samookaleczenie nie jest bowiem odbierane jako manifest konkretnej **idei stojącej za zespołem** czy motyw wyjściowy do dal-

szej jego fabularyzacji, jak miało to miejsce w przypadku Shining, a raczej jako samoistne **wydarzenie dyskursywne** i narracyjne, wedle autorki niniejszego rozdziału po prostu mające miejsce na (rozmytym) tle muzycznym. Przypisywane Nilssonowi czyny łamały bowiem tabu za tabu, co doprowadziło do tego, że Nattramn stał się niejako matrycą skupiającą w sobie wszystkie aktualnie uznawane za najbardziej drastyczne i kontrowersyjne zachowania. Fakt, że konfabulacje i ich zawieszenie między rzeczywistością a fikcją przekazu w znacznej mierze uplasowały w narracji gatunku postać Nilssona wyżej od samego zespołu i znacznie oderwały dyskurs odnoszący się do jego osoby od tego dotyczącego muzyki, podkreśla dodatkowo, w jaki sposób samo przypisanie komuś performatywnych zachowań autodestruktywnych może ukształtować narrację dotyczącą zarówno jednostki, jak i projektu muzycznego.

Nawet jednak próby fabularnego uformowania zagadkowej tożsamości Nilssena nie były wystarczającym powodem na przypisanie muzykowi określonej roli archetypicznej w całościowej narracji gatunku. Indywidualne cechy Nattramna i jego wkład w tworzenie muzyki nie były bowiem na tyle istotne, by wpłynąć na uschematyzowanie cech innych niż tych właściwych dla konkretnych oczekiwań odbiorców czy społecznych tabu. Znacznie ważniejsze były bowiem wszystkie **przypisywane** Nilssenowi cechy, które były istotniejsze niż autentyczna osobowość czy kreacja sceniczna. Nattramn został zatem wykreowany i osadzony w muzycznej narracji z racji swojego **potencjału** sprzyjającego przyjmowaniu pochodzących z zewnątrz podejrzeń i pogłosek, co uczyniło z niego idealne ogniwo spajające performatywną ekspresję z muzyką, a więc dwa elementy od zawsze obecne w muzyce ekstremalnej.

Najważniejszym spostrzeżeniem wynikającym z analizy fabularnych związków znaczeniowych przypisywanych Kvarforthowi i Nilssonowi, jest możliwość przydzielenia im roli, jaką samookaleczenie odgrywało w narracji poszczególnych zespołów i całego gatunku. Motyw zachowań autodestruktywnych **nie był**, w przeciwieństwie do tego obecnego w wypadkach zabójstwa i samobójstwa, **zdarzeniem jednorazowym**, którego dalsze rozwinięcie fabularne możliwe było tylko za pośrednictwem wykorzystania w nowych kontekstach. Samookaleczenie (przykładowo w wykonaniu Maniaca na koncertach Mayhem) wyróżniało się przeważnie poprzez swoją **powtarzalność**; przypisywanie takim aktom nowych znaczeń i przydzielanie im miejsca w muzycznej fabule odbywało się zatem cyklicznie, z bezpośrednim odwołaniem do określonej osoby, a nie tylko na podstawie wcześniejszych jej dokonań (jak miało to miejsce w wypadku Ohlina). Zachodzący tu proces jest zatem linearnym procesem

rozwijania gatunkowej fabuły, a nie wielokrotnym nakładaniem dyskursywnie modyfikowanych znaczeń czy kodów kulturowych na raz wytworzony przekaz.

Zachowania autodestruktywne były w znacznej mierze formą regularnego pobudzania całej sceny do dalszego narracyjnego rozwoju. Jednoczesne zakorzenienie motywu samookaleczenia zarówno w muzyce, jak i w wizerunku scenicznym wykonawców, pozwalało na dalszą klasyfikację i parenetyzację konkretnych zachowań czy ich wzorców na dwóch płaszczyznach (wizualnej i muzycznej) ewolucji gatunku. Między tymi narracyjnymi poziomami można rozwinąć jednak kolejną sieć wpływów i zależności, jak miało to miejsce w procesach zachodzących w obrębie recepcji twórczości zespołu Shining. Postaci sceniczne tymczasem, które, jak Mikael Nilssen, ważne były nie tyle jako twórcy, ale bardziej jako nośniki znaczeń i fabularnych skojarzeń, pełniły w gatunkowej narracji rolę znamiennych drogowskazów, umożliwiających przewidzenie dalszych rozszerzeń regularnie poruszanych i omawianych w obrębie środowiska wydarzeń.

Fabularna romantyzacja zbrodni w środowisku *blackmetalowym*

Należy również zaznaczyć, że poza dwoma omówionymi w rozdziale narracyjnie naznaczonymi przypadkami samookaleczeń, wielu muzyków wykorzystuje takie zachowania do celów czysto performatywnych, raniąc się podczas koncertów czy pozamuzycznych *performance'ów*. Do tej drugiej kategorii należy między innymi występ Frosta, perkusisty Satyriconu, w widowisku *Kill Me Before I Do It Myself*, sfilmowanym i umieszczonym następnie w filmie dokumentalnym *Until the LightTakes Us* (Aites& Ewell 2008: 1:25:38-1:29:00). Co interesujące, i w tym wypadku występ, mający z założenia nie mieć bezpośrednich powiązań ze sceną *blackmetalową* (poza bardziej rozpoznawalną postacią Haraldstada i *corspe paintem* na jego twarzy), poprzez fabularną rolę, w jakiej obsadzono muzyka, szybko powrócił do znanych już wątków z historii gatunku. Jeden z obecnych w filmie artystów opisuje go jako „zagubionego mrocznego anioła" (Aites & Ewell 2008: 01:23:00). Samookaleczenie i brutalna formuła występu Haraldstada stała się zatem budulcem stopniowej **poetyzacji i romantyzacji przemocy** wewnątrz sceny oraz wydarzeń, które wpłynęły na jej ostateczny kształt.

Takie utrwalone wzorce parenetyczne, przez pryzmat których kształtowano zarówno konkretną postać w środowisku *blackmetalowym*, jak i okre-

ślony wątek fabularny, w którym dany muzyk miał swój udział, w znacznej mierze przyczyniły się do rozwoju dwóch definiujących scenę zjawisk i ich powiązań z mediami *mainstreamowymi* czy światem zewnętrznym, a więc romantyzacji i demonizacji. Podobny dualizm wiązał się także z recepcją tych elementów przez dwie, mające różne wymagania i oczekiwania, grupy odbiorców, czyli przedstawicieli sceny i osób z nią zaznajomionych oraz z rzeczywistością pozasceniczną. Biorąc pod uwagę fakt, że założeniem gatunku było pozostawanie w relacjach z mediami masowymi (za pomocą czego, paradoksalnie, podkreślano dodatkowo inność samej sceny), które w *black metalu* wyczuwały potencjał sensacyjnej wiadomości, musiał on utrzymać przy sobie obie te grupy. Jego narracja, fabuła i określone role, w jakich występowali muzycy, były zaś tym elementem, który budził ciekawość i ułatwiał identyfikację bądź też uproszczone zrozumienie zachodzących wewnątrz środowiska zdarzeń.

Wzorce parenetyczne, za które uchodzili w nim poszczególni muzycy (**Nödtveidt**: wojownik za przekonania, **Ohlin:** przeklęty marzyciel, **Vikernes**: wojownik zwalczający wrogów otoczenia, **Eithun**: pionier, **Möbus**: arogancki trickster i wreszcie **Kvarforth** jako trickster-prowokator) nadawały więc poszczególnym wątkom **epickiego fabularnego wymiaru**. Każda z postaci, ze względu na zbiór skojarzeń z nią wiązanych, w znacznym stopniu dynamizowała fabułę i narrację, podkreślając obecność konkretnych motywów. Takie schematyczne role przypisywane jednostkom na podstawie konkretnego epizodu w ich życiu czy karierze definiowały również ich udział jako aktorów gatunkowej narracji. To również najbardziej widoczne jest na przykładzie Vikernesa, którego całą karierę i otaczające go również w późniejszym czasie kontrowersje, uwarunkowały dyskursy, w ramach których redefiniowano morderstwo Aarsetha. Dynamizacja narracji przez jednostkę, jej reprezentatywne cechy charakteru i sposoby nawiązywania relacji ze światem *mainstreamu* umożliwiały również późniejsze urozmaicanie fabuły o kolejne wydarzenia czy wątki wiązane z konkretnym wzorcem i, co za tym szło, również z muzykiem stanowiącym personifikację danych zachowań. Inni tymczasem, jak widać na przykładzie Nattramna, stawali się niejako **medium** dla forsowanych przez członków subkultury środków wyrazu, konkretyzując je w potencjalnie kontrowersyjnej osobie wykonawcy i czyniąc z nich stopniowo element muzyki i towarzyszącej jej estetyki.

To, w jaki sposób określone wzorce parenetyczne czy skojarzenia z konkretnymi jednostkami wpłynęły na wzrost asocjatywności gatunku i jak bardzo

ułatwiły one jego schematyczną i logiczną klasyfikację, szczególnie plastycznie widoczne jest na przykładzie cytatów wykorzystanych na okładce polskiego wydania książki *Władcy chaosu*:

(1). „Nie chcę, żeby ludzie mnie szanowali, mają się **bać i nienawidzić** [podkreślenie – A. S.]".

Teatralna i patetyczna sentencjonalność wypowiedzi wiążą je z postacią **Øysteina Aarsetha**, który swój wizerunek i skojarzenia z całą sceną *blackmetalową* na początku lat dziewięćdziesiątych zawdzięczał niemal wyłącznie własnej kreacji. Strach i nienawiść, a więc w mniemaniu przynależących do wczesnej sceny *blackmetalowej* jej podstawowe wyznaczniki dyskursywne, przedstawione zostały przez Aarsetha jako komponenty cechujące jego osobowość, co w założeniu miało uzasadnić jego samozwańczą decyzję o przedstawianiu się jako ojca chrzestnego *black metalu*. Istotne jest również to, że ze względu na brak jakiegokolwiek czynnego udziału Aarsetha w kryminalnych epizodach kształtujących scenę *blackmetalową*, brak również w dzisiejszym środowisku jednoznacznego wzorca parenetycznego determinującego odbiór jego osoby. Wszystkie stylizujące przekazy pochodzą z jego własnych wypowiedzi, które nie ulegały dalszemu dyskursywnemu rozwinięciu przez członków sceny, jak miało to miejsce w przypadku Ohlina, z racji na poświęcenie większej uwagi Vikernesowi. Paradoksalnie bowiem, znacznie większą rolę, zarówno dyskursywne i ideologiczne, jak i fabularne, Aarseth odgrywa jako ofiara muzyka Burzum niż jako samoczynna jednostka kształtująca gatunek muzyczny. Choć zatem postać Vikernesa jest dyskursywnie wykorzystywana w mniejszej ilości scenicznych kontekstów, odgrywa ona bardziej aktywną rolę, odpowiedzialną za kondycję ówczesnego środowiska.

(2). „Zginął od jednego ciosu nożem w głowę… Przeszedł na wylot. Musiałem mu go potem **wyrwać z czaszki** [podkreślenie – A. S.]".

Prostota wypowiedzi **Varga Vikernesa** i jej radykalna brutalność, wskazująca na bezlitosny stosunek wobec tych, których w jakiś sposób cechuje inny (a co za tym szło, również niewłaściwy) stosunek do sceny, dodatkowo eksponują jego nieustępliwość wobec wszelkiej słabości czy nieautentyczności. Ten etos i wizerunek wojownika, do którego Vikernes wielokrotnie odwoływał się zarówno w warstwie ideologicznej, jak i wizualnej, zyskały w środowisku muzycznym znaczną popularność ze względu na możliwość ich powiązania ze schematycznymi poglądami członów środowiska *blackmetalowego*. Aktywnie

działający Vikernes, w przeciwieństwie do pasywnego Aarsetha, był zatem postacią zdecydowanie częściej dyskursywnie i fabularnie wykorzystywaną w późniejszej narracji *blackmetalowej*.

(3), „Muszę **trwać przy tym** [podkreślenie – A. S.], co zrobiłem. Nie ma we mnie poczucia winy".

Postać Bårda Eithuna jako pioniera zbrodni *blackmetalowej* wykorzystana została tutaj jako główny element wyróżniający jego osobę. Na podstawie tego cytatu stwierdzić można, że Eithun na swój sposób godzi się z faktem, że jego czyn był niezgodny z normami społecznymi i z tego też powodu odbyć musiał zasłużoną karę. Ta świadomość i forma akceptacji losu odpowiada zatem ponownie ideologicznemu znaczeniu (zbrodnia-manifest), jakie przypisywano później sprawie zabójstwa Andreassena oraz przypomina rolę intensywnej akcji społecznej, w czasie której Eithun urósł do roli jednego z głównych ideowych reprezentantów sceny *blackmetalowej*, ofensywnie oddziałującym na świat zewnętrzny.

(4). „Wraz z każdą przemijającą sekundą umiera jakiś człowiek, nie widzę więc potrzeby **robienia wielkiego hałasu** [podkreślenie – A. S.] o tę jedną śmierć".

Pogardliwe zabarwienie tej wypowiedzi oraz próba usprawiedliwienia zbrodni i przedstawienia jej jako czegoś odpowiadającego niemalże porządkowi naturalnemu, koresponduje z wytworzonym przez media i wypowiedzi trójki z Sondershausen portretu **Hendrika Möbusa.** Często przedstawiany jako główny pomysłodawca morderstwa Sandro Bayera, Möbus, podobnie jak Schauseil, wielokrotnie, także w czasie przesłuchań, akcentowali winę pasywnie agresywnego Bayera, który swoją postawą wobec członków Absurd, ale i do innych subkultur w niemieckim mieście (Billebeck & Nordhausen: 1994). Z tego powodu ich decyzja mogła być odbierana jako przejaw swoistej odwagi położenia kresu tym zachowaniom (za pomocą podstępu, a więc taktyki bezpośrednio angażującej ich w zbrodnię intelektualnie). Möbus, jako trickster-prowokator, w największym stopniu ściągnął na siebie uwagę mediów (nie bez znaczenia pozostawała tu polityczna kariera jego ojca) przez umyślne wprowadzanie w błąd i okazywanie lekceważenia oskarżycielom czy sędziom. To, że Möbus w latach późniejszych powiązany był z ruchem neonazistowskim, wskazuje także na, podobnie jak u Vikernesa, przewagę siły i działania nad bierną egzystencją ofiary, która, w mniemaniu sprawców, **zasłużyła** na śmierć.

(5). „Z **ciekawością** [podkreślenie – A. S.] obserwuję to, jak ludzie reagują, gdy zewsząd leje się moja krew".

Znajdujące w tym cytacie odzwierciedlenie poczucie skrajnego odrealnienia i nieobecności, wiążącej się z brakiem udziału w społecznych interakcjach, jednoznacznie wskazują na **Pera „Deada" Ohlina**. Brak słownictwa o zabarwieniu emocjonalnym ponownie nawiązują nawiązuje do jego romantycznego marzycielstwa, który nie postrzegał siebie jako istoty z tego świata i przez całe życie szukał ucieczki w kontrowersyjnych środkach scenicznego wyrazu.

Kategorie te wykazały z czasem także znaczny potencjał medialny, łącząc środowisko zanurzone już w *black metalu* ze środowiskiem laików, odpowiedzialnych za demonizację gatunku w mediach *mainstreamowych*. Radykalizm określonej grupy czy subkultury, ze względu na skojarzenia masowego odbiorcy z sensacyjnym przekazem, do jakiego przyzwyczaiły go media, stał się przyczyną kolejnej fali awersyjnej fascynacji *black metalem*[34] wśród tych, u których z założenia chciano wywołać reakcję odwrotną (Moynihan & Søderlind 2008: 267). Przez wzgląd na silne literacko-historyczne konotacje idei wzorców parenetycznych oraz na rolę atmosfery, tak istotnych w *black metalu*, sam gatunek zaczął być postrzegany jako część **fikcjonalnego** świata. Członkowie sceny stawali się tymczasem romantycznymi i zdesperowanymi *outsiderami*, a ich radykalizm, agresja i brutalność – elementami pokoleniowej walki o własną wizję świata. Ten aspekt buntu i alternatywnego, nierzadko drastycznego, sprzeciwu dotyczył również reinterpretacji zachowań scenicznych, epizodów podpaleń czy warstwy wizualnej poszczególnych zespołów.

Stopniowa romantyzacja radykalizmu środowiska *blackmetalowego* jako grupy wyrzutków negujących normy społeczne na rzecz własnych, nierzadko kontrowersyjnych przekonań, wynikała również w znacznej mierze z tego, że nawet media masowe, demonizując gatunek i całą scenę, także trzymały się w swoich przekazach określonej narracji, spajającej poszczególne zdarzenia i łączące je w jeden fabularny łańcuch. Przekazy w prasie podziemnej i ma-

[34] Moment ten w znakomity sposób ilustruje fragment islandzkiego filmu *Metalhead* w reżyserii Ragnara Bragasona, w którym główna bohaterka, Hera, na co dzień zmagająca się z problemami rodzinnymi, widząc w telewizji materiał o płonących kościołach w Skandynawii, natychmiast interesuje się nowym gatunkiem muzycznym (Bragason 2013: 00:44:43-00:45:38).

sowej dotyczące tych samych wydarzeń różnił zatem tylko dyskurs, w jakim o gatunku chciano mówić – oznaczało to, że wzorce parenetyczne, wiązane z danymi muzykami, pozostawały **niezmienne** (zwłaszcza w wypadku trójki z Sondershausen czy Vikernesa), a jedyne różnice dotyczyły nacechowania emocjonalnego i stosowanej przez środowiska medialne narracji. Skoro zaś określony wzorzec parenetyczny istniał zarówno w przestrzeni subkulturowego przekazu, jak i w *mainstreamie*, utrwalał się i stawał podstawą do dalszych rozszerzeń narracji obudowywanej wokół jednej osoby. W efekcie takiej ewolucji ulegała również sama scena, toteż kolejne wydarzenia powiązane z *black metalem* odbierane były z podobnym zainteresowaniem, co filmy fabularne czy zdobywające popularność dokudramy. Symbiotyczne relacje między *mainstreamem* a niszą, powstające w momencie popełnienia danej zbrodni, utrzymywały się zatem i uzależniały od siebie pod kątem narracyjnym na dalszym etapie dyskursywnego rozwijania danego wątku w mediach i w obrębie samej sceny *blackmetalowej*.

Źródła cytowań

Aites, Aaron, Ewell Audrey, reż. (2008), *Until the Light Takes Us*, Variance Films [DVD].

Biagi, Andrea (1998?), 'Dissection: the killing', w: *dissection.nu*, online: https://web.archive.org/web/20040216045715/http://www.dissection.nu/killing.htm [dostęp: 1.08.2018].

Billebeck, Liane von, Frank Nordhausen (1994), *Satanskinder. Der Mordfall Sandro B.*, Berlin: Ch. Links Verlag.

Blabbermouth.com (2009), *Dissection's Jon Nodtveidt: 'Lost' Interview Surfaces*, online: http://www.blabbermouth.net/news/dissection-s-jon-n-dtveidt--lost-interview-surfaces/ [dostęp: 1.08.2018].

BlasphemousZine, The Book (2018), [brak miejsca wydania]: Fryktos Burnnigs.

Bragason, Ragnar, reż. (2013), *Metalhead*, Mystery [DVD]

Canter, David (2004), 'Täterprofiling und diferenzielle Täteranalyse', w: Frank J. Robertz, Wolf-Reinhard Kemper (red.), '*Serienmord: kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen einer ungeheuerlichen Phänomens*, Monachium: Belleville, ss. 186-213.

Debruyne, Hans (2017), 'Cotard's Syndrome', w: Brian A. Sharpless (red.), *Unusual And Rare Psychological Disorders. A Handbook For*

Clinical Practice And Research, Oxford: Oxford University Press. ss. 94-104.

Deathstars (2009), 'Via the End', w: Deathstars*, Night Electric Night*, Nuclear Blast [CD].

Dissection (2006), 'Infernal Fire', w: Dissection, *Reinkaos*, Black Horizon Music [CD].

Dornbusch, Christian, Hans-Peter Killguss (2005), *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*, Hamburg: UNRAST-Verlag.

Ekeroth, Daniel (2013). *Szwedzki Death Metal*, przekł. Bartosz Donarski, Poznań: Kagra.

Emadion.it (2015), Nattramn Hands Of Pig, online: https://emadion.it/en/legends/urban-legends/nattramn-hands-of-pig/ [dostęp: 25.10.19].

Falch, Christian, Fredrik Horn Akselsen, reż. (2017), *Blackhearts*, Gammaglimt [DVD].

Hoeltgen Stefan, Michael Wetzel (red.), (2010), *Killer/culture: Serienmord in der populären Kultur*, Berlin: Bertz + Fischer.

Johannesson, Ika, Jon Jefferson Klingberg (2018), Blood, Fire, Death: The Swedish Death Metal Story, Waszyngton: Feral House.

Kristiansen, Jon, Tara G. Warrior (red.), (2012), *Metalion. The Slayer Mag Diaries*, Nowy Jork: Bazillion Points.

Kvarforth, Niklas (2017), *When Prozac No Longer Helps*, Ljubljana: Shining Asylum.

Kvarforth, Niklas, Alicja Sułkowska (2018), 'Trudno być królem we własnym kraju', w: *DeathMagnetic*, online: http://deathmagnetic.pl/naszym-zdaniem/wywiady/niklas-kvarforth-shining-dla-dm-pl-trudno-byc-krolem-we-wlasnym-kraju/ [dostęp: 1.08.2018].

Marsh, Ian (2010), *Suicide. Foucault, History and Thruth*, Cambridge: Cambridge University Press.

Mayhem (1994), *De Mysteriis Dom Sathanas*, Deathlike Silence [CD].

Moynihan, Michael, Didrik Søderlind (2009), *Władcy chaosu*, przekł. Bartosz Donarski, Poznań: Kagra.

Nargaroth (2001), *'The Day Burzum Killed Mayhem'*, w: Nargaroth, *Black Metal ist Krieg*, No Colours Records [CD].

Nödtveidt, Jon (2006), 'Interview for the fans by the fans' w: *dissection.nu*, online: https://web.archive.org/web/20071020061147/http:/www.dissec-

tion.nu/interviews/Interview2.htm [dostęp: 1.08.2018].

Rydehed, Stefan, reż. (2008), *Pure Fucking Mayhem*, Film i Halland [DVD].

ADAPTACJE I REMEDIACJE

CZĘŚĆ TRZECIA

„Babciu, a dlaczego masz takie wielkie kły?", czyli percepcja baśni w trzech dyskursach

MARIOLA LEKSZYCKA

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
mariolalekszycka@gmail.com

Baśń jest jednym z podstawowych gatunków literatury ludowej, wywodzi się z podań i legend przekazywanych z pokolenia na pokolenie jako tradycja ustna. „Zdaniem wielu autorów zrodziła się z obrzędów inicjacyjnych funkcjonujących w kulturach pierwotnych – rytuałów, które przygotowywały chłopców do osiągnięcia dojrzałości i włączały ich w społeczność dorosłych" (Kostecka 2014: 89). Z czasem baśnie doczekały się spisania i choć ich wersje różnią się między sobą, są one utrzymane według ściśle określonego schematu. Forma baśni stała się materiałem do badań dla Vladimira Proppa, który w *Morfologii bajki magicznej* na materiale ponad stu bajek rozpisuje powtarzalną strukturę gatunku (Propp 2011). Jednymi z najbardziej znanych twórców zbiorów baśni są bracia Jacob i Wilhelm Grimmowie, którym zawdzięczamy *Baśnie domowe i dziecięce* (niemieckie: *Kinder – und Hausmärchen*) uznawane za największy i najlepszy zbiór legend i podań ludowych. Stały się one również punktem wyjścia dla komparatystycznej metody badań nad folklorem niemieckim (Kostecka 2014: 58). W tomie, oprócz najpiękniejszych, najchętniej interpretowanych i analizowanych *Kopciuszka, Jasia i Małgosi* czy *Śpiącej Królewny,* znalazły się baśnie o *Czerwonym Kapturku*, *Królewnie Śnieżce* i *Trzech małych świnkach*, mające kluczowe znaczenie dla autorki niniejszego rozdziału.

Ściśle określona struktura narracji, bohaterów i samej budowy baśni przyczyniła się do poszerzenia perspektywy badawczej poza badania nad formą

i skupiła badaczy wokół socjalizującej funkcji baśni i studiami nad nowożytnymi dziejami gatunku. Wśród badaczy wymienić należy Alison Lurie, Marci K. Liberman, Dietera Richtera, Jacka Zipesa, a także najpopularniejszego w polskim dyskursie Bruno Bettelheima (którego spostrzeżenia rozszerzają freudowskie *Märchenstoffe in Träumen*, czyli wyjaśnienia baśniowych motywów w snach), który w znanej książce *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* opisał znaczenia baśni, które, według teorii psychoanalizy, przyjmowane są przez odbiorców w sposób intuicyjny i podświadomy (Bednarek 2017: 2000-2001). Teorie Bettleheima, pomimo upływu lat, wciąż stanowią silny dyskurs w badaniach nad baśniami, ale nie brak takich uczonych, którzy zauważają błędy i dyspropocje, jakie niesie ze sobą metoda psychoanalityczna. Jednym z dominujących, kontrarnych wobec niej dyskursów, jest feminizm. Oprócz reinterpretacji znaczeń ukrytych w tradycyjnych opowiadaniach, feministki „prze-pisują" baśń według swoich interpretacji bądź wykorzystują motywy baśniowe do ukazania nowych treści. Praktyka prze-pisywania, *retellingu*, oparta jest na kategorii transfikcjonalności w literaturze, która charakteryzuje się „zachodzącą pomiędzy tekstami kultury twórczą relacją, która polega na współdzieleniu przez nie komponentów narracyjnych, takich jak fikcyjne postaci, lokalizacje, całe uniwersa czy artefakty […] przeniesienia elementów tekstu […] umożliwiające odmienny od źródłowego rozwój fikcyjnego świata, bohaterów, lokacji czy artefaktów w toku nowej fabuły" (Olkusz 2018: 159).

W oparciu o tę wielość dyskursów (tradycyjna forma i struktura baśni oraz nakładający się na nią kierunek badań psychoanalitycznych i feministycznych) powstał nowy gatunek, czyli baśń postmodernistyczna, która w definicji Weroniki Kosteckiej rozumiana jest jako:

> [...] utwór literacki, który w odróżnieniu od adaptacji reinterpretuje baśń klasyczną, czyli dekonstruuje ją, proponuje nowe jej odczytanie, włącza ją w obszar intertekstualnych gier z tradycją, weryfikuje dotychczasowe interpretacje. Baśń postmodernistyczna nie tylko skłania do reinterpretacji, lecz przede wszystkim sama stanowi reinterpretację baśni tradycyjnej (m.in. na zasadzie parodii) (Kostecka 2014: 16).

Baśń postmodernistyczna, w zgodzie z takąż estetyką, nie musi być realizowana wyłącznie jako tekst literacki, lecz wykracza poza jej tekstualne korzenie. Na kanwie baśni, w duchu postmodernizmu, powstają filmy, czego przykłady stanowią choćby: seria o królewnie Śnieżce i królowej Lodu z Łowcą w roli głównej – *Królewna Śnieżka i Łowca* (Sanders 2012) oraz *Łowca i Kró-*

lowa Lodu (Nicolas-Troyan 2016), seriale, jak *Once Upon a Time* (Horowitz & Kitsis 2011-2018) i dwa najważniejsze dla tego rozdziału: komiks, czyli seria *Fables: Baśnie* (Willingham, Buckingham, Hamilton, Laialoha & Medina, 2002-2015) i powstała na komiksowym schemacie gra komputerowa, czyli *The Wolf Among Us* (Telltale Games 2013). Rozdział poświęcony będzie percepcji baśni w trzech dyskursach: psychoanalitycznym, feministycznym i postmodernistycznym (realizowanym w mediach innych niż literatura) na przykładzie dominujących postaci baśniowych – Wielkiego Złego Wilka, Myśliwego, Królewny Śnieżki i Czerwonego Kapturka.

Cechy formalne baśni

James Merrill, zdradzając charakter i strukturę baśni jako niedoścignionego ideału prowadzenia opowieści, opatrzył Księgę Efraima wstępem, którego fragment pozwoli na przybliżenie tego, czym jest baśń w warstwie jej struktury, ale również tego jak się to ma do jej recepcji.

> Już od dawna serdecznie mając dość
> Wydumanych narracyjnych zmyśleń naszej epoki,
> Zatęskniłem za niewyszukanym sposobem opowiadania, jaki
> Występuje w legendach, baśniach – ton wylizany do czysta
> Przez łagodne starcze języki na przestrzeni stuleci,
> Dziadek mówi wnukowi, spokojnie, anonimowo.
> ...Więc moja narracja
> Chciała być przejrzysta, nieposzatkowana;
> Moi bohaterowie – konwencjonalne typowe postacie –
> W minimalnym stopniu narażeni na wpływ
> Osobowości i przeszłych wydarzeń:
> Wiedźma, pustelnik, niewinni młodzi kochankowie,
> Tacy, jakich pamiętamy z baśni braci Grimm,
> Z Junga, Verdiego i commedia dell'arte (Merrill 1982: 1).

Narrator jest anonimowy i w strukturze baśni, jako źródła pisanego, nie ujawnia swojej osoby. W tradycji mówionej jego miejsce zajmuje ten, który opowiada lub czyta. Prawidłowość podobna wpływa na to, jaką formę ostatecznie przyjmie opowieść. Talent krasomówczy narratora może również zde-

terminować w pewnym stopniu wersję baśni, przez co nie jest ona zawsze taka sama, jednakże zawsze nadbudowana jest na tej samej strukturze. Ważne jest, aby w warstwie tekstowej narracja pozostała niewyszukana. Stoi za tym prostota formy i słów, ale również obrazów. Obrazowanie w baśni opiera się z reguły na wyzyskaniu najbardziej oczywistych porównań (biały jak śnieg, czerwony jak krew), opisy przyrody pozbawia szczegółów, bazuje na prostych skojarzeniach i stereotypowych wrażeniach wzrokowych. Deskrypcje w baśniach nie powinny ujawniać autora, dlatego też otoczenie w każdym ze znanych utworów będzie niemal identyczne: las, w którym gubi się Jaś i Małgosia będzie tak samo ciemny i straszny, jak ten, w którym Czerwony Kapturek za namową Wilka schodzi ze ścieżki w poszukiwaniu kwiatków dla chorej babci (Pullman 2015: 7-12).

Akcja w baśni charakteryzuje się dynamiką, narracja rozwija się od wydarzenia do wydarzenia, nie zatrzymując się przy niewiele znaczących szczegółach:

> […] tak szybka podróż jest możliwa tylko z lekkim bagażem, nie ma więc żadnych informacji, których szukamy we współczesnej prozie – nazwisk, wyglądu i pochodzenia postaci, kontekstu społecznego i tak dalej […]. Narracja skupia się przede wszystkim na tym, co ich spotyka i co robią, a nie na ich indywidualności (Pullman 2015: 14-15).

Pozbawienie osobistego charakteru bohaterów to kolejna z bardzo ważnych cech baśni. Główne postaci to: księżniczka, dziewczynka, chłopiec, żebrak, królowa, wiedźma bądź król. Nazywani są albo najpopularniejszymi w danym kręgu kulturowym imionami (Jan/Hans/Jack), albo ich funkcją (Myśliwy) czy jedną cechą charakterystyczną (Czerwony Kapturek), pozbawieni są psychologii, głębokich przemyśleń wewnętrznych, co sprawia, że ich motywy są jasne i oczywiste. Nie posiadają tajemnic, przeszłości, niuansów czy nawet świadomości, wykonują bowiem działania, które zależne są od ich pozycji, zawodu czy statusu społecznego (Pullman 2015: 12). Trafnie obrazuje je Philip Pullman, pisząc o teatrzyku:

> Sądzę, że najlepszych podobizn bohaterów baśni ludowej nie należy szukać w żadnym z pięknie ilustrowanych wydań baśni braci Grimm, lecz są nimi niewielkie kartonowe figurki do zabawy w teatr. Płaskie, dwuwymiarowe. Publiczność widzi tylko jedną stronę, ale to wystarcza – druga strona jest pusta. Postacie sportretowano w ekspresyjnych pozach, aby ich dramat był łatwo czytelny z oddali (Pullman 2015: 12-13).

Niektórzy bohaterowie sportretowani są jako grupy, jak choćby dwunastu krasnoludków, których dom odkrywa Królewna Śnieżka – traktowani jako zbiorowość u braci Grimm, nie różnią się od siebie niczym, są jednakowego wyglądu i zawodu. Dopiero wersje filmowe tworzone przez studio Walta Disneya nadały krasnoludkom bardziej indywidualnego charakteru i roli, co w strukturze literackiej baśni mogłoby zdekoncentrować odbiorcę i odwrócić uwagę od losu głównej bohaterki.

Wszystkie z wymienionych cech prowadzenia narracji, a także tworzenia bohatera i otoczenia baśniowego, wpływają na najważniejszą cechę baśni, mianowicie jej łatwość utożsamienia się z prezentowanymi postaciami, ich problemami i rozterkami. Ukazywane w baśniach treści są zarówno uniwersalne, jak i bardzo zróżnicowane, albowiem tę sama baśń można różnorodnie odczytywać. Jak stwierdza Bettelheim:

> Baśń jest czymś jedynym i swoistym nie tylko pośród form literackich; jest to jedyny wytwór sztuki tak całkowicie zrozumiały dla dziecka. Podobnie jak w przypadku każdego wielkiego dzieła artystycznego, najgłębsze znaczenie baśni będzie dla każdej osoby inne, inne nawet dla tej samej osoby w różnych momentach życia. Dziecko wydobędzie rozmaite znaczenia z tej samej baśni zależnie od swoich zainteresowań i potrzeb w konkretnej fazie rozwoju. Jeśli stworzy mu się sposobność, powróci do danej baśni, gdy będzie gotowe poszerzyć jej dawne znaczenia lub zastąpić je nowymi (Bettelheim 1996: 31).

Uniwersalizm środowisk, problemów, postaci pozwala najmłodszym szybko zrozumieć istotę opowieści, dostosować ją do własnych potrzeb, a także postawić siebie samego w roli głównego bohatera. Utożsamienie i za jej pomocą przekazanie możliwych rozwiązań uniwersalnych problemów[1] (wynikających na przykład z okresu dojrzewania) to cecha, którą najmocniej podkreślał Bruno Bettelheim. Stała się ona punktem wyjścia do odkrycia ukrytych znaczeń w baśniach, ale również stanowiła podstawę terapeutycznej funkcji opowieści, którą autor leczył dzieci z traum i innych problemów (Bettelheim 1996: 6-15).

[1] W dalszej części rozdziału istotą będzie polemika z owym uniwersalnym podejściem Bettelheima i ukazaniem rozterek dziecięcych jako czegoś, czego nie sposób generalizować.

Baśń w psychoanalizie, czyli dlaczego boimy się wilków

Zainteresowanie psychoanalityka-praktyka baśniami wynikało z badawczej dociekliwości Bettelheima, który poszukiwał odpowiedzi na to, dlaczego baśń, której historia jest dłuższa niż większość tekstów dla dzieci, nadal tak bardzo pociąga i interesuje czytelników. W poszukiwaniach swego rodzaju fenomenu dotyczącego baśni, Bettelheim odkrył cechy, o których wspomniano wcześniej, jak prostota narracji, schematyczni bohaterowie, uniwersalne prawdy moralne, ale zauważył w nich również potencjał, widoczny – jak się zdaje – jedynie dla psychoanalityka. Zdaniem Bettelheima, możliwości psychoanalityczne, kryjące się w baśniach, zawarte są w głównej mierze w konstrukcji bohaterów, którzy mają klasyczną psychoanalityczną osobowość[2], a także to, jak prostą narracją potrafią oddziaływać (i to w rozmaity sposób) na trzy obszary ludzkiej psychiki:

> Przemawiają do jego [dziecka – M. L] zaczynającego się kształtować ego (do jego ja w nim) i pobudzają jego rozwój, łagodząc zarazem przedświadome i nieświadome napięcia. W miarę rozwoju fabuły zostają uwyraźnione i ucieleśnione presje id (presje tego w nas); jednocześnie opowieść ukazuje, jak zezwolić na zadośćuczynienie tym spośród nich, które zgodne są z wymaganiami ego (ja w nas) i superego (nad-ja w nas) (Bettelheim 1996: 24).

Ponieważ przywołane postacie przeżywają uniwersalne problemy i rozterki, są schematyczne, dziecko z łatwością podejmuje trud utożsamienia się z głównym bohaterem i za sprawą rozwoju jego historii (która jest główną, bo jedyną fabułą baśni) odnajduje rozwiązania i wzory zachowań, które posłużą mu w jego dziecięcym, nastoletnim, a nawet dorosłym życiu. We wstępie do książki *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* Bettelheim również w sposób bardzo osobisty odkrywa przed czytelnikiem motywację, dla której jako psychoterapeuta zdecydował się na sięgnięcie do repertuaru baśniowego w praktyce:

[2] Klasyczna psychoanalityczna osobowość postaci baśniowych zasadza się na schematycznych, uniwersalnych cechach charakteru i pozbawieniu bohaterów ich właściwości indywidualnych, co służy prezentacji szablonowych problemów, takich jak na przykład kompleks edypalny (Bettelheim 1996: 25).

> Jako wychowawca i psychoterapeuta dzieci cierpiących na poważne zaburzenia emocjonalne miałem za główne zadanie przywrócić im poczucie, że własne życie ma sens. [...] Musiałem dociec, jakie doświadczenia życiowe dziecka najbardziej sprzyjają temu, żeby własne życie miało dla niego sens; dzięki jakim doświadczeniom życie w ogóle ma więcej znaczenia. Najważniejszy jest w tej dziedzinie wpływ rodziców i innych osób opiekujących się dzieckiem, a następnie – dziedzictwa kultury, jeśli jest ono przekazywane dziecku we właściwy sposób. Młodszemu dziecku przekazują je najlepiej utwory literackie (Bettelheim 1996: 21).

Utwory literackie, które w tym miejscu wyróżnia Bettelheim, to oczywiście baśnie i pewna część literatury dziecięcej. Aby dziedzictwo kultury posłużyło roli terapeutycznej, musi spełniać konkretne warunki, jakim jest między innymi wzbudzenie zaciekawienia młodego czytelnika – fabuła musi w jakiś sposób łączyć się z jego lękami, a także marzeniami. Zdaniem Bettelheima, większa część literatury przeznaczonej dla dzieci jest spłycona, pozbawiona związanych z młodym wiekiem rozterek bądź problemów, często czysto dydaktyczna, co wpływa na jej brak atrakcyjności dla małoletniego czytelnika i odrealniona, co powodowane jest prezentacją wszelkich rozwiązań, do których dziecko powinno dojść samodzielnie w akcie czytelniczym.

Baśń, choć przez Bettelheima nazwana idealnym medium poznania istoty ludzkiej i jej miejsca w społeczności, a także jej wyspecjalizowanej roli kulturowej, niepozbawiona jest wad. Pisze badacz: „To prawda, że w warstwie zewnętrznej baśnie niewiele mówią o specyficznych warunkach życia we współczesnym społeczeństwie masowym" (Bettelheim 1996: 23) i wskazuje na rolę współczesnej literatury dziecięcej, która powstawszy długo po baśniach może poruszać aktualne tematy. To, co jest wartością baśni, to pewna uniwersalność rozstrzygnięć rozterek moralnych i emocjonalnych, w których to dziecko będzie mogło mieć pewność, jakie postępowanie jest słuszne i warte nagrody, a które zasługuje na karę i wpisuje się w kategorię zła. Problemy regulowane przez lekturę baśni to: zawody związane z poczuciem własnej wartości, trudności edypalne, rywalizacja między rodzeństwem, uwolnienie się od zależności dziecięcych, osiągnięcie poczucia własnej odrębności osobowej i wartości oraz wyrobienie w sobie poczucia powinności moralnych (Bettelheim 1996: 25-26). Ważne dla terapeuty było to, aby dziecko miało świadomość braku odosobnienia i zauważało, że człowiek posiada swoją ciemną stronę, której przejawami są gniew czy lęk

(choć niektórzy rodzice usiłują to ukryć). Wiąże się to z zasadniczą i główną misją psychoanalizy, która ma na celu pogodzenie człowieka z jego własną, wewnętrzną niedoskonałością. Bettelheim doskonale podsumowuje:

> To właśnie w najróżnorodniejszy sposób przekazują dziecku baśnie: walka z poważnymi trudnościami jest w życiu nieunikniona, jest ona nieodłączną częścią istnienia ludzkiego – ale jeśli się nie ucieka przed nią, lecz niewzruszenie stawia czoło niespodzianym i często niesprawiedliwym ciosom, pokonuje się wszelkie przeszkody i w końcu odnosi zwycięstwo (Bettelheim 1996: 28).

Problematyka, która stanowi przedmiot fabuły baśni to: strata rodzica (lub rodziców), lęk przed śmiercią, wykluczeniem z grupy rówieśniczej, samotność, a także strach przed dorosłością i obowiązkami, w których dziecko ma przeświadczenie, że zawiedzie. Baśń daje młodemu czytelnikowi narzędzia do tego, aby rozwiązywać swoje aktualne trudności (samotność, wykluczenie), ale również przygotowuje go do nadchodzących zmian, a więc choćby zajęcia miejsca dorosłego, przejęcia nowej roli społecznej i kulturowej, inicjacji seksualnej, planowaniu rodziny. Lęk, który przeżywa dziecko, bardzo rzadko przybiera formę wyznania, w którym zdradza ono, że boi się śmierci swojej bądź rodzica, za to o wiele częściej przybiera formę utajoną i symboliczną, kiedy to maluch odmawia spania w swoim łóżku albo nie chce, aby w nocy było zgaszone światło. Baśń nie podaje gotowych rozwiązań, ale konsekwencje różnych działań, zmuszając czytelników do samodzielnego odkrywania znaczeń, co przynosi regulację lęków i obaw.

Baśnie dla tego rozdziału kluczowe, w dużym stopniu skupiają się na problemach dorastania, które wywołują lęk przed przyszłością. Zaklęcie, wieńczące większość baśni, czyli „a potem żyli długo i szczęśliwie", nosi w sobie moc pokrzepienia, albowiem choć w żaden sposób nie zapewnia dziecka o nieśmiertelności, to wskazuje, że będąc w parze, można przeżyć długie i szczęśliwe życie. Zanim jednak to się wydarzy, dziecko musi przejść przez inicjacje, jak jest to choćby właśnie w wypadku *Czerwonego Kapturka*, *Królewny Śnieżki*, a także *Trzech małych świnek*.

Baśniowy krok w dorosłość

Wymienione baśnie, stanowiące główny materiał badawczy dla autorki tego rozdziału, wbrew pozorom mają ze sobą wiele wspólnego. Przede wszystkim, w obrębie tych opowieści, autorzy wykorzystują sylwetki bohaterów, którzy prócz tych samych imion/nazw, w warstwie znaczeniowej baśni spełniają takie same funkcje i role. Chodzi tutaj o Wielkiego Złego Wilka (baśń o *Czerwonym Kapturku* i *Trzech małych świnkach*), Myśliwego (*Czerwony Kapturek* i *Królewna Śnieżka*) i o główną postać – kobiecą w wypadku Czerwonego Kapturka i Królewny Śnieżki – i bezpłciową w odniesieniu do Trzech Świnek. Ten trójkąt bohaterów staje się również przyczynkiem do rozumienia analizowanych tekstów jako pewnego rodzaju inicjacji bądź przygotowania do życia dorosłego. Najbardziej transparentnym spośród wybranych przykładów jest baśń o *Trzech małych świnkach*. Poznając utwór, dziecko podświadomie orientuje się, że choć świnki są trzy, to jednak bohaterem jest jedna postać w różnych fazach rozwoju. Dwie pierwsze, najwcześniejsze, pobudzane są zasadami przyjemności: świnki budują liche schronienia, aby dalszą część dnia spędzić na zabawie – ta lekkomyślność w działaniu kończy się pożarciem bohaterek. Najstarsza świnka poświęca dzień na budowanie schronienia, przechytrza wilka i prowadzi dalsze życie pełne przyjemności. Kieruje się ona zasadami rzeczywistości, potrafi przewidywać, planować i odmawiać sobie przyjemności po to, aby wypełnić swoje obowiązki. Zapoznając się z utworem, młody czytelnik utożsamia się kolejno ze wszystkimi świnkami, dzięki czemu zauważa, że również w jego życiu możliwe są przemiany, a dorosłość, po wypełnieniu obowiązku, może być szczęśliwa i satysfakcjonująca. Wspiera tę tezę Bettelheim, pisząc:

> Od rządzenia się zasadą przyjemności przejść można do zasady rzeczywistości, która w ostatecznym rachunku nie jest niczym innym, jak modyfikacją zasady przyjemności, ponieważ – zgodnie z tym, co ukazuje baśń – dzięki uwzględnieniu wymogów rzeczywistości, możliwe jest osiągnięcie pełniejszej i trwalszej przyjemności. Trzecia świnka, przemyślna i filuterna, przechytrza wilka kilka razy [...] (Bettelheim 1996: 77-78).

Motyw kilkukrotnego przechytrzenia wilka nie pojawia się w każdej wersji baśni o *Trzech małych świnkach*; w najbardziej rozbudowanej z nich, wilk wielokrotnie kusi świnkę jedzeniem czy wspólną przyjaźnią. Przemyślna i filuterna trzecia świnka rozbudowuje w sobie inteligencję, która umożliwia jej

zyskanie przewagi nad wilkiem, co skutkuje tym, że ostatecznie on sam zostaje przez nią pożarty. Zdaniem Bettelheima, ten fragment fabuły realizuje się z reguły zgodnie z zasadą sprawiedliwości odwetowej, co jest często wykorzystywane zwłaszcza w zakończeniach baśniowych opowieści. Ma to bowiem stanowić formę utajonego morału. Wilk to uosobienie zła, które nie jest niczym tłumaczone, jego pragnieniem jest pożeranie i ucieka się on do różnych wymyślnych sposobów, aby to osiągnąć; potrafi kusić słowem, manipulować, a także działać w sposób jawnie agresywny. Bettelheim konstatuje:

> Niegodziwość wilka odpowiada czemuś, co małe dziecko rozpoznaje w sobie samym – jego własnej chęci pożerania, której konsekwencją jest lęk, że może zostać pożarte przez kogoś innego. Tak więc wilk to eksternalizacja, czyli rzutowane na zewnątrz zło we wnętrzu dziecka, a historia ukazuje, jak dziecko może sobie z tym złem poradzić w sposób konstruktywny (Bettelheim 1996: 80).

Baśń o *Trzech małych świnkach* daje dziecku nadzieję na to, że samo poradzi sobie z pokusami i ze złem obecnym w nim samym. Z kolei baśń o Czerwonym Kapturku daje wskazówki, jak uporać się z konsekwencjami pokusy, której już się uległo.

Pisząc na temat *Czerwonego Kapturka*,, warto przede wszystkim uściślić, która wersja ma być podstawą badawczą dla tego rozdziału. Najbardziej znaną i otwartą na interpretację, a także dydaktykę jest wersja braci Grimm, w której Czerwony Kapturek wraz z Babcią wracają do żywych, a Wilka spotyka zasłużona kara[3]. Baśnie sporządzone przez braci Grimm dostosowywane były do konkretnych odbiorców (mieszczaństwa i najmłodszych), dlatego też ich wer-

[3] Choć równie bardzo interesującą może zdać się wersja Perrault, w której to Czerwony Kapturek zostaje ukarany za zboczenie ze ścieżki i Myśliwemu nie udaje się go uratować – ta wersja baśni o tyle jest znamienna, że w sposób zbyt oczywisty i wręcz natrętny naprowadza dziecko na morał, iż każde działanie niezgodne z zasadami zostaje ukarane i to w sposób dotkliwy, a nawet brutalny: „W oryginale jednak mamy jeszcze wiersz wykładający sens moralny, jaki należy wyczytać z opowieści. Jest on następujący: Piękne młode dziewczęta źle czynią, jeśli dają posłuch lada komu; nie można się wtedy dziwić, że stają się łupem wilka. Wilki występują w wielu odmianach, ale najbardziej niebezpieczne są wilki układne, w szczególności zaś te, które podążają za młodymi dziewczętami na ulicy, a nawet aż do domu. Perrault pragnął nie tylko bawić swoich odbiorców, lecz również pouczać: każda jego opowieść miała dostarczać określonej nauki moralnej. Toteż jest rzeczą zrozumiałą, że w odpowiedni sposób każdą baśń modyfikował. Ale tym samym pozbawiał baśnie, niestety, większości znaczeń" (Bettelheim 1996: 265-266).

sje pozbawione były rubasznego, erotycznego napięcia, które znajdowało się w oryginalnych opowiastkach przeznaczonych dla odbiorcy dorosłego, który „»opowiada sobie« świat, próbuje go wyjaśnić, zrozumieć i oswoić" (Kostecka 2014: 90).

Charles Dickens miał napisać, że: „Czerwony Kapturek był moją pierwszą miłością. Czułem, że gdybym mógł go poślubić, osiągnąłbym idealne szczęście" (Bettelheim 1996: 48), a spowodowane jest to tym, że postać ta, w przeciwieństwie do Trzeciej Świnki, to dziewczynka w okresie dojrzewania, która nabiera powabu i dojrzałości, pozostając przy tym nadal pomiędzy zasadami przyjemności a rzeczywistości, co wpływa na jej podatność na pokusę. Ta, której ulega dziewczynka, może mieć dwojakie znaczenie: zwykłą chęć na czerpanie przyjemności z piękna otaczającego dziewczynkę świata, ale również uwiedzenie w znaczeniu seksualnym. W obu wypadkach z opresji Kapturka ratuje Myśliwy – męski autorytet, który stanowić może substytut ojca (niewspomnianego w baśni). Wilk spełnia funkcję tożsamą do tej z baśni o *Trzech małych świnkach*, dla Czerwonego Kapturka będąc dodatkowo pierwszym doświadczeniem niebezpiecznej, męskiej natury, na co wskazuje Bettelheim:

> Fabuła baśni przebiega tak, jakby bohaterka próbowała zrozumieć sprzeczności zawarte w naturze mężczyzny, doświadczając na sobie działania wszystkich aspektów jego osobowości: tendencji egoistycznych, aspołecznych, gwałtownych i potencjalnie destrukcyjnych, właściwych jego id – jego temu w nim (wilk) oraz nieegoistycznych i opiekuńczych skłonności ego – jego ja w nim (myśliwy) (Bettelheim 1996: 271).

Potwierdzeniem tej interpretacji jest podkreślenie obecnej w imieniu dziewczynki barwy czerwonej, która kojarzona jest z gwałtownymi uczuciami, związanymi z płcią. A podarek od babci, ów tytułowy czerwony kapturek może symbolizować przekazanie seksualnego uroku (Bettelheim 1996: 272). Bardzo ważne jest również samo zakończenie baśni, w którym dziewczynka zaszywa w brzuchu wilka kamienie – zdaniem Bettelheima jest to pierwsza samodzielna decyzja, której dokonuje Kapturek, co inicjuje jej wejście w dorosłe życie i w pewien sposób naprawia błąd wynikający z ulegnięcia pokusie.

Inną postacią kobiecą, której osobowość i cechy budowane są ze względu na spotkanie z dominującą męską postacią Myśliwego, jest Królewna Śnieżka. Za pośrednictwem tej baśni mamy możliwość dowiedzieć się o tej postaci odrobinę więcej. W *Królewnie Śnieżce*, w przeciwieństwie do *Czerwonego Kapturka*, występuje postać ojca, który łączony jest z główną bohaterką poprzez

silne więzi edypalne (co determinuje narcystyczną naturę królowej do pozbycia się rywalki), albowiem w wielu wersjach baśni to właśnie król, czyli ojciec, marzy o córce ze skórą białą jak mleko, a ustach czerwonych jak krew. Zatem postać Myśliwego nabiera odpowiednio innego znaczenia. Myśliwy otrzymuje rozkaz zabicia Śnieżki, jednak decyduje się go nie wypełnić, w sposób symboliczny przyjmując rolę opiekuńczego ojca, który nie znajduje się pod wpływem miłości do żony, lecz jego czyny determinują uczucia do dziecka: „W to właśnie pragnie wierzyć dziewczynka w wieku edypalnym i młodzieńczym: ojciec słucha matki, ale gdyby mógł, wziąłby stronę córki, zwodząc matkę tak, jak to czyni myśliwy w baśni" (Bettelheim 1996: 319).

Poszukując wyjaśnienia, skąd tak często pojawia się w baśniach postać Myśliwego, Bettelheim rozważa między innymi hipotezę, jakoby polowanie było typowo męskim zajęciem, zarezerwowanym dla klasy arystokratycznej, co odpowiada wysokiemu statusowi ojca. Jednak najbardziej przekonująca wydaje się interpretacja Myśliwego jako figury panującej nad dzikimi zwierzętami, których często w pewnym momencie życia boi się dziecko i wierzy, że jedynie rodzic może nad nimi zapanować i utrzymać je z daleka od domowego zacisza. Bettelheim wyjaśnia:

> Na głębszym poziomie interpretacji reprezentuje on [Myśliwy – M. L.] opanowanie przez istotę ludzką własnych tendencji zwierzęcych, aspołecznych, gwałtownych. Skoro myśliwy wyszukuje, tropi i zwycięża to, co uważamy za niższe aspekty nas samych (w baśniach symbolizowane przez wilka), to stanowi on postać jawnie opiekuńczą, która jest w stanie wybawić nas – i wybawia – od niebezpieczeństw związanych z naszymi i cudzymi gwałtownymi impulsami uczuciowymi (Bettelheim 1996: 320-321).

Choć w tej interpretacji Myśliwy ma przejąć rolę silnego i opiekuńczego ojca, to jednak nadal ma w sobie pewne oznaki uległości wobec królowej – przynosi wątrobę i serce dzika, przekonując bohaterkę, że należały do martwej Śnieżki. Ponadto pozostawia dziewczynę w lesie, mając nadzieję, że jego pracę wykona dzika zwierzyna. Myśliwy nie przejmuje kompletnej opieki nad Śnieżką, lecz daje jej w sposób symboliczny czas na zmianę i osiągnięcie dojrzałości. Nie dominuje zatem poprzez opiekę, ale daje możliwość protagonistce na rozwój, który osiąga w domku siedmiu krasnoludków, gdzie wzrasta do roli żony. Choć Myśliwy interpretowany jest jako mądry rodzic, umożliwiający dziecku wejście w dorosłość, to jego moralność może budzić pewne rozterki, wykorzystane później przez twórców postmodernistycznych.

Feministyczny *Czerwony Kapturek*, czyli *Towarzystwo wilków*

Interpretacja baśni o *Czerwonym Kapturku*, w której dziewczynka w okresie dojrzewania może ulegać pokusom od strony popędliwej natury mężczyzny, choć finalnie zostaje oswobodzona przez męską postać uosabiającą opiekuna, a także ideał mężczyzny, którego figura ma utrwalić się w umyśle dziewczynki, stanowi jeden z najbardziej kontrowersyjnych sposobów odczytania baśni. Bettelheim pisze o niej: „Grożące Czerwonej Czapeczce niebezpieczeństwo to jej własna płciowość, z którą nie idzie jeszcze w parze odpowiednia dojrzałość emocjonalna" (Bettelheim 1996: 273) i stanowi to najchętniej negowany i komentowany przez środowiska feministyczne sposób odczytania baśni, a także samego patrzenia na dojrzewanie współczesnych dziewczynek. Dla Angeli Carter stało się to przyczynkiem do stworzenia szeregu reinterpretacji baśni z uwypuklonym w nich feministycznym potencjałem. Podobnie w wypadku Kazimiery Szczuki, która opisując to zjawisko w eseju *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*, wykorzystuje koncepcje Rolanda Barthesa, wprowadzając feminizm w krąg nowych możliwości:

> Można również spojrzeć krytycznie na tradycyjne mity kobiecości, odsłaniając zawarty w nich potencjał opresji. „Skoro mit kradnie język, czemu nie ukraść mitu" – te słowa Barthesa krytyka i literatura feministyczna zastosowały w praktyce (Szczuka 2001: 5).

Jednak nie zawsze w przeszłości autorek feministycznych kradzież mitu odbywała się w takim wymiarze, ażeby nazwać to prawdziwym przewartościowaniem – Szczuka wspomina o *bricolage'u*, przekroczeniu granic tylko w ramach gatunku *fantasy* i o swego rodzaju strachu przed odkryciem w pełni potencjału feministycznego w mitach, a także baśniach. Zwraca ponadto uwagę, że tego typu aktywność jest swoistą misją towarzyszącą idei feministycznej: „[...] feminizm jest przecież zarówno krytyką kultury, jak i poszukiwaniem kultury alternatywnej czy – niekiedy – próbą ustanowienia nowego początku" (Szczuka 2001: 13). Weronika Kostecka zwraca za to uwagę na konkretny moment, w którym kobiety zainteresowały się przewartościowaniami w obrębie baśni:

> Impulsem do rozwoju tego kierunku badań stały się debaty feministyczne toczone w latach 70. ubiegłego wieku w Stanach Zjednoczonych i Europie. Przedstawiciele

> takich dyscyplin, jak historia literatury i socjologia, zaczęli analizować negatywne, ich zdaniem, stereotypy występujące w tradycyjnych baśniach i wpływ takiego przekazu na kształtowanie się i utrwalanie społecznej roli kobiety (Kostecka 2014: 80).

Autorki, które wpisują się w prze-pisywanie baśni to między innymi Angela Carter, Tanith Lee czy Emma Donoghue. Ich prace wpisują się w ideę re-tellingu, tworzenie postmodernistycznych wersji baśni, które nie tylko zmieniają *history* w *herstory* (Domańska 2005: 204), ale również polemizują z innymi interpretacjami. Jedną z głównych strategii dyskursu feministycznego jest zwrócenie uwagi na bohaterki kobiece, odwrócenie tradycyjnych ról baśniowych postaci i wyeksponowanie postaci, które były marginalizowane w tradycyjnych opowieściach. Feministyczny zwrot w baśniach zbudowany jest również na intertekstualności, w obrębie której „[baśń postmodernistyczna – M. L] nie tyle przedstawia baśniowe wydarzenia, ile opowiada o sobie samej jako o tekście należącym do intertekstualnej sieci odniesień" (Kostecka 2014: 50), czytelnik zaproszony jest do gry, swobodnej zabawy, która rozgrywa się pomiędzy tradycją a interpretacją.

> Eksperymentując z możliwościami, jakie daje reinterpretacja baśni z punktu widzenia kobiet – tak dziewcząt stojących dopiero u progu dorosłego życia, jak i kobiet dojrzałych, obarczonych życiowym doświadczeniem – Carter, Lee i Donoghue stosują różnorakie zabiegi intertekstualne. Kształtują swoje opowieści tak, by uwydatnić rozmaite aspekty napięcia intertekstualnego między pre-tekstem a jego reinterpretacją (Kostecka 2016: 27).

Zmiany w obrębie budowy postaci kobiecych wpływają na przebieg fabularny opowieści, a co za tym idzie na jej wartość aksjologiczną, ale również mogą mieć konkretny wpływ na współtworzoną przez kobiety rzeczywistość, a w niej układ sił pomiędzy płciami:

> Uprawiając swoje postmodernistyczne, intertekstualne gry z baśniową tradycją na poziomie fabularnym, aksjologicznym, konstrukcyjnym (budowanie poszczególnych postaci), Carter, Lee i Donoghue *de facto* grają z kulturowo-społecznymi wzorcami i paradygmatami (Kostecka 2016: 29).

Zdaniem Urszuli Śmietany, w obrębie baśni postmodernistycznej re-waloryzacja stanowi formę kulturoterapii i jako autorkę, która najdoskonalej re-

alizuje to założenie wskazuje Angelę Carter, o której pisze: „Carter, ujawniając i dekonstruując fundamenty tradycji kulturowej, zwłaszcza mity społeczne i seksualne, jawi się jako mistrzyni podejrzliwości i nauczycielka wolności" (Śmietana 2004: 49). Również ogromny potencjał w twórczości Carter dotrzega Szczuka, która zwraca uwagę na polemikę pisarki również z interpretacjami psychoanalityków:

> Gdy spojrzymy na ten proceder [prze-pisywania baśni – M.L.] od strony Carter, to zauważymy, że główne jej zainteresowanie skupia się na ukrytej w baśniach symbolice, związanej z kobiecą seksualnością. Psychoanalityczną interpretacją seksualnej zawartości baśni zajął się Bruno Bettełheim w *Cudownym i pożytecznym. O znaczeniu i wartościach baśni.* Carter jednak w swym baśniopisarstwie podjęła polemikę z jego rozumieniem seksualności kobiecej. Można więc powiedzieć, że autorka prze-pisuje i odwraca nie tylko baśń ludową, ale także jej interpretację stworzoną przez Bettelheima (Szczuka 2001: 18).

Najbardziej znamiennym przykładem jest Czerwony Kapturek przedstawiony w opowiadaniu *Towarzystwo wilków*, który w niczym nie przypomina niedojrzałej emocjonalnie, podatnej na urok dziewczynki. Początek utworu sugeruje, że głównym bohaterem będzie Wilk, autorka poświęca bowiem wiele uwagi opisując zwierzę, jego nawyki i naturę, a czyni to w formie ostrzeżeń i nakazów o wyraźnie ironicznym charakterze: „Lękaj się wilka i uciekaj przed nim [...]" (Carter 1985: 91). Jak pisze o tym Śmietana: „Opowiadanie otwiera fragment poświęcony wilkom i wilkołactwu, w którym autorka rekapituluje tę tradycję kultury, celowo wydobywając najciemniejsze jej punkty" (Śmietana 2004: 55-56).

Ironia Carter wynika z negacji pierwotnego lęku przed wilkiem jako symbolem wszelkiego zła. Autorka zaznacza, że ma on ludzki charakter:

> Owo przeciągłe, załamujące się wycie, choć tak przeraźliwie groźne, zawiera też w sobie jakiś nieodłączny smutek – jakby bestie chciały być mniej zwierzęce, gdyby tylko wiedziały jak, i nigdy nie przestawały opłakiwać swej doli (Carter 1985: 92).

Świadczy to o prawidłowości, o której pisał również Bettelheim, że zło w postaci wilka leży w naturze ludzkiej (dla ułatwienia zobrazowania tej dwoistości Carter wprowadza postać wilkołaka jako człowieka zaklętego w wilka), a drogą jej zniwelowania nie jest żal nad sobą, jak pisze Carter, „łaska nie spły-

nie na wilka za sprawą jego własnej rozpaczy" (Carter 1985: 92), ale poprzez działania drugiej osoby. W wypadku Bettelheima oswobodzeniem z pokus był ojciec, silna patriarchalna figura, która opiekuńczością, ale również brutalnością ratuje Czerwonego Kapturka. U Carter sprawa się ma zupełnie odwrotnie: postacią, która potrzebuje oswobodzenia jest Wilk, a odbywa się to za pośrednictwem Czerwonego Kapturka w wyniku inicjacji seksualnej:

> Pisarka przedstawia Czerwonego Kapturka jako dziewczynę przechodzącą przez inicjację seksualną, w której jednak jest jawnym i świadomym podmiotem, a nie ofiarą samczej (wilczej) chuci ani też zapieczętowaną liliją, chronioną przez stróża patriarchalnego porządku (myśliwego). W wersji Carter wilk i myśliwy to jedno – wilkołak, w łapy którego dziewczyna wpada. Wówczas jednak nie przeraża się, lecz siłą własnej seksualności dokonuje okiełznania seksualności wilczej. „Słodko i mocno śpi dziewczyna w babcinym łóżku, między łapami czułego wilka" (Szczuka 2001: 18).

Stanowi to całkowite zaprzeczenie interpretacji Bettelheima, w której niedojrzała emocjonalnie dziewczynka staje się ofiarą męskiego pożądania, które, choć kuszące, finalnie jest przerażające i straszne (jak kły wilka, który pożera Kapturka). U Carter dziewczyna pozwala się uwieść Wilkowi w lesie; za wyścig do domu babci obiecuje dać skraść sobie całusa, co prowokuje bohatera do zastawienia zasadzki na niewinność dziewczyny. Ta jednak nie pozostaje mu dłużna, a gdy zdaje sobie sprawę z niebezpieczeństwa, przejmuje inicjatywę. Kulminacyjna odpowiedź wilka zapytanego o duże zęby – „Żeby Cię łatwiej zjeść" – powoduje rozbawienie dziewczyny, a zbity z tropu zwierz łagodnieje. Śmiech w tej scenie wyraża silną podmiotowość w obliczu inicjacji seksualnej, zaś Wilk znajduje ukojenie dla swojej popędliwej, złej natury: „Urodzony mięsożerca, tylko nieskalane ciało go poskromi" (Carter 1985: 98). Urszula Śmietana zwraca uwagę również na fakt, że w wyniku inicjacji seksualnej doszło do obopólnego zaspokojenia pożądania, a nawet komunii płci (Śmietana 2004: 56), co stanowić może wstęp do szczęśliwego pożycia małżeńskiego.

Towarzystwo wilków to opowiadanie na wysokim literackim poziomie, które baśń o *Czerwonym Kapturku* nie tyle reinterpretuje, co raczej na jego podstawie stwarza nowy, feministyczny mit. Przekazuje również treści bardzo ważne (nie tylko z perspektywy feminizmu) o osiąganiu dojrzałości seksualnej młodych kobiet. Szczuka konstatuje, definitywnie zrywając z wymagającym przeinterpretowania dyskursem psychoanalitycznym Bettelheima:

> Inicjacja seksualna dziewczynki nie musi być traumą ani też zaparciem się siebie. Wilk — symbol seksualności męskiej poza prawem i obyczajem kultury, może zostać „odzyskany" jako sprzymierzeniec rozwoju, projekcja pierwotnej siły kobiecej seksualności, animus dziewczynki (Szczuka 2001: 19).

Weronika Kostecka zwraca uwagę, że Carter proponuje nową jakość relacji między kobietą i mężczyzną (Kostecka 2016: 34), a w inicjacji daje możliwość wyzwolenia się dziewczynki z kanonów, odkrycia i tworzenia siebie na nowo.

Baśń w postmodernistycznym medium gry i komiksu

Hasło „postmodernizm" łączy się z dużym zakresem znaczeń, albowiem ponowoczesność może odnosić się do kwestii społecznych, politycznych, gospodarczych i kulturowych (Barker 2005: 230). Jednak na użytek tego rozdziału rozpatrzony zostanie jedynie projekt postmodernistycznych produktów kultury popularnej i jego program estetyczny. Weronika Kostecka jako baśń postmodernistyczną rozumie literaturę, która charakteryzuje się:

> [...] dominacją form hybrydycznych i heterogenicznych oraz [...] karnawałowych. Spośród „głównych kategorii estetyki postmodernistycznej" wymienia m.in. grę konwencjami literackimi, dystans, rozbicie świadomości narracyjnej, nieciągłość i dekompozycję oraz nieustającą skłonność do eksperymentowania, która doprowadziła to tego, że „[...] w odbiorze sztuki przez przeciętnego człowieka zatarta została różnica między rzeczywistością sztuki a rzeczywistością doświadczenia [...]" (Kostecka 2014: 29).

Teksty kultury ponowoczesnej, w szczególności te, które klasyfikowane są jako wytwory kultury popularnej, charakteryzują się rozległością i zniknięciem dotychczasowych, wyznaczonych przez nowoczesność granic:

> Oznacza to, że obrazy przeszłości i teraźniejszości łączą się ze sobą w formie bricolage'u. Bricolage odnosi się do zmiany układu i zestawienia wcześniej niepowiązanych znaków w celu wytworzenia nowych kodów znaczenia. Jako styl kulturowy bricolage stanowi główny element kultury ponowoczesnej, przejawiający się w architekturze, filmie i teledyskach do muzyki popularnej (Barker 2005: 238).

Dowolność i możliwość tworzenia różnorodnych zestawień stylów, motywów, zastosowanie transmedialności i zasad poetyki intersemiotycznej to główne środki wyrazu ponowoczesności, a także nowe perspektywy, jakie przyjmują postmodernistyczni twórcy. Skomplikowane stylowo, nowopowstałe pop-produkty umożliwiają również odbiór na większej ilości płaszczyzn – stosowana jest zasada podwójnego kodowania (szczególnie widoczna we współczesnych animacjach), która umożliwia czerpanie przyjemności z obcowania z tekstem kultury zarówno przez wyspecjalizowanego, wnikliwego użytkownika kultury, jak i nastawionego na emocjonalne, proste przyjemności odbiorcy. Istotą ponowoczesnej kultury popularnej jest również korespondencja pomiędzy znanymi przez ogół ikonami, znakami czy innymi tekstami uznanymi za kultowe w danej epoce, bowiem: „popkultura oferuje uwspólnioną płaszczyznę porozumienia i równie uwspólniony zbiór wyobrażeń, które przetwarzane są w powszechnej świadomości, bezustannie się przemieszczając, mutując, zmieniając, replikując" (Olkusz 2017: 43).

W eseju *Postmodernism and Consumer Society* Fredric Jameson wskazuje pewne charakterystyczne cechy kultury konsumenckiej, jej kręgu odbiorców, a także samych pop-produktów. Teksty kultury postmodernizmu mają dla Jamesona dwie kluczowe cechy – pastisz i schizofrenię. Ta ostatnia to zaprzeczenie zasad rządzących czasem, trudności z określeniem, czym jest teraźniejszość i czy w ogóle ona istnieje. Pastisz autor zestawia z kolei z parodią, podkreślając fakt, że powstają w wyniku mechaniki tego samego procesu, czyli wyciągnięcia z pierwotnego dzieła tego, co jest w nim najbardziej interesujące bądź charakterystyczne po to, aby wytworzyć formę parodiującą daną treść lub jedynie ją przypominającą. Różnicę stanowi tylko fakt, że parodię charakteryzuje próba osiągnięcia konkretnego celu, podczas gdy pastisz staje się pustym głosem, imitacją dla samego naśladownictwa:

> Pastisz jest, podobnie jak parodia, imitacją osobliwego lub unikalnego stylu, maską stylistyczną, mową w martwym języku: jest to jednak neutralna praktyka mimiki, bez ukrytych motywów parodii, bez satyrycznego impulsu, bez śmiechu, bez tego wciąż utajonego uczucia, że istnieje coś normalnego w porównaniu do tego, co naśladowane, które jest komiczne. Pastisz jest pustą parodią […] (Jameson 1985: 3)[4].

[4] Przekład własny za: „Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without

Ta pustka, jaką odznacza się pastisz, jest według Jamesona wykorzystywana w głównej mierze po to, aby powrócić do tekstów z przeszłości, aby je odświeżyć, bądź dostosować do nowego, młodszego odbiorcy. Tego typu działania twórcze, jak na przykład *remake'i* czy tworzenie nowych dzieł na bazie znanych, sprawdzonych sposobów z przeszłości (na przykład użycie interfejsu z gier z lat dziewięćdziesiątych do współczesnych fabuł) Jameson tłumaczy nostalgią.

Zasada *bricolage'u*, pastiszu, wszelkie imitacje wywołane tęsknotą za przeszłością mają swoje zastosowanie również w wypadku powrotu do baśni w nowych, ponowoczesnych mediach. Przykładem niech będzie tu choćby komiks *Fables: Baśnie* i skonstruowana na jego podstawie gra komputerowa *The Wolf Among Us*. Seria *Fables* powstała w Stanach Zjednoczonych przy współpracy Billa Willinghama, odpowiedzialnego za scenariusz, Marka Buckinghama, Craiga Hamiltona, Steve'a Laialoha i Lana Medina, twórców rysunków, wydawana była w latach 2002-2015[5]. Jak wskazuje nazwa serii, komiksy opowiadają o dalszym życiu postaci baśniowych, które z powodu pojawienia się tajemniczego najeźdźcy zmuszone są do zamieszkania pomiędzy ludźmi. W początkowych zeszytach serii zostało zasugerowane, że fabuła *Fables* skoncentrowana będzie wokół postaci Wielkiego Złego Wilka, który, pełniąc rolę szeryfa, zajmuje się rozwiązywaniem spraw magicznych przestępstw, a także zapewnia bezpieczeństwo baśniowej społeczności. Wokół zagadki detektywistycznej, niewyjaśnionych, symbolicznych morderstw toczy się fabuła gry *The Wolf Among Us* i rzeczywiście graczowi przypada w udziale sterowanie śledztwem z perspektywy Bigbiego, czyli Wielkiego Złego Wilka. Fabuła kolejnych zeszytów *Fables* rozwija dalsze historie i wątki wszystkich bardziej i mniej popularnych postaci baśniowych. Przykład stanowić może wprowadzenie historii siostry Królewny Śnieżki, czyli Czerwonej Róży, której motywacja i działania nie pokrywają się z pozytywnym charakterem siostry. Inną postacią, której baśniowy, łagodny charakter uległ modyfikacji i zdefiniował jako jednoznacznie negatywną, to Złotowłosa, której związek z Trzema Misiami doprowadza do tragedii.

Konstrukcja bohaterów w komiksie odbywa się w duchu postmodernistycznej zasady *bricolage'u*, mieszając ze sobą wszystkie możliwe obrazy baśni wraz z ich interpretacjami pochodzącymi z rozmaitych dyskursów, pośród któ-

laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared to which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody".

[5] Polskie wydanie serii Baśnie opublikowało wydawnictwo Egmont Polska w latach 2007–2017 w formie tomów zbiorczych.

rych między innymi znajdzie się interpretacja feministyczna i psychoanalityczna. W przeciwieństwie do klasycznej baśni, postacie nie są schematyczne, mają różnorodne i podatne na zmiany charaktery, motywacje i cele, a ich identyfikacja odbywa się za pomocą symboli z nimi związanymi – przykładowo, Czerwony Kapturek zawsze ma przy sobie przedmioty w barwie czerwonej. Zmiana w bohaterach wynika z modyfikacji przestrzeni, w jakiej się znajdują – zamiast hermetycznej, schematycznej, pozbawionej niepewności moralnej, baśniowej przestrzeni, postacie muszą się odnaleźć i przystosować do życia pośród ludzi. Zetknięcie ze zdegradowaną, pełną osobowości z pogranicza dobra i zła społecznością, powoduje, że baśnie ulegają przewartościowaniu, a ich protagoniści zaczynają się zmieniać zgodnie z rzeczywistością, w której brak podziałów na dobro i zło. Przykładowo, Królewna Śnieżka to dorosła, wyemancypowana kobieta, która po rozwodzie z Księciem Uroczym przejmuje odpowiedzialne stanowisko urzędnicze i próbuje odnaleźć się w nowej sytuacji w świecie zdominowanym przez mężczyzn, Czerwony Kapturek całkowicie traci swoją niewinność, wykorzystuje swój urok, zaufanie i popularność (baśń *Czerwony Kapturek* to najbardziej znana opowieść ze zbioru braci Grimm) przeciwko mężczyznom i całej baśniowej społeczności, a Książę Uroczy, odurzony wrażeniem, jakie wywiera na kobietach, traci majątek, przyjaciół i władzę. Jego działania skupione jedynie na poznawaniu i uwodzeniu coraz większej ilości kobiet powodują, że bohater pozbawia się środków koniecznych do życia i musi uciekać się do oszustw i drobnych kradzieży. Przekształcenia bohaterów baśniowych, jak również ich motywacji i celów, odbywa się według zasad postmodernistycznego *bricolage'u* za pośrednictwem dominujących dyskursów w badaniach nad baśniami – feministycznego i psychoanalitycznego – a wywołane jest tęsknotą za utraconymi bohaterami z dzieciństwami. Obraz komiksu stanowi dzieło skończone (wyłączając z tej kategorii *fanfiction*), jednak powstała na jego podstawie gra podlega dalszej dekonstrukcji poprzez jej recepcję.

The Wolf Among Us, choć ma swój bezpośredni wzór w postaci komiksowej, to gra, w której gracz może doczekać rozmaitych zakończeń, rozwiązań i rozwinięć wątku głównego historii. Jest to klasyczna przygotówka, podzielona na epizody, której rozgrywka opiera się na zwiedzaniu lokacji, zbieraniu przedmiotów i, co najważniejsze, wchodzeniu w relacje z innymi bohaterami. Grę oparto na tradycyjnej zagadce kryminalnej – niewyjaśnionej śmierci jednej z postaci baśniowych. Gracz wciela się w rolę detektywa za pośrednictwem głównego bohatera, czyli Wielkiego Złego Wilka i inicjując spotkania i rozmowy z innymi baśniowymi stworzeniami ma za zadanie rozwikłać sprawę zabójstwa. Już przy

pierwszym zetknięciu z produkcją gracz postawiony jest w krępującej sytuacji – wnika w mroczną, brutalną, brudną przestrzeń i wciela się w Wilka, czyli uosobienie czystego zła. Bigby to bohater łączący w sobie zarówno elementy klasycznej baśni, chociażby przez swoją zwierzęcą postać i umiejętności (jako wilk ma możliwość wywołania wichury), dyskursu psychoanalitycznego (poprzez swoją atrakcyjność) i feministycznego (kryje się w nim wrażliwa natura i pragnienie miłości) – tak misternie sklecony z różnych źródeł bohater budzi sympatię i odbiorca zapomina o jego niechlubnej przeszłości. Na to, jaki jest Wielki Zły Wilk, duży wpływ ma sam gracz, który jego losami steruje – ma bowiem możliwość wykreowania bohatera, który kieruje się zawsze dobrymi pobudkami i ogranicza swoją zwierzęcą naturę do niezbędnego minimum, może również rozwinąć Bigbiego w kierunku mrocznej strony jego osobowości.

Wiele elementów gry, jak na przykład identyfikacja bohaterów, przedmiotów magicznych, a także ich przeszłości, czyli samych baśni, jest komponentem niezbędnym do podjęcia niektórych aktywności i decyzji. Przykładem jest Myśliwy, w baśniach reprezentujący dominującą, męską siłę, która roztacza opiekę nad dzieckiem – w grze *The Wolf Among Us* Woodie opisywany jest jako upadły bohater. Wszystkie pozytywne cechy, które niegdyś reprezentował, zanikły z uwagi na alkoholizm, będący rezultatem niemożności odnalezienia się w świecie, w którym bohater nie jest właściwie potrzebny – wszak nikt już nie obawia się wilków. Jego rola obrońcy zostaje w nowych warunkach zniwelowana, a on nie potrafi dostosować się do ludzkiego świata inaczej, niż poprzez próbę ucieczki od rzeczywistości przy pomocy używek. Nieodzownym atrybutem Myśliwego, który wskazuje na jego przywiązanie do baśniowej przeszłości, a tym samym tradycjonalistyczne podejście, jest siekiera, którą rozpruł brzuch Wielkiego Złego Wilka i która obdarzona jest śmiercionośną dlań mocą. Znajomość napiętej relacji (mająca źródło w *Czerwonym Kapturku*) pomiędzy Woodiem a Bigbym, jak również identyfikacja przedmiotu magicznego, są niezbędne do ukończenia epizodu. Pewna wiedza pozatekstowa, która zdaniem autorów gry jest łatwo dostępna czy wręcz zapisana w świadomości każdego gracza, umożliwia mu korzystanie z podwójnie zakodowanego tekstu kultury, jakim jest gra *The Wolf Among Us*, a także pomyślne jej ukończenie. Może również wpływać na imersję. Według definicji stosowanej przez Piotra Kubińskiego w książce *Gry wideo. Zarys poetyki*:

> imersja to wrażenie niezmediatyzowanego uczestnictwa, bezpośredniej obecności w cyfrowej przestrzeni generowanej komputerowo, wynikające m.in. z zaangażowania wywoływanego przez różne czynniki. Użytkownika absorbuje nie tylko akcja [...], lecz

> także podejmowane przez niego czynności i partycypacja w świecie gry. Decydująca jest tutaj aktywność gracza – nie tylko intelektualna, lecz także jak najbardziej fizyczna [...]. Czynniki te sprawiają, że podmiot [...] zapomina o otaczającej go fizycznej rzeczywistości, ulega iluzji niezmediatyzowanej partycypacji [...] (Kubiński 2016: 51).

Imersję często również określa się jako zatracenie swojego ja bądź zagubienie w matrycy ekranu, niektórzy badacze i twórcy stawiają ją jako gwarant generowania aktywnych, zajmujących i sensownych doświadczeń w grze, inni dopatrują się w niej zagrożenia (Dovey & Kennedy 2011: 13). Korzystając z tego rozróżnienia, *The Wolf Among Us* nie może być imersyjny, albowiem cała podstawa rozgrywki uzmysławia graczom, że fabuła, w której uczestniczą ma swoje podstawy literackie, których znajomość staje się koniecznością do odpowiedniej identyfikacji bohaterów i przedmiotów magicznych. Możliwość docenienia imersyjnej wartości produkcji Telltale Games musi wyniknąć z przeformułowania kategorii imersji, nie tylko jako własność obrazu, która powoduje zatracenie czasu i przestrzeni, ale również jako wrażenie swojskości i poczucia bezpiecznego, rozpoznawalnego środowiska.

Zatracenie się poprzez rozpoznanie elementów postmodernistycznego *bricolage'u*, interpretacja baśni poprzez dyskursy, powodowany melancholią powrót do bohaterów z dzieciństwa w reinterpretacji to główne zalety gry *The Wolf Among Us*. Jest ona również doskonałym przykładem tego, jak w nowy sposób angażujące są współczesne gry komputerowe (nie tylko fizycznie i intelektualnie, ale również emocjonalnie) i stanowi idealny wzór na postmodernistyczny koncept produktu kultury popularnej. Przykład stanowić mogą wysokie oceny samych graczy, którzy w komentarzach doceniają nawiązania do tradycyjnych baśni:

> Wspaniała gra do której pewnie jeszcze nieraz w życiu wrócę. Liczę także skrycie na kontynuację ponieważ końcówka gry była niejednoznaczna. Cóż mogę powiedzieć... Wspaniała oprawa graficzna i muzyka... Już nie wspominając o podłożonych głosach czy animacjach. Świetne dialogi i sporo dynamicznych momentów. Nawiązanie do bajek. Gra jest idealna. Nie ma się do czego przyczepić. Podobnie jak równie wspaniałe The Walking Dead – są to najlepsze gry w jakie przyszło mi zagrać pod względem fabularnym (Gryonline.pl)[6].

[6] Pisownia oryginalna.

Podsumowanie

Zaproponowana w rozdziale droga, jaką przebyła baśń od kultury ludowej przekazywanej tradycją ustną, poprzez podstawę wychowania i terapii dziecięcej, przez zaprzeczenia uniwersalizacji problemów dojrzewania młodych dziewczynek, aż do różnobarwnego kolażu znaczeń i motywów w projekcie popkulturowym, jest bardzo okrojona i dostosowana do założonych przez autorkę punktów szczególnego znaczenia. Rozdział nie wyczerpuje rozmaitości dyskursów i potencjalnych rozwinięć czy krytycznych podejść do tych prezentowanych. W opracowaniach znaleźć można wiele egzemplifikacji krytycznego podejścia do tez Bettelheima, choćby prace Justyny Deszcz czy Ryszarda Waksmunda, jednak dominanta, jaką stanowi *Cudowne i pożyteczne* (Bednarek 2017: 200-203) jest punktem wyjścia do feministycznych reinterpretacji. Stanowią one przeciwwagę dla wszystkich kontrowersyjnych aspektów pracy Bettleheima (w szczególności tych, które łączone są z zagadnieniem inicjacji seksualnej). Dyskurs feministyczny rzeczywiście stanowi jeden z najsilniejszych sposobów na prze-pisywanie baśni w stosunku do psychoanalizy, ale nie znajduje się w odosobnieniu. Kultura popularna, korzystając z motywów baśniowych, realizuje rozmaite postulaty, które różnią się od ich pierwotnego znaczenia. Przykład stanowić może twórczość Naomi Novik, której powieści zwierają elementy baśniowe zaczerpnięte z tych opowiadań poznanych w dzieciństwie autorki. Baśń wykorzystywana jest również jako element świata przedstawionego, który ma świadczyć o jego wierzeniach lub obyczajach. Materiał, który mógłby posłużyć do dalszych badań, jest nieskończony zarówno w obrębie źródeł pisanych, jak i innych tekstów kultury, takich jak gra komputerowa, czego innym przykładem jest *The Path* (Tale of Tales 2009), komiks, serial czy film (animowany lub fabularny).

Różnorodność egzemplifikacji przywołanych w rozdziale miała na celu uwypuklenie ponadczasowości, a także swoistej elastyczności bohaterów i tematów baśniowych. Baśń, jako jeden z pierwszych artefaktów kultury, z którym styka się młody odbiorca, z pewnością wywiera na tyle silne wrażenie, że nostalgia, skłania współczesnych twórców kultury popularnej do przeformułowań oraz przełamań w tej silnej znaczeniowo i obrazowo przestrzeni baśni.

Źródła cytowań

Barker, Chris (2005), *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przekł. Agata Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Bettelheim, Bruno (1996), *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przekł. Danuta Danek, Warszawa: W.A.B.

Carter, Angela (1985), *Czarna Wenus*, przekł. Aleksandra Ambros, Warszawa: Czytelnik.

Dovey, Jon, Helen W. Kennedy (2011), *Kultura gier komputerowych*, przekł. Tomasz Macios, Anna Oksiuta, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Jameson, Fredric (1985), *Postmodernism and Consumer Society*, online: http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf [dostęp: 29.11.2017].

Kostecka, Weronika (2014), *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenie gatunku*, Warszawa: Wydawnictwo SBP.

Kostecka, Weronika (2016), 'Baśniowe herstory. Postmodernistyczne strategie interpretacyjne Angeli Carter, Tanith Lee i Emmy Donoghue', *Creatio Fantastica*: 2 (53), ss. 41-56.

Kubiński, Piotr (2016), *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Olkusz Ksenia (2018), 'Transfikcjonalność w literaturze – materiały do „Słownika Rodzajów Literackich"', *Zagadnienia Rodzajów Literackich*: 1, ss. 159-165.

Olkusz Ksenia (2017), 'Wszechkultura jako dziedzina badawczej stygmatyzacji', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 15-51.

Propp, Vladimir (2011), *Morfologia bajki magicznej*, Kraków: Zakład Wydawniczy „Nomos".

Pullman, Philip (2015), *Baśnie Braci Grimm dla dorosłych i młodzieży*, przekł. Tomasz Wyżyński, Poznań: Albatros.

Szczuka, Kazimiera (2001), *Kopciuszek, Frankenstein i inne: feminizm wobec mitu*, Warszawa: eFKa.

Śmietana, Urszula (2004), 'Re-Grimm-owanie baśni. Kulturoterapia Angeli Carter', *Czas Kultury*: 4 (121), ss. 25-34.

Literacki *mashup* w Polsce.

Przedwiośnie żywych trupów Stefana Żeromskiego i Kamila Śmiałkowskiego i *Faraon wampirów* Bolesława Prusa i Konrada T. Lewandowskiego jako polskie realizacje gatunku

ANNA DEPTA
Uniwersytet Śląski

Wprowadzenie

Narodziny literackiego *mashupu* (*literary mashup*)[1] można datować na pierwszego kwietnia (sic!) 2009 roku (Amazon.com 2017), kiedy premierę miała powieść *Duma i uprzedzenie i zombi* autorstwa Jane Austen i Setha Grahame'a-Smitha. Zjawisko *mashupu* ma jednak swoją genezę w muzyce i stanowi część kultury remiksu. Jak pisze Anna Nacher, początków remiksu powinno się upatrywać w latach sześćdziesiątych (Nacher 2011: 77). Wtedy to amerykański kompozytor Steve Reich w ramach współpracy z San Francisco Tape Music Center zaczął dokonywać eksperymentów na taśmach poprzez zapętlenia i nietypowe zestawienia. Kulturę remiksu kształtowały także dub, jamajskie sound systemy oraz aktywność didżejów i producentów w lat siedemdziesiątych, któ-

[1] W polskojęzycznym piśmiennictwie częściej występuje wariant słowa z dywizem (*mash-up*), ale na potrzeby rozdziału przyjęto anglosaską wersję terminu.

rzy zapewniali bawiącym się w dyskotekach dłuższe wersje ówczesnych hitów (Nacher 2011: 77). Kulminacja nurtu przypada na narodziny i rozwój techno w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (Nacher 2011: 77).

Funkcjonowanie kultury remiksu należy rozpatrywać w paradygmacie postmodernizmu, bowiem literacki *mashup* jest ściśle powiązany z kształtem obecnej literatury, którą John Barth nazywa literaturą wyczerpania. Barth zauważa, że doszło do „zużycia się pewnych form lub wyczerpania się pewnych możliwości" (Barth 1983: 38) w ramach „tradycji buntowania się przeciw Tradycji" (Barth 1983: 38). Jako przykład podaje twórczość Borgesa, któremu za atut poczytuje to, „że znajdując się w intelektualnej ślepej uliczce potrafi wykorzystać ją przeciwko sobie samej i stworzyć nowe dzieło swojej wyobraźni" (Barth 1983: 45). Innymi słowy – możliwości stworzenia czegoś nowego (bo wszystko już było) skończyły się, więc zostało tworzenie komentarzy do istniejącej literatury (Barth 1983: 45). Umberto Eco, by opisać postmodernizm, stosuje figurę rozmowy między kochankami: „Wyzwanie rzucone przez to, co zostało już powiedziane i czego nie da się wyeliminować; oboje uprawiać będą świadomie i z upodobaniem grę ironii..." (Eco 1987: 618).

Literacki *mashup* należy umieścić także w nurcie recyklingu klasyki literackiej, czyli wielokrotnego adaptowania utworów należących do kanonu, o czym szeroko pisze Marek Hendrykowski: „tkwi w nim [w kanonie – A.D.] ogromny potencjał ludzkiej wyobraźni i niezrównana kulturotwórcza energia. Ów kulturowy recykling klasyki literackiej zdaje się nie mieć końca. Zaadaptować ponownie – znaczy tu tyle, co stworzyć nową wersję" (Hendrykowski 2014: 153).

W ostatnich latach badacze (między innymi Simon Reynolds w książce *Retromania: jak popkultura żywi się własną przeszłością*) podkreślają, że współczesna kultura masowa bazuje na nostalgii[2]. Umberto Eco zauważył natomiast, że powtórzenie pełniło również funkcję w estetyce modernistycz-

[2] Wyrazisty przykład tego zjawiska stanowią działania braci Dufferów, którzy w serialu *Stranger Things* powracają do lat osiemdziesiątych, składając swoisty hołd tej dekadzie. Od pewnego czasu tęsknota za przeszłością ma także dodatkowy wymiar (co wpływa na jej nasilenie), bowiem, jak zauważają Mirosław Filiciak i Aleksander Tarkowski: „Nostalgia zyskuje więc dziś kolejny wymiar – chodzi już bowiem nie tylko o tęsknotę za tym, co było, ale też za sposobem rejestracji przeszłości, wyrazu przeszłych zdarzeń. Przeszłość zabiera bowiem nie tylko czas, ale i media, które go utrwalały" (Filiciak & Tarkowski 2011).

nej, niemniej na szczycie hierarchii stawiano nowatorstwo (Eco 1990: 12), z kolei istotą estetyki postmodernistycznej jest potencjalna nieskończoność powtórzenia (Eco 1990: 30). Jak pisze badacz:

> jest to więc forma świętowania swojego rodzaju zwycięstwa życia nad sztuką. Rezultat tego jest paradoksalny: era elektroniki, zamiast entuzjazmu dla zjawisk szoku, zerwania ciągłości, nowatorstwa i nie sprawdzających się oczekiwań odbiorcy – niesie ze sobą powrót do Kontinuum, Cykliczności, Okresowości i Regularności (Eco 1990: 12).

Uobecnia się to w kulturze remiksu i w innych współczesnych zjawiskach kulturowych, na przykład w fenomenie *sequeli*, *prequeli*, *spin-offów* oraz – co widać szczególnie w ostatnim dziesięcioleciu – *rebootów* oraz *retellingów* (narracji, które opowiadają znane już historie na nowo). Kultura remiksu literackiego unaocznia się także w kulturze uczestnictwa (Jenkins 2007: 31) i kulturze prosumpcji (Siuda 2012: 109)[3]. Współcześnie widzowie coraz częściej aktywizują się i nie zaliczają się do grona biernych odbiorców, lecz zrzeszają w fandomach, tworząc własne teksty kultury inspirowane książkami, filmami, serialami i grami. Zjawisko literackiego *mashupu* mieści się w tych paradygmatach, ponieważ twórcy wchodzą w dialog z tekstem zaliczającym się do kanonu i w pewien sposób go aktualizują oraz popularyzują.

Mimo że współcześnie fandomy przeżywają rozkwit dzięki mediom cyfrowym, należy wspomnieć także o wcześniejszych zbiorowościach fanów. Za pierwszy fandom przyjęło się uznawać społeczność miłośników Sherlocka Holmesa (Hellekson & Busse 2014: 6). Trzeba tu wskazać, że ze względu na ich naciski Doyle przywrócił detektywa do życia – najpierw w *prequelu*, powieści *Pies Baskerville'ów*, a następnie w *Pustym domu*, gdzie okazuje się, że detektyw sfingował swoją śmierć podczas wydarzeń nad wodospadem Reichenbach. Z kolei w latach sześćdziesiątych rozwijał się prężnie fandom serii *Star Trek,* który można uznać za jedną z pierwszych społeczności fanów skupionych wokół serialu (Hellekson & Busse 2014: 6).

[3] Słowo to stanowi kontaminację produkcji i konsumpcji.

Remiks a *mashup*

W tym miejscu należałoby określić stosunek pojęć remiks i *mashup*. Niektórzy badacze, na przykład David Gunkel, autor pracy *On Remixology*, traktują je niemal synonimicznie. Badacz zaznacza różnicę między użyciem terminów w kontekście muzyki, ale nie w wypadku ogółu kulturowych zjawisk (Jutkiewicz 2016: 363). Należy także zwrócić uwagę na tytuł książki Gunkela – poprzez dodanie sufiksu „-ologia" [*-ology*] ustanawia nową subdyscyplinę naukową traktującą o remiksie, lecz przede wszystkim podkreśla dyskursywny charakter rozprawy, który ujmuje następująco: „śledztwo w sprawie naukowości nauki o remiksie [*investigation of the scientificity of the science of remix*]" (Gunkel 2016: 10). Podobnie czyni Lawrence Lessig, który ujednolicił terminologię na potrzeby książki poprzez arbitralne przyjęcie terminu remiks na opisanie ogółu zjawisk kulturowych, związanych z przetwarzaniem (Perzyńska 2011: 77). Anna Nacher z kolei postrzega *mashup* jako fenomen bardziej technologiczny, wskazując na „rodowód programistyczny" (Nacher 2011: 78) i fakt, iż „odsyła do źródła, z którego próbki zostały zaczerpnięte, prezentując fragmenty mediosfery w niezmienionym kształcie" (Nacher 2011: 78) w przeciwieństwie do remiksu, który znacząco modyfikuje pierwotny materiał. W takim rozumieniu *mashupem* będzie na przykład linkowanie filmu z Youtube'a na Facebooku (Nacher 2011: 78), co nie oddaje muzycznego oraz literackiego wymiaru zjawiska, znacznie częściej pojawiającego się w literaturze przedmiotu.

Jedno jest pewne – *mashup* to nowszy fenomen – „w popularnym zastosowaniu wypiera pojęcie remiksu" (Nacher 2011: 87) – a jego początki przypadają według Eliny M. Lae na lata osiemdziesiąte i są powiązane z *samplingiem*, czyli „używaniem fragmentu wcześniejszego utworu muzycznego we własnej twórczości" (Perzyńska 2011: 38), natomiast do jego eskalacji doszło w latach dwutysięcznych, kiedy na kanale MTV pojawił się program *Ultimate Mashups*, upowszechniający tego typu utwory masowemu odbiorcy (Perzyńska 2011: 38).

Trzeba jednak zauważyć, że stosowanie terminu *mashup* do pozycji książkowych jest błędne w swoim założeniu, ponieważ nie dochodzi tu do połączenia dwóch istniejących wcześniej utworów. Literacką odmianę konwencji konstruuje się, dopisując do istniejącego tekstu dodatkowe treści, by już w założeniu dopełniały wcześniejszy tekst i najbardziej interesująco wpisywały się w jego treść, zatem współautor pełni inną funkcję niż twórca muzycznego remiksu lub *mashupu* (gdzie wciąż żywa jest romantyczna rola autora, czego

przykład stanowi kult didżejów; Nacher 2011: 86). Inne są również proporcje – „w mash-upach [muzycznych, filmowych, graficznych – A.D.] źródła są równoważne" (Perzyńska 2011: 38), natomiast zgodnie z zasadami przedstawianymi w podręcznikach *creative writing* za wzorcową przyjmuje się proporcję: 80% tekstu kanonicznego i 20% naddatku (Piechota 2015: 119). Podobna jest jednak operacja, której dokonuje twórca – burzy porządek danego utworu poprzez ów dodatek. Muzyczne *mashupy* bardzo często tytułuje się bowiem za pomocą „vs" (*versus* – przeciw, kontra), na przykład The Beatles vs. Jay-Z, co podkreśla interwencję z zewnątrz oraz towarzyszące temu napięcie(Gunkel 2012: 8). W powieściach tego gatunku dochodzi wręcz do wtargnięcia metaświata do literatury, które burzy pierwotny porządek dzieła (Piechota 2015: 119). W wypadku powieści *Duma i uprzedzenie i zombi*, Seth Grahame-Smith połączył powieść społeczno-obyczajową z horrorem postapokaliptycznym, co zawiera się zresztą w samym tytule.

Mashup w kulturze anglosaskiej

Duma i uprzedzenie i zombie rozpoczęła serię *Quirk Classics* wydawnictwa Quirk Books, co stanowi żartobliwą aluzję do *Penguin Classics* Penguin Books (Mulvey-Roberts 2015: 23), czyli serii, w której wydawane są pozycje należące do kanonu literackiego. Nawiązanie pojawia się także w warstwie wizualnej – łudząco podobne są projekty okładek obu wydawnictw: łączy je wykorzystanie klasycznego portretu, wstawienie czarnego prostokąta u dołu strony z tytułem książki oraz informacją o autorstwie. Słowo „quirk" jest tu znamienne; w *Słowniku oxfordzkim* jego pierwsze dwie definicje brzmią następująco: „dziwny, niespodziewany aspekt czyjejś osobowości lub dziwne, niespodziewane zachowanie [*a peculiar aspect of a person's character or behaviour*]", „zrządzenie, kaprys losu [*a strange chance, occurrence*]"(OxfordDictionaries.com 2017). Owa dziwaczność leży u podstaw literackich *mashupów*, które mają wprawić czytelnika w zdumienie z powodu przełamania konwencji. Co interesujące, pierwotnie rzeczownik oznaczał „grę słów, kalambur [*subtleverbal twist, quibble*]" (OxfordDictionaries.com 2017)[4]. Książki z serii *Quirk Classics* zasadzają

[4] Taka definicja pojawia się także w internetowych angielsko-polsko słownikach (Ling.pl; Tlumacz.interia.pl; Translatica.pl).

się przecież na swoistej grze słów – wariacji opartej na zabawie tekstem kanonicznym, połączonej z próbą dopasowania do nich nowych, jak najlepiej korespondujących treści, ale równocześnie zaskakujących.

Szczyt popularności gatunku przypada na lata 2009–2012. Wówczas powstawały kolejno: *Duma i uprzedzenie i zombi* [*Pride and Prejudice and Zombies*] Jane Austen i Setha Grahame'a-Smitha, *Rozważna i romantyczna i potwory morskie* [*Sense and Sensibility and Sea Monsters*] Jane Austen i Bena H. Wintersa, *Miaumorfoza* [*Meowmorphosis*] Franza Kafki i Cooleridge'a Cooka, *Android Karenina* Lwa Tołstoja i Bena H. Wintersa, *Duma i uprzedzenie i zombi: Świt potworów* [*Pride and Prejudice and Zombie: Dawn of the Dreadfuls*] Steve'a Hockenheima, *Duma i uprzedzenie i zombi: I żyli długo i potwornie* [*Pride and Prejudice and Zombie: Dreadfully Ever After*] Steve'a Hockenheima. Inne oficyny (między innymi Sourcebooks, Del Rey Books, Gallery Books, Grand Central Publishing, Pegasus Books i Harper Collins) także wydawały *mashupy*, a na uwagę zasługują takie tytuły, jak: *Małe kobietki i wilkołaki* [*Little Women and Werewolves*] Louisy May Alcott i Portera Granda, *Emma i wampiry* [*Emma and the Vampires*] Jane Austen i Wayne'a Josephsona, *Alicja w Krainie Zombie* [*Alice in Zombieland*] Lewisa Carolla i Nickolasa Cooka, *Jane Eyre – zabójca* [*Jane Slayre*] Charlotte Brontë i Sherri Browning Erwin, a także kilka specyficznych tekstów wykraczających poza schemat gatunku – biografii z fantastycznym wątkiem grozy, na przykład *Abraham Lincoln – łowca wampirów* [*Abraham Lincoln, Vampire Hunter*] Setha Grahame'a-Smitha, *Królowa Wiktoria – łowczyni demonów* [*Queen Victoria: Demon Hunter*] A.E. Moorata i *Henryk VIII: Człowiek wilk* [*Henryk VIII: the Wolfman*] tegoż autora. Kanwę opowieści stanowią w tym wypadku niekanoniczne teksty, a życie postaci historycznych, jeśli zaś chodzi o *sequele Dumy i uprzedzenie i zombi* – bazują one rzecz jasna na uniwersum wykreowanym przez Austen i Grahame'a-Smitha.

Analiza tytułów pozwala zauważyć, że prawie wszystkie literackie *mashupy* powstały na bazie utworów dziewiętnastowiecznych (lub dziewiętnastowiecznej historii), co Dariusz Piechota określa jako kolejny wariant gry z dwudziestym wiekiem, obok *steampunku* oraz nurtu historii alternatywnych w ramach „globalnej mody na dziewiętnastowieczność" (Piechota 2015: 118). Taka tendencja w kulturze bywa także nazywana neowiktorianizmem (*neo-victorianism*), natomiast termin ów nie jest wyczerpujący, gdyż wyznacza arbitralnie ramy czasowe, przez co nie uwzględnia tekstów powstałych przed panowaniem królowej Wiktorii (1837-1901) – w tym prozy Austen, często błędnie zaliczа-

nej do literatury wiktoriańskiej – oraz wyklucza teksty kultury powstałe w innych kręgach kulturowych (Primorac & Pietrzak-Fanger 2015: 2-3).

Ryszard Knapek określa literackie *mashupy* mianem żartu literackiego (Knapek 2012: 92), kontrastując to stwierdzenie z deklarowaną na stronie wydawnictwa misją oraz dążeniem do ubogacenia (*enhance*) literatury. Mieści się to jednak w postmodernistycznej estetyce powtórzenia oraz odświeżającej i aktualizującej roli adaptacji literackiej. Robert Escarpit twierdził wręcz, że jednym z kryteriów uznania utworu za dzieło literackie jest fakt, czy:

> jest „podatne na zdradę", tj. posiada taką dysponowalność, iż można spowodować, by nie przestało być sobą, mówiło w odmiennej sytuacji historycznej coś innego, niż mówiło w sposób jawny [*de faconmanifeste*] w sytuacji historycznej, w której powstało (Escarpit 1976: 168).

Do chęci aktualizacji powieści Austen przyznał się zresztą Grahame-Smith, mówiąc w wywiadzie:

> Najśmieszniejszą rzeczą, która uderzyła mnie przy lekturze książki Austen, jest to, że arystokraci epoki regencji byli tak sztywni i przejęci własną małością, że faktycznie martwili się o małżeństwa, o to, kto nosił najlepszą suknię i miał najlepszą fryzurę, podczas gdy ich państwo się rozpadało. […] To tylko zaktualizowana *Duma i uprzedzenie* – ach, i w środku przy okazji są zombie (CantonRep.com 2016)[5].

Pisarz nawiązuje do sytuacji panującej w epoce regencji (1811–1820), którą wyznacza panowanie Jerzego IV jako księcia regenta po tym, jak król Jerzy III Szalony został uznany za niezdolnego do rządzenia z powodu choroby. Był to czas, w którym Wielka Brytania brała udział w wojnach napoleońskich, a także w wojnie ze Stanami Zjednoczonymi (1812). Należy pamiętać także o niepokoju w związku z rewolucją francuską i jej reperkusjami – obawiano się podobnej rewolty społecznej w Wielkiej Brytanii.

[5] Przekład własny za: „The thing that was the funniest to me throughout her book was the fact that these people, these Regency era English aristocrats, were so stuck up and so concerned with their pettiness, that they would actually care about marrying up and about who wore the best dress and about who had the best hair, when their country was falling apart around them. […] It's just an updated »Pride and Prejudice« … and, oh, by the way, there's zombies in it".

Polski *mashup*

Nie trzeba było długo czekać, by w Polsce pojawił się pierwszy *mashup*. W październiku 2010 roku nakładem wydawnictwa Runa ukazało się *Przedwiośnie żywych trupów* Stefana Żeromskiego i Kamila Śmiałkowskiego. Współautor jest dziennikarzem znanym z pracy w czasopismach: „Wprost" (przez pewien czas na stanowisku redaktora działu kultury), „Nowej Fantastyce" i „Misiu" (w obu periodykach pełnił funkcję redaktora naczelnego), redaktorem tomu *Bond. Leksykon* oraz *Wampir. Leksykon*, ponadto był pomysłodawcą antynagrody filmowej *Węże* (Wprost.pl 2016). Ów biogram pozwala zauważyć, że Śmiałkowski, jako zaangażowany publicysta i promotor kultury popularnej, należy do postaci rozpoznawalnych – wydawałoby się, że pozycja firmowana jego nazwiskiem będzie cieszyła się popularnością. W dodatku książce towarzyszyła kampania marketingowa, a powieść została objęta patronatem kilku ważniejszych branżowych mediów, między innymi portalu Esensja.pl, Gildia.pl i Kawerna.pl, jednak recenzje okazały się negatywne – książka otrzymała ocenę 2,87 na 10 na portalu Lubimyczytać.pl (2017a).

Inną próbą zmierzenia się z gatunkiem był *Faraon wampirów* Bolesława Prusa i Konrada T. Lewandowskiego. Utwór ten przeszedł bez echa na polskim rynku książki, co prawdopodobnie związane jest z formą dystrybucji (ukazał się tylko jako ebook w formacie PDF, epub i mobi[6], a w 2016 roku jako audiobook), a także ze zmniejszeniem zainteresowania *mashupem* oraz faktem, iż ukazał się w stosunkowo małym wydawnictwie RM, niepowiązanym z fantastyką czy literaturą grozy, a raczej zajmującym się działalnością edukacyjną. Wyzwanie stanowi także ustalenie daty premiery książki – w internecie można natknąć się na przynajmniej trzy wersje: 2011 (Lubimyczytać.pl 2017b), 2012 (GoodReads.com 2017), a nawet 2016 (Empik.com 2017), co jest datą wydania audiobooka, z kolei w ebooku pojawia się 2013 rok (Lewandowski 2013: 2). Podobnie jak Śmiałkowski, Lewandowski to osoba zaangażowana w polską kulturę, w dodatku z większym doświadczeniem beletrystycznym – napisał między innymi sagę o kotołaku, serię „Diabłu ogarek", a także cykl powieści kryminalnych o komisarzu Jerzym Drwęckim (Wikipedia.org 2017). Co prawda jest postacią kontrowersyjną – jako „Przewodas" pisze w internecie

6 W internecie pojawia się informacja o papierowym wydaniu, jednak prawdopodobnie zrezygnowano z tego pomysłu (książka nie pojawia się w archiwum żadnej księgarni) albo wydano ją w małym nakładzie.

prowokujące, a wręcz nienawistne komentarze (Gazetaprawna.pl 2014), ale nie sposób odmówić mu rozpoznawalności oraz pokaźnego dorobku literackiego. Tym bardziej zastanawia pozycja polskiego *mashupu*, ponieważ tłumaczenie *Dumy i uprzedzenia i zombi* ukazało się już sierpniu 2010 roku (Lubimyczytać.pl 2017c), zatem polscy czytelnicy zdążyli zaznajomić się z gatunkiem przed premierą *Przedwiośnia żywych trupów*.

Przedwiośnie żywych trupów Kamila Śmiałkowskiego

Na uwagę zasługuje dedykacja, która otwiera powieść: „wszystkim moim polonistkom i wykładowcom literatury – ta książka powstała dzięki wam i wbrew wam równocześnie (Autor drugi)" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 5). W ten sposób współautor okazuje wdzięczność wobec mistrzów, a zarazem kontestuje ich nauki, zdecydowanie zaznaczając przynależność do kontrkultury. Kamila Kowalczyk (2014: 9) zauważa, że w książce dochodzi do podwójnego *mashupu*: z *Przedwiośniem* Żeromskiego oraz zombicznymi konwencjami, co widać w samym tytule – Śmiałkowski nawiązuje do klasycznych filmów grozy George'a A. Romero *Noc żywych trupów* i *Świt żywych trupów*. Również sposób przedstawiania zombie został zaczerpnięty z rozpowszechnionych w kulturze popularnej wzorców (Kowalczyk 2014: 9), niemniej dochodzi tu do przesunięcia, gdyż zombie stają się bolszewiccy rewolucjoniści: „Baryka nie potrafił potem przypomnieć sobie tego szczególnego momentu, gdy komisarz rytualnie ugryzł go w ramię, ale to była właśnie esencja rzeczy" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 36); „Przeżywał czasy głodu, bo jego nowa rewolucyjna natura domagała się strawy, najchętniej ludzkich mózgów" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 57). W ten sposób potworna i krwiożercza natura zombie stanowi figurę pragnienia odwetu i gwałtownych zmian.

Zachowanie Baryki jako zombie wpasowuje się w stereotypowe wyobrażenia, nie jest on jednak wskrzeszonym trupem, a człowiekiem zamienionym w nieumarłego przez ugryzienie (natomiast proces przemiany w związku z zainteresowaniem bolszewizmem zaczyna się wcześniej); jest w stanie w miarę normalnie funkcjonować i pożywiał się w ukryciu, głównie późną porą: „ […] po cichu wracał do niektórych celowo płyciej zakopanych ciał i posilał się mózgami" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 63), „Cezary zapamiętał. I nocą wrócił po jej mózg" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 66). Zombiczna natura Baryki przejawia się także w bełkotliwej mowie (w komunikacji często wspomaga się pisaniem na kartce): „— Wojna, rozruch rewolucyjny… — OOOUUU

EEEOOO… — rozjątrzył się Cezary" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 80) oraz jąkaniu, gdy Baryka jest już w lepszym stanie: „— Jeżeli ten bu-burżuj jeszcze raz nachyli się do ciebie i będzie szeptał… Co on szepce? Jak śmie sze--szeptać?" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 242). Mieszcząca się w stereotypowym wyobrażeniu zombie bezmyślność (w haitańskich kultach *voodoo* zombie to „obiekt silnie podatny na wpływy i polecenia osoby go kontrolującej"; Piątkowska 2016: 98) także stanowi charakterystyczny rys Cezarego Baryki; mimo inteligencji (sam wymyśla prosty sposób spożywania mózgu – poprzez metalową rurkę, inspirując się egipską techniką grzebania zmarłych) – poddaje się wpływom bolszewików („ […] że wraz z postępem rewolucyjnego zakażenia traci kontakt z nią i resztą świata, że staje się kolejnym bezrozumnym proletariuszem"; Żeromski & Śmiałkowski 2010: 36).

W pewnym momencie chłopak zostaje podleczony przez przyjaciela rodziny:

> Wiele mu pomógł znajomy ojca nieboszczyka, pan Szymon Gajowiec, jeden z najwybitniejszych w Polsce nekromantów i bardzo wysoki urzędnik w nowo kreowanym Ministerium Skarbu. Równie wielki specjalista w kwestiach finansowych i magicznych znalazł remedium na rewolucyjną przypadłość Cezarego. A jeśli nawet nie remedium całkowite, to przynajmniej ograniczające jego zewnętrzne symptomy. Dzięki pastylkom przygotowanym sobie tylko znaną metodą przez Gajowca Cezary na powrót mógł mówić, choć jąkał się przy tym dość mocno, a jego głód mózgów przytępiony został do rozmiarów lekkiego pragnienia. Słowem, Baryka znowu mógł odżywiać się normalnym ludzkim jadłem i z lekkim trudem się porozumiewać (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 123-124).

W tekście Żeromskiego ów fragment prezentuje się następująco:

> Pod względem materialnym wiele mu pomógł znajomy ojca nieboszczyka, pan Szymon Gajowiec, bardzo wysoki urzędnik w nowo kreowanym Ministerium Skarbu, dał mu bowiem nieetatową posadę w swym biurze i nastręczył bardzo korzystne lekcje języka rosyjskiego w sferach wyższej oficerii, pochodzącej z „Galicji" (Żeromski 1928: 128).

Pożądanie mózgu w *Przedwiośniu żywych trupów* to miejsce, w którym spotykają się Eros i Tanatos – Śmiałkowski ukazuje, jak uczucia wpływają na chęć posilenia się; Baryka wraca do grobowca matki, by spożyć jej mózg, a gdy

spotyka ojca po latach, czytelnik dowiaduje się, że „kochał ojca i pożądał jego mózgu" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 105). Bohaterem targają sprzeczne emocje, podobnie jak w wypadku matki, gdy z jednej strony towarzyszyły mu wyrzuty sumienia, a z drugiej – odczuwał niesamowitą bliskość z rodzicielką w związku ze spożyciem części jej ciała: „Nieraz ponosiła go wewnętrzna wściekłość i gryzł w ustach inne, nocami zdobyte mózgi, wyobrażając sobie, że to ten jedyny ojcowski" (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 105). Mimo odrzucenia Karoliny, Cezary po śmierci z lubością spożywa jej mózg, wspomnienie o nim zaś pozwala sobie radzić z popędem seksualnym odczuwanym wobec Laury:

> Mózg Karoliny przypomniał mu ten smak, z którym rozstał się przedtem na długie tygodnie, i choć od jej śmierci minęły kolejne, wciąż przypominał o sobie lekkim posmakiem w gardle, zwłaszcza w te dni, gdy szans nie było na spotkania z Laurą (Żeromski & Śmiałkowski 2010: 275).

Oprócz zombie w utworze pojawiają się także inne istoty ponadnaturalne: Wanda Okszyńska okazuje się aniołem, co tłumaczy jej muzyczny talent, w powieści wspomniane są także golemy. Niemniej większość naddatku opiera się na grze słowem mózg, co staje się nużące – prawdopodobnie Śmiałkowski chciał sparodiować zombiczną estetykę, ale fakt, że stanowi to tak naprawdę jeden z nielicznych dopisków do tekstu Żeromskiego, wywołuje raczej irytację. Niezmienne pozostaje zakończenie i prawie wszystkie wątki, co każe zadać sobie pytanie o celowość tego eksperymentu, trudno bowiem dopatrywać się tu oryginalności. Być może gdyby Śmiałkowski zdecydował się na trochę większą ingerencję w tekst, *Przedwiośnie żywych trupów* spotkałoby się z przychylniejszymi opiniami ze względu na bardziej nowatorski charakter.

Faraon wampirów Konrada T. Lewandowskiego

Inaczej ma się sprawa z *Faraonem wampirów*, gdzie zakres zmian jest niespotykanie większy. Poniekąd wynika to z objętości powieści Prusa – jak głosi paratekst z okładki:

> Oryginalny tekst „Faraona" został skrócony o ponad połowę – pominięto XIX-wieczną dydaktykę społeczną i opisy Egiptu, dobrze znane współczesnemu czytel-

> nikowi z telewizji oraz innych publikacji. W zamian Lewandowski rozwinął wątki fantastyczne, zaczęte, ale niedokończone w dziele Prusa, m.in. konsekwencje klątwy rzuconej przez Dagona na Sarę czy motyw córki Herhora. Sprostowane zostały także pierwotne nielogiczności fabularne, np. absurdalne postępowanie Kamy. Spowodowało to konieczność napisania nowego zakończenia i epilogu powieści (Lewandowski 2013: 352).

Skrócenie tekstu wydaje się racjonalnym posunięciem, gdy bierze się pod uwagę objętość *Faraona* i chęć uwypuklenia dodatkowej treści. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że Lewandowski posuwa się krok dalej – wykorzystuje zapoczątkowane przez Prusa wątki fantastyczne oraz zmienia nie tylko niektóre wątki, ale i zakończenie powieści; Ramzes XIV ostatecznie przemienia się w wampira i rozpoczyna wieczne panowanie w Egipcie.

Wprowadzenie potworów w *mashupach* narusza zazwyczaj *status quo* świata przedstawionego[7], tymczasem w *Faraonie wampirów* Lewandowski zastosował interesującą strategię: stworzył alternatywny starożytny Egipt, gdzie w społeczeństwie koegzystują nieumarli – mumie, hybrydy, wampiry („Czy zasłony w twojej lektyce są dość szczelne, aby Senura mogła wyjść z sarkofagu?"; Prus & Lewandowski 2013: loc. 131) oraz ludzie, wielkie zagrożenie stanowią zaś nieumarli – zombie. Na to monstruarium nakłada się struktura społeczna ówczesnego świata – dostęp do narzędzi umożliwiających przemianę w mumie oraz hybrydy mają tylko arystokraci, chłopi zaś mogą z rzadka zostać obdarowani taką szansą przez arystokratów lub rodzinę królewską („Daję ci wolność. Możesz wybierać, czy wolisz żyć jako człowiek, jako wampir czy stać się nieumartą mumią. Zapłacę balsamistom za Twoją przemianę, jeśli wybierzesz to ostatnie"; Prus & Lewandowski 2013: loc. 715–716) albo chociaż dostać wsparcie w postaci nieumarłych służących: „To jest rodzina oczekująca na przepoczwarzenie przestępcy, który ma być uduszony" (Prus & Lewandowski 2013: loc. 739). Dodatkowo na robotnikach żerują wampiry w ramach zawartej niegdyś umowy: „Cieszyły się także wampiry, bo syci chłopi dawali lepszą krew" (Prus & Lewandowski 2013: loc. 731).

Oprócz struktury społecznej znaczenie ma podział na ludy zamieszkujące Egipt i okolice; mumiami stają się przeważne Egipcjanie, pragnący przedłużyć

[7] Podobnie dzieje się w *Przedwiośniu żywych trupów*, ale jednak w mniejszym stopniu ze względu na ograniczone modyfikacje oryginalnego tekstu.

swój żywot, natomiast przemiana w hybrydy jest możliwa poprzez domieszkę zwierzęcej krwi, w czym specjalizuje się również wspomniana już nacja – pieczę nad tymi dwoma procesami sprawują kapłani, którzy umożliwiają ową metamorfozę najbogatszym czy szlachetnie urodzonym obywatelom. Fenicjanie to genetyczne wampiry (mogą także zarażać wampiryzmem przez ugryzienie nie-Fenicjan), Asyryjczycy zaś wykradli od Egipcjan sztukę przemieniania się w nieumarłych i zmodyfikowali ją wedle własnych potrzeb. Żydzi z kolei wyklinają wszystkich nieludzi z powodu kalania krwi i zabawy w Boga. Owa symbioza zostaje jednak naruszona przez Żydów i Asyryjczyków: „co gorsza [Żydzi – A.D.] zabrali nam nie tylko złoto, ale też sekret zachowywania życia po śmierci, który ku naszemu utrapieniu sprzedali Asyryjczykom, aby zyskać ich łaskę" (Prus & Lewandowski 2013: loc. 472–474)[8]. Powodem niepokoju Egipcjan jest jednak nie tyle sama wiedza Asyryjczyków, ale udoskonalenie sztuki: „ich żywe trupy nie rozkładają się już po kilku tygodniach i cały czas zachowują swą siłę. Lękam się, by Aryjczycy nie stworzyli z nich armii, która ruszy na Egipt" (Prus & Lewandowski 2013: loc. 1184–1186). W tym fragmencie widać, że mimo starożytnego sztafażu Lewandowski nawiązuje do popkulturowych imaginacji, na co wskazuje użycie pojęć „żywe trupy", „zaraza", wyobrażenie drapieżnej hordy zombie, a także spożywanie mózgów.

Hybrydą jest Ramzes XIII, który jako jedyny z rodzeństwa pomyślnie przeszedł procedurę udoskonalania rasy: „tylko niewielkie podobieństwo do sfinksa zdradzało przymieszkę lwiej krwi w jego żyłach, która doskonale połączyła się z ludzką" (Prus & Lewandowski 2013: loc. 98-99). Eksperymenty medyczne tego typu mogą bowiem zakończyć się tragicznie, co stało się udziałem trzech starszych braci Ramzesa oraz przeznaczonej mu na żonę córki Herhora, hybrydy człowieka i pszczoły: „Wszak ona prawie nie wygląda jak człowiek… Ale ma za to łono, które jeszcze bardziej udoskonali twoją krew. Wyhodowano ją specjalnie po to, aby wasze dzieci stały się nową rasą bogów" (Prus & Lewandowski 2013: loc. 529–531). Nikotris, matka Ramzesa, to egipska nieumarła – mumia: „Dostojna pani przyjęła syna w grobowcu z fajansowym sarkofagiem, z którego właśnie wstała. […] Królewska małżonka spowita była w bandaże z najdelikatniejszego lnu […]. W jej oczach ze szkła i emalii taił się jeszcze ludzki blask"(Prus & Lewandowski 2013: loc. 448-452).

[8] Jak się później okazuje, Żydzi, chcąc uleczyć zarażonych, przez nieznajomość zaklęć niechcący tylko umocnili żywe trupy i zostali przez Asyryjczyków zmuszeni do wydania tajemnicy.

Wspomniano o zmienionych wątkach – klątwa wampira Dagona rzucona na Sarę sprawia, że ta przemienia się w wampirzycę po śmierci („niech szaleństwo opęta jej duszę… A jak dzisiaj ona odtrąciła mój kielich, tak niech przyjdzie czas, ażeby ludzie odtrącali ją, gdy będzie żebrać, **wiecznie spragniona** [podkreślenie A.D.]; Prus & Lewandowski 2013: loc. 837-838) i po zabiciu Hebron zostaje żoną u boku Ramzesa po wieczne czasy; z kolei szaleństwo Kamy zostaje wyjaśnione działaniem srebra, na które wampiry są uczulone. Kama-wampirzyca jest odwiedzana przez zwierzęcego brata-bliźniaka Ramzesa z polecenia kapłana Memfesa, który uderza ją podczas nocnych schadzek batem ze srebrną końcówką, co, oprócz szaleństwa, skutkuje zachorowaniem na trąd i śmiercią. Przeciwnie niż w oryginale, Lykon to pozytywna postać, wampir-Grek, niezwykle podobny do Ramzesa, którego wykorzystują wampiry, by nęcić młodego faraona wiecznym życiem; nie zabija Izaaka, syna Ramzesa i Sary, tylko zostaje zamieszany w zbrodnię.

Podsumowanie

Dwie polskie – i dotąd jedyne – realizacje *mashupu* zdecydowanie różnią się od siebie pod względem stopnia dokonywanych zmian. Można wręcz stwierdzić, że Lewandowski zaburzył proponowane proporcje 80 do 20%, czyniąc z *Faraona wampirów* coś pomiędzy *mashupem* a *fanfiction* z gatunku historii alternatywnych, co wcale nie ujmuje oryginalności i pomysłowości przeprowadzonym zmianom. Tym bardziej dziwi niskie zainteresowanie książką, które prawdopodobnie wynika z ograniczonej dystrybucji (rynek ebooków w Polsce stopniowo się rozwija, lecz popularniejszą formą jest nadal drukowana książka). Możliwe, że porażka *Przedwiośnia żywych trupów* zniechęciła czytelników do sięgania po kolejną pozycję z gatunku, wydawnictwo zaś do szerszej promocji.

Należy też zauważyć, że *mashupu* dokonano na powieściach zaliczających się do kanonu polskiej literatury, ale nieplasujących się wysoko w rankingach czytelniczych – tak, jak powieści Sienkiewicza. Co więcej *Faraon* nie widnieje już na liście lektur obowiązkowych, a jego ekranizacja miała premierę w latach sześćdziesiątych – *Przedwiośnie* zaadaptowano ponownie w 2001, co zaktualizowało i przybliżyło powieść masowemu odbiorcy.

Dziwi szczególnie fakt, że literackiego *mashupu* nie stworzono na podstawie *Lalki*, która ciągle znajduje się w spisie lektur oraz od kilku lat jest internetowym fenomenem – humorystyczny *fanpage* na Facebooku, *Stanisław Wo-*

kulski, na którym autor wciela się w bohatera, ma 115 911 polubień (stan na 23 października 2019), a udostępniane przez autora strony memy i sentencje cieszą się sporym zainteresowaniem fanów. Szczególny ruch na stronie widać w okolicach matur, kiedy Wokulski otrzymuje podziękowania od uczniów za pomoc w egzaminie (Facebook.com 2017). Fakt, że *Lalka* żyje w zbiorowej świadomości, potwierdza publikacja ciągu dalszego powieści (nieoficjalnego, więc o statusie *fanfiction*) *Córki Wokulskiego* Romana Praszyńskiego (2014), a także powieści kryminalnej *Lalki* Alicji Pruś (2013). Co więcej, 2015 rok był rokiem *Lalki*, zatem była to dobra okazja, aby w ramach obchodów zaproponować czytelnikom *mashupową* wersję.

Trzeba tu natomiast przede wszystkim podkreślić, że polska literatura pełniła w dziewiętnastym wieku inną rolę niż ta anglosaska. Maria Janion zwraca uwagę, że w polskiej kulturze aż do schyłku XX wieku dominował paradygmat romantyczny (z drobnym epizodem pozytywistycznym), a dzieła miały służyć ideom narodowym, inny był też system wartości (Janion 1996: 22-23).Wiele polskich tekstów poświęconych jest patriotycznym ideałom, z kolei anglojęzyczne podstawy *mashupów* nie tylko zaliczają się do kanonu, ale są najczęściej powieściami społeczno-obyczajowymi, w dodatku adaptowano je często luźniej niż przyjęto to w polskiej kinematografii, więc zjawisko *mashupu* szokuje prawdopodobnie mniej niż w Polsce.

Należy zwrócić uwagę, że w ramach postmodernistycznych przetworzeń w Polsce zainteresowaniem cieszą się historie alternatywne, na co wpływ ma między innymi fakt, że mają one potencjał dydaktyczny, są przejawem nowej polityki historycznej (Górecka 2013: 38), co więcej, odzwierciedlają nie tylko poglądy autora, ale też wyobrażenia danej zbiorowości dotyczące przeszłości (Wąsowicz 2017: 536). Czysto ludyczny charakter *mashupu* zdaje się nie spełniać czytelniczych potrzeb, w przeciwieństwie do historii alternatywnych, podejmujących tematy wielkich wydarzeń historycznych, z punktami dywergencji, czyli wydarzeniami, w których rozchodzi się historia alternatywna i rzeczywista (Wąsowicz 2017: 536), które nawiązują do wydarzeń będącymi podwalinami paradygmatu romantycznego – wiele historii alternatywnych polskich twórców toczy się w XIX wieku. Na uwagę zasługuje tu seria „Zwrotnice czasu", której pomysłodawcą było Narodowe Centrum Kultury. W ramach cyklu powstały między innymi takie powieści, jak *Orzeł bielszy niż gołębica* Konrada T. Lewandowskiego, opowiadający o dziejach Polski po wygranym powstaniu styczniowym, czy *Burza* Macieja Parowskiego – alternatywna historia kampanii wrześniowej, w wersji powieściowej zwycięskiej dla Polaków

z powodu obfitych deszczowych opadów. Nie wszystkie historie alternatywne bazują jednak na pozytywnym obrocie wydarzeń, czego przykładem jest *Lód* Jacka Dukaja oraz *Jedna przegrana bitwa* Marcina Wolskiego, opisująca losy Polski i Europy po przegranej bitwie warszawskiej, tak zwanym cudzie nad Wisłą. Na uwagę zasługuje paratekst z okładki powieści, obrazujący, na czym polega literatura wyczerpania:

> Dlaczego piszemy historie alternatywne?
> Dlatego, że tradycyjna powieść historyczna wyczerpała swoje możliwości?
> Wszystko zostało już napisane i kroczenie śladami Kraszewskiego, Sienkiewicza czy Gąsiorowskiego to jedynie mnożenie plagiatów i kopanie w wyeksploatowanych odkrywkach? (2010: 432).

Trudno orzec, co stanie się w Polsce z *mashupem*, jako że potencjalnych powieści do *zmashupowania* nie jest tak wiele z powodu wspomnianego dominującego w polskiej kulturze paradygmatu romantycznego (do którego nawiązują przeważnie historie alternatywne) i możliwej rezerwy ze strony zarówno wydawnictw, jak i twórców w obliczu niepowodzeń poprzedników.

Warto jednak zauważyć, że i w kulturze anglosaskiej formuła *mashupu* wyczerpała się – prawie wszystkie utwory z tego nurtu publikowano w latach 2009–2012. Ekranizacje powieści z gatunku nie odniosły kasowego sukcesu i nie przyciągnęły wielkiej liczby widzów do kin – być może wynika to z ich kontrkulturowej roli i z tego, że z założenia funkcjonują na peryferiach. Trudno orzec, jaka jest przyszłość gatunku. *Quirk Books* ostatnio święci triumfy, remiksując *Gwiezdne wojny* z Szekspirem – poszczególne epizody zostały spisane frazą szekspirowską, dodatkowo książki mają uchodzić za produkty luksusowe za sprawą bogatych ilustracji.

Źródła cytowań

Amazon.com (2017), online: https://www.amazon.co.uk/d/Books/Pride-Prejudice-Zombies-Romance-now-Ultraviolent/1594743347 [dostęp: 27.06.2017].

Barth, John (1983), 'Literatura wyczerpania', przekł. Jacek Wiśniewski, w: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, oprac. Zbigniew Lewicki, Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, ss. 38-54.

CantonRep.com (2016), online: http://www.cantonrep.com/news/20160209/seth-grahame-smiths-jane-austen-zombie-mash-up-makes-it-to-screen [dostęp: 27.06.2017].

Eco, Umberto (1990), 'Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczna estetyką', przekł. Teresa Rutkowska, *Przekazy i Opinie*: 1–2, ss. 12-36.

Eco, Umberto (1987), 'Zapiski na marginesie *Imienia róży*', przekł. Adam Szymanowski, w: Umberto Eco, *Imię róży*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 597-627.

Empik.com (2017) http://www.empik.com/faraon-wampirow-lewandowski-konrad-t,p1121656624,ksiazka-p [dostęp 28.06.2017].

Filiciak, Mirosław, Aleksander Tarkowski (2011), 'Alfabet nowej kultury: N jak nostalgia', online: http://www.dwutygodnik.com/artykul/567-alfabet-nowej-kultury-n-jak-nostalgia.html [dostęp 29.04.2018].

Lewandowski, Konrad T., Mira Suchodolska (2014), 'Można mnie nazwać chamem, ale nie hejterem', online: http://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/838489,konrad-t-lewandowski-mozna-nazywac-mnie-chamem.html [dostęp 28.06.2017].

GoodReads.com (2017), online: https://www.goodreads.com/book/show/21247794-faraon-wampir-w [dostęp 28.06.2017].

Górecka, Magdalena (2013), 'Historie alternatywne w konwencji steampunk i cyberpunk – wariacje na temat powstania styczniowego w powieściach Konrada T. Lewandowskiego i Adama Przechrzty', *Acta Humana*: 1, ss. 37-48.

Gunkel, David J. (2012), 'Recombinant Thought: Slavoj Žižek and the Art and Science of the Mashup', *International Journal of Žižek Studies*: 3, ss. 1-21.

Gunkel, David J. (2016), *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix*, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Janion, Maria (1996), 'Zmierzch paradygmatu', w: Maria Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, ss. 5-23.

Jenkins, Henry (2012), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Jutkiewicz, Michał (2016), 'Miks totalny. *Of Remixology. Ethics and Aesthetics After Remix* Davida J. Gunkela', *Przegląd Kulturoznawczy*: 3 (29), ss. 360-367.

Hellekson, Karen, Kristina Busse (red.) (2014), *The Fan Fiction Studies Reader*, Iowa: University of Iowa Press.

Knapek, Ryszard (2012), 'Kultura zombie-tekstualna (o Quirk Books na przykładzie *Dumy i uprzedzenia i zombi*)', *Świat i Słowo*: 1 (18), ss. 91-101.

Kowalczyk, Kamila (2014), '„I w tę Polskę, w ten świat na przednówku wkraczał osierocony młodzieniec, trup i żywy zarazem"– kreacja postaci zombie na przykładzie *Przedwiośnia żywych trupów* Kamila Śmiałkowskiego', prezentacja konferencyjna przedstawiona podczas konferencji *Groza w kulturze polskiej* 4.04.2014 we Wrocławiu (archiwum prywatne).

Lewandowski, Konrad T. (2014), *Faraon wampirów*, Warszawa: Wydawnictwo RM [Edycja Kindle].

Lubimyczytać.pl (2017a), online: http://lubimyczytac.pl/ksiazka/68184/przedwiosnie-zywych-trupow [dostęp: 29.06.2017].

Lubimyczytać.pl (2017b), online: http://lubimyczytac.pl/ksiazka/109396/faraon-wampirow [dostęp 28.06.2017].

Lubimyczytać.pl (2017c), online: http://lubimyczytac.pl/ksiazka/64552/duma-i-uprzedzenie-i-zombi [dostęp 28.06.2017].

Mulvey-Roberts, Marie (2014), 'Mashing up Jane Austen: *Pride and Prejudice and Zombies* and the Limits of Adaptation', *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*: 13, ss. 17-37.

Nacher, Anna (2011), 'Remiks i *mashup* – o niełatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor', *Przegląd Kulturoznawczy*: 1 (9), ss. 77-89.

OxfordDictionaries.com (2017), online: https://en.oxforddictionaries.com/definition/quirk [dostęp: 27.06.2017].

Perzyńska, Anna (2014), 'Remiks i mashup, czyli coś nowego z czegoś starego', w: Łukasz Rogowski (red.), *Techno-widzenie. Media i technologie wizualne w społeczeństwie ponowoczesnym*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe WNS UAM, ss. 37-48.

Piątkowska, Maria (2016), 'Zombienaziści w horrorach, czyli jak Zombie SS stało się elementem popkultury', w: Ksenia Olkusz (red.), *Zombie w kulturze*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 97-108.

Piechota, Dariusz (2015), 'Horror (Neo)Victorianum. Zombie w zwierciadle mashupu', *Przegląd Humanistyczny*: 3 (450), ss. 117-126.

Praszyński, Roman (2012), *Córka Wokulskiego*, Warszawa: Wydawnictwo MWK.

Primorac, Antonija, Monika Pietrzak-Franger (2015), 'Introduction: What is Global Neo-Victorianism?', *Neo-Victorian Studies*: 1, ss. 1-16.

Prus, Bolesław, Lewandowski Konrad T. (2012), *Faraon wampirów*, Warszawa: Wydawnictwo RM.

Siuda Piotr (2012), 'Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie', *Studia Socjologiczne*: 4 (207), ss. 109-132.

Wikipedia.org (2017), 'Konrad T. Lewandowski', online: http://pl.wikipedia.org/wiki/Konrad_T._Lewandowski [dostęp 28.06.2017].

Wąsowicz Magdalena (2017), 'Polska niezwyciężona. Alternatywne historie II wojny światowej w polskich historiach alternatywnych', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 535-552.

Wprost.pl (2016), online: https://www.wprost.pl/profil/2309/Kamil-Smialkowski.html [dostęp 28.06.2017].

Żeromski, Stefan (1928), *Przedwiośnie,* Warszawa: Wydawnictwo J. Mortkowicza.

Żeromski, Stefan, Kamil Śmiałkowski (2010), *Przedwiośnie żywych trupów*, Warszawa: Wydawnictwo Runa.

Jedna książka to za mało.

Narracyjna „ofensywa trójkątów”[1] biografii Michaela Jordana

TOMASZ JACHEĆ

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
tomasz.jachec@uwm.edu.pl

Wszechobecność Jordana

Hasło „Michael Jordan” wpisane 11 stycznia 2017 w polu wyszukiwania serwisu Amazon.com zaowocowało wynikiem produktów związanych z powyższą nazwą w liczbie sześćset sześć tysięcy siedemset czterdzieści sześć (Amazon.com 2017). Ilość ta zmienia się z dnia na dzień, gdyż Amazon oferuje produkty używane. Wśród wyników wyszukiwania ze wspomnianego już dnia, tysiąc sto osiemdziesiąt osiem towarów związanych z Michaelem Jordanem znajdowało się w sekcji „Filmy i Telewizja”, piętnaście tysięcy osiemset dwadzieścia sześć w sekcji „Książki”, a czterysta dwadzieścia osiem w „Zasobach na Kindle”. Pozostałe pięćset osiemdziesiąt dziewięć tysięcy trzysta cztery produkty stanowiły: odzież sportowa, kosmetyki, aplikacje komputerowe, gry wideo, memorabilia, wszelkiego rodzaju gadżety (na przykład plakaty lub fartuchy

[1] Nawiązanie do systemu ofensywy stworzonego przez Texa Wintera, a wprowadzonego do strategii gry Chicago Bulls w latach dziewięćdziesiątych przez głównego trenera drużyny, Phila Jacksona. „Ofensywa trójkątów” wielokrotnie wspominana jest przez biografów Jordana, na przykład Lazenby'ego (2014: loc. 6425).

kuchenne) oraz innych osób o tym samym imieniu i nazwisku, jak choćby pisarza książek z gatunku *fantasy*. Większość z siedemnastu tysięcy czterystu czterdziestu dwóch produktów o charakterystyce narracyjnej stanowiły różne biografie Michaela Jordana.

Oczywiście przedstawione tu liczby odnoszą się do ilości towarów, a nie do samej mnogości tytułów. Tym niemniej obrazują one dobitnie, z jakim ogromem narracji musi zmierzyć się badacz jednej tylko jednostki. Ponadto informacje na temat Jordana znaleźć można w różnych tekstach, które nie zawierają jego nazwiska w tytule. O ile, co spodziewane, elementy biografii Jordana znalazły się w filmie dokumentalnym *The Dream Team* oraz w książce autorstwa Jacka McCalluma pod tym samym tytułem, o tyle niełatwo wytłumaczyć dwie strony poświęcone Jordanowi w książce Joe Feinsteina, zatytułowanej *The Punch*, relacjonującej wydarzenia mające miejsce w roku 1977 (niemalże dekadę przed pojawieniem się Jordana w NBA). Odpowiedzi są dwie: pierwsza, wpływ Jordana na koszykówkę i jego sportowa spuścizna sprawia, iż pisarze zajmujący się sportem czują potrzebę oddania hołdu koszykarzowi, który grał z numerem dwudziestym trzecim, tak jak w wypadku *The Punch*. Druga odpowiedź jest parafrazą starej marketingowej maksymy: „Jordan sprzedaje"– wciąż aktualnej – aczkolwiek obecnie nie w tym samym stopniu, co w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia.

Popularność Jordana i fakt, że jego postać istotnie wpływa na sprzedaż, tłumaczą statystyki przytoczone na wstępie. Jednakże autor niniejszego rozdziału skupia się nie tyle na liczbach sprzedaży związanych z Jordanem produktów, co na ilości i rodzajach form narracyjnych, w jakich przedstawiano i przetwarzano historię życia oraz kariery sportowca. Michael Jordan wykorzystany jest w tym badaniu jako studium przypadku, a celem jest wyodrębnienie elementów charakterystycznych biografii współczesnych gwiazd/celebrytów.

Biograficzne trójkąty

Brigitte Posing, omawiając koncept biografii sportowej, opisuje „biograficzny trójkąt" przedstawiający kluczowe elementy tekstu biograficznego. Są to: biograf (podmiot), który odnajduje/namierza źródło, dokonuje analizy, opisuje historię przedmiotu, który Posing określa jako „ofiarę analizy biograficznej" (Posing 2004: 17). Jest jeszcze, rzecz jasna, „audytorium", czyli odbiorcy narracji biograficznej (Posing 2004: 17).

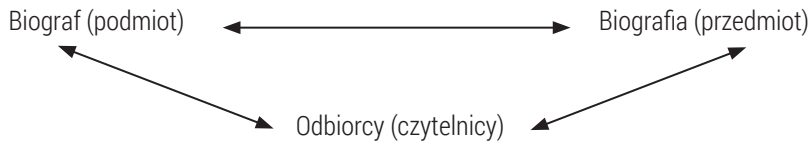


Tabela 1. Biograficzny trójkąt według Posing. Źródło: opracowanie własne

W wyniku istnienia takowego trójkąta pojawia się cały szereg zmiennych, które należy wziąć pod uwagę badając proces tworzenia i odbioru biografii. Owe zmienne to, między innymi, kim jest / był podmiot, kim jest / był przedmiot, kontekst historyczny i czas, kiedy biografia była tworzona, kulturę a medium, odbiór / interpretacja.

Trójkąt Posing jest natury akademickiej i dotyczy takiego właśnie stylu biograficznej pracy badawczej. Jednakże gdy przedmiotem biografii jest jednostka, którą określa się nie tylko jako najwybitniejszego koszykarza/sportowca wszechczasów, ale również najskuteczniejszego reklamującego wszechczasów, należy dodać do trójkąta element, który można nazwać „Widmem"[2]. Termin ten może odnosić się do wielorakich bytów wpływających na formę i treść tekstu biograficznego. Może nim być sam przedmiot, który wynajmuje autora-widmo, organizacja, której częścią jest przedmiot, agent, korporacja, którą przedmiot firmuje lub jakikolwiek byt mający potrzebę stworzenia konkretnej formy narracyjnej.

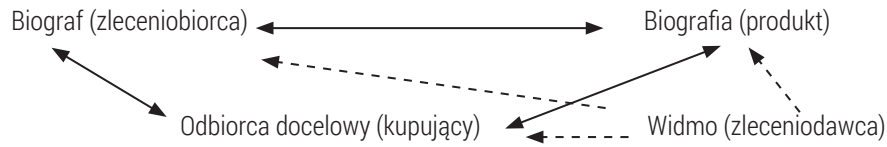


Tabela 2. Alternatywna wersja biograficznego trójkąta według Posing, ze zmienną. Źródło: opracowanie własne

Obecność Widma powiększa liczbę zmiennych związanych z biograficznym trójkątem (na przykład pytanie o to, kim jest Widmo) i zmienia Podmiot w zleceniobiorcę, Przedmiot w produkt, a Odbiorcę w odbiorcę docelowego. *Nota bene* istnieje grupa odbiorców, która zawsze jest taką docelową, choćby zagorzali fani, których istnienie i nastawienie względem gwiazdy/celebryty

[2] Gra słów zamierzona przez autora. Autor odwołuje się do filmu w reżyserii Romana Polańskiego, *Ghost Writer*, który w Polsce funkcjonuje pod tytułem *Autor widmo*.

wpływa na proces pisania biografii. Przyjmując obecność Widma, badanie biografii gwiazd/celebrytów wiąże się z badaniem trójkąta: celu, medium i treści. Toteż rozproszone biografie Michaela Jordana będą omawiane przez pryzmat kwestii: dlaczego, jak i co.

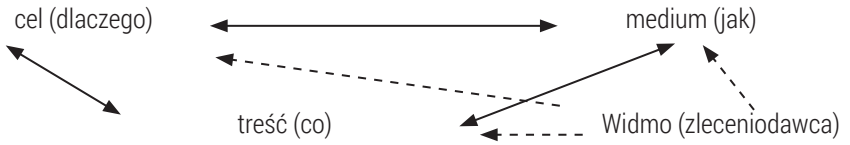


Tabela 3. Trójkąt konceptów użytych w badaniu. Źródło: opracowanie własne

Opisowi różnych mediów, za pomocą których biografia Jordana była przedstawiana, towarzyszyć będzie krótki opis treści, głównie przy omawianiu różnych typów biografii wydawanychw formie książek lub ebooków. Ponadto, na bazie treści i medium, zaproponowany zostanie cel danej narracji. Aspekt celu zaczerpnięty został z typologii treści biografii sportowych Garry'ego Whannela. Podaje on różne typy biografii gwiazd sportu, takie jak: demaskacja/krytyka, hagiografia, ujawnienie autentycznej natury bohatera biografii, relacja chronologiczna, znaczenie przedmiotu, który uchwycił *Zeitgeist* lub odzwierciedlał swoją epokę, przedmiot jako kreatywny geniusz, opis osoby w kategoriach na przykład („dobry/a", „zły/a", „śliczny/a") (Whannel 2002: 117). Warto nadmienić, iż żadnemu autorowi tekstów biograficznych na temat Michaela Jordana nie udało się uciec od aspektu hagiograficznego, nawet jeżeli nie było to ich intencją.

Biografie Jordana

Ostatnią książkową biografią Jordana jest *Michael Jordan: The Life* autorstwa George'a Lazenby'ego z 2014 roku. W książce tej autor podejmuje próbę psychoanalizy Jordana i we Freudowskim stylu odkrywa, iż słynna potrzeba rywalizacji Jordana, która sprawiła, że odnosił sukcesy jako sportowiec, narodziła się u niego już w młodości. Jako punkt inicjujący Lazenby przytacza historię o tym, jak młody Michael pomagał ojcu przy naprawie samochodu, a ponieważ nie spisywał się zbyt dobrze, usłyszał od seniora: „Nie masz zielonego pojęcia, o co w tym chodzi. Wracaj do domu, do kobiet [*You don't know what the hell you're doing. Go on in there with the women*]" (Lazenby 2014:

loc. 635)[3]. Lazenby kończy książkę wizją Jordana rozmawiającego w myślach ze swoim zmarłym ojcem, pytającego: „Co o mnie teraz myślisz, tato? Co sądzisz o tym wszystkim? Dalej mam wracać do domu? [*What do you think of me now, Pops? How about all of this? Do I still have to go back on in the house?*]" (Lazenby 2014: loc. 10329)[4]. Książka Lazenby'ego, której celem jest kompletny i wyczerpujący opis życia Jordana w celu zrozumienia motywacji bohatera biografii, jest przykładem tekstu napisanego, by (posługując się typologią Whannela) ujawnić „prawdziwego człowieka".

Taki sam zamiar przyświeca Samowi Smithowi w książce *The Jordan Rules.* Jednakże autor nie ma na celu zrozumienia autentycznej natury, a raczej ujawnienie, kim jest osoba ukrywająca się za medialnym wizerunkiem. *The Jordan Rules* jest reportażem, który rzuca światło na drużynę Chicago Bulls w trakcie trwania sezonu 1990-1991, kiedy to po raz pierwszy w historii klubu sięgnęła ona po mistrzostwo NBA. Książka wydana została w roku 1992 i momentalnie stała się bestsellerem, głównie dlatego, iż przedstawiała nieznane oblicze Jordana jako ogarniętego obsesją wygrywania tyrana, który mentalnie i fizycznie znęcał się nad tymi kolegami z drużyny, którzy jego zdaniem nie byli na tyle dobrzy, by pomóc mu zdobyć mistrzostwo. We wstępie do reedycji książki w roku 2012 Smith wyjaśnia powody, dla których napisał *The Jordan Rules*: „Michael był promowany jako chodzący ideał. I nadawał się do tej roli ze swoim czarującym uśmiechem i spektakularną grą. Zawsze uważałem, że *The Jordan Rules* odciążyło Jordana poprzez pokazanie, że nie jest ideałem i że nie musi nim być, a fani i tak wciąż będą go kochali" (Smith 2012: loc. 346)[5]. To, czy istotnie z tej przyczyny Smith książkę napisał, jest sprawą dyskusyjną, ale faktem pozostaje, iż czytelnik dowie się z tej relacji mniej o Jordanie, a więcej o tym, jak funkcjonuje zawodowa drużyna sportowa. Tekst Smitha jest w zasadzie podręcznikiem na temat korporacyjnej organizacji sportowej z Jordanem pozostającym w centrum uwagi.

Podczas gdy Lazenby i Smith starają się zrozumieć lub wyeksplikować Jordana-człowieka, Halberstam próbuje wyjaśnić Jordana-zjawisko. Jego *Playing*

3 Przekład Michał Rutkowski.

4 Przekład Michał Rutkowski.

5 Przekład własny za: „Michael had been marketed as perfect. And he looked the part with that magnificent smile and spectacular game. I always figured *The Jordan Rules* took some pressure off him by showing he wasn't perfect and didn't have to be, and that the fans would still love him".

for the Keeps: Michael Jordan and the World He Made jest typem biografii „znaczenie przedmiotu, który uchwycił *Zeitgeist* lub odzwierciedlał swoją epokę". Halberstam powiedział niegdyś o Jordanie i Ameryce, że: „On jest tym, kim jesteśmy my, Amerykanie [*He is an American original, he is who we are*]" (Weitzman 1999: 52:28-52:30). Z tej biografii można dowiedzieć się jak „najsłynniejszy sportowiec na świecie" (Halberstam 2000: loc. 7753), odzwierciedlał amerykańską wyjątkowość i dominację kulturową. Treść książki Halberstama najlepiej podsumowuje fragment:

> Skoro Ameryka była „gospodarzem" nowej, międzynarodowej kultury, nieuniknionym było, że prędzej czy później amerykański sportowiec stanie się charakterystyczną postacią komercyjną, idealnym sprzedającym całej gamy produktów eksportowanych przez różne firmy z tego bogatego, kulturowo i komercyjnie dominującego mocarstwa (Halberstam 2000: loc. 2392)[6].

Halberstam umiejscawia Jordana w kontekście roli, jaką odgrywało USA w świecie lat dziewięćdziesiątych XX wieku. *Taking to The Air: The Rise of Michael Jordan,* Jima Naughtona, która była pierwszą książkową biografią Jordana, jest podobna w tonie do *Playing For Keeps,* jako że opisuje siły, które sprawiły, iż Jordan stał się ikoną. Naughton skupia się na podkreśleniu elementu rasowego i pochwala Jordana za wyniesienie i utrwalenie wizerunku nowego, progresywnego Afroamerykanina w kulturze amerykańskiej. W typologii Whannela książka Naughtona znalazłaby się w kategorii przedstawienia przedmiotu (Jordana) jako kreatywnego geniusza.

Halberstam i Naughton opisują fenomen Jordana z punktu widzenia niezależnych obserwatorów Ameryki i świata końcówki XX wieku. Podobnie czyni LaFeber w książce *Michael Jordan and the New Global Capitalism.* Praca La Febera jest publikacją naukową, stanowiącą doskonały przykład tego, co Posing uznaje za naukowe badanie biograficzne. Historyk wyjaśnia tu, jak korporacje, takie jak Nike, zrobiły użytek z rozwijających się środków masowego przekazu oraz z osobowości takich jak Jordan, w celu poszerzenia swojego obszaru działania i wpływów, co z kolei zaowocowało zjawiskiem nazywanym dzisiaj globalizacją.

[6] Przekład własny za: „If America was the home team in the new international culture, then it was inevitable that sooner or later some American athlete would become a signature commercial figure, the perfect salesman for a vast variety of goods exported by companies from this rich, culturally and commercially dominating superpower".

Obszerne fragmenty książki La Febera są natury biograficznej – czytelnik może dowiedzieć się o historii Nike, koszykówki, ligi NBA oraz, oczywiście, Michaela Jordana. LaFeber ukazuje sportowca jako przedmiot uchwycający *Zeitgeist* w celu zaprezentowania oraz wyjaśnienia szerszego zjawiska.

Richard Esquinas, który również użył Jordana w charakterze pretekstowym, postawił jednak przed sobą odmienne niż LaFeber zadanie. Książka *Michael & Me: Our Gambling Addiction... My Cry for Help!* stanowi doskonały przykład tego, w jaki sposób zmonetyzować fakt, że osoba Jordana staje się siłą napędową sprzedaży. Książka ta ukazała się w 1993 roku, wkrótce po tym, jak wyszło na jaw, iż Jordan regularnie zakładał się o duże kwoty pieniędzy, kto wygra partie golfa, w których brał udział. Według doniesień prasowych Jordan miał przegrać milion dwieście tysięcy dolarów na zakładach z samym tylko Esquinasem. Lazenby w ten sposób opisuje moment pojawienia się książki Esquinasa:

> Wtedy, jakby zaplanował to jakiś geniusz strategii medialnej, w przededniu Finałów NBA, wyszła na światło dzienne mroczna część życia Jordana. Jak tylko afera z Atlantic City zniknęła z czołówek gazet, pojawił się Richard Esquinas z wydaną przez siebie książką *Michael & Me: Our Gambling Addiction… My Cry for Help!*. Esquinas opisał w niej szczegółowo swoje zakłady z Jordanem o duże pieniądze. W wywiadzie dla telewizji NBC, udzielonym w przerwie pierwszego meczu Finałów, Jordan przyznał się, że przegrał z Esquinasem duże sumy, ale że nigdy nie było mowy o stawkach, o jakich wspomina się w książce. Tymczasem Esquinas zaprezentował kopie swoich zeznań podatkowych i czeków wypisanych przez Jordana. Spłacił około 300 tysięcy dolarów, a następnie zwrócił się do prawników z Chicago, żeby utrzymywali Esquinasa w bezpiecznej odległości (Lazenby 2014: loc. 7228-7233)[7].

Tak więc Jordan przyznał się do wysokich przegranych hazardowych, aczkolwiek nie tak ogromnych, jak te opisywane przez jego byłego partnera do gry w golfa. „Wołanie o pomoc" Esquinasa jest niczym więcej niż chęcią zysku,

[7] Przekład Michał Rutkowski za: „No sooner had the Atlantic City casino jaunt fallen out of the news than Richard Esquinas stepped forward with a self-published book, *Michael & Me: Our Gambling Addiction... My Cry for Help!* In the book Esquinas went into great detail about his high-stakes golf wagering with Jordan. In a taped interview on NBC at halftime of Game 1 of the Finals, Jordan admitted that he had lost substantial sums to Esquinas but nowhere near the figure claimed. Esquinas, meanwhile, presented copies of his tax returns and copies of Jordan's checks. He had apparently paid off approximately $ 300,000 of the debt before turning to a Chicago lawyer to keep Esquinas at bay".

zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że autor książki twierdził, że Jordan nie zamierzał spłacać swoich hazardowych długów. Naturalnie można wysunąć tezę, iż czynnik „Jordan napędza sprzedaż" był siłą napędową autorów wszystkich biografii sportowca, nawet w wypadku Smitha i La Febera. Jednakże ten pierwszy wykonywał swoją pracę jako reporter, a drugi jako historyk, tymczasem Esquinasowi chodziło wyłącznie o pieniądze.

Oczywiście można podać inne przykłady biografii, których motywacją był czynnik „Jordan napędza sprzedaż", jak ta autorstwa (przynajmniej oficjalnie) matki i siostry Jordana. *Salt in His Shoes: Michael Jordan in Pursuit of a Dream* jest adresowane do dzieci, wypełnione anegdotami na temat młodego Michaela, opowiedzianymi przez Deloris (matkę) i Roslyn (siostrę) Jordan. Ten tekst z założenia jest inspirującą opowieścią skierowaną do dzieci, które chcą być jak ich idol i pasuje do hagiograficznego typu biografii.

Pozostając w tematyce, warto przytoczyć dwa przykłady małoletnich, którzy w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia ubóstwiali Jordana, a potem dorośli, odnieśli sukces i zaczęli przyrównywać się do swojego idola. Takimi egzemplifikacjami są raperzy Drake oraz Jay-Z. Obydwaj muzycy odnoszą się do Jordana w tekstach piosenek, tym samym czyniąc je mediami zawierającymi elementy biograficzne. Drake w utworze *Back To Back* rapuje: „Raz po razie jestem jak na okładce *Zabójczej broni*, raz po razie jestem jak Jordan w '96 i '97" (Genius.com 2019)[8]. Lata „'96, '97",wspomniane w tekście, przypominają słuchaczom dwa z mistrzowskich sezonów Jordana. Z kolei sezon 1994/95 pojawia się w utworze *Encore,* wykonywanym przez Jay-Z, który rapuje: „Gdy powrócę jak Jordan, z numerem 4-5, to nie po to, by się z wami bawić…" (Genius.com 2019)[9]. Zarówno Drake, jak i Jay-Z wykorzystują Jordana jako punkt odniesienia do ich własnego sukcesu w formie biograficznej relacji chronologicznej.

Inne dzieci, którym niekoniecznie udało się w dorosłości odnieść sukces, taki jak Drake czy Jay-Z, wyrażają swoje uwielbienie dla Jordana w bardziej tradycyjnej formie tekstu rymowanego – wierszu takim, jak choćby ten autorstwa Jose Murguia:

[8] Przekład własny za: „Back to back like I'm on the cover of *Lethal Weapon*, Back to back like I'm Jordan '96, '97".

[9] Przekład własny za: „When I come back like Jordan, Wearing the 4-5, It ain't to play games with you…".

jego buty sprzedawane są na całym świecie,
sprawił, że wierzymy, że możemy latać,
dawał show w każdym meczu,
wspiął się na wyżyny sławy,
michael jordan jest w mych oczach bohaterem,
popatrz, jak gra, a będziesz zaskoczony,
na koszulce ma numer 23,
swym przeciwnikom nie okazuje litości,
michael jordan niemalże dotyka niebios,
michael jordan jest żywą legendą..."
(Murguia 2009)[10].

Wiersz ów, który w typologii Whannela zaklasyfikować można jako hagiograficzny, jest wyrazem uznania i hołdem składanym przez fana idolowi.

Warto podkreślić, że w ciągu całego życia Jordan odebrał liczne wyrazy uznania. Jednym z nich jest pomnik ustawiony przed halą United Center (siedzibą drużyny Chicago Bulls) w 1994 roku podczas pierwszej koszykarskiej emerytury Jordana. Piedestał statuy znanej jako „Duch" (angielskie: *The Spirit*) umiejscowiony przed budynkiem znanym jako „dom, który postawił Michael Jordan", jest kolejnym medium, które opowiada historię kariery Jordana w formie relacji chronologicznej. Z tablicy umieszczonej na piedestale pomnika można wyczytać: (1) lata, w których Jordan grał dla Byków wraz z dopiskiem „Najlepszy jaki był. Najlepszy jaki będzie"; (2) listę najbardziej znaczących osiągnięć i nagród Jordana jako koszykarza, na przykład „Złoty medalista olimpijski – 1984, 1992".

Jeśli listę osiągnięć opatrzoną datami można przyjąć jako formę biograficznej narracji, wtedy nawet but do gry w koszykówkę może stać się tekstem biograficznym. Na podeszwach modelu numer dziesięć linii Air Jordan, zaprojektowanych przez Tinkera Hatfielda, które pojawiły się w sprzedaży w 1994 roku (tym samym, co odsłonięcie pomnika *The Spirit*), znajdują się informacje dotyczące niektórych z osiągnięć Jordana, na przykład fakt, że w roku 1985 Jor-

[10] Przekład własny za: „his shoes are sold worldwide,/he made us believe we could fly,/he put on a show in every game,/he climbed the charts to fame,/michael jordan is a hero in my eyes,/watch him play and you'll get a big surprise,/he wears number 23 on his jersey,/he shows his opponents no mercy,/michael jordan can almost touch heaven,michael jordan is a living legend...".

dan wybrany został debiutantem roku w NBA. *Nota bene* buty Air Jordan doczekały się własnej biografii. Otóż książka *Driven from Within* jest autobiografią Jordana napisaną przy pomocy *ghostwritera*, Marka Vancila, który przedstawiony jest jako jej redaktor. Autobiografia tak naprawdę jest historią współpracy Jordana z firmą Nike, a konkretniej owoców tej współpracy, czyli dwudziestu modeli koszykarskich butów z linii Air Jordan.

Driven from Within wydane zostało w roku 2005, tym samym, w którym premierę miał dwudziesty, jubileuszowy model wspomnianych butów. Lektura umożliwia poznanie zarówno historii wszystkich dotychczasowych dwudziestu modeli Air Jordanów, jak i człowieka, który w nich grał. Oprócz tradycyjnego tekstu, znajdują się tu ilustracje przedstawiające szkice projektanckie Hatfielda, modele butów oraz inne obrazy, na przykład Chicago.

Takie połączenie tekstu i ikony najpełniej wyraża się w kolejnym medium, za pomocą którego przedstawiona została biografia Jordana – *Michael Jordan: Bull on Parade* – powieść graficzna / komiks autorstwa Wilfreda Santiago. Docelowego odbiorcę tego komiksu można by zdefiniować żartobliwie jako „Elaine z serialu *Seinfeld*", bowiem w jednym z odcinków tej produkcji bohaterka, zapytana przez Kramera o to, czy widziała kiedykolwiek Jordana w akcji, odpowiada: „Nie, tylko w tych reklamach" (Cherones 1992). Komiks Santiago, wydany w 2015 roku, w niemal satyryczny sposób przedstawia niemalże wszystkie produkty i firmy, które Jordan reklamował, jak Nike, Coca-Cola, McDonald's, Hanes, Gatorade, etc. *Bull on Parade* po raz kolejny opowiada historię życia oraz kariery Jordana i skierowane jest do czytelników, którzy albo nie mieli szansy być świadkami talentu Jordana gdy ten był u szczytu swoich możliwości, albo znają go nie z parkietów NBA, ale raczej z występów telewizyjnych, takich jak choćby poprowadzenie programu *Saturday Night Live* w 1991roku.

Tym, co czyni tę biografię szczególnie interesującą, nie jest jednak treść, jako iż *Bull on Parade* niewiele dopowiada do historii Michaela Jordana, lecz forma narracji. Rysunki Santiago są dynamiczne i ekspresyjne, a także często odzwierciedlające prawdziwe obrazy ludzi, takich jak sprawozdawca sportowy, Marv Albert, miejsc takich, jak Chicago i obiektów takich, jak posąg Jordana czy też autentyczne artykuły prasowe lub okładki czasopism. Medium, jakim jest powieść graficzna, pozwoliło Santiago na kolaż tekstów pisanych oraz obrazów, które w nowej formie opowiadają historię Jordana.

Elektroniczne wydanie komiksu Santiago oferuje różne sposoby, na jakie można obcować z *Michael Jordan:Bull on Parade*. Odbiorcy wyposażeni w tablety lub inne czytniki z dużym ekranem mogą czytać tę pozycję tak, jak

papierową, z dwiema stronami wyświetlanymi na ekranie. Forma ta jest również przyjazna użytkownikom smartfonów, jako iż pozwala na przybliżanie poszczególnych kadrów. O ile pomaga to osobom dysponującym małymi ekranami, to owo kadrowanie rozprasza i ogranicza jednakże możliwość czytania kolażu obrazów jako całości.

Biografia autorstwa Santiago jest mieszanką elementów tekstowych i wizualnych. Podobnie rzecz się ma z dwoma filmami fabularnymi, które przedstawiają historię Jordana. Pierwszy z nich to produkcja telewizyjna z roku 1999, zatytułowana *Michael Jordan: An American Hero*. Wyreżyserowany przez Alana Metzgera film, do którego scenariusz napisał wspomniany wcześniej Jim Naughton (*Taking to the Air*), jest nieautoryzowaną hagiografią tytułowego bohatera Ameryki. Film Metzgera pełen jest błędów faktograficznych i otrzymał notę cztery przecinek trzy na dziesięć gwiazdek na serwisie IMDb (Imbd.com 2017). Jakość filmu najlepiej podsumowuje użytkownik sekcji komentarzy IMDb o pseudonimie „Cyclops":

> Jako fan koszykówki, zacząłem nagrywać ten film, gdy zobaczyłem, że będzie nadawany na Family Channel. Sam fakt, że nadawała go ta stacja powinien już być dla mnie ostrzeżeniem. Po około dziesięciu minutach tego „filmu" zatrzymałem nagrywanie i wyłączyłem telewizor. Był aż TAK zły. Aktor grający Michaela Jordana w ogóle go nie przypominał. Film zrobiony chyba za $350. Nawet pozwolili sobie pozmieniać fakty biograficzne Jordana, jak chociażby przedstawiając ostatni rzut w mistrzostwach NCAA w 1982(4?) był buzzer beaterem chociaż w rzeczywistości przeciwnicy mieli jeszcze czas, ale nie trafili. Wszystko było uproszczone tak jakby był skierowany do małego szympansa, a nie do nawet nastolatków. Nie wykupili nawet licencji by wykorzystać logo i sprzęt Chicago Bulls więc stworzyli jakiś paskudny pomarańczowo-czerwony strój, w którym grał ten pseudo-Jordan. Ogólnie rzecz biorąc, tak dziadowski, że żenuje widza (Imbd.com 2017)[11].

[11] Przekład własny za: „Being a basketball fan, I started to tape this movie when I saw that it was coming on the Family Channel. The mere fact that it was coming on the Family Channel should have tipped me off. About ten minutes after this „movie" began... I stopped taping and turned off the television. It was THAT bad. The actor they got to play Michael Jordan looked nothing like him. It must've been made for $350. They even took liberties with Michael Jordan's life story itself, pretending that the shot he hit in the 1982(4?) NCAA Championship won the game outright when in fact there was still time on the clock and the other team failed to score. Everything was so simplistic, it appeared as if it was written for an infant chimpanzee instead of even a teenage human audience. They didn't bother to get the license to use the Chicago Bulls logo and equipment so they made up some

Kolejnym hagiograficznym filmem o Jordanie jest *Space Jam,* gdzie sportowiec, który gra samego siebie, rozgrywa mecz koszykówki przeciwko animowanym kosmitom po to, by uratować swoich przyjaciół: Królika Buggsa, Kaczora Daffy'ego oraz inne postacie z kreskówek Looney Tunesa. Chociaż fabuła filmu jest fikcyjna i utrzymana w konwencji fantastycznej, to pojawiają się tam autentyczne elementy biograficzne Jordana. *Space Jam* wszedł na ekrany kin wkrótce po tym, jak Jordan powrócił z koszykarskiej emerytury, w trakcie której próbował zawodowo grać w baseball. Okres emerytury stanowi tło fabuły, a końcówka filmu pokazuje powrót Jordana do NBA. W filmie pojawia się również motyw Jordana-zbawiciela, który ratuje animowane postacie Looney Tunes oraz ligę NBA. W rzeczywistości powrót Jordana do NBA w 1995 roku opisywany był jako „drugie nadejście", które ocaliło NBA zarówno w wymiarze finansowym, jak i w kwestii wizerunku ligi.

Status Jordana jako żywej legendy, który pojawił się już w *Space Jam,* z czasem zaowocował różnymi tekstami biograficznymi, które oddawały hołd i podsumowywały największe osiągnięcia G.O.A.T. (angielskie: Greatest Of All Times, czyli Najlepszy Wszechczasów). Naturalnie jednym z mediów do tego wykorzystanych były spoty telewizyjne butów Air Jordan, z których dwa zasługują na szczególną uwagę. Pierwszym jest reklama wspomnianego wcześniej modelu XX z 2005 roku, będąca biografią opowiedzianą poprzez narrację i obrazy. W jednominutowym filmie znany reżyser, Spike Lee, czyta grupie nastolatków fragment książki, która opisuje – żeby posłużyć się zwrotem stworzonym przez Claude'a Lévi-Strauss'a – mitemy pojawiające się w legendzie Michaela Jordana. Nakręcona w różnych lokalizacjach (Chicago, Nowy Jork) reklama skupia się na Lee, który w dramatyczny sposób czyta na głos o przygodach Jordana, co czyni ją typem biografii charakteryzowanej jako relacja chronologiczna. Drugi spot ukazał się rok później. W klipie reklamowym modelu XXI za pomocą wyłącznie muzyki i obrazów odtworzono koszykarską karierę Jordana. Widzom przedstawiony został montaż nieznanych koszykarzy, którzy kopiowali najbardziej ikoniczne zagrania i gesty Jordana, takie jak „The Hand Switch" czy też „The Shrug". Obydwie reklamy skierowane były do tych, którzy biografię i dokonania

awful looking orange-red type jersey for their faux-Jordan to wear.All in all, so awful that it embarrasses the viewer".

Jordana doskonale znają, i którym nie trzeba wyjaśniać, kim sportowiec jest. Oferują więc one swoistą sentymentalną podróż w czasie.

W podobną eskapadę mogą się wybrać użytkownicy gry komputerowej *NBA 2K12 Michael Jordan Edition.* Gra oferuje bowiem tryb, w którym można wirtualnie doświadczyć kariery Jordana podczas grania jego postacią w najbardziej znaczących meczach jego kariery.

NBA 2K12 Michael Jordan Edition kończy listę przykładów różnych form narracyjnych, poprzez które biografia Jordana była opowiadana. Owa transmediacja form jest produktem podmiotów je tworzących, a więc pisarzy, dziennikarzy, filmowców, muzyków etc., a w niektórych wypadkach dziełem „Widma", skoncentrowanego na danej grupie odbiorców docelowych. Taka transmediacja, rozumiana tutaj jako wykorzystanie różnych form medialno-narracyjnych do przedstawienia w zasadzie tej samej historii, stanowi jeden z trzech nieuniknionych aspektów tekstów biograficznych współczesnych gwiazd sportu i show biznesu.

Drugim takim aspektem jest natychmiastowość procesu produkcji. Każdy artykuł prasowy o Jordanie, każdy wywiad, jakiego udzielił, były biografią tworzącą się *ad hoc*. Owa natychmiastowość jest nawet bardziej widoczna w wypadku współczesnych gwiazd, które korzystają z mediów społecznościowych, takich jak Facebook czy Instagram. Każdy *tweet* bądź *selfie* wzbogaca narrację biograficzną. Doskonałym tego przykadem było nagranie zamieszczone w sieci przez LeBrona Jamesa kilka dni po tym, jak jego drużyna przegrała Finały NBA w 2017 roku. W nagraniu tym James ze świeżo ogoloną głową jest z powrotem na siłowni, wyraża swój gniew po porażce i szykuje się do następnego sezonu (Instagram.com 2017). Nagranie to miało ponad dziesięć milionów wyświetleń i ma szansę stać się mitemem w legendzie LeBrona Jamesa.

We wstępie do książki *Writing Lives in Sport: Biographies, Life-histories and Methods,* John Bale, Mette Krogh Christensen i Gertrud Pfister stwierdzają, iż: „Niektóre »biografie« sportowe […] zacierają granicę pomiędzy biografią, a powieścią, pomiędzy »faktem« a »fikcją«, tworząc coś, co przez niektórych nazwane zostało »fakcją« [*Some sports 'biographies' […] blur the distinction between biography and novel, between 'fact' and 'fiction', producing what some have termed 'faction'*]"(Bale, Christensen & Pfister 2004: 9). W historii życia Jordana taką fakcją był przypadek Popa Herringa, trenera koszykówki, który, jak to przeszło do historii, wycofał Jordana ze szkolnej reprezentacji liceum Laney High. Rzecz w tym, że tak naprawdę nie zrobił tego, a w każdym razie nie jest to do końca zgodne z prawdą.

W roku 1990 ukazał się film *Michael Jordan's Playground*. Obraz ten, który można uznać za pierwszą biografię Jordana, jest przykładem dokuramy (połączenie słów dokument i reklama) – pseudodokumentalnego filmu, którego celem jest wypromowanie gwiazdy i marki, którą gwiazda reprezentuje. W produkcji tej, ambitny, nastoletni koszykarz spotyka Michaela Jordana, który opowiada mu historię o tym, że jako uczeń drugiej klasy liceum został odrzucony z reprezentacji szkolnej i jak to doświadczenie zainspirowało go do tego, by pracować jeszcze ciężej nad swoimi umiejętnościami, celem udowodnienia trenerowi, że się pomylił. Historia ta była powtarzana i na różne sposoby przedstawiana przez ponad trzydzieści lat w zasadzie w każdej biografii Jordana. Jednakże Lazenby (2014) opisuje to nieco inaczej. Według niego trener Pop Herring zaproponował Jordanowi (mierzącemu wówczas sto osiemdziesiąt centymetrów wzrostu drugoklasiście) miejsce w młodszej (mniej prestiżowej) reprezentacji szkolnej, lecz nie w głównej reprezentacji, w której grali trzecio- i czwartoklasiści. Herring włączył jednak do składu tej ostatniej innego drugoklasistę – kolegę Jordana, mierzącego dwa metry Leeroya Smitha. Według trenera Jordan był za niski i nie był potrzebny w starszej drużynie, choć był zdecydowanie najlepszym zawodnikiem, w związku z czym bardziej przydałby się młodszej grupie. Zatem tak naprawdę Jordan nie do końca został odrzucony, a sam Herring nie popełnił wtedy błędu, zaś historia ta wpłynęła niebywale pozytywnie na kreację i promocję wizerunku medialnego Jordana.

Tego rodzaju fakcja może być dziełem „Widma" lub też po prostu kwestią perspektywy. Na przykład w 2010 roku telewizja sportowa ESPN zrealizowała film dokumentalny *Jordan Rides The Bus,* w którym przedstawiono okres, gdy Jordan (w latach 1994-1995) próbował zawodowo grać w baseball. W tamtym czasie ów epizod z życia sportowca postrzegany był jako porażka, a sam Jordan skrytykowany został przez czasopismo „Sports Illustrated" za to, że rzekomo hańbi baseball („Sports Illustrated", 1994: okładka). W roku 2010 ta porażka Jordana stała się historią sukcesu, doświadczeniem człowieka, który miał odwagę podążać za dziecięcymi marzeniami. Treść *Jordan Rides The Bus* można podsumować pochodzącym z reklamy butów Air Jordan XX jednym z najbardziej znanych cytatów przypisywanych Jordanowi: „Mogę zaakceptować porażkę, ale nie mogę zaakceptować braku starań" (soulman23, Youtube.com 2007: 0:39-0:44).

Element fakcji zdecydowanie jest czynnikiem komplikującym biograficzną pracę badawczą, choć nie jest to jedyny aspekt, bowiem w wypadku

Jordana utrudnia to również liczba tekstów, podmiotów i różnych odbiorców. Dodatkową trudność w przeprowadzeniu tego badania stanowi również obecność „Widm", co najwyraźniej widać w biograficznym dokumencie o Jordanie, wyemitowanym w 2000 roku przez telewizję ESPN w ramach serii „Sports Century". Ów dokument można uznać za najbardziej obiektywną biografię Jordana, ponieważ przedstawia on największą liczbę perspektyw, z których postrzega się Jordana i jego życie oraz zawiera w sobie wszystkie elementy typologii Whannela. Ta mnogość punktów widzenia niekoniecznie ułatwia pracę badawczą, jednakże przeciętnemu widzowi daje szansę wyrobienia własnej opinii na temat Jordana, jego kariery oraz wpływu na kulturę koszykówki, sportu, mediów, biznesu oraz szeroko rozumianej kultury amerykańskiej.

Matryca trójkąta współczesnej biografii

Casus Jordana-gwiazdy, którego życie i kariera przedstawiane były i wciąż są w rozmaitych formach narracyjnych, doskonale ilustruje wzajemne przenikanie się promocji gwiazd i zafascynowania nimi, które skutkuje mnogością tekstów, poprzez które z danym idolem/idolką publiczność może się zetknąć. Jordan jest przykładem dość unikalnym, gdyż w kontekście ilości tekstów biograficznych mierzyć się z nim może jedynie Muhammad Ali, którego kariera przypadła na okres przedglobalizacyjny, który to moment z kolei Jordan w pewnym sensie uosabiał. Biografie Muhammada Ali jednakże ograniczone były w swoich formach (dokument, książka), bokser nie miał też swojego konta na Facebooku.

Z drugiej strony, jeśli chodzi o liczbę tekstów narracyjnych, które Jordanowi są poświęcone, można założyć, że współczesne gwiazdy sportu, których kariera przypada na okres rozwoju świata internetu, mediów społecznościowych, globalnych sieci telewizyjnych i agresywnego marketingu, przewyższają Jordana jeśli chodzi o ilość materiałów narracyjnych wysyłanych do potencjalnych odbiorców. Aczkolwiek niekoniecznie przekłada się to na ilość samych form. LeBron James na przykład ma swoją linię butów, jednakże niewiele one mówią nam o nim jako postaci poza tym, że nosi przydomek „King", który sam sobie nadał, a czego dowiedzieć się można z innych tekstów mu poświęconych.

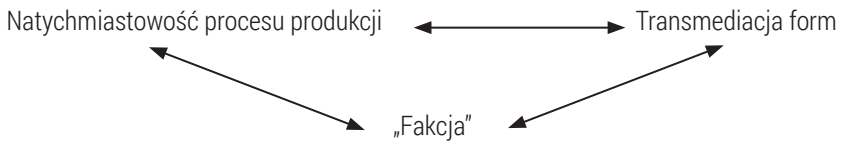


Tabela 4. Trójkąt NIEUNIKNIONYCH elementów biografii współczesnych gwiazd. Źródło: opracowanie własne

Jordan i jego swoiście rozproszona biografia jest klamrą spinającą tradycyjne formy narracji biograficznych poświęconych gwiazdom kultury masowej oraz współczesne, możliwe dzięki nowym technologiom, skrótowe formy narracji uprawiane przez same gwiazdy i ich promotorów. Przypadek Jordana stworzył matrycę trzech nieuniknionych elementów biografii współczesnych gwiazd popkultury.

Po pierwsze, na skutek przyspieszonego procesu produkcji treści oraz ich przekazywania, teksty biograficzne tworzone są na poczekaniu (na przykład artykuł internetowy *Transfer Lewandowskiego do Realu. Były niemiecki piłkarz nie ma złudzeń*; Łożyński 2018, którego autor spekuluje na temat przyszłości polskiego piłkarza). Po drugie, zróżnicowanie form medialnych i narracyjnych umożliwia obcowanie z daną biografią w formie/ach dla czytelnika najbardziej przystępnej/ych, a dla gwiazdy najbardziej pożądanej/ych chociażby w celach marketingowych (na przykład gościnny występ w teledysku może zaowocować zwiększoną sprzedażą danej linii butów sportowych). Po trzecie, wielość tekstów i form narracyjnych, ich częsta tymczasowość, cele marketingowe oraz strategie relacji publicznych skutkują biograficzną fakcją, która oprócz tego, że zaciera granicę pomiędzy faktami a fikcją, pozwala fikcji przykrywać niektóre kwestie, jak stało się to choćby w wypadku Allana Iversona, którego charyzma, widowiskowa gra i oryginalność w ubiorze oraz sposobie bycia przesłaniały fanom fakt, iż był on alkoholikiem, który dręczył swoją rodzinę, trenera i kolegów z drużyny.

Fakcja z jednej strony może dodać danej postaci aury tajemniczości, której współcześni celebryci sami się pozbawiają, a która w przemyśle gwiazd zawsze była pożądana. Z drugiej jednak strony, fakcja rozmywa fakty, a te dla wielu fanów, zwłaszcza młodych, są tym, co decyduje o uwielbieniu dla idola. Biograficzna fakcja odpowiedzialna jest za prawdziwość amerykańskiego powiedzenia „Obyś nigdy nie spotkał swojego idola".

Źródła cytowań

Amazon.com (2017), online: https://www.amazon.com/s?k=michael+jordan&ref=nb_sb_noss_1 [dostęp: 11.01.2017].

Bale, John, Mette Krogh Christensen, Gertrud Pfister (red.) (2004), *Writing Lives in Sport: Biographies, Life-Histories and Methods*, Århus: Aarhus U Press.

NBC (1992), *Kroniki Seinfelda*, sezon 3.

Esquinas, Richard, Dave Distel (1993), *Michael & Me: Our Gambling addiction… My Cry for Help!,* San Diego: Athletic Guidance Center Pub.

Feinstein, John (2004), *The Punch*, Boston: Little, Brown.

Halberstam, David (2000), *Playing for Keeps: Michael Jordan and the World He Made*, Open Road Media [Edycja Kindle].

Genius.com (2019), *Encore,* online: https://genius.com/Jay-z-encore-lyrics [dostęp: 04.10.2019].

Genius.com (2019), *Back to Back,* online: https://genius.com/Drake-back-to-back-lyrics [dostęp: 04.10.2019].

Instagram.com (2017), online: https://www.instagram.com/p/BVXfmnthljC/?taken-by=kingjames&hl=pl, [dostęp: 04.10.2019].

Jordan, Deloris, Roslyn Jordan, Kadir Nelson (2003), *Salt in His Shoes: Michael Jordan in Pursuit of a Dream*, New York: Aladdin Paperbacks.

Jordan, Michael, Mark Vancil (2005), *Driven from Within*, London: Atria.

LaFeber, Walter (1999), *Michael Jordan and the New Global Capitalism (New Edition)*, New York: W. W. Norton & Company [Edycja Kindle].

Lazenby, Roland (2014), *Michael Jordan: The Life*, New York: Little, Brown and Company, edycja Kindle.

Łożyński, Szymon (2018), *Transfer Lewandowskiego do Realu. Były niemiecki piłkarz nie ma złudzeń,* online: https://sportowefakty.wp.pl/pilka-nozna/751651/transfer-lewandowskiego-do-realu-byly-niemiecki-pilkarz-nie-ma-zludzen [dostęp: 04.10.2019].

Marguia, Jose (2009), *Michael Jordan.,* online: https://www.poemhunter.com/poem/michael-jordan/ [dostęp: 04.10.2019].

McCallum, Jack (2012), *Dream Team: How Michael, Magic, Larry, Charles, and the Greatest Team of All Time Conquered the World and Changed the Game of Basketball Forever*, New York: Ballantine Books, [Edycja Kindle].

Metzger, Alan (reż.) (1999), *Michael Jordan: An American Hero*, Avalanche Home Entertainment.

Mulroy, Mark (red.) (1994), *Bag It, Michael!*, online: *SI.com*, https://www.si.com/vault/issue/711039/0,[dostęp: 04.10.2019].

Naughton, Jim (1993), *Taking to the Air: The Rise of Michael Jordan*, New York: Warner.

Pytka, Joe (reż.) (1996), *Space Jam*, Warner Bros. Family Entertainment.

Santiago, Wilfred, Sanlida Cheng (2015), *Michael Jordan: Bull on Parade*, Seattle: Fantagraphics Inc. [Edycja Kindle].

Shelton, Ron (reż.) (2010), *Jordan Rides the Bus,* Cinetic Media.

Smith, Sam (2012), *The Jordan Rules: The Inside Story of Michael Jordan and the Chicago Bulls*, New York: Diversion Books, [Edycja Kindle].

Snyder, Zack (reż.) (1990), *Michael Jordan's Playground,* NBA Entertainment.

soulman23 (2007), *2005 Spike Lee Michael Jordan Commercial*, online: *YouTube.com*, https://youtu.be/cNFOMmTWhps, 1:00 [dostęp: 04.10.2019].

Taylor, Jeff, reż. (2000), *ESPN Sports Century: Michael Jordan,* ESPN.

Weitzman, Larry, reż. (1999), *Michael Jordan: His Airness*, NBA Entertainment.

Whannel, Garry (2002), *Media Sports Stars: Masculinities and Moralities*, London: Routledge.

Granica pomiędzy twórczą adaptacją a dziełem autorskim.

Filmowe wizje literatury

ADRIANNA WOROCH

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
adrianna.woroch@gmail.com

Wprowadzenie

Film długo musiał dążyć do uzyskania autonomii wśród innych sztuk. Nawet kiedy przestał już być uznawany za rozrywkę jarmarczną, wciąż pokutowało przekonanie o jego podległości względem literatury. Sztuki „stechnicyzowane"– jak nazywa je Maryla Hopfinger – „[…] stają się z tego punktu widzenia przede wszystkim technicznymi środkami przekazu i upowszechnienia literatury" (Hopfinger 1974: 70). Film miał więc jedynie przenosić słowa na ekran – posługiwać się językiem ruchomych obrazów. Wciąż jednak jego aspekt fonofotograficzny był pomijany, a sam film uważano za sztukę, nawet jeśli samodzielną, to mniej wymagającą intelektualnie. Związek filmu i literatury podtrzymywany był także przez działalność teoretyczno-filmową, bowiem kinem na początku jego rozwoju zajęli się teoretycy literatury i językoznawcy, którzy posługiwali się narzędziami odpowiadającymi właśnie literaturze. Przykładowo Maryla Hopfinger zaznacza, że:

> kultura literacka była dlań [dla kina zarówno w praktyce, jak i teorii – A. W.] głównym i oczywistym układem odniesienia, a literatura — źródłem wzorów i norm.

> Ukształtowane w tej tradycji wzory ogólnoartystyczne bądź czysto literackie dotyczące wartościowania i zachowań oraz przejęte od niej, pod ciśnieniem jej norm, pojęcia i kategorie oddziaływały na sposób myślenia, a także sposoby zachowań w komunikacji filmowej (Hopfinger 1992: 99-100).

Oczywiście nie należy traktować tego stwierdzenia jako zarzutu. W pierwszych dekadach XX wieku, kiedy język filmu jako odrębnego systemu nie był jeszcze wykształcony, badacze, aby opisać i zanalizować nową sztukę, zmuszeni byli zastosować te środki, które były im już znane. Nie unikali tej metody, zwłaszcza że sami reżyserzy w swoich filmowych eksploracjach czerpali inspiracje z dzieł literackich w zakresie wyboru tematyki, budowania narracji, a także metod kształtowania bohaterów.

Zarys dziejów adaptacji

Pozostawiając jednak kwestię historii X Muzy, przyjrzeć się warto zagadnieniu konkretnemu nieco węższemu, a mianowicie pozycji samej adaptacji, zauważając jednocześnie, że ten specyficzny rodzaj dzieła filmowego można badać z perspektywy diachronicznej. Status adaptacji zmieniał się bowiem wraz z nadejściem każdej kolejnej dekady i pokolenia reżyserów. Najbardziej interesującym okresem jest dla autorki rozdziału kino od lat siedemdziesiątych, gdyż wtedy to za sprawą reżyserów takich jak Francis Ford Coppola, Mike Nichols, Dennis Hopper, Woody Allen, Martin Scorsese i wielu innych, adaptacja oparta została na zupełnie odmiennej strategii. Wyraźne wcześniej nurty i gatunki zaczęły rozwijać się w różnych kierunkach, przez co dość sztywne granice w tendencjach artystycznych uległy rozmyciu. Alicja Helman w pracy zatytułowanej *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury* początków nowoczesnych adaptacji upatruje już w latach pięćdziesiątych. Pisze ona:

> […] dla całego ostatniego pięćdziesięciolecia wydaje się znamienna tendencja do rozwijania tych środków i form opowiadania, którymi film mógłby konkurować z prozą XX-wieczną, wejść w układy partnerskie z powieścią współczesną. Mam na myśli takie rozwiązania, jak odejście od przestrzegania zasad logiki przyczynowo-skutkowej, wielopłaszczyznową konstrukcję opowiadania, różne postaci subiektywizacji toku narracyjnego, mieszanie gatunków i rodzajów, posługiwanie się formami bardziej swobodnymi, otwartymi etc. Umożliwia to kinematografii kontakt z nowoczesną

> prozą, realizację modeli bardziej zindywidualizowanych, szerszą, bardziej rozległą skalę stosowania licznych autorskich strategii (Helman 1998: 12).

Publikacja Helman, wydana w 1998 roku, z oczywistych względów nie zawiera omówień najnowszych zdobyczy technologicznych, o których warto jednak wspomnieć. Współczesność bowiem przyniosła kolejne zmiany w dziedzinie adaptacji, związane z rosnącą rolą popkultury, pojawieniem się nowych rozwiązań w dziedzinie mediów audiowizualnych, a także przesunięciem oczekiwań widzów. Na istotne związki pomiędzy technologią a publicznością wskazuje Werner Faulstich, obszernie zajmujący się teorią mediów w pracy zatytułowanej *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds" von H.G. Wells*, w której opisuje pięć konstytutywnych cech filmu rozważanego w kategorii osobnego medium. Dwie z nich to właśnie technika oraz towarowość:

> Znajduje się ona [technika – A.W.] w nieustannym rozwoju, jako że musi zapewnić filmowi powodzenie. I tu ujawnia się czwarta jego cecha: film jest towarem, który istnieje w społeczeństwie i podlega związanym z nim przemianom (Choczaj 2011: 39).

Na zmiany w zakresie kształtu medium filmu, mające związek z technologią i różnymi obliczami popkultury, wskazuje także Maryla Hopfinger:

> Film audiowizualny wzbogaca teraz swój język, nawiązując do audiowizualności elektronicznej. Zmienia się nie tylko, i nie tyle, pod urokiem literatury, ile sięgając po doświadczenia reklamy, wideoklipów, techniki wideo, grafiki i animacji komputerowej czy symulacji. Film jak dawniej żyje w kinie, ale także, i to w znacznym stopniu, żyje poza kinem – w telewizji (wielokanałowej, satelitarnej, kablowej), na kasetach wideo (wypożyczanych, kupowanych, nagrywanych z programu telewizyjnego), na kompaktach audiowizualnych odczytywanych w multimedialnych komputerach przez CD-ROM-y. Dawny widz filmowy nadal chodzi do kina, choć zagląda tam nie tak często, jak kiedyś. Ogląda teraz najrozmaitsze przekazy audiowizualne: w telewizji, na wideo, na monitorze komputera multimedialnego. Może oglądać filmy tradycyjne i interaktywne, rozgrywać kolejne gry komputerowe, nawiązywać komunikacyjne kontakty w komputerowej przestrzeni. Dawny widz filmowy kompletuje [współcześnie – A.W.] domową filmotekę i zbiory multimedialne. Może też kamerą wideo kreować własne filmy. Może dzięki odpowiednim programom komputerowym realizować wypowiedzi multimedialne (Hopfinger 1997: 30-31).

Dalej badaczka zwraca także uwagę na zmianę sytuacji odbiorczej, która obecnie skłania się ku indywidualnemu – nie grupowemu – odbiorowi. Współczesna publiczność pragnie egalitarności odbioru i łatwego dostępu do treści. Pisze Hopfinger:

> Komunikacja społeczna, zwłaszcza sztuka, zazwyczaj przywiązywała wagę do miejsca, w którym spełniała swoje rytuały, wyodrębniała je z miejskiej zabudowy, nadawała parasakralną funkcję. Sala teatralna czy koncertowa, muzeum, kino są specjalnie przeznaczone do zbiorowej partycypacji. Natomiast czasopisma i książki, płyty i reprodukcje obrazów, a następnie radioaparat, odbiornik telewizyjny, magnetowid świadczą o tendencji odmiennej, która umożliwia i preferuje indywidualną, prywatną sytuację odbioru. Otóż praktyki komputerowe tę drugą tendencję doprowadzają do skrajności. Pozwala to wprawdzie na udział w tej komunikacji każdemu, niezależnie od miejsca zamieszkania czy pobytu. Ale także rodzi obawy, czy komputer nie zdominuje zasadniczo naszych doświadczeń komunikacyjnych (Hopfinger 1997: 32).

W związku ze wszystkimi wspomnianymi przemianami, mamy dziś do czynienia z dynamicznym wzrostem produkcji serialowych bazujących na pierwowzorach literackich oraz łatwo dostępnych. Niejednokrotnie serial taki oddziela się od tekstu, którego stanowił do pewnego momentu adaptację (tak zdarzyło się chociażby w wypadku *Gry o tron*, która popularnością wyprzedziła samą *Pieśń lodu i ognia* George'a R. R. Martina). Dodatkowo twórcy chętnie podejmują się eksperymentów, czemu sprzyja bez wątpienia rozwój technologii i coraz większe zainteresowanie odbiorców rozwiązaniami interaktywnymi. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że wkrótce będziemy mieli do czynienia przede wszystkim z takimi właśnie interaktywnymi realizacjami tekstów literackich.

Adaptacje powstawały od samego początku istnienia kinematografii, jednak mniej więcej do lat siedemdziesiątych brakowało refleksji teoretycznej, która wprowadziłaby odpowiednie klasyfikacje i uporządkowała różnorodne metody adaptacji stosowane przez reżyserów. Dopiero od niedawna, kiedy kultura, wcześniej zorientowana logocentrycznie, otworzyła się na sztuki audiowizualne, filmowe adaptacje mogą być przedmiotem analizy i przykładem twórczej reinterpretacji literatury. Wśród rozlicznych badaczy, którzy zaczęli przyglądać się problemowi adaptacji i dokonywać podziałów ze względu na relacje pomiędzy dziełem literackim a jego filmową realizacją, znalazł się także Geoffrey A. Wagner. Wymienia on trzy możliwe rodzaje adaptacji: transpo-

zycję, komentarz i analogię. Pierwsza z kategorii odnosi się do przeniesienia dzieła literackiego na ekran w niemalże niezmienionej formie. Należy tu oczywiście zauważyć, że nie każdy utwór można wiernie przełożyć. Adaptacja-komentarz zakłada, że oryginał (o ile zasadne jest w ogóle stosowanie tradycyjnego podziału na oryginał i adaptację czy interpretację) do pewnego stopnia ulega zmianom, wprowadzonym w sposób świadomy przez adaptatora. Trzecie rozwiązanie – analogia – jest to znaczące odejście od tekstu literackiego, którego efektem jest powstanie zupełnie odrębnego dzieła (Wagner 1975). Podział Wagnera okaże się przydatny (także jako przedmiot polemiki) w kolejnym podrozdziale, który dotyczyć będzie analizy konkretnego dzieła filmowego. Na przykładzie tegoż można bowiem trafnie sprecyzować cechy filmu dramatycznego, stanowiącego jeden z najbardziej interesujących współczesnych rodzajów adaptacji i podważającego zasadność obowiązującej nomenklatury filmoznawczej w jej zakresie, jako że film, o którym będzie mowa, stanowi dojrzałą wypowiedź autorską, opartą bardzo wiernie na tekście literackim, ale jednak odrębną w wymowie i różną w aspekcie rozłożenia akcentów dramaturgicznych. Stąd też wytyczenie granicy pomiędzy adaptacją literatury a filmem autorskim będzie w tym wypadku kwestią kłopotliwą, acz wartą rozważenia. Jak podkreśla Linda Hutcheon w pracy zatytułowanej *A Theory of Adaptation* – adaptacja zawsze jest działaniem przetwarzającym, a nie jedynie stwarzającym, ale dzięki temu można ją odczytywać w perspektywie szansy ocalenia dzieła bazowego. Badaczka pisze:

> Zajmowanie się adaptacjami jako *adaptacjami* [podkreślenie oryginalne], to myślenie o nich w kategoriach szkockiego poety i uczonego Michaela Alexandra, że z natury rzeczy [są one – A. W.] „palimpsestowe", nawiedzane przez cały czas przez teksty podlegające adaptacji. Jeśli znamy pierwotny tekst, zawsze odczuwamy jego obecność w tym, którego doświadczamy bezpośrednio w odbiorze innego dzieła. Kiedy nazywamy coś adaptacją, otwarcie wskazujemy na jego wzajemną relację. [...] Podwójny charakter adaptacji nie oznacza jednak, że bliskość lub wierność dostosowywanemu tekstowi powinny być kryterium oceny lub punktem zogniskowania analizy (Hutcheon 2006: 6)[1].

[1] Przekład własny za: „To deal with adaptations as adaptations is to think of them as, to use Scottish poet and scholar Michael Alexander's great term [...], inherently »palimpsestuous« works, haunted at all times by their adapted texts. If we know that prior text, we always feel its presence shadowing the one we are experiencing directly. When we

Hutcheon stwierdza ponadto, że:

> dyskurs wierności opiera się na domniemanym założeniu, że adaptacje mają na celu jedynie reprodukowanie dostosowanego tekstu […]. Adaptacja jest powtórzeniem, ale powtórzeniem bez replikacji. Za aktem adaptacji kryje się oczywiście wiele różnych możliwych intencji: pragnienie konsumowania i wymazywania pamięci dostosowanego tekstu lub kwestionowania go, prawdopodobna bywa też chęć złożenia hołdu poprzez kopiowanie (Hutcheon 2006: 7)[2].

Z kolei Robin McCallum podkreśla, że „adaptacja jest procesem ustawicznego dialogu, w którym ten znany tekst porównywany jest nie tylko z doświadczanym tekstem, ale także z mnóstwem innych tekstów" (McCallum 2018: 8).

Z taką sytuacją mamy do czynienia w wypadku filmu *Śmierć i dziewczyna* w reżyserii Romana Polańskiego z 1994 roku, będącej adaptacją sztuki Ariela Dorfmana o tym samym tytule. Z pewnością można stwierdzić, że choć jest to jeden z mniej znanych filmów polskiego twórcy, wciąż cieszy się on wśród rodaków większą popularnością niż chilijski dramat. Tak więc podane przez Hutcheon kryterium utrwalenia (a w tym konkretnym wypadku nawet zakorzenienia) pierwowzoru w świadomości odbiorców zostało tu spełnione w sposób wręcz modelowy. Warto też wskazać, że:

> Narracja jest kategorią uniwersalną, wszechobecną i ważną dla prawie każdego obszaru naszego życia. Otaczające nas narracje nie są jednak jednorodne, nawet gdy są do siebie podobne w warstwie treściowej. Medium to dla narracji „różnica, która robi różnicę". Pozwala uwypuklić jedne aspekty opowieści, a inne oddaje do uzupełnienia odbiorcy. Medium tworzy też środowisko komunikacyjne wyznaczające możliwe wzorce kontaktu z narracją i jej społecznego funkcjonowania (Kaczmarczyk 2017: 5).

call a work an adaptation, we openly announce its overt relationship to another work or works. […] An adaptation's double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis".

[2] Przekład własny za: „the morally loaded discourse of fidelity is based on the implied assumption that adapters aim simple to reproduce the adapted text […]. Adaptation is repetition, but repetition without replication. And there are manifestly many different possible intentions behind the act of adaptation: the urge to consume and erase the memory of the adapted text or to call it into question is as likely as the desire to pay tribute by copying".

Analiza filmu *Śmierć i dziewczyna* posłuży więc autorce rozdziału do udowodnienia obecności specyficznej relacji zachodzącej pomiędzy trzema różnymi dziedzinami sztuki – filmem, literaturą i teatrem. Relacja ta z jednej strony oparta będzie na wzajemnej zależności tych dziedzin, a z drugiej – na całkowitej ich odrębności i wyjątkowości.

Zemsta w rytmie Schuberta – *Śmierć i dziewczyna* Romana Polańskiego

Film jako medium stwarza możliwość pełnego doświadczenia, w pewnym sensie bardziej całościowego niż sztuki oparte jedynie na słowie czy obrazie. W audiowizualnym dziele następuje konkretyzacja tych elementów, które przez literaturę mogą być jedynie zaznaczone, a doprecyzowane zostają dopiero w wyobraźni odbiorcy. Przykładem filmu, który w ten sposób rozszerza kontekst dzieła literackiego jest właśnie wspomniany obraz pod tytułem *Śmierć i dziewczyna*. Bazując na kryteriach stworzonych przez Małgorzatę Choczaj, należy stwierdzić, że dzieło Polańskiego jest jednak nie tyle filmową adaptacją sztuki Dorfmana, ile filmem dramatycznym na niej bazującym.

Aby rozważyć zasadność takiego rozróżnienia, należy na początku wyjaśnić, jak badaczka rozumie pojęcie filmu dramatycznego. Choczaj zakłada, że w takim dziele środki filmowe podporządkowane są słowu i to jego wizualizacja pełni nadrzędną rolę w narracji. Wszelkie techniki filmowe znajdują się więc na drugim miejscu i podlegają nadrzędnej organizacji dialogu:

> Przenikanie się obrazów z dialogami pozwala na ujęcie *Śmierci...* w ramy obowiązującej w niemieckim filmoznawstwie kategorii „Filmdrama" („dramat filmowy" lub „film dramatyczny"), w której zaczerpnięty ze sztuk teatralnych dialog warunkuje przeprowadzenie procesu „dramatyzacji" filmowego opowiadania. […] performatywny charakter dialogu organizuje działania postaci zarówno w przestrzeni zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Informacje zawarte w wypowiedziach bohaterów przenikają poszczególne plany obrazu filmowego (Choczaj 2009: 111-112).

Należy także zaznaczyć, że reżyser filmu dramatycznego sam narzuca sobie ograniczenia, które obowiązują dramaturga przy tworzeniu sztuki w teatrze. Paradoksalnie, taki twórca musi stosować się do jeszcze surowszych rygorów niż autor sztuki. Dramaturg, ukrywając się za ramami konwencji i umowności, może stosować określone zabiegi, które umożliwiają mu chociażby przedsta-

wienie treści retrospektywnych poprzez zmianę scenografii. Jest on więc ograniczony ramami sceny teatralnej, ale widz wcale nie wymaga od niego dosłownego odwzorowywania rzeczywistości. Autor filmu dramatycznego natomiast, przy takich samych limitach musi zachowywać zgodność z zasadami świata fizycznego, jako że widz tego właśnie oczekuje. W realistycznym z zamysłu filmie zabiegi deziluzyjne w postaci choćby zmieniającej się papierowej dekoracji wywołałyby efekt raczej komiczny, podczas gdy w teatrze tego typu mechanizmy – wymuszone przecież przez medium – są całkowicie akceptowalne i wpisane w pakt nadawczo-odbiorczy.

Warto się więc zastanowić, jakie są jednak najważniejsze tropy świadczące o tym, że film Polańskiego można nazwać filmem dramatycznym. Zazwyczaj w klasycznych adaptacjach fabuła rozwija się w planach ogólnych, neutralizując tym samym przestrzeń i wszelkie przedmioty, które się w niej znajdują. Scenografia podporządkowana jest dialogowi – z niego wynikają i temu służą poszczególne elementy przestrzeni. W produkcji *Śmierć i dziewczyna* reżyser opiera się takiej metodzie – kadry przekazują istotne informacje, często sygnalizując przeszłość bohaterów na długo, zanim zostanie ona przytoczona w dialogu. Za pośrednictwem bodźców wizualnych odbiorca poznaje charaktery poszczególnych postaci, a także w pewnym stopniu może dostrzec zapowiedź dalszych wydarzeń fabularnych. Polański zastąpił więc bierne tło siecią znaczących elementów układanki. Świadomie zdecydował się także nie korzystać z retrospekcji, która wydawała mu się zdradą wobec formy, jaką przyjął[3].

Ogólny zarys fabuły ujawnia bardzo wiele punktów stycznych pomiędzy filmem a dramatem. Tych powierzchownych – w gruncie rzeczy – podobieństw nie należy jednak traktować jako dowodu na jednakowy wydźwięk obydwu dzieł. Żadne z nich nie nazywa dokładnie kraju, w którym dzieje się akcja, jednak nietrudno jest wywnioskować, że fabuła osadzona jest na po-

[3] Potwierdza to wypowiedź reżysera w jednym z wywiadów: „Oczywistym rozwiązaniem byłoby tutaj wprowadzenie retrospekcji. Przykładowo scen tortur Pauliny, wspomnień czasów studenckich, kiedy to bohaterka była aktywistką polityczną. Ja jednak tego nie zrobiłem. Byłoby to sprzeczne ze stylem obrazu, który jest wierny zasadzie trzech jedności i stopniowej konstrukcji narracji, gdzie wydarzenia rozgrywają się »na oczach« kamery" (Choczaj 2009: 112). Przekład własny za: „Here, the obvious thing would be to introduce flashbacks. Scenes of Paulina's torture, of the days when a student activist. But I didn't do that. It would conflict the style of the picture, which is about three unities and the gradual set as well as in front of the cameras".

czątku lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Chile, gdzie po długim okresie dyktatury nastaje demokracja. Gerardo, mąż głównej bohaterki – Pauliny – otrzymuje propozycję przewodniczenia komisji mającej osądzić zbrodniarzy, którzy w latach siedemdziesiątych torturowali więźniów politycznych. Pewnej nocy, podczas burzy, Gerardo zostaje podwieziony do domu przez nieznajomego mężczyznę, doktora Roberto Mirandę. Paulina rozpoznaje w nim swojego oprawcę sprzed lat, kiedy więziona jako członkini ruchu opozycyjnego, była gwałcona i poddawana torturom. Postanawia więc zmusić go, aby przyznał się do winy. Grożąc mu bronią, kobieta zaczyna przesłuchiwać doktora. Pragnie też jednocześnie rozliczyć się ze swoją przeszłością i uwolnić się od brzemienia prawdy, którą dotąd musiała znosić sama, ponieważ, jak się okazuje, Gerardo nie znał szczegółów okrutnych przesłuchań, których ofiarą była jego żona. Paulina stara się więc także dostarczyć dowodów ukochanemu, który nie jest przekonany, czy kobieta ma rację, czy też może jej zachowanie jest efektem kolejnego ataku paranoi (dialog między bohaterami bowiem sugeruje, że nie jest to pierwszy napad lękowy Pauliny i już wcześniej zdarzało jej się oskarżać przypadkowe, niewinne osoby o udział w jej torturach). Film cały czas nie daje jednoznacznych odpowiedzi – widz zmuszony jest w jednej chwili wierzyć Paulinie, a w następnej ufać w niewinność doktora Mirandy. Nie wiadomo też, czy końcowe wyznanie jest szczere, czy też zostało zaimprowizowane jedynie po to, by zaspokoić żądania kobiety. Nie wiemy, czy Miranda skacze z klifu, czy po obiecanym przez Paulinę uwolnieniu po prostu odchodzi. Niejasna pozostaje także zamykająca film rama w postaci koncertu Schuberta. Widz zmuszony jest zastanawiać się, czy spojrzenia Mirandy i Pauliny faktycznie się spotykają, czy też może doktor jest tylko wytworem wyobraźni kobiety. Jednoznacznych, wyeksplikowanych wprost odpowiedzi brakuje, choć istnieją tropy, które można uznać za reżyserskie poszlaki, mające wskazać widzowi drogę do prawidłowego – bądź jednego z możliwych – odczytania dzieła.

Napięcie pomiędzy korzystaniem ze środków filmowych a założeniem dramatyzacji filmu

Polański, chcąc stworzyć dzieło będące filmem dramatycznym, był niejako zmuszony wprowadzić do niego kilka niefilmowych ograniczeń. Zbliżył się tym samym do teatralnej stylistyki, której forma nie jest mu zresztą obca, jako że reżyser lubuje się w takich rozwiązaniach (wystarczy przywołać choćby *Matnię*

lub *Wstręt* oraz, w jeszcze większym stopniu, dwa inne dzieła, to jest *Rzeź* i *Wenus w futrze*). Aby tę teatralną jakość wprowadzić do *Śmierci i dziewczyny*, Polański podejmuje zabiegi sprzyjające udramatyzowaniu filmu. Wśród nich znajdują się na przykład: zastosowanie pozornie neutralnych planów ogólnych, uprzywilejowanie dialogu jako niezwykle istotnego środka wyrazu, zachowanie zasady trzech jedności (co uniemożliwiło choćby ukazanie retrospekcji tortur), ograniczenie do minimum liczby aktorów, rezygnacja z efektów specjalnych, sztucznego oświetlenia, ale także trudny do zdefiniowana, acz wyczuwalny realizm filmu, który można inaczej określić jako silne osadzenie historii w rzeczywistości, którą widz ma szansę zidentyfikować czy odczuć jako mu bliską, oswojoną.

Jednocześnie nie można uznawać Polańskiego za reżysera unikającego filmowości filmu[4]. Chce on łączyć dwie (trzy, jeśli brać pod uwagę także literaturę) dziedziny sztuk, ale wciąż zdaje się nie zapominać, że jest przede wszystkim twórcą filmowym. Jest świadomy, że pod pewnymi względami ma większe pole artystycznego manewru niż reżyser teatralny. Może na przykład manipulować uwagą widza za pomocą montażu, kadrowania czy oświetlenia. Polański korzysta z tej przewagi, by ukazać relacje między bohaterami bez konieczności ich werbalnego komunikowania. I tak na początku filmu zestawia doktora Mirandę wraz z Gerardo w jednym kadrze, dzięki czemu podkreśla samotność i poczucie osaczenia Pauliny, kadrując ją osobno. W miarę, jak Gerardo nabiera podejrzeń wobec szczerości czy prawdomówności Mirandy, mężczyźni kadrowani są osobno lub ujmowani w jednym, szerokim kadrze – daleko od siebie. Także użycie zbliżeń jest w filmie znaczące, bo kontrastujące ze sobą ujęcia twarzy przerażonego Mirandy i opanowanej Pauliny zaznaczają dwa ważne problemy, na które Polański chce położyć akcent: po pierwsze, że gra, która toczy się między nimi jest główną osią fabularną filmu, a po drugie, wskazując kontrast emocji, podkreśla temat zmiennej relacji kat a ofiara. Gerardo znajduje się jakby z boku historii – niepewny i zdezorientowany, ale także próbujący zachować obiektywność, w związku z czym ukazywany jest w planach średnich.

[4] Zastosowany tu pleonazm jest zabiegiem celowym, a samo pojęcie jest w filmoznawstwie stosowane bardzo często jako przeciwieństwo literackości czy teatralności i oznacza po prostu te cechy dzieła, które charakterystyczne są właśnie dla tego medium, możliwe tylko w jego obrębie, uzyskiwane za pomocą techniki komputerowej, kamery, filtrów obrazu, efektów specjalnych, specyficznego paktu nadawczo-odbiorczego, etc.

Żeby jednak można było nazwać *Śmierć i dziewczynę* filmem dramatycznym, a nie po prostu adaptacją dramatu, należy zauważyć też, że Polański z jednej strony konsekwentnie podporządkowuje środki filmowe dialogom – na wzór dramatu scenicznego to one są tu najważniejsze. Z drugiej strony, nie przekłada jednak tekstu całkowicie wiernie, wprowadza bowiem elementy właściwe przede wszystkim samemu medium filmu, a ponadto zgodne z jego własnym stylem artystycznym. Jednym z takich filmowych środków jest kilkukrotne wykroczenie poza zasadę jedności miejsca i czasu oraz wprowadzenie nieobecnych w dramacie – z oczywistych powodów – scen w plenerze, nad oceanem. Taki dobór krajobrazu wprowadza z kolei do opowieści symbolikę wody, będącą jednym z lepiej rozpoznawalnych elementów świadomości kulturowej, kojarzonych z *katharsis* i odrodzeniem (Choczaj 2009: 120) – dlatego też najważniejsze dla Pauliny wyznanie ma miejsce właśnie nad urwiskiem, powyżej wzburzonej piany fal.

Polański postanawia też nie przekładać wiernie zakończenia pierwowzoru. Wspomniane wcześniej niejasności fabularne, otwarte wątki i wzbudzająca dezorientację scena zamykająca film w porównaniu ze sztuką Dorfmana zapewniają widzowi dużo więcej odpowiedzi. Dramat kończy się bowiem zupełnie niejednoznacznie – choć Miranda do końca utrzymuje, że jest niewinny, Paulina gotowa jest wymierzyć sprawiedliwość i go zastrzelić, by odzyskać swoje życie. Odbiorca jednak nie dowiaduje się, czy bohaterka rzeczywiście to robi. W kolejnej, ostatniej już, scenie – podobnie, jak w filmie – Paulina i Gerardo są w sali koncertowej. W pewnym momencie kobieta zauważa swojego dawnego oprawcę, oświetlonego nieco fantasmagorycznym światłem księżycowym, co skłania do interpretacji, że jest on tworem jej wyobraźni[5]. Dowodów na to dostarcza także fakt, że Gerardo nie dostrzega doktora. Inaczej dzieje się w filmie, gdzie Polański przez sam sposób przedstawienia końcowych ujęć dokonał znaczącej transakcentacji, uzyskując tym samym zupełnie inny wydźwięk dzieła. Przede wszystkim podkreślił wartość prawdy, bo to właśnie ona – a nie zemsta – wyleczyła traumę Pauliny. Innym skutkiem takiego rozłożenia akcentów jest fakt, że główna bohaterka jawi się widzowi jako kobieta o wiele silniejsza niż ta ukazana w dramacie między innymi właśnie dlatego, że jest zdolna do okazania łaski i przebaczenia.

[5] Opromienianie bohatera odgórnym, zimnym światłem niezwykle często sygnalizuje w nieco deziluzyjny sposób, że bohater jest wytworem pamięci, fantazji, wyobraźni.

Polańskiemu udało się więc pogłębić znaczenia, które w dramacie były jedynie sygnalizowane lub potraktowane dosyć ogólnie. Film kładzie w konsekwencji większy nacisk na relację pomiędzy małżonkami, natomiast sytuacja polityczna, która w dramacie odgrywała ogromną rolę, tutaj stanowi tylko tło. Artystyczny wkład reżysera opiera się także na potraktowaniu tekstu scenicznego jako bazy, punktu wyjścia do rozważań na temat, który najbardziej interesuje tego twórcę, to jest problemu relacji międzyludzkich. *Śmierć i dziewczyna* przestaje więc być opowieścią o zemście, kłamstwach i uwikłaniu w politykę, a staje się historią o przewrotnej relacji kata i ofiary oraz o oczyszczającym wyzwoleniu się z uwikłań przeszłości.

Podsumowanie

We wspomnianej już wcześniej pracy zatytułowanej *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Helman, jakby popierając przestarzały pogląd o nierozłączym, hierarchicznym związku literatury i filmu, konstatuje:

> […] adaptacje filmowe można w badaniach socjologiczno-historycznych traktować jako świadectwo odbioru literatury. Odbioru swoiście zapośredniczonego i uwarunkowanego przez kino, którego istnienie i funkcjonowanie – niezależnie od tego, że adaptuje literaturę – ma znaczący wpływ na czytelnictwo i typ lektury. Pojawi się tutaj znów dwustronny typ zależności: kinematografia adaptuje najchętniej to, co jest masowo czytane, lecz – z drugiej strony – adaptacje filmowe i telewizyjne sterują lekturami swojej widowni (Helman 1998: 13).

Przytoczony przykład filmu Polańskiego przeczy jednak tak stanowczo wyrażonej tezie, gdyż ani sztuki Dorfmana nie można nazwać literaturą popularną, ani też znane nazwisko reżysera (bądź aktorów) nie wpłynęło na rozpowszechnienie dramatu wśród większej publiczności. Ponadto autorka, pozostając w sferze rozważań na temat sposobu percepcji dzieła-adaptacji, zaznacza, że to, jak widz odbiera adaptację, odbiega znacznie od jego postrzegania filmu opartego na scenariuszu oryginalnym. Taka argumentacja znów stawia adaptację w niekorzystnym świetle – przedstawia ją bowiem jako rodzaj sztuki podległej literaturze oraz uzależnionej od faktu, czy widz dysponuje znajomością tekstu pierwotnego. Pisze badaczka:

> Odbiór filmu zrealizowanego według oryginalnego scenariusza kształtuje się w czasie. Widz stopniowo buduje strukturę całości, przyjmując i testując serię hipotez dotyczących znaczenia kolejno prezentowanych mu epizodów i ich wzajemnych związków. Niektóre zmuszony jest odrzucać, inne koryguje w przebiegu akcji, jeszcze inne zachowuje w stanie nie zmienionym. Wyobrażenie o strukturze całości zyskuje pod koniec filmu lub wręcz po jego zakończeniu, jeśli autorzy do samego końca utrzymywali widzów w niepewności co do „prawdziwego znaczenia" danego wątku czy zachowania postaci. Podstawowy mechanizm odbioru filmu polega na tym, iż widz stale musi sięgać pamięcią wstecz, do tego, co uprzednio zobaczył, wówczas bez świadomości znaczenia danego momentu (Helman 1998: 14).

O ile nie można zaprzeczyć temu, że odbiorca filmu opartego na scenariuszu oryginalnym nie posiada w swojej świadomości informacji, w stosunku do których może się odwołać i dokonać porównania, o tyle w wypadku filmu takiego jak *Śmierć i dziewczyna*, błędem okaże się przyjmowanie jakichkolwiek odgórnych założeń, gdyż ostateczna wymowa produkcji – odkryta dopiero na koniec – jest zupełnie inna niż w dramacie. Tajemnica winy czy też niewinności Mirandy zostaje przez Polańskiego rozwiązana (oczywiście nie bezpośrednio ani nie w sposób jednoznacznie rozstrzygający) inaczej niż przez Dorfmana. Dramaturg sugeruje raczej, że Paulina nie jest w stanie pogodzić się ze swoją przeszłością, a żeby bohaterka mogła poradzić sobie z traumą, doktor Miranda musi umrzeć. Natomiast filmowa protagonistka pragnie jedynie rozliczenia – nie schodzi do poziomu oprawcy, chce go jedynie poniżyć i usłyszeć bolesną, acz wyzwalającą prawdę. Dyskusyjna więc pozostaje kwestia, czy adaptacja jest tą samą historią, tylko inaczej opowiedzianą, czy też może jest autonomicznym bytem, osadzonym luźno w ramach adaptowanego tekstu, ale też w sieci nawiązań intertekstualnych czy uniwersum stworzonym przez reżysera w całej jego filmografii – bo o takim intymnym, dramatycznym uniwersum można w wypadku Polańskiego mówić[6]. Helman porównuje dalej:

> Widz adaptacji filmowej dzieła literackiego, który to dzieło dobrze pamięta i przyszedł do kina nie tylko po prostu zobaczyć film, ale zobaczyć go właśnie jako adaptację, jest w sytuacji diametralnie odmiennej. Od razu dysponuje strukturą przedstawionego

[6] Ma na to wpływ w dużej mierze teatralny rodowód twórczości Polańskiego, o którym pisano już bardzo wiele (Żyto 2011: 17-19; Maciejewski 2012: 68-70).

> dzieła. Oglądane kolejno epizody lokalizuje w obrębie całości danej mu z góry. […] Widz adaptacji zna rozwiązanie zagadki, jeśli film jakąś zawiera, wie o fałszywej tożsamości postaci, jeśli z takową mamy do czynienia (Helman 1998: 14-15).

Choć ogólny zarys fabuły jest znany widzowi dobrze pamiętającemu dramat, w trakcie projekcji wciąż jest on wytrącany z porównań do tekstu literackiego, jako że Polański prowadzi narrację w rejony intymnych związków i relacji pomiędzy bohaterami, a oddala ją od globalnego, politycznego wydźwięku. Ważne jest więc to, w jaki sposób wydarzenia w kraju wpłynęły na Paulinę i Gerarda oraz na ich związek, nie zaś jakie konkretnie były to wydarzenia. *Śmierć i dziewczyna* w wersji filmowej postrzegać można więc raczej jako autonomiczne dzieło, które równie dobrze funkcjonuje samodzielnie, bez odwołań do tekstu Dorfmana. Film i dramat traktować można zatem jak dwa dzieła wychodzące z tego samego punktu, ale rozwijające się w innym kierunku – kreujące innych bohaterów, inną sytuację dramaturgiczną oraz inną atmosferę. Jeśli przyjąć stanowcze tezy Helman, trzeba by było stwierdzić, że (ponieważ posiadamy pewien zespół przekonań i system kulturowo skonstruowanej pamięci) każdy film opowiadający o zakazanej miłości odnosi się w rzeczywistości, na przykład do *Romea i Julii* – bo stanowi tę samą historię, aczkolwiek opowiedzianą w inny sposób. Aby uniknąć tak zbanalizowanych uproszczeń, należy więc przyznać dziełu będącemu adaptacją sporą autonomię i dążyć do podważenia obowiązujących norm myślenia w kategoriach nieustannych porównań z tekstem literackim.

Źródła cytowań

Choczaj, Małgorzata (2009), 'Dramat i film. „Śmierć i dziewczyna" Romana Polańskiego', *IMAGES*: 13-14, ss. 111-121.

Choczaj, Małgorzata (2011), 'O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów', *Przestrzenie Teorii*: 16, ss. 11-39.

Haudiquet, Philippe (1966), 'Roman Polański – Sceny masowe zawsze mnie nudziły', przekł. Janusz Gazda, *FILM*: 11, ss. 9.

Faulstich, Werner (1982), *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds" von H.G. Wells*, Heidelberg: Winter.

Helman, Alicja (1998), *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań: Ars Nova.

Hopfinger, Maryla (1974), *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Hopfinger, Maryla (1992), 'Literatura w kulturze audiowizualnej', *Pamiętnik Literacki*: 1/83, ss. 98-113.

Hopfinger, Maryla (1997), *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa: Wydawnictwo IBL.

Hutcheon, Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.

Kaczmarczyk, Katarzyna (2017), 'Wprowadzenie', w: Katarzyna Kaczmarczyk (red.), *Narratologia transmedialna*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 26-62.

Maciejewski, Łukasz (2012), 'Pełen sukces, pełna kasa – czyli teatralne przygody Romana Polańskiego', *TEATR*: 3, ss. 68-70.

McCallum, Robin (2018), *Screen Adaptations and the Politics of Childhood Transforming Children's Literature into Film*, New York: Palgrave Macmillan.

Polański, Roman, reż. (1994), *Śmierć i dziewczyna*, Capitol Films, Fine Line Features.

Wagner, Geoffrey Atheling (1975), *The Novel and the Cinema*, Rutherford, New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press.

Żyto, Kamila (2011), 'Wojna światów w kameralnych dekoracjach – „Rzeź" Romana Polańskiego', *FILM&TV KAMERA*: 2, ss. 17-19.

Piotruś Pan jako produkt Disnejowskiej popkultury.

Jak zmienił się wizerunek wiecznego dziecka w XXI wieku

ANNA GOWOREK

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
goworekani@gmail.com

Wyprowadzenie genezy postaci Piotrusia Pana nie jest kwestią prostą do realizacji. Przede wszystkim należy podkreślić, że James Matthew Barrie tworzył postać chłopca, który nigdy nie dorósł przez wiele lat. Początkowo Piotruś był bohaterem książki *The Little White Bird* z 1902 roku. W 1906 opowieści znajdujące się w tej pozycji zostały opublikowane pod tytułem *Peter Pan in Kensington Gardens*[1].Z kolei w 1904 roku Barrie wyreżyserował sztukę teatralną *Peter Pan or, the Boy Who Wouldn't Grow Up* i spektakl ten stał się podstawą do wydania w 1911 roku powieści zatytułowanej *Peter and Wendy*[2]. To ostatnie dzieło można uznać za kontynuację przygód Pana w Ogrodach Kensingtońskich. Wskazują na to słowa głównego bohatera, który w drugiej powieści, opowiadając o sobie, nawiązuje do sceny ucieczki z domu do londyńskiego parku królewskiego. W dylogii nie sposób jednak doszukać

1 W Polsce, za sprawą przekładu Zofii Rogoszównej, książka ta została w 1913 roku wydana pod tytułem *Przygody Piotrusia Pana*.

2 W Polsce powieść znana jest pod dwoma tytułami: *Piotruś Pan. Opowiadania o Piotrusiu i Wendy* w przekładzie Macieja Słomczyńskiego (1974) oraz *Piotruś Pan i Wendy* w tłumaczeniu Michała Rusinka (2006); Pantuchowicz: 2009: 145-152).

się ciągu przyczynowo-skutkowego. Czytelnik nie otrzymuje bowiem informacji, w jaki sposób główny bohater trafił do Nibylandii. Autor nie zmienił jednak topografii miasta rzeczywistego, bowiem nadal był to Londyn z początków XX wieku. Niewątpliwym spoiwem łączącym dzieła jest postać tytułowego bohatera – chłopca potocznie nazywanego tym, który nie dorósł. Ta kwestia również wymaga doprecyzowania. Pan na własne życzenie pozostał dzieckiem, ale proces dorastania nie ominął go całkowicie. Trudno określić jego wiek, ale w pierwszej części ukazywany jest jako noworodek:

> Rozumie się, że Piotruś Pan jest bardzo stary, ale to zupełnie wszystko jedno, bo Piotruś **nigdy nie ma więcej nad siedem dni życia** [podkreślenie – A.G]. Urodził się wprawdzie bardzo dawno temu, ale nigdy jeszcze urodzin nie obchodził i nie ma żadnej nadziei, żeby mógł je kiedyś obchodzić. A to dlatego, że kiedyś Piotruś Pan miał siedem dni, porzucił ludzi – wymknął się przez otwarte okno i poleciał do Parku Leśnego (Barrie 2000: 9).

Jednak pomiędzy dziełami istnieje elipsa fabularna – nie wiadomo więc, w jaki sposób bohater odkrył Nibylandię i jak do niej trafił. W powieści *Piotruś Pan* (*Peter and Wendy*) bohater się zmienił i przypomina dziecko z późniejszego okresu dorastania[3]. Warto zwrócić uwagę, że to właśnie ta wersja, traktująca o tym, jak Piotruś przenosi Wendy oraz jej braci do Nibylandii, jest współcześnie najbardziej znana (Kuliczkowska & Tylicka 1984: 30), to po nią sięgają kolejni twórcy, którzy adaptowali i reinterpretowali historię chłopca, który nigdy nie dorósł. Mimo że opowieść o Piotrusiu Panie liczy sobie już ponad wiek, od jej powstania pojawiło się osiemnaście filmów, sześć produkcji serialowych będących adaptacjami oraz reinterpretacjami *Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego. Nie zabrakło również produkcji inspirowanych życiem samego autora – mowa tu o miniserialu *The Lost Boys* (1978) oraz filmie *Marzyciel* w reżyserii Marca Forstera z 2004 roku (IMDb 2016).

[3] Jest wzrostu Wendy, która prawdopodobnie jest w okresie dojrzewania. Ma też mleczne zęby. Uwagę na tę zmianę fizyczności Piotrusia zwraca uwagę również Alicja Baluch (Baluch 1994: 53).

Piotruś Pan – błazen, produkt popkultury

Najpopularniejszą animacją, która powstała na kanwie powieści *Piotruś Pan* (*Peter and Wendy*) jest ta Wytwórni Disneya – *Piotruś Pan* z 1953 roku. Ukazany w niej chłopiec[4] nie przypomina bobasa jeżdżącego na kozie po londyńskim parku. To rozśpiewany nastolatek[5], ubrany w zielony strój z zawadiackim kapeluszem z piórkiem – uparty, zbyt pewny siebie łobuziak, który lubi figle. Tak zresztą przedstawiany jest na oficjalnej stronie Disneya:

> Jego cień wiedzie własne, wesołe życie. Stając twarzą w twarz ze straszliwym Kapitanem Hakiem, Piotruś rozprawia się z nim z łatwością. [...] Na zawsze pozostanie dwunastolatkiem, tylko dlatego, że nie chce wyrosnąć z tak przyjemnego wieku. [...] Jego ulubioną rozrywką jest walka z piratami, prowadzenie przyjaznych wojen z Indianami oraz słuchanie opowieści Wendy o jego przygodach (Disney Wiki 2018)[6].

Disnejowski Piotruś stał się infantylny – jak pisze Marceli Szpak, „zmienił się w rozśpiewanego głupka, ikonę popkultury" (Szpak 2014). Trudno nie zgodzić się z tym sformułowaniem – twórcy wyeksponowali jedynie radość bohatera, jego awanturnicze przygody i pomysłowe zabawy. Adaptacja została również pozbawiona brutalności, mimo że tej nie brakuje w Nibylandii w wizji Barriego. W disnejowskiej wersji, choć na twarzy wiecznego chłopca czasem maluje się szatański uśmiech, to sam Piotruś nie ma w sobie nic z demona. Nie bije zagubionych chłopców ani nie zabija Haka i pozostałych piratów, jak czyni to jego protoplasta w powieści. Zachowania Pana z animacji ograniczają się do dokuczania piratowi czy ośmieszania go. Najdobitniej pokazuje to scena, w której Hak ucieka przed krokodylem, której towarzyszy żywa i zabawna muzyka oraz typowo kreskówkowa konwencja, w której oprawca nie jest przerażający, ale śmieszny, makabranatomiast zastąpiona zostaje komizmem sytuacyj-

[4] Status ontologiczny bohatera nie jest wyjaśniony. Jego spiczaste uszy są charakterystyczne dla elfów.

[5] Na oficjalnej stronie fandomu, DisneyWikia, podana jest informacja, że Piotruś ma dwanaście lat (Disney.wiki 2018).

[6] Przekład własny za: „His shadow leads a merry little life of its own. Face-to-face with the terrible Captain Hook, Peter dispatches that pirate with jaunty ease. [...] He is twelve years old forever simply because he refuses to grow up beyond that comfortable age. [...] His favorite activities include battling pirates, engaging in friendly wars with the Indians, and listening to Wendy's stories of his adventures".

nym. Grozy pozbawiona została cała scena na Skale Rozbitka. W tej sekwencji dominują ciemne kolory, a sama skała ma kształt czaszki. Twórcy nie podjęli jednak trudu ukazania tragicznego dla Piotrusia momentu, w którym zostaje on zraniony przez Jakuba Haka, a w konsekwencji nie może uratować przed utonięciem siebie i Wendy. To jedna z kluczowych scen powieści – wprawdzie Barrie, dzięki pojawiającemu się niczym *deus ex machina* latawcowi, nie pozwolił umrzeć swoim bohaterom, to dobitnie ukazał jednak ich przerażenie, strach przed umieraniem. Dzięki temu zabiegowi próbował rozprawić się z trudną w literaturze dziecięcej tematyką tanatologiczną. W tym momencie włożył w usta gotowemu umrzeć Piotrusiowi bodaj najważniejszy przekaz lektury, że śmierć nie jest końcem, ale początkiem nowego życia. W ten bowiem sposób można interpretować słowa Pana, że: „Śmierć jest także wielką przygodą!" (Barrie 2017:138).

Scenarzyści Disneya całkowicie pominęli ważny dla Barriego wątek przemijania i rozłąki. W animacji filmowej Dzwoneczek nie umiera[7], a mały widz spotyka się z nią w kontynuacji, zatytułowanej *Piotruś Pan: Wielki powrót* z 2002 roku oraz serii animowanych realizacji typu *spin-off*, jak choćby *Dzwoneczek* (2009)[8]. Wendy natomiast nie przeżywa rozstania z Piotrusiem, nie tęskni za nim, wyczekując go i wypatrując przez okno i nie doznaje zawodu, gdy ten się nie pojawia. Wprost przeciwnie, z rozmarzeniem opowiada rodzicom o perypetiach, jakie spotkały ją w Nibylandii. Na ekranie widz nie mógł być także świadkiem żalu rodziców, którzy po dziesięciodniowej nieobecności dzieci pogrążyli się w marazmie. Po zniknięciu potomstwa, powieściowy pan Darling obwinia się o to, że temu nie zapobiegł, dręczą go wyrzuty sumienia, zaś pani Darling każdego dnia wyczekuje swoich pociech. Kiedy wracają, nie może uwierzyć w ich cudowne pojawienie się. Natomiast animacja przedstawia zaspaną głowę rodziny[9]

7 Informację o śmierci Dzwoneczka znaleźć można na ostatnich stronach dzieła. Piotruś nie pamięta o swojej towarzyszce zabaw i przypuszcza, że ta zginęła. Mówi o tym wszechwiedzący narrator: „wróżki nie żyją długo, ale są tak małe, że nawet krótki okres jest dla nich dosyć długi" (Barrie 2017: 241).

8 Na przestrzeni lat 2009-2014 powstało jeszcze sześć filmów, których bohaterką jest Blaszany Dzwoneczek, a które nie łączą się fabularnie z historią Piotrusia Pana (Filmweb 2018).

9 W animacji postać pana Darlinga została przedstawiona karykaturalnie. Głowa rodziny została ukazana jako choleryk, który na wszystko narzeka i dokonuje przypadkowych zniszczeń. Groteskowość jego postaci podkreśla muzyka – we wszystkich sekwencjach, w których pojawia się ojciec Wendy, odbiorca słyszy w tle skoczną i wesołą muzykę.

i zaskoczoną pustym łóżkiem matkę, która nie zdawała sobie nawet sprawy, że jej dzieciom groziło niebezpieczeństwo. Kobieta przeżywa grozę tylko przez chwilę – z jej perspektywy odbiorca widzi, że Wendy nie ma w łóżku, lecz moment później pojawia się kadr ukazujący otwarte okno, a później śpiącą na parapecie dziewczynkę. Wtedy też zmienia się muzyka – głośne i dramatyczne dźwięki, budujące napięcie, przechodzą w nostalgiczną melodię.

Filmowa adaptacja w reżyserii Wilfreda Jacksona jest też rekontekstualizacją wizerunku Jakuba Haka. Na kartach powieści okrutny pirat przedstawiony jest jako morderca. Nienawidzi Piotrusia, ale jest równie zagubiony, jak on. Wprawdzie nie ucieka przed dorosłością, ale przed jej następnym etapem – starością i śmiercią – już tak. Piotruś, a właściwie wysłannik chłopca – krokodyl, w brzuchu którego tyka zegar – przypominają mu o nich. Narrator prezentuje zatem odbiorcy niebywale samotnego mężczyznę, któremu jedyne, co w życiu pozostało, to dobre maniery i pragnienie zemsty. Tym, co najbardziej drażniło powieściowego Haka w Panu, była pewność siebie chłopca. Wydaje się również, że Hak zazdrościł Panu jego wiecznej młodości i radości. Natomiast jego filmowa wersja została przerysowana, bowiem pirat został sprowadzony jedynie do roli ośmieszanego antagonisty. W disnejowskiej wersji nie ma miejsca na jego przeżycia wewnętrzne (wiadomo tylko tyle, że czuje się upokorzony faktem, iż Piotruś rzucił jego rękę krokodylowi na pożarcie), podobnie jak na wnikliwsze zarysowanie charakterologiczne pozostałych bohaterów. Ten zabieg uproszczenia psychologicznego jest zrozumiały z punku widzenia potencjalnego odbiorcy, którym ma być kilkuletnie dziecko. Kapitan Hak w wersji Disneya nadmiernie gestykuluje, przez co staje się jeszcze bardziej groteskowy. Twórcom animacji tylko przez moment udało się oddać jego niecny charakter – kiedy planuje porwanie Tygrysiej Lilii, a później tortury Pana, czemu towarzyszy budująca napięcie muzyka, a w sferze wizualnej ciemnoszare i pełne grafitowych chmur niebo, widniejące za plecami antagonisty. Nastój ten zostaje jednak szybko przełamany, kiedy słychać śpiewającego wesołą piosenkę i odzianego w kolorowy strój jednego z piratów. Charakteryzująca Kapitana atmosfera grozy zostaje obrócona w żart nawet wtedy, kiedy strzela on do jednego z towarzyszy – temu brutalnemu zachowaniu towarzyszą dźwięki charakterystyczne dla filmów kreskówkowych. Strach przed Jakubem Hakiem niweluje również postać pana Smee, który zawsze pojawia się u jego boku. Pirat ten przypomina nieporadnego i poczciwego krasnoludka, który przez swoją niezdarność przypadkowo wszystko psuje i myli.

Niemal pół wieku później wytwórnia Disneya wróciła do historii chłopca, który nigdy nie dorósł. Produkcja *Piotruś Pan: Wielki powrót* stanowi *sequel*

filmowej adaptacji. Jej fabuła nie odnosi się jednak do materiału powieściowego, a scenarzyści odeszli również od koncepcji kinowego pierwowzoru. Wprawdzie Piotruś nadal uchodzi za krnąbrnego, uroczego łobuziaka i wciąż walczy z Kapitanem Hakiem, ale podjęto tu ważniejszy problem – przedstawienie losów brytyjskich dzieci ewakuowanych podczas drugiej wojny światowej. Taka problematyka filmu zarysowana zostaje już w pierwszych scenach. Widz jest świadkiem pożegnania dzieci z wyruszającym na front ojcem czy też odjeżdżającego z peronu pociągu, pełnego zapłakanych maluchów. W sekwencjach tych warto zwrócić uwagę na przestrzeń, która odzwierciedla nastrój filmu, ponieważ duży nacisk położono na zaprezentowanie zniszczonego w walkach miasta, a także sam moment jego bombardowania. Skala zniszczeń Londynu jest widoczna dzięki ukazaniu tego samego miejsca tuż przed wojną i już w jej trakcie. Muzyka w tych scenach jest wyciszona i nostalgiczna (z wyjątkiem sceny przed bombardowaniem, kiedy budzi niepokój, staje się też głośniejsza i łączy z odgłosem syren alarmowych), a kolory ciemne. W tak przygotowanej scenerii twórcy pokazują dorosłą już Wendy – żonę i matkę dwojga dzieci, która wraz z rodziną musi kryć się w bunkrze, nasłuchując kolejnych wybuchów. Obecny jest tu również obraz biedy i obawy przed śmiercią. Film bazuje także na kontrastach – trzpiotowaty i niefrasobliwy Piotruś zestawiony zostaje z Jane – córką Wendy – która tym razem jest główną bohaterką produkcji. Wojenne doświadczenia zmuszają dziewczynkę do szybszego dorastania, co uwidacznia się między innymi w scenie, gdy Jane decyduje się nasłuchiwać komunikatów radiowych, prawdopodobnie po to, by zrozumieć, co dzieje się na froncie i dowiedzieć się o ewentualnych losach wojny. Dziewczynka nie traci wprawdzie pogody ducha, ale też nie chce już się bawić czy słuchać bajek opowiadanych przez mamę. Jest dorosłą w ciele dziecka, a więc opozycją w stosunku do Pana. Innym, równie wyrazistym kontrastem, jest ukazanie wypełnionego zburzonymi budynkami i gruzem Londynu, zderzonego z bajkową i pełną kolorów Nibylandią. Na tle zniszczonego miasta czy zdewastowanych podwórek, na których jeszcze niedawno bawiły się dzieci, kraina wiecznego dzieciństwa staje się jeszcze bardziej atrakcyjna.

W odniesieniu do animacji z lat pięćdziesiątych *novum*, jakie wprowadza *Piotruś Pan: Wielki powrót* jest ukazanie postaci i podkreślenie roli głównej bohaterki. *Sequel* zawiera wyraźne odwołanie feministyczne, przedstawia bowiem silne postaci kobiece. Na przykład na barkach dorosłej już Wendy spoczywa całkowita odpowiedzialność za potomstwo, bo pozostawiona przez męża, który walczy na froncie, musi opiekować się dwójką dzieci w trudnych warunkach wojennych. Stara się przy tym nie okazywać słabości, by maluchy mogły mieć

w niej oparcie. Kolejnym przykładem niezłomnej bohaterki jest Jane – to ona, już w Nibylandii, w pewnym momencie przejmuje inicjatywę i ratuje z opresji Pana oraz Dzwoneczka.

Disnejowski, utrwalony w kulturze obraz Piotrusia Pana i cudownej, arkadyjskiej Nibylandii, odbiega od powieściowego pierwowzoru. Zwłaszcza produkcja z 1953 roku uładziła obraz niebezpiecznego Pana. Jego wady, takie jak zarozumiałość, pycha oraz lekkomyślność zostają chłopcu wybaczone, zaś na pierwszy plan wysuwają się jego radość i chęć życia. Przekaz, jaki wynika z filmu, jest wręcz banalny – oto dzieciństwo to okres arkadyjskiej szczęśliwości i beztroski, a do takiego stanu rzeczy przyczynia się wyobraźnia, która w tym okresie jest nieograniczona. Dorosłość, w której nie ma na nią miejsca, jest smutna. Każdy musi więc zachować w sobie coś z dziecka i dziecięcej ciekawości świata.

Piotruś Pan niby-syn i kobieciarz

Film Disneya, jak już zostało wspomniane, pomija wiele istotnych problemów, które poruszył Barrie. W animacji nie zabrakło jednak sekwencji ukazujących relacje Piotrusia z kobietami. Podobnie jak jego powieściowy protagonista, nigdy nie doznał on matczynej miłości i szukał jej u Wendy. W obu wersjach pisarz karze swojemu bohaterowi wracać do chwili, w której uciekł on z domu, by móc wieść beztroskie życie wśród wróżek, a nade wszystko nigdy nie dorosnąć:

> A zrobiłem to – wyjaśnił jej przyciszonym głosem – bo usłyszałem, jak ojciec i matka rozmawiali, kim zostanę, kiedy będę dorosły... […] Nigdy nie chcę być dorosłym mężczyzną! – powiedział gwałtownie. – Chcę na zawsze pozostać małym chłopcem i bawić się. Więc uciekłem do Ogrodów Kensingtońskich i przez długi czas mieszkałem z wróżkami (Barrie 2017: 42).

Fragment ten nie wskazuje jednoznacznie, czy chłopiec boi się rutyny, odpowiedzialności związanej z dorosłością, czy może roli, jaka ma mu zostać wtedy nadana. Wszak rodzice rozmawiali o jego przyszłości, a więc ustalali ją, próbowali narzucić określoną jej wizję. Te motywacje, jak zauważa również przywoływany już Szpak, nie są jasne (Szpak 2014). Oczywisty jest natomiast żal, jaki chłopiec ma do swojej matki. Przekonany o tym, że matczyna miłość i cierpliwość są nieograniczone, planował wrócić do rodzinnego domu z Parku Leśnego. Chwilę, kiedy Piotruś walczy sam ze sobą, swoim

pragnieniem wolności i tęsknotą za matką, doskonale pokazuje fragment z opowiadania *Przygody Piotrusia Pana:*

> Piotrusia ciągnęło w dwie zupełnie przeciwne strony. Patrzył z miłością na matkę, ale zaraz potem zwracał oczy z tęsknotą ku otwartemu oknu. Hm, byłoby to bardzo miło być znowu synkiem swojej mamy, ale ... I tu oblegały go wspomnienia wesołych chwil spędzonych w Leśnym Parku (Barrie 2000: 24).

Jakiś czas później chłopiec zdecydował się na drugą wizytę w domu, do czego skłoniła go jego podświadomość – sen z wizją płaczącej matki. Ta scena jest nacechowana jeszcze większym ładunkiem emocjonalnym, ponieważ dziecko przeżywa tu swój pierwszy w życiu zawód, jest przepełnione żalem i goryczą, z którymi nie potrafi sobie poradzić. Wszak:

> […] gdy Piotruś przycisnął nosek do szyby, ujrzał matkę śpiącą jak dawniej na łóżku z innym dzieciątkiem w ramionach. Na próżno wołał za oknem: „Matko! Mamusiu!". Na próżno ranił maleńkie piąstki o zimną, żelazną kratę. Matka go nie słyszała. Boleśnie łkając, powrócił Piotruś do Leśnego Parku i nigdy więcej nie ujrzał drogiej twarzy matki (Barrie 2000: 25).

W powieści *Piotruś Pan* czytelnik zostaje pozbawiony tej pierwszej sceny spotkania chłopca ze śpiącą matką. Bohater lakonicznie wspomina jedynie o swojej drugiej podróży do domu rodzinnego, kiedy to rodzicielka już na niego nie czekała i tuliła do piersi inne dziecko. Natomiast twórcy pracujący dla studia Disneya ponownie pokazali, że obawiają się nawiązywania do trudnych tematów, gdyż wątek ten został pominięty. Scenarzyści postanowili uwypuklić za to więzi chłopca z rówieśniczkami – Wendy, Dzwoneczkiem, syrenami i Tygrysią Lilią. Co interesujące, to właśnie relacje z tą ostatnią zostały dopisane przez scenarzystów. Książkowy Piotruś ratuje córkę wodza z opresji, bo tak robią dżentelmeni. Chce przy tym również pokazać własną wyższość swojemu arcywrogowi, Hakowi. W animacji jest natomiast scena, w której Indianka tańczy dla swojego wybawcy, a także całuje go i zachęca do tańca[10]. Nie uchodzi to uwadze Wendy,

[10] Sekwencji tej towarzyszy rytmiczna muzyka, która ma przypominać tradycyjne indiańskie melodie. Zarówno ona, jak i taniec nie mogą być jednak postrzegane w kategoriach poszerzania antropologicznej wiedzy młodego odbiorcy na temat kultury Indian. To raczej utrwalanie stereotypowego i najprostszego myślenia o zwyczajach rdzennych Amerykanów.

która jest o bohatera zazdrosna, co zresztą stanowi dominującą cechę w prezentowanych relacjach. Zazdrością kierują się bowiem wszystkie kobiece bohaterki, również syreny, które są opryskliwe wobec Wendy. Najdobitniej pokazuje to film – te morskie istoty napadają na dziewczynkę całym stadem i wrzucają ją do wody. Ustępują dopiero po interwencji Pana. Nie przypominają tu więc one choćby melancholijnej i romantycznej córki króla mórz z baśni Hansa Christiana Andersena *Mała syrenka,* lecz raczej mitologiczne *femmes fatales*, które kuszą swoim pięknem (*nota bene* zachwyca się nim nawet Wendy). Scena, w której się pojawiają, jest również pełna ciepłych i wyrazistych kolorów, zaś w tle słychać muzykę wygrywaną na flecie. W książkowej wersji również nie darzą Wendy sympatią i złośliwie opryskują ją wodą. Kokietują chłopca, który także tej zabawie wtórował, o czym świadczą słowa: „godzinami przekomarzał się z nimi na Skale Rozbitka i przysiadał im ogony, gdy stawały się zanadto zuchwałe" (Barrie 2017: 118).

Jednak najzacieklej walczy o Piotrusia Blaszany Dzwoneczek, której zresztą nie brak kobiecości i kokieterii.Wróżka aż kipi z gniewu, kiedy widzi obiekt swoich westchnień w towarzystwie małej Angielki, do tego stopnia, że „nienawidziła ją dziką nienawiścią prawdziwej kobiety" (Barrie 2017: 71). Poczerwieniałą na twarzy ze złości Dzwoneczek widać również na ekranie kinowym – tu również knuje intrygę, której wynikiem ma być śmierć jej rywalki. Z drugiej strony, gardząca wszystkimi mieszkańcami Nibylandii Blaszaneczka jest gotowa oddać życie za chłopca i wypija za niego truciznę.

Bardzo interesująca jest tu również relacja Piotrusia z Wendy. Pozbawiony matczynej miłości i troski bohater, szuka tych uczuć właśnie u niej. Pragnie, by dziewczynka stała się dla niego i zagubionych chłopców matką, jednak jego wyobrażenie o tej roli jest niepełne, gdyż sprowadza się do obowiązków opiekunki, która ma za zadanie opowiadać bajki i utulać do snu. Sama panna Darling chętnie tę rolę przyjmuje. Gotuje dla chłopców, pilnuje ich, karci, ustala pory drzemek, przenosząc wzorce zachowań matki, które zaobserwowała we własnej rodzinie. Cała ta powieściowa sytuacja przypomina dziecięcą zabawę w dom, aczkolwiek staje się w pewien sposób niepokojąca, kiedy zmienia się w niej rola samego Piotrusia. Podczas jednej z zabaw Pan przestał odgrywać rolę jednego z synów Wendy, a zaczął wcielać się w męża, ojca i głowę rodziny:

> Ach, staruszko – powiedział na uboczu Piotruś do Wendy, grzejąc się przy ogniu i przyglądając się jej, gdy odwracała cerowaną skarpetkę – nie ma nic przyjemniej-

> szego niż taki wieczór z tobą, kiedy ma się już za sobą trudy dnia i można odpocząć przy kominku, mając blisko siebie te maleństwa (Barrie 2017: 152).

Przyjęcie roli niby-ojca i *quasi*-odpowiedzialność przeraża Pana, toteż chłopiec stara się z tej sytuacji szybko wycofać i powrócić do poprzedniego stanu rzeczy, ponownie doszukując się w dziewczynce matki. Podobny schemat postępowania dotyczył prawdopodobnie jego relacji z Tygrysią Lilią. Pan nie może bowiem zrozumieć słów córki indiańskiego wodza, która „chce być dla niego czymś, ale jednocześnie nie chce być jego matką"(Barrie 2017: 153). Satysfakcjonują go natomiast momenty, w których ratuje obie dziewczynki – zostają one nobilitowane do rangi księżniczek, dam w opałach, które on, jako dzielny przedstawiciel płci męskiej, ma wyratować z opresji. Taki wzorzec zachowań może być uznany za przejaw fazy edypalnej[11].

Należy zaznaczyć, że podobne niejednoznaczne relacje są już bohaterowi znane. Jeszcze w Ogrodach Kensington nie potrafił zdecydować, kim ma być dla niego zagubiona tam Tonia – matką czy żoną. Choć chłopiec w euforii wyznaje jej miłość, to po chwili przyrównuje do ptasiego gniazdka, które kojarzy mu się z poczuciem bezpieczeństwa i domem[12]. Podobnie jak we wróżkach, tak i w niej wzbudza matczyne instynkty. Pragnie mieć dziewczynkę tylko dla siebie, a jego największą obawą jest to, że porzuci go ona, dokładnie tak, jak jego matka.

Wszystkie bohaterki łączy fakt, że Piotruś prędzej czy później przestaje o nich pamiętać, ponieważ nie jest stały w uczuciach, a do tego nie odczuwa upływu czasu. Jest egocentrykiem, który w imię dobrej zabawy coraz rzadziej odwiedza Wendy, porzucając ją w końcu dla jej córki, a po śmierci Dzwoneczka zapomina o istnieniu wróżki, bawiąc się z innymi przedstawicielkami jej gatunku.

Prawdziwe – mroczne oblicze Piotrusia Pana

Wykreowanie kompletnego obrazu chłopca, odmiennego od tego proponowanego przez wytwórnię Disneya, możliwe jest przez konkretyzację *Przygód Piotrusia Pana* oraz powieści *Piotruś Pan*. Obie wersje ukazują bohatera z nieco

[11] Problemy związane z przeżyciami edypalnymi z uwzględnieniem Freudowskiej psychoanalizy wnikliwie omawiał Bruno Bettelheim w pracy *Cudowne i pożyteczne* (Bettelheim 1985: 39-64; 212-221).

[12] W tym opowiadaniu Pan jest wychowywany przez ptaki.

innej perspektywy i kładą nacisk na odmienne aspekty. W tej mniej popularnej obecnie, choć pierwotnej wersji, Pan zmaga się z problemami tożsamościowymi – pamięta, że kiedyś był pisklęciem i nie potrafi określić, czy jest bardziej człowiekiem, czy ptakiem. Alicja Baluch nazywa go niby-człowiekiem oraz niby-ptakiem (Baluch 1990: 129), ale jego status ontologiczny najlepiej oddaje sformułowanie zaczerpnięte z samego opowiadania –„ni to, ni owo" (Barrie 2000: 11). Tak bowiem określa Piotrusia najmądrzejszy z ptaków, Salomo[13]. W Ogrodach Kensington, mimo ciągłych prób poszukiwań własnej tożsamości, Piotruś jest szczęśliwy. Bywa egoistyczny, bezmyślny i lekkomyślny, ale potrafi być też dobry i empatyczny wobec innych stworzeń – leczy ptaki, oddaje im skrawki swojej koszuli i przez miłość do Toni szuka zagubionych w parku dzieci, by wraz z elfami ratować je przed wyziębieniem. Jest swoistego rodzaju leśnym duchem. W tym kontekście niebezzasadny jest jego przydomek, wszak Pan był greckim bogiem (w mitologii rzymskiej znany jest jako Faun) – opiekunem lasów i pól, który przedstawiany był między innymi jako pół człowiek, pół kozioł, a jeden z jego atrybutów stanowiła fletnia, nazywana też syringą. Analogia między grającym na fujarce z trzciny i jeżdżącym na kozie Piotrusiem z pierwszego dzieła Barriego a greckim Panem jest więc bardzo widoczna. Alicja Baluch, która również zwraca uwagę na podobne powiązania, podkreśla, że na ten trop naprowadza także motto znajdujące się w oryginale dzieła (Baluch 1992: 71-72)[14]. Na tym jednak nie koniec mitologicznych odwołań – Baluch dostrzega w postaci Piotrusia również Dionizosa – boga dzikiej natury, śpiewu, tańca – Zeusa wykarmionego przez kozę, Orestesa – który jako dziecko został wykradziony matce, a później musiał ją zabić, czy skrzydlatego Hermesa – przewoźnika dusz ludzkich do Hadesu, który będąc malcem, wymknął się matce z kolebki.

> Piotruś bowiem zapraszając i prowadząc dzieci do krainy wyobraźni pełni funkcję mitycznego przewodnika: trochę Hermesa, olimpijskiego posłańca po ludzkie dusze, trochę Dionizosa, bożka, śpiewu i tańca, a także samego Zeusa, którego wykarmiła w niemowlęctwie koza Almateja (Baluch 1992: 71-72).

[13] Imię ptaka nie jest tu przypadkowe, odsyła do biblijnej postaci Salomona, z mądrością i roztropnością którego ma kojarzyć się ptasi przywódca. Salomo uczy Piotrusia, jak być szczęśliwym oraz szacunku do pracy.

[14] Baluch ma na myśli pierwsze wydanie dzieła *Peter Pan in Kensington Gardens* z 1906 roku.

Na tego ostatniego zwraca uwagę także Katarzyna Slany, wskazując ponadto na powiązania chłopca niby-ptaka z Charonem – bogiem umierających, który przewoził dusze zmarłych przez Styks. Badaczka pisze: „Piotruś mediuje między Ptasią Wyspą a Leśnym Parkiem przez wody jeziora niczym mitologiczny przewoźnik Charon w poszukiwaniu zagubionych dusz dziecięcych" (Slany 2013: 35). Piotruś może być więc postrzegany jako przewodnik dusz umarłych dzieci, symbol śmierci. Aby przeprawić się z Leśnego Parku do Ptasiej Wyspy, musi na swojej łódeczce pokonać Wężowe Jezioro, które można utożsamiać ze Styksem. Ptasia Wyspa postrzegana jest jako miejsce niedostępne zwykłemu śmiertelnikowi – dostać się na nią mogą Piotruś i ptaki, a przecież, jak podaje wszechwiedzący narrator, „jaskółki są duszyczkami małych zmarłych dzieci" (Barrie 2000: 39). W ten sposób Leśny Park – ulubione miejsce dziecięcych zabaw – jest pewnego rodzaju przedsionkiem do innego świata[15]. Należy więc się zastanowić, czy sam Piotruś nie jest duchem siedmiodniowego dziecka, które nie rozumie, co zaszło. Być może zamknięte okno sypialni matki jest symbolem zakończenia jej żałoby, a Piotruś i tak nie mógłby do niej powrócić, nawet gdyby przybył wcześniej. W takiej interpretacji byłaby to postać tragiczna.

Wizerunek dojrzalszego już Pana zamieszkującego Nibylandię jest o wiele bardziej krytyczny. Tym razem nie jest to już tak łagodny bohater. W powieści *Piotruś Pan* został przedstawiony po przemianie nie w charakterze psotliwego duszka, ale postaci zdominowanej pierwiastkiem demonicznym. Bohater zaprezentowany zostaje jako zarozumiały, zbyt pewny siebie błazen. Jest też pełen agresji – bije zagubionych chłopców, a w przypływie gniewu potrafi zabić jednego z nich. Równocześnie sam namawia towarzyszy do przemocy, wyposażając ich w sztylety. O jego skłonności do rozlewu krwi mówi narrator, wspominając, że Piotruś zabił Sinobrodego i odciął rękę kapitana Haka, by później rzucić ją na pożarcie krokodylowi. Bohater poprzysięga również zgładzić pirata i tej obietnicy dotrzymuje. Nie ma już w nim empatii, bowiem nawet gdy ratuje życie Wendy i Tygrysiej Lilli, przepełnia go pycha.

Francesco M. Cataluccio, który podkreśla, że Pan ma w sobie coś diabolicznego i za powieściowym panem Darlingiem nazywa go szatanem, pisze: „Wcale nie jest to latający i zabawny zagubiony chłopiec, lecz dziecko uparte i złośliwe. Piotruś Pan ma krnąbrny charakter i niepokojącą naturę" (Cataluccio 2016: 61).

[15] Problem ten dokładnie analizuje Baluch (1994: 54-55), porusza go również Slany (2013: 33-35).

Szatańskie proweniencje Pana analizuje również Slany. Według badaczki Piotruś jest jedocześnie uciekinierem z raju dzieciństwa i przeklętym przez dorosłych banitą. Jest więc jak wyrzucony z Nieba szatan, zesłany do krainy zapomnienia, jakim jest *Neverland*, a właściwie – idąc za terminologią Slany – *(terror)land*, w którym między dziećmi panują wilkołacze relacje. Slany stwierdza bowiem: „Nibylandia staje się więc onirycznym (terror)landem, w którym wszelkie grupy pozostają ze sobą w relacji wilkołaczej, polując na siebie, prześladując się, zabijając" (Slany 2013: 39-40). Już w pierwszej scenie powieści widać, jak dobrze Piotruś czuje się w roli manipulatora i jak szybko kusi, opierającą się przecież początkowo przed podróżą do Nibylandii, Wendy. Prawdopodobnie w ten sam sposób sprowadził na wyspę chłopców, którzy nie bez przyczyny nazwani są zagubionymi. Wykorzystał ich słabość i zabrał od matek. Slany pisze, że jest to pakt, który Pan zawiązuje z dziećmi, a ceną są ich dusze.

> Piotruś […] pozostaje z nimi na wzór diabła czy triksteroidalnego bóstwa w sferze paktów. Chłopcy bowiem ofiarowują Piotrusiowi samych siebie, wyrzekając się matek i poddając się rytuałowi zbrodni (szczycąc się chociażby ilością zdobytych skalpów) (Slany 2013: 41).

Obok biblijnych odniesień związanych z postacią starszego Pana, możemy również wskazać wątki mitologiczne. W tej wersji chłopiec także przypomina przebiegłego Hermesa, sprowadzającego się również do roli *trickstera* – chaotycznego, ambiwalentnego bóstwa, które niszczy porządek świata (Konig & Waldenfels 1997: 498). O Piotrusiu – *tricksterze* pisze Slany:

> Na pewno jest on jednak jednym z najbardziej niepokojących obliczy archetypu trikstera w literaturze i kulturze światowej. Archetypu będącego symbolicznym ucieleśnieniem groteskowo-ludycznego, tragicznego, niepokojącego i niesamowitego aspektu natury ludzkiej. Aspektu ciemnego, nieświadomego, drapieżnego, z którym ludzkość zmuszona jest nieustannie się zmagać (Slany 2013: 33).

Takim *tricksterem* – mściwym, przebiegłym demonem – jest również Piotruś Pan w postomodernistycznych reinterepretacjach. Jednym z najlepszych przykładów uwspółcześnionej wersji Piotrusia, w której nie brak jednak swoistego mroku znamiennego dla pierwowzoru, jest serial autorstwa Edwarda Kitsisa i Adama Horowitza *Dawno, dawno temu* (*Once Upon A Time*) produkcji ABC Studios. Twórcy postanowili wrócić do korzeni tej postaci i wyeksponowali

mroczną stronę Piotrusia, w którego wcielił się aktor Robbie Kay. W tej wersji zarówno Pan, jak i sama Nibylandia, łamią wzorzec utrwalony przez Disneya.

Akcja serialu rozgrywa się na dwóch płaszczyznach – w świecie realnym, w miasteczku Storybrook w stanie Maine oraz w rzeczywistości alternatywnej, czyli Zaczarowanym Lesie, w typowym dla baśni nieokreślonym czasie. W pewnym momencie akcja serialu toczy się w kilku równoległych uniwersach znanych z rozmaitych narracji, między innymi w Nibylandii[16]. Twórcy serialu wątek Piotrusia Pana zamknęli w trzynastu odcinkach (nawiązania do powieści Barriego pojawiają się od dwudziestego pierwszego odcinka drugiego sezonu do jedenastego odcinka trzeciej serii).

W tej wersji fabularnej to Piotruś jest głównym antagonistą. Jego postać funkcjonuje na zasadzie transfikcjonalnej, a więc została obdarzona nową biografią. Analizuje to Ksenia Olkusz, która pisze: „Pan był jedną z najlepiej opracowanych na potrzeby serialu transfikcjonalnych postaci, funkcjonujących w modelu odwróconych motywacji" (Olkusz 2017: 92). Badaczka zalicza przy tym Pana do bohaterów, którzy „w tekstach podstawowych – będących punktem wyjścia dla transfikcjonalnej reprezentacji – obdarzeni byli cechami pozytywnymi, natomiast w *Once Upon a Time* reprezentowani są jako jednoznacznie negatywni" (Olkusz 2017: 92).

I tak wyglądający jak chłopiec demon, współpracuje z mrocznym cieniem, który stanowi autonomiczny byt, starszy niż sam Piotruś. Na usługach Pana są także zagubieni chłopcy, jego rekruci, których ten ściąga do Nibylanii wykorzystując ich słabość – poczucie osamotnienia. Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki to robi, mianowicie gra na flecie, przez co dzieci wpadają w swoistego rodzaju trans i stają mu się posłuszne. Taki zabieg sprawia, że Piotrusia można łączyć nie tylko ze wspomnianym mitologicznym Panem, ale też z postacią flecisty z Hameln – bohaterem baśni braci Grimm. W przeciwieństwie do swojego powieściowego protoplasty, Piotruś nie jest też dosłownie wiecznym dzieckiem, ale przeniesionym do ciała chłopca dorosłym mężczyzną – ojcem, który wyrzekł się własnego syna i porzucił go za cenę młodości i życia w Nibylandii. Reinterpreta-

[16] Taki zabieg jest charakterystyczny dla narracji transfikcjonalnych. Ksenia Olkusz w tekście *Narracje tranfikcjonalne na przykładzie serialu „Once Upon A Time"* analizuje serial Kitsisa i Horowitza właśnie z perspektywy konfiguracji trasfikcjonalnych. Badaczka podkreśla: „Serial […] opiera się na żonglowaniu a to biografiami postaci, a to uniwersami, a to baśniami, legendami czy innymi tekstami kultury, a to estetycznym kodami" (Olkusz 2017: 87).

cji poddana została też kwestia nieśmiertelności Piotrusia – czas zatrzymał się dla niego tylko do pewnego momentu. Wraz z przybyciem na wyspę, to on podpisał mroczny pakt z Cieniem zamieszkującym to terytorium[17], co zobowiązuje go do odnalezienia najbardziej niewinnego dziecięcego serca, a następnie do jego zniszczenia. W serialu nie brak więc brutalności – zresztą nie jest to produkcja przeznaczona dla młodego widza, a raczej adresowana do dorosłych. Odbiorca widzi zatem sceny, w których Pan z zimną krwią wyrywa serce swojej ofiary, by później włożyć je do własnej klatki piersiowej. Przywołuje to na myśl praktyki szamańskie najstarszych ludów, które wierzyły, że zjedzenie serca wroga gwarantuje zyskanie jego sił. Piotruś do walk i polowań nawołuje również chłopców, co przywodzi z kolei na myśl brutalność Jacka z *Władców much* Williama Goldinga. Analogie widoczne są zwłaszcza w tych sekwencjach, w których chłopcy tańczą jak zahipnotyzowani do dźwięków muzyki Piotrusia oraz w scenie uczty po zabiciu świni.

Wszystkie te brutalne obrazowania służą oczywiście zbudowaniu wizerunku Pana i mają stworzyć nastój grozy. Pełnią jednak jeszcze inną ważną rolę – mianowicie rozprawiają się z disnejowskim wizerunkiem Pana[18], wskazując na powrót do pierwowzoru. W kontekście baśni pisze o tym Weronika Kostecka:

> Współczesne literackie nawiązania do Grimmowskich baśni, reinterpretując je w duchu postmodernistycznej gry z tradycją, polemizują z „kastrującym" modelem disnejowskim i dążą do przywrócenia baśniowym wątkom i motywom pierwotnej brutalności. Twórcy literatury fantastycznej świadomie wykorzystują elementy okrucieństwa charakterystyczne dla tradycyjnej baśni, nie próbują ich łagodzić, co więcej – przekształcając te motywy w ramach intertekstualnej gry i wysuwając je na pierwszy plan swoich opowieści, potęgują literacki efekt grozy i makabry (Kostecka 2014: 228).

Kostecka zwraca również uwagę, że od czasów braci Grimm zmienił się cel wprowadzania w świat baśniowy brutalności. Bracia Grimm chcieli prze-

17 Scenarzyści sprytnie wykorzystali również powieściowy wątek odłączenia się cienia od Pana. W serialowej wersji chłopiec sam sobie go odcina. Pan wie, że dzięki temu może śledzić całą wyspę, a ponadto nie można go skrzywdzić.

18 Inną koncepcję proponuje Olkusz, która zauważa, że twórcy serialu chętnie czerpią z disnejowskiego arsenału i odwracają ukazane w animacjach motywy czy przywołują przestrzenie oraz kody estetyczne znane widzowi z produkcji tego studia (Olkusz 2017: 106-109).

straszyć czytelnika, jak również udzielić lekcji moralności, wskazując, że zło nie popłaca. Współcześni twórcy przewrotnie upatrują w epatowaniu uczuciem grozy czegoś zupełnie innego – chcą nim oczarować i zafascynować odbiorcę (Kostecka 2014: 246).

Scenarzyści serialu obalają również mit baśniowości Nibylandii i dekonstruują postaci Kapitana Haka oraz Dzwoneczka. Wróżka jest tu pozbawiona mocy i w niczym nie przypomina disnejowskiej zalotnej małej kobietki. Jest brudna, tak samo jak jej zniszczony strój. Nie współpracuje z Piotrusiem, wręcz przeciwnie, ukrywa się przed nim na wyspie. Z retrospekcji dowiadujemy się, że choć w dobrej wierze, jako wróżka złamała wiele zasad, przez co zostały jej odebrane skrzydła i magiczne zdolności. W Nibylandii jest więc zwykłą śmiertelniczką. Sylwetka Kapitana Haka jest zdecydowanie bardziej rozbudowana, grający go bowiem Colin O'Donoghue pozostał w produkcji do siódmego, ostatniego sezonu. Kapitan ma świadomość, że w Nibylandii to nie on jest głównym antagonistą. Następuje więc odwrócenie ról – Hak stoi po stronie dobra i ryzykuje własne życie, by uratować przed Piotrusiem małego Henry'ego, a także innych bohaterów. Nie ucieka również przed krokodylem – wprost przeciwnie, szuka go, by móc się na nim zemścić[19]. Postać Haka zbudowana jest również z uwzględnieniem kodów estetycznych zaprezentowanych w animacjach disnejowskich[20]. Przywołany i zarazem wyśmiany zostaje bowiem wizerunek pirata znanego z takich produkcji studia, jak: *Piotruś Pan* (1953) czy *Piotruś Pan: Wielki powrót* (2002), którego atrybutami, oprócz haka, były wąsy i loki[21]. Aparycja

19 W tej rzeczywistości krokodylem symbolicznie został nazwany główny rywal Haka – dysponujący potężną magią Mroczny, który odebrał mu ukochaną kobietę. Postać Mrocznego w światach poza Storybrook zwizualizowana zostaje jako mężczyzna o gadziej skórze, co staje się wykładnią dla określania go przez Haka mianem Krokodyla. Ich późniejsze interakcje również ulegają znaczącej zmianie w toku kolejnych sezonów, zdecydowanie odbiegając od tych z literackiego pierwowzoru.

20 To, w jaki sposób w serialu zostały wykorzystane kody estetyczne zaczerpnięte z disnejowskich źródeł, szczegółowo analizuje Olkusz, która pisze: „Transfikcjonalność w obrębie kodów estetycznych, w serialu *Once Upon a Time* realizowana jest przede wszystkim w wymiarze wizualnym, prezentując w nieskomplikowany sposób korelację z danym uniwersum czy postacią. Związek ten podkreślany jest w produkcji poprzez kojarzone z danym obrazem filmowym lub bohaterem ubiory, uczesania, nawet charakteryzacja" (Olkusz 2017: 106).

21 W historię Nibylandii wplecione są baśniowe wątki, które *nota bene* zostały przetworzone również przez studio Disneya. Pojawiają się tu więc między innymi takie postacie, jak: Królewna Śnieżka i Zła Królowa, Piękna i Bestia, Arielka, a w retrospekcjach również Mulan i Śpiąca Królewna. Wspomniane nawiązania do wielu uniwersów stanowią spe-

serialowego pirata opiera się już na kanonach współczesnego męskiego piękna. Tym samym należy uznać, że Kitsis i Horowitz również na poziomie estetycznym dokonali transfikcjonalnego przekształcenia bohatera. Dowodem na to jest dialog serialowego Haka z główną bohaterką Emmą, która obdarzona jest metaświadomością:

> — Zapewniam cię, na tej wyspie nie ja jestem zły.
> — Pan również nie powinien.
> — Skąd ten pomysł?
> — Z każdej opowieści, jaką usłyszałam jako dziecko.
> — Wszystko pomylili. Pan to najbardziej perfidny drań, jakiego znam. Powiedz mi coś, skarbie. W tych opowieściach… jaki byłem? Nie licząc łajdaka. Wnioskuję, że przystojny.
> — Jeśli ktoś lubi wypomadowane wąsy i trwałą ondulację (ABC 2014: s03 e02).

Przekształcony został też obraz Nibylandii, która, jak zauważają bohaterowie, jest tu mroczną krainą, niekorespondującą z ich baśniowymi wyobrażeniami. Już same nazwy rosnących na niej roślin (Trupia Zgorzel) czy określenia topograficzne, takie jak: Mroczna Kotlina, Trupia Skała czy Jaskinia Czaszki niosą pejoratywne nacechowanie emocjonalne. To ciemna, przerażająca dżungla, wyspa-pułapka, z której nie można wydostać się bez zgody Piotrusia, a której prawdopodobnie kreatorem jest mroczny cień. Nie ma w niej nic z disnejowskiej kolorowej krainy, w której dominują żywe barwy i słychać wesołą muzykę. Scenarzyści odnieśli się raczej do opisów zawartych w powieści:

> Za dawnych dni w domu Nibylandia zawsze zaczynała ściemniać się i wyglądać trochę przerażająco, gdy nadchodziła pora snu. Niezbadane ścieżki ukazywały się i rozbiegały, posuwały się po nich czarne cienie, ryk czyhających bestii stawał się groźniejszy, a najgorsze było to, że traciłeś pewność zwycięstwa. Byłeś bardzo zadowolony, że palą się nocne lampki (Barrie 2017: 63).

Jednocześnie ta Nibylandia to miejsce, w którym przybysze z Storybrook muszą zmierzyć się ze swoimi lękami, odkryć, kim naprawdę są albo, jak w wypadku niektórych postaci, pogodzić się ze swoim nieszczęśliwym dzieciństwem.

cyfikę serialu opierającego się na transfikcjonalności.

Podsumowanie

Wszystkie zarysowane tu współczesne wizerunki Piotrusia oraz pozostałych postaci z powieści Barriego znacznie odbiegają od swoich pierwowzorów. Najbardziej widoczne jest to na przykładzie obu produkcji wytwórni Disneya. Animacje stworzone z myślą o najmłodszych odbiorcach uładziły obraz Piotrusia Pana i sprawiły, że Nibylandia przestała być mroczna i niebezpieczna. Wprawdzie Piotruś nie jest tu ideałem i tak jak bohater szkockiego dramaturga jest apodyktyczny i lekkomyślny, to jednocześnie jego postać stała się infantylna, a nawet kiczowata. Piotruś w tej odsłonie został pozbawiony dręczących go problemów tożsamościowych, bólu i żalu do matki. Nawet jego relacje z kobietami zostały uproszczone, ale w zamian nadano im rys seksualny. Pan nie jest tu mordercą czy szatanem, a Nibylandia nie przypomina terror (landu), o którym pisała Katarzyna Slany (Slany 2013: 40-42). Według konceptu studia Disneya jest to szczęśliwy chłopiec, który ani przez moment nie odczuwa strachu. Ponadto twórcy uciekli od problemów samotności i śmierci, tak istotnych w dylogii Jamesa Matthew Barriego. Do tych wątków odnosi się wszelako jedna z najnowszych rekontekstualizacji powieści – serial Edwarda Kitsisa i Adama Horowitza *Dawno, dawno temu*, który polemizuje z disnejowską koncepcją. Postmodernistyczna produkcja dekonstruuje postać Piotrusia Pana, przedstawia go jako charakter negatywny i wydobywa z niego mrok, ukryty w obu powieściach Barriego. Serial deformuje także disnejowską koncepcję Nibylandii, którą przeobraża w mroczne i niebezpieczne miejsce. Spotęgowana tu groza służy jednak oczarowaniu odbiorcy, który, w przeciwieństwie do widza filmu Disneya, jest już dorosły.

Źródła cytowań

ABC (2011-2014), *Once Upon a Time*, sezony 1-3.

Baluch, Alicja (1992), *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP.

Baluch, Alicja (1994), *Dziecko i świat przedstawiony*, Wrocław: Wydawnictwo Wacław Bagiński i Synowie.

Barrie, James Matthew (2017), *Piotruś Pan i Wendy*, przekł. Maciej Słomczyński, Warszawa: Wydawnictwo Zielona Sowa.

Barrie, James Matthew (2000), *Przygody Piotrusia Pana*, przekł. Zofia Rogoszówna, Gdańsk: Tower Press.

Betteleheim, Bruno (1985), *Cudowne i pożyteczne*, przekł. Danuta Danek,t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Budd, Robin, Cook, Donovan, reż. (2002), *Peter Pan: Return to Neverland*, Walt Disney Pictures.

Cataluccio, Francesco M. (2006), *Niedojrzałość: choroba naszych czasów*, przekł. Stanisław Kasprzysiak, Kraków: Znak.

Disney. Wiki (2018), 'Peter Pan (charakter)', online: https://disney.fandom.com/wiki/Peter_Pan_(character) [dostęp 12.04.2018].

Filmweb.pl (2018), online: http://www.filmweb.pl/film/Dzwoneczek-2008-349941/relateds [dostęp 12.04.2018].

IMDb (2018), online: https://www.imdb.com/list/ls032510352/ [dostęp 12.04.2018].

Koenig, Friedrich, Hans Waldenfels, (1997), 'Trickster', w: Friedrich Koenig, Hans Waldenfels (red.), *Leksykon religii. Zjawiska-dzieje-idee*, przekł. Paweł Pachciarek, Warszawa: Verbinum, s. 498.

Kostecka, Weronika (2014), *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenie gatunku*, Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich.

Kuliczkowska, Krystyna, Barbara Tylicka, (1984), 'Barrie', w: Krystyna Kuliczkowska, Barbara Tylicka (red.), *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży*, Warszawa: Wiedza powszechna, s. 30.

Luske, Hamilton, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi, reż. (1953), *Peter Pan*, Walt Disney Productions.

Olkusz, Ksenia (2017), 'Narracje transfikcjonalne na przykładzie serialu *Once Upon A Time*', w: Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj (red.), *Narracje fantastyczne*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 81-113.

Pantuchowicz, Agnieszka (2009), 'Nibylandie: Nibyprzekłady Piotrusia Pana', *Rocznik Przekładoznawczy: Studia nad Teorią, Praktyką i Dydaktyką Przekładu*: 5, s. 145-152.

Slany, Katarzyna (2013), 'O tragicznym chłopcu: Piotrusiu Panie; jego (terror)landzie: dziecięcym pandemonium i perwersyjnym antagoniście: Kapitanie Haku', *Guliwer*: 2, ss. 33-43.

Szpak, Marceli (2014), 'W poszukiwaniu prawdziwego Piotrusia Pana', *Dwutygodnik*: 146, online:http://www.dwutygodnik.com/artykul/5555-w-poszukiwaniu-prawdziwego-piotrusia-pana.html [dostęp 12.05.2018].

Bohater(ka) o tysiącu twarzy. *Mulan* w Campbellowskiej koncepcji bohatera mitycznego

MAJA KRYSZTOFIAK
Uniwersytetu Wrocławski
krysztofiak.mk@gmail.com

Wprowadzenie

Autorka rozdziału przedstawia odczytanie disnejowskiego filmu animowanego *Mulan* (Cook & Bancroft 1998) w świetle koncepcji bohatera mitycznego, zaproponowanej przez czołowego amerykańskiego mitoznawcę, religioznawcę i myśliciela, Josepha Campbella w dziele *Bohater o tysiącu twarzy*. To pochodzące z lat pięćdziesiątych opracowanie, obok *Potęgi mitu* czy *Masek Boga*, zrewolucjonizowało tradycyjne sposoby postrzegania mitologii we współczesnych naukach społecznych oraz wywarło przemożny wpływ nie tylko na badania nad mitami i religiami świata, lecz także na duchowość oraz artystyczną twórczość ludzi Zachodu drugiej połowy dwudziestego wieku. Osią książki jest utrzymane w Jungowskim duchu twierdzenie, że wszystkie mity z całego świata łączy jedna wspólna, fundamentalna struktura – monomit – ukazana przez autora w formie wyprawy archetypowego bohatera, dzielącej się na poszczególne fazy jego rozwoju. Choć obliczona na ukazanie struktury mitów, legend, przypowieści oraz innych historii o charakterze symbolicznym i alegorycznym, teoria Campbella z powodzeniem może również zostać zastosowana wobec innych tekstów kultury, nawet tym i popkultury, których twórcy (często nieświadomie) odwołują się do tych z uniwersalnych prawideł. Celem autorki rozdziału

będzie zatem wykazanie, w jaki sposób fabuła *Mulan* wpisuje się w schemat mitycznej podróży bohatera zaproponowany przez Campbella.

Joseph Campbell – prekursor nowej duchowości

Josepha Campbella zwykło się uważać za badacza, który dokonał rehabilitacji mitu, przypisując mu na nowo doniosłe znaczenia nie tylko dla najgłębszych pokładów ludzkiej psychiki, lecz także dla praktyki codziennego życia. Campbell stworzył nieledwie nową religijność, nowy sposób rozumienia duchowego życia człowieka, w którego centrum znajduje się mit właśnie. *Bohater o tysiącu twarzy*, w którym konstruuje on teorię monomitu, ukazał się w roku 1949 i był pierwszą ważną i samodzielną pracą Campbella, która odniosła wielki sukces i zapewniła mu rozpoznawalność poza środowiskiem akademickim. Nagrodzona przez American Academy of Arts and Letters (Ciesielski 2006: 22), wielokrotnie wznawiana, przetłumaczona na ponad dwadzieścia języków, sprzedana w ponad milionie egzemplarzy wciąż, także i obecnie, pozostaje pozycją nad wyraz wpływową.

Wśród inspiracji Campbella wymienia się najczęściej prace sir Jamesa George'a Frazera (*Złota gałąź*), Otto Ranka (*Mit narodzin bohatera*) i Adolpha Bastiona, a także Leo Froebeniusa i Oswalda Spendlera (Campbell przyznawał, że najważniejszą książką dla jego intelektualnego rozwoju było dzieło *Zmierzch Zachodu*; Newlove 1977: 100). Równie duży wpływ na myślenie badacza o mitach i ich związkach z ludzką psychiką miały prace Carla Gustava Junga – koncepcja mitu Campbella jest ściśle związana z Jungowską interpretacją snów, która w znacznej mierze polega na objaśnianiu symboli (choć warto nadmienić, iż w niektórych kwestiach Campbell nie zgadzał się z Jungiem i szedł własną ścieżką)[1].

Z kolei do inspirowania się dziełem Campbella przyznawał się między innymi George Lucas, twórca kultowej sagi *Gwiezdne wojny*. O przemożnym wpływie idei Campbella na konstrukcję przygód Luke'a Skywalkera pisał w biografii, a w 1999 roku opowiadał o nim podczas filmowanej rozmowy z Billem Moyersem (który przed dwunastu laty przeprowadził słynny wywiad-

[1] Szczegółowo o inspiracjach Campbella pisze Remigiusz T. Ciesielski w opracowaniu *Metamorfozy maski. Koncepcja Josepha Campbella*, poświęcając temu tematowi osobny rozdział: *Poszukując sensu. Inspiracje Campbellowskiej teorii mitu* (2006: 15-62).

-rzekę z samym Campbellem[2]) pod tytułem *The Mythology of Star Wars with George Lucas & Bill Moyers*, w której szczegółowo opisywał konstrukcję sagi pod kątem idei monomitu i mitycznej podróży bohatera. Nie tylko *Gwiezdne wojny* nie powstałyby (przynajmniej nie w takim kształcie, w jakim znane są dzisiaj), gdyby nie Campbellowski *Bohater o tysiącu twarzy*. Christopher Vogler, specjalista rozwoju projektów i wykładowca struktur narracji, pracujący dla wytwórni Walt Disney Studios, napisał instrukcję dla scenarzystów zatytułowaną *A Practical Guide to The Hero with a Thousand Faces*, w której wyjaśnił, jak adaptować struktury zaproponowane przez Campbella do tworzenia filmów (Buchen 2002)[3]. Na tej podstawie powstał między innymi słynny *Król Lew* (Minkoff & Allers 1994). Inne teksty kultury bazujące na przedstawionej tam koncepcji to na przykład *Matrix* (Wachowski & Wachowski 1999) czy filmy o Indianie Jonesie (Spielberg 1981; Spielberg 1984; Spielberg 1989; Spielberg 2008; Grossman 1991).

Campbell i świat mitu

Według Campbella mit jest szczególną formą świadomości, która posiada swoją społeczną funkcję o charakterze ponadczasowym i ponadformacyjnym, a także manifestacją wszystkich rodzajów ludzkiej wyobraźni oraz ich wspólnej psychologicznej, archetypowej podstawy (Burszta 2013: X). Za Heinrichem Zimmerem, swoim przyjacielem ze środowiska akademickiego i zarazem przewodnikiem duchowym, twierdził, że „mit może pełnić rolę osobistego mentora, gdyż opowiadania mityczne dostarczają psychologicznych drogowskazów pozwalających odnaleźć się w labiryncie, jaki tworzy złożoność współczesnego świata" (Burszta 2013: XI). W serii wywiadów z Billem Moyersem, emitowanych przez PBS w roku 1988, badacz wielokrotnie podkreślał wyjątkową rolę mitów w życiu człowieka:

[2] Chodzi o cykl rozmów nagranych dla stacji PBS, emitowanych w roku 1988 (rok po śmierci Campbella). Ich zapis został wydany w formie publikacji książkowej, która na język polski została przełożona jako *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem* i wydana w roku 1994 w przekładzie Ireneusza Kani.

[3] Został on później rozwinięty i wydany jako książka pod tytułem *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers* (na język polski przetłumaczona jako *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, 2009).

> Powiada się, że tym, czego poszukujemy, jest sens życia. Otóż nie sądzę, żebyśmy szukali właśnie tego. Myślę, że tym, o co nam chodzi, jest doświadczenie życia jako takiego, tak by nasze realne przeżycia na płaszczyźnie czysto fizycznej wywoływały rezonans w głębi naszej najbardziej wewnętrznej istoty i rzeczywistości, byśmy naprawdę doznali upojenia faktem życia. Ostatecznie o to właśnie chodzi w mitach i to właśnie owe klucze pomagają nam odnaleźć się w nas samych. […] Mity pomagają ci wejść w bezpośredni kontakt z życiem jako takim. Mówią, czym naprawdę jest to doświadczenie (Campbell, Moyers & Flowers 1994: 23-24).

Campbell poświęcił pracy mitoznawczej większość swojego życia. Przez trzydzieści osiem lat wykładał literaturę na Sarah Lawrence College, jednak zrezygnował z kariery akademickiej na rzecz badania mitów. Jak wskazuje Wojciech Józef Burszta, Campbell ograniczył się do „czytania, czytania i jeszcze raz czytania po to, aby udowodnić, że istnieją tematy ponadczasowe, których ujęcie jest wprawdzie zależne od kultury, ale mimo to dające się zrekonstruować jako jedna wielka opowieść mitologiczna (monomit)" (Burszta 2013: X), oraz że mity – niezależnie od kultury, z której się wywodzą, zakątka świata, w którym się narodziły, okresu historycznego, podczas którego się wykształciły – opowiadają zawsze o jednym, a więc o głębokiej potrzebie zrozumienia świata w wymiarze symbolicznym. Campbell uważał, że wszelka duchowość człowieka – niezależnie od tego, czy pierwotnego, czy współczesnego, muzułmanina, czy chrześcijanina, Hindusa, czy Maorysa – jest poszukiwaniem tej samej, nieznanej siły, z której wszystko wzięło swój początek i do której wszystko powróci (Burszta 2013: XI). Ów bezimienny, uniwersalny Absolut jest niepoznawalny zmysłami człowieka, jednak do prawdy o nim można się przybliżyć za pomocą opowieści o charakterze symbolicznym, czyli przypowieści, legend i mitów. Konstrukcje wszystkich postaci religijno-mitycznych, bóstw i obiektów duchowości, które w nich występują, są jedynie różnymi próbami przekazania tej samej, uniwersalnej prawdy i jako takie są one w jej świetle równoważne.

Jeżeli przyjrzeć się mitom z całego świata, nawet tym będącym podstawą największych religii, dostrzeże się, że są one w swym wydźwięku tożsame, a przynajmniej bardzo zbliżone. Analiza mitologii chrześcijańskiej, muzułmańskiej, hinduskiej, egipskiej, babilońskiej, chińskiej, greckiej, celtyckiej, nordyckiej i innych przeprowadzona przez Campbella wykazała, iż każda z nich ujawnia te same psychologiczne funkcje i archetypy. Nie świadczy to jednak o tym, że fundamenty wielkich religii są fałszywe. Badacz twierdził jedynie, iż oznacza

to, że historii tych nie należy rozumieć na gruncie dosłownym, lecz symbolicznym, gdyż wszystkie one są jedynie maskami tych samych transcendentnych reguł (Campbell 1997: 9). Jako takie, istotnie przekazują podstawowe prawdy o życiu, ponieważ, zgodnie z założeniami psychologii Jungowskiej, na której w dużej mierze opierał się Campbell, cała życiowa prawda może być zrozumiana przez człowieka na poziomie podświadomości, w której archetypy i wzorce są wspólne dla wszystkich. Mity mogą być więc duchowymi drogowskazami o tyle, o ile przekazują uniwersalne prawdy o świecie i ludzkiej egzystencji, nie należy ich zaś traktować jako informacji o konkretnych wydarzeniach historycznych.

Monomit i podróż bohatera mitycznego

Fundamentalną strukturę, która łączy mity z tak rozbieżnych kultur i epok historycznych, Campbell nazywa właśnie monomitem[4]. Zarówno archetypowy bohater – pojawiający się w mitach całego świata – jak i jego podróż, jeden z najczęstszych mitologicznych motywów, są według Campbella uniwersalnym tematem kultury, który można zrekonstruować w zuniwersalizowanej formie. To właśnie czyni w *Bohaterze o tysiącu twarzy*, rozpisując wędrówkę bohatera na trzy fazy: odejścia, inicjacji i powrotu oraz wydzielając wewnątrz nich poszczególne, pomniejsze etapy[5]. Etapy te, wraz z całą ich bogatą sferą symboliki, Campbell wyjaśnia za pomocą psychologii analitycznej. W strukturę monomitu wpisują się między innymi historie życia Buddy, Chrystusa, Mojżesza, Ozyrysa czy Prometeusza (Burszta 2013: XIV).

Wędrówka bohatera mitu (czy innej opowieści o charakterze symbolicznym, jak na przykład baśni) ma zazwyczaj charakter inicjacyjny. Podróży fizycznej towarzyszy podróż metafizyczna, podróż w głąb własnego „ja". W zawiązaniu akcji bohater często zostaje zmuszony do opuszczenia domu (przestrzeni znanej i bezpiecznej) i wyruszenia w świat (na terytoria nieznane i niebezpieczne). Campbell nazywa ten etap „wezwaniem do wyprawy" (2013: 43). Pokonując przeszkody piętrzące się na jego drodze – mające charakter symboliczny –

[4] Samo określenie zaczerpnięte jest z powieści Jamesa Joyce'a ***Finneganów tren***.

[5] Elezar Mielietinski zwraca uwagę na podobieństwo między Campbellowską mityczną biografią bohatera a czarodziejską bajką w interpretacji Władimira Proppa.

bohater przechodzi kolejne etapy podróży, które są jednocześnie kolejnymi fazami jego wewnętrznego rozwoju. Wszystko po to, aby w zakończeniu opowieści wrócić do tego samego punktu, z którego wyruszył, jednak będąc już innym człowiekiem, dojrzalszym i mądrzejszym o liczne życiowe doświadczenia. W tym wymiarze uprawnione jest rozpatrywanie mitycznej wędrówki w kategoriach rytów przejścia.

Ryty przejścia (*rites de passage*) po raz pierwszy opisał antropolog Arnold van Gennep w odniesieniu do rytuałów odprawianych przez ludy pierwotne i plemienne. Dotyczą one wszystkich aspektów życia człowieka, w których następuje zmiana, czy to w ujęciu biologicznym (taka jak osiągnięcie dojrzałości, macierzyństwo lub ojcostwo), czy społecznym (na przykład zawarcie małżeństwa, uzyskanie awansu społecznego). Van Gennep wyróżnił trzy fazy rytów przejścia: separację, marginalizację i agregację. Separacja oznacza odłączenie się od wyjściowego stanu (grupy społecznej, znanej przestrzeni lub utartych wzorców). W opowieściach mitycznych w tej fazie bohater opuszcza dom i wyrusza w świat. Marginalizacja, zwana też fazą liminalną lub progową (łaciński: *limen*, czyli próg), to stan przejściowy – bohater opuścił już znaną przestrzeń, a tym samym utracił swój dotychczasowy status, jednak wciąż jeszcze nie uzyskał nowego. Jego nowy status usankcjonują dopiero czekające go przygody i kolejne osiąganie wyższych etapów swojego rozwoju. Ostat-

Podróż bohatera według Campbella

I. ODEJŚCIE	II. INICJACJA	III. POWRÓT
1. Odejście z domu → wezwanie do wyprawy → sprzeciwienie się wyprawie	1. Droga prób	1. Odmowa powrotu
2. Pomoc sił nadprzyrodzonych	2. Spotkanie z boginią	2. Magiczna ucieczka
3. Przekroczenie pierwszego progu	3. Pojednanie z ojcem	3. Pomoc z zewnątrz
4. Brzuch wieloryba	4. Apoteoza	4. Przejście przez ostatni próg
	5. Ostateczna nagroda	5. Mistrz dwóch światów
		6. Wolność życia

Tabela 1: Schemat mitycznej podróży bohatera według Josepha Campbella. Źródło: opracowanie własne

nia faza, faza agregacji, oznacza ponowne włączenie w stare struktury, lecz w nowej formie. Te trzy fazy *rites de passage* odpowiadają dokładnie fazom monomitu wyznaczonym przez Campbella: odejściu, inicjacji i powrotowi.

Oczywiście niewiele jest mitów, które realizują powyższy schemat bez żadnych odstępstw. Niektóre zawierają tylko wybrane jego etapy, inne zmieniają ich kolejność, jeszcze inne skupiają się na jednym, konkretnym etapie lub fazie. Wyjątkowość *Mulan* polega właśnie na tym, iż realizuje ona Campbellowski schemat monomitu niemal całkowicie, z nielicznymi jedynie zmianami.

Legenda o Mulan a animacja Disneya

Disnejowski film *Mulan* oparty jest na chińskiej legendzie o Hua Mulan. Najwcześniejsze spisane jej wersje pochodzą z antologii *Collected Works of the Buremu (Yuefu shiji)* opracowanej przez Guo Maoquian w dwunastym wieku, choć uznaje się, że sama legenda pochodzi z wieku szóstego. Antologia zawiera dwie wersje legendy: *Poem of Mulan* anonimowego autora oraz późniejszą *Song of Mulan*, spisaną przez Wei Yuanfu w połowie ósmego wieku (Kwa & Idema 2010: xiii). Znamienne jest to, że animacja realizuje schemat pełniej niż sama legenda, co może dziwić o tyle, że koncepcja monomitu powstała właśnie z myślą o opowieściach legendarnych i mitycznych. Jednak, jak zostało już wspomniane, rzadkością są legendy, które wpisują się w niego całkowicie. *Mulan* tymczasem jest dziełem poniekąd autorskim, bazującym na tekście pierwowzoru, jednak posiadającym odpowiednio zmodyfikowaną przez scenarzystów fabułę – prawdopodobnie świadomie wpisaną w schemat monomitu, jeżeli opierali się oni na przywołanym już dziele Voglera, *A Practical Guide to the Hero with a Thousand Faces*. Być może swoją rolę odegrały także prawa rynku – dzięki skondensowaniu i udramatycznieniu akcji, czego wymagała konwencja animowanego filmu przygodowego, Campbellowskie fazy są wyraźniej zaznaczone. „Skondensowanie" rozumie się jako przyspieszenie akcji: w legendzie historia rozgrywa się na przestrzeni dwunastu lat, w filmie – kilku miesięcy. „Udramatycznienie" z kolei rozgrywa się na kilku poziomach. W legendzie Mulan od dzieciństwa uczona jest przez ojca sztuk walki. W filmie autorzy zrezygnowali z tego wątku na rzecz atrakcyjnej dla widza formuły „od zera do bohatera" – Mulan w pocie czoła szkoli się na wojowniczkę i żmudnie wypracowuje sobie

szacunek oraz pozycję wśród towarzyszy broni, początkowo odnoszących się do niej z niechęcią (co zresztą jest wymierną ilustracją Campbellowskiej „drogi prób", o czym będzie jeszcze mowa). W legendzie rodzina wie o jej postanowieniu i aprobuje je[6], w filmie – odejście Mulan z domu odbywa się w dramatycznych okolicznościach, pod osłoną burzowej nocy, wbrew woli rodziców i bez ich wiedzy. W filmie ujawnienie prawdziwej tożsamości Mulan rozgrywa się w równie dramatycznej scenerii: bohaterka odniosła rany w bitwie z wrogiem i podczas udzielania pierwszej pomocy medyk odkrył jej płeć, a gdy prawda została zdradzona przed kapitanem jej oddziału, protagonistka miała być ukarana śmiercią. Kapitan Shang jednak darował jej życie, gdyż ona dawniej ocaliła jego. Towarzysze broni odwrócili się od niej, zostawiając ją samą pośrodku śnieżnej równiny. W *Poem of Mulan* odnaleźć zaś można pozbawiony dramatyzmu, bardzo spokojny opis tego, jak Mulan wychodzi na powitanie swoich żołnierzy, którzy odwiedzili ją w rodzinnym domu po skończonej wojnie:

> Wyszła na zewnątrz i ujrzała swych towarzyszy broni.
> Jej towarzysze broni byli oszołomieni:
> „Wędrowaliśmy razem przez dwanaście długich lat,
> a nie mieliśmy pojęcia, że Mulan jest dziewczyną!" (Kwa & Idema 2010: 3)[7].

Tak samo ubarwiona i hollywoodzka w swym wydźwięku jest filmowa scena, w której Mulan odbiera honory od cesarza i jego ludu. W legendzie Mulan również zostaje wynagrodzona przez cesarza, jednak podczas prywatnej audiencji i jedynym, czego sobie życzy, jest rączy koń, aby mogła wrócić do rodzinnego domu.

6 W chińskiej kulturze postać Mulan jest stawiana za wzór absolutnego posłuszeństwa i nabożności synowskiej, podczas gdy amerykańska adaptacja akcentuje (i afirmuje) zupełnie inne cechy, takie jak niezależność, indywidualizm czy wykazywanie się inicjatywą nawet za cenę złamania zasad. Cechy te są w chińskiej kulturze niepożądane, mamy tym samym do czynienia z zupełnym odwróceniem wymowy pierwowzoru.

7 Przekład własny za: „She went outside and saw her army buddies– /Her army buddies were all flabbergasted:/ "We marched together for these twelve long years/And absolutely had no clue that Mulan was a girl!".

Porównanie fabuły animacji do Campbellowskiego schematu

Jak pisze Campbell, historia podróży mitycznego bohatera zaczyna się w momencie otrzymania przez niego wezwania, na które ów wcale nie musi zareagować entuzjastycznie. Przeciwnie, najczęściej spotykany jest opór bohatera przed podjęciem brzemienia wyprawy. Motyw wybrańca mimo woli jest bardzo powszechny w literaturze, zwłaszcza fantastycznej, by wymienić choćby Bilba i Froda Bagginsa z *Hobbita* i *Władcy Pierścieni* czy Harry'ego Pottera z cyklu autorstwa J.K. Rowling. W wypadku *Mulan* **wezwanie do wyprawy** rozgrywa się w scenie, w której posłaniec przynosi cesarskie wezwanie do wojska dla wszystkich mężczyzn we wsi, wśród nich dla ojca bohaterki. Mulan, wiedząc, iż jest on już w podeszłym wieku i niezbyt sprawny, a zatem najpewniej polegnie podczas wojny, wyrywa się z rozpaczliwym błaganiem, aby go ze służby zwolnić (czym zresztą, w jego własnym mniemaniu, okrywa go hańbą). Nieuchronność śmierci ojca i związany z tym konflikt stają się przyczynkiem do dramatycznej decyzji, która dopiero dojrzeje w Mulan, a zatem aby wyruszyć na wojnę zamiast niego. Jest to z jej strony decyzja świadoma i suwerenna – nie następuje więc wyraźny etap sprzeciwienia się wyprawie – a jednak determinowana krańcowymi okolicznościami i w pełni uprawnione jest domniemanie, że gdyby stawką nie było życie jej ojca, Mulan wcale nie byłaby chętna do tego, aby wdziać męskie przebranie i zaznać trudów wojaczki.

Faza, którą Campbell enigmatycznie nazywa **brzuchem wieloryba,** rozumiana jest przez niego jako okres wycofania się do własnej głębi, dojrzewania, inkubacji. Brzuch wieloryba jest oczywistą analogią do łona matki, w którym człowiek musi się rozwinąć, aby móc dopiero się narodzić. Opuszczenie brzucha wieloryba jest interpretowane jako symboliczne ponowne narodziny – narodziny nowego człowieka, jakim ów się staje, dojrzawszy do swego przeznaczenia. Jonasz, w biblijnej przypowieści połknięty przez wieloryba, gdy wydostaje się w końcu na brzeg, jest gotowy podjąć misję od Boga, przed którą wcześniej się wzdragał. Symboliczny regres do stadium płodowego i okres inkubacji był mu potrzebny, aby do niej dojrzeć. Podobny motyw występuje również między innymi w eskimoskiej legendzie o kruku (co potwierdza tezę Campbella o uniwersalności i symboliczności mitycznych motywów występujących w różnych kulturach i religiach). Nawet Czerwony Kapturek pożarty przez wilka jest symbolem dojrzewania i ponownych narodzin do życia, gdyż wychodząc z jego brzucha, Kapturek nie jest już tą samą naiwną dziewczynką, która wyruszała do chatki babci (Bettelheim 2010: 264–288).

Namyśliwszy się więc (scena medytacji na posągu i w świątyni przodków), Mulan odchodzi z domu, czemu towarzyszy w filmie cała efektowna oprawa – nocą bohaterka modli się do opiekuńczych duchów, wykrada list powołujący ojca do wojska, zostawiając w zamian swój grzebień jako znak poświęcenia, wdziewa zbroję, ścina ojcowskim mieczem swe długie włosy i przy dźwiękach grzmotów rozlegających się podczas nocnej burzy, opuszcza rodzinny dom.

Według Campbella bohaterowi w podjęciu decyzji tudzież w dalszej wyprawie towarzyszą przyjaźnie do niego usposobione nadnaturalne moce, dzięki którym zdobywa on wiedzę niedostępną innym, lub magiczne artefakty, co pozwala mu wychodzić cało z różnych opresji. W *Mulan* ten element również występuje (choć nie ma go w poetyckim pierwowzorze). Pojawiają się tutaj duchy przodków, które w ślad za dziewczyną wysyłają potężnego opiekuna rodziny Fa, Wielkiego Smoka – a raczej wysłaliby, gdyby wszystkiego nie popsuł mały, zdyskredytowany w ich oczach smok Mushu. Aby ukryć i jednocześnie naprawić swój błąd, Mushu zastępuje Wielkiego Smoka w roli opiekuna Mulan i spełnia rolę **pomocy sił nadprzyrodzonych**. Konwencja animacji dla dzieci sprawiła, że Mushu jest postacią komiczną i – zamiast być doniosłym nośnikiem numinotycznych sił – staje się katalizatorem humorystycznych sytuacji, niemniej jednak warunek występowania pomocy sił nadprzyrodzonych został spełniony.

Przekroczenie pierwszego progu jest momentem wyjątkowo doniosłym. Jeden zaledwie krok pozwala na przejście magicznej granicy między starym światem, który bohater porzuca, a nowym, w który symbolicznie wchodzi. W rytach przejścia jest to wkroczenie w fazę liminalną – bohater opuszcza znaną mu *orbis interior* i zapuszcza się w tajemniczą *orbis exterior*, a przy tym nie jest już tym samym człowiekiem, który wyruszył z domu, lecz wciąż jeszcze czekają go próby i inicjacje, które dopiero usankcjonują jego nową tożsamość. W *Mulan* zostało to ukazane w bardzo sugestywny sposób. To scena, w której bohaterka przybywa do obozowiska żołnierzy i wkracza w ów nowy, zatrważający, zupełnie nieznany sobie, męski świat. Przedtem jednak obserwuje obozowisko z daleka, przygotowując się mentalnie do tego wielkiego – mogącego przesądzić o całej jej przyszłości – momentu. Mushu, jako jej mentor, udziela jej licznych rad (przynoszących, jak zwykle, więcej szkody niż pożytku), po czym następuje – w założeniu triumfalne, a w praktyce komiczne – przekroczenie pierwszego progu, spoza którego nie ma już powrotu; oto Mulan wchodzi do wojennego obozowiska w przebraniu mężczyzny.

Wyraźnie zarysowaną **drogą prób** jest dla Mulan szkolenie wojskowe w obozowisku kapitana Shanga. Zgodnie ze schematem typowej tak zwanej „underdog story"[8] (wykorzystującej wspomniany motyw „od zera do bohatera"), Mulan początkowo zupełnie nie radzi sobie w nowej sytuacji, jest wyśmiewana, wyszydzana, wątpią w nią inni i wątpi sama w siebie. Czekają ją liczne upadki, lecz ani jeden wzlot. Jest tak aż do momentu, w którym za sprawą sprytu i wytrwałości udowadnia własną wartość, wykonując zadanie, któremu żaden z innych kadetów nie potrafił sprostać (wdrapanie się na szczyt wysokiego słupa i zdobycie wbitej weń strzały). Zyskuje tym samym szacunek zarówno towarzyszy broni, jak i swego kapitana. Jest to pierwsza próba inicjacyjna Mulan, lecz nie ostatnia. Dalszą Campbellowską drogą prób jest jej styczność z realiami wojny (widok spalonej wioski i zachowanie w obliczu koszmarnego obrazu), pierwsza stoczona bitwa (kolejne wykazanie się bystrością i myśleniem taktycznym), a nade wszystko – rehabilitacja swojego imienia i ponowne udowodnienie własnej wartości już po tym, gdy odkryto jej prawdziwą tożsamość. Skompromitowana, upodlona i opuszczona przez swych towarzyszy Mulan zamierza wrócić do domu, by w goryczy samotności kontemplować swoją porażkę i hańbę. Po raz kolejny jednak rzutkość w podejmowaniu decyzji okazuje się kluczem do sukcesu, tym razem większego niż wygrana w obozowym sprawdzianie sprytu: chodzi bowiem o uratowanie całych Chin przed najazdem Hunów. Mulan nie poddaje się i mimo wielu przeciwności (wyraźny zakaz powrotu do kompanii pod groźbą śmierci, własne poczucie wstydu lub urażonej dumy po upokarzającym potraktowaniu przez kapitana, złość i opór Shanga już po tym, jak go odnalazła), udaje jej się przekonać towarzyszy, że odkryła zasadzkę Hunów i wie, jak ocalić życie cesarza.

Ostateczną próbą dla Mulan jest walka z budzącym postrach wodzem Hunów, Shan-Yu, z której dziewczyna również wychodzi zwycięsko. To zapewnia jej finalny triumf, który umożliwia dostąpienie dwóch **ostatecznych nagród**: apoteozy i pojednania z ojcem. Momentem **apoteozy** (wywyższe-

[8] To historia wykorzystująca uniwersalny i znany w wielu kulturach motyw bohatera słabego i/lub ubogiego, często lekceważonego, który dzięki własnej ciężkiej pracy i zaangażowaniu osiąga wymarzony i pozornie nieziszczalny cel, pokonując przeciwnika, który był niekwestionowanym faworytem. Archetyp ten pojawia się już w *Biblii* w walce Dawida z Goliatem. Znajduje on swój wyraz również w tak zwanym ***american dream.*** Do dzisiaj jest on często wykorzystywany w kulturze popularnej (na gruncie filmowym klasycznym przykładem mogą być filmy z serii ***Karate Kid*** lub ***Rocky***).

nia, uświęcenia) jest scena, w której sam cesarz składa Mulan dziękczynny pokłon, a za nim cały naród chiński pada przed nią na kolana. W istocie jest to ogromne i z pewnością nieoczekiwane wywyższenie dla prostej dziewczyny pochodzącej z prowincji. Po powrocie do domu Mulan składa przed ojcem miecz zdobyty na Shan-Yu oraz cesarski herb, wyrażając nadzieję, że swymi dokonaniami zmyła hańbę, jaką go wcześniej okryła. On jednak nie dba o ujmy na honorze ani o wyrazy szacunku od samego cesarza; najważniejsza jest jego jedynaczka, która powróciła do domu z wojny. Obdarza Mulan ojcowskim uściskiem, mówiąc, że największym zaszczytem jest posiadanie córki takiej, jak ona. W tej wzruszającej scenie znajduje swój wyraz etap, który Campbell nazwał **pojednaniem z ojcem**.

Ostatnią pracą bohatera w teorii Campbella jest powrót. Jeśli otrzymał on błogosławieństwo potęg krainy, do której wiodła jego wyprawa, to znajduje się teraz pod ich ochroną (jest ich emisariuszem), jeśli nie, ucieka przed pogonią, przeżywając kolejne fazy swej przygody. Mulan ma błogosławieństwo samego cesarza, więc jej powrót do domu jest spokojny. Nie poświęca mu się w filmie wiele uwagi. W końcowych scenach widzimy Mulan w momencie, w którym przekroczyła już **ostatni próg,** ten rodzinnego domu (zgodnie z teorią wędrówki bohatera mitycznego lub baśniowego, który w zakończeniu akcji powraca do punktu wyjścia). Teraz – uzyskawszy wdzięczność i szacunek samego cesarza Chin, pogodziwszy się z ojcem i zyskawszy, w domyśle, uczucie kapitana Shanga – może ona zostać **mistrzynią dwóch światów** i cieszyć się prawdziwą **wolnością życia.**

Podsumowanie

Pomimo wielu lat od wydania *Bohatera o tysiącu twarzy,* koncepcja monomitu, jaką zaproponował Joseph Campbell, wciąż pozostaje aktualna. W istocie nie stworzył on żadnej autorskiej teorii – jego zasługą jest raczej odkrycie uniwersalnych prawideł rządzących tak ludzką psychiką i jej wytworami, jak i – w szerszym rozumieniu – kulturą, w której funkcjonujemy. Odkrycie to przyczyniło się jednak bezsprzecznie do lepszego poznania własnej psyche przez człowieka współczesnego, a każde tego typu poznanie prowadzi do podwyższenia komfortu i jakości życia. Zasługa Campbella jest więc nieoceniona. Znany utwór poetycki mówi o tym, że „wędrówką jedną życie jest człowieka" (Stachura 1982: 262-263). W tym wymiarze

może przypominać ono, przynajmniej do pewnego stopnia, podróż bohatera mitycznego – bowiem biografie owych można odczytywać jako zuniwersalizowaną opowieść o tym, co spotyka lub spotkać może każdego z nas. Jeżeli więc podejmie się trud świadomej pracy nad jak najlepszym przeżyciem tej największej i najważniejszej podróży, do czego zachęca Campbell, można osiągnąć – na wzór owych herosów, pobudzających od wieków wyobraźnię ludzkości – prawdziwą pełnię życia i mistrzostwo własnego wewnętrznego rozwoju.

Źródła cytowań

Buchen, Richard (2002), 'Joseph Campbell and the Skywalker: Meetings with George Lucas', online: https://web.archive.org/web/20021018061639/http://online.pacifica.edu/cgl/lucas [dostęp: 15.05.2018].

Burszta, Wojciech J. (2013), 'Joseph Campbell i potrzeba mitu. Wprowadzenie do wydania polskiego', w: Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. Andrzej Jankowski, Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS, ss. IX – XX.

Campbell, Joseph (1997), *Bohater o tysiącu twarzy*, przekł. Andrzej Jankowski, Poznań: Zysk i S-ka.

Campbell, Joseph, Bill D. Moyers, Betty S. Flowers (1994), *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, przekł. Ireneusz Kania, Kraków: Signum.

Ciesielski, Remigiusz T. (2006), *Metamorfozy maski. Koncepcja Josepha Campbella,* Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Cook, Barry, reż. (1996), *Mulan*, USA [DVD].

Grossman, James B. (1991), 'The Hero With Two Faces', *Brown Classical Journal:* 7, online: https://archive.li/ZyW49 [dostęp: 15.05.2018].

Joyce, James (2012), *Finneganów tren*, przeł. Krzysztof Bartnicki, Kraków: Ha!art,

Kwa, Shiamin, Wilt L. Idema (2010), *Mulan: Five Versions of a Classic Chinese Legend, with Related Texts*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.

Newlove, Donald (1977), 'The Professor with a Thousand Faces', *Esquire:* 88, ss. 99-103.

Stachura, Edward (1982), *Wiersze, poematy, piosenki, przekłady*, Warszawa: Czytelnik.

Vogler, Christopher (1992), *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City: Michael Wiese Productions.

Vogler, Christopher (2010), *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, przekł. Karolina Kosińska, Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

Produkcje *live action* Disneya – *retelling* czy *remaking*?

Strategie powtarzania tekstów kultury na przykładzie filmów animowanych i aktorskich

MACIEJ SZTĄBEREK

Uniwersytet Łódzki
maciej.sztaberek@unilodz.eu

Herman Koch w obrazowy sposób zwrócił uwagę na to, jak wielką rolę odgrywa powtarzalność w życiu człowieka, stwierdzając:

> Kto nie zna historii, skazany jest na jej powtarzanie, przekonuje się nas aż do znużenia. Ale czy esencja istnienia nie tkwi właśnie w powtarzaniu? Narodziny i śmierć. Słońce, które każdego ranka wschodzi, a wieczorem zachodzi. Lato, jesień, zima, wiosna. Mówimy o pierwszym śniegu, choć to taki sam śnieg, jak przed rokiem (Koch 2015: 181-182).

Spostrzeżenie owo równie dobrze można byłoby odnieść do jednej z kluczowych dziedzin egzystencji człowieka – kultury. Jest ona bowiem pełna powtórzeń, chociażby w formie różnego rodzaju powielanych motywów, postaci czy zdarzeń uwiecznianych za pomocą malarstwa, rzeźbiarstwa, literatury, słuchowisk czy filmów. Najlepszym tego przykładem jest kultura europejska, zawierająca wiele odniesień zarówno do tradycji judeochrześcijańskich, jak i tych antycznych. Odbiorcy mieli bowiem do czynienia niezwykle często z Herkulesem, czterema jeźdźcami Apokalip-

sy[1], Odyseuszem, Mojżeszem, Ben-Hurem czy Achillesem. Gdyby jednak za każdym razem te powszechnie znane postaci i związane z nimi motywy były podawane w tej samej formie, ludzkość szybko by się nimi znudziła, dlatego też każdemu powtórzeniu towarzyszy najczęściej także swego rodzaju reinterpretacja powielanego wzorca.

Studio Walt Disney Pictures, słynące zwłaszcza z animowanych wersji znanych baśni, jest również doskonałym tego przykładem. Jednak szczególnie interesujące w kontekście powtórzeń tekstów kultury wydają się realizowane przez wspomnianą wytwórnię filmy *live action* na podstawie wyprodukowanych wcześniej utworów animowanych, opartych na klasycznej literaturze, w tym baśniach, takich jak między innymi *Kopciuszek* czy *Piękna i Bestia*. Wiele osób stosuje do opisu tego zjawiska takie terminy, jak *retelling* czy *remaking* i traktuje je jako pojęcia synonimiczne. Można także spotkać się z określeniem „adaptacja". Niniejszy rozdział będzie więc poświęcony wyłącznie produkcjom *live action* studia spod znaku Walta Disneya, a celem jego autora będzie próba rozstrzygnięcia, który ze wspomnianych terminów jest najbardziej w tym kontekście adekwatny. Ponadto na podstawie analizowanych filmów *live action* zostanie podjęta próba wytypowania strategii, jakie stosuje wytwórnia Disneya przy adaptowaniu swoich dawnych produkcji.

Warto zauważyć, że aktywność Walt Disney Pictures pod względem produkcji filmów *live action* na podstawie wyprodukowanych wcześniej filmów animowanych przeistoczyła się w pewnego rodzaju długoterminowy trend. Zjawisko to trwa od kilku lat, a zapoczątkował je film *Alicja w Krainie Czarów* (Burton 2010). Warto tu jednak wspomnieć, że wytwórnia Disneya już wcześniej próbowała tworzyć obrazy *live action* na podstawie własnych animacji, czego doskonałym przykładem są chociażby takie filmy, jak: *101 dalmatyńczyków* (Herek 1996) czy *102 dalmatyńczyki* (Lima 2000). Jednak dopiero od zrealizowania *Alicji w Krainie Czarów* w 2010 roku, firma Disney zaczęła regularnie produkować kolejne filmy *live action*, takie jak: *Czarownica* (Stromberg 2014), *Kopciuszek* (Branagh 2015), *Księga dżungli* (Favreau 2016) czy *Piękna i Bestia* (Condon 2017). Problem polega jednak na tym, że nie do końca wiadomo, do jakich form powtórzeń należałoby je zaliczyć.

[1] W kontekście powtórzeń warto tu chociażby wspomnieć wieloksiąg „Świata Dysku" Terry'ego Pratchetta (1983-2015), w którym przy użyciu zabiegu ironii, autor przedstawił świat realny w krzywym zwierciadle. W tym celu wykorzystał również motyw czterech jeźdźców Apokalipsy.

Retelling czy *remaking*?

Jak już wcześniej wspomniano, w kontekście tych filmów najczęściej można usłyszeć takie określenia, jak *remaking* czy *retelling*, używane także zamiennie. Pierwsze z nich jest bardzo często spotykane, a jednocześnie oczywiste w tym kontekście, ponieważ mamy do czynienia z filmami na ten sam temat i bardzo często o tym samym lub podobnym tytule. Jak ujęła to Agnieszka Nieracka w artykule poświęconym *remake'owi* właśnie – „mówiąc najkrócej: remake to nowa wersja istniejącego już filmu" (Nieracka 2014: 133).

Jednak choć termin ten w takim rozumieniu jest powszechnie znany i używany, to w wypadku zestawienia go z pojęciem *retellingu*, pojawiają się kłopoty metodologiczne z określeniem znaczenia i zakresu obydwu pojęć. Nasuwa się bowiem pytanie, czy są to terminy synonimiczne, skoro wiele osób używa ich zamiennie. Intuicyjnie można by odpowiedzieć, że skoro powstały dwa odrębne pojęcia, to muszą się przecież od siebie różnić. Warto zacząć od przyjrzenia się dosyć często cytowanej definicji *remake'u*, której autorem jest Umberto Eco:

> **Remake** [podkreślenie – M.S.] polega na ponownym opowiedzeniu historii, która cieszyła się już kiedyś powodzeniem, czego przykładem mogą być niezliczone edycje [sic!] Dr Jekylla lub Buntu na Bounty. Historia sztuki i literatury pełna jest pseudo-„remake'ów", które za każdym razem opowiadały nieco inną historię. Cała twórczość Szekspira to remake wcześniejszych fabuł. Jak stąd wynika, interesujący remake może wykroczyć poza zwykłe powtórzenie (Eco 1990: 19).

Pierwsze zdanie wydaje się pozornie wszystko wyjaśniać. Jednak przy zestawieniu przytoczonego fragmentu z definicją *retellingu* zaproponowaną przez Andrzeja Sapkowskiego, widać wyraźne podobieństwo pomiędzy pojęciami. Należy tu zaznaczyć, że to właśnie Sapkowski spopularyzował w Polsce pojęcie *retellingu* w popularnonaukowym kompendium wiedzy o literaturze *fantasy*, zatytułowanym *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini* (Sapkowski 2001: 39-40). Autor słynnej sagi o Wiedźminie opisał w nim pojęcie *retellingu* w następujących słowach:

> **Retelling** [podkreślenie – M. S.] jest słowem obcym, mającym jednak tę przewagę nad rodzimymi, że w sposób krótki, zwięzły, dźwięczny a konkretny definiuje pojęcie, które – marnując słowa – musielibyśmy określić jako ponowne opowiedzenie bardziej lub mniej znanych historii. Przy czym ponownie opowiada się mity, legendy, poda-

> nia, bajki i mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie – w tym także retellingi zrobione wcześniej przez innych autorów (Sapkowski 2001: 39).

Choć nie jest to definicja naukowa, z pewnością zawiera sporo interesujących, choć dyskusyjnych spostrzeżeń. Jak widać, obie definicje (*remakingu* i *retellingu*) mają pewien wspólny mianownik – ponowne opowiedzenie historii. Spostrzeżenia obu autorów różnią się jednak odnośnie warunków, jakie musi spełnić utwór, aby został ponownie opowiedziany. O ile Eco podkreśla, że warunkiem zaistnienia *remake'u* jest popularność pierwowzoru, o tyle Sapkowski twierdzi, że w wypadku *retellingu* powtarzane historie mogą być bardziej lub mniej znane, ale muszą mieć formę mitów, legend, podań, baśni oraz kanonicznych dzieł literackich. Zwraca także uwagę na pewną wtórność tej formy powtórzenia, gdyż zauważa, że *retellingu* dokonuje się także na już opowiedzianych ponownie historiach. Eco natomiast żadnego konstytutywnego gatunku dla *remake'u* nie wskazuje.

Na tej podstawie można by wysnuć wniosek, że pojęcia te różni tylko kwestia popularności pierwowzoru oraz jego gatunku. W takim wypadku *retelling* byłby terminem *stricte* literackim, zaś *remaking*, ze względu na jego popularność w kontekście reprodukowanych filmów, typowo filmowym. To z kolei nasuwałoby pytanie, czy takie rozróżnienie jest w ogóle konieczne i czy nie warto byłoby ujednolicić terminologii. Jednak wraz z kolejnymi definicjami, obrazy tych określeń różnią się coraz bardziej.

Sapkowski w dalszej części wywodu stwierdza, że:

> **Retelling** [podkreślenie – M. S.] w fantasy zawiera dwa elementy – jednym jest owo użyte w tytule „**jak to było naprawdę**" [podkreślenie – M. S.], albowiem ambicją autora jest, aby czytelnik – w ramach zaakceptowanej konwencji – daną wersję mitu czy baśni **przyjął jako prawdziwą, a przynajmniej literacko prawdziwą** [podkreślenie – M. S.]. Drugim elementem jest **euhemeryzacja** [podkreślenie – M. S.][…], zabieg polegający na eliminowaniu elementów bajkowości. W przypadku fantasy euhemeryzacja przybiera szczególną postać – **eliminuje bajkowość** [podkreślenie – M. S.], pozostawiając magię (Sapkowski 2001: 39-40).

Jako cechy konstytutywne pisarz wymienia tu dwa zjawiska. Pierwszym z nich jest intencja autora, aby odbiorca zaakceptował nową wersję opowieści i uznał, że to właśnie ona jest tą prawdziwą, która się wydarzyła. Intencja ta zakłada więc, że nowa wersja powinna w sposób znaczący różnić się od poprzedniej, skoro odbiorca ma uwierzyć, że to właśnie ona jest właściwa, a poprzednia nie. Z kolei opinia Eco,

według którego „historia sztuki i literatury pełna jest pseudo-»remake'ów«, które za każdym razem opowiadały nieco inną historię" (Eco 1990: 19), nie pomaga w tym kontekście w rozróżnieniu obu terminów.

Druga z konstytutywnych cech dotyczy natomiast wyeliminowania elementów baśniowych, czyli swego rodzaju pozbawienia opowieści znamion dziecinnej naiwności i zastąpienia ich brutalnym realizmem świata przedstawionego, przy jednoczesnym pozostawieniu elementów magicznych i zdarzeń nadprzyrodzonych. To z kolei niejako wymusza rozpatrywanie *retellingu* wyłącznie w kontekście utworów fantastycznych. A zatem, według takiej interpretacji, *retelling* byłby tylko odmianą *remaking'u*, służącą do określenia tego zjawiska wyłącznie w ramach szeroko pojętej fantastyki. W podobnym wypadku znów wydaje się, iż tworzenie odrębnych terminów w ramach różnych gatunków jest działaniem na wyrost.

Nieco inne światło na ten problem rzuca definicja *remake'u* zaproponowana przez redaktora dziennika „New York Times", Adama W. Keplera, w artykule poświęconym *rebootom* w Hollywood oraz innym formom powtórzeń z nimi mylonych (2015). Dziennikarz zdefiniował pojęcie *remake'u* jako: „opowiadanie dokładnie tej samej historii, jak w oryginale, za pomocą nowych gadżetów [*Telling the exact same story as the original, with modern gadgets*]" (Kepler 2015). Definicja ta, choć nie została opracowana przez akademika, jest dość konkretna, a przy tym zwraca się w niej uwagę na nieco inne i interesujące aspekty, które umożliwiają wytypowanie pierwszego i podstawowego czynnika, który pozwalałby odróżnić *retelling* według Sapkowskiego od *remakingu*, to znaczy jest nim stopień wierności wobec pierwowzoru. O ile stwierdzenie Sapkowskiego o „przyjęciu danej wersji opowieści, jako literacko prawdziwej" (Sapkowski 2001: 39) już samo w sobie zakłada odejście od pierwowzoru, o czym wcześniej wspomniano, o tyle według Keplera *remake* powinien polegać na wiernym odtworzeniu historii. Warto także zauważyć, że definicja stworzona przez dziennikarza jest zdeterminowana technologicznie, bowiem to nowe możliwości techniczne, które Kepler określa mianem „gadżetów", niejako warunkują reprodukcje utworu.

Wraz z kolejnymi definicjami *retellingu,* tym razem naukowymi, różnice pomiędzy nim a *remakingiem* stają się jeszcze wyraźniejsze. Maciej Skowera w artykule poświęconym postmodernistycznemu *retellingowi* baśni, napisał:

> Należy uznać, że pojęcie to [*retelling* baśni – M.S.] obejmuje utwory, które po-wtórnie, po-nownie [sic!] opowiadają kanoniczne baśnie tradycyjne […], wprowadzając zmiany o charakterze rewizjonistycznym, za pomocą których zostają podważone sensy zawarte w poprzednich wariantach danej opowieści. Przy czym przedmiotem rewizji mogą stać

> się bardzo różne aspekty pierwowzoru: od ról płciowych i przypisanych im atrybutów, przez elementy świadczące o „dziecięcym" bądź „dorosłym" charakterze danej fabuły, po nacechowanie aksjologiczne postaci. Tym samym zawsze mamy do czynienia z jakąś formą reinterpretacji pre-tekstu (Skowera 2016: 56-57).

Skowera, który skupia się wyłącznie na *retellingu* baśni, jako cechę konstytutywną wymienia rewizjonizm. A zatem jego zdaniem, aby można było mówić o *retellingu*, odbiorca musi mieć do czynienia z większą bądź mniejszą reinterpretacją pierwowzoru. W dalszej części tekstu, Skowera rozwija myśl dotyczącą podejścia rewizjonistycznego w *retellingach* w następujących słowach:

> Retelling rozsadza tradycyjne ramy twórczości baśniowej: tematyczne, gatunkowe, a przede wszystkim – ideowe. Można powiedzieć, że nie istnieje dla niego ani prawda absolutna, ani tradycja rozumiana jako nienaruszalny korpus idei, motywów, schematów czy opowieści (Skowera 2016: 57).

A zatem dla Skowery istotą *retellingu* jest wprowadzanie znaczących zmian do reprodukowanego utworu, o charakterze rewizjonistycznym względem pierwowzoru. Taki pogląd jest z kolei zupełnie przeciwstawny założeniom podanym w definicji *remake'u* przez Keplera.

Co interesujące, definicje Sapkowskiego i Skowery, choć pozornie znacznie się różnią, to zawierają podobne elementy. Na przykład Skowera pisał o „elementach świadczących o »dziecięcym« bądź »dorosłym« charakterze danej fabuły" (Skowera 2016: 56), do czego można by przyporządkować wymienioną przez Sapkowskiego euhemeryzację jako jeden z zabiegów do osiągnięcia tego efektu. Można także wywnioskować, że Skowera zakłada zmianę obustronną, a więc zarówno z „dziecięcego" w „dorosły" charakter fabuły, jak i odwrotnie – z wersji dla dorosłych w wersję dla dzieci[2].

Na tym etapie można by stwierdzić, że *remaking* od *retellingu* różni się przede wszystkim pod względem stopnia wierności wobec pierwowzoru oraz medium, w jakim występuje. Definicje Sapkowskiego i Skowery wyraźnie oscylują wokół literatury. Natomiast wyjaśnienie zaproponowane przez Keplera, ze względu na ów determinizm technologiczny, umiejscowia *remake* raczej w sferze

[2] Dobrym przykładem *retellingu* polegającego na zmianie charakteru fabuły z baśni w wersji dla dorosłych w wersję dla dzieci, są baśnie Grimmów, a dokładniej ich kolejne wydania.

kinematografii czy gier wideo. Tego rodzaju przypuszczenie uzasadniałaby także definicja *remake'u* zamieszczona w *Encyklopedii kina* (Lubelski 2010), która wprost określa *remake* jako „nową wersję istniejącego już filmu" (Lubelski 2010: 820). W kontekście gier wideo określenie to również jest często używane[3]. Fakt ów zdecydowanie potwierdza, że *remake* jest terminem dotyczącym raczej wyłącznie sfery mediów cyfrowych.

Z kolei wspominany już Maciej Skowera również dochodzi do interesującego w tym kontekście wniosku, stwierdzając, że:

> *Retelling* to nie tylko określenie o charakterze genologicznym, lecz także nazwa samego sposobu opowiadania. Może zarówno ogarniać całość dzieła nowego (w tekstach skupiających się na po-wtórnym opowiedzeniu pewnego wątku), jak i stanowić tylko jeden z elementów narracji bardziej rozbudowanej (w utworach kompilujących różne opowieści, a także w *prequelach* i *sequelach* (Skowera 2016: 57).

Jest to o tyle ważne spostrzeżenie, że pozwala rozpatrywać *retelling* względem *remakingu* z zupełnie innej perspektywy. O ile pojęcie *remake'u* należałoby traktować wyłącznie jako termin z zakresu mediów elektronicznych, o tyle *retelling* może określać samą formę opowiadania, nie ograniczając się tym samym wyłącznie do literatury. A zatem *retelling* w tym rozumieniu może być również swego rodzaju narracją wykorzystaną w ramach danego *remake'u*. To z kolei oznaczałoby, że pojęć tych wcale nie trzeba sobie przeciwstawiać, gdyż obydwa mogą w niektórych wypadkach określać ten sam utwór. Niektórzy badacze wyodrębniają nawet typy *remake'ów,* które różnią się między sobą w kwestii wierności wobec pierwowzoru (na przykład Leitch 1990: 138-149). W takim wypadku można by pokusić się o scharakteryzowanie tych bardziej rewizjonistycznych *remake'ów* jako „*remake'ów* w formie *retellingowej*" bądź też „*remake'ów* z elementami *retelligu*" w zależności od stopnia odejścia od oryginału.

Kolejny interesujący element zawiera definicja stworzona przez Anitę Całek, która w artykule dotyczącym *retellingu* w literaturze *fantasy* napisała, że pojęcie to rozumie jako:

[3] *Remake* w kontekście gier wideo definiuje się jako „grę wideo, która jest ponownie wydaną wersją oryginalnej gry z ulepszonymi funkcjami w odniesieniu do grafiki, historii, rozgrywki itp. [*A video game that is a re-released version of the original game with enhanced features with regard to graphics, stories, gameplay, etc.*]" (Lee & Clark 2015: Tab. 1; Chojnacki 2017: 18).

> każdą praktykę powtarzania dobrze umocowanej kulturowo historii: ustną lub pisemną (którą w tym przypadku nazywam reskrypcją), pod warunkiem, że prowadzi do powstania utworu samodzielnego, pełnowymiarowego i autonomicznego wobec pierwowzoru, mającego charakter transfikcjonalny (Całek 2017: 52).

Choć pierwsze zdanie przytoczonej definicji jest mocno zbliżone do wspomnianych wcześniej poglądów Umberto Eco na temat *remake'u*, to w tym wypadku autorka za cechę konstytutywną *retellingu* uznaje samodzielny charakter powtarzanego utworu i autonomiczność wobec pierwowzoru. Ponadto, jej zdaniem, warunkiem dla zaistnienia *retellingu* jest transfikcjonalny charakter utworu, będącego powtórzeniem. Autorka używa tego pojęcia w myśl koncepcji Richarda Saint-Gelaisa, który przez transfikcjonalność rozumie takie zjawisko, kiedy:

> Dwa lub więcej tekstów łączy relacja o charakterze transfikcjonalnym, gdy współdzielą one takie komponenty narracyjne, jak postaci, wyobrażone lokacje lub nawet fikcyjne światy. Transfikcjonalność można uznać za odmianę intertekstualności, lecz zazwyczaj maskuje ona intertekstualne odniesienie, jako że ani nie cytuje, ani nie ujawnia źródeł. W zamian, traktuje ona świat tekstu i jego mieszkańców w taki sposób, jakby funkcjonowali oni od tego tekstu niezależnie. […] Perspektywa łącząca możliwe światy i teorie fikcji koncentruje się na badaniu sposobów dostępności fikcyjnych światów i niejednoznacznych relacjach między wzajemnie odpowiadającymi sobie ich komponentami. […] Poważniejsze zmiany w zachowaniu postaci czy jego stosunku do świata mogą być np. zaakceptowane jako nowe „twisty" narracyjne, jeśli tylko autorem ich jest autor oryginalnego tekstu, jednakowoż wersje nieoryginalne, napisane przez innych, mogą być już traktowane jako narracyjne apokryfy (Saint-Gelais 2005: 612).

To właśnie pojęcie transfikcjonalności może stanowić swego rodzaju klucz potrzebny do interpretacji tendencji opowiadania ponownie tych samych historii w ramach jednego medium, jakim jest film. *Retelling* stanowi w tym wypadku zatem termin pomniejszy wobec zjawiska narracji transfikcjonalnej.

Definicja Całek wzbogaca rozważenia na temat cech *retellingu*[4] i jego różnicy

[4] Warto również wspomnieć, że Całek wyróżnia cztery typy *retellingu* właśnie ze względu na zakres wprowadzanych przekształceń (Całek 2017: 53-54) Stworzona przez nią terminologia z pewnością może być bardzo pomocna przy rozpoznawaniu przypadków

od *remakingu* o dwie kolejne cechy konstytutywne. Co istotne, podobną do Całek opinię pod względem samodzielności utworu powtarzanego, ma wspomniana wcześniej Agnieszka Nieracka, która w odniesieniu do *remake'u* napisała:

> Remake musi być samowystarczalny – zabiegając o usatysfakcjonowanie zróżnicowanej widowni, balansuje między atrakcją nowości a wersją wcześniejszą. Zarazem opowiada przecież nie znaną historię w nowej odsłonie, ale tę samą historię. Fabuła musi być zrozumiała dla nowej widowni i jednocześnie atrakcyjna dla widzów, którzy pamiętają starszą wersję (Nieracka 2014: 136).

Tak więc znów można zauważyć bardzo duże podobieństwo znaczeniowe między tymi dwoma terminami. Właściwie jedyną formą rozróżnienia obu pojęć mogłoby być zaproponowane przez Keplera traktowanie *remake'u* jako formy wiernej oryginałowi i występującej tylko w mediach elektronicznych. Jeśli jednak przyjąć perspektywę narratologii transmedialnej, sytuacja zaczyna wyglądać nieco inaczej. Jak opisuje Katarzyna Kaczmarczyk, teoria ta zakłada, że:

> narracja nie stanowi tylko językowej reprezentacji powiązanych ze sobą przyczynowo stanów i „zdarzeń", lecz także ich reprezentację umysłową, „koncept kognitywny, który może być aktywowany przez różne typy znaków" […]. Takie ujęcie uniezależnia badania narratologiczne od paradygmatu językowego, a sama narracja traktowana jest na poziomie transmedialnym jako kategoria niezwiązana z jednym określonym nośnikiem i podatna na przyjmowanie różnych form. To sprawia, że szczególnie istotnym zagadnieniem jest relacja narracji i medium, wraz z jego możliwościami i ograniczeniami (Kaczmarczyk 2015: 5).

Badaczka zauważa również, iż pomimo faktu, że narratologia transmedialna korzysta z narzędzi bardzo wielu dyscyplin w tym między innymi: semiotyki, medioznawstwa, literaturoznawstwa, kognitywistyki czy językoznawstwa, można mówić w tym wypadku o podstawowych założeniach stanowiących jej podstawę (Kaczmarczyk 2015: 5). Autorka wymienia ich łącznie pięć (Kaczmarczyk 2015: 5-10), z czego najważniejszym w kontekście *remake'u* wydaje się pierwsze z nich, stanowiące między innymi, że „Informacje podawane od-

retellingu. Jednak warto zwrócić uwagę, że część z typów mocno się ze sobą pokrywa, co powoduje, iż podział ten jest dość płynny. Może się więc zdarzyć, iż wybrany utwór będzie reprezentował więcej niż jeden z wymienionych przez Anitę Całek typów.

biorcy zależą zarówno od celu, zamysłu autora, jak i od specyfiki wybranego przez niego medium" (Kaczmarczyk 2015: 5).

Przyjmując takie założenie, należałoby uznać, że terminu *remake* można by używać z powodzeniem także w kontekście innych sztuk, takich jak literatura, malarstwo czy rzeźba, bowiem mechanizm samego powtórzenia powinien być analogiczny do tego w filmie, lecz jednocześnie dopasowany do medium. Wątpliwość zasadności takiego działania budzi jednak fakt, że na przykład w wypadku dwóch wyżej wymienionych sztuk istnieje już określenie odpowiadające *remake'owi*, a mianowicie – „reprodukcja". Ponadto w takim ujęciu nawet nowy, napisany bardziej współczesnym językiem przekład utworu literackiego mógłby zostać uznany za *remake*. Jednak użycie tego terminu w kontekście literatury brzmi zgoła niespotykanie, gdyż dziedzina ta posiada własną nomenklaturę. A zatem być może należałoby uznać *remake* wyłącznie za mający wąskie znaczenie synonim „reprodukcji", charakterystyczny dla mediów elektronicznych, którego celem jest tylko odświeżenie i przypomnienie odbiorcom danej historii, a nie opowiedzenie jej na nowo, jak jest to czynione w wypadku *retellingu*. *Remaking* stanowiłby więc termin *stricte* techniczno-dystrybucyjny, natomiast *retelling* określałby raczej sposób opowiadania historii. Z pewnością jednak ujęcie transmedialne może być bardzo pożyteczne w kontekście interpretacji właśnie zjawiska *retellingu* jako sposobu opowiadania historii w różnych mediach, gdyż, jak zauważa Marie-Laure Ryan: „Transmedialne opowiadanie historii można postrzegać jako szczególny przypadek transfikcjonalności – transfikcjonalności, która działa w wielu różnych mediach [*Transmedial storytellingcan be regarded as a specialcase of transfictionality – a transfictionality that operates across many different media*]" (Ryan 2013: 366).

W wypadku filmów *live action* Disneya tworzonych na podstawie animacji wyprodukowanych przez tę wytwórnię można usłyszeć również termin „adaptacja". Użycie go w tym kontekście jest o tyle interesujące, że umożliwia potraktowanie wspomnianego typu produkcji w odniesieniu do przekładu, a nie powtórzenia tekstu kultury. Jedną z najczęściej spotykanych i cytowanych w polskiej literaturze definicji adaptacji jest ta stworzona przez Marylę Hopfinger, która za Robertem Jakobsonem nazywa ją „przekładem intersemiotycznym" (Hopfinger 1974). Hopfinger rozumie więc adaptacje jako:

> przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu zna-

> kowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji, otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego (Hopfinger 1974: 21).

Definicja ta, choć mocno rozbudowana, w dosyć konkretny sposób oddaje istotę adaptacji, akcentując jej fundamentalną funkcję czyli właśnie przekład z języka jednego medium na język innego. To z kolei nasuwa wątpliwości odnośnie stosowania tego terminu w takim wypadku, gdyż badane w tym rozdziale filmy *live action* wydają się należeć do tego samego systemu znakowego, co ich animowane pierwowzory. W obu przypadkach odbiorca ma bowiem do czynienia z tym samym medium – filmem. Różni je wyłącznie gatunek. W wypadku przekładu z jednego gatunku na drugi trudno zatem w ogóle mówić o adaptacji. Analogicznie rzecz ujmując, dyskusyjne jest to, czy w wypadku komedii w reżyserii Mela Brooksa *Dracula – wampiry bez zębów* (1995), będącego jednoznaczną parodią *Draculi* (Coppola 1992), również można mówić o adaptacji. Jeśli przyjąć takie założenie, to zapewne i w kontekście produkcji *live action* Disneya można by użyć takiego określenia. Jednak na ogół zwykło się zakładać, że z adaptacją odbiorca ma do czynienia w momencie przekładu pomiędzy dwoma różnymi mediami, a nie w ramach tego samego. Tak więc brak tradycji pod tym względem stanowczo budzi wątpliwości, czy podobne rozwiązanie nie byłoby zabiegiem na wyrost.

Nawet w wypadku zastosowania ujęcia transmedialnego, trudno jest uznać zastosowanie chwytu polegającego na zmianie gatunku czy techniki filmu za adaptację, gdyż przekład ten zachodzi właśnie w ramach tego samego medium. Zmiana techniki obligowałaby raczej do użycia słowa *remake,* które nosi znamiona determinizmu technologicznego. Z kolei w odniesieniu do *retellingu* czy szerzej pojętej transfikcjonalności taki zabieg wydaje się jak najbardziej na miejscu, bowiem historia opowiadana jest na nowo, często z innej perspektywy, a to oznacza, że może zmienić się atmosfera takiej opowieści oraz zabiegi stosowane do jej przedstawienia. Bowiem to, co z perspektywy jednego z bohaterów było dobrą komedią i stanowiło pretekst do żartów, dla jego przeciwnika miało na przykład skutki tragiczne. Ponadto w przypadku tworzenia transfikcjonalnej opowieści, dziejącej się w ramach tego samego świata przedstawionego, historia może wymagać zastosowania innego gatunku. Podczas nazywania opisywanego w tym rozdziale zjawiska produkcji filmów *live action* na podstawie animacji studia Walta Disneya, należałoby więc skłonić się jednak w kierunku opisanych wcześniej: *retellingu* i *remakingu* oraz szeroko pojętej transmedialności. W celu lepszego zilustrowania cech konstytutywnych obu form powtórzeń, została stworzona tabela, która zestawia wnioski na podstawie przytoczonych wcześniej definicji.

Retelling	*Remaking*
• rewizjonizm i reinterpretacja wobec pierwowzorów(odwracanie/podważanie pierwotnych sensów) – Skowera; • euhemeryzacja (pozbawienie bajkowości) – Sapkowski; • uwierzytelnienie nowej wersji opowieści w ramach zaakceptowanej konwencji – Sapkowski; • pierwowzorami są wyłącznie baśnie, mity, legendy, podania oraz mniej lub bardziej kanoniczne dzieła literackie – Sapkowski; • samodzielny, pełnowymiarowy i autonomiczny wobec pierwowzoru, mający charakter transfikcjonalny – Całek; • to bardziej sposób opowiadania, forma narracji niż tylko określenie o charakterze genologicznym (może dotyczyć zarówno literatury jak również filmów i seriali) – Skowera.	• wierność wobec pierwowzoru (zgodny „z duchem" poprzednika) – Kepler; • brak wyszczególnionych zabiegów konstytutywnych – wszystkie dozwolone; • często remake ma charakter odświeżenia dawnej formy – Kepler; • pierwowzorami są utwory, które cieszyły się dużą popularnością – Eco; • samowystarczalny, zabiegający o względy miłośników pierwowzoru, jak i tych, którzy obcują z utworem po raz pierwszy – Nieracka; • dotyczy wyłącznie filmów, seriali i nowych mediów (oraz wszelkich mediów wykorzystujących cuda techniki) – *Encyklopedia filmu* Keplera.

Tabela 1: Retelling a remaking – cechy konstytutywne. Źródło: opracowanie własne

Na podstawie powyższego zestawienia i przedstawianych wcześniej argumentów, można stwierdzić, że *remake* od *retellingu* różni się przede wszystkim stopniem wierności wobec oryginału oraz mediów, do których oba pojęcia są przypisane. Jednak opierając się na spostrzeżeniach Skowery, warto potraktować *retelling* nie tylko jako formę *stricte* literacką, ale właśnie sposób opowiadania w kontekście transmedialnym. W omawianych w tym rozdziale filmach *live action* na podstawie animacji Disneya, takie podejście wydaje się szczególnie uzasadnione, bowiem prezentowane produkcje zdają się zawierać raczej elementy *retellingu*, niż jego pełną formę. Dalsza część rozdziału będzie zatem poświęcona wybranym filmom *live action* wyprodukowanym przez wytwórnię Disneya.

Przykłady *retellingu* i *remakingu* w wybranych produkcjach *live action*

Pierwszym z wymienionych filmów jest *Alicja w Krainie Czarów* Tima Burtona. Jest to niewątpliwie interesujący przypadek powtórzenia tekstu kultury, bowiem reżyser w bardzo dużym stopniu odchodzi od pierwowzoru, a czasem wręcz przenicowuje jego świat przedstawiony. W drugiej tabeli zaprezentowano różnice pomiędzy filmami.

Alicja w Krainie Czarów (1951)	*Alicja w Krainie Czarów* (2010)
• Alicja jest małą dziewczynką i zjawia się w Krainie Czarów po raz pierwszy; • Alicja jest ciekawską i ekspresyjną dziewczynką, patrzącą na świat przez różowe okulary; • Kraina Czarów okazuje się snem Alicji; • atmosfera panująca w Krainie Czarów ma charakter komiczny i dominuje w niej nieszkodliwy absurd; • brak jakichkolwiek drastycznych scen; • królowa Kier jest tyranką, lecz w gruncie rzeczy jej agresywność jest komiczna i wyolbrzymiona; zaś wszelkie wydane przez nią egzekucje nie zostają pokazane; • obecność bohaterów: Dodo, śpiewających kwiatów, Morsa, Cieśli, Króla; • relacje rodzinne Alicji są nieznane; • język jest zwyczajny; • ciepła i zróżnicowana kolorystyka; • partie musicalowe.	• Alicja jest dziewiętnastoletnią panną na wydaniu, a w Krainie Czarów zjawia się po raz kolejny, o czym nie pamięta; • Alicja jest bardziej introwertyczną marzycielką, w dodatku upartą, choć dosyć niezdecydowaną – ucieka przed podjęciem decyzji, czy żyć zgodnie z własnymi wartościami, czy spełnić oczekiwania rodziny; • Kraina Czarów jest w Alicji, odzwierciedla jej bogatą osobowości i wyobraźnię; • atmosfera panująca w Krainie Czarów ma charakter makabryczny, wciąż panuje w niej absurd, ale w dużo bardziej mrocznej odsłonie; Kraina Czarów przypomina ludzki świat w krzywym zwierciadle; • obecność drastycznych scen – na przykład ścinanie głowy Żaberzwłoka, ranienie Alicji przez pazurem Bandzierchlasta i tym podobne; • Królowa Kier ma charakter raczej groteskowy i jest postacią dużo bardziej wiarygodną i przerażającą; • bohaterowie: Dodo, śpiewające kwiaty, Mors, Cieśla, Król i.in. zostają usunięci; na ich miejsce pojawiają się nowe postacie: Biała Królowa, Skazeusz, Bernard, Żaberzwłoki i tym podobne; • relacje rodzinne Alicji zostają pokazane na początku filmu – przedstawiony zostaje wpływ ojca Alicji na jej charakter; • obecność licznych neologizmów wzmacniających groteskową atmosferę – slang Krainy czarów na przykład „frygi drygać" i tym podobne; • kolorystyka jest zimna i monochromatyczna; • brak partii musicalowych.

Tabela 2: Retelling na przykładzie „Alicji w Krainie Czarów" – różnice między wersjami. Źródło: opracowanie własne

Zestawienie to pokazuje, że nowa odsłona *Alicji w Krainie Czarów* jest przede wszystkim skierowana do starszych widzów. O ile w animowanym pierwowzorze Alicja przeżywa po prostu przygodę w Krainie Czarów, która jest dla niej interesującą odskocznią od nudnej lekcji, o tyle w wersji Tima Burtona kraina ta dostarcza bohaterce doświadczeń, które pomagają jej odna-

leźć własne priorytety pośród narzucanych jej przez krewnych i społeczeństwo wymagań. Zmieniona zostaje także funkcja, jaką pełni Kraina Czarów w życiu Alicji. W pierwowzorze kraina jej się po prostu śni, natomiast w odsłonie z 2010 roku Kraina Czarów jest raczej wytworem wyobraźni Alicji, swego rodzaju wewnętrznym, integralnym światem i pełni rolę podświadomości bądź też wyobraźni bohaterki. Mamy tu więc do czynienia z psychologizacją świata przedstawionego.

Na początku filmu Burtona poznajemy Alicję jako marzycielkę trapioną przez dziwaczne sny. Wzorem dla niej jest ojciec, który, tak jak ona, jest niepoprawnym optymistą i marzycielem. Wpaja on córce, że „tylko wariaci są coś warci" (Burton 2010: 2:27), co ma ogromny wpływ na bohaterkę później, kiedy ojca już przy niej nie ma. Ten rozbudowany wstęp filmu pozwala widzom poznać zalążek historii Alicji oraz jej relacje rodzinne, dzięki czemu osobowość tej postaci nabiera znaczącej głębi w porównaniu z jej odpowiednikiem w wersji animowanej. Jej charakter zdaje się wręcz różnić pod względem temperamentu. Bowiem Alicja Burtona jest dużo bardziej zamknięta w sobie i nieśmiała w porównaniu do swego animowanego odpowiednika. Jednak w wyniku stopniowo stawianych przed nią wyzwań w Krainie Czarów, bohaterka staje się coraz bardziej pewna siebie.

Ponadto czas wydarzeń przedstawianych w filmie *live action* jest dużo późniejszy niż ten w animacji. Można byłoby się wręcz pokusić o stwierdzenie, że produkcja Burtona mogłaby stanowić *sequel* pierwowzoru, skoro w nowszej odsłonie Alicja jest już praktycznie dorosłą osobą – ma dziewiętnaście lat – a jej pobyt w Krainie Czarów nie jest pierwszy, jak było to w oryginale.

Oprócz tego film Tima Burtona jest dużo bardziej mroczny i groteskowy w porównaniu do pierwowzoru. Nie ma tu, co prawda, pełnej euhemeryzacji, wspominanej przez Sapkowskiego, ale i tak w tym wypadku Alicja walczy o dużo wyższą stawkę. Zostaje ona zraniona, a jeśli przegra, może nawet grozić jej śmierć. Widzowie są też świadkami unicestwienia niektórych bohaterów, na przykład Żaberzwłoka. Ponadto rządy Królowej oraz toczący z nią zmagania spiskowcy przywodzą na myśl wszelkie opowieści o walce z tyranią, zaś motywacje ich działania, a zwłaszcza pobudki kierujące poczynaniami Królowej Kier, są bardzo ludzkie, tyle że mocno zhiperbolizowane. Agresywny sposób bycia Królowej Kier wynika bowiem z jej kompleksów na punkcie wyglądu oraz zazdrości wobec piękniejszej siostry, którą siłą odsunęła od władzy. W dodatku rozważania tej postaci dotyczące władzy oraz tego, czy lepiej, aby poddani władcę kochali, czy też raczej się go bali, bardzo mocno przypominają rozterki wielu

władców i tyranów, choćby cesarza Kaliguli, który powiedział „Niech mnie nienawidzą, byle się mnie bali" (Ruiz 2006: 33). To wszystko sprawia, że pomimo groteskowości Kraina Czarów bardzo mocno odzwierciedla świat pozafikcyjny, a bohaterowie są dużo bardziej autentyczni. Natomiast w pierwowzorze Królowa Kier nie ma żadnej wiarygodnej motywacji, jest po prostu zła i małostkowa, w wyniku czego bardziej budzi śmieszność niż przeraża.

Sama zresztą oprawa wizualna filmu Burtona sprawia, że różni się on znacząco od poprzedzającej go animacji. Przede wszystkim we współczesnej wersji *Alicji w Krainie Czarów* kolorystyka scenerii jest dużo ciemniejsza i bardziej mroczna, a kształty zarówno obiektów, jak i postaci są groteskowo nieproporcjonalne. Wspomnianą groteskowość potęgują także różne neologizmy, obecne w dialogach bohaterów, które stanowią swego rodzaju elementy dialektu tej krainy, czego przykładem jest choćby słowo „frygidrygać" czy też dziwaczne nazwy stworzeń, jak Żaberzwłok czy Bandzierchlast. Absurd w filmie Burtona zdaje się więc dużo bardziej wyrazisty niż przypadku pierwowzoru. Warto też wspomnieć, że zmianie uległy role i osobowości niektórych postaci, a część z nich została usunięta i zastąpiona przez nowych bohaterów. Ponadto w wersji *live action* zrezygnowano zupełnie z partii musicalowych, podczas gdy w animacji były one elementem mocno eksponowanym.

W wypadku próby określenia, jaka forma powtórzeń tekstów kultury dominuje w *Alicji w Krainie Czarów* w reżyserii Tima Burtona, należałoby uznać, iż zdecydowanie jest to przykład *retellingu* ze względu na rewizjonistyczne podejście autora względem pierwowzoru. O *remakingu* można tu mówić więc wyłącznie w kontekście zastosowania innej koncepcji obrazowania. Jednak w wyniku tego, że twórczość Tima Burtona cechuje właśnie ów bardzo charakterystyczny, groteskowy styl, trudno jest jednoznacznie ocenić, czy wprowadzone przez niego w *Alicji w Krainie Czarów* rozwiązania, są wyłącznie elementem stylistyki reżysera, czy świadczą o *retellingowej* formie tego utworu w ogóle. Ponadto wspomniany znamienny sposób konstruowania świata i bohaterów przez Burtona uniemożliwia także wskazanie, w jakim stopniu dane rozwiązania wynikają ze strategii przyjętej przez decydentów wytwórni, a jakie są wynikiem artystycznych predylekcji reżysera.

Drugim z analizowanych filmów jest produkcja zatytułowana *Czarownica*, która, ze względu na użycie zupełnie odmiennej perspektywy w stosunku do pierwowzoru, wyróżnia się w znaczący sposób na tle pozostałych filmów. W poniższej tabeli zaprezentowane zostały różnice pomiędzy oryginalną *Śpiącą królewną* (Geronimi 1959) a *Czarownicą* Stromberga.

Śpiąca królewna (1959)	*Czarownica* (2014)
• Król Stefan jest poczciwym i zatroskanym o los córki, starym monarchą; • Czarownica rzuca urok na Aurorę/Różyczkę z zemsty za brak zaproszenia na chrzciny królewny; • jedna z wróżek za pomocą czaru osłabia klątwę Czarownicy – może ją zdjąć książę dzięki pocałunkowi motywowanemu miłością; • Czarownica jest postacią definitywnie złą; • Czarownica przez cały czas źle życzy królewnie Aurorze; • Wróżki opiekują się Aurorą przez 16 lat, a Czarownica nie może jej znaleźć aż do 16 urodzin; • Czarownica cały czas stara się doprowadzić do spełnienia przepowiedni; • zły urok zdejmuje książę Filip dzięki pocałunkowi prawdziwej miłości.	• Król Stefan jest chorobliwie ambitnym i zawistnym monarchą w średnim wieku; • Czarownica rzuca urok na Aurorę z zemsty za ucięcie jej skrzydeł przez ojca Aurory – Króla Stefana; • Czarownica sama ustala warunek zdjęcia klątwy – daje niewielką szansę na jej zdjęcie; • Czarownica jest postacią dobrą i złą jednocześnie; • Czarownica, pomimo rzuconego uroku, nie potrafi znienawidzić Aurory; • Wróżki opiekują się Aurorą nieudolnie, a Czarownica cały czas wie gdzie przebywa Aurora i w dodatku nad nią czuwa; • Czarownica żałuje rzuconego uroku i stara się go cofnąć – bezskutecznie; • Książę Filip nie jest w stanie zdjąć uroku, zdejmuje go Czarownica, dzięki pocałunkowi miłości.

Tabela 3: Retelling na przykładzie „Czarownicy" – różnice między wersjami. Źródło: opracowanie własne.

Jak widać, modyfikacje fabularne w *Czarownicy* są dość znaczące względem *Śpiącej królewny.* Przede wszystkim odbiorca ma do czynienia ze zmianą perspektywy oraz fokalizatora[5], czyli postaci, która opowiada historię, w zupełnie przeciwnym kierunku względem animowanego pierwowzoru. David Herman fokalizację rozumie za Gérardem Genettem jako:

> termin używany do określenia perspektywy w narratologii. W wewnętrznej fokalizacji punkt widzenia jest ograniczony do konkretnego obserwatora lub reflektora, podczas gdy w trybie zerowym ogniskowania punkt widzenia nie jest zakotwiczony w zlokalizowanej pozycji. Co więcej, wewnętrzne ogniskowanie może być stałe, zmienne lub wielokrotne (Herman 2009: 186)[6].

[5] Termin użyty za Całek i rozumiany jako określenie tego, kto opowiada historię (Całek 2017: 53-54).

[6] Przekład własny za: „term for modes of perspective taking in narrative discourse. In internal focalization, the viewpoint is restricted to a particular observer or reflector, whereas in zero focalization the viewpoint is not anchored in a localized position. Further, internal focalization can be fixed, variable, or multiple".

W tym wypadku fokalizatorem staje się właśnie Czarownica, którą znamy ze *Śpiącej królewny* jako czarny charakter. W nowej odsłonie staje się ona nie tylko postacią pozytywną, ale w dodatku główną bohaterką tej opowieści. Postacie, które wcześniej były pozytywne, stają się negatywne (ojciec Aurory) lub też ich pozytywny wizerunek zostaje osłabiony, czego dobrym przykładem są chociażby nierozgarnięte wróżki, które w gruncie rzeczy nie są zbyt pomocne dla Aurory.

Ponadto zakwestionowane zostają także dotychczasowe przyporządkowania aksjologiczne. Świat bowiem jest znacznie bardziej złożony, a pewniki poddane zostają rewizji. Dzięki zmianie perspektywy, pogłębiona zostaje postać Czarownicy, a odbiorca może poznać jej motywacje. O ile motywacja Czarownicy w Śpiącej Królewnie wynika z przyczyn czysto małostkowych, o tyle w nowej odsłonie, postać ta działa z dużo bardziej ludzkich i uzasadnionych pobudek, została bowiem poważnie skrzywdzona. Jednak najistotniejszy jest fakt, że Czarownica nie jest postacią ani definitywnie dobrą, ani złą. Ma swoje wady i zalety, a przez to jest zwyczajnie ludzka i w konsekwencji bardziej wiarygodna. Kluczowa jest także zmiana sposobu odczarowania Aurory. W pierwowzorze dokonuje tego książę Filip dzięki pocałunkowi prawdziwej miłości, mimo że dopiero niedawno poznał królewnę. Natomiast w *Czarownicy*, książę Filip, który niewątpliwie darzy królewnę sympatią, nie jest w stanie zdjąć czaru. Udaje się to właśnie Czarownicy, która pomimo złości na króla Stefana i targającego nią konfliktu zewnętrznego, pokochała Aurorę jak własną córkę. Z podobną reinterpretacją pocałunku z miłości mamy do czynienia w powstałej rok wcześniej *Krainie lodu* (Buck & Lee 2013), w której to pocałunek siostrzanej miłości okazuje się silniejszy od tego na tle romansowym. Można wręcz stwierdzić, że pod pewnymi względami *Czarownica* jest antybaśnią, której odmienność od kanonu jest bezustannie podkreślana, lecz jednocześnie wciąż bazuje na pewnych utartych schematach. Jednak warto podkreślić, że ze względu na swoją rewizjonistyczną budowę, *Czarownica* jest zdecydowanym przykładem formy *retellingowej*. Natomiast terminu *remake* można by użyć pod jej adresem wyłącznie w kontekście zastosowania innej techniki niż w pierwowzorze oraz medium, w ramach którego funkcjonuje.

Trzecią z analizowanych produkcji *live action* jest *Kopciuszek*, którego nową odsłonę wyreżyserował Kenneth Branagh. Tym razem odbiorcy mają do czynienia z dużo bardziej klasyczną i wierną oryginałowi opowieścią, o czym świadczy chociażby fakt, pozostawienia oryginalnego tytułu. W tabeli poniżej zostały zestawione różnice pomiędzy obydwiema wersjami przygód Kopciuszka.

Kopciuszek (1950)	*Kopciuszek* (2015)
• narrator ogólnie wyjaśnia historię Kopciuszka i sposób, w jaki została służącą we własnym domu; • Kopciuszek poznaje Księcia (syn Króla) dopiero na balu; • Ojciec Księcia jest królem do końca filmu; • Wielki Książę wspiera Króla i Księcia w odnalezieniu Kopciuszka; • Dobra Wróżka ma postać starszej kobiety; • Wróżka zamienia w konia w woźnicę, a psa w stangreta; • myszy zdobywają klucz i uwalniają Kopciuszka, aby mógł przymierzyć pantofelek.	• historia Kopciuszka i jej relacji rodzinnych zostaje pokazana (pierwsze 20 minut filmu); • Kopciuszek poznaje Księcia (syn Króla) w lesie na polowaniu (przemycanie nowoczesnych idei); • Ojciec Księcia umiera w trakcie filmu, zostawiając mu tron; • Wielki Książę spiskuje z Macochą i utrudnia odnalezienie Kopciuszka; w poszukiwaniach pomaga Kapitan; • Dobra Wróżka ma postać kobiety w średnim wieku; • Wróżka zamienia gąsiora w woźnicę, a jaszczurki w stangretów; • myszy otwierają okno wieży, dzięki czemu Książę, przebrany za żołnierza, słyszy śpiew Kopciuszka i rozkazuje Kapitanowi zanieść jej pantofelek.

Tabela 4: Remaking na przykładzie „Kopciuszka" – różnice między wersjami.
Źródło: opracowanie własne.

W przeciwieństwie do *Czarownicy*, w *Kopciuszku* zakres zmian jest dużo mniej zauważalny. Branagh zdecydowanie przedstawił historię Kopciuszka w bardzo klasycznym ujęciu. Główna różnica dotyczy przede wszystkim pogłębienia kreacji niektórych postaci oraz rozbudowania całej historii o elementy słabo zarysowane w animowanym pierwowzorze. W rezultacie nowa wersja *Kopciuszka* zawiera kilka rozbudowanych scen na początku filmu, które trwają około dwudziestu minut i pełnią rolę wyjaśniającą fakt, że Kopciuszek został służącą we własnym domu, dzięki czemu odbiorca może poznać relacje rodzinne bohaterki. Historia jest właściwie nadbudowana, gdyż odbiorca dowiaduje się, co dokładnie zdarzyło się przed wydarzeniami przedstawionymi w animowanej wersji. Poza tym zmianie ulegają wyłącznie funkcje poszczególnych postaci pobocznych, ich wiek, kolor skóry oraz niektóre związki przyczynowo-skutkowe, które w rezultacie prowadzą do identycznego jak w pierwowzorze finału. Oprócz tego w filmie prezentowane są różnego rodzaju współczesne idee, czego przykładem jest chociażby scena, w której Kopciuszek próbuje wyperswadować księciu sens polowania, mówiąc: „to, że tak jest, wcale nie znaczy, że tak powinno być" (Branagh 2015: 29.45-29.48). Ostatecznie jednak cała historia przebiega mniej więcej tak, jak w oryginale. Mamy tu więc do czynienia z przykładem klasycznego *remake'u*, w którym występuje jedynie niewielka ilość elementów *retellingu*.

W nowej odsłonie *Księgi dżungli* (2016) reżyser Jon Favreau również nie opowiedział historii odbiegającej mocno od oryginału, aczkolwiek zakres zmian jest dużo większy niż w wypadku *Kopciuszka.* Różnice pomiędzy wersjami przedstawia tabela:

***Księga dżungli* (1967)**	***Księga dżungli* (2016)**
• historia, o tym jak Mowgli znalazł się w dżungli zostaje pokazana przy wsparciu narratora na początku filmu; • przyszywanym ojcem Mowgliego jest wilk Rama; Akela jest wodzem stada wilków, który decyduje, że Mowgli musi odejść; • słonie jako oddział patrolujący dżunglę (parodia armii brytyjskiej); • Mowgli wykorzystuje ogień, który powstał dzięki piorunowi uderzającemu w drzewo, dzięki radzie sępów; • Shere Khan zostaje przepędzony za pomocą ognia; • Mowgli na koniec filmu opuszcza dżunglę, aby dołączyć do dziewczyny, w której się zakochał.	• historia, o tym jak Mowgli znalazł się w dżungli wyjaśniana jest przez bohaterów w trakcie filmu; • przyszywanym ojcem Mowgliego jest Akela, będący wodzem stada; Akela ginie zabity przez Shere Khana; • słonie jako majestatyczni budowniczy dżungli; • Mowgli biegnie po ogień do wioski ludzi, aby pokonać Shere Khana; • Shere Khan zostaje zgładzony za pomocą ognia; • Mowgli w finale filmu zostaje w dżungli, a jego ludzkie zachowania zostają zaakceptowane przez inne zwierzęta, gdyż służą mieszkańcom dżungli.

Tabela 5: Remaking na przykładzie „Księgi dżungli" – różnice między wersjami.
Źródło: opracowanie własne

Podobnie jak w *Kopciuszku,* znów mamy do czynienia z pogłębieniem motywacji niektórych postaci i rozbudowaniem fubały. O ile w pierwowzorze historię tego, jak Mowgli trafił do dżungli, widz poznaje z krótkiej relacji narratora na początku filmu, o tyle w nowej wersji przepleciona została ona z fabułą rozgrywającą się w teraźniejszości i poznać ją można dzięki opowieściom poszczególnych bohaterów. Tym razem również zmianie ulegają funkcje niektórych postaci oraz wybrane związki przyczynowo-skutkowe. Kolejną interesującą modyfikacją jest zwiększenie realizmu przedstawianej opowieści. Mamy tu bowiem do czynienia z przywoływaną przez Sapkowskiego euhemeryzacją, gdyż postacie w filmie Favreau giną, natomiast w animowanej wersji ich działania nie prowadzą do śmierci, a najwyżej pobicia bądź przepędzenia. Kluczowa wydaje się także zmiana zakończenia, ponieważ finał pierwowzoru przynosił konkluzję, że Mowgli nie mógł zostać w dżungli, gdyż jego miejsce było wśród ludzi. Bohater odchodzi za dziewczyną, w której się zakochał, ponieważ jest to zgodne z jego naturą. Z kolei w wersji Favreau inność Mowgliego

zostaje zaakceptowana wraz z jego ludzkim sposobem myślenia i postępowania. Choć początkowo zwierzęta odnosiły się nieufnie do umiejętności bohatera, to z czasem zrozumiały, że są one dla nich pożyteczne. Tak więc kwestia dotycząca akceptacji tego „innego", który wbrew pozorom wiele wnosi do nieakceptującej go społeczności, jest tutaj elementem relewantnym.

Warto jednak zauważyć, że poza wskazanymi zmianami, filmy te są do siebie bardzo podobne, a niektóre sceny zostały niemalże całkowicie skopiowane pod względem fabularnym i wizualnym. Piosenki z animacji – z drobnymi modyfikacjami – również zostały zachowane. *Księga dżungli* Favreau jest więc raczej przykładem *remake'u* zawierającego elementy *retellingu* niż pełnoprawną formą tego typu powtórzenia.

Z kolei w *Pięknej i Bestii* (2017) Bill Condon w jeszcze większym stopniu niż Kenneth Branagh w *Kopciuszku* (2015) pozostał bardzo wierny oryginałowi. Zmiany są dosyć marginalne, a rewizjonistycznego podejścia jest w tym filmie niedużo. Różnice pomiędzy wersjami zostały przedstawione w tabeli.

Piękna i Bestia **(1991)**	***Piękna i Bestia*** **(2017)**
• historia przemiany Księcia w Bestię zostaje opowiedziana przez narratora; • nic nie wiadomo o matce Belli; • Ojciec Belli zostaje uznany za niepoczytalnego w wyniku intrygi Gastona, który chce się go pozbyć, aby zaręczyć się z Bellą; • Le Fou lekceważonym przez Gastona pomocnikiem; • Gaston rani Bestię za pomocą broni białej.	• historia przemiany Księcia w Bestię zostaje zobrazowana w pierwszych minutach filmu przy wsparciu narratora; • historia matki Belli zostaje pokazana i wyjaśniona; • Ojciec Belli zostaje uznany za niepoczytalnego w wyniku kłamstwa Gastona, który chce uniknąć oskarżeń o próbę zamordowania ojca Belli; • Le Fou jest zakochany w Gastonie, choć nieświadomy swojej homoseksualnej orientacji; • Gaston rani Bestię za pomocą broni palnej.

Tabela 6: Remaking na przykładzie „Pięknej i Bestii" – różnice między wersjami. Źródło: opracowanie własne

W *Pięknej i Bestii*, tak jak w wypadku poprzednich dwóch analizowanych filmów, po raz kolejny mamy do czynienia ze znaczną rozbudową wstępu. W pierwowzorze wprowadzenie w świat przedstawiony było zarysowane bardzo ogólnie za pomocą narratora. W wersji Condona narrator pełni wyłącznie funkcję wspierającą, bowiem wydarzenia są tym razem nie tylko opowiedziane, ale również pokazane, co w pewnym sensie jest istotą sztuki filmowej. Poza tym dochodzi do zmiany niektórych związków przyczynowo-

-skutkowych. Dodatkowo zostaje wprowadzony wątek matki Belli, którego w pierwowzorze nie było. Interesującą modyfikacją jest także zmiana orientacji seksualnej jednego z bohaterów. O ile w pierwowzorze Le Fou był wyłącznie lekceważonym i wykorzystywanym przez Gastona pomocnikiem, o tyle w nowej odsłonie *Pięknej i Bestii* twórcy zdecydowali, iż postać ta będzie mieć orientację homoseksualną, co wywołało sporo kontrowersji w niektórych krajach i środowiskach (Skowronski 2017). W nowej wersji Le Fou jest postacią nieświadomą swojej orientacji, a w dodatku zakochaną w Gastonie, któremu wiernie służy. Tak jak w wypadku wcześniej omawianych filmów, modyfikacja ta wynika przede wszystkim ze zmian ideologicznych i kulturowych czy obyczajowych, jakie zaszły od momentu premiery pierwowzorów.

Piękną i Bestię Condona również należałoby więc uznać za przykład *remake'u* z niewielką ilością elementów *retellingu*, bowiem cały film różni się tylko nieznacznie od pierwowzoru. Tak jak w wypadku *Księgi dżungli,* zachowana została większość piosenek. Wiele scen zostało przełożonych bardzo dokładnie w stosunku do oryginału zarówno pod względem fabularnym, jak i wizualnym.

Na podstawie zanalizowanych filmów można stwierdzić, że większość produkcji *live acion* studia Walt Disney Pictures, stworzonych na podstawie animacji tej wytwórni, ma formę *remake'ów* zawierających jedynie pewne elementy *retellingu*. Wyjątkiem jest tu *Czarownica* Stromberga, która zdecydowanie jest *remakiem*, przyjmując formułę pełnoprawnego *retellingu*. Warto także zwrócić uwagę, że studio Walta Disneya stosuje w swoich *remake'ach* kilka stałych strategii, jakimi są:

(1). rozwijanie fabuł pierwowzorów i obrazowanie kwestii słabo zarysowanych;

(2). usuwanie lub dodawanie niektórych postaci i zmiana ich funkcji dla rozwoju fabuły;

(3). psychologizacja postaci – tworzenie wiarygodnej motywacji dla ich konkretnych zachowań;

(4). aluzyjne zastosowanie współczesnych ideologii, mających duże znaczenie społeczne;

(5). zmiana niektórych mniej istotnych związków przyczynowo-skutkowych;

(6), zwiększenie stopnia realizmu, przy jednoczesnym zachowaniu cech magicznych/fantastycznych wykreowanego świata.

Jak można zauważyć, przedstawione strategie mają na celu raczej rozbudowę, pogłębienie i odświeżenie fabuł pierwowzorów, niż znaczącą ich rewizję. Tak więc określanie tych produkcji mianem pełnoprawnych *retellingów*, poza wspomnianą produkcją *Czarownica,* nie jest uzasadnione.

Strategia stosowana przez Walt Disney Pictures

Innym bardzo interesującym zagadnieniem w tym kontekście jest właśnie pewna zmiana ogólnej strategii ze strony Walt Disney Pictures. Wyprodukowana w 2014 roku *Czarownica* pod względem rewizjonistycznego podejścia, była swego rodzaju *novum*, ponieważ animacje Disneya są na ogół postrzegane jako bardzo klasyczne i zgodne z kanonem. *Czarownica* z kolei była dużym odwrotem od tej tendencji. Jednak po *Czarownicy* Disney znów powrócił do swojej poprzedniej strategii, produkując dosyć klasycznego *Kopciuszka.* Następnie w *Księdze dżungli* odbiorcy mieli znów do czynienia z nieco bardziej rewizjonistycznym podejściem, aby w *Pięknej i Bestii* ponownie otrzymać odświeżony i nieco rozbudowany oryginał.

Przyczyny takiego stanu rzeczy wynikają prawdopodobnie z kwestii finansowych związanych z produkcją tych filmów. Pomocna może być w tym kontekście tabela, w której zestawione zostały zyski studia Walt Disney Pictures uzyskane dzięki analizowanym w tym rozdziale filmom *live action* oraz poprzedzającej jej *Alicji w Krainie Czarów* (2010).

Tytuły filmów *live action* na podstawie animacji Disneya	**Zyski**		
	Krajowe	**Zagraniczne**	**Świat**
***Alicja w Krainie Czarów* (2010)**	$334,191,110	$691,276,000	$1,025,467,110
***Czarownica* (2014)**	$241,410,378	$517,129,407	$758,539,785
***Kopciuszek* (2015)**	$201,151,353	$342,363,000	$543,514,353
Księga dżungli (2016)	$364,001,123	$602,549,477	$966,550,600
***Piękna i Bestia* (2017)**	$504,014,165	$759,506,961	$1,263,521,127

Tabela 7: zyski studia Walt Disney Pictures uzyskane z filmów live action na podstawie animacji tej wytwórni. Źródło: opracowanie własne na podstawie strony http://www.boxofficemojo.com/ [dostęp: 20.08.2018].

Przedstawione w tabeli wyniki pokazują, że po *Alicji w Krainie Czarów* zyski czerpane z produkcji *live action* zaczęły spadać. Jednak od premiery dość klasycznego *Kopciuszka*, który odnotował największy spadek spośród wymienionych filmów, zyski zaczęły z powrotem sukcesywnie rosnąć. Być może decydenci wytwórni po sukcesie bardzo charakterystycznej w zakresie estetyki i fabuły *Alicji w Krainie Czarów* liczyli, iż kolejne filmy o charakterze rewizjonistycznym przyniosą równie wysokie dochody, zaś przy braku uzyskania odpowiedniego pułapu zysków przez *Czarownicę* zdecydowano się wrócić do bardziej sprawdzonych strategii. Jednak *Kopciuszek* przyniósł dużo mniejsze zyski niż *Czarownica.* Warto zauważyć, że *Księga dżungli,* która uzyskała wyższy wzrost dochodów, była już dziełem łączącym elementy rewizjonistyczne z tradycją pierwowzoru. Z kolei produkcja *Piękna i Bestia*, która okazała się najbardziej kasowa, była o wiele wierniejsza pierwowzorowi. Jednak ta niewielka liczba filmów oraz krótki czas, jaki upłynął od zrealizowania *Czarownicy* do momentu premiery *Pięknej i Bestii*, uniemożliwiają wyciągnięcie jakichkolwiek daleko idących wniosków, które można by przyjąć jako aksjomat, bowiem wpływ na zyski z wymienionych filmów oraz na stosowanie określonego typu powtórzeń mogły mieć również następujące czynniki:

(1). wiek grupy docelowej;
(2). płeć grupy docelowej;
(3). status społeczny grupy docelowej;
(4). poglądy ideologiczne grupy docelowej i jej opiekunów;
(5). upodobania i doświadczenia grupy docelowej;
(6). dominujące trendy w trakcie realizacji filmu;
(7). problematyka poruszana w filmie;
(8). marketing doświadczeń.

Tym, co mogło mieć jednak duży wpływ na odejście od strategii rewizjonistycznej, jest wymieniona wcześniej koncepcja marketingu doświadczeń. Według Katarzyny Dziewanowskiej:

> Marketing doświadczeń można zdefiniować jako strategię marketingową, która stara się w celowy sposób zrealizować i ożywić obietnicę poczynioną przez markę poprzez inscenizowanie doświadczeń dla konsumentów, które stają się ich udziałem przed dokonaniem zakupu, w trakcie procesu zakupowego oraz we wszystkich punktach styku z przedsiębiorstwem, do jakich może dość w późniejszym czasie (Dziewanowska 2013: 17).

Warto zwrócić uwagę, że w języku angielskim *experience marketing* oznacza także marketing doznań. Z uwagi na to, że produktem, jaki dostarcza studio Walt Disney Pictures, są filmy, koncepcja ta wydaje się wręcz kluczowa do zrozumienia strategii tej wytwórni. Bowiem z punktu widzenia konsumenta, podstawowym celem przemysłu filmowego jest zapewnianie rozrywki i właśnie związanych z tym doznań. Dziewanowska wymienia także następujące założenia gospodarki opartej na doświadczeniach:

- Konsumenci nabywają nie produkty czy usługi, lecz towarzyszące im doznania.
- Przedsiębiorstwa odwołują się do uczuć i zmysłów, a nie wyłącznie do czystej logiki i racjonalizmu nabywców.
- Efektywność działania przestała być uważana za najważniejszy miernik sukcesu.
- Konsumenci są traktowani jako porozumiewające się między sobą jednostki, zdolne do samostanowienia i tworzące społeczności wokół wspólnych wartości (Dziewanowska 2013: 17).

Wspomniane wyżej odwoływanie się do uczuć, zmysłów i emocji widzów wydaje się kluczowe dla twórców filmów w studiu Disneya. Kilka pokoleń wychowało się na animacjach tej wytwórni. Filmy Disneya mogą więc kojarzyć się z dzieciństwem i miłymi wspomnieniami. Walt Disney Pictures w filmach *live action* oddziałuje więc przede wszystkim na emocje odbiorców, aby w większości przypadków rozbudzić w nich nostalgię za okresem dzieciństwa, a w konsekwencji doprowadzić do dalszego obcowania z produktami tej marki.

Podsumowanie

Dążenie do wzbudzenia nostalgii może być powodem, dla którego studio Disneya chętniej produkuje ulepszone i rozbudowane wersje swoich animacji, zamiast tworzyć więcej obrazów o charakterze rewizjonistycznym na miarę *Czarownicy* czy *Alicji w Krainie Czarów* Burtona. Z punktu widzenia wytwórni taka strategia zapewnia bowiem optymalizację powodzenia i, co za tym idzie, zysków. Wydaje się zatem, że odwoływanie się do znanych i utrwalonych od dzieciństwa schematów bardziej oddziałuje na publiczność niż całkowite odejście od pierwowzorów. Sam fakt wykorzystywania znanych i lubianych przez widzów w dzieciństwie utworów oraz oglądanie ich przez wielu odbiorców zdaje się tę tezę potwierdzać.

Ponadto tendencję podobną można zauważyć także w innych produkcjach *live action* realizowanych na podstawie animowanych pierwowzorów Disneya. Dobrym tego przykładem może być *Krzysiu, gdzie jesteś?* (Forster 2018), którego *trailer* bardzo mocno eksponuje uwielbiane przez widzów postacie, znacząco akcentując fakt, że choć Krzyś dorósł i bardzo się zmienił, to jednak mieszkańcy Stumilowego Lasu wciąż pozostają tymi samymi uroczymi stworzeniami, które wielu odbiorców pamięta z dzieciństwa (Filmweb.pl 2018). Podobnie sytuacja wygląda w wypadku nowej wersji *Króla Lwa* (Favreau 2019), którego *trailer,* stworzony przez fanów, również bardzo mocno wykorzystuje nostalgię za pierwowzorem i zdecydowanie akcentuje wszelkie podobieństwa do tej animacji (TheBodoProduction 2017). Ujawnia się to przede wszystkim za sprawą dobrze znanej ścieżki dźwiękowej oraz obrazów miejsc takich jak lwia skała. Ponadto w zapowiedzi pojawia się głos Jamesa Earla Jonesa, który w animowanej wersji dubbingował postać Mufasy. Choć większość obsady została zmieniona, to jednak aktora grającego wcześniej tego bohatera pozostawiono w jego dotychczasowej roli, co również z premedytacją wykorzystano w *trailerze*, aby zwielokrotnić nostalgię za uwielbianym filmem. Skoro więc sami fani produkują *trailery,* bazując na tęsknocie za produkcjami im bliskimi, nie dziwi, iż wytwórnia Disneya kieruje się podobnymi pobudkami.

W kontekście *Króla Lwa* warto także wspomnieć o pewnej tendencji, którą film ten rozpoczął. W utworze tym nie występują ludzie. W dodatku tym razem, tak jak w wypadku *Księgi dżungli,* producenci ze studia Disneya wykorzystali zwierzęta wygenerowane cyfrowo. Jak słusznie zauważyła Noelle Devoe z portalu Seventeen.com (2018), należałoby się więc zastanowić, czy nie trzeba by tu mówić o nowej kategorii – filmie *CGI-action*. Warto także zauważyć, że nowa odsłona *Króla Lwa* jest zdecydowanie klasycznym *remakiem.* Historia z animowanego pierwowzoru została bowiem pozostawiona praktycznie bez zmian, wręcz przekopiowana kadr po kadrze z wyjątkiem drobnych zabiegów kosmetycznych, takich jak dodanie lub usunięcie kilku krótkich scen lub zmiana tekstu jednej z piosenek. Znacząco zmieniła się tylko technika, w jakiej film wykonano. Choć wydawałoby się, że nie wpłynie to na zmianę odbioru filmu, a jedynie go odświeży, film ten spotkał się z dużą falą krytyki. Jednym z recenzentów, którzy niezbyt przychylnie przyjęli nową wersję *Króla Lwa* jest Łukasz Muszyński, który swoje zarzuty uzasadnił twierdząc, że

> Baśniową umowność zastąpił bowiem realizm rodem z National Geographic. Tam, gdzie autorzy rysunkowego pierwowzoru pozwalali sobie na cudzysłów i szczyptę

surrealizmu, twórcy zrealizowanego w całości przy pomocy komputerów remake'u są boleśnie dosłowni (Muszyński 2019).

Jest to o tyle interesujące, że w nowym *Królu Lwie* raczej trudno doszukać się elementów *retellingu*. Produkcja ta jest raczej właśnie klasycznym *remakiem*, mającym na celu wzbudzanie u widzów tęsknoty za doświadczeniami z pierwowzoru. Można z tego wywnioskować, że strategia Disneya zmierza raczej w kierunku tworzenia kolejnych reprodukcji *live action* swoich animacji niż na nowo opowiedzianych historii. Wszelkie zaś tendencje do odchodzenia od tej taktyki w stronę rewizjonistycznego *retellingu* zdają się na tyle nieliczne, że stanowią raczej potwierdzenie dominującej reguły. Dlatego też w tym kontekście użycie słowa *remake* wydaje się dużo bardziej zasadne, bowiem podstawowym założeniem wszystkich tego typu dzieł jest przede wszystkim powielenie komercyjnego sukcesu cieszącego się popularnością pierwowzoru, w czym wykorzystywanie nostalgicznych zachowań niewątpliwie pomaga.

Źródła cytowań

Box Office Mojo, (2014), *Maleficent*, online: , http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=maleficient.htm [dostęp: 20.08.2018].

Box Office Mojo, (2015), *Cinderella*, online: http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=cinderella2015.htm [dostęp: 20.08.2018].

Box Office Mojo, (2016), *The Jungle Book*, online: http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=junglebook2015.htm [dostęp: 20.08.2018]. Box Office Mojo, (2017), *Beauty and the Beast*, online: http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=beautyandthebeast2017.htm [dostęp: 20.08.2018].

Branagh, Kenneth, reż. (2015), *Kopciuszek*, Walt Disney Pictures.

Burton, Tim, reż. (2010), *Alicja w Krainie Czarów*, Walt Disney Pictures.

Całek, Anita, (2017), 'Retelling w literaturze fantasy: od renarracji do metafikcji', Mariusz M. Leś, Weronika Łaszkiewicz, Piotr Stasiewicz (red.), *Tekstowe światy fantastyki,* Białystok: Wydawnictwo PRYMAT, ss.45-66.

Condon, Bill, reż. (2017), *Piękna i Bestia,* Walt Disney Pictures.

Dziewanowska, Katarzyna, (2013), 'Nowe oblicze marketingu — koncepcja marketingu doświadczeń', *Marketing i Rynek*: 1 (20), ss. 16-24.

Eco, Umberto, (1990), 'Innowacja i powtórzenie: pomiędzy modernistyczną i postmodernistyczną estetyką', przekł. Teresa Rutkowska, *Przekazy*

i Opinie: 1-2, ss. 12-36.

Favreau, Jon reż. (2016), *Księga dżungli*, Walt Disney Pictures.

Filmweb.pl (2018), 'Krzysiu, gdzie jesteś?: zwiastun nr 1 (polski)', online: https://www.filmweb.pl/video/zwiastun/nr+1+polski-46496 [dostęp: 21.07.2018].

Geronimi, Clyde reż. (1959), *Śpiąca królewna*, Walt Disney Productions.

Herman, David (2009), *Basic Elements of Narrative Basic Elements,* Chichester, Wiley-Blackwell.

Hopfinger, Maryla (1974), *Adaptacje filmowe twórców literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich.

Kaczmarczyk, Katarzyna (2015), 'Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania', *Tekstualia*: 4 (43), ss. 3-16.

Kepler, Adam W. (2015), 'In Hollywood, It's a Reboot by Any Other Name', w: *The New York Times*, https://www.nytimes.com/2015/07/26/movies/in-hollywood-its-a-reboot-by-any-other-name.html [dostęp: 20.08.2018].

Koch, Herman (2015), *Dom letni z basenem*, Poznań: Media Rodzina [EPUB].

Lee, Jin Ha, Rachel Ivy Clarke (2018), 'Relationships among video games: Existing standards and new definitions', *Web Online Library*, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/meet.2014.14505101035, tab. 1 [dostęp: 20.08.2018].

Lubelski, Tadeusz, (2010), 'Remake', w: *Encyklopedia kina*, Kraków: Biały Kruk, ss. 820.

Luske, Hamilton, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi reż. (1950), *Kopciuszek*, Walt Disney Productions

Marciniak, Paweł (2015), 'Transfikcjonalność', *Forum Poetyki*, online: *http://fp.amu.edu.pl/transfikcjonalnosc/* [dostęp: 20.08.2018].

Muszyński, Łukasz (2019), 'Bezkrólewie', online: https://www.filmweb.pl/review/Bezkr%C3%B3lewie-22766 [dostęp: 11.10.2019].

Nieracka, Agnieszka (2014), 'Wokół kategorii filmowego remake'u', *Kwartalnik Filmowy*: 85, ss. 133-146.

Ryan, Marie-Laur (2013), 'Transmedial Storytelling and Transfictionality', *Poetics Today*: 3 (34), ss. 361-388.

Reitherman, Wolfgang reż. (1967), *Księga dżungli*, Walt Disney Productions.

Ruiz, José María López (2006), *Tyrani i zbrodniarze. Najwięksi nikczemnicy w dziejach świata*, przekł. Agata Ciastek, Warszawa: Dom Wydawniczy

Bellona.

Sapkowski, Andrzej (2001), *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa: Wydawnictwo SuperNowa.

Skowera, Maciej (2016), 'Postmodernistyczny retelling baśni — garść uwag terminologicznych', *Creatio Fantastica*: 2 (53), ss. 45-62.

Skowronski, Robert (2017), online: https://www.antyradio.pl/Film/News/Piekna-i-Bestia-z-pierwszym-disneyowskim-gejem-13556 [dostęp: 21.07.2018].

Stromberg, Robert reż. (2014), *Czarownica*, Walt Disney Pictures.

TheBodoProduction (2017), 'The Lion King Live Action – Trailer (2019) HD', online: https://www.youtube.com/watch?v=njF9p2SWi64 [dostęp: 21.07.2018].

Wise, Kirk, Gary Trousdale reż. (1991), *Piękna i Bestia*, Walt Disney Pictures.

Od adaptacji, przez *remake* i *sequel* do *crossoveru*, czyli historia pewnej przeklętej kasety wideo

KRZYSZTOF BRENSKOTT
Uniwersytet Jagielloński
kbrenskott@gmail.com

Wprowadzenie

Anna Perzyńska w artykule *Opowiadać dalej – fanfiki, mashupy, uniwersa – alternatywa i konwergencja* stawia tezę, że współczesna popkultura jest odzwierciedleniem potrzeby „kontynuacji uczestnictwa" w światach przedstawionych (Perzyńska 2013: 88). Zdaniem badaczki tę tendencję widać przede wszystkim w rosnącej popularności takich zjawisk, jak *spin-off, slash, crossover, prequel, sequel* i wersje alternatywne raz opowiedzianej historii (Perzyńska 2013: 85). O tym, że ten kulturowy fenomen, polegający na ciągłym „opowiadaniu od nowa", otwiera badania narratologiczne na szereg nieznanych dotąd problemów i zagadnień, pisze Agnieszka Ogonowska:

> Niezwykle ciekawa sytuacja – z punktu widzenia badaczy tych zjawisk – rysuje się, gdy pojawiają się różne adaptacje filmowe tego samego utworu literackiego lub jego fragmentów (remake, retake, cytat filmowy, patchwork, kolaż). To zjawisko wręcz inspiruje do podjęcia badań z zakresu swoistej komparatystyki obrazu w kontekście szczególnie realizowanej intermedialności (Ogonowska 2013: 123).

Seryjność, która tak interesuje obie wspomniane autorki, jest niezwykle powszechna także w horrorze (Knöppler 2012: 194), zaś za jeden z jej bardziej

intrygujących przejawów można uznać narrację o przeklętej kasecie, pierwotnie opowiedzianą w 1991 roku przez Kojiego Suzukiego w powieści *Ring,* która zresztą doczekała się czterech kontynuacji literackich (*Rasen* (1995), *Rūpu* (1998), *Bāsudei* (1999), *S* (2012), *Tide* (2013), czterech adaptacji filmowych (*Ring: Kanzenban* (1995), *Ring* (1998), koreański *Ring: Virus* (2000) i amerykański *The Ring* (2002), serialu na podstawie książki (*Ring: The Final Chapter* (1999), dwóch słuchowisk (*Ring* z 1996 i *Ring* z 2015), dwóch gier wideo (*The Ring: Terror's Realm* z 2000), *Ring: Infinity* także z 2000) i dwóch mang (*Ring* z 1996, *Ring* z 1999), zaś kinowy film japoński i jego *remake* amerykański uruchomiły własną sieć kolejnych, powiązanych ze sobą tekstów; w wypadku wersji Hideo Nakaty były to dwie alternatywne kontynuacje (*Rasen* z 1998 i *Ring 2* z 1999), seria *spin-offów* (zapoczątkowana przez film *Sadako 3D* z 2012) i *crossover* zatytułowany *Sadako vs Kayako* (2016), zaś na serię zainicjowaną przez film Verbinskiego składają się *spin-off Rings* (2005), *sequel The Ring Two* (2005) i *reboot Rings* (2017). Ten pokaźny zbiór tekstów pokazuje już nie tylko skalę zjawiska ponownego opowiadania, ale również pozwala zwrócić uwagę na to, jak podróż przez różne media i kultury może wpłynąć na opowiadaną historię. Celem autora niniejszego rozdziału będzie próba przyjrzenia się temu, które elementy pierwotnej narracji przedostawały się do jej kolejnych wariantów, jak zmiany mediów, konwencji i kultur wpływały na opowiadaną historię i jakie relacje łączą poszczególne ogniwa tego łańcucha. Autor rozdziału skupi jednak uwagę nie na całości dostępnego materiału, tylko na trzech najważniejszych wariantach narracji o przeklętej kasecie: powieści *Ring* Suzukiego, kinowej ekranizacji Nakaty i amerykańskim *remake'u*, przywołując inne teksty raczej kontekstowo, oraz na najważniejszych elementach analizowanej historii.

Narratologia postklasyczna

Zapowiadane próby prześledzenia kolejnych transformacji w obrębie jednej historii wymagają zastosowania odpowiednich narzędzi analitycznych. Jak zauważają współcześni badacze, pojęcia takie jak *remake*, *crossover* czy *sequel* okazują się niewystarczające, gdy w grę wchodzą bardziej niejednoznaczne powiązania między kolejnymi wariantami tej samej opowieści. Anna Krawczyk-Łaskarzewska, analizując serię „Hannibal", zauważa, że trudno jest jednoznacznie określić, czy omawiana wariacja jest *remake'iem*, czy *rebootem* ze względu na „skomplikowane relacje serialu z jego literackimi i filmowymi po-

przednikami" (Krawczyk-Łaskarzewska 2015: 3). Badaczka, używa terminu „kulturowy recykling", mając na myśli proces ciągłego powielania i wykorzystywania na nowo istniejących już narracji (Krawczyk-Łaskarzewska 2015: 11). Co istotne, zdaniem badaczki produkty powstałe poprzez proces „kulturowego recyklingu" zachowują ślady swojej historii i poprzednich wersji (Krawczyk-Łaskarzewska 2015: 11). Ujęcie Krawczyk-Łaskarzewskiej umożliwia spojrzenie na zjawisko „opowiadania dalej" jako na pewien proces, uwzględniający większą liczbę powstałych w ten sposób tekstów, a nie tylko relacje oryginał – *remake* czy tekst źródłowy – adaptacja. Do podobnych wniosków dochodzą Guglielmo Pescatore, Veronica Innocenti oraz Paola Brembilla, opisując model „narracyjnych ekosystemów" (Pescatore, Innocenti & Brembilla 2014: 1). Zdaniem badaczy w wypadku opowieści seryjnych, zwłaszcza seriali, można mówić już o narracyjnych ekosystemach, które rządzą się własnymi prawami. Jednym z nich, istotnym dla niniejszej analizy, jest to, że materiał narracyjny jest żywy i przechodzi przez procesy dostosowania i konkurencji (Pescatore, Innocenti & Brembilla 2014: 4). Oznacza to, że wszystkie elementy diegetyczne ulegają ciągłym przekształceniom, które są jednak kierunkowe – słabsze elementy przegrywają w konkurencji z silniejszymi i zostają wyeliminowane. Materiał narracyjny musi się dostosowywać do oczekiwań rynku i odbiorców lub po to, by stać się spójniejszym. Bazując na przykładzie opowieści o przeklętej kasecie można pokazać, które z jej elementów przetrwały, a które zostały usunięte. Na tym etapie warto również przywołać jeszcze jedną koncepcję, jaka może okazać się przydatna do analizy materiału badawczego. Otóż Greg Wright, zgłębiając historię serii *Ring,* wypracował model wirusowy, zgodnie z którym rdzeniem opowieści jest jej główny wątek fabularny, jednak inne elementy podczas podróży między mediami oraz kulturami ulegają zmianom. Podobnie jak wirus, opowieść szybko się rozprzestrzenia i roznosi, wszelako warunkiem tego rozrostu jest ciągła mutacja – nie dotyka ona jednak rdzenia „wirusa" (Wright 2013: 46).

Przywołane koncepcje i rozważania wpisują się w coraz popularniejszy nurt narratologii transmedialnej. Jest ona „subdyscypliną narratologii postklasycznej, skupiającą się na badaniu narracji w różnych mediach, problematyzującą jej związek z medium, którego specyfika wpływa na kształt przekazywanych historii" (Kaczmarczyk 2015: 3). O ile narratologia klasyczna była tekstocentryczna, ahistoryczna, skupiona na badaniu zamkniętych systemów (Kaczmarczyk 2015: 4) i pomijała zagadnienia zewnętrzne wobec samego tekstu (a więc kontekst, docelowego odbiorcę czy medium; Kaczmarczyk 2015:

3), o tyle narratologia postklasyczna jest skoncentrowana na „otwartych, dynamicznych procesach znaczeniotwórczych, analizowanych jako całość wraz z ich kontekstem kulturowym" (Kaczmarczyk 2015: 4). To właśnie ów kontekst kulturowy, pomijany w narratologii klasycznej, jest niezwykle istotny w próbie zrozumienia różnic między poszczególnymi wariantami tej samej historii, z czego zdają sobie sprawę współcześni badacze: „tworzenie remake'u filmu oznacza, do pewnego stopnia, przetłumaczenie […] pomysłu lub konceptu na nasze własne tło kulturowe [*remaking a film means, to some extent, translating* […] *the idea or concept into our own cultural background*] (Marak 2010: 257). Z kolei Ogonowska stwierdza, że: „Zagadnienie adaptacji tekstów literackich na potrzeby innych mediów obejmuje nie tylko zależności między samymi mediami, ale również rzeczywistość społeczną, polityczną i kulturową, w jakiej są zanurzeni zarówno sami adaptatorzy, jak i odbiorcy tworzonych przez nich produktów" (Ogonowska 2013: 117), natomiast Wacław Osadnik konstatuje, iż: „przekład to nie fenomen statyczny, lecz układ dynamiczny, który zależy od wszelkich relacji, w jakie wchodzą jednostki tekstowe w ramach danej kultury i żywego, ciągle zmieniającego się języka" (Osadnik 2010: 109).

Wielość przywoływanych wcześniej koncepcji nie powinna dziwić, ponieważ, jak zauważa Kaczmarczyk, „współczesna narratologia jest „interdyscyplinarnym zbiorem teorii i praktyk analitycznych" (Kaczmarczyk 2015: 5). Tym, co je łączy, jest sposób traktowania narracji. Przywoływana już narratologia transmedialna, będąca subdyscypliną narratologii postklasycznej, skupia uwagę na statusie narracji „jako fenomenu, mogącego w różnym zakresie manifestować się w wielu mediach" (Kaczmarczyk 2015: 5). Zmiana medium staje się więc zmianą znaczącą. Jak zauważa Osadnik, podczas przekładania warstwy werbalnej dzieła literackiego na warstwę ikoniczną i dialogową kina następuje rozbicie języka dzieła literackiego na dwa różne sposoby komunikowania – i już to generuje znaczne różnice w tekście oraz jego adaptacji filmowej (Osadnik 2010: 114). Mając więc na uwadze specyfikę kolejnych mediów, w których manifestuje się narracja, oraz kontekstu kulturowego, w jakim osadzane są następne teksty, można potraktować zjawisko *retellingu* i seryjności jako pewien proces, w trakcie którego pierwotna historia przechodzi przez serię przemian, mutacji i ewolucji. Interesujące z punktu widzenia autora niniejszego rozdziału pola problemowe to: zagadnienie usuwania lub dodawania elementów narracji (Osadnik 2010: 113), techniki upraszczania lub komplikowania poszczególnych elementów narracji (Osadnik 2010: 113) i to, w jaki sposób zmiany kontekstu kulturowego, konwencji i nośnika wpłynęły na samą

narrację. Ogonowska wymienia następujące elementy narracji: fabuła, bohaterowie, specyficzna nastrojowość i poetyka, system ideowy utworu czy jego koloryt historyczny i obyczajowy (Ogonowska 2013: 112).

Pierwowzór – opis najważniejszych elementów pierwotnej historii

Kluczem do sukcesu książkowego pierwowzoru jest prostota opowiadanej historii. Fabuła przypomina bowiem miejskie legendy i opiera się na pytaniu o to, co by się stało, gdyby któryś ze śmiercionośnych łańcuszków okazał się prawdziwy. Co warto zaznaczyć, sama powieść została zainspirowana miejską legendą (Ball 2006: 18). Jednak żeby móc prześledzić dalsze losy poszczególnych elementów narracji, trzeba najpierw dokonać ich funkcjonalnego opisu. Główny bohater, dziennikarz Asakawa, przypadkiem wpada na trop tajemniczych zgonów, które mają miejsce w Tokio. Kilkoro nastolatków zginęło tej samej nocy, w tym samym czasie, w różnych częściach miasta, zaś przyczyna śmierci ofiar jest taka sama. Dziennikarz odkrywa, że dokładnie tydzień wcześniej nastolatkowie spędzili wspólnie wieczór w wynajętym apartamencie. Prowadząc śledztwo, odnajduje w końcu tajemniczą kasetę wideo, na której zarejestrowane zostały przerażające obrazy, dziwne sceny, których z pozoru nic ze sobą nie łączy oraz informacja, że widz umrze za siedem dni. Ostatnia część zabójczego filmu, w której odbiorca miałby zostać poinformowany o tym, jak zdjąć klątwę, została usunięta, a na jej miejsce nagrano reklamę. Po obejrzeniu filmu Asakawa odbiera telefon, w którym słyszy dźwięk wody. Odtąd ma tylko siedem dni, by rozwiązać zagadkę, a jego jedynymi wskazówkami są dziwaczne obrazy z kasety wideo.

Od tego momentu *Ring* staje się zapisem śledztwa dziennikarskiego i bliżej mu do kryminału niż horroru. Asakawa, wraz ze swoim kontrowersyjnym przyjacielem Takayamą, analizując treść nagrania i badając archiwa, szukają odpowiedzi na pytanie o to, skąd pochodzi kaseta, kto ją nagrał i co zrobić, by uniknąć skutków ciążącej na nich klątwy. Suzuki wskazuje bohaterom i czytelnikowi tropy prowadzące w dwóch, na pozór wykluczających się kierunkach: jeden z nich wiedzie do Sadako Yamamury, zamordowanej dziewczyny o parapsychicznych mocach, drugi zaś do wirusa ospy prawdziwej.

Fabuła powieści Suzukiego opiera się na – pozornym – rozdźwięku między *ghost story* a thrillerem medycznym. Oba wątki łączą się dopiero wtedy, gdy bohaterowie poznają historię Sadako – dziewczyny, której rodzice zostali do-

prowadzeni do śmierci z powodu medialnego skandalu, a która została zgwałcona, przez oprawcę zarażona wirusem ospy prawdziwej i zamknięta w studni. Obrazy z tajemniczej kasety, które prowadzą do zwłok Sadako, okazują się być zapisem scen z jej życia. Jednak – jak boleśnie przekonuje się Takayama – klątwa nie miała na celu doprowadzenia protagonistów do ciała Sadako i poznania jej historii, lecz jest narzędziem zemsty – choć nie tylko samej Sadako, która bierze rewanż na ludziach i mediach za swoje nieszczęścia. Według Asakawy:

> Trzydzieści lat temu pewna młoda kobieta znienawidziła społeczeństwo za to, że doprowadziło jej ojca i matkę do śmierci. Mniej więcej w tym samym czasie wirus ospy prawdziwej znienawidził ludzkość za to, że niemal całkowicie usunęła go z powierzchni ziemi. Te dwa rodzaje nienawiści złączyły się razem w ciele jednej osoby – Sadako Yamamury – a potem pojawiły się na świecie w nowej, nieoczekiwanej i niewyobrażalnej formie (Suzuki 2004: 322).

Dzięki swym parapsychicznym mocom Sadako potrafiła zarazić innych śmiercionośnym wirusem.

Asakawa odkrywa końcu ostatecznie, jaki jest sposób na uniknięcie śmierci. Wirus musi się reprodukować, a więc każdy, kto obejrzał kasetę, ma za zadanie pokazać ją komuś innemu. Powieść kończy się uniwersalną refleksją o tym, że zło istniało zawsze, zmieniają się jedynie narzędzia którymi się posługuje, zaś sama Sadako jest tylko jednym z nich. Zgodzić się zatem należy z Ksenią Olkusz, że: „zło interpretowane jest w powieści jako istniejąca od zawsze potęga, która tylko dostosowuje się do aktualnego stanu kultury i cywilizacji" (Olkusz 2010: 79).

Jak pisze badaczka, poza nawiązaniami do estetyki horroru, niezwykle istotne w *Ringu* są jeszcze dwie płaszczyzny: aluzje do aktualnych problemów społecznych i obyczajowych, oraz wykorzystanie elementów buddyzmu i japońskiej mitologii (Olkusz 2011: 151). Pierwsza z dwóch wymienionych przez Olkusz płaszczyzn dotyczy samej Sadako i jej nieprzynależności do żadnej grupy społecznej. Antagonistka łączy w sobie bowiem dwie cechy, które uniemożliwiają jej funkcjonowanie we współczesnym społeczeństwie – jest medium (a więc tkwiąc w tym co swojskie, przynależy jednocześnie do tego, co obce) – oraz przez syndrom feminizacji jąder – bo nie może spełniać żadnej roli społecznej – ani męskiej, ani kobiecej. Jak wskazuje Olkusz: „pozbawiona owej przynależności Sadako nie potrafi odczuwać więzi z otaczającymi ją ludźmi; świat jest dla niej przestrzenią opresyjną i nieznaną" (Olkusz 2011: 154).

Tragiczny koniec tej postaci jest już tylko dopełnieniem wyroku, który zapadł już przy jej narodzinach.

Omawiając problematykę obyczajową i społeczną poruszoną w *Ringu* warto jeszcze wspomnieć o roli nowych mediów. Książka Suzukiego może być odczytywana jako ich krytyka. Na fakt, że telewizja jest śmiercionośna, wskazuje już sam motyw przewodni powieści – zabójcza kaseta wideo. Jednak refleksji tej natury jest w *Ringu* więcej. To przecież właśnie medialny skandal zrujnował życie rodziny Sadako – jej matkę doprowadził do samobójstwa, zaś ojca pozbawił zdrowia. Symboliczne jest również to, że główny bohater, którego rodzina pada ofiarą klątwy, jest dziennikarzem, przez co zemsta antagonistki uderza bezpośrednio w reprezentanta ludzi odpowiedzialnych za jej nieszczęścia.

Druga z płaszczyzn przywoływanych przez Olkusz związana jest z mitologią japońską i buddyzmem. Jak zauważa badaczka, dużą rolę w powieści odgrywa posąg En-no Ozunu, który matka Sadako – Shizuka – wydobywa z morza, nabywając tym samym zdolności parapsychicznych (Olkusz 2011: 151). En-no Ozunu, który w powieści jest nazywany Ascetą, to – jak wskazuje Olkusz – założyciel buddyzmu ezoterycznego:

> W przeciwieństwie do innych szkół i sekt buddyjskich sekty ezoteryczne zajmują się magią i zaklęciami zabronionymi przez ortodoksyjny buddyzm. Buddyzm shingon po dziś dzień jest praktykowany w Japonii, przy czym traktuje się go jako całkowicie odmienny od pierwotnego, zapożyczonego z Chin. Dla szkoły ezoterycznej najistotniejsza jest modlitwa, która zyskuje moc dzięki praktykom ascetycznym. Postulat ascezy łączył się ściśle z dążeniem do odosobnienia i wyjaśnia to pobyt En-no Ozunu na wyspie Ōshima oraz zyskanie przez niego magicznych mocy. Izolacja jest – jak się zdaje – *conditio sine qua non* do ujawnienia się nadnaturalnych właściwości (Olkusz 2011: 154).

Co więcej, „alienacja wprawdzie warunkuje szczególne predyspozycje Sadako, jest jednak dotkliwa, bo niezależna od świadomych wyborów bohaterki" (Olkusz 2011: 154). Badaczka wskazuje również na mitologiczny wymiar samobójstwa Shizuko, które – zgodnie z religijną symboliką wulkanów – jest traktowane jak akt nie tylko samozniszczenia, ale też odbudowy i ponownego stwarzania (Olkusz 2011: 156). Olkusz uważa, że taką również rolę odgrywa w powieści samobójstwo Shizuko, które – poprzez wzniecenie w Sadako nienawiści do świata – doprowadzi do narodzin zabójczej klątwy. Badaczka zwraca jeszcze uwagę na dwupłciowość Sadako, mocno osadzoną

w tradycji japońskiej, oraz – co jest niezwykle ważne dla niniejszej analizy – rolę wyobrażeń akwatycznych:

> Symbolika kręgu, a konkretniej – studni, do której zostaje wrzucona Sadako, wiąże się również z wyobrażeniami akwatycznymi. Jak konstatuje Monika Szyszka, „najczęściej [są one – dopowiedzenie oryginalne] używane dla ukazania regresu do pierwotnego stanu bytu, do bezforemnej preegezystencji lub/i narodzin w nowej postaci". Nie dziwi zatem, że zarówno zgon, jak i ponowne narodziny bohaterki następują właśnie w studni. Izolacja w tej zamkniętej przestrzeni jest warunkiem inicjacji i transformacji, której poddaje się Sadako, aby osiągnąć moc wirusa. Warto też zwrócić uwagę na to, że z kolei uzyskanie przez Shizuko nadnaturalnych mocy odbywa się w morzu, a „zanurzenie w wodzie symbolizuje zniszczenie starej formy lub bytu, [natomiast – dopowiedzenie oryginalne] wynurzenie równoznaczne jest z odrodzeniem w nowej postaci i do nowego życia" (Olkusz 2011: 159).

Spostrzeżenia Olkusz dotyczące roli wody są niezwykle ważne, ponieważ – w przeciwieństwie do wielu innych elementów *Ringu* Suzukiego – będą powtarzane w kolejnych wariantach historii Sadako. Warto również dodać, że – jak wspomina Olkusz – walka tego, co tradycyjne, japońskie, z tym, co obce kulturowo, czyli z kulturą masowych mediów, ma swoją reprezentację w powieści – walka nadnaturalnych, a zakorzenionych w tradycji buddyjskiej, mocy Sadako i jej matki, z nowoczesnym, zsekularyzowanym Zachodem, reprezentowanym przez media.

Istotnym elementem powieściowego pierwowzoru jest jego przesłanie. Jak zauważa Steve Jones, Asakawa pragnie się dowiedzieć, czy zagrożenie jest biologiczne (wirus), czy paranormalne (duch Sadako), lecz jego starania kończą się fiaskiem (Jones 2012: 2). Sugeruje to, zdaniem badacza, że powieść podsuwa inne rozwiązanie. Naprawdę przerażająca nie jest bowiem sama klątwa, ile lekarstwo na nią, a więc konieczność przekazania wyroku śmierci na Innego, żeby móc ocalić samego siebie (Jones 2012: 2). Zagrożenie ze strony Sadako może być łatwo zneutralizowane – wystarczy nie skopiować kasety. Jednak sam fakt, że bohaterowie robią to – znając możliwe konsekwencje swojego czynu – jest prawdziwym zagrożeniem. Klątwa jedynie pokazuje symptomy prawdziwej choroby toczącej japońskie, dotąd kolektywne, społeczeństwo: egoistyczny indywidualizm (Jones 2012: 18).

Adaptacja – różnice wynikające ze zmiany medium

Ksenia Olkusz zwracała ponadto uwagę na grę między tradycją i nowoczesnością w powieści Suzukiego. Tematy te są równie mocno obecne w adaptacji Nakaty, choć – ze względu na przyjętą konwencję i zmianę medium – wyrażone w zupełnie inny sposób. Film całkowicie rezygnuje z opowiadania historii o pomniku Ascety, nie pojawia się również w jego strukturze tak eksplicytna i werbalnie wyrażana krytyka mediów i amerykanizacji społeczeństwa, jednak to, co nie zostaje wyrażone słowem, zostaje przekazane w warstwie wizualnej dzieła. Uwidacznia się to najlepiej w finale filmu.

Kulminacyjny punkt powieści – śmierć Takayamy – w tej wersji jest przedstawiony zupełnie inaczej. Powieściową wersję Jones opisuje następująco:

> Kiedy [Takayama – K. B.] patrzy na siebie, widzi, że: „twarz w lustrze należała do niego, starszego o sto lat. Nawet Ryuji nie wiedział, że tak przerażającym będzie spotkanie samego siebie, przemienionego w kogoś innego" […]. Eksterioryzacja i transformacja siebie w Innego są opisane jako ostateczny, niewyobrażalny horror. W tym przypadku jest jasne, że Suzuki podziela koncepcje Levinasa o definiowaniu „Ja" poprzez jego różnice względem „Nie-Ja". Kiedy Ryuji nie może rozpoznać w sobie siebie, postrzega siebie jako Obcego. Ten gest doprowadza do jego unicestwienia. Umiera ze strachu, ponieważ rozpada się jego postrzeganie samego siebie (Jones 2012: 7)[1].

Groza polegała na tym, że Takayama przestał być dla siebie sobą i stał się Innym. Była to cena, którą musiał zapłacić za nieskopiowanie kasety, a więc za przedłożenie losów Innego nad własną indywidualność. Tymczasem w wersji Nakaty Takayamę zabija sama Sadako, co jest istotną zmianą względem pierwowzoru – nie tylko ze względów fabularnych, ale również ze względu na wymowę całości. Możliwość przedstawienia wracającej zza grobu Sadako, pozwo-

[1] Przekład własny za: „As he [Takayama – K. B.] looks at himself, he see sthat »[t]he face in the mirror was none other than his own, a hundred years in the future. Even Ryuji hadn' tknown it would be so terrifying to meet himself transformed into someone else« […]. The exteriorization and transformation of the self into an Other is clearly designated as the ultimate unimaginable horror. In this instance, it is clear that Suzuki shares Levinas's conception of the »I« being defined by its difference from »not-I«. When Ryuji cannot orient himself as »I«, he perceives himself as Other. That move leads to his eradication. He dies of fright because hisself-conception crumbles".

liła Nakacie przywołać pewne konteksty, których nie było w pierwowzorze. Istotne jest również to, że nie zostają one ujawnione w warstwie dialogicznej filmu, a całościowo w warstwie ikonicznej, pozawerbalnej.

Obraz zmarłej wychodzącej ze studni, czyli to, co Takayma w adaptacji Nakaty widzi przed śmiercią, odsyła widza do konwencji *kaidan*, tradycyjnych „opowieści niesamowitych" (Newbery 2009: 6), pochodzących z okresu Edo. Jedna z najpopularniejszych niesamowitych narracji tego typu, *Banchō Sarayashiki*, opowiada historię Okiku, która po zamordowaniu i wrzuceniu do studni powraca zza grobu (Newbery 2009: 10) – podobnie jak ma to miejsce w wypadku antagonistki *Ringu*. Nakata wpisuje opowieść o Sadako w konwencje *kaidan*, odchodząc od zaproponowanego przez Suzukiego *science fiction*, a kierując uwagę widza na dobrze mu znaną tradycję opowieści o duchach. Tworząc (nieobecny w oryginale) wizerunek nieumarłej Sadako, reżyser sięga do tradycyjnego wizerunku *yūrei* (Newbery 2009: 7), ducha, będącego bohaterem wielu *kaidan*. Opis najsłynniejszej *yūrei* z tradycji japońskiej, Oiwy, znanej z *Tokaido Yotsuya Kaidan*, jest niezwykle zbliżony do filmowego wizerunku Sadako: „nieszczęsna postać w bieli, której długie włosy ukrywają twarz. Kiedy się zbliża, nagle odkrywa pokryte bliznami oblicze, twarz wykrzywioną przez agonię i śmierć [*forlorn figure in white, her long hair hiding her face. As she approaches, she suddenly reveals her horribly scarred features, a face twisted by death agonies*]" (Newbery 2009: 7). O tym samym – choć w kontekście wyglądu wspomnianej już Okiku – pisze Renata Iwicka w książce *Źródła klasycznej demonologii japońskiej*:

> Właśnie od tych przedstawień yūrei wziął się japoński sposób postrzegania ducha czy też zjawy […], [a więc – K. B.] biała szatka w kształcie zwężającego się i niknącego nad ziemią lejka (brak stóp), rozpuszczone włosy, blada skóra oraz dłonie zgięte w nadgarstkach i łokciach lub opuszczone wzdłuż tułowia. Tego typu obraz utrzymał się w kulturze japońskiej – wystarczy przypomnieć popularny film *Ring*, by wiedzieć, jak wygląda typowy japoński duch (Iwicka 2017: 220).

Na zbieżność opowieści niesamowitych i wizerunku *yūrei* z tym, co przedstawia w filmie Nakata, zwracano już wielokrotnie uwagę (Lee 2011: 127; Wee 2014: 90; Grela 2006: 12; Loska 2011: 135). Emma Newbery stara się wyjaśnić te zbieżności w następujący sposób: „współczesny horror czerpie ze społecznych i religijnych nauk, znanych z historii feudalnej Japonii – przykładem takich inspiracji jest ciągłe sięganie przez autorów po figurę *yūrei*" (Newbery

2009: 13-14). Zdaniem badaczki, wykorzystanie w filmie *yūrei* jest podyktowane potrzebą zasygnalizowania widowni, że temat relacji teraźniejszości z przeszłością będzie odgrywać w dziele ważną rolę (Newbery 2009: 13-14). Newbery proponuje, by *yūrei* traktować w japońskim horrorze jako pewną konwencję, połączoną z specyficznymi dla kultury Japonii konotacjami, mitami i ideologiami (Newbery 2009: 13-14). Wizerunek nieumarłej Sadako oraz towarzyszące mu okoliczności i rekwizyty (na przykład studnia) odgrywa więc tę samą rolę, którą w oryginale spełniała opowieść o pomniku Ascety. Osadzenie świata przedstawionego w tradycji japońskiej, nieobecne w fabule filmu, zostało wyrażone przez elementy wizualne.

Tworząc wizerunek Sadako, Nakata wzorował się również na awangardowym tańcu *Ankokubutō* (Wee 2014: 90). Nazwa ta („taniec ciemności") odnosi się do techniki i stylu tańca Tatsumi Hijikaty i jego uczniów oraz kontynuatorów (Pastuszak 2014: 57), w jego centrum zaś znajdował się kryzys ciała (Pastuszak 2014: 65). Jak pisze Katarzyna Julia Pastuszak:

> w każdym kroku musi istnieć napięcie między życiem i śmiercią, siłami rozkładu i przemocy społecznej, które zmagają się z irracjonalną witalnością ciała człowieka stojącego wobec sytuacji granicznej (Pastuszak 2014: 66).

Jeżeli doda się do tego spostrzeżenie, że ciało tancerza *butō* „jest martwym ciałem, próbującym w desperacji utrzymać równowagę" (Pastuszak 2014: 67), nietrudno zrozumieć, skąd wybór akurat tego tańca jako inspiracji przy wizualizacji postaci Sadako. Moment, w którym duch, do tej pory pełzający, powoli i niepewnie się podnosi, odzwierciedla identyczną sytuację, którą przedstawiał „taniec ciemności" – sytuację martwego ciała, które wbrew śmierci i przemocy społecznej (w filmowej wersji Sadako została zabita przez swego ojca), w sposób irracjonalny żyje. Zjawa, ofiara przemocy domowej i okrucieństwa świata mediów, idzie, choć iść nie powinna. Jak pisze Pastuszak: „*butō* miało być niekończącym się procesem odkrywania ograniczeń płynących z uspołecznienia ciała i wydobywania w procesie transformacji jego wewnętrznej ciemności" (Pastuszak 2014: 74).

Autor *Ankokubutō*, Hijikata Tatsumi, ukazywał ciało w kryzysie społeczeństw informacyjnych i reagował na przemiany zachodzące w społeczeństwie japońskim (Pastuszak 2014: 80). Jego taniec był związany ze zrywem Anpotōsō, wynikającym z tego, że:

> część społeczeństwa japońskiego wyraźnie stawiała opór wobec przyjęcia amerykańskiego modelu społeczeństwa i kultury. Idea postępu gospodarczego i chęć unowocześnienia kraju ścierała się z pragnieniem ochrony japońskiej tożsamości i rodzimej kultury. Kulminacją był zryw zwany Anpotōsō (Pastuszak 2014: 124).

Interesujące okazuje się, że w samym wizerunku Sadako splata się podkreślenie wagi japońskiej tradycji (poprzez odwołanie do jego tradycji) i krytyka amerykanizacji społeczeństwa japońskiego (przez wykorzystanie elementów „tańca ciemności"). Co więcej, sama scena, w której jej duch wychodzi z telewizora, jest dosłowną interpretacją motta *wakon-yōsai* („japoński duch, zachodnia technologia"), które, choć oderwane od pierwotnego, związanego z II wojną światową znaczenia, wyrażało jednak obawę Japończyków przed amerykanizacją społeczeństwa, która doprowadziła w 1960 roku do zrywu Anpotōsō (Pastuszak 2014: 124). Miała ona – między innymi – wyrażać się poprzez indywidualizm i erozję więzi społecznych (Blake 2008: 47). Dokładnie te same myśli formułuje Asakawa w powieści, gdy zastanawia się nad konsekwencjami kopiowania kasety. W filmie nikt eksplicytnie nie wyraża takich refleksji, są one jednak obecne w warstwie wizualnej i w tym, jak zbudowany jest świat przedstawiony, ponieważ w jego strukturze ujawnia się pewna dualność. Jak pisze Linnie Blake:

> Umiejscowiony w wysoko zamerykanizowanej Japonii *Ring* Nakaty ma mimo wszystko wielki, stylistyczny i polityczny, wpływ na tradycję onryō. To jest świat meczy bejsbolowych nadawanych w telewizji, domów zbudowanych w zachodnim stylu, robiących karierę samotnych matek, nowych mediów informacyjnych i wyrafinowanej technologicznej mediacji w codziennym życiu. Lecz jest to również Japonia odległych wysp, odizolowanych wiosek, tradycyjnie wiejska, przepełniona matami tatami, futonami i papierowymi ekranami, poświęceniami dokonywanymi na rzecz rodziny, niezrozumiałymi dialektami i pradawnymi ludowymi przesądami (Blake 2008: 47)[2].

[2] Przekład własny za: „Located in a highlyAmericanised Japan, Nakata's Ringu is nonetheless a major stylistic and political conttributor to the onryou tradition. This is a world of baseball games on television, western-style homes, career-driven single mothers, advanced news media and the sophisticated technological mediation of everyday life. But it is also a Japan of far-flung islands, isolated villages, traditional rural complete with tatami mats, futons and paperscreens, grandparental devotion to the family, incomprehensible regional dialects and ancien folk superstitions".

W filmie widoczny jest podział na tokijski świat mediów i samotnych matek robiących karierę (w wersji Nakaty Asakawa jest bowiem samodzielnie wychowującą synka kobietą), a rzeczywistością małych, odizolowanych miejscowości, niezrozumiałych dialektów i dawnych wierzeń. Krzysztof Loska zauważa, że duch w filmie „odzwierciedla lęki związane z przemianami społecznymi i kulturowymi" (Loska 2011: 135). Blake interpretuje scenę z Sadako wychodzącą z telewizora jako manifestację w nowoczesnym świecie tego, co tradycyjne (japońskie) i co nie zostanie wyparte przez postępującą amerykanizację. Sposób, w jaki reżyser wykreował tę postać, doskonale wyraża jeden z sensów zawartych w dziele Suzukiego, tyle, że w inny sposób i innym językiem – tym właściwym dla kina. Zresztą warto dodać, że gra ta jest dużo subtelniejsza. Jak pisze Katarzyna Marak, *Ring* jest horrorem zrealizowanym w konwencji amerykańskiej (Marak 2010: 263), a jego najświeższym i najbardziej japońskim elementem jest właśnie wizerunek Sadako.

Remake – zmiany wynikające z różnic kulturowych

Ustalenia Marak są zbieżne z tym, co o filmach Nakaty i Verbinskiego pisze Colette Balmain – oba z nich są adaptacjami zrobionymi zgodnie z konwencjami *mainstreamowej*, hollywoodzkiej narracji (Balmain 2009: 28). Na ich podobieństwo zwraca również uwagę Eimi Ozawa, pisząc, że ich fabuła jest niemal identyczna, choć nie traktuje amerykańskiego dzieła jak adaptacji powieści, tylko uznaje je za *remake Ringu* Nakaty (Ozawa 2006: 3). Skomplikowanie relacji między poszczególnymi elementami tego łańcucha narracyjnego nie jest na razie istotne, jednak warto zdawać sobie z niego sprawę. Istotne na tym etapie rozważań jest to, czym pewne różnice względem wcześniejszych wariantów są podyktowane w wersji stworzonej przez Amerykanina i przeznaczonej dla zachodniej widowni. „Japońskość" w wersji amerykańskiej się pojawia, ale pełni tylko rolę dekoratywną: na stołach leżą komiksy *anime*, w sklepie pracuje Japonka, w aktach ze szpitala psychiatrycznego Samary (odpowiednika Sadako) znajdują się japońskie napisy i tak dalej, lecz – jak zauważa Blake – „przedmiotem zainteresowania nie jest już Japonia, ale Stany Zjednoczone" (Blake 2008: 52).

Jedną z takich drobnych, lecz znaczących zmian w amerykańskim *remake'u* jest to, w jaki sposób bohaterowie reagują na przeklętą kasetę. Różnica jest zwłaszcza widoczna w partnerach głównych bohaterek – Ryujim Takayamie

i Noah, którzy w wersjach filmowych są byłymi mężami i ojcami dzieci Reiko Asakawy oraz Rachel Keller. Fakt, że to właśnie towarzysząca bohaterce postać męska przeszła wyraźną transformację jest znaczący[3]. Ryuji od razu zdecydował się pomóc Reiko i – podobnie jak ona – momentalnie uznał zagrożenie ze strony klątwy za realne. Tymczasem Rachel musiała się upewnić, że klątwa jest prawdziwa, a jej były partner przez dużą cześć filmu nie angażował się w śledztwo, traktując kasetę jako studencki żart, zaś wizje Rachel uznając za efekt przepracowania i stresu. Interesujące są źródła tych dwóch postaw.

Przede wszystkim trzeba zauważyć, że automatyczna wiara w realność duchów nie jest cechą typową tylko dla *Ringu* Nakaty, ale dla całego J-Horroru. Jak pisze Łukasz Grela:

> Bohaterowie także nie są tak nowocześni, jak mogłoby się wydawać. Na pozór sceptyczni, lecz ich wiara w świat nadprzyrodzony jest bardzo silna. W zetknięciu z przerażającymi zjawiskami nie mają żadnych wątpliwości, że to co widzą, jest prawdziwe (Grela 2006: 12).

Przyczyn takiego zachowania bohaterów należy szukać w różnicach kulturowych. O tym, że to one wpływają na sposób, w jaki postaci reagują na zjawiska nadnaturalne pisze Valeria Lee: „Azjatyckie i zachodnie postrzeganie ponadnaturalnego ma swoje źródła w tradycjach religijnych, a co za tym idzie, różnym postrzeganiu życia i śmierci, ludzkiego i nie-ludzkiego, naturalnego i ponadnaturalnego" (Lee 2011: 124).

Na pytanie o to, które elementy kultury i tradycji filozoficzno-religijnej krajów Zachodu i Japonii mogą odpowiadać za tę – dość istotną – zmianę, odpowiedzi udziela wspomniana już Marak w książce *Japanese and American Horror: A Comparative Study of Film, Fiction, Graphic Novels and Video Games*. Badaczka zauważa, że inne są źródła grozy w horrorze euroamerykańskim, a odmienne w japońskim, co z kolei determinuje sposób, w jaki w świecie przedstawionym funkcjonują elementy nadnaturalne. W wypadku tego pierwszego, realne i pozanormalne wchodzą ze sobą w interakcję jako dwa odrębne światy – źródeł takiego podejścia można upatrywać w europejskim Oświeceniu i jego demistyfikacji rzeczywistości (Marak 2014: 12–13). Dzięki między innymi sekularyzacji to, co nadnaturalne, zostało wypchnięte poza ramy znanej

[3] Kwestia ta zostanie poruszona w dalszej części rozdziału.

rzeczywistości. Nowoczesny Europejczyk i Amerykanin w zetknięciu z nadnaturalnym doświadcza szoku, ponieważ nie jest wyposażony w jakąkolwiek wiedzę, umożliwiającą mu zrozumienie lub postępowanie z tym, co właśnie spotkał (Marak 2014: 13). Podstawą horroru euroamerykańskiego jest więc konflikt epistemologiczny i pytanie o to, czy możliwe jest, że widzi się zjawę (Marak 2014: 14). Tymczasem w japońskim horrorze duchy i demony nie są elementem nienaturalnym lub nadprzyrodzonym – są tajemnicze i dziwne, jednak wciąż naturalne (Marak 2014: 13–14). Pytanie, jakie zadają sobie bohaterowie japońscy, nie jest pytaniem o to, czy to możliwe, że widzą ducha, lecz o to, dlaczego go dostrzegają. Pojawienie się zjawy wiąże się z prawem karmicznym i tym, że jednostka lub społeczność pogwałciły porządek moralny (Marak 2014: 14). Podstawą tego horroru jest więc raczej konflikt etyczny, bo obecność ducha nie jest sama w sobie problemem – raczej sygnalizuje, że gdzieś wydarzyło się coś, co nie powinno mieć miejsca, lub odwrotnie, że nie stało się coś, co stać się miało (Marak 2014: 14). Dlatego sama możliwość istnienia klątwy i ducha nie jest dla Reiko i Ryujiego niemożliwa do zaakceptowania, natomiast dla Noah już tak – ponieważ w jego świecie duch nie istnieje lub nie powinien funkcjonować. Ze zmianą tą wiąże się również inny sposób wykorzystania przez oba filmy wizji powodowanych przez zetknięcie z koszmarnym nagraniem. W wypadku Reiko i Ryujiego wizje zastępowały dziennikarskie śledztwo znane z powieści Suzukiego i to w nich pojawiały się istotne dla bohaterów szczegóły z życia Sadako Yamamury. W wersji amerykańskiej wizje i inne elementy nadnaturalne nie ujawniają szczegółów ważnych dla rozwiązania śledztwa, a jedynie mają na celu pokazać bohaterom, że to, z czym się mierzą, jest prawdziwe i groźne, zaś protagoniści muszą uwierzyć w istnienie ducha.

Warte uwagi są również zmiany dotyczące wizerunku Sadako/Samary. W japońskim filmie Sadako po wyjściu z telewizora staje się materialna i przypomina człowieka, różniąc się od niego przede wszystkim niemal całkowicie ukrytą twarzą (Ozawa 2006: 4). W filmie Verbinskiego Samara wyłaniająca się z telewizora nie zasłania twarzy – jej oblicze jest widoczne i dla bohaterów, i dla widza. Nie przypomina ono ani twarzy kobiecej, ani męskiej, lecz „typowego hollywoodzkiego potwora" (Ozawa 2006: 4). Jednak to nie jedyna zmiana w sposobie przedstawienia groźnego ducha. Samara nigdy nie materializuje się w świecie – nawet po wyjściu z telewizora przypomina hologram i – w pewnym sensie – nadal jest obrazem z kasety wideo. Gdy idzie, pojawiają się nawet zakłócenia w transmisji obrazu, skutkujące nagłymi przeskokami du-

cha. Z wersji amerykańskiej znika więc całkowicie cielesność zjawy oraz sposób, w jaki się pierwotnie poruszała – a wraz z nimi wszelkie odwołania do tańca *butō*. Jak zauważa Ozawa, wersja japońska łączyła w postaci Sadako lęk przed technologią (duch wychodzący z telewizora) z obawą przed naturą (na ten drugi wskazywała cielesność Sadako; Ozawa 2006: 3). Wersja amerykańska koncentruje się na tym pierwszym rodzaju strachu, całkowicie dematerializując Samarę. Co więcej, przez takie zabiegi, jak pokazanie jej „monstrualnej" twarzy, odcieleśnienie jej i nierozerwalne związanie z technologią, Samara staje się „postczłowiekiem", „cybernetycznym monstrum", „cyborgiem", „hybrydą człowieka i technologii" (Ozawa 2006: 4-5). Różnice między Samarą i Sadako można próbować wyjaśnić za pomocą odmiennych ujęć Innego w horrorze japońskim i euroamerykańskim. Ten drugi przedstawia Innego jako abiekt, dzięki czemu widzowie i bohaterowie mogą się od niego zdystansować i go odrzucić. Musi być on obrzydliwy, szokujący i odpychający, ponieważ istnieją jasne granice oddzielające „Ja" od „nie-Ja" (Marak 214: 12). Samara jest przykładem takiego przerażającego Innego, zaś jej inność jest dodatkowo wzmocniona przez bycie postczłowiekiem[4]. W horrorze japońskim podmiot istnieje, ale nie ma zarysowanych jasnych granic, które oddzielałyby go od rzeczywistości i od nie-Ja. Na Zachodzie funkcjonują binarne opozycje i dychotomie – jeżeli jestem sobą, to nie mogę być tobą. Dla japońskiego odbiorcy granica między podmiotem a resztą świata jest zatarta (Marak 2014: 12). Stąd różnice między powracającą zza grobu Sadako a bohaterami są mniejsze, zaś sama *yūrei* jest raczej Podobnym niż Innym, różnicę stanowi przede wszystkim zasłonięta twarz. Warto zauważyć, że Samara przestaje być *yūrei*, a staje się cyborgiem – w filmie nie ma żadnych symboli religijnych i jakichkolwiek odniesień do zaświatów. Ze świata przedstawionego znikają też inne duchy, obecne przecież w filmie Nakaty. W zsekularyzowanej rzeczywistości Samara pełni rolę wybryku natury, a nie postaci mającej swoje miejsce w – sankcjonowanym przez kulturę i religię – porządku świata. Bardziej niż tradycyjną *yūrei* przypomina mutanta lub cyborga – hybrydę człowieka i technologii.

Zmiany w stosunku do filmu Nakaty dotyczą również głównej bohaterki – Rachel. Lindsey Scott w artykule *A Mother's Curse: Reassigning Blame in Hideo Nakata's Ringu and Gore Verbinski's The Ring* zauważa, że amerykański

[4] Samara jest postczłowiekiem, ponieważ dzięki sprzężeniu z technologią przewyższa ludzkie możliwości – jej człowieczeństwo (nawet jeszcze za życia) ma inny status niż reszty przedstawicieli gatunku ludzkiego.

film, dużo bardziej niż poprzednie warianty tej opowieści, skupia się na kwestii macierzyństwa i rodzinie (Scott 2010: 16). Zmiany widać już w scenie wprowadzającej postać Rachel – widz poznaję ją, gdy ta spóźnia się do szkoły odebrać syna i pokazuje swój brak zainteresowania jego życiem. Centralnym elementem filmu są relacje matki i dziecka, zupełnie inne niż w wersji Nakaty. Choć Rachel – podobnie jak Reiko – jest samotną matką i dziennikarką, to jednak bardziej skupia się na karierze, mając większe problemy z wychowaniem syna niż jej japoński odpowiednik. W filmie Nakaty Yoichi – syn Reiko – zachowuje się jak dziecko posłuszne matce, zaś w produkcji Verbinskiego relacje są odwrócone – to Aidan (odpowiednik Yoichiego) zachowuje się jak rodzic Rachel. Sytuacja jednak powoli zmienia się, gdy protagonistka poznaje historię Anny Morgan i jej adoptowanej córki, Samary (Scott 2010: 17). Stanowi ona mroczne odbicie związku Rachel i Aidana. Verbinski, przenosząc ciężar opowieści na relacje matki i dziecka, ogranicza w filmie rolę mężczyzn; Noah nie posiada już paranormalnych mocy, jakimi dysponował w dziele Nakaty Ryuji, przez dużą część filmu nie włącza się również w śledztwo. Moce zostają przeniesione z ojca na dziecko, tym samym upodabniając Aidana do Samary. Tej ostatniej nie zabija już – jak w produkcji Nakaty – przybrany ojciec, a przybrana matka – Anna. Tym samym kobieta ta, zdaniem Scott, symbolizuje mroczną stronę Rachel (Scott 2010: 17). Jest matką, która – choć kocha swoje dziecko – doprowadza wszelako do jego śmierci, nie potrafiąc poradzić sobie z nim i jego innością. Jednak głównej bohaterce udaje się ostatecznie odkupić winy i przywrócić „się" dobrą matką – po raz pierwszy, gdy odnajduje ciało Samary i okazuje jej miłość (co skutkuje zjednoczeniem tradycyjnej rodziny, wszak po tym wydarzeniu Noah, Rachel i Aidan wracają razem; Scott 2010: 18), po raz drugi po skopiowaniu kasety i ocaleniu własnego dziecka. Zmiana ta wpływa na wymowę utworu, zyskuje on bowiem optymistyczne zakończenie, którego brakowało poprzednim wersjom. Klątwa nie zostaje przerwana, ale Rachel odzyskuje instynkt macierzyński (Scott 2010: 17). Konkluzja, której nie było w innych wariantach tej opowieści, pozwala zachodniej widowni, przyzwyczajonej do *happy endu* i rozumiejącej problemy współczesnych silnych kobiet, muszących wybierać między macierzyństwem a karierą, lepiej zrozumieć film. Co więcej, tylko kobiety konfrontowane są ze skutkami klątwy Samary, wyłącznie one odnajdują zwłoki (Scott 2010: 18). Innymi słowy, niewiasty mogą spojrzeć na skutki działań złej matki i spotkać ślady monstrualnej kobiecości (Scott 2010: 18) – jest to dla nich przestrogą, co się stanie, jeżeli nieodpowiedzialnie podejdą do wychowania dziecka. W *The Ring Two* analogia między

Anną a Rachel staje się dużo bardziej dosłowna, bohaterka musi bowiem powtórzyć dramatyczny gest Anny i zabić własnego syna.

Warte uwagi jest również to, w jaki sposób amerykańska wersja filmu radzi sobie z nieobecnym w kulturze docelowej przeświadczeniem o kolektywnej odpowiedzialności społeczności wynikającej z prawa karmicznego. Dla widza zachodniego odpowiedzialność zbiorowości nie jest oczywista, dlatego w filmie pojawia się wątek moralnego przyzwolenia na uśmiercenie Samary, jakie dali Annie Morgan mieszkańcy wyspy Moesko. Jedna z kobiet, którą Rachel spotyka na Moesko, wyznaje głównej bohaterce, że inność Samary była problemem dla wszystkich mieszkańców i że jej zniknięcie zostało dobrze przez nich odebrane: „to jest niewielka wyspa, wystarczy, że ktoś kichnie, a wszyscy mają katar. […] Odkąd nie ma tu tej dziewczynki, żyje nam się lepiej" (Verbinski 2002: 1:09:16). Zracjonalizowana zostaje również misja Rachel – dziennikarka musi zatem złamać mowę milczenia i dać głos temu, komu go zabrano, czyli zamordowanej dziewczynce. Narracja wpisuje się więc bardziej w – znaną społeczności amerykańskiej – konwencję thrillera dziennikarskiego, wykorzystując motyw zbrodni podejmowanych i tuszowanych przez małe, lokalne społeczności, które to zbrodnie odkryć może dopiero ktoś z zewnątrz. W przeciwieństwie do wersji japońskiej, w której świat mediów i dużych miast (kojarzony z amerykanizacją) był odpowiedzialny za tragedię, w filmie Verbinskiego to prowincja jest obiektem krytyki.

Jak wcześniej wspomniano odnośnie źródeł horroru euroamerykańskiego, kwestię istotną stanowi tutaj rola procesu sekularyzacji w kształtowaniu się podejścia do nadnaturalnego. Niezwykle interesujące jest to, że po zsekularyzowaniu się historia przeklętej kasety doczekała się wariantu postsekularnego. Jest nim krótkometrażowy *Rings* z 2005 roku, będący *spin-offem* produkcji Verbinskiego. To w nim nastolatkowie organizują się w grupy, celowo oglądające przeklętą kasetę, jest to dla nich sposobem na doświadczenie transcendencji i poznanie rzeczywistości wykraczającej poza immanencję. Grupy, tak zwane „kręgi", zrzeszające młodzież, swoją strukturą przypominają sekty, zaś ich członkowie traktują obrazy z kasety i towarzyszące im wizje jak sferę sacrum. „Piekło czy niebo, ten świat się z nami kontaktuje" (Liebesman 2005: 00:05:28) – mówi jedna z bohaterek, a ktoś inny dodaje, że nie może już wrócić do świata sprzed obejrzenia nagrania. Przeklęta kaseta Samary staje się więc śladem jakiejś – groźnej i nieznanej – tajemnicy we współczesnej rzeczywistości, którego nie sposób ująć w struktury religii normatywnych i opisywanych przez nie doświadczeń religijnych, a który można odnaleźć

w zsekularyzowanej rzeczywistości. Jest to zgodne z tym, co o duchowości postsekularnej pisze Tadeusz Sławek:

> Inaczej mówiąc, trzeba sprzeciwiać się „swojskiemu", to zaś może dokonać się tylko za sprawą „obcego". Tym „obcym" jest, najogólniej rzecz ujmując, „duch", który w systemie zwycięskiej nowoczesności został wyparty przez instytucje ucieleśniające rzeczywistość, będącą niczym więcej jak tylko konstelacją przedmiotów do wykorzystania, dodajmy – przedmiotów pozbawionych tajemnicy (Sławek 2012: 12).

Zachowanie bohaterów jest więc wyrazem tego samego „sprzeciwiania się swojskiemu", czyli pozbawionej „sensu" rzeczywistości materialnej, poprzez wprowadzanie w jej obręb „obcego" – „ducha". Piotr Bogalecki zauważa, że „[postsekularyzm – dopowiedzenie K. B.] zajmuje się za to sposobem istnienia rozmaitych odprysków tego, co religijne, we współczesnych, podlegających wyraźnym procesom sekularyzacyjnym, społeczeństwach" (Bogalecki 2017: 114–115) – w *Rings* wdzierające się do świata normalności (na wyraźne zaproszenie bohaterów) elementy nadnaturalne można uznać za refleks duchowości wiodącej żywot nieoczywisty i widmowy w zsekularyzowanej i stechnicyzowanej rzeczywistości.

Wirus ospy i *yūrei* – konkurencyjność elementów opowieści

Narratologia postklasyczna pozwala spojrzeć na narrację jak na ciągły proces, a zaproponowane przez badaczy narzędzia i koncepcje, umożliwiają również prześledzenie rozwoju samej narracji z uwzględnieniem takich mechanizmów, jak konkurencja pewnych jej elementów i adaptacja do nowych warunków. Jeżeli przyjmie się model wirusowy, to zastanawiający jest fakt, ile w rdzeniu kolejnych wariantów narracji pozostaje pierwotnej informacji. Niektóre elementy pojawiają się we wszystkich lub w większości późniejszych realizacji, jak choćby struktura miejskiej legendy, rola symboli akwatycznych czy krytyka współczesnych mediów, choć składniki te – wraz z rozwojem narracji – mutują. Przykładowo, literacki pomysł Suzukiego opierał się na konwencji miejskiej legendy, lecz dopiero w filmie Nakaty stała się ona elementem diegetycznym – Reiko pracuje bowiem nad artykułem poświęconym popularnej wśród nastolatków opowieści o zabójczej kasecie. W *Sadako vs Kayako* konwencja, którą wykorzystał Suzuki, ma już charakter metanarracyjny, bowiem w jed-

nej z otwierających scen studentki Uniwersytetu w Tokio wysłuchują wykładu o miejskich legendach na przykładzie historii o Sadako – tej znanej z *Ringu* Nakaty. Również krytyka dziennikarstwa i mediów, która z każdą kolejną wersją stawała się coraz mniej znacząca, w filmie Verbinskiego nie stanowi już elementu fabuły (Anna Morgan, w przeciwieństwie do Shizuko, nie pada przecież ofiarą medialnego skandalu), ale pojawia się w komentarzu jednego z bohaterów („Wy reporterzy. Wygrzebiecie ludzkie tragedie, rzucicie je na pastwę światu i rozwłóczycie jak chorobę"; Verbinski 2002: 01:02:12). Całkowicie znika natomiast z najnowszych wariantów tej historii (na przykład z *Sadako 3D* z 2012 roku, *Rings* z 2017 czy *Sadako vs Kayako* z 2016). Szczególnym przypadkiem z punktu widzenia narratologii jest jednak motyw wirusa ospy prawdziwej, który z centralnego elementu obecnego w pierwotnej wersji, w procesie stopniowej redukcji staje się nieistotny.

Powieść Suzukiego kieruje bohaterów w stronę dwóch, na pozór wykluczających się tropów: klątwy i pojawienia się nowego wirusa. Każdemu z nich towarzyszy również inna konwencja, dlatego w obrębie jednego tekstu przeplatają się horror i thriller medyczny/*science fiction*. Oba te wątki łączą się, kiedy Sadako zostaje zarażona ostatnim w Japonii wirusem ospy prawdziwej („Trzydzieści lat temu pewna młoda kobieta znienawidziła społeczeństwo za to, że doprowadziło jej ojca i matkę do śmierci. Mniej więcej w tym samym czasie wirus ospy prawdziwej znienawidził ludzkość za to, że niemal całkowicie usunęła go z powierzchni ziemi"; Suzuki 2004: 322). W pierwszej adaptacji – telewizyjnym filmie, znanym jako *Ring: Kanzenban* (1995) – pojawiają się oba wątki, jednak nacisk położony jest na rolę Sadako. Choć bohaterowie wspominają o wirusie, to pełni on w strukturze opowieści raczej rolę metafory sposobu, w jaki działa klątwa zamordowanej dziewczyny. Co interesujące, usunięcie tej – pierwotnie istotnej – części historii prowadzi do pewnych nielogiczności. Otóż bohaterowie nadal muszą skopiować w ciągu siedmiu dni kasetę, mimo że przecież znikają racjonalne przyczyny, dla których klątwa działa w ten sposób – wszak nie ma już wirusa, którym kierowałby imperatyw namnażania.

Ring 2 w reżyserii Nakaty był drugim *sequelem*, a jego powstanie wiązało się z dotkliwą porażką pierwotnej kontynuacji – *Rasen* z 1998 roku. *Spirala*, bo tak tłumaczy się ten tytuł, stanowi kontynuację fabuły znanej z filmu, jednocześnie opierając się na drugiej powieści Suzukiego. Film otwiera scena z autopsji Takayamy, podczas której lekarz natrafia na ślad wirusa. *Rasen* zrywa z horrorową oprawą i przeobraża się w thriller medyczny, zaś sama Sadako staje się tutaj ponętną kusicielką. Dla fana filmu Nakaty szokujące mogą być

sceny, w których Sadako uprawia zmysłowy seks lub z uśmiechem opowiada o roznoszonych przez jej klątwę wirusach. Zawarła ona pakt z Takayamą, który – wskutek intrygi bohaterki – ostatecznie został odtworzony na bazie własnego DNA. W ten sam sposób reprodukuje się również sama Sadako, stając się zwykłą – choć powstałą w wyniku eksperymentu medycznego – kobietą, a nie upiornym *oryno,* znanym z poprzedniej części filmu. Niekoherentność tych dwóch obrazów, niemożność spojrzenia na nie jak na jedno uniwersum doprowadziła do tego, że *Spirala* została całkowicie odrzucona i rok później zastąpiona alternatywną kontynuacją.

Mimo oczywistej porażki *Rasen*, nadal można było w Japonii usłyszeć opinie, w których zarzucano adaptacji Nakaty zbyt drastyczne odejście od materiału literackiego . Dlatego wkrótce powstał koreański *remake*, którego twórcy starali się pogodzić dwa sprzeczne warianty tej samej historii, a więc ten znany z powieści Suzukiego i ten z filmu Nakaty. W koreańskim *Ring: Virus* zaobserwować można ścieranie się dwóch konkurencyjnych pomysłów na opowieść o tajemniczej kasecie. Film ten może być postrzegany jako adaptacja książki Suzukiego, a z drugiej funkcjonować jako *remake* obrazu w reżyserii Nakaty. Egzemplifikuje to choćby scena, w której bohaterowie wchodzą do domu rodzinnego Sadako, a kamera na długi czas zatrzymuje się na owalnym lustrze wiszącym na ścianie. Z przerażeniem przyglądają mu się również protagoniści. Problem polega na tym, że bez znajomości japońskiego filmu widz nie ma szansy zrozumieć, z jakiego powodu lustro to jest tak ważne. Otóż w japońskiej wersji filmu jest to zwierciadło, w którym na przeklętym nagraniu przeglądała się Shizuko, matka Sadako. Nie dziwi więc fakt, że bohaterowie japońskiego filmu reagują na lustro niepokojem – znają je oni przecież z przeklętego filmu. Tymczasem zwierciadło to nie tylko nie pojawia się w powieści Suzukiego, lecz nie ma o nim również żadnej wzmianki w samym koreańskim *remake'u*. Kamera zatrzymuje się więc na elemencie, który dla widza nie jest w żaden sposób istotny, o ile nie oglądał on wersji japońskiej, zaś sami bohaterowie boją się czegoś, co w ich filmowej rzeczywistości dotąd się nie pojawiło – ani jako scena z przeklętej kasety, ani na żadnym zdjęciu. Zachowanie postaci jest w związku z tym nieczytelne dla widza i jako takie rozsadza świat przedstawiony. Podobnych scen jest dużo więcej – w pewnym momencie główna bohaterka znajduje się w pokoju i wyciąga kopertę z imieniem „Sadako". Scena ta nie jest poprzedzona żadnym wyjaśnieniem, widz nigdy nie dowie się, co to za pokój i jakie znaczenie ma koperta, którą trzyma bohaterka. Żeby móc odpowiedzieć sobie na te pytania, odbiorca musiałby

wcześniej przeczytać książkę – filmowa scena wydaje się być więc przeznaczona tylko dla tych, którzy znają literacki pierwowzór. Tropy dotyczące wirusa, które pojawiają się w tym filmie, również tracą sens, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że w finałowej scenie, podobnie jak w filmie Nakaty, to właśnie duch zamordowanej wypełza z telewizora, by dokonać mordu. Niepowodzenie *Spirali* i rozczarowanie koreańskim *remake'iem* sprawiły, że poniechano przywoływania w serii motywu wirusologicznego. Interesujące jest to, w jaki sposób amerykański *remake* aluzyjnie wplata pewne treści, które odgrywały rolę w powieści Suzukiego, lecz nie są obecne – przynajmniej na poziomie fabuły – w samym filmie. W przytaczanej już wypowiedzi jednego z bohaterów o reporterach traktujących ludzkie tragedie jak choroby, którymi zarażają innych, pojawia się krytyka dziennikarstwa, mimo że Anna Morgan, w przeciwieństwie do Shizuko, nie pada ofiarą medialnego skandalu. Co więcej, zdanie to w sposób metaforyczny powraca do kwestii wirusa (nieobecnej w filmie) i literackiej fabuły, nadając im nieco innego znaczenia.

Warto jeszcze wspomnieć o powstałym w 2016 roku *crossoverze* serii *Ring* i *Ju-on*, ponieważ przykład ten najlepiej pokazuje, jakie elementy historii z *Ringu* utrwaliły się w popkulturze, a tym samym okazały się dominujące. Film nosi tytuł *Sadako vs Kayako* i bazuje na – skądinąd absurdalnym – pomyśle (choć bardzo w horrorze popularnym, znanym choćby z *Freddy vs Jason*, czy *Dracula vs Frankenstein*) starcia dwóch potworów. Nastolatkowie padają ofiarami obu klątw jednocześnie, a więc i fatalnej kasety z *Ringu,* i przeklętego domu z serii *Ju-on*. Żądne krwi duchy muszą zatem stoczyć bitwę o to, który z nich będzie mógł dokonać egzekucji. Zjawy, których pierwotnym atutem była ich tajemnicza proweniencja, w filmie widz poznaje już jako składniki na stałe wpisane w popkulturowe monstruarium. Klątwa *Sadako* doczekała się opracowań książkowych, a ich autor – wykładowca na Tokijskim Uniwersytecie – jest tak wielkim fanem zjawy, że gdy tylko w jego ręce trafia kaseta, to ogląda ją z przyjemnością. Odbierając złowieszczy telefon od Sadako, woła do słuchawki podekscytowanym głosem jej imię i marzy o rychłym spotkaniu. Taki sposób prezentacji wyraźnie więc ujawnia, że duch nieszczęśliwej dziewczyny stał się ikoną popkultury.

Co istotne, twórcy *Sadako vs Kayako* nie popełniają błędu z poprzednich odsłon: w tym wariancie historii, w którym nie ma już śladu wirusa, skopiowanie kasety nie jest sposobem na pozbycie się klątwy. Ta zresztą zabija już nie po siedmiu, a po dwóch dniach – zabiegi te mają na celu upodobnienie klątwy z *Ringu* do klątwy z *Ju-on*, od której nie było ucieczki i która działała niemal

natychmiastowo. W ten sposób format, jakim jest *crossover*, odcisnął piętno na samej opowieści o Sadako. Z filmu całkowicie zniknęły nie tylko jakiekolwiek wzmianki o wirusie, ale nawet sama tragiczna historia zamordowanej dziewczyny. W *crossoverze* brakuje nawet głęboko zakorzenionych elementów z tradycji japońskiej, że na przykład Sadako nie jest w żaden sposób związana ze studnią i wodą. Jedyne, co pozostawiono, to spopularyzowany wizerunek *yūrei*, czyli czarnowłosego ducha wychodzącego z telewizora oraz rdzeń samej historii, czyli niosącą śmierć kasetę. Studnia, która pojawia się w filmie, znajduje się w nim już tylko jako rekwizyt popkulturowy, atrybut Sadako.

Podsumowanie

W wypadku historii o przeklętej kasecie interesujące jest to, że po latach redukcji uległy niemal wszystkie elementy znane z pierwotnego wariantu, a do popkultury trafiło głównie to, czego w powieści Suzukiego nie było, a więc sam wizerunek Sadako. Hermafrodytyzm antagonistki, wirus ospy prawdziwej i fantastyczno-naukowe teorie były ważnymi częściami składowymi serii książek. Elementów tych nie udało się zaadaptować przez kolejne media i kultury, w obrębie których realizowano następne wersje. Jednak każdy wariant wprowadzał w obręb narracji zmiany, niejednokrotnie podyktowane różnicami kulturowymi, możliwościami danego medium czy przyjętym formatem (na przykład *crossover*). Część z nich generowała w dalszej perspektywie kolejne (choćby przeniesienie fabuły do zsekularyzowanej kultury zrodziło kontynuację, przedstawiającą losy kasety w społeczeństwie postsekularnym). Jednak zgodnie z założeniami narratologicznego modelu wirusowego, wraz z ewolucją serii przetrwało to, co stanowiło *leitmotiv* pierwowzoru, czyli miejska legenda o zabójczym nagraniu.

Źródła cytowań

Ball, Sarah (2006), *The Uncanny in Japanese and American Horror Film: Hideo Nakata's Ringu and Gore Verbinski's Ring*, Raleigh: North Carolina State University.

Balmain, Colette (2009), 'Oriental Nightmares: The ‚Demonic' Other in Contemporary American Adaptations of Japanese Horror Film', *At the Interface / Probing the Boundaries*: 57, ss 25-38.

Blake, Linnie (2008), 'Nihonjinron, Women, Horror: Post-war National Identity and the Spirit of Subaltern Vengeance in *Ringu* and *The Ring*', w: Linnie Blake, *The Wounds of Nations: Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*, Manchester: Manchester University Press, ss. 44-68.

Bogalecki Piotr (2016), 'Kamień odrzucony? Postsekularyzm jako perspektywa interpretacyjna literatury i kultury polskiej', *Wielogłos*: 3 (29), ss. 113-130.

Grela, Łukasz (2006), 'Nie ma się czego bać? Egzystencjalny i metafizyczny lęk w horrorze azjatyckim', *Pośrodku*: 1, ss. 11-16.

Iwicka, Renata (2017)**,** *Źródła klasycznej demonologii japońskiej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Jones, Steve (2012), 'Video Nasty: the Moral Apocalypse in Koji Suzuki's *Ring*', *Lit: Literature Interpretation Theory*: 23 (3). ss. 212-225.

Kaczmarczyk, Katarzyna (2015), 'Narratologia transmedialna. Założenia, cele i wyzwania', *Tekstualia*: 4 (43), ss. 3-16.

Knöppler, Chistian (2012), 'Remaking Fear: The Cultural Function of Horror Film Remakes', w: Marion Gymnich (red.), *Who's afraid of…? Facets of Fear in Anglophone Literature and Film*, Getynga: Bonn University Press, ss. 193 – 210.

Krawczyk-Łaskarzewska, Anna (2015), 'Translation Theory vs Film Adaptation Studies – Taxonomies of Recycling and Bryan Fuller's Hannibal', w: Beata Jeglińska, Katarzyna Kodeniec, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Joanna Nowacka (red.), *Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatologii. Kultura i Język*, Olsztyn: Instytut Słowiańszczyzny Wschodniej UWM w Olsztynie, ss. 48-63.

Lee, Vivian (2011), 'J-Horror and Kimchi Western: Mobile Genres in East AsianCinemas',w : Lee Vivan (red.) *East Asian Cinemas: Regional Flows and Global Transformations*, New York: Palgrave Macmillan, ss. 118-141.

Liebesman, Jonathan, reż. (2005), *Rings*, DreamWorks.

Loska, Krzysztof (2011), 'Wyobraźnia technologiczna i problem tożsamości we współczesnym filmie japońskim', *Przegląd Kulturoznawczy*: 1 (9), s. 127 – 142.

Marak, Katarzyna (2014), *Japanese and American Horror: A Comparative Study of Film, Fiction, Graphic Novels and Video Games*, Jefferson: McFarland.

Marak, Katarzyna (2010), 'Points of Contact: Cultural Contexts in Understanding Japanese Literature and Cinema', *Silva Iaponicarum*: 23-26, ss. 257-268.

Newbery, Emma, 'Why So Sad, Sadako? An Investigation Into the Development of the Traditional Japanese Female Vengeance Ghost from Ancient Myth to Modern Day Cinema Production', online: http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.550.8005&rep=rep1&type=pdf [dostęp: 30.04.2018].

Ogonowska, Agnieszka (2013), 'Adaptacja filmowa jako przykład zjawiska intermedialności', *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis*: 5, ss. 113-127.

Olkusz, Ksenia (2010), 'W śmiercionośnym kręgu. *Ring* Kojiego Suzukiego jako wariant powieści grozy', *Przegląd Orientalistyczny*: 1-2, ss. 76-86.

Olkusz, Ksenia (2011), 'Japoński fenomenalizm i mitologia w powieści *Ring* Kojiego Suzukiego', w: Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha (red.), *Fantastyczność i cudowność : mityczne scenariusze: od mitu do fikcji – od fikcji do mitu. T. 1,* Zielona Góra, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, ss. 153-160.

Osadnik, Wacław (2010), 'Film po adaptacji powieści: narracja Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną. Porównanie przekładu angielskiego powieści i angielskich napisów w adaptacji filmowej Xawerego Żuławskiego', *Postscriptum Polonistyczne*: 1 (5), ss. 107-130.

Ozawa, Eimi (2006), 'Remaking Corporeality and Spatiality: US Adaptations of Japanese Horror Films', *49th Parallel*: 19, ss. 1-7.

Perzyńska, Anna (2013), 'Opowiadać dalej – fanfiki, mashupy, uniwersa – alternatywa i konwergencja', w: Michał Kaczmarczyk, Dariusz Rott (red.), *Problemy konwergencji mediów*, Sosnowiec-Praga: Oficyna Wydawnicza „Humanitas", ss. 81-91.

Pescatore Guglielmo, Veronica Innocenti, Paola Brembilla (2014), 'Selection and Evolution in Narrative Ecosystems. A Theoretical Framework for Narrative Prediction', w: IEEE International Conference on Multimedia and Expo Workshops (ICMEW), IEEE Computer Society, ss. 1 – 6.

Scott, Lindsey (2010), 'A Mother's Curse: Reassigning Blame in Hideo Nakata's *Ringu* and Gore Verbinski's *The Ring*', *Cinepbile*: 6 (2), ss.14-19.

Sławek, Tadeusz (2012), 'Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu. Słowo wstępne', w: Piotr Bogalecki, Alina Mitek-Dziemba (red.), *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, Katowice: Wydawnictwo FA–art, ss. 9-24.

Suzuki, Koji (2004), *Ring*, przekł. Katarzyna Jakubiak: Znak.

Wee, Valerie (2014), *Japanese Horror Films and Their American Remakes: Translating Fear, Adapting Culture*, New York: Routledge.

Wright, Greg (2010), 'Tracing the Transference of a Cross-Cultural Media Virus: The Evolution of Ring', w: Kristen Lacefield (red.), *The Scary Screen. Media Anxiety in The Ring*, Londyn: Ashgate, ss. 45-62.

Verbinski, Gore, reż. (2002), *The Ring*, DreamWorks.

Przemoc a dubbing filmów animowanych. Analiza tłumaczeń czasownika „to kill" i jego derywatów oraz gry aktorów głosowych w zakresie dialogów nacechowanych przemocą

PIOTR OSTROWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
piotr.ostrowski97@gmail.com

Wprowadzenie

Moralność nakazuje uznawać przemoc za działanie co do zasady godne potępienia. Logiczne wydaje się twierdzenie, że konsekwencją tego stanu rzeczy byłoby ograniczanie epatowania młodszych widzów treściami o podobnym charakterze. Tymczasem rzeczywistość pokazuje, że twórcy kultury nie unikają sytuacji, w których konkretyzują się podobne aspekty. Nie ma przy tym znaczenia, że dany tekst może być adresowany całkowicie albo częściowo do dzieci czy też młodzieży. Nie inaczej jest w wypadku amerykańskich filmów animowanych, w których przemoc jest zjawiskiem powszechnym – od drobnych, niewinnych, wydawałoby się, incydentów, poprzez kradzież, aż po zabójstwo. Zjawisko to jest niezwykle kontrowersyjne i szeroko omawiane w krajowej debacie społecznej i naukowej, czemu wiele uwagi poświęciła między innymi Jaśmina Śmiech (2018: *passim*). Warto jednak zauważyć, że w większości wypadków dyskusje te ograniczają się do sfery wizualnej, podczas gdy kwestie zwerbalizowania schodzą na dalszy plan. Wobec wskazanej nieobecności refleksji o podobnej tematyce, autor rozdziału zdecydował się poddać analizie wybrane filmy animowane pod kątem występowania w nich

komunikatów odnoszących się do przemocy. Naukowa introspekcja składa się z dwóch części, z których pierwsza obejmuje próbę ukazania stosowanych technik tłumaczenia czasownika „zabić", czyli w języku angielskim „to kill", określającego czynność uważaną w powszechnej świadomości za jedną z najbardziej brutalnych form przemocy. Druga ma za przedmiot rozważenie relacji między dialogami a grą aktorów głosowych. Wskazane problemy mają umożliwić podjęcie rozważań na temat roli tłumacza i aktora głosowego w procesie dubbingowania komunikatów odwołujących się do przemocy w filmach animowanych, a także określenie specyfiki polskiej i francuskiej praktyki w tym zakresie.

Niniejsza analiza obejmuje filmy *Król Lew, Shrek 2, Iniemamocni, Kraina lodu* oraz *Minionki*[1]. Dobór utworów wynika z przyjętych przez autora założeń, że – po pierwsze – wybrane teksty należą do grupy najbardziej reprezentatywnych ze swojego gatunku. Podstawę dokonania takiej oceny stanowi kryterium popularności, której przejawem są osiągnięte przez poszczególne filmy dochody[2]. Drugie kryterium ma charakter temporalny. W celu ukazania polskiej i francuskiej praktyki tłumaczenia konieczne jest objęcie analizą tekstów z możliwie szerokiego przedziału czasowego, który wynosi tutaj dwadzieścia jeden lat[3]. Autor zdecydował się porównać wersję angielską, polską i francuską wymienionych utworów z wyjątkowym poszerzeniem badania w części poświęconej grze głosowej aktorów o wersję francuską dla Kanady. Rozwiązanie to wynika z ograniczonego dostępu do utworów w tej wersji językowej.

Uwagi wstępne

Leksem „przemoc" jest wykorzystywany zarówno w języku ogólnym, jak i w wyższych rejestrach stylistycznych oraz typach dyskursu[4]. Oznacza to, że

1 W języku angielskim filmy te odpowiednio noszą tytuły *The Lion King*, *Shrek 2*, *The Incredibles*, *Frozen* i *Minions*, natomiast w wersjach francuskich są to: *Le Roi Lion*, *Shrek 2*, *Les Indestructibles*, *La Reine des Neiges* oraz *Les Minions*.

2 Osiągnięte przez poszczególne filmy wyniki można sprawdzić i porównać na stronie internetowej: https://www.boxofficemojo.com/.

3 Najstarszym filmem z wymienionych jest *Król Lew*, wyprodukowany w 1994 roku, a najnowszym *Minionki* z 2015 roku.

4 Przykładem tekstu, w którym posłużono się pojęciem przemocy w takim dyskursie, jest polski Kodeks Karny, który w artykule 191 § 1 stanowi, że kto stosuje przemoc wobec osoby lub groźbę bezprawną w celu zmuszenia innej osoby do określonego działania, zaniechania lub znoszenia, podlega karze pozbawienia wolności do lat trzech.

w świadomości społecznej istnieje pewne ogólne pojęcie tego, czym jest przemoc, a z drugiej strony funkcjonują definicje bardzie skonwencjonalizowane. W tym świetle niezbędne wydaje się uściślenie kontekstu użycia słowa ,,przemoc" na użytek niniejszego rozdziału. Zgodnie z *Uniwersalnym słownikiem języka polskiego*, przemoc jest to ,,przewaga, zwykle fizyczna, wykorzystywana w celu narzucenia komuś swojej woli, wymuszenia czegoś na kimś; także: narzucona komuś bezprawnie władza; gwałt" (Dubisz 2003: 1014). Z kolei w literaturze psychologicznej można wskazać co najmniej kilka definicji. Jarosław Rudniański stwierdza, że ,,pod pojęciem przemocy najczęściej rozumie się relację między ludźmi, która opiera się na użyciu przeważającej siły" (Rudniański 1997: 5). Małgorzata Łuba uważa z kolei, że ,,przemoc jest intencjonalnym i zamierzonym działaniem człowieka, ma na celu kontrolowanie i podporządkowanie ofiary" (Łuba 2013: 1). Jeszcze inną propozycję wysunęła Irena Pospiszyl, dla której ,,są to wszelkie i nieprzypadkowe akty godzące w osobistą wolność jednostki lub przyczyniające się do fizycznej, a także psychicznej szkody osoby, wykraczające poza społeczne zasady wzajemnej relacji" (Pospiszyl 1994: 7). Poszczególni autorzy prezentują nieco odmienne, mniej lub bardziej szczegółowe, wyjaśnienia tego terminu. Należy zauważyć, że przytoczone definicje mają w założeniu obejmować określone stany faktyczne z doprecyzowanego punktu widzenia; na przykład większość z cytowanych definicji odnosi się do patologicznych relacji rodzinnych. W świetle poczynionej uwagi mogą pojawić się nieścisłości na poziomie określania, jakie zachowania ukazane w filmach animowanych mogą być uznane za przemoc. Jako przykład mogą tutaj chociażby posłużyć sceny przerysowane albo takie, w których obdarzeni mocą bohaterowie świadomie wykonują określone gesty, nieumyślnie przy tym korzystając ze swoich zdolności. W celu uniknięcia tego typu wątpliwości, w niniejszym rozdziale pojęcie przemocy będzie traktowane szeroko, czyli w sposób obejmujący przypadki, które mogłyby rodzić wskazane uprzednio wątpliwości wynikające z cech gatunku.

Stwierdzenie, że w filmach animowanych występuje przemoc wydaje się nie budzić wątpliwości. Mniej jasny może natomiast okazać się dla czytelnika pogląd, że utwory tego gatunku produkowane przez amerykańskie koncerny są o wiele bardziej brutalne niż inne współczesne teksty kultury. Doktor Ian Colman z Uniwersytetu Ottawskiego przedstawił następujący wniosek dokonanej przez jego zespół analizy: ,,filmy animowane adresowane do dzieci stanowią raczej wylęgarnię mordu i chaosu aniżeli niewinną alternatywę dla brutalności typowej dla amerykańskich filmów [*children's animated films, rather*

than being innocuous alternatives to the gore and carnage typical of American films, are in fact hotbeds of murder and mayhem]" (Colman, Kingsbury, Weeks, Ataullahjan, Bélair, Dykxhoorn, Hynes, Loro, Martin, Naicker, Pollock, Rusu & Kirkbride 2014: 4). Cytowany pogląd jest skrajnie dosadny i skłania przy tym do refleksji, czy obraz filmów animowanych w rzeczywistości przedstawia się we wskazany sposób. Warto w związku z tym nazwać kilka przykładowych aktów przemocy, które są ukazane w analizowanych utworach. W *Krainie lodu* zlecono zabójstwo królowej Elsy oraz przeprowadzono co najmniej dwie nieudane próby jego dokonania, w filmie *Minionki* główni bohaterowie nieumyślnie doprowadzają do śmierci swoich panów, a im samym grozi śmierć ze strony głównej antagonistki, natomiast w *Królu Lwie* doszło do zaplanowanego morderstwa, zlecenia zabójstwa oraz próby zabójstwa. Wydaje się jednak, że nawet znacząca obecność przemocy w takich utworach nie powinna sama w sobie być powodem do niepokoju, gdyż konieczność dostosowania drastycznych obrazów do wymogów gatunku może stanowić wystarczający środek do stonowania przekazu. Przechodząc jednak do problematyki pojęcia przemocy warto zauważyć, że w literaturze psychologicznej wyróżnia się kilka jej rodzajów – w tym fizyczną, psychiczną i zaniedbanie (Łuba 2013: 1-2). Na potrzeby niniejszego rozdziału konieczne jednak będzie odejście od takiej klasyfikacji na rzecz dychotomicznego podziału na przemoc werbalną i niewerbalną, wobec czego przedmiotem dalszych rozważań będzie wyłącznie przemoc jako komunikat. Przyjęcie takiego rozwiązania jest niezbędne dla dalszej analizy traduktologicznej, ponieważ procesowi tłumaczenia podlegają wyłącznie treści o charakterze językowym.

Tłumaczenie czasownika „to kill" i jego derywatów

Za jedną z najpoważniejszych zbrodni, a więc bezprawnie użytej przemocy uważa się zabójstwo. Wobec tego warto prześledzić, w jaki sposób scenarzyści i tłumacze radzą sobie z poruszaniem tak delikatnego tematu. W Tabeli 1. przedstawiono zestawienie dialogów wypowiadanych w analizowanych filmach, w których oryginalnie pojawia się czasownik ,,to kill". Na potrzeby dalszej analizy podkreślone zostały dialogi o charakterze komicznym. W nawiasach wskazano z kolei wykorzystaną technikę tłumaczenia wskazanych fragmentów wypowiedzi.

Francuski	Polski	Angielski	Tytuł filmu
Tu aurais pu te faire **tuer**. (tłumaczenie dosłowne[5])	Mogłeś tam **zginąć**. (modulacja[6])	You could have been **killed.** (Minkoff 1994: 00:24:19-00:24:21).	*Król Lew*
– Qu'est-ce qu'il fallait faire? **Tuer** Mufasa ? – Précisément. (tłumaczenie dosłowne)	– Co mieliśmy zrobić? **Zabić** Mufasę? – No właśnie. (tłumaczenie dosłowne)	– What are we supposed to do? **Kill** Mufasa? – Precisely. (Minkoff 1994: 00:27:36-00:27:43).	
– Nous sommes toutes prêtes. Pour quoi? – Pour la mort du roi. – Il est malade ? – Non, imbecile, nous allons le **tuer**. Et Simba aussi. (tłumaczenie dosłowne)	– [Przyjdzie czas.] Niech przyjdzie. Ale na co? – Na rychłą śmierć króla. – A co, jest chory? – Nie, my go **wykończymy**. I Simbę też. (synonimia[7])	– We'll be prepared, heh... For what? – For the death of the king. – Why? Is he sick? – No fool, we're going to **kill** him. And Simba too. (Minkoff 1994: 00:28:57-00:29:05).	

[5] Jest to „»Strategia tłumaczeniowa« polegająca na zredagowaniu »tekstu docelowego« respektując maksymalnie cechy formalne »tekstu wyjściowego«, a więc oddając dokładnie typowe dla języka wyjściowego sformułowania i struktury" (Tomaszkiewicz 2004: 103).

[6] Jest to „»Technika tłumaczeniowa« polegająca na oddaniu w »języku docelowym« treści »wypowiedzenia«, wprowadzając zmianę punktu widzenia lub inaczej rozkładając akcenty w stosunku do sformułowania oryginalnego. Z modulacją mamy do czynienia kiedy nazwą części zastępujemy całość pojęcia, pojęciem abstrakcyjnym termin konkretny, czasownik w formie pasywnej formą aktywną lub odwrotnie" (Tomaszkiewicz 2004: 61-62).

[7] Jest to technika tłumaczeniowa, która polega wykorzystaniu synonimu rozumianego jako „bliski odpowiednik słowa w języku docelowym (TL – *Target Language*; dopowiedzenie P.O.) w stosunku do języka wyjściowego (SL – *Source Language*) w sytuacji, gdy w języku docelowym dokładny ekwiwalent istnieje albo też nie [*a near TL equivalent to an SL word in a context, where a precise equivalent may or may not exist*]" (Newmark 1988: 84). Warto zwrócić uwagę, że twórca powyższej definicji wyraża w tym samym miejscu opracowania pogląd, że „zbędne użycie synonimów jest typowe dla wielu tłumaczeń marnej jakości [*unnecessary use of synonyms is a mark of many poor translations*]" (Newmark 1988: 84).

Tuez-le. (tłumaczenie słowo w słowo[8])	**Zabić**. (tłumaczenie dosłowne)	**Kill** him. (Minkoff 1994: 00:39:09-00:39:11).	
– Et si un jour il revient, on le **tuera**. – Ouais ! Hein, t'entends ? Si tu reviens, on te **fera la peau**! (tłumaczenie dosłowne, synonimia)	– No a gdyby wrócił, **zginie** tu. – Jasne! Słyszałeś? Jeżeli tu wrócisz, **załatwimy** cię! (modulacja, synonimia)	– And if he comes back, we'll **kill** him. – Yeah! You hear that? If you ever come back, we'll **kill** ya! (Minkoff 1994: 00:40:19-00:40:28).	
Je **meurs** de rire. (modulacja)	**Pęknę** ze śmiechu. (modulacja)	You're **killing** me, Simba. (Minkoff 1994: 00:52:04-00:52:06).	*Król Lew*
Ecoute mon petit secret. C'est moi qui ai **tué** Mufasa. (tłumaczenie dosłowne)	Zdradzę ci moją tajemnicę. Ja **zabiłem** Mufasę. (tłumaczenie dosłowne)	And here's my little secret. I **killed** Mufasa. (Minkoff 1994: 01:16:35-01:16:43).	
J'ai... **tué**... Mufasa ! (tłumaczenie słowo w słowo)	Ja... **zabiłem**... Mufasę! (tłumaczenie słowo w słowo)	I... **killed**... Mufasa! (Minkoff 1994: 01:17:03-01:17:07).	
Que comptes-tu faire? Tu n'oserais pas **tuer** ton vieil oncle…? (tłumaczenie dosłowne)	I co chcesz zrobić? Chyba nie **zabijesz** własnego stryja...? (tłumaczenie dosłowne)	What are you going to do? You wouldn't **kill** your old uncle...? (Minkoff 1994: 01:19:09-01:19:15).	

[8] Jest to „»Tłumaczenie dosłowne«, które polega na przeniesieniu do »tekstu docelowego« elementów »tekstu wyjściowego«, bez zmiany ich szyku" (Tomaszkiewicz 2004: 103).

Je vais le rentrer dans sa gouttière! (tłumaczenie kreatywne[9])	**Zatłukę** futrzaka! (synonimia)	I'll **kill** that cat! (Adamson 2004: 00:34:37-00:34:40).	*Shrek 2*
Presque tous les gens que tu croises ont envie de te **tuer**. (tłumaczenie dosłowne)	Co to, on jeden chciałby cię **sprzątnąć** na dzień dobry? (synonimia)	Almost everybody that meets you wants to **kill** you. (Adamson 2004: 00:35:36-00:35:39).	
Tu veux aller dans la direction des types qui ont essayé de nous **tuer**? (tłumaczenie dosłowne)	A jak tam będą ci, co nas chcieli **załatwić**? (synonimia)	You want to go toward the people that tried to **kill** us? (Bird 2004: 01:12:23-01:12:27).	*Iniemamocni*
Ils vous **tueront**, dès qu'ils le pourront. Surtout ne leur en donnez pas l'occasion. (tłumaczenie dosłowne)	**Zabiją** was przy pierwszej okazji. Nie możecie dać się złapać. (tłumaczenie dosłowne)	They will **kill** you if they get the chance. Do not give them that chance (Bird 2004: 01:14:27-01:14:32).	
Tu as **tué** de vrais super héros pour devenir un super imposteur ? (tłumaczenie dosłowne)	**Pozabijałeś** prawdziwych bohaterów, bo chciałeś się bawić w bohatera? (tłumaczenie dosłowne)	You mean you **killed** off real heroes so that you could pretend to be one? (Bird 2004: 01:29:54-01:29:59).	

[9] W tym przypadku określenie techniki przekładu może okazać się kontrowersyjne, jako że tłumacz zmodyfikował sens wypowiedzi, w związku z czym mogą pojawić się wątpliwości, czy nadal jest to tłumaczenie. W literaturze zwraca się uwagę na to zjawisko. Paulina Borowczyk (2014: 53) stwierdza, że „zawierzając własnej inwencji, wyobraźni i **kreatywności** [podkreślenie oryginalne], tłumacz może z powodzeniem odwołać się do wiedzy encyklopedycznej odbiorców tekstu docelowego, by wywołać podobne reakcje jak u odbiorców oryginału".

...dégommer ces bandits qui ont essayé de nous **tuer** ! (tłumaczenie dosłowne)	...załatwiliśmy tych gości, co nas chcieli **załatwić**! (synonimia)	...aced those guys that tried to **kill** us! (Bird 2004: 01:42:53-01:42:56).	
Ella a tout de même fahit me **tuer**. (tłumaczenie dosłowne)	O mało mnie nie **zabiła**. (tłumaczenie dosłowne)	She nearly **killed** me (Buck 2013: 00:30:00-00:30:03).	*Kraina lodu*
Vous allez vous faire très mal. (tłumaczenie kreatywne)	Za chwilę skręcisz kark. (modulacja)	You're going to kill yourself (Buck 2013: 00:51:39-00:51:41).	
Je ne pouvais pas les laisser vous **tuer**. (tłumaczenie dosłowne)	Nie chciałem, żeby cię **zabili**[10]. (modulacja)	I couldn't just let them **kill** you (Buck 2013: 01:12:53-01:12:55).	
Désormais, il ne me reste qu'à **tuer** la reine et à ramener l'été. (tłumaczenie dosłowne)	Teraz wystarczy tylko **zabić** ją i przywrócić lato. (tłumaczenie dosłowne)	All that's left now is to **kill** Elsa and bring back summer (Buck 2013: 1:16:33-1:16:39).	
Elle a été **assassinnée** par la reine Elsa. (synonimia)	**Zamordowana** przez królową Elsę. (synonimia)	She was **killed** by Queen Elsa (Buck 2013: 01:17:31-01:17:35).	

[10] Chociaż czasownik „to kill" został przetłumaczony na jego polski ekwiwalent, to ze względu na translację wcześniejszej części zdania, autor uznał, że nastąpiła w tym przykładzie zmiana rozłożenia akcentów w zdaniu, wobec czego nie będzie to tłumaczenie dosłowne.

Nous avons **tué** l'original. (tłumaczenie słowo w słowo)	Właśnie **zabiliśmy** pierwszego! (tłumaczenie dosłowne)	We **killed** the original! (Coffin 2015: 00:26:48-00:26:52).	*Minionki*
Il a essayé de me **tuer**! (tłumaczenie dosłowne)	One próbowały mnie **zgnieść**! (synonimia)	He tried to **kill** me! (Coffin 2015: 01:03:48-01:03:52).	
Lequel vais-je **tuer** le premier ? Le petit Bob ? Stuart ? Bob ! Stuart ! Je t'assure que je le ferai si tu n'es pas de retour avant l'aube! (tłumaczenie dosłowne)	To który ma z nich teraz **zginąć** pierwszy? Mały Bob? Stuart? Bob! Stuart! **Zabiję** obu, Kevinie, chyba że do rana oddasz się w moje ręce! (kompensacja[11])	Which one shall I **kill** first? Little Bob? Stuart? Bob! Stuart! I will do it, Kevin, if you are not backhere by dawn! (Coffin 2015: 01:07:18-01:07:31).	*Minionki*

Tabela 1. Zestawienie dialogów z filmów *Król Lew, Shrek 2, Iniemamocni, Kraina lodu* oraz *Minionki*, w których oryginalnie występuje czasownik ,,to kill" oraz jego derywaty. Źródło: opracowanie własne

Na dwadzieścia cztery użycia czasownika ,,to kill" w języku angielskim, w polskich wersjach językowych posłużono się tłumaczeniem dosłownym dziewięć razy, modulacją pięć, synonimią osiem, a kompensacją oraz przekładem słowo w słowo po jednym razie. Tłumacze na język francuski sięgnęli do tłumaczenia dosłownego szesnaście razy, przekładu słowo w słowo trzy, synonimii dwa, po technikę kreatywności dwa i modulacji jeden raz. Liczby te pozwalają na snucie pewnych przypuszczeń co do specyfiki polskiego i francuskiego tłumaczenia, jednak dopiero po doprecyzowaniu kontekstu ich użycia takie działanie będzie uprawnione. Pięć z powyższych kwestii ma charakter humorystyczny. Tłumacze na język polski tylko jeden raz wykorzystali polski ekwiwalent, a w przekładzie na język francuski pojawia się on dwa razy. Pozostałe dziewiętnaście przykładów

[11] Jest to „Technika przekładu polegająca na wyrównaniu »straty« informacji powstałej przy tłumaczeniu jednego fragmentu »tekstu«, w celu zachowania odpowiedniej stylistyki jego całości" (Tomaszkiewicz 2004: 54).

nie jest zabarwione komizmem, wobec czego stanowią osobny podzbiór. Chociaż okoliczności ich użycia są różne – są to między innymi błaganie, prośba, szyderstwo czy rozkaz – to każda z nich jest wypowiedziana z pewną dozą powagi, co pozwala zaliczyć je do tej samej kategorii. W tym wypadku liczba zastosowań techniki tłumaczenia dosłownego na język polski wynosi osiem, synonimii sześć, modulacji trzy, a kompensacji oraz przekładu słowo w słowo jeden. Tłumacze na język francuski sięgnęli do tłumaczenia dosłownego piętnaście razy, przekładu słowo w słowo dwa, podobnie jak do techniki synonimii. Przekład kreatywny oraz modulacja są nieobecne.

Dobór techniki tłumaczenia nie stanowi niezależnej czynności faktycznej, a pozostaje w określonej relacji z innymi elementami filmu, takimi jak czas trwania sceny, długość otwarcia i zamknięcia ust przez bohatera, a także wiele innych czynników, o których wspomina Teresa Tomaszkiewicz (2006: 106-108). Na tym etapie warto jednak skupić się na konsekwencjach semantycznych zastosowania określonej techniki tłumaczenia. Ingerencja tłumacza może wiązać się, po pierwsze, z utratą wyrazistości i siły zdania, po drugie, z zachowaniem w miarę identycznego sensu albo, po trzecie, ze wzmocnieniem przekazu. Ilustrując pierwszą sytuację warto zwrócić uwagę na kwestię ,,If you ever come back we'll kill ya!" (Minkoff 1994: 00:40:19-00:40:28), wypowiadaną przez jedną z Hien w filmie *Król Lew*. Polski tłumacz korzysta tutaj z techniki modulacji. Konsekwencją przełożenia czasownika ,,to kill", będącego słowem zarówno należącym do języka standardowego, jak i wykorzystywanym w konstrukcjach kolokwialnych na ,,załatwić (kogoś)", funkcjonującego wyłącznie w mowie potocznej, jest zmiana charakteru komunikatu. Każdy z tych leksemów oznacza pozbawianie danej osoby życia, jednak potocyzacja oryginalnej wypowiedzi sprawia, że zdanie to traci na sile przekazu. Niemal identycznie sytuacja wygląda w wypadku tłumaczenia na język francuski, gdzie sięgnięto po wyrażenie „faire la peau". Warto również w tym miejscu zaznaczyć, że zarówno leksem „załatwić", jak i „faire la peau" są często wykorzystywane bardziej do wyrażania gróźb niż mówienia o dokonanych czynach, co jest kolejnym argumentem za tezą, że taki przekaz ulega osłabieniu. Jednolitość semantyczna została z kolei zachowana w tłumaczeniach dosłownych zdania ,,We killed the original" (Coffin 2015: 00:26:48-00:26:52), które pada w filmie *Minionki*. Zarówno polska, jak i francuska wersja opierają się na wyrażeniach, które słownikowo są uznawane za najbliższe znaczeniowo, czyli ,,zabić" oraz ,,tuer". Natomiast wzmocnienie ładunku semantycznego jest widocznie w zdaniu wypowiadanym przez księcia Hansa w *Krainie lodu*. Orzeczenie ze zdania ,,She was killed by Queen Elsa"

(Buck 2013: 01:17:31-01:17:35) zostało przełożone na obie wersje językowe z zastosowaniem synonimii. Przymiotnik ,,zamordowana" jest bez wątpienia o wiele bardziej dosadny niż ,,zabita", jako że leksem ten wskazuje dodatkowo na okrucieństwo popełnionego czynu. Francuskie „assassin ée" jest podobne do użytego w języku polskim słowa, ponieważ wskazuje na umyślność zachowania, w związku z czym ono także wzmacnia wydźwięk całego komunikatu.

Rozpatrując to zagadnienie na poziomie poszczególnych filmów, należy zauważyć, że stosunek pojawiania się analizowanego słowa w wersji angielskiej, polskiej i francuskiej wynosi odpowiednio: dziesięć-pięć-osiem w *Królu Lwie*, dwa-zero-jeden w *Shrek 2*, cztery-dwa-cztery w *Iniemamocnych*, pięć-trzy-trzy w *Krainie lodu* oraz trzy-dwa-trzy w *Minionkach*. Ponadto wyrazy o silniejszej wartości semantycznej zostały wykorzystane po jednym razie w dubbingu polskim i francuskim *Krainy lodu*, co łącznie z ekwiwalentami ustaliłoby powyższy stosunek na poziomie pięć-cztery-cztery dla tego filmu. Przytoczone zestawienie jasno pokazuje, że francuskie tłumaczenia pozostają zasadniczo wierne oryginalnym rozwiązaniom językowym, podczas gdy w polskich przykładach ujawnia się wyraźnie wzrost częstotliwości tłumaczeń przez ekwiwalenty. Nie musi się to jednak wiązać z ustawicznym sięganiem po technikę przekładu dosłownego albo słowo w słowo, ponieważ odpowiedniki słowne mogą być wyrażane w umiejętnie zastosowanej kompensacji czy też modulacji. Jeśli przyjąć, że wskazane zjawisko ma szersze potwierdzenie praktyce filmowej, to uzasadniony będzie pogląd, że w ubiegłym wieku tłumacze mieli tendencję do łagodzenia ukazywanej w filmach animowanych przemocy[12] poprzez unikanie używania czasownika ,,zabić" w stronie aktywnej oraz jego bardziej dosadnych synonimów na rzecz rozwiązań pozwalających na stonowanie przekazu. Takich łagodniejszych określeń znajduje się odpowiednio w języku polskim oraz francuskim: pięć-dwa w *Królu Lwie*, dwa-jeden w *Shrek 2*, dwa-zero w *Iniemamocnych*, jeden-jeden w *Krainie lodu* i jeden-zero w *Minionkach*. Technikami, za pomocą których tłumacze osiągają taki efekt, są synonimia, modulacja, a w wypadku języka francuskiego także przekład kreatywny. Warto od razu zwrócić uwagę na fakt, że w obu wersjach dubbingowanych *Krainy lodu* synonimia została również wykorzystana do wzmocnienia wartości semantycznej dialogu. Ponadto interesujący wydaje się fakt, że zdarzają się także sytuacje, w których tłumacze sięgają po techniki

[12] Autor jednak nie analizuje powodów takiego działania, wskazując jedynie rezultat prac tłumaczy.

wzmacniające siłę przekazu poprzez dodanie czasownika ,,zabić" w miejscach, w których oryginalnie on nie występuje. W filmie *Kraina lodu* Książę Hans wypowiada kwestię ,,Your sister is dead. Because of you" (Buck 2013: 01:25:27-01:25:32), co na język polski zostało przetłumaczone jako ,,Twoja siostra nie żyje. To ty ją zabiłaś", a we francuskim na ,,Votre soeur est morte. Par votre faute". Polska wersja językowa jest więc jedyną spośród trzech analizowanych, w której następuje wzmocnienie wartości semantycznej. Jest to efekt zastosowania techniki modulacji, która we wskazanych w Tabeli 1. przykładach wykorzystywana była przede wszystkim do łagodzenia przekazu. Warto tutaj uściślić, że tłumacze na język francuski posłużyli się techniką przekładu słowo w słowo.

Problem translacji dialogów o charakterze humorystycznym jest o tyle osobliwy, że dla uzyskania efektu komicznego nie jest nawet konieczne oddanie sensu oryginalnego tekstu. O ile w języku polskim w analizowanych filmach tłumacze po dwa razy zastosowali synonimię oraz modulację i jeden raz sięgnęli do tłumaczenia dosłownego, tak francuskie dubbingi cechują się większą swobodą i inwencją translatoryczną. Wersje te powstały wskutek wykorzystania przy dwóch dialogach przekładu kreatywnego oraz po jednym zastosowaniu modulacji, tłumaczenia dosłownego oraz słowo w słowo. Biorąc pod uwagę niewielką liczbę pięciu dialogów humorystycznych z czasownikiem ,,to kill", paleta wykorzystanych technik wydaje się dość obszerna, ponieważ w obu dubbingach łącznie wykorzystano tyle samo (pięć) różnych metod. Przykład tłumaczenia kreatywnego, przy którym w języku francuskim całkowicie pozbyto się z dialogu elementu pozbawiania życia dodatkowo pokazuje, że znaczenie analizowanego słowa ma w tym kontekście znaczenie drugorzędne. Jest to więc sytuacja, w której motyw przemocy w warstwie werbalnej stanowi wyłącznie środek do osiągnięcia celu, jakim jest rozbawienie widza, wobec czego można tym elementem dość swobodnie manipulować. Sytuacja ta kontrastuje wyraźnie z przekładem dialogów odznaczających się pewną powagą wypowiedzi, jako że w żadnym z pozostałych dziewiętnastu przypadków technika kreatywności ani inne twórcze metody nie zostały wykorzystane.

Rola aktora głosowego w przekładzie treści nacechowanych przemocą

Przemoc słowna w filmach animowanych występuje często symultanicznie z zachowaniami, które można uznać za przejawy przemocy fizycznej. W takich sytuacjach konieczne jest skoordynowanie wielu elementów – w tym wizualnych,

dialogowych i dźwiękowych – dla otrzymania pożądanego efektu zgodnie ze scenariuszem utworu. Ze względu na złożoność procesu realizacji tego typu scen, dysponują one znakomitym potencjałem pozwalającym osadzić je na osi czasu jako punkty w pewnym sensie przełomowe dla przedstawianej historii, takie jak zwroty akcji lub punkty kulminacyjne. Poniżej przedstawiono dwa przykłady komunikatów o charakterze opisanym powyżej. Dla pełnego zrozumienia dalszej części analizy z całą pewnością przydatna będzie dla czytelnika znajomość przytaczanych fragmentów audio w przedstawionych wersjach językowych[13].

Francuski (Kanada)	**Francuski**	**Polski**	**Angielski**
Anna: Mais de quoi as-tu si peur? Elsa: J'ai dit, ça suffit!	Anna: De quoi as-tu si peur? Elsa: J'ai dit, assez !	Anna: Czego się tak strasznie boisz? Elsa: Mówię ci, przestań!	Anna: What are you so afraid of? Elsa: I said, enough! (Buck 2013: 00:27:23-00:27:28).

Tabela 2. Zestawienie tłumaczenia wybranego dialogu z filmu *Kraina lodu* z języka angielskiego na polski, francuski oraz francuski dla Kanady. Źródło: opracowanie własne

Przywołany dialog pojawia się w scenie, w której królowa Elsa przypadkowo ujawnia swoje moce, odgradzając się lodem od wszystkich obecnych na sali i wywołując tym samym strach wśród zebranych. Sprzeczającymi się bohaterkami są właśnie królowa Elsa oraz jej siostra Anna. Fragment ten jest kluczowy dla dalszego rozwoju akcji, jako że po nim następuje ucieczka głównej protagonistki. Przechodząc do analizy warstwy słownej, należy przede wszystkim zauważyć, że tekst angielski oraz wskazane tłumaczenia zawierają niemal tożsamy sens wypowiedzi. W każdym wypadku sięgnięto po technikę tłumaczenia dosłownego. Rozbieżności co do formy przekazu wynikają głównie z zastosowania różnych rozwiązań językowych, między innymi gramatycznych,

[13] Omawiane sceny mogą być dostępne w serwisie YouTube. W listopadzie 2019 roku pierwszy z przykładów widniał pod hasłem wyszukiwania „party is over frozen", uzupełnionym o informację dotyczącą wersji językowej, a więc „english", „french", „polish" albo „canadian french".

które mogą w konsekwencji ujawniać drobne różnice znaczeniowe (na przykład użycie czasu przeszłego *passé composé* w wersji francuskiej i czasu teraźniejszego w dubbingu polskim wprowadza pewien niuans znaczeniowy między nimi, mało jednak istotny z punktu widzenia sensu komunikatu). Jak w wypadku każdego dubbingowanego utworu, dla odpowiedniego zgrania ruchu warg postaci z dźwiękiem najlepszym rozwiązaniem jest oddanie w języku docelowym takiej samej liczby sylab, jaka występuje w języku wyjściowym. Warto również zaznaczyć, że w tym przykładzie niebagatelne znaczenie ma również zgranie dialogów z wysoce ekspresywną gestykulacją bohaterek. Liczba sylab w analizowanym fragmencie przedstawia się następująco: siedem-cztery w języku angielskim, osiem-pięć w języku po polskim, sześć-cztery w języku francuskim oraz siedem-pięć w wersji francuskiej dla Kanady. Żadne tłumaczenie nie jest więc w pełni zgodne z oryginalną sylabizacją, co nie powinno dziwić, jako że taki stan jest niezwykle trudny do osiągnięcia. W języku angielskim obie bohaterki silnie akcentują wypowiadane przez nie słowa, czym wyrażają swoje emocje – w wypadku Anny, chodzi o brak zrozumienia, sprzeciw wobec działań siostry i pretensje do niej, a u Elsy o złość i zniecierpliwienie. Jak już zostało wcześniej zasygnalizowane, bohaterki energicznie gestykulują, dodatkowo podkreślając w ten sposób ostatnie słowa w zdaniu (tutaj: ,,afraid of" oraz ,,enough"). W polskiej wersji językowej problem nieodpowiedniej liczby sylab rozwiązano poprzez szybsze wypowiedzenie zdania przez aktorkę podkładającą głos pod postać Anny przy jednoczesnym zachowaniu wyraźnej wymowy, co dodaje tej wypowiedzi autentyczności, ponieważ ludzie mają w zwyczaju mówić szybciej w sytuacjach stresujących i pełnych emocji. W dialogu Elsy pierwsze słowo jest wypowiedziane w bardzo krótkim czasie po to, by pozostałe trzy sylaby mogły być uzgodnione z ich rozłożeniem w angielskim dubbingu. Wobec tego polska wersja z jednej strony zgrabnie radzi sobie z napotkanymi problemami, a z drugiej nie odstępuje od kluczowych punktów tekstu wyjściowego (w tym zgrania gestykulacji z dialogami). Aktorka grająca Annę we francuskim dubbingu wypowiada swoją kwestię w sposób ciągły, podkreślając wyłącznie ostatnie słowo w zdaniu, co jest skoordynowane z ruchem ramion bohaterki na ekranie. Brakującą sylabę zastąpiono wyraźnie słyszalnym wdechem, który nie występuje w żadnej z pozostałych wersji językowych. W drugim komunikacie każde kolejne słowo jest wypowiadane coraz to bardziej wyraźnym tonem, wskazującym na rosnącą złość i zniecierpliwienie bohaterki, w efekcie czego ostatnie z nich przybiera postać krzyku. Porównując warstwę głosową obu postaci trudno nie odnieść wrażenia, że wypowiedź pierwszej z nich wypada

dość płasko i bez wyrazu w porównaniu do drugiej. W wypadku dubbingu francuskiego dla Kanady pierwsza z kwestii została wzbogacona w stosunku do wersji francuskiej dodatkowym słowem jednosylabowym („mais"), co pozwoliło zrównać liczbę sylab z tą obecną w tekście angielskim. Warto zauważyć, że aktorka pracuje głosem w zgoła odmienny sposób niż w poprzednio analizowanym dubbingu. Tutaj każde ze słów jest zaakcentowane, wręcz wycedzone, a ostatnie z nich dodatkowo uwypuklone zarówno na poziomie animacji (wspomniany wcześniej gest bohaterki), jak i gry głosowej. Kwestia Elsy została natomiast w całości wykrzyczana, w związku z czym żadne ze słów nie zostało w niej uwypuklone. Cechą charakterystyczną tej realizacji jest również najdłuższe przeciągnięcie w czasie wypowiedzi bohaterki. Aż dwie z czterech sylab zostały wypowiedziane już po wyczarowaniu lodu przez królową, podczas gdy standardem w pozostałych wersjach było mniej lub bardziej płynne zgranie właśnie ostatnich dwóch sylab z ruchem rzucania czaru. Tego typu rozejście się warstwy dźwiękowej i wizualnej stanowi dość intrygujący zabieg w procesie tworzenia dubbingu, który – w ocenie autora rozdziału – może prowadzić do niespełnienia przez scenę funkcji impresywnej, rozumianej w tym kontekście jako wzbudzanie u widza określonych emocji i reakcji.

Wskazany powyżej problem braku koordynacji dźwięku z obrazem dotyczy dubbingu w ogólności i ma charakter systemowy, ponieważ zarówno pojedyncze niedociągnięcia, jak i szczególnie trafne realizacje mogą rzutować – negatywnie albo pozytywnie – na jakość całości utworu oraz poszczególne jego elementy. Wszystkie dialogi powinny spełniać standardy tego typu tłumaczenia audiowizualnego, jednakże nie sposób ukryć, że pewne kwestie wymagają szczególnej pieczołowitości ze względu na ich istotną rolę w utworze. Omówiona w poprzednim akapicie wymiana zdań należy do grupy komunikatów wymagających nieco większej uwagi, ponieważ stanowi punkt kulminacyjny utworu, w związku z czym pełni szczególne funkcje. Równie duże znaczenie ma kwestia „He tried to kill me!" zamieszczona w Tabeli 1. i wypowiadana przez Scarlet O'Haracz w filmie *Minionki* tuż po przerwanej koronacji. Z jednej strony słowa bohaterki determinują dalszy rozwój akcji, a z drugiej ukazują jej reakcję na nieumyślny zamach, którego padła ofiarą. Antagonistka wyraża tym komunikatem gniew i irytację, a jego forma wskazuje wręcz na ogarniające ją szaleństwo. Chociaż w polskim tłumaczeniu („One próbowały mnie zgnieść!") posłużono się o wiele łagodniejszym, chociaż pasującym do kontekstu czasownikiem, to drżący głos aktorki, melodia zdania, położony na ostatnie słowo akcent, a także krzyk, nadają tej wypowiedzi

zgoła odmienny charakter. Francuskie tłumaczenie („Il a essayé de me tuer!") nawet w warstwie głosowej było wzorowane na rozwiązaniu angielskim, wobec czego scena została odegrana w bardzo podobny sposób. W tym momencie wystarczy stwierdzić, że realizatorzy dubbingu zamierzali osiągnąć analogiczny efekt. Pomijając już szczegółową analizę na wzór tej dokonanej w poprzednim akapicie, warto tylko zasygnalizować, że liczba sylab w wersji angielskiej, polskiej i francuskiej wynosi odpowiednio pięć-osiem-osiem, co mogło rodzić trudności na etapie nagrywania dialogów. Polska aktorka poradziła sobie z nimi poprzez szybsze wypowiedzenie środkowych sylab w ten sposób, by akcentowane słowo „zgnieść" zgrało się z ruchem ust bohaterki. Wersja francuska natomiast zawiera charakterystyczny element, jakim jest wycedzenie ostatniego dwusylabowego słowa w momencie przymknięcia ust przez bohaterkę.

W toku analizy wyłonił się zatem obraz przemocy jako zjawiska z jednej strony istotnego zarówno dla treści filmów animowanych, jak i ich relacji odbiorcami, a z drugiej poddawanego manipulacji przez tłumacza oraz aktorów głosowych. Inne wszak zrobi na widzu wrażenie agresywnie wykrzyczana i dobrze wkomponowana w scenę kwestia, uprzednio poddana starannym zabiegom translatorskich, a inne analogiczny komunikat obarczony wadami przekładu lub nietrafnej interpretacji aktorskiej, co zostało zasygnalizowane na przykładzie z *Krainy lodu*. W tym miejscu należy więc pochylić się nad problemem roli tłumacza, jak i aktora głosowego w procesie dubbingowania treści nacechowanych przemocą, a więc elementów szczególnie istotnych z perspektywy scenariusza. Przede wszystkim nie można sprowadzać zadań tych osób do wykonania pewnych czynności technicznych, ponieważ byłoby to sprzeczne z istotą dubbingu. Biorąc pod uwagę powyżej przywołane w rozdziale przykłady dialogów, wydaje się, że tłumacz ma wpływ na interpretację utworu. Jego możliwości są oczywiście ograniczone takimi elementami, jak niezmienność obrazu oraz wytyczne producenta, jednakże, jeśli utwór zostanie pozbawiony barwnych, dosadnych określeń, to będzie on zapewne postrzegany jako bardziej łagodny niż byłby bez tego zabiegu. Podobnie jeżeli tłumaczenie będzie pełne dosadnych słów wskazujących na brutalność opisywanych czynów, to można by go uważać za siarczysty. Oprócz tego istnieje jeszcze możliwość, że tekst będzie miał podobną wymowę do wersji oryginalnej. W najgorszym zaś wypadku krajowa adaptacja może być uznana za mierną. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że produkt końcowy, jakim jest dubbing, wpływa na sukces kasowy filmu albo jego porażkę. Rola aktora głosowego oraz jego wkładu jest w tym kontekście zgoła podobna. Poprzez działania na polu własnych obowiązków zawodowych

każdy z nich przyczynia się do zdeterminowania charakteru powstającego produktu. Należy oczywiście pamiętać, że widz w większości przypadków nie ma porównania różnych wersji tłumaczenia, co było przedmiotem poprzednich akapitów prowadzonej analizy. Nie jest to jednak konieczne do dokonania oceny utworu przez odbiorcę. Istnieje przecież obiektywna i wyraźna różnica między leksemami ,,zabić", ,,zamordować" i ,,zatłuc", a także między wypowiedzeniem a wykrzyczeniem zdania, wobec czego naturalna percepcja osoby oglądającej powinna pozwolić jej zareagować w określony sposób na wykorzystane rozwiązania przez sam fakt ich wychwycenia.

Podsumowanie

Realizacja dubbingu jest procesem wielopłaszczyznowym, obejmującym liczne współzależne elementy, które nadają finalnemu produktowi unikatowych cech. Jest to jeden z powodów, przez który nie uznaje się tej formy przekładu (w szerokim rozumieniu tego słowa) za tłumaczenie tekstu (które jest tylko jednym z etapów składających się na jego powstanie), a za jego adaptację. Oryginalny charakter dubbingu zależy na przykład od jego tłumaczenia oraz gry głosowej aktorów. Wyniki dokonanej analizy pokazały, że w przypadku tego pierwszego istotne znaczenie ma wykorzystana technika przekładu. W zakresie, w jakim dialogi zawierają słowo ,,zabić", modulacja oraz synonimia są stosowane co do zasady w celu stonowania przekazu, tłumaczenie słowo w słowo oraz tłumaczenie dosłowne do oddania tej samej wartości semantycznej użytych słów, a synonimia stanowi główną technikę pozwalającą na wzmocnienie wydźwięku wypowiedzenia. Interesującym przypadkiem jest rzadkie, jednak pojawiające się w wersjach francuskich analizowanych utworów, sięganie po technikę tłumaczenia kreatywnego, które wszak zmienia sens komunikatu, w związku z czym mogą powstać wątpliwości, czy nadal jest to przekład. Wydaje się jednak, że wszystkie stosowane rozwiązania mają bezpośrednie przełożenie na pracę głosową aktorów, także ze względów *stricte* językowych. Na przykład odrębny układ słów w zdaniu może wpłynąć na sposób odegrania przez nich roli[14].

[14] Warto zwrócić uwagę na fakt, że w języku polskim oraz francuskim tłumaczenie czasownika „to kill" częściej pojawia się na ostatnim miejscu w zdaniu niż w dialogach angielskich. Jest to przykład wpływu składni języka na grę głosową aktora.

W rozdziale poczyniono już uwagi, że francuskie dubbingi w zakresie tłumaczenia słowa ,,zabić" są dość wierne angielskim dialogom, podczas gdy w polskich wersjach można zaobserwować pewną ewolucję w tym zakresie. Biorąc pod uwagę uwarunkowania historyczne logicznym wydaje się, że zmiana ta związana jest z rozwojem społeczeństwa i rynku po 1989 roku. Polskie dubbingi w kwestii tłumaczenia tego słowa o, jakby nie było, brutalnej treści, nadal nie są w pełni zgodne ze standardem amerykańskim oraz francuskim. Nie jest to bynajmniej wada ani zarzut, jednak dość widoczna różnica. Wobec tego warto odwołać się ponownie do powracających dyskusji na temat przemocy kulturze popularnej i stwierdzić, że w przypadku filmów animowanych warstwa dialogowa i tak jest co do zasady bardziej stonowana niż w oryginalnych wersjach tych utworów. Warto zakończyć prowadzone rozważania dość wymownym stwierdzeniem Beaty Łaciak, że:

> Filmy animowane dla dzieci różnią się od filmów dla dorosłych właściwie tylko formą, a nie zaś treścią. Prezentuje się w nich takie same problemy jak w filmach dla dorosłych, taki sam typ bohaterów, tak jakby świat dzieci nie różnił się niczym od świata dorosłych (Łaciak 1998: 79).

Źródła cytowań

Adamson, Andrew, Kelly Asbury, Konrad Vernon, reż. (2004), *Shrek 2*, DreamWorks Animation [DVD].

Bird, Brad, reż. (2004), *Iniemamocni*, Pixar Animation Studios [DVD].

Borowczyk, Paulina (2014), 'Teoria skoposu a rola tłumacza-dialogisty w filmach dubbingowanych', *Rocznik Przekładoznawczy*: 9, ss. 49-60.

Buck, Chris, Jennifer Lee, reż. (2013), *Kraina lodu*, Walt Disney Animation Studios [DVD].

Coffin, Pierre, Kyle Balda, reż. (2015), *Minionki*, Illumination Entertainment [DVD].

Colman, Ian, Mila Kingsbury, Murray Weeks, Anushka Ataullahjan, Marc-André Bélair, Jennifer Dykxhoorn, Katie Hynes, Alexandra Loro, Michael S. Martin, Kiyuri Naicker, Nathaniel Pollock, Corneliu Rusu, James B. Kirkbride (2014), *CARTOONS KILL: casualties in animated recreational theater in an objective observational new study of kids' introduction to loss of life*, online: https://www.bmj.com/

content/349/bmj.g7184.full.pdf [dostęp: 11.09.2019].

Delisle, Jean, Hannelore Lee-Jahnke, Monique C. Cormier (2004), *Terminologia tłumaczenia*, przekł. Teresa Tomaszkiewicz, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Dubisz, Stanisław (2003), 'Przemoc', w: Stanisław Dubisz, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 1014.

Łaciak, Beata (1998), Świat społeczny dziecka, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie ŻAK.

Łuba, Małgorzata (2013), *Przemoc – definicja, rodzaje, gdzie szukać pomocy*, online: http://www.ptsr.nazwa.pl/files/O%20przemocy%20Psycholog.pdf [dostęp: 24.11.2019].

Minkoff, Rob, Roger Allers reż. (1994), *Król Lew*, Walt Disney Feature Animation [DVD].

Newmark, Peter (1988), *A Textbook of Translation*, Nowy Jork: Prentice Hall.

Pospiszyl, Irena (1994), *Przemoc w rodzinie*, Warszawa: Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne.

Rudniański, Jarosław (1997), 'Klasyfikacja, źródła i ocena przemocy w stosunkach międzyludzkich. Zarys ogólny', w: Brunon Hołyst (red.), *Przemoc w życiu codziennym*, Warszawa: Cinderella Books.

Śmiech, Jaśmina (2018), *Wartościowanie w filmach animowanych dla dzieci (na materiale polskim i rosyjskim)*, Katowice: Uniwersytet Śląski (rozprawa doktorska), online: https://sbc.org.pl/Content/310848/doktorat3959_Smiech_Jasmina.pdf [dostęp 22.11.2019].

Tomaszkiewicz, Teresa (2006), *Przekład audiowizualny*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Nowe życie cyberkomandosa. Adaptacje amerykańskiej kultury telewizyjnej w grach wideo

JAKUB ALEJSKI
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
jakub.alejski@amu.edu.pl

Elitarny oddział komandosów zostaje
wysłany w najdalsze zakątki Ziemi, by pod flagą
USA walczyć o demokrację.
Broforce, Free Lives

Cybernetyczny żołnierz realizuje tajne
zadanie powstrzymania zdrajcy narodowego przed
wywołaniem biologicznej apokalipsy.
Far Cry 3: Blood Dragon, Ubisoft

Zdegradowany detektyw wydziału zabójstw
w Nowym Jorku próbuje oczyścić swe imię
z zarzutów o czyny, których nie popełnił.
Beat Cop, Pixel Crow

Powyższe narracje płynnie wpisują się w sieć znaczeń tworzącą amerykańską kulturę telewizyjną lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dzięki takim serialom jak *M.A.S.H* (1972-83), *Drużyna A* (oryginalny tytuł: *A-Team,* 1983-87),

Gliniarz i prokurator (oryginalny tytuł: *Jake and the Fatman,* 1987-92), *Policjanci z Miami* (oryginalny tytuł: *Miami Vice*, 1984-90) czy filmom: *Rambo* (1982), *Terminator* (1984), *Robocop* (1987). Kulturowe, społeczne i ideologiczne uwarunkowania tych narracji stały się obiektem badań między innymi przedstawiciela brytyjskiej szkoły kulturoznawczej, Johna Fiska. W książce *Television Culture* badacz analizuje mechanizmy ideologicznej reprodukcji kapitalistycznego patriarchatu i społecznego konstruowania męskości i kobiecości. Jednocześnie zwraca uwagę na proces przekształcania się narzędzi dominacji i kontroli produkowanych przez „przemysł kulturowy" (używając tu pojęcia frankfurckiej szkoły kulturowej) w swoje całkowite przeciwieństwo – narzędzia oporu i emancypacji. Przytoczone na początku rozdziału przykłady nie pochodzą jednak z lat osiemdziesiątych, nie powstały też jako widowiska telewizyjne. Wszystkie trzy dotyczą współczesnych gier wideo, wydanych między 2013 a 2016 rokiem, odwołujących się tematyką lub stylem do amerykańskiej kultury telewizyjnej. Wybór konkretnych przykładów zdeterminowany został przez ich różnorodność. Pierwsze przywołane na początku wywodu zdanie odnosi się do gry *Broforce* (2015) – dwuwymiarowej gry zręcznościowej, nawiązującejdo wydanej w 1988 gry *Contra*. Drugi przykład opisuje fragment światoopowieści[1] gry *Far Cry 3: Blood Dragon* (2012), będącej grą akcji z perspektywy pierwszoosobowej, trzeci zaś do stworzonej przez polskie studio Pixel Crow gry *Beat Cop* (2016), która zalicza się do gatunku gier przygodowych, z elementami zarządzania czasem. Rozpoznanie i analiza zjawiska adaptacji telewizyjnej kultury lat osiemdziesiątych do współczesnych gier wideo jest interdyscyplinarnym zadaniem, w którym duże znaczenie odgrywa wypracowanie narzędzi badawczych w sytuacji styku humanistyki, technologii i sztuki. Dodatkowe wyzwanie stanowi uwzględnienie w analizach kontekstów politycznych, kulturowych i społecznych. Najważniejsze pytania badawcze dotyczą z kolei motywacji powstawania tego rodzaju adaptacji, uwarunkowań mechanizmów w procesie adaptacji zachodzących i wreszcie roli takich gradaptacji we współczesnej kulturze medialnej.

[1] Pojęcie światoopowieści użyte jest za Marie-Laure Ryan, która określa je jako „dynamiczny model zmieniających się sytuacji, podczas gdy jego reprezentacja w umyśle odbiorcy jest symulacją zmian wywołanych przez zdarzenia fabularne" (Ryan & Thon 2014: 34-36). Tłumaczenia oryginalnego *storyworld* na światoopowieść dokonał Piotr Kubiński (Kubiński 2015: 23).

Nowe życie cyberkomandosa

Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o cel wykorzystania szczególnego fragmentu kultury telewizyjnej rozpocząć można u samego źródła. Wydawcy z 11 Bit studio wyraźnie adresują swoje intencje przy pomocy manifestu, jaki pojawia się na ekranie zaraz po uruchomieniu gry *Beat Cop*:

> Jako dzieciaki spędzaliśmy każdy czwartkowy wieczór pochłaniając amerykańskie policyjne seriale w państwowej telewizji. Uwielbialiśmy oglądać jak dobrzy gliniarze kopali tyłki bandziorom, ratowali z opresji piękne kobiety i jeździli wypasionymi furami. Wiedzieliśmy, że nie do końca tak wygląda życie policjanta, ale nikt się tym specjalnie nie przejmował. Oglądanie tych seriali dawało ogromną frajdę i tylko to się liczyło. *Beat Cop* to nie jest dokument o Nowym Jorku lat 80-tych. To nasz hołd dla tych wszystkich wieczorów spędzonych przed ekranem telewizora (Beat Cop 2015).

Od samego początku w doświadczenie rozgrywki użytkownika wpisywana jest preferowana strategia interpretowania światoopowieści oraz mechanizmów rozgrywki zawartych w grze. Użytkownik może tego komunikatu nie dostrzec, może nie mieć kompetencji kulturowych, by przyjąć oferowaną perspektywę postrzegania, wreszcie może zignorować jego treść. Niewątpliwie jednak stanowi on nie tylko pełnoprawny element doświadczenia rozgrywki, ale także pozwala na wgląd w deklarowane motywacje twórców. Podobną funkcję pełni wypowiedź wyrażona w trakcie wywiadu z przedstawicielami studia Free Lives. Zapytani o inspirację do gry *Broforce,* udzielili oni następującej odpowiedzi:

> Klasyki pulpowego kina akcji są zupełnie wyjątkowe. Gdziekolwiek na świecie nie będziesz, możesz wejść do baru i znaleźć kogoś, kto będzie pamiętał, jak fajnie było oglądać za dzieciaka *Rambo* albo *Robocopa*! To uniwersalna więź. Te filmy były głupkowate i zabawne. Źli goście byli po prostu źli i jedynym sposobem by ich powstrzymać było użycie mięśni, pocisków i wybuchów. Ważniejsze pytanie brzmi: dlaczego Bro Hard i Brommando nie połączyli swoich sił wcześniej?! (Gamingbolt.com 2015)[2].

[2] Przekład własny za: „Pulpy action classics are really special. Wherever you go all over the world you can walk into a bar and find someone who remembers how cool it was watch *Rambo* or *Robocop* as a kid! It's a universal bond. The films were silly and fun. The bad guys were simply bad and the only way to stop them was through muscles, bullets and explosions. A better question is why have Bro Hard and Brommando never teamed up before?!".

Cytowane wypowiedzi odznaczają się pewną ambiwalencją, ponieważ z jednej strony strategie konstruowania narracji we wspomnianych widowiskach rozpoznane zostały jako nierealistyczne czy wręcz „głupawe" (dosłownie z angielskiego: *silly*), z drugiej zaś to właśnie im przypisuje się rolę źródła przyjemności widza. Gdy porówna się ze sobą deklarowane motywacje, wyłania się spójny obraz strategii marketingowej i kreowania doświadczenia rozgrywki. W obu wypadkach twórcy odwołują się nie tylko do produktów kultury telewizyjnej, ale całego kontekstu społecznego, jaki ta kultura wytworzyła, i poczucia przynależności do szczególnej grupy społecznej. Nostalgia za czasami młodości i uniwersalność przekazu stanowią główny wyznacznik grupy docelowej dla wspomnianych tytułów.

Podobne zabiegi można zauważyć w materiałach promocyjnych dotyczących gry *Far Cry 3: Blood Dragon*, stworzonych przez studio Ubisoft. Pierwsze sceny zwiastuna nie dotyczą gry wideo – przedstawiają fragmenty reklamy kiełbasy i programu *fitness*. Dodatkowego efektu całości nadaje filtr, imitujący nagranie na wyeksploatowanej kasecie VHS. Wykorzystanie sytuacji postmedialnej, a zwłaszcza możliwości naśladowania przez system funkcjonowania innego medium (w tym wypadku magnetowidu) wpisuje się w wachlarz zabiegów mających skonstruować doświadczenie odpowiednio osadzone w kulturze medialnej użytkownika. Podobieństwo do obrazu z taśmy VHS zostało także wykorzystane w rozgrywce jako filtr interfejsu, dodający charakterystyczne poziome pasy na ekranie.

Wspólne reprezentacje

Większość przeniesień znaczeń odbywa się w ramach warstwy reprezentacji. W wypadku analizowanych gier wideo z łatwością można odnaleźć elementy, które według Fiska stanowiły fundament społecznego konstruowania męskości w widowiskach telewizyjnych skierowanych do męskiej części widowni. Autor *Television Culture* identyfikuje owe strategie w takich zjawiskach, jak nieobecność w narracji kobiet, pracy i innych zobowiązań (w tym małżeństwa) czy rozszerzanie poczucia męskości przy pomocy „atrybutów męskości" – potężnych pojazdów, maszyn i broni. Jednocześnie preferowana ideologia zagnieżdżona w takich programach, jak *Drużyna A* czy *M.A.S.H* rozpoznaje w założeniu, że owa męskość „konstruuje się na drodze rozlicznych konfliktów – między władzą i służbą, wolnością i dyscypliną, indywidualizmem i zależnością" (Fiske 1987: 208-209).

Jednym z najważniejszych elementów, determinujących sposób postrzegania rzeczywistości przez amerykańskie społeczeństwo w drugiej połowie XX wieku, jest zimna wojna wraz z całym splotem uwarunkowań technologiczno-społeczno-geograficznych. Cytując za Agnieszką Jelewską: „Podporządkowana przede wszystkim celom wojskowym przebudowa otoczenia [...], zmieniła definicję zamieszkiwania człowieka w przestrzeni [...], wprowadziła też w ramy masowej wyobraźni wręcz paranoiczny lęk przed tym, co zewnętrzne" (Jelewska 2014: 56). Ową zewnętrzność rozumieć należy w szerokim znaczeniu jako nie tylko to, co zewnętrzne wobec granic miasta czy kraju, ale także technologię zewnętrzną wobec ciała. Widmo użycia broni jądrowej i związanej z nią potencjalnej zagłady nuklearnej stopniowo uzupełniane było o technologie, które nazwać by można kosmicznymi – cyborgizacje, bunt maszyn i w konsekwencji wojnę totalną. Lęk przed zewnętrznością był obecny również w kontakcie z Innym, znajdującym się na peryferiach amerykańskiej kultury. Zdawać by się mogło, że w kontekście aktualnych wyborów prezydenckich w USA, złożoności problemu imigrantów w Europie czy eskalującej wojny z terroryzmem postawy te nie tylko nie straciły na znaczeniu, ale stały się bardziej aktualne niż czterdzieści lat temu. Być może właśnie dlatego wątki tego rodzaju znalazły tak eksponowane miejsce we współczesnych adaptacjach przejawów kultury telewizyjnej. Światoopowieść *Far Cry 3: Blood Dragon* przesycona jest apokaliptycznymi wizjami. Narrator gry rozpoznaje bohatera jako wyłaniającego się „z toksycznych popiołów II wojny wietnamskiej" (Far Cry 3: Blood Dragon 2012). Pierwsza faza światowego konfliktu już się zakończyła – Stany Zjednoczone zdecydowały się na przeobrażenie terytorium Kanady w radioaktywną pustynię, aby odciąć drogę z Alaski prawdziwemu złu, czyli komunistom (wątek owego prawdziwego zła wykorzystany został również w grze *Broforce,* w której głównym przeciwnikiem w walce o demokrację i amerykańskie wartości jest Szatan). Wojna nie przyniosła jednak ostatecznych rozstrzygnięć. Antagonistą jest cyborg, będący dawnym przełożonym głównego bohatera – zdrajca armii amerykańskiej, którego celem jest wystrzelenie broni biologicznej, efektem czego będzie powrót ludzkości do epoki kamienia. Ma to być ostateczny środek rozwiązania szalejącej wojny totalnej. Dostrzec w tej koncepcji można swoistą parafrazę słów Alberta Einsteina, wyrażającego swoją opinię o maczugach jako dominującej broni w IV wojnie światowej.

Problem Inności, społecznej i kulturowej obcości oraz związanego z tymi pojęciami niebezpieczeństwa stanowi kolejną manifestację lęku przed tym, co zewnętrzne. Przedstawianie społeczeństwa przy pomocy jaskrawych kontrastów zostało wykorzystane jako jedna ze strategii reprezentacji w grze *Beat*

Cop. Historia posterunkowego Kellego, zdegradowanego z funkcji detektywa wydziału zabójstw do roli szeregowego dzielnicowego, pozwala użytkownikowi na przyjrzenie się narzędziom konstruowania wizerunku lokalnej społeczności wykorzystanym w grze. Możliwe do przyjęcia są dwie perspektywy: indywidualnych reprezentacji i dynamiki społecznej.

Pojawiające się w światoopowieści *Beat Cop* postacie cechuje duża wyrazistość, ale też i swoista jednowymiarowość. W karykaturalnych wypowiedziach i wizerunkach bez trudu dostrzec można odwołania do różnego rodzaju stereotypów kulturowych, funkcjonujących między innymi w serialach policyjnych. Konotacje są tutaj bardzo bezpośrednie – oto Włosi są związani z mafią, Rosjanin zainteresowany jest wyłącznie wódką i/ lub prostytutkami, Afroamerykanie zajmują się drobnymi kradzieżami, prostytucją lub sprzedażą narkotyków, aptekarz z Niemiec ma przeszłość hitlerowca, a Polak zbiera pieniądze dla ciotki, chcącej obalić komunizm w Polsce (przedsięwzięcie nie udaje się, gdyż pieniądze w tajemniczy sposób przepadają). Również policjanci przedstawieni zostali w szczególny sposób, jako wulgarna, seksistowska, antypatyczna grupa. Jedynymi niewyróżniającymi się postaciami są zwykli Amerykanie, jak dawny kolega Kellego z wydziału zabójstw, sprzedawczyni pączków czy właściciel sklepu Hi-Fi. Taka narracja sprawia, że użytkownik łatwo może ulec przeświadczeniu, że wszyscy ludzie dookoła niego są obcy, niezrozumiali w swoich zachowaniach i motywacjach – owa dziwność zaś nieodłącznie związana jest z odmiennością kulturową.

W wypadku dynamiki społecznej kluczowe znaczenie ma operowanie opozycją my-oni. Układ relacji między poszczególnymi grupami społecznymi dzielnicy nosi znamiona modelu plemiennego. Efekt ten wzmacniany jest dodatkowo przez mechanikę gry – w trakcie rozgrywki użytkownik zyskuje lub traci punkty relacji u jednej z czterech grup: policji, mafii, afroamerykańskiego gangu i lokalnej społeczności. Działania i decyzje gracza determinują stosunki z poszczególnymi opcjami społecznymi. Złożoność systemu polega na układzie antagonizmów między grupami. Działając na rzecz jednej grupy, obniża się poziom relacji z pozostałymi, przy czym straty są często większe niż zyski. Przyglądając się charakterowi poszczególnych antagonizmów, można z łatwością zidentyfikować opozycje wyznaczone przez Fiska w procesie konstruowania męskości. Konflikt między policją a ludnością zredukować można do konfliktu władza/służba, ten między mafią a gangiem to konflikt dyscyplina/wolność, wreszcie Kelly, postawiony przed możliwością asymilacji z jedną z frakcji, staje w obliczu konfrontacji indywidualizmu i zależności od władzy zwierzchniej.

Opisywany w tekście fragment kultury telewizyjnej w dużej mierze związany jest z amerykańskim przemysłem kulturowym. W wypadku produkcji telewizyjnych fakt ten mógł pozostawać przezroczysty dla odbiorcy, dla którego były to produkcje rodzime – podobnie dla polskiego widza naturalne jest choćby osadzenie akcji serialu *Klan* w ojczystym dlań kontekście. Owa amerykańskość manifestowała się w światoopowieściach najczęściej przez silną przynależność głównych bohaterów do społeczeństwa amerykańskiego (najczęściej poprzez obywatelstwo) oraz miejsce akcji w postaci Stanów Zjednoczonych i ich strefy wpływów. W omawianych grach flaga tego państwa nabiera dodatkowego znaczenia, przestaje bowiem być elementem niewidocznym, stając się w zamian symbolem posiadającym liczne znaczenia, jak patos, ekspansjonizm, agresywna demokracja. Zarówno w *Far Cry 3: Blood Dragon*, jak i w *Broforce* wykorzystana została estetyka związana z amerykańskimi plakatami rekrutacyjnymi, na których postacie (najczęściej personifikacja Stanów Zjednoczonych, czyli tak zwany „Uncle Sam") prezentowane są na tle powiewającej amerykańskiej flagi. W grze *Far Cry 3: Blood Dragon* estetyka ta została wyzyskana w trakcie wypowiedzi głównego protagonisty na temat motywacji jego działań (użytkownik nie ma żadnego wpływu na historię prezentowaną w trakcie rozgrywki), podczas gdy w *Broforce* funkcją plakatowego stylu jest wprowadzanie nowych bohaterów. Jest to też jedyna sytuacja, w której użytkownikowi prezentowane są graficzne przedstawienia poszczególnych postaci w grze.

Wybrane przykłady wskazują, że adaptacja poziomu reprezentacji wytworów amerykańskiej kultury telewizyjnej do współczesnych gier wideo odbywa się poprzez wyolbrzymienie jej najbardziej charakterystycznych symptomów, przy jednoczesnym zatarciu się znaczeń i kontekstów mniej wyraźnych lub wręcz ukrytych. Fiske rozpoznaje w tym procesie przejaw myślenia postmodernistycznego, dla którego charakterystyczna jest decentralizacja, intertekstualność, wreszcie zmysłowość. Do analizy tego zjawiska użyteczna jest kategoria pastiszu, którą autor *Telewizji i postmodernizmu* charakteryzuje w następujący sposób:

> Jako środek stylistyczny pastisz przerysowuje element znaczący: można by powiedzieć, że jest parodią bez wymiaru parodystycznego. Scena z serialu *Miami Vice* [polski tytuł *Policjanici z Miami* – J. A.] może być pastiszem muzycznego wideoklipu: może naśladować jego styl nie po to, by go wyśmiewać czy dowcipkować na jego temat (jak uczyniłaby parodia) ale po prostu po to, żeby wyglądać tak jak

> on. Parodia zależy od różnicy między oryginałem a jego parodystyczną reprodukcją – pastisz neguje taką różnicę. Może przenosić obrazy czy style z jednego okresu, gatunku lub medium, w drugi bez oznaczającej cokolwiek zmiany kategorii, której dokonują zarówno parodia, jak i awangarda modernistyczna (Fiske1992: 171-172).

W konsekwencji, w omawianych gradaptacjach dochodzi wielokrotnie do zjawiska, polegającego na konstruowaniu narracji dookoła intertekstualnych odniesień – w *Beat Cop* wielokrotnie narracja nawiązuje nie tylko do kultury telewizyjnej lat osiemdziesiątych, ale także do współczesnej kultury medialnej. Powoduje to pewien dysonans poznawczy, ponieważ zabiegi tego rodzaju sprawiają, że użytkownikowi w trakcie rozgrywki nie tylko przypomina się o istnieniu seriali stanowiących pierwowzór dla stylistyki gry, lecz również szeroko rozumianego współczesnego kontekstu kulturowego, w którym rozgrywka się odbywa. Za przykład takiego współczesnego odniesienia posłużyć może postać umierającego na nowotwór producenta metamfetaminy, Walthera Blacka (stanowiącego nawiązanie do głównej postaci serialu *Breaking Bad* z 2008 roku*)*. Piotr Kubiński rozpoznał tę strategię, określając ją jako metakomunikację ironiczną:

> Wytworzenie takiej metakomunikacji ironicznej jest chwytem pozornie osłabiającym siłę oddziaływania gry – ponieważ jako zabieg emersyjny – zmusza do zdystansowania się wobec fikcji i przyjęcia wobec niej perspektywy (współ)ironicznej, a zatem krytycznej. Podobnie jak w wypadku chwytu technicznej deziluzji, tak i tu użytkownik otrzymuje w zamian innego rodzaju przyjemność, przede wszystkim tę wynikającą z efektu humorystycznego (Kubiński 2016: 111).

Pojmowanie wspomnianych gier wideo jako pastiszu nie pozwala jednak na pełne rozpoznanie omawianego procesu adaptacji. Ważną przyczyną takiego stanu rzeczy jest ergodyczność gier wideo. Procedury, zasady zarządzające relacją między użytkownikiem a systemem czy wyznaczone pośrednie i ostateczne cele nie wynikają z adaptowanego stylu – są siecią znaczeń wytworzoną w innym czasie, a więc innym kontekście kulturowym, społecznym, politycznym i ekonomicznym.

Różne doświadczenia

Jednym ze sposobów uchwycenia specyfiki gier wideo jest propozycja Alexandra Galloway'a stwierdzającego, że „jeżeli fotografie to obrazy, a filmy to poruszające się obrazy, to gry wideo to działania" (Galloway 2006). Skoro nie ma gry wideo bez działania, niezbędne wydaje się uwzględnienie tej kategorii w rozważaniach. W tym kontekście pomocną perspektywą analityczną jest zaproponowany przez Gonzalo Frascę rozkład semiotyczny gry wideo na cztery poziomy reprodukcji ideologii (Frasca 2003: 9-10). Pierwszy jest poziom reprezentacji elementów i zdarzeń, który występuje zarówno w grach wideo, jak i mediach niewymagających (lub wręcz niedających możliwości) podejmowania działań przez użytkownika. Drugi poziom określa, jakie działania są dostępne dla użytkownika w trakcie doświadczenia rozgrywki. Trzeci poziom wyznacza cele bezpośrednie i pośrednie, które są stawiane przed użytkownikiem w ramach rozgrywki. Frasca wyznacza wreszcie również czwarty poziom – nazywając go poziomem meta-zasad – określający, jak dostępne i w jakim stopniu możliwe jest przekształcanie całego systemu poprzez instalowanie modyfikacji, zmianę treści czy wprowadzanie zmian do plików.

Interesującą sytuację stanowi relacja między grą *Broforce* a wydaną w 1988 roku przez Konami grą *Contra*. Podobnie jak w *Broforce*, w *Contrze* dwaj gracze mają możliwość prowadzić rozgrywkę w trybie kooperacji, sterując dwuwymiarowymi postaciami przez kolejne poziomy i pokonując generowanych przez system przeciwników. Poszczególne warianty światoopowieści *Contry* różnią się między sobą w zależności od miejsca wydania i wersji konsoli. Najbardziej rozbudowana jest oryginalna wersja japońska – opowieść rozgrywa się w 2633 roku, na fikcyjnej wyspie Galuga u wybrzeży Nowej Zelandii. Dwóch komandosów, Bill Rizer i Lance Bean, zostaje wysłanych, by wyeliminować zagrożenie ze strony grupy terrorystycznej Red Falcon i współpracujących z nimi obcymi. W wersji amerykańskiej imiona głównych bohaterów zamieniono na Mad Dog i Scorpion, czas akcji na koniec lat osiemdziesiątych dwudziestego wieku, a miejsce akcji na Amerykę Środkową. Europejska wersja otrzymała zmieniony tytuł (*Gryzor*), a wizerunki występujących w grze postaci zastąpiono przedstawieniami robotów. Wynikało to z ówczesnego prawodawstwa niemieckiego, które bardzo restrykcyjnie odnosiło się do propagowania przemocy wśród nieletnich. Opowieść w *Contrze* stanowi ważny element doświadczenia rozgrywki, o czym świadczą liczne modyfikacje światoopowieści w zależności od zmiany kontekstu politycznego i kulturowego. Zasady regulujące rozgryw-

kę (choć nieliczne) wyraźnie wspierają warstwę opowieści – gracz nie może wybrać kolejności przechodzenia plansz, a porażka oznacza konieczność rozpoczęcia zmagań od samego początku. Przedstawiona historia zawsze będzie więc sekwencyjna. Należy pamiętać też o tym, że *Contra* w dosłownym znaczeniu stanowiła produkt przemysłu kulturowego – początkowo gra była dystrybuowana jako wolnostojące automaty na monety.

Pomimo podobieństw na poziomie reprezentacji i zdarzeń oraz – częściowo na poziomie dostępnych działań – *Broforce* jest grą znacząco różniącą się od *Contry.* Głównym uwarunkowaniem jest czynnik technologiczny, ponieważ *Broforce*, jako program komputerowy powstały w drugiej dekadzie XXI wieku, ma do dyspozycji nieporównywalnie większą moc obliczeniową, pozwalającą nie tylko na wygenerowanie bardziej złożonych poziomów, ale także wprowadzenie takich mechanizmów, jak fizyka świata czy ulegające zniszczeniu otoczenie. Wytworzona w ten sposób wariacyjność zaburza ciągi przyczynowo-skutkowe narracji. W konsekwencji *Broforce* pozbawione jest spójnej opowieści, którą gracz mógłby odkrywać. Rozgrywka jest niekończącą się pętlą powtórzeń, niesekwencyjnych zdarzeń. Kolejność przechodzenia poszczególnych poziomów jest bardziej dowolna. Nie ma też jednego bohatera – za każdym razem system oddaje graczowi kontrolę nad losowo wybraną z puli postacią. W tym znaczeniu *Broforce* stanowi szczególnego rodzaju środowisko medialne, które gracz może wykorzystać jako cyfrowy plac zabaw.

Warto zauważyć, że poziom pośrednich i bezpośrednich celów ma duże znaczenie w konstruowaniu doświadczenia gry w *Beat Cop*. Na samym początku rozgrywki użytkownik otrzymuje informację, że celem gry jest oczyszczenie dobrego imienia posterunkowego Kelly'ego (główny bohater) przed upływem dwudziestu jeden dni czasu gry. W trakcie rozgrywki okazuje się, że aby tego dokonać, należy zdobyć kasetę z kompromitującym pewnego senatora nagraniem. Jeżeli graczowi uda się poprowadzić rozgrywkę w taki sposób, by kaseta trafiła w ręce Kelly'ego, gracz dostaje możliwość podjęcia wyboru przebiegu zakończenia. Działaniem definiującym wybór jest wręczenie kasety przedstawicielowi określonej grupy interesów (mafii, gangowi, policji, senatorowi, dziennikarce). Takie rozwiązanie narusza schemat narzucony przez klasyczną amerykańską opowieść policyjną. Jego źródłem nie jest żaden z konkretnych wariantów zakończenia, przygotowanych przez twórców, ale sama jego wariantywność. Dzięki możliwości podejmowania wyborów, gracz może w szerokim, choć ograniczonym przez ramy systemu zakresie wytwarzać i reprodukować własne ideologie. Co więcej, opowieść może skończyć się

znacznie wcześniej – użytkownik może nie odnaleźć kasety w trakcie rozgrywki, posterunkowy Kelly może zostać zamordowany lub usunięty z policji za słabe wyniki w pracy. Sytuacje tego rodzaju oferują użytkownikowi taką samą formę zakończenia, jak wspomniane wcześniej pozytywne warianty – obraz gazety z artykułem prasowym opisującym losy protagonisty. Możliwość finalizacji historii przy braku osiągniętego sukcesu podważa wywiedzioną z amerykańskich seriali policyjnych strategię konstruowania męskości poprzez działanie i retorykę sukcesu.

Pozostaje do omówienia jeszcze jeden – czwarty – poziom, poprzez który może reprodukować się ideologia. Na poziomie metazasad wszystkie przedstawione tytuły są wysoce hermetyczne – deweloperzy nie udostępniają narzędzi do wprowadzania nowych elementów, modyfikowania lub usuwania istniejących z systemu. Nie oznacza to jednak, że systemy te nie zmieniają się, ponieważ twórcy w różnych odstępach czasu publikują kolejne wersje swoich gier (zawierające poprawki występujących błędów) albo, jak w wypadku *Broforce*, dodatkowe treści (nowe postacie). To zamknięcie stanowi jeszcze jeden akcent w ciągłym procesie negocjacji władzy nad reprodukowaną ideologią pomiędzy trzema aktorami: twórcami, użytkownikami i zarządzającym rozgrywką silnikiem gry.

Cyberkomandos dzisiaj

Analiza przekształceń znaczeń, do jakich dochodzi w procesie adaptacji produktów kultury telewizyjnej, związana jest z rozpoznawaniem przekształceń reprodukowanej ideologii, jaka została osadzona w tych produktach przez wspomniany już przemysł kulturowy. Jednak każdemu procesowi ideologizacji produktu kultury towarzyszy dynamiczny i nieustanny proces odczytywania, rekonfigurowania czy wreszcie odwracania znaczeń w ramach obiegu kultury popularnej. Raz jeszcze warto oddać głos Fiskemu:

> Kultura popularna to nie konsumpcja – to przede wszystkim kultura: czynny proces generowania oraz obiegu znaczeń i przyjemności wewnątrz systemu społecznego. Jakkolwiek uprzemysłowiona byłaby kultura, nigdy nie będzie można stosownie opisać jej w kategoriach sprzedaży i kupna towarów. Kultura jest żywym i czynnym procesem. Może się rozwijać sama z siebie; nie da się jej narzucić odgórnie, nie może powstać w wyniku zewnętrznego nakazu. [...] To ludzie, a nie przemysł kultury,

> tworzą kulturę popularną. Ten ostatni może jedynie wyprodukować zbiór tekstów lub zasobów kulturowych, które różne grupy ludzi spożytkują lub odrzucą w bezustannym procesie tworzenia swojej własnej kultury popularnej (Fiske 2010: 24-25).

Odczytywanie kultury telewizyjnej sprzed czterdziestu lat przez pryzmat współczesnych strategii jej dekodowania i rozumienia pozwala nie tylko na dostrzeżenie dynamiki procesów, zachodzących w ramach negocjowania znaczeń, ale także stanowi cenne źródło informacji na temat współczesnego społeczeństwa medialnego.

Źródła cytowań

Beat Cop (2017), Pixel Crow.
Broforce (2015), Free Lives.
Contra (1988), Konami.
Far Cry 3: Blood Dragon (2013), Ubisoft.
Fiske, John (1987), *Television Culture*, New York: Routledge.
Fiske, John (2010), *Zrozumieć kulturę popularną*, przekł. Katarzyna Sawicka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
Fiske, John (1992), 'Postmodernizm i telewizja', w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 165-182.
Frasca, Gonzalo (2003), 'Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology', w: Mark J.P. Wolf, Bernard Perron (red.), *Video/Game/Theory*, Hoboken: Routledge, ss. 222-235.
Galloway, Alexander (2006), *Gaming. Essays on Algorithmic Culture*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
Gamingbolt.com (2015), *Broforce Interview: Developing A Badass, Action Hero Style Video Game*, online: http://gamingbolt.com/broforce-interview-developing-a-badass-action-hero-style-video-game [dostęp: 10.06.2017].
Jelewska, Agnieszka (2014), *Ekotopie: ekspansja technokultury*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
Kubiński, Piotr (2016), *Gry wideo: zarys poetyki,* Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".
Kubiński, Piotr (2015), 'Gry wideo w świetle narratologii transmedialnej oraz koncepcji światoopowieści (storyworld)', *Tekstualia*: 4 , ss. 23-36.

Ryan, Marie-Laure, Thon, Jan-Noël (2014), *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln-London: University of Nebraska Press.

Planszoizacja – gra planszowa jako adaptacja na przykładzie *Alternatywy 4*

KATARZYNA KUROWSKA

Uniwersytet Jagielloński
kurowskak92@gmail.com

Wprowadzenie

W 2013 roku, dzięki współpracy wydawnictw gier planszowych z Telewizją Polską, na rynku zaczęły pojawiać się gry nawiązujące do polskich seriali. Pierwszym tytułem była wojenna gra karciana dla dwóch osób oparta na fabule serialu *Czas honoru*. Obecnie na rynku jest dostępnych dziesięć tytułów, co nie stanowi finalnej liczby, ponieważ TVP ma w planach wydanie nowych tytułów na podstawie kolejnych kultowych seriali. Ponadto wydawnictwo publikuje gry nawiązujące do telewizyjnych programów, na przykład *Rolnik szuka żony*. Ten nowy trend na polskim rynku gier planszowych zachęca do podjęcia refleksji badawczej poświęconej relacjom gier z innymi tekstami kultury.

Planszówki adaptowały już literaturę, w Polsce pojawiły się między innymi gry na podstawie powieści: *Mały Książę* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, *Erynie* Marka Krajewskiego, *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza, cyklu *Pan Lodowego Ogrodu* Jarosława Grzędowicza i *Wiedźmina* Andrzeja Sapkowskiego. Obecność polskich adaptacji rodzimej i zagranicznej literatury wnikliwie scharakteryzowała Aleksandra Mochocka (Mochocka 2015), toteż nie będzie to przedmiotem rozważań autorki niniejszego rozdziału. Nakładem wydawnictwa Egmont pojawiły się też gry nawiązujące do kultowych polskich komiksów: *Kajko i Kokosza* oraz *Tytusa, Romka i A'Tomka*. Są również

planszówki powstałe na podstawie gier komputerowych, na przykład *XCOM: Enemy Unknown* czy serii *Warcraft*. Natomiast niełatwo jest wskazać gry adaptujące filmy, niestanowiące równocześnie ekranizacji książki – poza *Gwiezdnymi wojnami,* które doczekały się licznych gier zarówno komputerowych, jak i planszowych. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na to, że pojawienie się adaptacji filmowej zwykle przyczynia się do wzrostu popularności powieści i nierzadko stanowi ona pierwszy składnik zmieniający treść pretekstu w niekończącą się opowieść, określaną jako transmedialną, czyli „rozwijającą się na różnych platformach medialnych, a każdy tekst stanowi wyróżniającą się i ważną część całości" (Jenkins 2007: 95).

Wśród wszystkich polskich gier planszowych powstałych w wyniku inspiracji serialem, wskazać można trzy grupy różniące się pod względem relacji między mechaniką gry a fabułą serialu oraz doboru serialowego pierwowzoru:

(1). Tytuły wydane pod marką seriali, niemające jednak nic wspólnego z ich fabułą, mechanika gry jest tu uniwersalna, na przykład w *Szachach Ojca Mateusza* mamy grę w szachy, natomiast *Rodzinka.pl* opiera się na systemie gry w Tripol – obie tradycyjne gry zostały uatrakcyjnione przez przybranie serialowej szaty graficznej;

(2). Adaptacje współczesnych seriali: *Ojciec Mateusz. Tajemnice Sandomierza, Czas honoru;*

(3). Adaptacje peerelowskich seriali: *07 zgłoś się*, *Alternatywy 4*, *Spisek* (dodatek do *Alternatywy 4*), *Zmiennicy, Stawka większa niż życie, Cafe Rose* (dodatek do *Stawki…*).

Rozróżnienie na adaptacje seriali współczesnych i peerelowskich ma znaczenie, jeśli chodzi o odbiorców gry i elementy wykorzystywane w promocji tych gier. Współczesne mają odpowiadać na teksty, które obecnie cieszą się dużą popularnością, natomiast peerelowskie, choć dziś wciąż są popularne (i przez to kultowe[1]), będą odwoływać się do pewnych sentymentów i adresowane są do innej grupy odbiorców.

Warto zauważyć, że gry planszowe są częścią rozrastającej opowieści transmedialnej wokół peerelowskich seriali, do których obecnie powraca się poprzez

[1] Alina Naruszewicz-Duchlińska odniosła się do źródeł badań, które wskazały, że najczęściej określanymi jako „kultowe" seriale są takie tytuły, jak: *Alternatywy 4*, *Czterej Pancerni i pies*, *Stawka większa niż życie*, ponadto w tej grupie seriali znalazły się także między innymi *Zmiennicy*, *07 zgłoś się* i *Czas honoru* (Naruszewicz-Duchlińska 2014: 175-176).

inną formę. *Alternatywy 4* doczekało się kontynuacji zatytułowanej *Dylematu 5*, natomiast *Stawka większa niż życie* pełnometrażowego filmu *Hans Kloss. Stawka większa niż śmierć*, serii komiksów oraz (tymczasowo) przestrzeni muzealnej w Katowicach[2], której zamknięcie zainspirowało Dariusza Rekosza do napisania książki *Zamach na Muzeum Hansa Klossa.* Z kolei *07 zgłoś się* współczesnym odbiorcom stało się bardziej znane z amatorskiej przeróbki serialu z niecenzuralnymi dialogami „borewicz.avi". Natomiast taksówki o numerach 1313, wyjęte z serialu *Zmiennicy* można spotkać obecnie na ulicach Warszawy, kiedy turystów wożą „Śladami Barei..." – jest to jedna z wycieczek proponująca zainteresowanym tymczasowe przeniesienie się w realia PRL.

Niniejszy rozdział składa się z dwóch części. W pierwszej został omówiony termin planszoizacji oraz zaproponowano w nim narzędzia z innych dziedzin nauk humanistycznych, które można zaadaptować do badania tego zjawiska. Druga część jest przykładową analizą gry *Alternatywy 4* jako planszowej adaptacji serialu Stanisława Barei. Ma ona przede wszystkim pokazać, że planszoizacja tekstu kultury odbywa się na dwóch poziomach: fizycznym (elementy gry oraz ich warstwa graficzna) oraz *gameplay* (interakcji między graczami, którą umożliwia mechanika gry).

Planszoizacja – propozycja terminu i metody badawczej

„Planszoizacja" jest autorską propozycją wprowadzenia adekwatnego do opisywanego zjawiska terminu, bazującego na brzmieniu pojęcia „ekranizacja" i podkreślającego charakter nowego nośnika przekazu. Termin ten ma oznaczać adaptację dowolnego tekstu kultury (literatury, filmu, serialu, gry wideo i tak dalej) na grę planszową. Zanim autorka rozdziału przejdzie do próby scharakteryzowania tego, co się kryje w tym pojęciu, warto zadać pytanie, czy w ogóle ten termin jest potrzebny. W *game studies* bowiem pojawiło się już pojęcie egranizacji (Garda 2010: 20), czyli zaadaptowanie dzieła filmowego lub literackiego na grę wideo. Są powody, by mieć pewność, że sprecyzowanie, iż termin ten dotyczy gier wideo, nie wynika z przeoczenia obecności gier planszowych.

[2] W marcu 2009 roku otwarto Muzeum Hansa Klossa w Katowicach przy ulicy Gliwickiej 6. Z powodu problemów prawnych zostało ono zamknięte jeszcze w tym samym roku.

Egranizacja i ekranizacja są określeniami nie tylko podobnymi fonetycznie, ale oba zdają się odnosić do ekranu (kiedyś były to telewizory, obecnie są to komputery) i świata cyfrowego. Mają zatem sporo wspólnych cech w obrazowaniu świata czy w prowadzeniu narracji, choć wiadomo, że gra jest bardziej niż film nastawiona na interakcję z odbiorcą i tym podobne. Liczne podobieństwa między tymi mediami owocują dwustronnymi adaptacjami, choć, jak twierdzi Adam Flamma, częściej gry adaptują filmy niż filmy gry (Flamma 2015: 71). W przypadku gier planszowych ta relacja jest zdecydowanie jednostronna, to one adaptują filmy (choć tu należy wspomnieć o planowanej produkcji filmowej *Monopoly,* bazującej na grze Hasbro o tym samym tytule) i gry wideo (tu wyjątkowym przykładem odwrotnej relacji może być *The Sims 4. Cluedo,* gra wykorzystująca motywy z innej planszówki Hasbro). Te cechy odróżniają ekranowe media od analogowych planszówek[3]. Dlatego – w przekonaniu autorki rozdziału – proces adaptowania tekstów kultury na gry planszowe powinien doczekać się własnego terminu[4], który precyzyjnie określi immanentne jego cechy, wśród których najistotniejsze jest to, że planszówka, w przeciwieństwie do literatury, filmu, teatru czy gier wideo, nie jest spójnym narracyjnie tekstem kultury oraz stanowi dzieło, w którym przekaz treści ma przede wszystkim fizyczny wymiar (składa się z materialnych przedmiotów). Przekonanie to wynika również z dostrzeżenia szansy w tym, że wypracowanie własnej terminologii rozmaitych procesów związanych z grami planszowymi jest pierwszym krokiem w stronę autonomizacji teorii i narzędzi badawczych tego tekstu kultury, który, mimo iż należy do najstarszych, obok teatru, sztuki i literatury, wytworów działalności człowieka, wciąż nie ma wypracowanej własnej metodologii (w przeciwieństwie do na przykład znacznie młodszego filmu czy komiksu).

[3] Warto zwrócić uwagę na to, że sporo planszówek doczekało się elektronicznych wersji, szczególnie popularne są różne wersje gry *Monopoly* i *Scrabble*, w które można zagrać z innymi użytkownikami poprzez strony internetowe oferujące różne typy gier karcianych i planszowych, na przykład *Kurnik* czy *Board Game Arena*. Ponadto część planszówek można ściągnąć w postaci aplikacji na urządzenia mobilne. W tym wypadku mamy do czynienia z interaktywną planszą na ekranie na przykład tabletu. Cyfryzacji doczekały się zarówno tradycyjne plansze do gry w szachy czy *Chińczyka*, jak i bardziej współczesne projekty, na przykład *Tikal*. Trzeba jednak podkreślić, że elektroniczne gry planszowe nie są grami wideo.

[4] Jedyny możliwy problem, jaki może wynikać z brzmienia terminu planszoizacji, jest jego powiązanie z komiksami, których elementem składowym jest karta z kadrem lub sekwencją scen, zwana również planszą.

Warto tu nie tylko przytoczyć, ale i wykorzystać termin, jakim posługuje się Paul Booth (2015), „paratextual Board Game". Określenie to sugeruje wprost, że gra kryje w sobie nawiązania do innych tekstów. Bo planszówka, stanowiąca adaptację jakiegoś wytworu kultury popularnej, jest przede wszystkim częścią wielkiej opowieści transmedialnej.

W tym miejscu należy postawić kluczowe pytanie o to, czy gra planszowa może w ogóle stanowić adaptację jakiegoś dzieła, bo, jak słusznie zauważył Paul Booth (2015: 71), planszówki są jednymi z najbardziej problematycznych mediów jeśli chodzi o spójność narracji, którą tworzą gracze bazując na zasadach ujętych w instruktażu dołączonym do kompletu gry. Na pewno nie będzie to tradycyjne rozumienie adaptacji jako wiernej transpozycji (Choczaj 2011: 12) składników jednego nośnika przekazu na drugi. Ponadto, wykorzystując kategorie teorii ilustracji, kiedy za sugestią Mochockiej grę planszową potraktuje się jako (re-)ilustrację pierwowzoru[5], nie można zakładać, że relacja analizowanej adaptacji z pretekstem jest symetryczna. Prawdopodobnie w wypadku gier relacja ta będzie układem wzmocnienia (czyli będzie dostarczała informacji zasadniczych dla konstruowania znaczenia) lub sprzeczności (niezgodność przekazu werbalnego i ilustracji; Mochocka 2015: 44).

Być może bardziej słusznym określeniem będzie transmediacja bądź remediacja[6]. Gra planszowa, jako jeden z elementów opowieści transmedialnej, powinna przede wszystkim zaproponować rozszerzenie lub interpretację uniwersum pretekstu, zachęcić do eksplorowania świata znanego z innego dzieła, umożliwić graczom znającym treść pretekstu nadawanie własnych znaczeń zaprojektowanym mechanizmom – czym podnosi poziom rozrywkowości. Przy tym również musi być na tyle autonomiczną całością, aby odbiorca, nieznający źródła inspiracji, potrafił się w jej świecie odnaleźć (Jenkins 2007: 95). Dlate-

[5] O ilustrowaniu można mówić tylko wtedy, kiedy adaptowany pretekst jest pozbawiony strony wizualnej, jak to się dzieje w tekście literackim. Zatem w większości wypadków planszowych adaptacji należy mówić raczej o re-ilustracji, ponieważ przedmiot adaptacji (film, serial, gra wideo, komiks, sztuka i tak dalej) ma własną wizualność, którą gra przejmuje (na przykład zdjęcia z filmu) lub przedstawia własną wariację zainspirowaną oryginalnym tworem.

[6] Rozumiem to pojęcie jako: „reprezentację jednego medium w drugim, rodzaj zapożyczenia stanowiący jedną z podstawowych cech mediów cyfrowych […]. Proces ten polega na zastępowaniu jednego medium, […] przez medium inne. Pewne cechy jednego medium zostają zachowane, inne ulegają przekształceniu bądź zanikowi" (Pisarski 2017).

go w podsumowaniach recenzji[7] gier planszowych zainspirowanych serialem pojawia się często zdanie, że: „gra spodoba się tylko miłośnikom serialu" albo „mimo że nie znam serialu/nie jestem jego fanem gra mi się bardzo podobała". Równocześnie interesujące jest to, że autorzy recenzji tych planszówek nie podejmują próby porównania adaptacji do pierwowzoru, co wydaje się elementarną praktyką przy krytyce ekranizacji. W wypadku tekstów i wideorecenzji o *Alternatywy 4, Zmiennikach* i *07 zgłoś się!* pojawia się czasem ocena, czy plansze dobrze oddają klimat epoki PRL – co stanowi podkreślenie, że tytuły te stanowią kontynuację zapoczątkowanego przez *Kolejkę* Karola Madaja trendu wydawania gier opowiadających o minionej epoce. Rzadko w tych tekstach pojawia się prezentacja serialu, która mogłaby posłużyć jako punkt wyjścia do oceny gry jako całości. Ponadto większość recenzentów nie czuje zobowiązana do zapoznania się z pierwowzorem, ponieważ wychodzą z poniekąd słusznego założenia, że: „każda adaptacja jest, powinna, nawet musi być autonomicznym dziełem, a nie ilustracją, komentarzem lub polemiką z pierwowzorem – choć – w drugiej kolejności – może być tym także" (Helman 1997: 20). Dlatego gra, jako produkt rozrywkowy, powinna bronić się sama. Polscy recenzenci gier planszowych prezentują zupełnie inne podejście niż krytycy filmowi, u których opiniowanie ekranizacji bez znajomości oryginału jest często postrzegane jako podejście nieprofesjonalne i niepożądane.

Problemem, jaki wiąże się z analizą procesu planszoizacji, jest fakt, że współczesne gry planszowe wciąż wydają się – zwłaszcza na gruncie polskim – niepopularnym przedmiotem badań kulturoznawczych, brakuje gotowych narzędzi teoretycznych, którymi można byłoby je analizować. Z jedyną propozycją wychodzi Booth, który w książce *Game Play. Paratextuality in Contemporary Board Games* zdecydował się badać paratekstualne gry planszowe metodą analizy tekstowej. Obejmuje ona materialną przestrzeń gry od instrukcji w pisemnej formie po elementy wizualne, które również mogą stanowić formę tekstu retorycznego odczytywanego przez kategorie estetyczne. Połączył ją z metodą autoetnograficzną, która, mówiąc zwięźle, obejmowała analizowanie doświadczeń różnych graczy podczas wielu sesji z grą (Booth 2015: 12-13). Jest to interesująca i słuszna propozycja badania gier. O ile autorka rozdziału również zastosuje analizę tekstową, o tyle rezygnuje z me-

[7] Wniosek oparto na recenzjach gier: *Alternatywy 4*, *Zmiennicy*, *07 zgłoś się*. Są to recenzje, które zostały podlinkowane na stronie Rebel.pl oraz opinii zamieszczonej na blogu Vars&Sawa.

tody autoetnograficznej, ponieważ, jak już wyżej zaznaczono, istotniejszy jest tutaj zamysł adaptatorski projektanta gry niż percepcja graczy. Wynika to po części z tego, że gracze, jak wskazują na to recenzje, zwykle nie są emocjonalnie związani z serialowymi pierwowzorami (a jeszcze częściej ich nie znają), do których nawiązują analizowane tutaj gry. Aby wyłonić elementy, które są lepiej odbierane przez graczy znających seriale, oraz takie, które mogą okazać się niezrozumiałe czy też niezauważalne dla osób nieznających pierwowzoru, autorka rozdziału podjęła decyzję, aby najpierw zagrać kilka razy przed obejrzeniem serialu (bądź przed jego odświeżeniem, co miało miejsce przy *Alternatywy 4*, obejrzanego dekadę wcześniej), a następnie powtórzyć to po zapoznaniu się z pre-tekstem. Wśród współgraczy znajdowały się zarówno osoby znające serial, jak i nieznające – jednak grupa wydaje się zbyt wąska, aby ich doświadczenia włączyć w metodę autoetnograficzną.

Nie warto natomiast ograniczać się do analizy tekstowej, ponieważ specyfika zjawiska, jakim jest planszoizacja, wymaga zbadania pewnych procesów, które rozgrywają się na planszy (analiza tekstowa wydaje się tu zbyt statyczna) oraz scharakteryzowania relacji między adaptacją a pierwowzorem. Dlatego należy zatem korzystać z narzędzi zaproponowanych przez inne dziedziny nauk humanistycznych, bo choć często można zaadaptować na własne potrzeby teorie należące do *game studies,* analizujące mechanikę gier wideo, na przykład proceduralną retorykę gier (Bogost 2007), nie zawsze jest to wystarczające. W tym celu przydatne okazują się narzędzia wypracowane przez filmoznawców (zwłaszcza gdy jednym z elementów procesu adaptacyjnego jest film lub serial), szczególnie zaś teorii dotyczących adaptacji filmowych (Hopfinger 1974; Helman 1998; Choczaj 2011; Hendrykowski 2014), wśród których, prócz różnych podziałów i klasyfikacji odmian adaptacji, spotkać można skrajne stanowiska: całkowity przekład dwóch dzieł o różnych systemach semiotycznych nie jest możliwy (Hopfinger 1974) lub każdy film jest ekranizacją dzieła literackiego, jakim jest scenariusz (Osadnik 1995: 69-77). W odniesieniu do gry sugeruje to, że gra planszowa nie może stanowić adaptacji lub że każda rozgrywka jest adaptacją instrukcji do gry (a odmienność każdego *gameplay'a* jest główną trudnością w analizie narracji planszówek). Wacław Osadnik do swojej definicji adaptacji dodaje jeszcze, że jej miarą nie jest wierność oryginałowi, lecz akceptowalność, ekwiwalencja przekładu. Zatem miarą przekładu w grach jest nie tyle zabawa wierna odgórnym regułom gry zaproponowanym przez jej autora, ile warunkami zabawy opisanymi przez Rogera Caillois (2005: 168), czyli sama akceptacja reguł przez wszystkich

uczestników. Modyfikacja zasad gry, często bywa motywowana ulepszeniem pierwotnych reguł, które w praktyce nie okazały się wystarczająco atrakcyjne, regrywalne.

Broniąc nowo powstałego terminu planszoizacji, należy rozwinąć kwestię pewnej zasadniczej różnicy między adaptacją filmową tekstu literackiego a planszoizacją serialu. Film, z racji swojej wizualności, może być pewną ilustracją tekstu literackiego[8], podobnie jak gra planszowa, komiks, fotografia czy inny wizualny tekst kultury. W odwrotnej relacji literatura może stanowić opis wizualnego pierwowzoru. W wypadku dwóch wizualnych tekstów kultury możemy mówić o przeniesieniu ilustracji (na przykład przy wykorzystaniu fotosów z filmu na planszy) lub re-ilustracji; to drugie ma miejsce w grach, które przywołane zostają w niniejszym rozdziale. Obraz jest jedynym wspólnym znakiem obu tekstów. Główną różnicą przy obu nośnikach jest sposób opowiadania – gra planszowa jest tekstem nielinearnym i to odróżnia jej sposób opowiadania zarówno od większości dzieł literackich, jak i filmowych. Choć czasem instrukcja tworzy jakąś narrację, jest to zaledwie wstęp do narracji, która wytwarza się podczas *gameplay.* Kolejną immanentną cechą gry, której nie posiada film, jest interaktywność – odbiorcy gry, mimo ograniczenia ustanowionymi regułami, mają możliwość decydowania na przykład o losie swojej postaci i wpływ na przebieg danej rozgrywki, podczas gdy odbiorca filmu jest pasywny. Dzieło filmowe natomiast jest medium nie tylko wizualnym, ale też audialnym. Choć istnieją oczywiście gry planszowe z pewnymi dźwiękowymi elementami, zazwyczaj są one jednak przeznaczone dla dzieci. Audialna strona gry leży po stronie graczy, którzy odczytują pewne kwestie podane na kartach, na przykład cytaty dialogów z serialu, albo muszą nawiązać rozmowę z innym graczem, aby uzyskać od niego cenne informacje, które naprowadzą na rozwiązanie zagadki i wygranie rozgrywki. Można zasugerować stwierdzenie, że adaptacja dźwiękowej strony pierwowzoru w grach planszowych może odbyć się tylko na poziomie dialogu bohaterów czy też przy przejęciu wypowiedzi narratora w filmie, o ile jest on obecny.

[8] Marek Hendrykowski zauważa, że ilustracyjną funkcję pełniły pierwsze filmy, nawiązujące w ten sposób do popularnej w tym czasie konwencji „żywych obrazów". Badacz nazywa je protoadaptacjami, dostrzegając w tym początek całego rozwoju sztuki adaptowania (Hendrykowski 2014: 42-43).

Alternatywy 4. Z serialu na planszę

Alternatywy 4 to pierwsza z dwóch produkcji wyreżyserowanych przez Stanisława Bareję, które stały się inspiracją do stworzenia gry planszowej. *Alternatywy 4* kręcono początkowo przez cztery dni przed ogłoszeniem stanu wojennego, po przerwie pracę na planie kontynuowano w latach 1982-1983. Na emisję w telewizji trzeba było poczekać trzy lata (premiera 30 września 1986), aż okoliczności społeczno-polityczne na to pozwolą. Pojawiły się teorie, że wyemitowany serial był pozbawiony scen wyciętych przez cenzurę, o czym w 2014 roku zapewniali widzów autorzy cyfrowej rekonstrukcji serialu, którzy, prócz poprawy jakości strony wizualnej i dźwiękowej, wzbogacili nową wersję o ocenzurowane fragmenty. Są to jednak tylko teorie, ponieważ ani widzowie nie dostrzegli nowych scen, ani aktorzy nie przypominają sobie, by cenzura znacząco ingerowała w kształt serialu – innego zdania jest jedyny obecnie żyjący z całej trójki scenarzystów, Janusz Płoński (2017), który w przewodniku po serialu prezentuje niektóre zmiany wprowadzone przez cenzurę oraz publikuje kadr z wyciętej i zagubionej sceny[9].

Produkcja, która pierwotnie miała nosić tytuł *Nasz dom* (sugerując w ten sposób, że jest nowoczesną wersją serialu *Dom*), opowiada o przeciętnych obywatelach w PRL, którzy otrzymali przydział na mieszkanie w bloku na Ursynowie przy tytułowej ulicy Alternatywy 4. Początkowa radość miesza się z lękiem i rozpaczą, kiedy bohaterowie odkrywają, że ich blokiem jest betonowa konstrukcja pozbawiona zewnętrznych ścian[10], a po zakończeniu prac remontowych, które przyspieszono po uprzedniej ingerencji części przyszłych lokatorów, mieszkania okazują się mieć krzywe ściany, wypadające drzwi, umywalki z kranem niepodłączonym do rurociągu, a z wody korzystać można tylko w nocy. Niektórym, jak państwu Kotek i Kołek, przytrafia się większe nieszczęście, ponieważ obu małżeństwom przydzielono to samo mieszkanie. Uciążliwości związane z peerelowskim mieszkalnictwem zostają spotęgowane przez gospodarza domu, Stanisława Anioła, najważniejszego bohatera, co podkreśla fakt, że jeszcze w scenopisie innym tytułem serialu był *Stanisław Anioł* (Łopu-

9 Płoński wymienia tu między innymi napis na początku serialu „Dawno, dawno temu, w czasach propagandy sukcesu" (Płoński 2017).

10 Bohaterowie zastali szkielet bloku, co nie wróżyło rychłego zakończenia prac budowlanych, a co za tym idzie otrzymania mieszkania.

szański 2016)[11]. To mężczyzna, który nie pozwala się wmanewrować w wypełnianie obowiązków stróża i rozdziela je między mieszkańców. Na swój sposób błyskotliwe pomysły gospodarza, nie mniej absurdalne od realiów, w których przyszło żyć bohaterom serialu (a także, oczywiście, widzom żyjącym w czasach powstawania i pierwszej emisji serialu), doprowadziły do buntowniczej postawy kolektywu mieszkańców (także założonego przez Anioła). Walka mieszkańców z leniwym i niegrzecznym gospodarzem, co jest głównym wątkiem serialu, przynosiła różne skutki. Jej finał nastąpił w ostatnim odcinku, kiedy na osiedle przyjechała delegacja burmistrzów z kilku państw. Doskonały wizerunek wspólnoty mieszkaniowej, wyreżyserowany przez Stanisława Anioła na potrzeby przybywającej telewizji, został skutecznie zniszczony przez lokatorów, co z kolei zaowocowało oczekiwanym wydaleniem dozorcy. Pozornie wydaje się więc, że lokatorzy wygrali.

Jak wskazuje Zofia Mioduszewska: „Scenariusz jest oparty na ustawicznej konfrontacji mieszkańców ze sobą i z gospodarzem domu" (Mioduszewska 2006: 165). Jest on też podstawą mechanizmu regulującego zasady gry planszowej. Gracze wcielają się w Gospodarza Domu lub poszczególnych Lokatorów (w tym postać Gospodarza jest obligatoryjna w każdej rozgrywce), a relacja między nimi opiera się na negatywnej interakcji, czyli rywalizacji polegającej na bezpośrednim niszczeniu zasobów innych uczestników gry (na przykład przez działania i reakcje, które uniemożliwiają drugiemu graczowi wykonanie zaplanowanego ruchu). Przede wszystkim jest to rywalizacja między Lokatorami a Gospodarzem Domu, czego przejawem jest zróżnicowany pomiędzy obydwoma typami postaci zakres możliwości zachowania się podczas rozgrywki. Jednak każdy gracz, bez względu na pełnioną funkcję, walczy o zdobycie punktów – wygrywa ten, kto osiągnie najwięcej punktów zwycięstwa (PZ). Otrzymuje się je wskutek działania kart Prac Społecznych, Lokatorskich i Gospodarza, za wykonanie określonych w Arkuszu Podpowiedzi akcji przypisanych konkretnym Lokacjom, spełnianie warunków wskazanych na kartach Cech, wygranie licytacji Towarów Sklepowych, odbywającej się na końcu etapu oraz – w zależności od pełnionej przez postać gracza funkcji – za śmiecenie lub sprzątanie śmieci.

[11] Pojawienie się różnych wersji tytułów w trakcie kręcenia zdjęć, przez Płońskiego jest jednak uzasadnione pragmatycznymi czynnikami, to znaczy rozliczaniem faktur, które nie mogły być wystawione na TVP, ale „na niejakiego Stanisława Anioła, zamieszkałego przy Woronowicza 17, jak najbardziej" (Płoński 2017: 114).

Przed prezentacją historii opowiadanej przez grę, należy przyjrzeć się jej poszczególnym elementom, częściowo wymienionym powyżej. Pozwoli to wskazać, które elementy serialu zostały dosłownie lub pośrednio przeniesione na planszę, a jakie pominięto – dzięki czemu będzie można określić, jakie wątki okazały się dla projektantów najistotniejsze czy też najbardziej podatne w procesie adaptacyjnym.

Analizę adaptacji w wielu przypadkach można zaczynać od tytułu, który czasem sugeruje dokonaną przez adaptatorów interpretację pre-tekstu, jednak w wypadku gier planszowych adaptujących polskie seriale to nie ma znaczenia. Wszystkie przejmują oryginalną nazwę pierwowzoru, jedynie drugi człon, pojawiający się na pudełku oraz w katalogach sklepów internetowych, precyzuje, że jest to gra planszowa. W wypadku *Alternatywy 4* podtytuł brzmi *Towarzyska gra planszowa,* czym podkreśla, że rozgrywka przeznaczona jest dla większej ilości graczy: 3-6 osób.

Ilustracja 1. Plansza gry.
Źródło: zdjęcie własne opublikowane za zgodą autorów gry.

Blok z wielkiej płyty. Plansza jako miejsce akcji

Głównym elementem gry jest jedna plansza przedstawiająca blok mieszkalny, który składa się z pięciu kluczowych dla fabuły lokacji, ułożonych w kolejności odpowiadającej układowi serialowego bloku. Od góry po lewej stronie są mieszkania lokatorów, klatka schodowa, mieszkanie gospodarza, klub lokatorski, prawą stronę zajmuje podwórko. Tarcze zegara, znajdujące się w prawym górnym rogu, odmierzają czas etapu, który trwa jeden dzień, składający się z pięciu pór godzinnych – rund.

Na podwórku znajduje się sklep z artykułami spożywczo-przemysłowymi, z niego rozciąga się widok na budowę kolejnych bloków, zza których wyłania się cień Pałacu Kultury i Nauki, czym podkreślono, że akcja rozgrywa się w Warszawie w latach osiemdziesiątych, gdyż wówczas był to jedyny wieżowiec w mieście. W tym miejscu lokatorzy mogą pozyskać jeden Towar Sklepowy w jednym etapie gry. Uzbierane towary można przeznaczyć na licytację, która odbywa się pod koniec dnia, za jej wygranie można uzyskać PZ. Niektórzy recenzenci (Gamefanatic.pl 2013) zauważyli, że pomysł ograniczonych zakupów sklepowych zaczerpnięto z popularnych gier prezentujących mechanizm kolejek sklepowych, powszechnego zjawiska w ostatniej dekadzie PRL, które wyrazić można frazami: „Kolejka" i „Pan tu nie stał!". Bez względu na to, czy twórcy przy projektowaniu tej lokacji kierowali się popularnością pewnych mechanizmów gier, trzeba pamiętać, że uciążliwość kolejek sklepowych była jednym z wyraźniejszych wątków serialu Stanisława Barei. Kluczową rolę odgrywała w nim postać Antoniego Kierka, inwalidy, który przechodził z rąk do rąk sąsiadów, by dzięki stanięciu w kolejce dla uprzywilejowanych zwiększyć szanse na zdobycie towaru. Później rolę osoby zdobywającej mięso dla lokatorów przejęła emerytowana Tekla Wagnerówna. W tym samym czasie konstruktor Marek Manc pracował nad robotem, który miał zastąpić ludzi podczas zakupów. Twórcy gry maksymalnie uprościli ten wątek, sprowadzając go niemal do funkcji symbolicznej. Lokacja podwórka nie ogranicza się jednak tylko do roli sklepu, alternatywnym dla zakupów działaniem lokatora jest wizyta u Prezesa Spółdzielni, która po spełnieniu odpowiednich warunków może zaowocować utratą punktów dla gospodarza. Ten wątek nawiązuje do odcinka siódmego, w którym delegacja mieszkańców, zniecierpliwionych tyrańskimi działaniami Anioła, odwiedza Prezesa Spółdzielni, by złożyć skargę na dozorcę.

Lokacja mieszkania lokatorów jest miejscem, gdzie gracz może dobrać karty Lokatorów (o których więcej później) oraz naprawić awarię, uprzed-

nio zasygnalizowaną u gospodarza. Leży to w interesie zarówno dozorcy, jak i lokatora, u którego ją zgłoszono. Akcja awaria nawiązuje do trzeciego i czwartego odcinka, w których robotnicy przychodzili do poszczególnych mieszkańców naprawiać usterki, które rzekomo im zgłoszono, choć w rzeczywistości, jako budowniczowie tego domu, sami byli ich sprawcami. Takie awarie stanowiły dla lokatorów dodatkową bolączkę, zwłaszcza kiedy bezpośrednio po remoncie na przykład łazienki u profesora, robotnicy bezrefleksyjnie zaczęli tłuc świeżo położone kafelki, by dostać się do wadliwej instalacji wodociągowej.

Na klatce schodowej, o utrzymanie porządku której toczy się walka między mieszkańcami bloku przez większość serialu, znajdują się narzędzia do sprzątania oraz tablica „Lista prac społecznych". Na niej wszyscy gracze mogą wpisywać, wykreślać lub zmieniać kolejność lokatorów, którym przypadnie dyżur na wykonywanie aktualnej pracy społecznych, ogłoszonej przez odkrytą w tej lokacji kartę. W serialu Barei początkowo tablica ta służyła odnotowaniu skarg i zażaleń mieszkańców, ale gospodarz je lekceważył, zastępując kartki od lokatorów swoimi kolorowymi ogłoszeniami o obowiązkowych zebraniach czy próbach chóru. Później tablica przemieniła się w „Listę prac społecznych", wyznaczającą dyżury, które z kolei były ignorowane przez mieszkańców do czasu, kiedy dozorca nie znalazł podstępnego sposobu, by ich zmusić do prac na rzecz dobra wspólnoty mieszkaniowej.

Znajdująca się na parterze lokacja „U gospodarza" podkreśla niechętny stosunek mieszkańców do dozorcy poprzez znajdujący się na drzwiach jego mieszkania napis „Anioł won!". Natomiast wisząca obok skrzynka na listy symbolicznie przypomina o wewnętrznej kontroli korespondencji przeprowadzanej regularnie przez Stanisława Anioła. W tej lokacji lokatorzy mogą składać donosy na innych mieszkańców, do czego gospodarz różnymi metodami zachęcał w odcinku siódmym zatytułowanym „Spisek". W grze za złożenie odpowiedniej ilości donosów można uzyskać PZ. Donosy można też składać w klubie lokatorskim, za co zostaną zignorowane donosy na lokatora, który właśnie z tej opcji korzysta. Warto tu zauważyć, że piwnica na planszy przyjęła nazwę miejsca, którą ustanowiono dopiero w ostatnim odcinku serialu, jednak dzięki często odbywającym się tam zebraniom mieszkańców oraz próbom kabaretu i chóru, można powiedzieć, że to miejsce niemal od początku miało charakter klubu lokatorskiego.

Postacie

Ilustracja 2. Karty postaci.
Źródło: zdjęcie własne, opublikowane za zgodą autorów gry

W grze pojawia się sześć postaci z serialu, zdaniem twórców, pierwszoplanowych, choć trudno w zasadzie ocenić, kto, poza Stanisławem Aniołem, jest głównym bohaterem, gdyż w *Alternatywy 4* wszystkich lokatorów można uznać za naczelne postaci. Poza wspomnianym już gospodarzem domu, w grze pojawili się docent Zenobiusz Furman, Józef Balcerek, dźwigowy Zygmunt Kotek, śpiewaczka Elżbieta Kolińska i profesor Dąb-Rozwadowski. To są bohaterowie, w których mogą wcielić się gracze, pod warunkiem, że w każdej rozgrywce jedna osoba musi przyjąć rolę gospodarza domu. Gama postaci została poszerzona w dodatku do gry, zatytułowanym *Spisek,* w którym pojawiły się Ewa Majewska, lekarz Zdzisław Kołek i nauczycielka Bożena Lewicka – podobizny Majewskiej i Kołka pojawiają się już na kartach Lokatorów. Jedna z kart Lokatorskich nosi tytuł „Pan Antoni" – w ten sposób przywołano kolejną postać z serialu. Działanie tej karty brzmi: „Nie musisz przebywać na Podwórku, aby dokonać zakupu Towaru Sklepowego. Ponadto możesz odrzucić Remanent i dolosować nowy Towar Sklepowy" — ono nawiązuje do funkcji pełnionych przez postać pana Antoniego związanych z zakupami, o czym pisano wcześniej, oraz osadza ją w miejscu (Podwórko), w którym serialowy inwalida spędzał najwięcej czasu (mężczyzna na cały dzień był pozostawiany

przez współlokatorów na podwórku, skąd obserwował życie mieszkańców przy Alternatywy 4). Ponadto na kartach pojawiają się: Miećka, pomagająca mężowi kontrolować korespondencję, pani Tekla, rozwiązująca problem mieszkaniowy Kotka i Kołka, oraz Abraham, czarnoskóry lokator, wykorzystywany do wykonywania większości prac społecznych.

Zanim dokonana zostanie analiza ich funkcji w grze, nie można pominąć kwestii wizerunków postaci na pionkach (a także innych rekwizytach gry, gdzie portrety są tożsame). Są to karykatury postaci, które można rozpoznać, dzięki charakterystycznym elementom stroju oraz odtwórcom ról serialowych, przez co wizerunki bohaterów są też pośrednio przerysowanymi portretami obsady serialu[12]. Ze strony projektantów jest to przemyślany zabieg, ponieważ taki wygląd postaci odpowiada nie tylko ogólnemu charakterowi serialu Barei, pokazującemu ówczesną rzeczywistość w krzywym zwierciadle, ale przede wszystkim uwidocznia charakterologiczne przejaskrawienie serialowych kreacji – zgodnie z myślą George'a Simmela, który w eseju o karykaturze pisał:

> Karykatura artystyczna przekonuje tylko wtedy, gdy sam byt jest już karykaturą – w przeciwnym razie o czymże miałaby nas przekonywać? […] Rozmyślnie zrobiona karykatura […] przejaskrawia to, co jest przejaskrawieniem istniejącego przedmiotu i dopiero teraz staje się w całej pełni widoczne (Simmel 2006).

Stanisław Anioł, jako gospodarz domu, zarówno w serialu, jak i w grze dysponuje innymi prawami niż pozostali lokatorzy. Jak wspomniano na początku, konfliktowa relacja między dozorcą a lokatorami stała się głównym wątkiem, na bazie którego skonstruowano reguły rozgrywki. Choć każdy z graczy walczy o uzyskanie największej ilości PZ, w gruncie rzeczy jest to rywalizacja między lokatorami a gospodarzem. W związku z tym Stanisław Anioł jest jedyną postacią, której tryb gry przebiega inaczej niż u pozostałych graczy, wcielających się w role lokatorów. Gospodarz może odbierać od mieszkańców i pozyskać w inny sposób donosy, wprowadzać do gry pracę społeczną, wybierać lokację, do której pójdzie w danej rundzie, znając już położenie lokatorów

[12] Warto tu wspomnieć, że podczas premiery gry pojawili się odtwórcy serialu, między innymi Kazimierz Kaczor, który robił sobie zdjęcia ze swoją karykaturą. Znaleźć je można pod linkiem: https://scontent-waw1-1.xx.fbcdn.net/v/t1.0-9/1455954_224060264421386_1567426851_n.jpg?oh=7efbf4433f783b1c25be91cc8d6d12c6&oe=5960F3AB

oraz na różne sposoby ograniczać ich działania. Ponadto nie musi zmagać się z takimi prozaicznymi zadaniami, jak robienie zakupów czy realizowanie pracy społecznej. Jedynym jego obowiązkiem, współdzielonym częściowo z lokatorami, jest usuwanie śmieci, gdyż za brak porządku w domu i na podwórku traci PZ, oraz naprawianie awarii, bo konsekwencją zaniedbania tego również są ujemne PZ.

Gracze-lokatorzy, bez względu na postać, w którą się wcielają, poddają się tym samym regułom gry. Muszą wykonywać prace społeczne, składać na siebie wzajemnie donosy, mogą zgłaszać awarię i robić zakupy. Każda z postaci ma stałą indywidualną rolę społeczną określoną na kartach Postaci, która wiąże się z dodatkowym bonusem. Śpiewaczka jest skromnym obywatelem, który może pozyskać dodatkowe karty lokatorskie. Profesor Dąb-Rozwadowski, zgodnie z serialową funkcją, jest przewodniczącym komitetu blokowego, co ogranicza możliwości wpisywania tej postaci na Listę Prac Społecznych. Dźwigowy jest spekulantem, posiadającym dodatkowy towar sklepowy (w serialu dysponował sporym zapasem kartek spożywczych, dzięki którym był w stanie między innymi przyspieszyć budowę bloku). Józef Balcerek, alkoholik, został sklasyfikowany jako jednostka aspołeczna, która może śmiecić bardziej niż pozostali. Natomiast docent jest kapusiem, a jego bonus pozwala mu na działania związane z donosami także poza wizytą u gospodarza. Można ocenić, że przypisanie bohaterom określonego typu społecznego jest jak najbliższe ich charakterowi w pierwowzorze. Szczególnie trafne wydaje się przypisanie łatki konfidenta docentowi, który donosi na kolegów także w kontynuacji serialu – *Dylematu 5*.

Ponadto dla każdej postaci sprecyzowano grupę produktów ze sklepu, za które otrzymują dodatkowy bonus podczas licytacji na końcu dnia. Tu również wybór był przemyślany, gdyż bonus na alkohol otrzymują uzależniony od tego trunku Balcerek i Kotek, którego jedna z kłótni z Kołkiem przebiegała w monopolowym, gdzie lekarz, wykupiwszy wszystkie butelki żytniej, chwilę później po kolei je stłukł. Choć role postaci są im przypisane na stałe, to każdy lokator na okres danego etapu rozgrywki może realizować inną funkcję społeczną, zobowiązującą gracza do wykonania pewnych zadań, za których spełnienie może otrzymać dodatkowe PZ. Na przykład Balcerek zyskuje opcję realizacji przypisanej mu funkcji jednostki społecznej lub może wybrać na dany dzień rolę cwaniaczka i wykonywać na planszy działania określone przez kartę Cech Lokatorów. Zadania widniejące na kartach Cech Lokatorów wprowadzają rywalizację między mieszkańcami, bo w zależności od wyboru Cech Lokatorów przez graczy, każda postać może realizować inną lub taką samą misję. O ile, na przykład, przewodniczącemu

komitetu blokowego i skromnemu obywatelowi (oraz gospodarzowi) będzie zależało na tym, by na koniec dnia nie było nigdzie śmieci, o tyle dążenia jednostki aspołecznej będą zmierzały do zanieczyszczenia wszystkich pomieszczeń.

Podobne karty Cech posiada gospodarz, który na dany etap gry może zostać materialistą, zabierając sąsiadowi zakupy, karierowiczem, społecznikiem dbającym o brak śmieci, tajnym współpracownikiem, starającym przy obcowaniu z mieszkańcami osiągnąć większą ilość donosów, podczepionym – ta funkcja zmusza go do większej powściągliwości w surowym traktowaniu pozostałych postaci, a tym samym pozwala mu na uniknięcie przykrych konsekwencji związanych z wizytą lokatora u Prezesa Spółdzielni. Zestaw kart Cech Gospodarza prezentuje różne oblicza Stanisława Anioła, który w serialu był postacią interesującą głównie z powodu zmiennych pomysłów na siebie. W jednej chwili mobilizuje mieszkańców do porządków, by w drugiej, zwykle po spotkaniu towarzysza Winnickiego, kombinować, jak wykorzystać znajomości do wspinania się po szczeblach kariery. W odcinku szóstym zetknięcie się z dzielnicowym Parysem zainspirowało Anioła do przeprowadzenia skomplikowanej sieci intryg i spisków. Odwiedzał po kolei lokatorów, każdemu oferując jakąś przysługę w zamian za realizację prac społecznych i donoszenie na pozostałych sąsiadów, którzy w mniemaniu gospodarza wydają się prowadzić podejrzaną działalność. Natomiast materialistyczne oblicze bohatera objawia się w ostatnim odcinku, w którym ma on nadzieję przejąć część zawartości przesyłki z Ameryki, nieczytelnie zaadresowanej do Kotka lub Kołka, oraz czerpie pełnym garściami z materialnego dobrobytu Winnickiego, który zostawia mieszkanie pod jego czujnym okiem.

Poza zadaniami przypisywanymi konkretnym lokacjom na planszy, zarówno mieszkańcy, jak i dozorca mogą wykonywać dodatkowe działania, które umożliwiają im odpowiednio: karty Lokatora (dobierane w lokacji mieszkania) i Gospodarza (dobierane u gospodarza). Działania kart Lokatora i Gospodarza dzielą się na akcje dodatkowe, czyli takie, które gracz może wykonać dodatkowo w swojej rundzie, oraz reakcje, pozwalające uczestnikowi zareagować na sytuację rozegraną przez inną osobę. Karty te nawiązują treścią do konkretnych scen w serialu, głównie za sprawą zacytowanych tam wypowiedzi bohaterów – autorstwo cytatu zostaje opatrzone wizerunkiem postaci. Na ich podstawie można zauważyć, że za Stanisławem Aniołem najwięcej interesujących kwestii wypowiadał Zygmunt Kotek. Zestawienie treści działania karty z wypowiedzią bohatera pozwala widzom *Alternatywy 4* zobaczyć, do jakiej sceny nawiązuje wymyślone zadanie. Można przypuszczać, że projektanci gry pokazują w ten

sposób, które sytuacje w serialu stanowiły dla nich inspirację. Z drugiej strony gracze-widzowie mają dodatkową rozrywkę podczas gry, gdy przypominają sobie zabawne momenty ulubionego serialu – czego, rzecz jasna, nie docenią gracze nieznający serialu, ponieważ fragmenty wyrwane z kontekstu same w sobie nie są tak zabawne, jak w scenie rozegranej przez twórców[13].

Adaptacja serialowych wątków

Karty Lokatora, Gospodarza i Prac Społecznych poprzez swoje funkcje, cytaty z wypowiedzi bohaterów i rysunki nawiązują do konkretnych wątków z serialu. Zanim jednak zostaną one wymienione, trzeba opisać jeszcze konstrukcję kart Prac Społecznych. One, podobnie jak karty Lokatorów i Gospodarza, są opatrzone wizerunkami postaci z serialu, z tą jednak różnicą, że na każdej z nich widnieje portret Gospodarza i wybranego lokatora, który czasami jest powiązany (serialowo) z wybraną pracą społeczną; na przykład śpiewaczka patronuje karcie „Pani nam zagra", a Kotek, jako odpowiedzialny za wykonanie powitalnej tablicy, pojawia się na karcie „Witamy gospodarza domu". Na karcie obecne są oblicza gospodarza i wybranego lokatora, ponieważ ona podaje konsekwencje wprowadzenia pracy społecznej dla obu typów postaci w grze – zwykle Gospodarz zyskuje PZ za spełnienie określonych warunków, natomiast wybrani lokatorzy tracą rundę lub PZ. Dodatkowym elementem, znajdującym się zarówno na kartach Prac Społecznych, jak i kartach Cech Postaci, jest ilustracja, stanowiąca swobodną (gdyż postacie na niej się pojawiające nie są portretami bohaterów serialu) interpretację odpowiednio danej pracy społecznej i cechy postaci.

Poniżej prezentuję wątki i fragmenty z serialu, które zostały w jakiś sposób zasugerowane przez karty Lokatorskie [KL], karty Gospodarza [KG] i karty Prac Społecznych [KPS], zgodnie z kolejnością odcinków:

1. *Przydział*

- Stanisław Anioł próbuje przekonać żonę, że przenosiny z Pułtuska do Warszawy pozwolą mu na awans społeczny [KG];

[13] Potwierdza to między innymi recenzja gracza, który nie obejrzał serialu przed zagraniem (Kociniewski 2017).

- wizyta w Monopolowym Kotka i Kołka – bohatera, który stłukł dwie butelki żytniej [KL];
- pan Antoni sprowadzony zostaje do funkcji obiektu ułatwiającego zakupy, natomiast Zygmunt przyznaje się, w jaki sposób otrzymał zapas kartek spożywczych, dzięki którym ubija różne interesy [KL];

2. *Przeprowadzka*

- gospodarz robi rozeznanie wśród lokatorów, aby wiedzieć, kto mógłby zapewnić mu awans społeczny [KL];
- oficjalne otwarcie bloku następuje samo dokładnie w południe, dopiero wtedy lokatorzy mogą się wprowadzać [KG];
- konflikt Kotka i Kołka, którego przyczyną jest otrzymanie przydziału na to samo mieszkanie [KL];

3. *Pierwsza noc*

- ciąg dalszy konfliktu mieszkaniowego Kotka i Kołka, tym razem bohaterowie zgubili klucze do mieszkania [KG, KL];
- ciąg dalszy poznawania lokatorów przez gospodarza – ten krytykuje śpiewaczkę, którą zna z Pułtuska [KG];
- gospodarz ujawnia pierwsze upodobania estetyczne, z powodu których nie zezwala na hodowlę gołębi na dachu [KG];

4. *Profesjonaliści*

- Aniołowie kują ścianę, aby mieć dostęp do skrzynki pocztowej i kontrolować korespondencję mieszkańców [KG];
- remonty i awarie [KG, KL];
- Tekla Wagnerówna rozwiązuje problem Kotków i Kołków, pokazując niezasiedlone mieszkanie z zamurowanymi drzwiami [KL];
- wizyta Anioła u Majewskiej i rozmowa o kolorze zasłon [KG];

5. *20 stopień zasilania*

- gospodarz inicjuje pierwsze prace społeczne, do których angażuje lokatorów [KL];
- organizacja pierwszego zebrania mieszkańców, z którego zwolniony jest Winnicki [KL];
- kradzież mleka, którym pojony jest Teodor, pies docenta [KL];
- lokatorzy podejmują twórczą inicjatywę ogrzewania bloku [KPS];

- Kotek ponownie krytykuje lekarza, kiedy ten nie chce wypisać zwolnienia dla kolegów Balcerka [KL];

6. *Gołębie*

- prace społeczne: sprzątanie (głównie przez Abrahama Lincolna), ścinanie drzewa [KPS, KL, KG];
- Ewa Majewska prowokuje sąsiadów do buntu przeciw obowiązkowi sprzątania [KL];
- knucie intryg – gospodarz umawia się na przysługi z docentem Furmanem i Zygmuntem Kotkiem [KL, KG];
- zebranie lokatorów i ustanowienie docenta Furmana przewodniczącym, który będzie ustalał dyżury sprzątania [KG, KL];

7. *Spisek*

- ciąg dalszy prac społecznych w niedzielę: sprzątanie, malowanie tablicy – gospodarz ogłasza czas wolny [KPS, KG, KL];
- spisek mieszkańców przeciwko gospodarzowi, pisanie listu do prezesa spółdzielni [KPS, KL];
- próba kabaretu/chóru [KPS];

8. *Wesele*

- Stanisław Anioł każe docentowi zawiadomić wszystkich mieszkańców (bawiących się na weselu u Balcerków) o obowiązkowej próbie chóru, wobec której nie obowiązują żadne zwolnienia [KG, KL];

9. *Upadek*

- sąsiedzka akcja przeciwko gospodarzowi, związana z przesyłką z Ameryki z nieczytelnym adresem dla Kotka lub Kołka [KL, KG];
- założenie klubu lokatorskiego i generalne porządki w bloku celem przygotowania się na wizytę delegacji burmistrzów z całego świata [KG, KPS];
- gospodarz informuje mieszkańców o wątpliwym prowadzeniu się niektórych sąsiadów [KL];
- próba chóru, który, zgodnie z zarządzeniem Anioła, ma zmienić się w balet [KG];
- postrzeganie docenta Furmana jako donosiciela [KL];
- zaplanowana przez lokatorów kompromitacja gospodarza podczas wizyty delegacji [KL].

Gra *Alternatywy 4* jako planszoizacja

Warto zauważyć, że zarówno podstawowa gra *Alternatywy 4,* jak i jej dodatek, *Spisek* – tytułem nawiązujący do jednego z odcinków – jest planszoizacją całego serialu, o czym świadczy liczba zarysowanych wątków na kartach umożliwiających grającym różne działania. Znajomość serialu nie jest konieczna do tego, by móc zagrać w *Alternatywy 4,* bo nie ma w grze zadań, do których potrzebna jest wiedza gracza na temat pre-tekstu. Gra zatem spełnia warunek wskazany przez Jenkinsa, że każda część opowiadania transmedialnego powinna stanowić odrębną całość. Natomiast miłośnicy serialu, jak zauważyła Alicja Helman, pisząc o odbiorze ekranizacji literatury, „w pełni rozumieją [grę – dopowiedzenie oryginalne], bez wahania odbierają [ją – dopowiedzenie oryginalne] jako utwór spójny i koherentny, bowiem »uzupełniają« ją stale [serialem – dopowiedzenie oryginalne]" (Helman 2004: 17), kiedy pozostałym graczom zachowania postaci w grze mogą wydawać się zagadkowe i niezrozumiałe. Dobrym przykładem jest parokrotnie już przywołana Karta Lokatora, zatytułowana „Pan Antoni" – uczestnik, który nie obejrzał nawet pierwszego odcinka *Alternatywy 4,* nie wie, kim jest tytułowa postać i jaki ma ona związek z podanym zadaniem. Nie dostrzega, jakiego przełożenia jednego wątku na mechanikę gry (innymi słowy: interpretacji remedialnej) dokonali tu projektanci. Równocześnie brak tej wiedzy nie uniemożliwia graczowi zagrania tą kartą.

Przyglądając się wnikliwiej pojawiającym się w grze postaciom, można odnieść wrażenie, że twórcy wyszli z założenia, że będą one dobrze znane wszystkim graczom. Pomijając głównych sześciu bohaterów, w których uczestnicy mogą się wcielić i dzięki kartom Postaci (a także cytatom na KL i KG) poznać nieco ich charakter, na KL i KG pojawiają się postacie-etykietki, o których nie dowiadujemy się niczego poza imieniem (pan Antoni, pani Tekla, Miećka, Abraham), oraz nigdzie niepodpisane portrety na KL innych niż głównych bohaterów gry: Ewy Majewskiej i doktora Kołka – do ich rozpoznania okazuje się konieczna znajomość serialu lub dodatku *Spisek*, gdzie dołączają oni do grupy postaci odgrywanych przez graczy. Cytaty z serialu, przypisane do tych dwóch ostatnich postaci, nie zdradzają jednak tego, czym się one charakteryzują. Główną cechą bohaterów serialu, jaką można wskazać na podstawie gry, jest wzajemna niechęć i rywalizacja, szczególnie w relacji gospodarz-lokatorzy. Wszak konflikty i konieczna do ich rozwiązania współpraca sąsiadów są katalizatorami większości wydarzeń w *Alternatywy 4.* Trzeba jednak zauważyć, że proceduralna retoryka gry (Bogost 2007) sugeruje, że Lokatorzy składają

donosy na sąsiadów po to, by im zaszkodzić (otrzymanie donosu oznacza stratę punktów), a nie sobie pomóc, jak to ma miejsce w serialu. W produkcji Barei gospodarz zmuszał mieszkańców różnymi sposobami, by składali na siebie donosy – na przykład Balcerek w ten sposób ratował się przed odwykiem alkoholowym, który został zainscenizowany przez Anioła. Bez takich kryzysowych sytuacji lokatorzy (poza docentem) w ogóle nie byliby skłonni do namówienia do podobnych praktyk. W grze za składanie donosu na kogoś nie otrzymuje się PZ, lecz odejmuje się je temu, na kogo się doniosło. Innymi słowy, negatywna interakcja w grze kreuje postacie, które widząc w tym potencjalne źródło zysku (w grze: osiągnięcie przewagi punktowej nad rywalami), z chęcią decydują się innym zwykłym ludziom (sąsiadom) na różne sposoby uprzykrzyć życie, nawet jeśli to wymaga współpracy ze znienawidzonym gospodarzem.

W serialu głównym czynnikiem determinującym losy bohaterów jest jednak czas, w którym rozgrywa się akcja. Bareja przede wszystkim parodiuje czy też w komediowy sposób odkłamuje peerelowską rzeczywistość (Talarczyk-Gubała 2007: 121), której atmosfery w grze w ogóle się nie odczuwa. Jedynymi nawiązaniami do minionej epoki są: ograniczony zasób produktów w osiedlowym sklepie oraz, zdaniem wielu recenzentów, składanie donosów, towarzyszący graczowi ciągły brak pewności do sytuacji na planszy (Jasik 2013: 6:15-6:18; 8:44-8:48), obecna na kartach Cech leksyka PRL, jak spekulant, kapuś, przewodniczący komitetu blokowego, tajny współpracownik i tym podobne (Gamefanatic.pl 2013) i odzwierciedlone na planszy typowe peerelowskie budownictwo z wielkiej płyty (Ruszkiewicz 2015). Problemy z utrzymywaniem czystości w przestrzeni wspólnej, prace społeczne i usterki są zjawiskami wciąż aktualnymi.

Planszoizacja serialu *Alternatywy 4* zachowuje podstawowy szkielet opowiadania (według podziału Michael Klein i Gilian Parker; Helman 1998: 8), którym są relacje lokatorów z gospodarzem, wzajemna rywalizacja i zmaganie się z przeciwnościami losu w obrębie ograniczonej przestrzeni, to jest bloku mieszkalnego i podwórka. Komiksowe rysunki przedstawiające główne miejsce akcji, czyli blok z wielkiej płyty i klatkę schodową z kluczowymi lokacjami dla fabuły serialu oraz postaci, pozwalają ocenić, że na poziomie wizualnym (przy traktowaniu gry jako re-ilustracji oryginału; Nikolajeva & Scott 2000) relacja adaptacji planszowej *Alternatywy 4* z pierwowzorem jest układem wzmocnienia. Karykaturalny charakter ilustracji w grze konstruuje komediową wymowę, będącą podstawową cechą serialu Barei. Natomiast tekstowa strona serialu, która obecna jest przede wszystkim w dialogach, została przeniesiona na mechanikę gry. Zadania na kartach Lokatorów, Gospodarza i Prac Społecznych

są planszową interpretacją ścieżki dialogowej oraz mniejszych wątków pierwowzoru. Można też dostrzec w grze próbę zachowania wierności komediowego charakteru pierwowzoru, poprzez obecność licznych cytatów z serialu oraz karykaturalne wizerunki postaci – projektanci gry podkreślili w ten sposób przerysowany, parodystyczny charakter serialu, za to w znacznie mniejszym stopniu odwoływali się do epoki, której codzienne doświadczenia stanowiły główne źródło inspiracji dla twórczości Barei. Dlatego, posługując się terminologią Dudley'a Andrewa (1984), planszoizacja okazuje się tu transformacją serialu – to, co wspólne dla obu mediów, czyli strona wizualna, zostało wiernie przeniesione, natomiast rezygnacja z korzystania ze zdjęć na rzecz karykaturalnych rysunków uzasadniona została potrzebą dostosowania ekspresji opowiadania filmowego do planszy.

Podsumowanie

Na podstawie powyższej analizy trzeba zauważyć, że głównymi elementami, w których dostrzeżono podstawę możliwego przekładu z serialu na planszę, są przede wszystkim postaci i miejsce akcji, a także – w pewnym stopniu – oddanie realiów epoki. Dwie pierwsze części składowe były wynikiem określonego wyboru dokonanego przez adaptatorów, zmuszonych zadecydować o tym, którzy bohaterowie są najważniejsi, co jest w nich charakterystycznego, co można byłoby przełożyć na kreację postaci w grze, czy jej potencjał pozwala na umieszczenie jej w roli protagonisty, odgrywanego przez gracza, czy może tylko czasem wchodzić z nim w pewną interakcję. W *Alternatywy 4* widać znaczące rozróżnienie w funkcjach przypisanych poszczególnym postaciom: gospodarz ma inne możliwości działania niż lokatorzy. Adaptatorzy w procesie planszoizacji musieli także dokonać pewnej selekcji miejsc akcji, które zostaną zaprezentowane na planszy. Należy zauważyć, że plansza stanowi pewną scenografię dla rozgrywki, symbolicznie odtwarzając lokację, która jest kluczowa dla fabuły pierwowzoru, a zatem blok mieszkalny w Warszawie. Dlatego musiał pojawić się Pałac Kultury i Nauki, bo mimo że nie odgrywał on w serialu znaczącej roli, stał się ikoną stolicy.

Trzecim elementem jest czas akcji. Adaptatorzy teoretycznie nie mają tu takiego wyboru, jak przy postaciach czy miejscach, choć to do twórców adaptacji należy decyzja, czy ich dzieło będzie odpowiadać realiom pierwowzoru, czy będzie uwspółcześnione albo przeniesione w odleglejsze czasy historyczne.

Niewątpliwie realia PRL, cieszące się obecnie w polskiej kulturze dużym zainteresowaniem, były tym, co zachęciło twórców do zajęcia się właśnie peerelowskimi serialami. Jak już wspomniano, od momentu światowego sukcesu *Kolejki* Karola Madaja, kolejne wydawnictwa podejmują ten nośny temat i tworzą następne tytuły, pozwalające graczom przenieść się do okresu (nie tak dawno) minionej epoki, która obecnie przez wielu jest wspominana z pewną nostalgią. Można przypuszczać, że gry oparte na peerelowskich serialach miały do tej grupy tekstów wnieść nową jakość, ponieważ oferują one swoim odbiorcom nie tyle powrót do czasów młodości (przynajmniej w wypadku części graczy), ile powrót zapośredniczony przez ulubione seriale tamtego okresu, których powtórki, emitowane w telewizji, wciąż są chętnie oglądane (Banaszewska 2010: 13-14). W ten sposób nie doświadcza się kolejkowej codzienności czy nie bierze udziału w kluczowych wydarzeniach dla tego okresu historycznego (na przykład w strajkach), lecz przenosi się poniekąd na plan produkcji, która o PRL ma opowiedzieć. W gruncie rzeczy w grach zainspirowanych serialami Barei gracz nie tyle zmaga się z realiami peerelowskimi, co z problemami serialowego bohatera częściowo zdeterminowanymi przez uwarunkowania historyczne, jak choćby reglamentacją towarów, o której przypomina lokacja „Podwórko".

Postacie, miejsce i czas akcji to trzy elementy, które wydają się względnie najłatwiejsze do przeniesienia na planszę, znajdując odbicie w jej wizualnej przestrzeni (czas zostaje zarysowany na planszy przez wygląd i dobór charakterystycznych budynków epoki, którą ma reprezentować, oraz rekwizyty – choć tych w *Alternatywy 4* prawie nie ma i nie pełnią takiej funkcji). To wszystko stanowi reilustrację, która jest mniej lub bardziej symetryczna z pierwowzorem.

Zdecydowanie trudniejsze zadanie przed adaptatorami planszowymi stawia fabuła i charakter serialu. Tu przede wszystkim muszą wybrać zakres materiału oryginalnego, który chcą splanszoizować. W wypadku seriali może to być całość lub wybrany odcinek.

Alternatywy 4 jako serial nie ma linearnej fabuły, jest zbiorem komediowych sytuacji z udziałem mieszkańców jednego bloku, a scenariusz opiera się na różnego rodzaju konfliktach między sąsiadami oraz między sąsiadami i gospodarzem domu. Należy zauważyć, że w grze dużą rolę odgrywa humor przejawiający się komiksową oprawą graficzną i zabawnymi cytatami z serialu. Natomiast stworzenie zasad gry, które determinują negatywną interakcję między graczami (nawet bardziej negatywną niż ma to miejsce między serialowymi postaciami, gdzie jedyną szkodliwą osobą jest sam gospodarz), w jakiś sposób oddają namiastkę relacji międzyludzkich panujących w telewizyjnym bloku.

Wyżej zamieszczony trzystronicowy wypis wątków, do którego odwołują się różne karty działania, pokazuje, że twórcy próbowali choćby symbolicznie nie tylko odtworzyć klimat serialu Barei, ale też poszczególne wątki tej produkcji.

Źródła cytowań

Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, New York: Oxford University Press.

Banaszewska, Julia (2010), 'Powtórka, tęsknota czy zapośredniczenie… Skąd bierze się moda na PRL?', w: Marek Karwala, Barbara Serwatka (red.), *Zanurzeni w historii – zanurzeni w kulturze. Kultowe seriale PR-L-u,* Kraków: Śródmiejski Ośrodek Kultury.

Booth, Paul (2015), *Game Play. Paratextuality in Contemporary Board Games*, New York: Bloomsbury Academic.

Caillois, Roger (2005), 'Gry i ludzie', przekł. Anna Tatarkiewicz, Maria Żurowska, w: Anna Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz (opracowanie), *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa: Wydawnictwa UW, ss. 163-174.

Choczaj, Magdalena (2011), 'O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów', *Przestrzenie Teorii*: 16 (11), ss. 11-39.

Flamma, Adam (2015), 'Inny rodzaj adaptacji, czyli popularne gry wideo jako adaptacja filmu', w: Przemysław Dudziński, Robert Dudziński, Kamila Kowalczyk (red.), *Bękarty X muzy,* Wrocław: Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster", ss. 69-82.

Gamenatic.pl (2013), 'Alternatywy 4 – dostałam przydział na mieszkanie a więc zapraszam na parapetówę, alkohol i planszówkowe granie', online: http://www.gamesfanatic.pl/2013/12/20/alternatywy-4-dostalam-przydzial-na-mieszkanie-a-wiec-zapraszam-na-parapetowe-alkohol-i-planszowkowe-granie [dostęp 30.05.2017].

Garda, Maria B. (2010), 'Gra "The Witcher" w uniwersum "Wiedźmina"', *Homo Ludens*: 1/(2) (10), ss. 19-27.

Helman, Alicja (1997), 'Dzieło wirtualne jako efekt filmowej adaptacji literatury', w: Ewelina. Nurczyńska-Fidelska, Zbigniew Batko (red.), *Wokół problemów adaptacji filmowej,* Łódź: Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, ss. 19-31.

Helman, Alicja (1998), 'Wstęp', w: Alicja Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury,* Poznań: Ars Nova, ss. 7-18.

Helman, Alicja (2004), 'Literatura i film. Nowy etap partnerstwa', *Dialog*: 1(04), ss. 5-15.

Hendrykowski, Marek (2014), *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań: UAM Wydawnictwo Naukowe.

Hopfinger, Maryla (1974), *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.

Jasik, Piotr (2013), 'Alternatywy 4 gra planszowa osadzona tematycznie w legendarnym serialu Game Troll TV', online: Youtube.com, http://www.youtube.com/watch?v=ajqRuq_VdLo, 6:15-6:18, 8:44-8:48 [dostęp 30.05.2017].

Jenkins, Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przekł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa: WaiP.

Łopuszański, Piotr (2016), *PRL w stylu pop,* Warszawa: Bellona.

Mioduszewska Zofia (2006), 'Społeczna architektura blokowisk. 40-latek Jerzego Gruzy i Alternatywy 4 Stanisława Barei', *Kwartalnik Filmowy*: 56 (06), ss. 154-168.

Mirska, Maja, Robert Sypek (2013), *Alternatywy 4,* Inte-Gra, Telewizja Polska [gra planszowa].

Mochocka, Aleksandra (2015), ‚Polskie gry planszowe oparte na utworach literackich – rekonesans', *Biblioteka Postscriptum Polonistycznego*: 5 (14), ss. 35-48.

Naruszewicz-Duchlińska, Alina (2014), 'Kultowość jako składnik wizerunku medialnego seriali', w: Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Piotr Przytuła (red.), *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja,* Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, ss. 175-189.

Nikolajeva, Maria, Carole Scott (2000), 'The Dynamics of Picturebook Communication', *Children's Literature in Education*: 4, ss. 225-239.

Osadnik, Wacław (1995), 'Adaptacja filmowa jako przekład', w: Wiesław Godzic, Tadeusz Lubelski (red.), *Kino według Alicji*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 69-77.

Pisarski, Mariusz (2017), *Remediacja*, online: Techsty.art.pl, http://www.techsty.art.pl/hipertekst/teoria/remediacja.htm [dostęp 30.05.2017].

Płoński, Janusz (2017), *Alternatywy 4. Przewodnik po serialu i rzeczywistości,* Warszawa: Edipresse.

Ruszkiewicz, Michał (2015), 'Alternatywy 4', online: http://www.pionekzaglady.pl/2015/02/24/alternatywy-4/ [dostęp 30.05.2017].

Simmel, Georg (2006), 'O karykaturze', w: Georg Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów,* przekł. Małgorzata Łukasiewicz,Warszawa: Oficyna Naukowa.

Talarczyk-Gubała, Monika (2007), *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945-1989,* Warszawa: Rabid.

LITERACKIE REJESTRY KULTURY – PRZESZŁOŚĆ I WSPÓŁCZESNOŚĆ

CZĘŚĆ CZWARTA

Na pograniczu. Kroniki średniowieczne we współczesnej odsłonie – źródła historyczne czy utwory literackie?

ANNA ŁOZOWSKA-PATYNOWSKA
Akademia Pomorska w Słupsku
lozowskaanna@wp.pl

Zasadniczym celem autorki rozdziału jest próba odpowiedzi na pytanie, czy kroniki średniowieczne można uznać w większej mierze za teksty literackie, czy też przyznać im należy etykietę wiarygodnych źródeł historycznych. Problem ten narasta w historiografii od dawna za sprawą wielu niejasności źródłowych i licznych uzasadnień interpretacyjnych, podejmowanych przez historyków, którzy traktują fragmenty wybranych źródeł jako zmyślenie, czego dowodem są stanowiska niektórych badaczy wobec *Kroniki polskiej* Mistrza Wincentego (Maroń 2013: 140) oraz prace literaturoznawców, badających wątki i motywy w średniowiecznych źródłach.

Jak twierdziła Joanna Przyklenk, postrzega się głównie „walory historyczne" (Przyklenk 2009: 57) kroniki, co wydaje się mieć związek z zapleczem faktograficznym tekstu, jego chronologią, w końcu z tytułem, którym dzieło zostało opatrzone. Po dłuższej analizie semantycznej pola wyrazowego „kronika", badaczka przekonywała, iż jego użycia „od piętnastego do siedemnastego wieku dokumentują" równoległy, „literacki i historyczny" (Przyklenk 2009: 57) kierunek interpretacji. Wyraz „kronika", rozumiany jako oznaczenie „gatunku literackiego" (Przyklenk 2009: 56), powoduje przesunięcie walorów tekstualnych w kierunku literatury. W takim wypadku podważony zostaje paradygmat dziejopisarstwa zarezerwowanego dla historyków, bowiem – jak sugerowała

Barbara Skarga – w obecnym źródłoznawstwie zaistniał problem relatywizmu historii (Skarga 1989: 8). Jednakże przyjmując definicję, że kronika to także opis wydarzeń w ujęciu chronologicznym, należałoby rozpatrzeć znaczenie informacji przynoszonych przez autora kroniki dla odtwarzania przeszłości. Wobec tego uznać trzeba kronikę także za wiarygodne źródło historyczne. Natomiast postawiona teza na temat niejednolitości gatunku eksponuje szczególną wartość tego dylematu.

Kroniki są cennym artefaktem dla badaczy przeszłości, chociaż i oni dokonują gruntownej rewizji zdarzeń, które interpretują poprzez tworzenie interpretacji porównawczych (Jasiński 2017: 246). Również Hayden White uznawał, iż kronika jest „możliwą konceptualizacją rzeczywistości historycznej" (Przyklenk 2009: 38). Na tej podstawie Przyklenk uważała, iż kronika ma definicję szerszą „od kategorii genologicznej" (Przyklenk 2009: 38), a wobec tego poznawanie rzeczywistości średniowiecznej, wyłaniającej się z kroniki, nie jest zarezerwowane dla jednowymiarowego przedstawienia.

Wydaje się, iż równie ważne jest podjęcie próby zrozumienia, czym dla ówczesnych odbiorców mogły być kroniki i jakie funkcje w ich świadomości mogły one pełnić. Ważny wydaje się fakt, iż granice międzygatunkowe w średniowieczu uległy zatarciu, co pozwalało czytać tekst kronikarski metodami badawczymi historii i literatury. Ten punkt wyjścia stać się może powodem poszukiwań nie tylko graniczności interpretacyjnej, będącej celem autorki tego rozdziału, lecz także ukazania percepcji tekstualnej czytelników. Jak podkreślała Danuta Pandowska, tekst kronikarski miał stanowić bardziej źródło „do badania środowiska intelektualnego epoki niż do odkrywania rzeczywistości historycznej" (Pandowska 1996: 112), co bez uwzględnienia nowoczesnych teorii literackich nie wnosiłoby raczej niczego do twórczych omówień. Pandowska zdawała się podkreślać walory interpretacji mającej wymiar subiektywny.

Istnieje zatem konieczność ustalenia sposobu spoglądania na tego rodzaju dzieła historiograficzne. Jest nim wyrażenie aprobaty dla uzupełniającej roli innych dyscyplin. Wydaje się, iż historycy winni pogodzić się z interdyscyplinarnością wkraczającą w obręb ich badań, a z kolei literaturoznawcy muszą wykazać się większą cierpliwością w odkrywaniu zawiłych związków prawdy i fałszu w kronikach i skonfrontować ten proces z dotychczasowymi badaniami historyków. Kronika jest bowiem tekstem, który daje szansę wypracowania podwójnego spojrzenia na świat przeszły, to jest odbity w tekście, z pozoru będący tak zwaną rzeczywistością historyczną, oraz sfałszowany, którego ideę-koncepcję odczytać można jednak jako świadectwo prawdy o ówczesnym człowieku. Tym

bardziej, że dla twórcy i historyka wspólny wydaje się być mechanizm łączenia wydarzeń w całość, określany jako „proces poetycki", czynność porządkowania „chaosu" w celu uzyskania dzieła określonego rodzaju. Jest to podobne do procesu dokonywanego przez „powieściopisarza", który układa wytwory swojej wyobraźni (White 2009: 92). Zachowanie tej równowagi, przy świadomości dużego stopnia synkretyczności kroniki, którą sygnalizował Marian Plezia (Plezia 2001: 270), wydaje się rozszerzać dotychczasowy wachlarz interpretacji tych źródeł. Perspektywa, która zostanie przedstawiona, to próba połączenia dwóch wypadkowych sposobów pracy ze źródłami, angażujących różne aspekty interpretacji – zarówno strukturalne, jak i uwzględniające czynniki kulturowe oraz światopoglądowe.

Koncepcja White'a oraz badaczy z kręgu *New Historicism* buduje obszar łączący inspiracje historyków i literaturoznawców w poznawaniu kronik średniowiecznych. Nie jest on jednak do końca dookreślony, tym bardziej jeśli wziąć pod uwagę różnicę stanowisk badaczy, niekiedy wzajemnie się wykluczających, spowodowanych przyjęciem zupełnie innych perspektyw oglądu źródła. Zasadniczo rysują się dwa spojrzenia na tekst: ustalanie czynników kompozycyjnych tekstu, odnajdywanie motywów i wskazywanie relacji intertekstualnych oraz drugi, zrozumienie światopoglądu kronikarza i społeczeństwa, którego deskrypcję pozostawia kronikarz. Pierwszy aspekt w odniesieniu do kronik to w zasadzie strategia odczytania retoryki tekstu, teorii literackiej, która w średniowieczu osiągnęła swoje apogeum. Drugi z kolei wiąże się z aktualną kulturą polityczną i celem powstania kroniki, który może mieć wymiar upowszechnienia stereotypu na temat władcy i jego otoczenia. Nowy historyzm znany jest szczególnie z prac Stephena Greenblatta. Jak zauważył Krzysztof Zamorski, wykorzystanie tej metody zapoczątkowało proces „otwierania się historii na literaturę" (Zamorski 2008: 201), skutkując wskazaniem różnic między modernistycznym a postmodernistycznym sposobem patrzenia na historię. Jak twierdził Donald R. Kelley, miałby być to nie rodzaj nowej nauki, lecz „nowej retoryki" (Kelley 2006: 215). Z kolei badania Franka Ankresmita rozszerzają możliwości interpretacji historii, co dookreślał Zamorski w *Dziwnej rzeczywistości*. Badacz dostrzegł proces ewolucji nowego spojrzenia na dziejopisarstwo, które ma wymiar krytyki historiografii (Zamorski 2008: 242).

Między postawami badawczymi White'a a reprezentanta nowego historyzmu, Franka Ankersmita obserwować można pewną różnicę. Jak twierdzi Grażyna Gajewska, narracja historyczna, według White'a, jest „spektaklem", sztuką. Z kolei dla drugiego z wymienionych wyżej teoretyków tylko narracja

nadaje kształt przeszłości (Gajewska 2002: 118-119). W jednym aspekcie obie teorie zdają się być zgodne, a mianowicie w stwierdzeniu, że „historiografia uprawiana jako sztuka ma możliwość dotarcia do prawdy i stworzenia nowego sensu" (Zamorski 2008: 205). Wobec tego warto przyjrzeć się kryteriom, jakimi trzeba się kierować przy dokonywaniu klasyfikacji źródeł historycznych jako przynależnych do literatury bądź historii. To rozróżnienie zdaje się objaśniać Ankersmit. Według badacza artysta-literat przedstawia rzecz, której desygnaty „możemy odnaleźć w rzeczywistości" (Zamorski 2008: 240), z kolei w historii „odnosimy do siebie różne przedstawienia" (Zamorski 2008: 240), czyli wariantywne niespójne interpretacje. Zastanawiająca jest równolegle postawa samego interpretatora względem tekstu, który może oddziaływać na kierunek jego objaśnienia.

Powyższe czynniki determinują ukierunkowanie podjętej próby scharakteryzowania wybranych źródeł. Za przykład ilustracji technik czytania łączących dwie dyscypliny posłużą tu trzy średniowieczne utwory opowiadające historię polskich władców od czasów legendarnych do czasów aktualnych dla kronikarza. Będą to *Kronika polska* (Anonim 1982) Anonima zwanego Gallem (początek dwunastego wieku), *Kronika polska* (Mistrz Wincenty 1992) Mistrza Wincentego zwanego Kadłubkiem (przełom dwunastego i trzynastego wieku) i *Kronika wielkopolska* (Abgarowicz 2010), która powstała najprawdopodobniej w drugiej połowie trzynastego wieku, choć przyjmuje się, iż mogła ona być datowana także na początek czternastego wieku. Tak zakrojony materiał pozwala prześledzić nie tylko najbardziej interesujące zjawiska w polskiej historiografii, ale również dostrzec pewną ewolucję kronikarstwa, która determinowana była przemianą mentalności ówczesnych autorów.

Literatura a historia

Jak zaznaczał Michał Paweł Markowski (Markowski 2007: 499), badania White'a różniły się od teorii *New Historicism*. Należy przypomnieć, iż odmienność tych postaw osadza Markowski na zupełnie innym sposobie potraktowania tekstu przez potencjalnego czytelnika. White poszukiwał w utworach „maszynerii retorycznej", której skutek osadzałby się na osiągnięciu „efektu realności" (Markowski 2007: 504). Badaczowi chodziłoby o taki typ interpretacji, która odsłaniałaby sposób pisania, mający na celu przybliżyć czytelnikowi fakty z przeszłości. Z kolei nowy historyzm stara się ustalić proporcje mię-

dzy „rzeczywistością historyczną" a jej tekstualną realizacją. Ponadto kwestią do wyjaśnienia wydają się być relacje między literaturą a historią w odniesieniu do interpretacji kronik średniowiecznych. Interesujący szkic Prafulli Kar odwołuje się do myśli Louisa Montrose'a, której fragment należy przywołać: „[…] historyczność tekstu i tekstualność historii formułuje dialogowy związek *Nowego Historyzmu* pomiędzy historią a literaturą [*the historicity of the text and the textuality of history* […] *chiastically formulates New Historicism's dialogic relationship between history and literature*]" (Kar 1995: 76). „Historyczność tekstu" oraz „tekstualność historii" oddają charakter międzydyscyplinarnego dialogu.

Kroniki to źródła historyczne, to znaczy faktograficzne w swojej istocie, jednak zarówno ich kształt, jak i zaplecze światopoglądowe, różni się od zapisków rocznikarskich. Historia może zostać utrwalona w sposób narracyjny. Refleksja ta sprowadza się do konstatacji, iż opowiadanie przeszłości doprowadza do stopniowej utraty autentyczności przekazu. Bowiem dziejopisarz jest wtedy podejrzewany o nakładanie na tekst własnego punktu widzenia oraz równocześnie kształtowanie opowieści w taki sposób, na jaki pozwalają autorskie umiejętności. Porównanie trzech kronik średniowiecznych umożliwia wyrokowanie, że mamy do czynienia z wykształconymi, jak na tamte czasy, twórcami. Być może jeden z nich, Kadłubek, winien być uznany za wielkiego erudytę, wykorzystującego swój potencjał, by opowiedzieć historię Polski. Nie wiadomo jednak, jak postrzegał sam siebie oraz jaki status przyznawał swojemu dziejopisarstwu, o czym przekonywał Zamorski: „żaden człowiek tamtych czasów nie widział siebie w średniowieczu" (Zamorski 2008: 233). Badacz poruszył kwestię samoświadomości autora i jego odniesienia do aktualnego środowiska twórczego. Przekonuje o tym repertuar środków retorycznych, którymi posługiwał się kronikarz. Ponadto Zamorski sprowokował refleksję na temat interpretacji przeszłości i komentowania trzynastowiecznej teraźniejszości przez Mistrza Wincentego. Zastanawiająca w tym wymiarze jest odautorska intencjonalność. W każdym ze wspomnianych źródeł narracja jest budowana w zupełnie inny sposób. Opowieść kronikarska, którą powinniśmy rozumieć, zgodnie z zaleceniem Mariana Plezi, jako twór wielofunkcyjny (Plezia 2001: 270; 321-323), spotyka się z kolejną interpretacją. Jacek Wiesiołowski podkreślał, iż kronikę uznać można za bieżącą „literaturę polityczną" (Wiesiołowski 1967: 15), czego doskonałym przykładem są aspekty panegiryczne obecne w *Kronice wielkopolskiej* i w tekście Galla. Kronikarze obserwują aktualną rzeczywistość, a na jej kanwie projektują wizję przeszłości. Korzystają z pewnego

szablonu obserwacji, jakim są: elementy rzeczywistości, w której się znajdują (światopogląd, aktualne trendy polityczne) oraz źródła literackie i historyczne (moralizatorstwo, dydaktyzm) czy też dostępne im dokumenty, jak również opowieści utrwalone wcześniej w formie ustnej (legendy, mity).

Prawda i czas w kronikach

Dużym problemem w kronikach jest zsynchronizowanie prawdy i toczącego się czasu. Narracyjny sposób dyskursu Wincentego każe rozważyć, na ile dochodzi w kronice do zatarcia granicy między historią a fikcją (White 2009: 158). Wskazówką może być zaprojektowana perspektywa czasowa. Nie we wszystkich kronikach pojawiają się daty roczne, co utrudnia jednoznaczne wiązanie danego faktu z konkretnym wydarzeniem. Anonim i Wincenty nie czynią takich zapisków. Wyjątkiem jest *Kronika wielkopolska,* w której kronikarz wymienia szczegółowe daty wydarzeń, rozpoczynając nawet – od rozdziału pięćdziesiątego dziewiątego – relację od sformułowania: „W roku Pańskim" (Abgarowicz 2010: 144). Chronologiczne rozłożenie zdarzeń, miejscami zaburzone, przenika się z inną strukturą czasowości. Według White'a, „umiejscowienie w czasie wieczności czy w chronologicznym stanowi treść ludzkiego doświadczenia" (White 2009: 146). Porządkiem ludzkiego działania kieruje przestrzeń boska, gwarantująca, pod pewnymi warunkami, uczestnictwo człowieka w czasie uniwersalnym. Ponadto „wyraźny kościec chronologiczny" (Przyklenk 2009: 42) w tym gatunku stanowi pytanie, czy w kronice przeszłość jest relacjonowana, czy też kreowana. Kronikarz wskrzesza/stwarza przeszłość, która już nie istnieje, tworzy literacką przeszłość alternatywną. Być może średniowieczni kronikarze nie byli tego świadomi, pozostawili jednak potomnym własną, cenną interpretację dziejów.

Na ten problem nakłada się kwestia prawdy, co zasygnalizował już Zamorski. Badacz zajął się wnikliwiej aspektem wierności prawdzie, która może w dziele przenikać się z fikcją literacką. Informacja na temat chrztu Polski, przekazywana przez wszystkie wymienione źródła historyczne: „nie jest to fikcja i nie może zostać zamknięta w tekście" (Zamorski 2008: 232). Tym bardziej, że badacz na przykładzie *Kroniki polskiej* Galla dostrzegł globalny wymiar wczesnopiastowskich interakcji z innymi chrześcijańskimi państwami, pisząc „o znaczącym procesie aktualizacji państwa Piastów do tradycji i kultury chrześcijańskiej" (Zamorski 2008: 232).

Historia odżywa w momencie opowiadania, zaś niewspominana odchodzi w zapomnienie. Być może postulat pamiętania patronował wielkim polskim kronikarzom. W kronice Wincentego czytamy: „Wiele spraw pomijam milczeniem, ponieważ sądzę, że nie tyle są prawdziwe, ile wymyślone przez współzawodników" (Mistrz Wincenty 1992: 182). Eliminacja niektórych zdarzeń, świadoma selekcja i wprowadzenie własnego osądu w danej sprawie to główne wartości tej narracji. Z istotą pamiętania wiąże się też proces pisania, przywoływania przeszłości. Pomijanie milczeniem wątków pobocznych wydaje się obieraniem przez narratora jednej tylko perspektywy interpretacji rzeczywistości. Zastanawiające jest, na ile Anonim zwany Gallem jest historykiem prowadzącym narrację ułożoną chronologicznie, a na ile twórcą epicko-lirycznym, wszak w kronice odnajdziemy dłuższe ustępy poetyckie. Kwestię tę zdaje się wyjaśniać relacja pamięci-niepamięci we fragmencie o Popielu: „Lecz dajmy pokój rozpamiętywaniu dziejów ludzi, których wspomnienie zaginęło w niepamięci wieków, […] przejdźmy do głoszenia tych spraw, które utrwaliła wierna pamięć" (Anonim 1982: 14). Kronikarz zainicjował problem wypierania z pamięci, celowe i świadomie kontrolowane reminiscencje, które budują wizję przeszłości. W kolejnym rozdziale o Mieszku pisał: „lecz czemuż koło wyprzedza wóz?" (Anonim 1982: 16). Ten rodzaj retardacji ma w narracji związek ze sposobem opowiadania. W pierwszej opowieści kronikarz odsunął zamierzchłą przeszłość. Z kolei w drugim rozdziale powrócił do omawianych zdarzeń, nie chcąc zbyt daleko wybiec w przyszłość.

Tekstualność i czasowość zdają się mieć dużą wagę w tworzeniu idei przewodniej kroniki. Zapewniają nie tylko spójność wypowiedzi, lecz także wskazują na koncepcję jej tworzenia. Warto zatem przyjrzeć się konstrukcji czasowości w *Kronice polskiej* Anonima. Legendarne dzieje z księgi I poprzedzone są dwiema perspektywami czasowymi: teraźniejszością i przeszłością. Pierwszą są czasy samego kronikarza, zasygnalizowane zwrotem do arcybiskupa Marcina i biskupów: Szymona, Pawła, Maura i Żyrosława we fragmencie *Zaczyna się list oraz pewne wstępne wiadomości*… (Anonim 1982: 3). Kolejną stanowi niedaleka przeszłość, ujawniająca się w formie lapidarnej wzmianki o cudownie poczętym Bolesławie Krzywoustym w części *Zaczyna się skrót* (Anonim 1982: 6). Współtworzy ją także przeszłość dawna, opowiadająca o przodku Krzywoustego, Bolesławie Chrobrym i jego czynach, będąca historią legendarną. Właśnie ten wymiar przeszłości podporządkowuje tak określoną „przeszłość niedaleką" poprzez współtworzenie legendy Bolesława Krzywoustego. Składają się na nią modlitwy o poczęcie oraz cudowne narodzenie późniejszego władcy,

mieszczące się w księdze pierwszej w rozdziałach od dwudziestego dziewiątego do trzydziestego pierwszego (Anonim 1982: 52-56). Gall nie tyle odtwarza zdarzenia z przeszłości, ile kreuje historię na podstawie relacji ustnych. Zdarzenia przeszłe stanowią swoisty akompaniament do opowieści o oczyszczonym z zarzutów wobec Zbigniewa Bolesławie. Wszak starszy, nieślubny brat Krzywoustego, Zbigniew, podczas starcia Bolesława z Pomorzanami, atakując polskie zastępy, okazał się zdrajcą. Sprzeniewierzeń wobec polskiego króla było jeszcze więcej. Za wystąpienie przeciwko władzy królewskiej Bolesław ukarał brata oślepieniem, wskutek czego Zbigniew zmarł.

Mechanizm pisania o przeszłości w *Kronice polskiej* Galla funkcjonuje na prawach reminiscencji, umożliwiającej w lepszy sposób uporządkować pozyskane informacje. Tak skompilowany materiał wykazuje się nie tylko dużym stopniem przejrzystości, lecz także kieruje uwagę czytelnika na historyczny aspekt tekstu, którego wykładnią jest odnotowanie literackiej kreacji Bolesława Krzywoustego jako postaci przełomowej w dziejach polskiej państwowości.

„Historyczność tekstu" wiąże się z tematem podjętym przez autora. Mamy tu przed sobą gatunek: kronikę, co sugeruje tytuł. W kronikach odnaleźć można jeszcze inne komponenty. Bogactwo tego typu źródeł związane jest z obecnością elementów poetyckich, jak w dziele Galla, teatralnych i lirycznych w utworze Wincentego, panegirycznych i laudacyjnych w *Kronice wielkopolskiej*. Nierzadko w wymienionych źródłach doszukuje się premoralitetowości, hagiograficzności, reportażu literackiego, poematu alegorycznego czy nawet mistycznego, bowiem sygnał, jakim jest tytuł, nie oznacza wyczerpanej interpretacji tekstu. Jest jedynie pewnym zamiarem, dającym możliwość samodzielnej weryfikacji zawartości znaczeniowej tekstu. Wobec tego próba ustalenia formuły pewnej spójności między egzegezą historyczną a literackim opracowaniem wydarzeń historycznych, wypracowana przez nowy historyzm, wydaje się zakładać ważny element międzydyscyplinarnego dialogu.

Nie tylko jednak granice międzygatunkowe w średniowieczu ulegały stopniowemu zatarciu, co obserwować można nawet w najmniej literackiej z kronik, jaką jest *Kronika wielkopolska*. Kronika mogła być rozpatrywana jako twór niezmiernie złożony. Opowieść o Walterze i Helgundzie, najprawdopodobniej zasłyszana przez autora (Wojtowicz 2018: 100), znalazła miejsce również w jego relacji. W rozdziale dwudziestym dziewiątym kroniki (*O zdradzie miasta Wiślicy – „De prodicione urbis Wysliciensis"*; Abgarowicz 2010: 91) została wkomponowana wspomniana literacko ukształtowana historia. Podobnie też w rozdziale dwudziestym siódmym znajduje się relacja o Piotrku z Da-

cji, kontynuowana z kolei w rozdziale trzydziestym drugim, której brakuje w innych kronikach. Warto zaznaczyć, iż można ją potraktować jako fikcyjną z racji „konfuzji postaci historycznych" (Abgarowicz 2010: 87) w osobie Piotra. Skonfrontować to można ze słowami White'a, który zaznaczał, że „istnieje literatura, która nie jest fikcją i fikcja, która nie jest literacka" (White 2009: 127). Być może relacja o Piotrze pełni niefikcyjną rolę. Kronikarz uzupełnia, argumentuje, zestawia ze sobą zdarzenia przeszłe, wysnuwając logiczną i spójną, całkowicie dookreśloną wizję przeszłości polskich władców, której przybudowę stanowią opowieści poboczne o rycerzach, możnych i ich wzajemnych relacjach. Brygida Kürbisówna zaznaczała, iż kronikarz, rozpoczynając tę historię, „przechodzi samodzielnie do opowieści rycerskiej dalekiej od faktów historycznych" (Abgarowicz 2010: 87). Prawdopodobne jest, że narracja ta miała głębsze znaczenie dla wysnucia związków przyczynowych między zdarzeniami. Literackie podglebie tego problemu zdaje się wskazywać, iż mógł być to rodzaj prawdy. Na ten problem zwróciła uwagę Anna Mazur-Nowak, która skonstatowała, że: „pojęcie prawdy nie obowiązywało samych kronikarzy – ważniejsze były pouczające przykłady, fabuły, narracje – tak zwane *exempla*" (Mazur-Nowak 2014: 33). Wobec tego relacja ta nabiera innego sensu, choć jawi się nadal w przestrzeni opowiedzianych dziejów.

Historia o Walterze i Helgundzie zdaje się zapełniać przestrzeń narracji historycznej. Opowieść ta to „barwna legenda rycerska" (Teterycz-Puzio 2012: 18), pochodząca z czasów Henryka Sandomierskiego bądź Kazimierza Sprawiedliwego (Labuda 1961: 239), być może mająca rozsławić Wiślicę, którą przez krótki czas władali owi książęta. Kontekst historyczny związany jest z wyprawami krzyżowymi, lecz „motyw zdrady", jak zauważyła Agnieszka Teterycz-Puzio, „pojawił się dopiero w kontekście stosunków obyczajowych tego czasu" (Teterycz-Puzio 2012: 18). W ten sposób narracja ujawnia swoją trzypoziomowość czasową. Historia Waltera dotyczy jego wypraw „w odległe kraje" (Abgarowicz 2010: 93); być może była to podejmowana za czasów Henryka Sandomierskiego wyprawa do Ziemi Świętej w 1154 roku, ale nadbudowana nad tym opowieść o zdradzie ukochanego odsłania kanon zachowań z czasów późniejszych. Z kolei perspektywa, z jakiej pisze autor, to już przełom trzynastego i czternastego wieku. Efekty komiczne przenikają się z tragicznymi. Metodę tę można rozumieć jako próbę budowania napięcia dramatycznego. Jednak przytoczona narracja wzrasta w atmosferze tajemniczości, wyłania się z mgły przeszłości. Wobec tego opowieść ta łączy się z chęcią rozbudzenia zainteresowania czytelnika, nakreślenia barwnej historii Wiślicy. Ponadto jej

wtrącenie każe czytelnikowi poszukiwać jeszcze innej przyczyny. Wydaje się, iż jest to relacja o zdradzie grodu, której metaforą są postaci fikcyjne. Wymienieni bohaterowie, wpleceni w wir intryg, swoimi uczynkami doprowadzają nie tylko do wielkiej prywatnej porażki, jak przedstawione to zostało w dramatach antycznych, lecz poprzez swój wybór sprowadzają zły los na Wiślicę. W ten sposób legenda o Walterze i Helgundzie zdaje się metonimiczną wizją zdrady symbolicznego miejsca, o którym pisał kronikarz.

Owa legenda stała się przedmiotem inspiracji dla wielu historyków, którzy poszukiwali konkretnych przyczyn jej kronikarskiej reinterpretacji oraz związków z innymi tekstami średniowiecznymi. Jak wskazywał Michał Miniat, punktem wyjściowym tej legendy mogło być poszukiwanie imienia księcia Wiślan (Miniat 1971: 174), którego centralny ośrodek władzy kojarzy się z grodem Wiślicą (Miniat 1971: 171-173). Natomiast na postawie struktury narracyjnej Witold Wojtowicz wywodził podobieństwa dwudziestego dziewiątego rozdziału kroniki ze średniowiecznym tekstem niemieckim o Walthariusie. Jak wskazywał badacz: „Mamy do czynienia z nakładaniem się różnych wzorców literackich i krzyżowymi połączeniami" (Wojtowicz 2018: 103). Jest to nie tylko dowód na to, iż utwór jest w dużej mierze synkretyczny. Przekonuje o tym Jadwiga Pietrusiewiczowa, która próbowała wiązać pochodzenie tej legendy z niemiecką *Pieśnią o Nibelunga*ch (Pietrusiewiczowa 1989: 19). Tak dalekie asocjacje mogą wskazywać na prawdopodobne pochodzenie autora kroniki, które do tej pory nie zostało w wiarygodny sposób ustalone. Przełamują one także bariery myślenia o *Kronice wielkopolskiej* jako o tekście *stricte* historycznym. Kronikarz przemycił wątki literackie w utworze, starając się uczynić z nich równoprawne elementy dzieła.

Wiadomości o przeszłości czerpiemy z wielu źródeł historycznych. Wymienione kroniki średniowieczne wzajemnie naświetlają się, to znaczy współpotwierdzają swoją wiarygodność w niezależnych od siebie przekazach. Ich wartość informacyjna nie jest zestawiana na równi; na przykład za bardziej wiarygodne w stosunku do źródeł narracyjnych uznaje się źródła normatywne. Lecz bywają sytuacje, gdy jedno źródło informuje o jakimś fakcie, a pozostałe mogą w tej kwestii milczeć. W takim wypadku nie można jednoznacznie dookreślić prawdomówności pierwszego tekstu relacjonującego daną historię. Interesującym przykładem jest bitwa na Psim Polu, szczegółowo zaprezentowana przez Kadłubka (księga trzecia, rozdział osiemnasty; Mistrz Wincenty 1992: 139-141), a niepojawiająca się we wcześniejszym kronikarstwie. Z kolei w *Kronice wielkopolskiej* owa bitwa, zlokalizowana pod Wrocławiem, wieńczy

działania obronne Bolesława przed cesarzem Henrykiem V (rozdział dwudziesty piąty), a występuje zaraz przed relacją o Piotrku z Dacji. Należy zauważyć, iż przedstawienie to może balansować na granicy prawdy i nieprawdy, gdyż we wcześniejszych przekazach nie spotykamy się z taką opowieścią. W kronice Galla pojawia się jedynie zdawkowa informacja na temat tego starcia. Bitwa na Psim Polu z 1109 roku, rozegrana między wrogimi siłami niemieckimi a jednym z polskich zastępów, jest odzwierciedleniem rodzenia się świadomości narodowej. Prowadzeni przez Henryka V wojownicy zostają zdziesiątkowani, a „sfory psów" posilają się leżącymi na miejscu starcia „trupami" (Mistrz Wincenty 1992: 141). Wielu historyków odmawiało prawdomówności Wincentemu. Wydaje się, iż jest to problem wiarygodności przekazu, lecz, podobnie jak w wypadku włączonej w tekst legendy o Walterze i Helgundzie, informacje mogą stanowić istotny dla kronikarza fragment rzeczywistości. Legenda nie pojawia się w żadnej z omawianych kronik, a jej przesłanie wykorzystują dopiero Jan Długosz oraz Bartosz Paprocki w *Herbach rycerstwa polskiego* z 1584 roku (Miniat 1971: 175).

Podobna kwestia pojawia się w *Kronice wielkopolskiej*, w której znajdujemy informacje o bitwie pod Lubuszem (rozdział dwudziesty piąty; Abgarowicz 2010: 84). W opracowaniach Lubusz nazywa się „kluczem do Królestwa Polskiego" (Jurek 1999: 409). Być może tą metaforą posłużył się kronikarz, by ukazać ustawiczną walkę Lechitów z cesarzem Henrykiem, który wtargnął właśnie przez Lubusz na tereny polskie, następnie sforsował Bytom i zawędrował aż do Głogowa. Starcie pod Lubuszem okazuje się w tym wymiarze symbolicznym miejscem, którego sforsowanie niesie ze sobą możliwość wejścia do Królestwa. Jednocześnie kronikarz pragnie zamknąć obraz walk, przywołując wspomnianą przez Kadłubka bitwę na Psim Polu, która staje się symbolem zakończenia trudnego procesu wypierania wroga z granic państwa (Cetwiński 2002: 84-85). Co interesujące, informacja o Lubuszu pojawia się po raz pierwszy w dokumentach z czasów Bolesława Pobożnego i Przemysła I z roku 1247 (*Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski* 1877: 221), z okresu, który jest aktualnym czasem autora kroniki („magistro Bartholomeo scholastico Lubucensis", „Bartholomeo scholastico Lubucensi"; *Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski* 1877: 221). Być może zapiski te mógł znać autor tekstu. Ani Gall, ani Wincenty nie mogli znać nazwy grodu Lubusz. Wiedzę na ten temat miał dopiero, związany z dworem Przemysła I oraz Przemysła II, późniejszy kronikarz. Nazwa tego miejsca okazuje się być polisemantyczna. Z historycznego punktu widzenia kronikarz dokumentuje jej funkcjonowanie w piśmiennictwie, powo-

łując się na wiarygodność dokumentów. Natomiast niepoświadczona nigdzie bitwa pod Lubuszem uzyskuje wymiar metaforyczny za sprawą późniejszego utożsamiania miejsca z przestrzenią „wkraczania" w obręb państwa Bolesława Krzywoustego.

Odrębną kwestią jest przepisywanie licznych źródeł i wcielanie tych opowieści w korpus kroniki. *Kronika wielkopolska* pretenduje do tego typu kompilacji. Jej autor precyzyjnie połączył fragmenty w taki sposób, by ich materia miała charakter twórczy, stając się nową wykładnią dziejów książąt i królów Polski. Ta opowieść pozostaje w relacji do dwóch wcześniejszych kronik, Anonima oraz Kadłubka, na co zwrócić należy szczególną uwagę. Powyżej wskazywane fragmenty przekazu mogą być tego najlepszym przykładem. Jednak w tekście istnieją miejsca strukturalnej niepłynności. Dramatyczna opowieść o Walterze i Helgundzie, kończąca się zabiciem przez Waltera Wisława i Helgundy, sąsiaduje z relacją o Bolesławie i Piotrze Włostowicu z Książa, wymienionymi w rozdziale dwudziestym ósmym. W drugiej części rozdziału dwudziestego dziewiątego obserwować można przeskok narracyjny, który rozpoczyna kronikarz słowami: „W tym więc silnie obwarowanym mieście król Bolesław z wielką życzliwością powierzył zaszczytne obowiązki grododzierżcy owemu Panończykowi" (Abgarowicz 2010: 96). Powrót do wcześniejszej opowieści ma charakter podwójnie literacki. Po pierwsze, czytelnik ma do czynienia z zabiegiem przeskoku czasowego, który egzemplifikuje opowieść o Piotrze z Dacji z rozdziału dwudziestego siódmego, następnie zamieszczona została w rozdziale dwudziestym ósmym relacja o przekupieniu Piotra Włostowica przez syna ruskiego księcia Wołodara aż wreszcie następuje zawieszenie tych wydarzeń: „Ten więc Panończyk, z chciwości przenosząc zyskanie złota nad znakomite szlachectwo, ucieka pod opiekę Bolesława, i podstępnie udaje, że jest wygnańcem króla Panończyków; sprytnie wymyśla przyczyny swego wygnania […]. Przyrzeka oddać Panonię pod dawne panowanie" (Abgarowicz 2010: 91). Po tej zawieszonej na chwilę historii pojawia się legenda o Walterze i Helgundzie, która wobec relacji o Piotrze Włostowicu może pełnić ważną, ilustracyjną funkcję. Już Gerard Labuda dostrzegł, iż „pod Wisławem ukrywa się jakaś postać historyczna, ale w formie alegorycznej" (Miniat 1971: 177). Wydaje się, że legenda o zdradzie koresponduje z autentyczną historią Piotra Włostowica, wskazując na technikę doboru materiału przez kronikarza, jaką miał być wymiar retoryki i dydaktyzmu. Natomiast dalsza część rozdziału dwudziestego dziewiątego kontynuuje wcześniejszą historię Panończyka, jak się okazuje, podwójnego zdrajcy, przekupionego przez syna Wołodara. Dodać

należy, iż to on właśnie wydał na śmierć mieszkańców Wiślicy, uprzedzając ich jednak o ataku „barbarzyńców". Piotr zdradził nie tylko Wiśliczan i Bolesława, ale i Wołodara, dlatego zasłużył na okrutną karę „pozbawienia obu oczu i odcięcia języka", a także „odcięcia narządów rodnych" (Abgarowicz 2010: 96). Szereg tych zdarzeń skonfrontował kronikarz z powrotem do kraju Bolesława i „wzięciu stokrotnej pomsty na synu Wołodara" (Abgarowicz 2010: 97). Zsynchronizowanie tych dwóch historii w jedną warstwową opowieść metaforyczną warunkuje nie tylko literackość tego tekstu, lecz także wskazuje na dwuwymiarowość relacji zawierającej pierwiastki umoralniająco-panegiryczne. Z jednej strony wyraźnie widoczny jest uniwersalizm zdrady, którą kronikarz potępia, z drugiej strony opowieści współtworzą mit legendarnego, sprawiedliwego władcy, Bolesława Krzywoustego, który mimo „zupełnego zniszczenia Wiślicy w 1135 roku" (Abgarowicz 2010: 96), ocalił państwo przed całkowitym spustoszeniem przez pogan.

Wybrane elementy warstwy konstrukcyjnej kronik średniowiecznych

White zwraca uwagę na „formuły opowiadania: tropy poetyckie bądź retoryczne, figury i stereotypy, kody gatunkowe i modalności narracyjne używane przy tworzeniu każdej fikcji" (White 2009: 146). Doskonałym przykładem utworu z pogranicza literatury i historii jest *Kronika polska* Mistrza Wincentego, która z racji zawiłych ustępów filozoficznych i różnorodnych dygresji sprawia problem historykom. Niekiedy wielopoziomowa, metaforyczna konstrukcja wizji przeszłości sprawia, iż przy odczytaniu dosłownym interpretator gubi się w gąszczu dygresji, moralizatorstwa, odwołań, ilustracji.

Pierwsze rozdziały czwartej księgi *Kroniki polskiej* Wincentego, po trzech księgach o charakterze dialogicznym, wprowadzały innego narratora i zupełnie inną sytuację narracyjną. Cel tej księgi został wyraźnie wyartykułowany. Było nim nakreślenie sylwetki Kazimierza Sprawiedliwego jako idealnego władcy; niebanalna jest natomiast jego realizacja.

Zasygnalizowanie śmierci interlokutorów trzech pierwszych ksiąg kroniki, Jana i Mateusza, poprzez zastosowanie metafory snu wiecznego (księga trzecia, rozdział trzydziesty pierwszy) i jednoczesne rozpoczęcie księgi czwartej słowami: „Aderat autem quidam vernaculus" (Mistrz Wincenty 1992: 175), przenosi punkt ciężkości narracji z dialogu na monolog: „Był zaś tam obecny pewien sługa, który nosił kałamarz z piórem i okrzesywał dymiące łuczywo"

(Mistrz Wincenty 1992: 175). Z fragmentu wynika, iż był to sługa, który otrzymał polecenie kontynuowania opowieści zmarłych biskupów. Zadanie twórcy wydaje się bardzo trudne, z czego on sam zdaje sobie sprawę: „Uciśniony jestem wielce i w rozpaczy, że nie będę się w tym podobał" (Mistrz Wincenty 1992: 176). Ponadto kronika mieści w sobie elementy dramatyczne, którymi są w pierwszych trzech księgach Prolog oraz dialog Jana i Mateusza. Jak zaznacza Wojtowicz, „Wincenty nie jest autorem kroniki. Wkracza w rozmowę, która rozpoczęła się na długo przed jego pojawieniem się i niezależnie od niego" (Wojtowicz 2004: 42-43). Badacz wskazuje, iż kronikarz „tworzy przy pomocy fikcji trzech postaci tożsamość siebie jako autora dzieła" (Wojtowicz 2004: 44). Kodrus, Alkibiades i Diogenes to figury nie tylko dookreślające „tożsamość autora" (Wojtowicz 2004: 44), które odsyłają bezpośrednio do metafor: „bogactwo (Kodrus), sława (Diogenes) czy piękno (Alkibiades)" (Wojtowicz 2004: 47), ale także przedmioty dążenia autora. „Teatralność w rozumieniu metonimiczności" (Wojtowicz 2004: 51) w kronice Wincentego, przeciwstawienie się „oralności" a „modelowanie opowieści przez autorytet księgi" (Wojtowicz 2004: 51) to, według Wojtowicza, podstawowe cechy dzieła Wincentego.

Historia, którą w księdze czwartej *Kroniki polskiej* prezentuje narrator, jest jednak kontynuowana (księga czwarta, rozdziały jeden do pięć; Mistrz Wincenty 1992: 175-187). W toku dalszej opowieści pojawia się metafora, ujawniająca różnicę między rolnikiem, zasiewającym ziarno, czyli samym twórcą i żniwiarzem, zbierającym plony, zatem układającym zdarzenia „historykiem", w ten sposób dokonującym oglądu przeszłości. Wykorzystując elementy paraboli, Wincenty dochodzi ostatecznie do wniosku: „Naszym trudem jest zebrać w jeden snop kłosy, lubo [te – dopowiedzenie oryginalne] rozrzucone" (Mistrz Wincenty 1992: 176), po czym prowadzona jest historia właściwa od Mieszka III popadającego w pychę przez złych doradców. Ilustracją tego problemu jest biblijna parabola o synach Beliala, pełniąca funkcję porównania. Po tym fragmencie następują rozbudowane obrazy prawno-moralizatorsko-filozoficzne kolejno na temat: (1). zabicia niedźwiedzia w lesie; (2). wcielenia do służby przybysza czy obcego; (3). zranienia Żyda, aż do wątku najważniejszego, czyli przypowieści o sforze psów rzucającej się i wyniszczającej stado owiec matrony. Historia, przyjmując charakter opowieści w opowieści, kończy się poszukiwaniem winnego przed sądem. Pełni ona funkcję parabolicznej opowieści drugiego stopnia. Matrona winna być kojarzona z ziemią krakowską, trzoda owiec z ludźmi z tej dzielnicy kraju, zaś pasterze z wrogami. Z kolei udzie-

lenie lekcji wydaje się odpowiadać czerpaniu wiedzy przez władcę, który ma stać się mądrym i roztropnym niczym sam Dawid. Poprzez wielopoziomową, złożoną ilustrację, pełniącą funkcję logicznie rozłożonego akompaniamentu, przechodzi kronikarz do konfrontacji tych metafor z obrazem „drzewa oliwnego szlachetniejszego szczepu, które rozkoszne rozpościera gałęzie" (Mistrz Wincenty 1992: 176), utożsamiając je z Kazimierzem Sprawiedliwym. Kunsztowne wprowadzenie do przypowieści o Kazimierzu świadczy o wyjątkowości tego przekazu. Retoryczną wymowę fragmentu należy jednak połączyć z celem poczynienia takiej ilustracji. Rozważania Wincentego są mocno osadzone w czasie, w którym powstały. Kronika datowana jest na początek trzynastego wieku, zatem princepsem faworyzowanym przez dziejopisarza jest Kazimierz Sprawiedliwy. Zaangażowanie w budowanie misternej konstrukcji kronikarskiej ma swoje odzwierciedlenie w pozytywnym stosunku do jego osoby i następnie jego syna, Leszka Białego.

Z kolei Gall Anonim wykorzystywał technikę epistolarną, w każdej części budował poetyckie wprowadzenie, a dalszą opowieść prowadził w formie narracji. Konstrukcja ta powtarza się w trzech księgach kroniki. Aleksander Brückner i Marian Plezia podkreślali, iż *Kronika polska* to „powieść historyczna" (Brückner 1985: 117-136). Krytycy dostrzegli zbliżanie się dzieła Galla ku opowieści mającej fabułę oraz posiadającej walory metaforyczne i symboliczne, których granice zdawał się wyznaczać obrany wzorzec gatunkowy[1]. W latach dziewięćdziesiątych dostrzegł to Tadeusz Buksiński (Buksiński 1992: 43-47). Natomiast poetyckie fragmenty kroniki z perspektywy historycznej dokładnie opracował Tomasz Jasiński, wykazując paralelę tekstu Galla z dwoma utworami łacińskimi: *Vita prosaica altera s. Landelini* oraz z *Translacją św. Michała* (Jasiński 2017: 242). To budzi wątpliwość nie tylko w kwestii potencjalnej obecności cech hagiograficznych w kronice, lecz także hermetyczności tego gatunku, który ze *stricte* faktograficznego staje się hybrydycznym, otwierając przed czytelnikiem literacką perspektywę odczytania. Daje to podstawę do poszukiwania korespondencji z innymi gatunkami literackimi, na przykład z hagiografią[2]. Podobnie jak Jasiński, również Wojtowicz zaakcentował potrzebę badania tekstu Galla z punktu widzenia „sfery konwencji literackich

[1] Perspektywę odczytania *Kroniki polskiej* poszerza przypisywanie tego utworu do dwóch przestrzeni: polskiej historiografii oraz obszaru literackiego.

[2] Niereprezentatywnym gatunkiem dwunastowiecznym była hagiografia.

czy topiki" (Wojtowicz 2013: 5), a więc upoetycznienia kroniki. Kwestia tożsamości kronikarza, zdaniem badacza, miała szansę na rozszyfrowanie dzięki dokładniejszej analizie tych form przekazu. Wojtowicz nie stronił od pojęć „sytuacja narracyjna", „konwencja fikcji" (Wojtowicz 2013: 12), „konwencja epiki" (Wojtowicz 2013: 37), „poeta" (Wojtowicz 2013: 23) czy „sytuacja przedstawiona" (Wojtowicz 2013: 25), podkreślając „koherencję res-verbum" (Wojtowicz 2013: 19) utworu i wysoką samoświadomość autora kroniki wobec „własnych kompetencji literackich" (Wojtowicz 2013: 20) oraz współprzenikania „reliktów oralności i pisemności" (Wojtowicz 2013: 21).

Natomiast korespondowanie kroniki z tekstami o charakterze religijnym daje możliwość prześledzenia postawy twórcy wobec znanego władcy. Gall doskonale skorelował tło wydarzeń historycznych (walki króla Władysława Hermana z Pomorzanami) z kontynuacją działań w obszarze opowieści niemalże panegirycznej o Bolesławie Krzywoustym. Dla niego rzeczywistość sakralna, nałożona na świat realny, otrzymuje nowe znaczenia, których wypadkową jest realizacja idei krucjatowej, rzekome spełnianie się proroctwa złotego wieku w Polsce. Kronikę należałoby czytać jako historię trzech Bolesławów, z których ostatni, Bolesław Krzywousty, wieńczy dzieło poprzedników. Gall wykorzystuje konwencję religijną, by opowiedzieć nie tylko historię zdarzeń, lecz także historię metafizyczną. Według László Tapolcaia, Bolesław miał odbyć pokutę za przewinienia wobec Zbigniewa (Tapolcai 2017: 173). Istotne wydaje się symboliczne potraktowanie Bolesława wyrastającego z „krwi" wcześniejszych „Bolesławów". Pojawia się tu napięcie między faktualizacją (bez przekłamań) a fabularyzacją (figury, toposy) w kronikach. W *Kronice wielkopolskiej* nastąpiło oczyszczenie z zarzutów kierowanych pod adresem Bolesława Krzywoustego w sprawie Zbigniewa, o które spierają się historycy, podczas gdy Gall, mimo idealizacji Bolesława, potępia jego czyn, tworząc właściwie historię nawróconego – późniejszego świętego. W ten sposób narracja historyczna rości sobie pretensje do prawdy, ponieważ to kronikarz nadaje sens dziejom.

Historia zaprezentowana przez Galla będzie miała swój wydźwięk w kronice Mistrza Wincentego, wyciągającego już wnioski z charakteru zaprezentowanego przez Anonima świata, z kolei z wizją tych dwóch poprzedników zmierzył się autor *Kroniki wielkopolskiej*, pragnąc wyciszyć erudycję Wincentego, powracając do relacji Galla, uznawanej z pewnością przez niego za bardziej obiektywną. Następnie Janko z Czarnkowa w kolejnym źródle odcina się już od utworów poprzedników, pisząc historię od czasów Łokietka (Żerbiłło 2009: 19). Ta wielopoziomowa struktura każe zweryfikować spojrzenia na pretendowanie kroniki do

stania się bytem narracyjnym. „Forma opowieści niedokończonej" (White 2009: 142) ma swoją kontynuację w kronikach późniejszych, współtworząc część idei innych kronikarzy. W taki sposób budowana jest holistyczna wizja polskiej historiografii. Idea utworu jest jednak konstruowana w czasie, to znaczy w procesie tworzenia *Kroniki wielkopolskiej*, utworze z licznymi interpolacjami. Otóż autor nie napisał tekstu od razu skończonego; nadawał mu stopniowo kształt, wprowadzał zmiany, o czym może świadczyć korzystanie z kroniki Wincentego (rozdział drugi), której fragmenty i myśli poddał znacznej obróbce.

Kronika Galla nie osiąga zazwyczaj właściwego formie narracyjnej zamknięcia, choć do narracji aspiruje. „Zaczyna opowiadać jakąś historię, lecz przerywa swą opowieść *in medias res*" (White 2009: 142). Relacja Galla kończy się po opisie bitwy Bolesława z Pomorzanami o gród Nakieł. Mimo to *Kronika polska* jest przykładem wędrówki idei, dotyczącej roli Bolesława III w procesie chrystianizacji Pomorza (von Güttner-Sporzyński 2017: 66-69), co okazuje się niespójne z tezą White'a na temat braku koherencji tego tekstu. Kronika Anonima zwanego Gallem jest przykładem tekstu, który może zostać rozpoznany jako spójna opowieść ze względu realizację autorskich zamierzeń. Opowieść kronikarska ustaje niekiedy niezależnie od autora, co wzmacnia tezę na temat idei przewodniej utworu, który miał być zakończony.

Podsumowanie

Heterogeniczność piśmiennictwa średniowiecznego jest łatwo dostrzegalna na przykładzie kroniki, którą skonfrontować można z innymi rodzajami źródeł *stricte* faktograficznych, jak rocznik czy różnorodne dokumenty kancelaryjne. Identyfikacja kroniki jako tekstu historycznego bądź literackiego daje White'owi sposobność ukazania potencjału pluralizmu interpretacyjnego. White każe czytelnikowi pochylić się nad „intencją tekstu". Powyższa interpretacja wskazuje na możliwość dwutorowego potraktowania utworów kronikarskich, historycznego i literaturoznawczego ich opracowania. Równoległe poświęcenie uwagi tym dwóm aspektom dzieła pozwala na ich głębszą analizę. Utwór jednak sam sugeruje czytelnikowi wskazówki kierunku swojego odczytania i to one winny stać się początkowo przedmiotem analizy interpretatora.

White i Barthes wysunęli postulat wytwarzania ideologii wyobrażonego (White 2009: 150), co może mieć odniesienie do gatunku kroniki. Na tę kronikarską ideologię składają się trzy aspekty: wizja świata, system wartości oraz

dyrektywy praktycznego działania. Wszyscy kronikarze mają na uwadze postulat religijności, niewątpliwie jednak to perspektywa religijna w interpretacji porównawczej dominuje w utworze Galla. Jest to „idea krucjatowa" (von Güttner-Sporzyński 2017: 67-68) jako naczelna kwestia inicjacji duchowej Bolesława Krzywoustego wyprawiającego się na Pomorzan. Utwór ten ma cechy hagiograficzne, kronikę Galla można więc uznać za realizującą gatunek *gesta*. Natomiast w wypadku *Kroniki polskiej* Kadłubka jest to możliwe w zupełnie innym zakresie. Dydaktyczno-moralizatorski charakter prowadzonej narracji wskazuje na taką możliwość klasyfikacji źródła. Za tym sposobem opowiadania kryje się właśnie ideologia. Prawdopodobnym „fundatorem" opowieści Mistrza był Kazimierz Sprawiedliwy. Właśnie ten książę staje się trzykrotnym adresatem jego kroniki. A prezentacja jego sylwetki w księdze czwartej została poddana idealizacji w celu zaprezentowania wzorca osobowego pobożnego władcy. Ponadto pod warstwą legend mieszczących się w kronikach badacze odnajdują elementy „prawdy historycznej" (Plezia 2001: 361). „Dynamika" i „nieostrość" (Przyklenk 2009: 9) tego gatunku, zdradzającego swoją „intertekstualność" (Przyklenk 2009: 9), od czytelnika wymaga nie tylko gruntownej znajomości historii, ale także szerokich umiejętności analityczno-interpretacyjnych oraz poszukiwania różnorodnych tekstualnych asocjacji. Kronika okazuje się tekstem angażującym szerokie umiejętności czytelnicze, czego dowodem jest problematyka i sposób jej ilustracji przyjęty przez kronikarza.

Źródła cytowań

Abgarowicz, Kazimierz przekł. (2010), *Kronika Wielkopolska*, Brygida Kürbis (wstęp i komentarze), Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Anonim, tak zwany Gall (1982), *Kronika polska*, przekł. Roman Grodecki, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Brückner, Aleksander (1985), *Mitologia słowiańska i polska*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Buksiński, Tadeusz (1992), *Zasady i metody interpretacji tekstów źródłowych*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Cetwiński, Marek (2002), *Metamorfozy śląskie. Studia źródłoznawcze i historiograficzne,* Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie.

Gajewska, Grażyna (2002), *Maski dziejopisarstwa. Współczesne formy reprezentacji przeszłości*, Poznań: Wydawnictwo CEG.

Jasiński, Tomasz (2017), 'Utwory poetyckie Galla Anonima', w: Andrzej Dąbrówka, Edward Skibiński, Witold Wojtowicz (red.), *„Nobis operique favete". Studia nad Gallem Anonimem*, Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, ss. 241-263

Jurek, Tomasz (1999), *Bolesław II Rogatka (Łysy)*, w: Stanisław Szczur, Kazimierz Ożóg (red.), *Piastowie. Leksykon biograficzny*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Kar, Prafulla C. (1995), 'The New Historicism and the Interpretation of the Text', *Studies in Humanities and Social Sciences*: 1, online: http://iias.ac.in/sites/default/files/article/Prafulla%20Kar.pdf [dostęp: 25.04.2019].

Kelley, Donald R. (2006), *Frontiers of History: Historical Inquiry In The Twentieth Century,* New Haven. CT: Yale University Press.

Kodeks dyplomatyczny Wielkopolski, tom I' (1877), Biblioteka Kórnicka, Poznań, dokument nr 264, 263, s. 221, online: http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=20061 [dostęp: 2019-03-29] .

Labuda, Gerard (1961), *Źródła, sagi i legendy do najdawniejszych dziejów Polski*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Markowski, Michał Paweł (2007), 'Historyzm', w: Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski (red.), *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik,* Kraków: Wydawnictwo Znak, ss. 67-77.

Maroń, Jerzy (2013), *O osobliwościach polskiej historii wojskowości*, Wrocław: Chronicon.

Mazur-Nowak, Anna (2014), 'Kronika Galla i Mistrza Wincentego jako świadectwa kultury polskiego średniowieczna. Analiza wybranych fragmentów o Bolesławie Krzywoustym', w: Bożena Płonka-Syroka, Mateusz Dąsal (red.), *Źródło historyczne jako tekst kultury*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.

Miniat, Michał (1971), *Wierność i klątwa. Losy misji Konstantyna i Metodego*, Warszawa: Zakład Wydawniczy „Odrodzenie".

Mistrz Wincenty, tzw. Kadłubek (1992), przekł. Brygida Kürbis, *Kronika polska,* Wrocław: Wydawnictwo Zakład Narodowy imienia Ossolińskich.

Montrose, Louis A. (1989), 'Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture', w: H. Aram Veeser (red.), *The New Historicism*, New York: Routledge.

Pandowska, Danuta (1996), 'Wincentyńska transformacja kroniki Galla Anonima na przykładzie przekazu o walkach z Pomorzanami', w: Błażej Śliwiński (red.), *Władcy, mnisi, rycerze*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Pietrusiewiczowa, Jadwiga (1988), 'Średniowiecze', w: Zdzisław Libera, Jadwiga Pietrusiewiczowa, Jadwiga Rytel (red.), *Literatura polska. Od średniowiecza do Oświecenia,* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 9-47.

Plezia, Marian (2001), *Scripta miniora. Łacina średniowieczna i Wincenty Kadłubek*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe DWN.

Przyklenk, Joanna (2009), *Staropolska kronika jako gatunek mowy,* Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Skarga, Barbara (1989), *Granice historyczności*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Teterycz-Puzio, Agnieszka (2012), 'Kobieta w świetle wybranych środkowoeuropejskich źródeł historycznych z XI-XIV wieku', *Słupskie Studia Historyczne*: 18, ss. 9-36.

Topolcai, László (2017) '*Tribus diebus et noctibus.* Długa podróż księcia Bolesława Krzywoustego do morza, do nieba (i z powrotem)', w: Andrzej Dąbrówka, Edward Skibiński, Witold Wojtowicz (red.), *Gallem Anonimem „Nobis operique favete". Studia nad Gallem Anonimem,* Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, ss. 161-179.

von Güttner-Sporzyński, Darius (2017), 'Podbój Pomorza: Bolesław Krzywousty', w: *Święte wojny Piastów*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 51-75.

White, Hayden (2009), *Proza historyczna*, przekł. Rafał Borysławski, Ewa Domańska (red.), Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Wiesiołowski, Jacek (1967), *Kolekcje historyczne w Polsce średniowiecznej XIV-XV wieku*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Wojtowicz, Witold (2004), 'Niektóre aspekty retoryczne „Prologu" „Kroniki" Mistrza Wincentego', w: Joanna Sztachelska, Janusz Maciejewski, Elżbieta Dąbrowska (red.), *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej,* Białystok, online: http://www.mediewistyka.net/content/view/203/40/ [dostęp: 24.04.2019].

Wojtowicz, Witold (2013), 'Tarda loquendi facultas – tożsamość tzw. Galla Anonima w kontekście listów i epilogów *Gestów*', *Pamiętnik Literacki*: 3.

Wojtowicz, Witold (2018), 'Walthariusʼ, w: Jacek Banaszkiewicz, Andrzej Dąbrówka, Piotr Węcowski (red.), *Przeszłość w kulturze średniowiecznej Polski*, t. 1, Warszawa: Instytut Historyczny Państwowej Akademii Nauk.

Zamorski, Krzysztof (2008), *Dziwna rzeczywistość. Wprowadzenie do ontologii historii,* Kraków: Księgarnia Akademicka.

Żerbiłło, Józef przekł. (2009), *Kronika Janka z Czarnkowa*, Marek D. Kowalski (opracowanie), Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Czy oświeceni mogli postrzegać historiografię jako literaturę?

Gra z czytelnikiem w *Historii* Ignacego Krasickiego

SARA ANNA KUSZ
Uniwersytet Jagielloński
sara.kusz@interia.pl

„Śmiertelnie nudna historia o »człowieku nieśmiertelnym«"

Zarówno „powieść erudycyjna" (Klimowicz 1955: 393), jak i „romans awanturniczy" (Kleiner 1964: 215), dla jednych – współczesna „rozprawa naukowa" (Ziomek 1950: 334, 354), podczas gdy dla innych – „literatura *science fiction*" (Przyrowski 1973: 9). Jak widać, *Historia* Ignacego Krasickiego doczekała się wielu określeń, w zależności od punktu widzenia: bądź to sprzecznych, bądź to ukazujących jej bogactwo. Niestety, wbrew pozorom zainteresowanie badaczy powieścią pozostawało umiarkowane. Wydaje się, że także u współczesnych odbiorców tekst popadł w zapomnienie. Ten rzekomy paradoks łatwiej będzie wyjaśnić, jeśli obok przywołanych intrygujących terminów przypomni się również opinię Paula Cazina, zgodnie z którą: „Nikt dziś nie czyta tej śmiertelnie nudnej historii o »człowieku nieśmiertelnym«" (Cazin 1986: 198).

Przytoczona konstatacja jest efektowna, ale nie przesadzona. Już współcześni z rezerwą podchodzili do trzeciej powieści Księcia Biskupa Warmińskiego[1]. Podczas gdy od samego początku odbiorcy uznawali rangę *Przy-*

[1] Od redakcji: zapis wielkimi literami przyjęty przez Autorkę rozdziału.

padków Mikołaja Doświadczyńskiego jako dzieła fundacyjnego dla gatunku w Polsce, zaś *Pan Podstolego* przyjmowali ze szczerym entuzjazmem, to *Historię* nawet znawcy z pewnym zakłopotaniem marginalizowali lub wręcz przemilczali. Na przykład Franciszek Ksawery Dmochowski w mowie upamiętniającej Krasickiego przyznawał: „Daleko jest jednak, aby z tak szczęśliwego planu wyciągnął [Krasicki – S.A.K.] wszystko. Powieść, o której tu mowa, nie była przyjęta w publiczności jak inne dzieła autora. Znać, że mało się jeszcze znajdowało umysłów do czytania takiego dzieła usposobionych" (Dmochowski 1801: 23). Gust czytelników w tym zakresie nie uległ zmianie na przestrzeni wieków i, jak wskazywano, niepochlebna opinia o powieści utrzymuje się także obecnie.

Sam pomysł na *Historię* wydaje się jednak interesujący. Oto w kraju Lugnagianów rodzi się dziecko z okrągłym znamieniem pośrodku czoła, co oznacza jego nieśmiertelność. Nie jest to jednak dobrodziejstwo, ponieważ ludzie z takim piętnem co prawda nie mogą umrzeć, lecz starzeją się jak wszyscy pozostali. Czytelnicy z epoki bez trudu dostrzegali tu nawiązanie do jednej z krain odwiedzonych przez Guliwera, bohatera powieści Jonathana Swifta (Klimowicz 1955: 403). Na myśl mogła przyjść także powieść angielskiej autorki Frances Sheridan o Nurżahadzie, przetłumaczona na francuski w 1769 roku, a po polsku wydana w 1784 roku w Supraślu (Klimowicz 1955: 403-404), czyli pięć lat po dziele Krasickiego, opublikowanym w Warszawie w 1779 roku. Szczęśliwie, główny bohater, Grumdrypp, odnajduje drzewo, którego sok/żywica ma magiczne właściwości: odmładza on sędziwego Nieśmiertelnego tak, iż po pokrzepiającym śnie budzi się on jako kilkunastoletni młodzieniec. Opisany zabieg protagonista powtarza co kilkadziesiąt lat. Kolejne „żywoty" służą mu do gromadzenia doświadczeń, wiedzy, niekiedy bogactwa. Grumdrypp przemierza starożytne mocarstwa, od Egiptu przez władztwo Aleksandra Wielkiego po Imperium Romanum, aby w trzeciej księdze, około VIII-IX wieku, zawędrować wreszcie na ziemie Słowian pod panowaniem Piastów.

Z punktu widzenia czytelnika problem polega na tym, że atrakcyjna w zarysie fabuła w realizacji okazuje się nużąca. Wielokrotnie powtarzane sekwencje korygowania kronikarskich przekłamań, ubolewania nad złymi obyczajami i sceny ponownych odmłodzeń szybko stają się monotonne. Szczątkowa akcja okazuje się pretekstem do głoszenia minitraktatów i zaczyna momentami przypominać *Pana Podstolego* w kostiumie historycznym.

Krasicki – rewizjonista, moralista czy postmodernista?

Takie kierunki interpretacyjne, kładące nacisk na dążenie narratora do poznania prawdy historycznej lub uwypuklające jego moralizatorstwo, dominowały przynajmniej w dotychczasowych odczytaniach. Badacze wydobywali z utworu przede wszystkim jego aspiracje rewizjonistyczne bądź dydaktyczne. Jerzy Ziomek pisał na przykład:

> Jak powiedziałem, pomysł *Historii* opowiedzianej przez jednego człowieka warunkowały tendencje rewizjonistyczne wobec przekazanej wiekowi oświeconemu wiedzy historycznej. Krasicki podjął w powieści te same zadania, jakie podejmowali historycy w rozprawach naukowych […]. Zachowując ciągłość pamięci, Grumdrypp wiedzą przewyższa każdego śmiertelnika. Grumdrypp ma więc prawo rezonować. Prawo to daje mu nie tylko długie życie, ale także, czy może przede wszystkim, „nieprzezwyciężona ciekawość widzenia rzeczy nowych" i oczytanie z natury rzeczy tak wielkie, jak u żadnego śmiertelnika. Oddał w postaci Grumdryppa Krasicki ukłon w stronę rozumu i osiemnastowiecznej wiedzy (Ziomek 1950: 338).

Po czym uczony dodawał:

> Żądny poznania Grumdrypp, który zwiedza rozmaite kraje, próbuje rozmaitych zawodów i poznaje rozmaitych ludzi, jest świadomym nauczycielem wieku oświeconego. Zachowując mniej więcej ścisłą chronologię, opowiada ze swego długiego życia tylko te wypadki i opisuje tylko te postaci, z których dla czytelnika osiemnastowiecznego może wyprowadzić pożyteczną naukę. Zgodnie z zadaniami osiemnastowiecznej historiografii, „nie zasadza się nad samymi kresami czasów i rozmaitością dzieł", ale zajmuje się „roztrząsaniem charakterów". W ocenie postaci historycznych nie rządzi nim sama tylko pasja rewizjonistyczna. Pochwały i nagany rozdziela zależnie od tego, czy dana postać jest naśladowania godna, czy nie. Wychowawcze kryterium osiemnastowieczne panuje tu wszechwładnie (Ziomek 1950: 341).

Odczytania te współgrają z „duchem epoki". Jak wiadomo, polskie oświecenie zaciekle walczyło z bajkami i mitami, od których roiła się ówczesna historiografia (Maślanka 1990: 8). Elita intelektualna szczególnie sprzeciwiała się powtarzanym z uporem legendom o sarmackim pochodzeniu i dziedzictwie szlachty. Do rangi jakiej świętości urastały te bajeczne podania, niech świadczy fakt, że za życia Adama Naruszewicza nie opublikowano pierwszego tomu

jego *Historii narodu polskiego*, obejmującej pradzieje państwa i bezlitośnie rozprawiającej się z krążącymi na ich temat mitami (Bartkiewicz 1979; 63:65). Również zapędy moralizatorskie nie były obce pisarzom stanisławowskim. Nauka „oczyszczonej" historii miała być zajęciem wielce pożytecznym nie tylko ze względu na walory poznawcze, ale również etyczne (Bartkiewicz 1979: 55-57).

W zaprezentowanym ujęciu moralizatorskie ambicje *Historii* stanowiły naturalną konsekwencję jej dążeń rewizjonistycznych. Nieustanne poprawianie bałamutnych dziejopisów, często idealizujących możnych zleceniodawców, skłaniać musiało, zwłaszcza w osiemnastym stuleciu, do pouczania czytelnika. Kiedy na przykład Grumdrypp obala sensacyjne informacje o otruciu Aleksandra Wielkiego i w zamian oświadcza, że przyczyną zgonu władcy było nadużycie alkoholu, to nadarza się doskonała okazja do zganienia pijaństwa, zresztą nie bez nuty humoru, charakterystyczna dla Księcia Poetów[2]:

> Skorośmy wjechali do Babilonu, moda do dworu weszła pić jak najwięcej. Dworzanie, którzy dla przypodobania się panu karków sobie byli ponadkręcali, widząc, że mógł wiele wina w dobrej ochocie znosić, poczęli wielbić w nim ten nadzwyczajny przymiot szczęśliwego przyrodzenia. Stąd emulacja, kto lepiej pana naśladować potrafi. Jeden dla tej przyczyny wypiwszy duszkiem półtora garnca starego wina umarł na placu, drugi dla zakładu oszalał, ja sam, upiwszy się wielokrotnie, dostałem febry kwartannej; byłbym może maligną przypłacił tej niewczesnej ochoty, gdybyśmy w domu dobrego lekarza nie mieli.
>
> Aleksander, zwycięzca narodów, przyzwyczajony w każdym punkcie do pierwszości, mniemał, iż wielkość jego rozciągała się nawet do pijaństwa. Filip, lekarz ten, który go po owej kąpieli w Cydnie do zdrowia przyprowadził, wszedł raz do sali bankietowej i zaczął nawracać do wstrzemięźliwości Aleksandra. Ten, trzymając w ręku kielich wybornego wina, przedsięwziął nawrócić Filipa. Skończyło się na tym, iż i króla, i doktora od stołu wyniesiono; nazajutrz legli obydwa. Doktor, nieprzyzwyczajony, leżał dwa dni bez pamięci; Aleksander, wyszumiawszy się nieco, zaczął pić w najlepszą, i tak dobrze, iż, powtórnie zaniesiony na łóżko, już z niego nie wstał. Czynił Filip, co mógł, ale przesilony temperament starania jego uczynił płonne. Umarł więc Aleksander, strawiony maligną. Następcy wyznaczyć nie mógł, bo był przez cały czas choroby bez zmysłów i przytomności (Krasicki 1956: 53-54).

[2] Od redakcji: zapis wielkimi literami pozostawiany na prośbę Autorki rozdziału.

Podobne przykłady sprostowań historiografii można mnożyć. Nieśmiertelny wyjaśnia czytelnikowi na przykład „prawdziwą" przyczynę pożaru Rzymu za panowania Nerona czy przedstawia odbrązowione sylwetki filozofów: Arystotelesa, Diogenesa, Seneki.

Co jednak interesujące, rewizjonizm może nie tylko inspirować moralizatorstwo, ale również je wykluczać. Ten, kto zamierza pouczać czytelnika, musi bowiem nierzadko zniekształcać rzeczywistość po to, aby uczynić z niej potrzebne *exemplum*. Dobitnie opinię taką wyraził Wacław Walecki:

> A więc nie bezwzględna prawda historyczna jest dla Krasickiego argumentem nadrzędnym, lecz wyłącznie wartości przezeń akceptowane. Jego rewizjonizm polega zatem na „dopasowywaniu" dziejów do pewnej określonej, z góry narzuconej koncepcji ich przebiegu, rozwoju, opisu elementów współtworzących, sprawczych, które pozwalają na ich ocenę (Walecki 1999: 104).

Ten sam badacz zaproponował również niezwykle interesujące, choć kontrowersyjne spojrzenie na *Historię*. Uczony w monografii poświęconej powieści zauważył, że Książę Biskup Warmiński stosuje w swoim dziele techniki, które, przy posłużeniu się współczesną terminologią, miałyby wiele wspólnego z intertekstualnością. Grumdrypp wszak przywołuje teksty bardziej lub mniej znane, aby następnie nadpisać nad nimi alternatywną wersję wydarzeń, poświadczoną autorytetem uczestnika (a przynajmniej obserwatora) opisywanych epizodów. Wydaje się, że można by tu mówić również o palimpseście. W każdym razie chyba właśnie to świadome, a niekiedy i przewrotne, wykorzystywanie materiału literackiego w *Historii* skłoniło badacza do nazwania Krasickiego „klasycznym postmodernistą" (Walecki 1999: 105).

Wskazany tym określeniem kierunek interpretacyjny może sprawiać wrażenie zarówno intrygującego, jak i bezzasadnego. W dalszych rozważaniach odegra on rolę inspirującą. Ze względu jednak na jego kontrowersyjność należy poczynić kilka uwag metodologicznych. Nie ulega wątpliwości, że przyjęta perspektywa jest anachroniczna. Celem analizy nie jest jednak przypisywanie autorowi ani dziełu świadomości, której z oczywistych, czysto chronologicznych względów nie mogli oni reprezentować. Zarazem nie sposób podczas lektury dokonać wzorcowej „redukcji fenomenologicznej". Odbiorca, jak wskazuje hermeneutyka, jest zawsze konkretną jednostką osadzoną w określonym czasie i przestrzeni. W obecnej kulturze w obowiązującym modelu wykształcenia pewne skojarzenia są nieuniknione lub przynajmniej możliwe. Interpre-

tator ma w tej sytuacji co najmniej dwie drogi. Po pierwsze, będąc świadomym niepożądanych asocjacji, może tropić te niechciane asocjacje i w miarę swoich sił próbować je kontrolować oraz redukować. Po drugie, godząc się na wysokie ryzyko nadinterpretacji (przekłamania, zafałszowania), może usiłować w ostrożny sposób wykorzystać dostrzeżone konotacje po to, aby odkryć w tekście coś, czego wcześniej, być może z powodu stosowania odmiennych narzędzi, nie dostrzegano. W niniejszych rozważaniach zaakceptowano przedstawione zagrożenie i starano się w możliwie umiarkowany sposób podążyć za „postmodernistycznym" tropem.

Historiografia jako literatura. Instrukcja obsługi powieści

Dopiero po poczynionych uwagach można zastanowić się, stosownie do zapowiedzi zawartej w tytule, czy oświeceni mogli postrzegać historiografię jako literaturę. Rzetelna odpowiedź wymagałaby gruntownej analizy, znacznie przekraczającej ramy niniejszego rozdziału. Refleksja ta musiałaby wychodzić od wyjaśnienia obu terminów. Nie sposób uciec od poczynienia choćby kilku uwag na ten temat. Samo określenie „literatura", implikujące w rozważanym przypadku skojarzenie z beletrystyką, wobec tekstu osiemnastowiecznego powinno być opatrzone zastrzeżeniem, że pojęcie *belles-lettres* to twór terminologiczny powstały dopiero w pierwszej połowie XVIII wieku. Niewątpliwie w kontekście poruszanego problemu należałoby odnieść się również do retoryki jako wzorcowej sztuki wymowy, obowiązującej wówczas przy konstruowaniu wypowiedzi wyrażanych zarówno w mowie wiązanej, jak i niewiązanej. Byłoby to, jak się wydaje, określenie adekwatne do rozpatrzenia postawionego problemu. Zarazem postrzeganie tekstów określonego pochodzenia jako struktur retorycznych jest w odniesieniu do tamtych czasów po prostu truizmem. Niewykluczone zatem, że w rezultacie przeprowadzonej analizy okazałoby się, że wyjściowe pytanie jest w ogóle nieprawidłowo postawione. Jak wskazywano, nie sposób rozstrzygnąć przedstawionych kwestii w tym miejscu.

Pamiętając o poczynionych zastrzeżeniach, na potrzeby niniejszych rozważań należy roboczo wskazać cel poszukiwań. Punkt wyjścia to założenie, że podczas lektury przekazów historiograficznych dominuje modus poznawczy. Radykalna analiza źródeł historycznych pod kątem literackim jest powszechnie uznawana za dokonanie stosunkowo niedawne (Domańska 1994: 159-160), zważywszy na długą tradycję dyscypliny. Pytanie, czy z zalążkami podobnego

krytycyzmu w odbiorze można spotkać się także wcześniej. Jeszcze raz należy przypomnieć, że nie chodzi tutaj o, oczywiście bezzasadne, przypisywanie współczesnej świadomości dawnym dziełom ani o poszukiwanie prekursorów postmodernistycznych teorii, ale o (możliwie rozważne) wykorzystanie aktualnych inspiracji. W analizowanym przypadku celem byłoby więc odszukanie przykładów, w których zwracano by uwagę nie tylko na wartość informacyjną dziejopisarstwa, ale również na jego postać podawczą: warstwę artystyczną, budulec językowy.

Wydaje się, że tak określony przedmiot poszukiwań łatwo wskazać w *Historii* (por. Piotrowski 2003: 20-21). Już w drugim rozdziale pierwszej księgi narrator, przywoławszy relację Kurcjusza (Kwintusa Kurcjusza Rufusa) o bitwie Porusa z Aleksandrem Wielkim i następnie spotkaniu obu wodzów, dzieli się z odbiorcą następującymi przemyśleniami:

> W tym miejscu niech mi się pozwoli zastanowić nieco czytelnik nad lekkomyślnością i zuchwałością kronikarzów, którzy rozmowy wielkich ludzi kładą tak, jak gdyby ich byli świadkami, gdy pospolicie takowe rozmowy albo są sam na sam, albo w przytomności dworzan dyskretnych, którzy wiedzą, jak sekreta powierzone chować należy.
>
> Taż sama uwaga służyć może do przemów, które częstokroć w ustach wodzów przed bataliami autorowie kładą. Pełno ich jest w Liwiuszu. Baczny czytelnik nie inaczej je czytać powinien, tylko jak przydatek autora, chcącego pokazać, że nie tylko jest doskonałym dziejopisem, ale i krasomówcą (Krasicki 1956: 50).

Krytyka historiografii przeprowadzona w przytoczonym fragmencie nie budzi wątpliwości. Grumdrypp zauważa, że nie wszystko, co zawarto w kronikach, ma równą wartość poznawczą. W jego rozważaniach wyróżnione zostają rozmowy wielkich ludzi oraz ich przemowy. Narrator wyraźnie apeluje do czytelnika o zachowanie zdrowego rozsądku podczas lektury podobnych wywodów. Jeśli się nad tym chwilę zastanowić, to wydaje się mało prawdopodobne, aby kronikarz asystował władcy na chwilę przed rozpoczęciem bitwy i spisywał każde jego słowo dla potomnych lub aby po latach bez omyłek odtworzył tę orację; a już zupełnie niewyobrażalna byłaby sytuacja, w której monarcha przywołałby skrybę na tajną naradę, aby ten następnie odtworzył jej przebieg w oficjalnie upublicznionym dziele. Skoro zatem tego rodzaju *passusy* są niewiarygodne, to rozum nakazuje uznać je za przykład fantazji autora. Partie retoryczne mają znikomą wartość informacyjną: można je co najwyżej postrzegać jako popis krasomówczy historiografa. Nieśmiertelny niewątpliwie

dostrzega więc zjawisko mieszania warstwy faktograficznej z fragmentami jawnie fikcyjnymi, stara się oddzielić obie płaszczyzny i zachęca odbiorcę do naśladowania jego ostrożności.

Ta funkcja perlokucyjna wydaje się szczególnie znamienna. Apel do „bacznego czytelnika" o ostrożną, krytyczną, zdroworozsądkową lekturę tekstu historiograficznego został wyraźnie wyartykułowany. Co istotne, jak wspomniano, fragment ten znajduje się niemal na samym początku powieści (drugi rozdział księgi pierwszej). Tym samym wezwanie to urastać może do rangi swoistej „instrukcji obsługi" *Historii*.

Warto też zwrócić uwagę na kurtuazyjny sposób skierowania przedstawionego zalecenia do odbiorcy. Pozornie to kronikarze zostają zganieni za lekkomyślność i zuchwalstwo, zaś w łaski czytelnika bohater wkupuje się apelując do jego baczności. Wydaje się jednak, że tak naprawdę bałamutni dziejopisarze mniej zajmują Grumdryppa niż ci, do których narrator się zwraca i to nie tylko ze względów grzecznościowych. Być może *Historia* to „podchody", to wyrafinowana gra z odbiorcą, a stawką w tej grze jest coś więcej niż kolejne natrętne upomnienie, aby nie nadużywać alkoholu.

Historia jako gra z czytelnikiem?

Wśród czczonych przez polską szlachtę legend narodowych do nienaruszalnych świętości należało podanie o Wandzie. Opowieść tę jako pierwszy przekazał mistrz Wincenty Kadłubek. Zgodnie z jego wersją córka Kraka odrzuciła rękę niemieckiego księcia, a następnie spokojnie i sprawiedliwie panowała do śmierci. Dramatyczny wątek rzucenia się władczyni w nurty Wisły pojawił się dopiero w *Kronice wielkopolskiej*. Wariant ten upowszechnił Jan Długosz (Śniadała 2011). Historia zyskała kilka literackich opracowań w okresie staropolskim (między innymi Klemens Janicki, Stanisław Rozjusz, Jan Kochanowski; Łukaszewicz-Chantry 2014). Inspirowała również twórców wychowanych w tradycji oświecenia (na przykład dramaty Tekli Łubieńskiej, Ignacego Dembowskiego, Euzebiusza Słowackiego, Franciszka Wężyka; Maślanka 1990: 140-149). Tak natomiast przedstawia się relacja Grumdryppa:

> Córka jego [Kraka – S.A.K.] Wenda, albo Wanda, nie wzgardziła Rytygierem, bo go na świecie nie było. Nie skoczyła z mostu w Wisłę, bo pod Krakowem na łodziach się przewożono; że utonęła, to prawda, ale nie ona była temu winna, lecz przewoźnik

> pijany. […] A choćby i prawda była, że skoczyła dobrowolnie w Wisłę, akcja takowa bardziej politowania godna niż admiracji (Krasicki 1956: 157-158).

Fragment ten skłania do postawienia kilku pytań. Nieśmiertelny, podważając wersje wydarzeń utrwalone w kronikach, zazwyczaj opierał się na swoim autorytecie naocznego świadka, jak to miało miejsce na przykład w przypadku śmierci Aleksandra Wielkiego. Tym razem wiarygodność przedstawionej przez narratora alternatywy została osłabiona wyrażeniem: „a choćby i prawda była". Z jednej strony, sformułowanie to można traktować po prostu jako potępienie samobójstwa, które pozostaje irrelewantne przy ocenie prawdziwości wersji opisanej przez bohatera. Z drugiej, skoro Nieśmiertelny ustosunkowuje się do obu scenariuszy, to być może wcale nie jest pewny, jak rzecz się miała naprawdę – albo nieco inaczej, fakty pozostają bez znaczenia, bo liczy się tutaj coś innego.

Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki Grumdrypp konstruuje swoją argumentację. Rytygier, imię nadane anonimowemu bohaterowi dopiero przez Długosza, już w XVIII wieku archetypiczny Niemiec, nie mógł istnieć, bo jest konstruowaną przez wiele pokoleń postacią fikcyjną. To spostrzeżenie wymaga jeszcze pewnej wiedzy i znajomości określonych dzieł. Wydaje się jednak, że aby dojść do kolejnych wniosków podawanych przez narratora, nie potrzeba aż tak wysokich kwalifikacji. Raczej łatwo przystać na stwierdzenie, że słowiańska myśl techniczna około VIII wieku nie była jeszcze na tyle rozwinięta, aby tworzyć konstrukcje równie skomplikowane jak mosty. Skoro więc nie wymyślono jeszcze łuku architektonicznego, na wzór Rzymian, to na drugi brzeg trzeba było przeprawiać się łodziami. Znając natomiast odwieczną narodową przywarę – tutaj drobna złośliwość narratora i kolejny pretekst do moralizowania – można sobie wyobrazić, że niekiedy przewoźnicy uchybiali normom trzeźwości. Argumentacja Grumdryppa zatem, podszyta ironią czy wręcz ocierająca się o czarny humor, jest jednak przede wszystkim oparta na zdrowym rozsądku (por. Ziomek 1950: 340). Narrator wymaga od czytelnika nie tyle erudycji, co krytycznego myślenia. Wspólnota nadawcy i odbiorcy budowana ma być na tej baczności, o którą apelował bohater na początku *Historii*.

Lecz Grumdrypp, jak się wydaje, to nie tylko nauczyciel, który *ex cathedra* głosi swoją lekcję, a następnie wymaga od uczniów, aby ją bezbłędnie wyrecytowali. Jak wskazywano, analizując *passus* poświęcony obecności fragmentów czysto retorycznych w historiografii, Nieśmiertelny traktuje czytelników z kurtuazją. Nie stroni zarazem od humoru czy nawet drobnych uszczypli-

wości. Narrator wydaje się mistrzem wymagającym, ale i w pewien sposób przebiegłym. Trudno podejrzewać, aby ograniczał swoją rolę do prostej i mało efektywnej transmisji wiedzy. Warto zatem zobaczyć, jaki fortel Grumdrypp wynalazł, aby sprawdzić, czy terminatorzy dobrze opanowali wpajane im umiejętności.

Nie wspomniano dotychczas, że narrator bardzo starannie dobiera słownictwo w opowieści. Ogromnie rażą go anachronizmy, od których skrzą się niektóre przekazy historiograficzne. Skoro bowiem Lech miałby przyjąć herb, ten zaś jest wynalazkiem o kilka wieków późniejszym, to bez trudu zakwestionować można legendę o założeniu Gniezna. W interpretacjach skupiających się na rewizjonistycznych aspiracjach *Historii,* demaskatorska pasja bohatera należy do jednego z kilku koronnych dowodów na potwierdzenie stawianej tezy. Warto przytoczyć kilka przykładów tej gorliwości w demitologizowaniu:

> Lech, jakem wyżej nadmienił, człowiek nieuczony, prosty, nie tylko orła za herb sobie nie wziął, ale nawet nie wiedział, co to jest herb; za jego czasów zwyczaj herbów nie był w używaniu (Krasicki 1956: 154);

> Na wzór owych niegdyś dwunastu egipskich wodzów przed panowaniem Psammetyka [kronikarze – S.A.K.] nadali Polakom po śmierci następców Lecha dwunastu wojewodów. Wzmianki nawet o tym u nas nie było, nazwisko nawet wojewodów nie było znajome (Krasicki 1956: 156).

Tutaj jednak zadanie odbiorcy dopiero się zaczyna, nie zaś kończy. Uwadze badaczy nie uszedł fakt, że w powieści znajdują się liczne niekonsekwencje w tym zakresie (Walecki 1999: 140). Okazuje się, że czytelnik *Historii* wielokrotnie napotyka określenia terminologiczne nieadekwatne do opisywanej rzeczywistości. O ile taki szczegół jak posługiwanie się miarą stóp i cali w Indiach w IV wieku przed naszą erą może jeszcze nie razić (Krasicki 1956: 48), o tyle innych przykładów nieodpowiedniej nomenklatury nie sposób zbagatelizować. Jeden z dworzan Filipa Macedońskiego nazwany zostaje „podkomorzym" (Krasicki 1956: 55). W odniesieniu do realiów starożytnego Efezu narrator mówi o „ratuszu", „burmistrzu" czy „starszym nad milicją miejską" (Krasicki 1956: 84). Nic nie stoi też na przeszkodzie, aby w I wieku przed Chrystusem Grumdrypp sporządził „akt grodowny" (Krasicki 1956: 83). Wreszcie utyskiwania pojawiające się w odniesieniu do herbów i urzędu wojewody za czasów Lecha sąsiadują z następującym wyznaniem: „jakem się wkrótce z gazet dowie-

dział, naszego książęcia Popiela Drugiego myszy zjadły" (Krasicki 1956: 162). Trudno przeoczyć lub zignorować te anachronizmy, skoro narrator jednocześnie żarliwie walczy z podobnymi praktykami i uznaje je za dowód obnażający niewiarygodność przekazu.

W literaturze przedmiotu niekonsekwencje te tłumaczono zazwyczaj pośpiechem, z jakim Książę Biskup Warmiński pracował nad powieścią oraz niestaranną redakcją. Istotnie, wydanie Michała Gröllа nie należało do szczególnie rzetelnych. Wystarczy tu przypomnieć, że utwór jest podzielony na trzy księgi, podczas gdy na karcie tytułowej pierwodruku zapisano *Historia na dwie księgi podzielona* (Klimowicz 1955: 398-399). Niemniej jednak wyliczone anachronizmy są nazbyt liczne, aby przejść nad nimi do porządku dziennego. Narrator, tak wyczulony na obłudę i wytrwale tępiący wszelkie przejawy fikcji historiograficznej, po prostu nie mógł sobie pozwolić na podobną dezynwolturę w swojej relacji. Skoro protestował on przed nazywaniem współpracowników Lecha „wojewodami", bo takiego urzędu jeszcze wówczas nie ustanowiono, to tym bardziej powinien się wzdragać przed szafowaniem „podkomorzymi" i „burmistrzami" w odniesieniu do starożytności[3]. Wyjaśnienie odwołujące się do niedbałości wydawniczej jest zatem uzasadnione, ale niezadowalające.

Liczba anachronizmów pojawiających się w *Historii* wydaje się zbyt wysoka, aby położyć je na karb niestaranności czy przypadku. Wobec tego powstaje pokusa, by przyjąć ryzykowne założenie, że narrator świadomie popełniał błędy; że dostrzeżone niekonsekwencje były zamierzone. Warto zastanowić się nad tymi kwestiami. Być może klucz do rozwiązania zagadki, dotyczącej występowania anachronizmów w *Historii*, jest zarazem stawką w grze rozgrywającej się na kartach powieści pomiędzy narratorem a czytelnikiem.

W proponowanej perspektywie dostrzeżone sprzeczności byłyby zabiegami z premedytacją stosowanymi przez narratora. Z jednej strony Nieśmiertelny tropiłby niedorzeczności w historiografii, gromił nierzetelnych kronikarzy oraz wskazywał czytelnikowi, jak rozpoznawać te przekłamania. Z drugiej natomiast narrator nie poprzestawałby na własnym przykładzie, ale również czytel-

[3] Nie neguje się tutaj potencjalnej wartości podobnego zabiegu ze względów poznawczych. Jeżeli przyjąć, że wiadomo, iż w starożytnej despocji nie mogło być „burmistrzów" w średniowiecznym czy nowożytnym rozumieniu tego słowa, to użycie tego określenia z tym zastrzeżeniem znacznie ułatwiałoby opowieść o antycznej rzeczywistości. Odbiorca mógł bowiem skojarzyć nieznaną mu funkcję z czymś swojskim, zbliżonym, choć nie identycznym, co pozwalało uniknąć wielu drobiazgowych, historycznych wyjaśnień.

nika zapraszałby do aktywności, być może nawet nieco go zwodząc. Modelowy odbiorca, do znużenia napominany przez Grumdryppa, prędzej czy później powinien obruszyć się na widok pojawiających się w powieści absurdów, krytykowanych nieustannie przez protagonistę i zaprotestować. Tym samym rewizjonizm i moralizatorstwo schodziłyby na drugi plan. To o spostrzegawczość czytelnika, o jego bunt toczyłaby się gra. Nieśmiertelny nie oczekiwałby potulnych elewów, grzecznie siedzących w ławkach – pragnąłby raczej adeptów, którzy zgłoszą sprzeciw wobec sprzeniewierzeń mistrza.

Lekcja udzielana przez Grumdryppa w *Historii* nie byłaby zatem suchym wywodem, ale ćwiczeniem praktycznym. Nauczyciel nie ograniczałby się do wskazywania na swoim przykładzie, jak powinna wyglądać modelowa, krytyczna lektura tekstu historiograficznego, ale zachęcałby lub nawet prowokował swoich uczniów do samodzielnego przećwiczenia wpajanych im umiejętności. Niekonsekwencje pojawiające się w tekście przestałyby wówczas jawić się jako niepożądane niedociągnięcia, aby urosnąć do rangi kluczowych dla interpretacji utworu fragmentów. Wychwycone sprzeczności byłyby pułapką świadomie zastawioną przez narratora; próbą, na którą wystawia on czytelnika. Od pilności ucznia zależałoby, czy wpadnie on w zasadzkę, czy też zda egzamin i wyjdzie cało z opresji.

Ku emancypacji ucznia

Grumdryppa można zasadnie postrzegać jako rzetelnego dziejopisa. Wielokrotnie też uzasadniano, że pod postacią historyka kryje się niestrudzony moralista. Być może jednak, jak sugerowano, Nieśmiertelny to również uważny czytelnik i pomysłowy nauczyciel, któremu prawdziwie zależy na opanowaniu przez podopiecznych zadanego im materiału.

Jacques Rancière przypomniał niegdyś sylwetkę dziewiętnastowiecznego pedagoga Josepha Jacotota oraz jego nietypową metodę pedagogiczną (Rancière 2007). *Ignorant schoolmaster* nie dąży do transmisji wiedzy, mającej potwierdzić i umocnić wyjściową nierówność pozycji nauczyciela i ucznia. Zachęca on natomiast podopiecznych do samodzielnych poszukiwań, podczas których jedynie im towarzyszy. Jego założeniem jest równość inteligencji obu stron, celem – emancypacja uczniów. Grumdryppa nie można oczywiście nazwać ignorantem w tym znaczeniu, lecz jako nauczyciel ma on coś wspólnego z opisaną postawą. Łączy ich na pewno szacunek

do podopiecznego oraz chęć jego aktywizacji. Nieśmiertelny – jeśli przystać na stwierdzenie, że pragnie czegoś nauczyć odbiorcę – ucieka się w tym celu do podstępu. Tutaj tkwiłoby źródło pozornych niekonsekwencji w jego wywodzie.

W proponowanym więc ujęciu *Historia* to gra z czytelnikiem. Narrator zwodzi zapatrzoną w niego publiczność: wytyka kronikarzom nierzetelność i wskazuje, w jaki sposób ją wykryć, aby następnie popełniać krytykowane przed chwilą błędy. W ten sposób bohater zamierza zniechęcić odbiorcę do łatwowierności i bezmyślności, a zachęcić go do uważnej i rozumnej lektury. Nieśmiertelny zaprasza czytelnika do wspólnej podróży, lecz co jakiś czas zastawia pułapki. Zmusza ucznia do samodzielnego myślenia, nie zaś bezwiednego polegania na autorytecie nauczyciela. Grumdrypp nie oczekuje od odbiorcy ślepego zaufania, ale współpracy intelektualnej.

Powieść okazywałaby się zatem praktyczną nauką samodzielnego oceniania zdobywanych informacji pod kątem ich rzetelności. W szerszej perspektywie chodziłoby nie tylko o doskonalenie umiejętności lekturowych, ale i o sposób poznawania świata w ogóle. Celem stawałoby się wyzwolenie od naiwnego i zautomatyzowanego poznania, oświecenie, emancypacja. Jeżeli *Historia* byłaby grą, to stawką w tej rozgrywce byłaby nie tyle obiektywna prawda historyczna czy poprawa obyczajów, co raczej nauka ostrożnego, krytycznego, zdroworozsądkowego myślenia.

Źródła cytowań

Bartkiewicz, Kazimierz (1979), *Obraz dziejów ojczystych w świadomości historycznej w Polsce doby Oświecenia*, Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Cazin, Paul (1986), *Książę biskup warmiński Ignacy Krasicki: 1735-1801*, przekł. Michał Mroziński, oprac. Zbigniew Goliński, Olsztyn: Wydawnictwo Pojezierze.

Dmochowski, Franciszek Ksawery (1801), *Mowa na obchod pamiątki Jgnacego Krasickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, miana na posiedzeniu publicznem Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk Dnia 12. Grudnia 1801. roku*, Warszawa: [brak wydawnictwa].

Domańska, Ewa (1994), 'Biała Tropologia. Hayden White i teoria pisarstwa historycznego', *Teksty Drugie*: 2, ss. 159-168.

Kleiner, Juliusz (1964), *Studia inedita*, oprac. Jerzy Starnawski, Lublin: Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Klimowicz, Mieczysław (1955), 'Nad „Historią" Ignacego Krasickiego', *Pamiętnik Literacki*: 4, ss. 383-425.

Krasicki, Ignacy (1956), *Historia*, oprac. Mieczysław Klimowicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Łukaszewicz-Chantry, Maria (2014), 'Wanda – Sarmacka Amazonka w poezji łacińskiej w Polsce. Od Jana z Wiślicy do Jana Kochanowskiego', *Terminus*: 1, ss. 71-91.

Maślanka, Julian (1990), *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Piotrowski, Wojciech (2003), 'Horyzonty światopoglądowe „Historii" Ignacego Krasickiego', w: Wojciech Piotrowski, *Studia o prozie*, Piotrków Trybunalski: Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, ss. 7-29.

Przyrowski, Zbigniew (1973), *Nowa cywilizacja. Dwieście lat polskiej fantastyki naukowej*, Warszawa: Nasza Księgarnia.

Rancière, Jacques (2007), 'Widz wyemancypowany', przekł. Adam Ostolski, *Krytyka Polityczna*: 13, ss. 310–319.

Śniadała, Przemysław (2011), 'Kim jest Wanda, co Niemca nie chciała? Próba reinterpretacji mitu o Wandzie zawartego w „Kronice Polskiej" Mistrza Wincentego zwanego Kadłubkiem', *Napis*: 3, ss. 227-235.

Walecki, Wacław (1999), *Wieczny człowiek. „Historyja" Ignacego Krasickiego i jej konteksty kulturowe oraz literackie*, Kraków: Księgarnia Akademicka.

Ziomek, Jerzy (1950), 'Ignacego Krasickiego „Historia na dwie księgi podzielona"', *Pamiętnik Literacki*: 2, ss. 329-372.

O (nie)autentyczności listów Fryderyka Chopina

MAŁGORZATA SOKALSKA

Uniwersytet Jagielloński
malgorzata.sokalska@uj.edu.pl

Na rok 2019 przypadła sto siedemdziesiąta rocznica śmierci Fryderyka Chopina i dwieście dziesiąta rocznica jego urodzin; przed dziesięcioma laty Polska przeżyła intensywny okres obchodów stuseśćdziesięciolecia śmierci i okrągłego, dwusetnego jubileuszu urodzin. Upodobanie do celebracji tego typu okazji, skądinąd bliskie polskiej tradycji kulturowo-obyczajowej, nie powinno przesłonić jak najbardziej pozytywnego zjawiska, a mianowicie tego, że przy okazji świętowania bibliografia Chopinowska wzbogaciła się o prawdziwe rarytasy, w tym wznowienia ważnych rozpraw (Liszt 2009; Niecks 2011)[1] czy pierwsze polskie tłumaczenie powieści *Lukrecja Floriani* George Sand (Sand 2009), prezentującej w zawoalowanej formie relacje słynnej pary. Okoliczności rocznicowe zachęciły także do podjęcia fundamentalnych prac wydawniczych nad spuścizną epistolograficzną kompozytora.

[1] Uznana za pierwszą monografię poświęconą Chopinowi, wydana w 1852 roku książka Liszta została następnie znacząco przeredagowana i zmieniona przez przyjaciółkę autora, Karolinę Sayn-Wittgenstein. Polskie wydanie z 2009 roku oparte zostało na pierwszym wariancie tekstu, który z największym prawdopodobieństwem może zostać uznany za dzieło samego Liszta. Z kolei dwutomowa monografia Fredericka Niecksa, wydana pierwszy raz w Londynie w 1888 roku, stanowiła przez lata najpoważniejszą pozycję w światowej chopinologii i była podstawowym źródłem dla innych badaczy, ale polskim czytelnikom znana była wyłącznie z drugiej ręki. Edycja z 2011 roku jest pierwszym polskim tłumaczeniem i wydaniem dzieła.

Wydaje się, że tak znaczny dystans czasowy powinien skutkować już dawno ustaleniem kanonu listów Chopina, rozprawieniem się z ewentualnymi wątpliwościami co do ich autentyczności, pełną edycją krytyczną i różnorakimi komentarzami. Choć faktycznie listy owe jeszcze w XIX wieku były cytowane w monografiach poświęconych artyście, wielokrotnie wydawano je w XX wieku, w różnych zresztą konfiguracjach[2], to dopiero w jubileuszowym 2009 roku zaczęło się ukazywać monumentalne opracowanie *Korespondencji Fryderyka Chopina* pod redakcją naukową Zofii Helman, Zbigniewa Skowrona i Hanny Wróblewskiej-Sass (2009; 2017). Pomnikowy charakter edycji wynika nie tylko z ponadprzeciętnych gabarytów poszczególnych tomów, ale przede wszystkim z rzetelnego aparatu krytycznego i edytorskiego tego źródłowo-krytycznego wydania. Tekstom towarzyszą reprodukcje rękopisów, a przede wszystkim drobiazgowe przypisy, noty biograficzne, rozwinięcia i uzupełnienia wszelkich informacji o wspomnianych w korespondencji miejscach czy postaciach, a także formach materialnej pozostałości listu. Żałować należy, że edycja ta trafiła w ręce czytelników i badaczy dopiero teraz, jako że tradycja badania korespondencji Chopina była przez całe lata żywa, tyle że opierać się musiała, siłą rzeczy, na niepełnych danych. Warto podkreślić, że redaktorzy nowego wydania dokonali pewnych odkryć i rewizji, chociażby dotyczących datowania niektórych tekstów, które to ustalenia co prawda nie podważają całkowicie rzetelności dawniejszych badań, ale przecież uświadamiają, jak kruchą podstawę miały sądy wygłaszane na temat biografii i twórczości Chopina na przestrzeni całych dziesięcioleci.

(Nie)autentyczne – utracone

Uwagę wnikliwego czytelnika nowej edycji listów Chopina przykuć może zamieszony we wstępie *Od redakcji* komentarz, określający zawartość tomów jako zbioru „wszystkich **zachowanych** [podkreślenie – M. S.] listów pisanych przez Chopina i do niego" (Helman, Skowron & Wróblewska-Sass 2009: 9).

[2] Podobnie jak w wydaniach innych większych bloków korespondencji, także listy Chopina porządkowane były wedle rozmaitych kryteriów. Równie popularna, jak układ chronologiczny, stosowany głównie w wydaniach całej spuścizny epistolograficznej, jest praktyka gromadzenia listów kompozytora do jednego adresata (Pereświet-Sołtan 1926; Hordyński 1949) lub grupy (Skowron 2010). Pojawiają się także wydania powiązane dość niezwykłym kryterium geograficznym (Krajewski 2010).

Na skutek okoliczności biograficznych to Warszawa stanowiła centrum rodzinne, a później także ośrodek kultu kompozytora i miejsce zdeponowania wielu pamiątek po nim, które, na skutek dziejowych kataklizmów, uległy zniszczeniu. Pierwsze z nieszczęść unieśmiertelnił frazami *Fortepianu Szopena* Cyprian Kamil Norwid. Akt najwyższego wandalizmu, jakim było wyrzucenie przez okno instrumentu należącego niegdyś do kompozytora i przechowywanego w mieszkaniu jego siostry, Izabelli po mężu Barcińskiej, był tylko jedną z form represji zastosowanych wobec mieszkańców pałacu Zamoyskich przy warszawskim Nowym Świecie w odwecie za to, z okien budynku w dniu 19 września 1863 roku dokonano zamachu na carskiego namiestnika, Fiodora Berga. W wywołanym przez Rosjan pożarze spłonęły bezcenne pamiątki, w tym listy, dostępu do których Barcińska udzieliła jakiś czas wcześniej Maurycemu Karasowskiemu. Ten krytyk muzyczny oraz badacz biografii i twórczości Chopina przygotowywał się do napisania jednej z pierwszych monografii poświęconych artyście, książki, której celem było rzetelne omówienie życiorysu, osobowości twórczej i dzieł kompozytora. Na użytek prowadzonych badań Karasowski sporządził odpisy listów, udostępniając czytelnikom „Biblioteki Warszawskiej" w 1862 roku część zgromadzonych materiałów, jeszcze zanim uległy one bezpowrotnemu zniszczeniu. Wplatając w swobodnie prowadzoną narrację biograficzną uwagi o listach oraz przytaczając je jako dosłowne cytaty, Karasowski osiągnął efekt niedostępnej ówczesnym chopinologom wiarygodności źródłowej, a kreślony przez niego portret kompozytora nabrał głębszego prawdopodobieństwa i zarazem bardziej personalnych rysów. W oparciu o listy Karasowski formułował opinie na temat charakteru i osobowości Chopina.

> Mamy właśnie w ręku trzy listy pisane przez niego z Berlina do rodziców; widać w nich młodzieńca wesołego, trzpiotowatego […]. Zaczyna on domyślać się dopiero swojej wartości jako artysta, obserwuje ludzi najczęściej ze strony humorystycznej, bawi się nimi, zbiera karykatury, wydaje o wszystkiem co widzi sąd ogólnikowy, powierzchowny, lecz zawsze trafny; a ponieważ mamy zamiar przytoczyć później więcej jego własnoręcznych listów, w których jako człowieka najlepiej sam siebie maluje, więc pisane ze stolicy pruskiej, nie będą zapewne obojętne czytelnikom naszym (Karasowski 1862: 10-11).

Do materiału epistolograficznego udostępnionego przez Barcińską, Karasowski wrócił jeszcze w kolejnym artykule publikowanym w „Bibliotece Warszawskiej" (Karasowski 1869), a przede wszystkim w fundamentalnej mono-

grafii wydanej w Dreźnie w 1877 roku. Uszeregowanie członów tytułu książki (*Friedrich Chopin. Sein Leben*, *seine Werke und Briefe*) wyraźnie podkreślało równoważność trzech punktów ześrodkowania uwagi badacza: życia, dzieła i listów – pomimo gruntownej odmienności ich statusu, pierwszych dwóch jako przedmiotów badania, trzeciego jako źródła rzucającego światło na dwa poprzednie. Także polski tytuł monografii, *Fryderyk Chopin. Życie – listy – dzieła* (Karasowski 1882), zachował ów układ, z tym że listy przesunięte zostały już na drugie miejsce, wyprzedzając tym samym pod względem ważności same dzieła; poszczególne zaś kategorie pozbawiono tak charakterystycznych dla języka niemieckiego zaimków („jego życie, jego dzieła i listy"), co nadało im specyficzną samodzielność, skoro – przynajmniej gramatycznie – uwolniły się od dzierżawczego związku ze swoim właścicielem i autorem, Chopinem.

Przygotowanie przez Karasowskiego szeregu publikacji utrwalających brzmienie listów Chopina można byłoby uznać za fortunny zbieg okoliczności, któremu zawdzięczamy ocalenie zaprzepaszczonych przez historię materiałów. Kiedy jednak drezdeński wydawca monografii zwrócił się do Barcińskiej z prośbą o autoryzację odpisów z książki, ta odmówiła, powołując się wymijająco na brak dostępu do oryginałów. Wprost nie stwierdziła zatem nadużycia, ale jej pamięć o pierwotnym kształcie zniszczonych dokumentów, jak również dokonane przez nią samą kopie rodzinnych pamiątek, nie pozwoliły na potwierdzenie autentyczności wersji Karasowskiego (Skowron 2003; Kordaczuk 1971: 106-120). Tymczasem jego niemieckojęzyczna książka o Chopinie, tłumaczona na liczne języki, stała się na pewien czas podstawowym źródłem w badaniach nad biografią i twórczością kompozytora, zaś utracone listy weszły do kanonu epistolografii Chopina i były publikowane w większości wydań, choć dwudziestowieczni badacze nie byli zgodni co do tego, która z ich wersji jest wiarygodniejsza. W najnowszej krytycznej edycji listów sięgnięto po wariant Karasowskiego, zastrzegając, że

> Jakkolwiek zawarte w publikacjach Karasowskiego […] teksty listów Chopina **nie są kompletne** [podkreślenie – M. S.], a ponadto **nie zostały przepisane wiernie** i **nie zawsze były poprawnie odczytane** [podkreślenie – M. S.], przyjęliśmy je za podstawę źródłową, bowiem w porównaniu z innymi przekazami z epoki, a więc z kopią Izabelli Barcińskiej […] oraz z kolejnymi wydaniami […] **wydają się bliższe oryginałowi** [podkreślenie – M. S.], mniej upiększone i wygładzone stylistycznie w opracowaniu redakcyjnym (Helman, Skowron & Wróblewska-Sass 2009: 29-30).

A zatem korpus młodzieńczych listów pisanych przez kompozytora do rodziny w latach jego pierwszych podróży zagranicznych, cieszący się znaczną popularnością wśród czytelników, z uwagi na brak rękopisów przedrukowywany jest za dziewiętnastowiecznymi odpisami, istniejącymi w trzech równoprawnych wersjach. Dwie przekazał potomności Karasowski; spośród tych wariantów redaktorzy najnowszej edycji krytycznej uznali późniejszy za mniej wiarygodny. Wersję trzecią listów, zdaniem innych badaczy najbardziej rzetelną (Kobylańska 1972), przekazują odpisy sporządzone ręką Barcińskiej.

Stwierdzenie szczególnego statusu części Chopinowskich materiałów epistolograficznych, publikowanych na równych prawach z listami o autentyczności niepodważalnej, jest o tyle interesujące, że listy owe funkcjonują nie tylko wśród wąskiego kręgu znawców twórczości kompozytora, ale utorowały sobie drogę do szerokiego grona odbiorców, wpływając na to, jaki obraz twórcy rozpowszechnił się w wyobraźni masowej. Są za to odpowiedzialne nie edycje samych listów, ale popularna biografistyka oraz inne teksty literackie wykorzystujące te materiały. I tu stwierdzić wypada, że udział – wszak tylko prawdopodobnych, a nie bezdyskusyjnie autentycznych – listów w kreowaniu popularnej wizji Chopina jest znaczny. Przykładu funkcjonowania tego zjawiska, a nawet osobliwego pogłębiającego falsyfikowania przekazu epistolograficznego, dostarczyć może dowolny z (nie)autentycznych młodzieńczych listów autora mazurków. Niemałym zainteresowaniem ze strony twórców badających biografię muzyka cieszy się na przykład moment jego wyjazdu z Polski w przededniu wybuchu powstania listopadowego i okres tuż po przybyciu do Wiednia. Atmosferę młodzieńczego entuzjazmu, w jakiej Fryderyk w towarzystwie przyjaciela, Tytusa Woyciechowskiego, przeżywał pierwsze dni nad Dunajem, ciesząc się beztroską, radością i powodzeniem, kreśli list do rodziny z 1 grudnia 1830 roku, w którym donosił:

> Najęliśmy na pryncypalnej ulicy, na Kohlmarkcie, trzy pokoje, wprawdzie na trzecim piętrze, ale ślicznie, przepysznie, elegancko umeblowane, na miesiąc jeden za małe pieniądze. Na mnie wypada 25 reńskich. […] gospodyni, a raczej pani tego mieszkania, jest jakaś baronowa, wdowa i ładna, dosyć młoda […]. Skoro się tam przeniesiem, Graff, fabrykant fortepianów, przyśle nam instrument do domu. […] Dam koncert, ale kiedy, gdzie, jak, co, nic nie wiem. Opuchły nos mój nie dozwolił mi dotychczas ani prezentować się w ambasadzie, ani być u pani Rzewuskiej […]. Malfatti przyjął mię jak swego kuzyna, najserdeczniej, najgrzeczniej (Helman, Skowron & Wróblewska-Sass 2009: 444).

W *Życiu Chopina* Kazimierza Wierzyńskiego – książce będącej nie tylko dowodem uwielbienia, jakim skamandryta darzył kompozytora, ale też jego pisarskiej sprawności, czyniącej z tej w wielu punktach rzetelnej biografii również doskonałą pozycję beletrystyczną – znajduje się takie oto przetworzenie cytowanego listu:

> […] po paru dniach wynajęli mieszkanie przy ulicy Kohlmarkt. Gospodyni, baronowa Lachmanowiczowa, okazała się przystojną i miłą panią […]. Elegancko umeblowane trzy pokoje na trzecim piętrze kosztowały 50 reńskich miesięcznie. Przyjaciele płacili po połowie. […] Fryderyk, pewny siebie i przyszłości, planował koncerty, wydawnictwa kompozycji, odnowienia stosunków z tylu życzliwymi dla niego znakomitościami i dalsze podróże. […] W salonach pokazywał się niechętnie, głównie z powodu przewlekłego przeziębienia, a mówiąc jego słowami – opuchłego nosa. Wystarczało mu na razie poznanie doktora Malfattiego, […] który przyjął go niezwykle serdecznie. „Jak swego kuzyna", powiedział Chopin (Wierzyński 2010: 195-196).

Narracja tego fragmentu, ściśle podążając za zawartością listu, unika trącącego naukowym stylem cytowania. Prezentacja szczegółów[3], niekiedy nawet uzupełnionych o wiedzę czerpaną z innych listów[4], powierzona została narratorowi, podobnie jak ocena stanu ducha kompozytora („Fryderyk, pewny siebie i przyszłości"), a uwiarygodniające powołanie na słowa Chopina przytoczono jako wypowiedź ustną. W ten sposób narrator – z warsztatowego punktu widzenia przepisując wyłącznie list własnymi słowami – kreuje siebie na świadka i obiektywnego, bo świetnie poinformowanego, komentatora wydarzeń. Stają się one dzięki tej metodzie bardziej nawet prawdopodobne, plastyczne i żywe, niż gdyby opowiedziane zostały bezpośrednio słowami listu, jako że ulega zmianie podmiot relacjonujący – zamiast skażonego nieuchronnym subiek-

[3] Można zauważyć tu drobne nadinterpretacje. Wierzyński kalkuluje, że mieszkanie kosztowało pięćdziesiąt reńskich miesięcznie, uznając, że Chopinowskie „Na mnie wypada 25 reńskich" jest równoznaczne z połową najmu. Tej informacji jednak w oryginalnym liście nie podano; dysponujący niewielkimi zasobami finansowymi Fryderyk uspokaja jedynie rodzinę, że mieszkanie jest „za małe pieniądze" i podaje kwotę, jaką jemu samemu wypadnie zapłacić.

[4] W oryginale jeszcze nie wiadomo, kim jest gospodyni mieszkania, „jakaś baronowa, wdowa i ładna, dosyć młoda"; Wierzyński zagęszcza tempo podawania informacji, od razu konkretyzując: „Gospodyni, baronowa Lachmanowiczowa, okazała się przystojną i miłą panią". Nazwisko baronowej Chopin podał rodzinie dopiero w liście z 22.12.1830 (Helman, Skowron & Wróblewska-Sass 2009: 454).

tywizmem Chopina wypowiada się zdolny objąć całokształt jego życiorysu, osobowości i meandrów twórczości narrator biografii upowieściowionej. Tę różnicę wyraźnie widać w zestawieniu cytowanego fragmentu narracji Wierzyńskiego z opisem z książki Adama Zamoyskiego. Korzystając z odpisu listu ustalonego przez Krystynę Kobylańską (a więc pochodzącego od Barcińskiej), co skrupulatnie odnotowują przypisy w książce, Zamoyski inkrustuje swoją relację bezpośrednimi cytatami:

> Były to trzy obszerne pokoje „ślicznie, przepysznie, elegancko umeblowane", nie za drogie, gospodyni zaś, „a raczej pani tego mieszkania", młoda, ładna wdowa, wyznała, że „Polaków lubi, Austriaków nie afektuje" […]. Ale co najbardziej zadowalało obu młodych ludzi, to usytuowanie tego mieszkania przy Kohlmarkt Strasse […]. Fabrykant fortepianów Graf, u którego w magazynie Chopin bywał co dzień po południu […] obiecał mu wstawić do mieszkania bez żadnej opłaty fortepian, co umożliwiłoby zapraszanie gości, by go mogli posłuchać. […] „Dam koncert, ale kiedy, gdzie, jak, co, nic nie wiem" – pisał Chopin do domu pod koniec pierwszego tygodnia pobytu […]. W pierwszych dniach pobytu Chopin trochę się przeziębił, miał „opuchły nos" – jak to określał, dlatego też nie złożył od razu wizyt różnym dostojnym damom […] (Zamoyski 1990: 62-64).

Pozwalając wybrzmieć niemal wszystkim kluczowym punktom relacji bezpośrednio w formie listowych cytatów, Zamoyski nie buduje autorytetu swojego narratora jako postaci od Chopina niezależnej, zdolnej kompozytora rzetelnie osądzać i widzącej jego biografię z szerszej perspektywy. Nadmiar cytatów w krótkim fragmencie spowalnia też lekturę, zmusza czytelnika do poszukiwania wyjaśnień w przypisach i konfrontowania wyróżnionych cytatów z łączącymi je wtrąceniami. Biorąc pod uwagę, że i owe łączniki nie są niczym innym, jak przepisanym z niewielkimi zmianami tekstem korespondencji, łatwo odpowiedzieć na pytanie o zasadność tego rozbicia relacji na dwugłos narratora i Chopina; celem jest usunięcie w cień tego pierwszego i podkreślenie dokumentarnej wiarygodności książki.

Zgoła inaczej traktuje analogiczny moment biografii kompozytora w *Chopinie* Jarosław Iwaszkiewicz, drugi ze skamandrytów, w którego twórczości fascynacja autorem ballad skonkretyzowała się w postaci całkiem sporego korpusu tekstów literackich oraz wielokrotnie wznawianej biografii. Na kartach biografii Iwaszkiewicza epizod przyjazdu do Wiednia został pozbawiony konkretu i wymiaru anegdotycznego, czerpanego z omawianego listu.

Beztroska ostatniego tygodnia listopada nie pasowała do wizji rozdziału, który u Iwaszkiewicza rozpoczyna się wprowadzeniem wyrazistego tropu antycypującego rychłą zmianę nastroju:

> Jakiż kontrast zachodzi pomiędzy podróżą Chopina sprzed roku, wesołą, młodzieńczą, butną, a podróżą w listopadzie 1830 r. Wtedy była sama młodość, sama radość. Teraz jak gdyby nerwowość i niepokój: aby dalej, aby dalej! […]
>
> 24 listopada staje w Wiedniu, nie bardzo wie, co robić z sobą. Nic tragiczniejszego jak listy z tej epoki. Z początku jeszcze są zabawy, dowcipy […]. Ale na katastrofę niedługo wypadnie czekać. Przychodzi wiadomość o wybuchu powstania (Iwaszkiewicz 1985: 125).

Iwaszkiewiczowski Chopin nie może bawić się w Wiedniu, cieszyć umeblowanym, niedrogim mieszkaniem przy Kohlmarkt Straße i z niecierpliwością wyczekiwać na koniec spowodowanej katarem kwarantanny towarzyskiej. Chętnie powtarzany przez Wierzyńskiego i Zamoyskiego list z 1 grudnia przełożył się ledwie na fragment zdania („Z początku jeszcze są zabawy, dowcipy"). Bohater narracji Iwaszkiewicza nie może jednak skupiać się na fraszkach, obdarzony bowiem został romantyczną wrażliwością przejawiającą się nękającymi go złymi przeczuciami, nienazwanym niepokojem, który już wkrótce, wraz z wiadomością o wybuchu powstania, zyska straszliwe wypełnienie.

Obie te tradycje opisywania przybycia Chopina do Wiednia późną jesienią 1830 roku łączy Roman Brandstaetter, sięgając po list z 1 grudnia jako materiał źródłowy, z którego tka pierwszą fazę wiersza *Chopin w Wiedniu*

> Mieszkał na Kohlmark
> W mieszkaniu urządzonym wytwornie
> – Miał zawsze dobry smak
> I lubił piękne meble –
> […]
> Bywał codziennie w operze,
> Chodził na towarzyskie przyjęcia
> […]
> Był dobrych myśli,
> […] świat jest piękny.

Wiedenki są czarujące.

Uczył się niemieckiego.

Często odwiedzał państwa Malfattich.

Wtedy wybuchło Listopadowe Powstanie.

Rozpaczał (Brandstaetter 1987: 17).

Idylliczna atmosfera modnego miasta i ulubione rozrywki Fryderyka, piękno i wygoda, które cenił, towarzystwo, którego był duszą, kolejno zarysowane motywy dość dokładnie powtórzone zostały za cytowanym wcześniej listem. Zebranie dowodów Chopinowskiej beztroski ostatnich dni listopada – inaczej niż u Wierzyńskiego i Zamoyskiego, nadających samoistną wartość miniaturze powstałej z przepisania listu Chopina, czy u Iwaszkiewicza, który z przyczyn ideowo-estetycznych woli pominąć ten aspekt – służy poecie głównie do tego, by podkreślić całkowitą i nagłą zmianę nastroju, wywołaną informacją o powstaniu.

(Nie)autentyczne – sfabrykowane

Przykład listów znanych w odpisach unaocznia, jak szerokie kręgi zatacza obecność owych źródeł w licznych tekstach poświęconych Chopinowi. Brak materialnej podstawy – rękopisu – wobec niezbitej pewności jego uprzedniego istnienia, tylko nieznacznie zaburza poczucie obcowania z realnym jednak dokumentem. Zupełnie inaczej rysuje się kwestia być może najsłynniejszego w dwudziestym wieku fałszerstwa epistolograficznego – o ile przyjąć, że zbiór listów Chopina do Delfiny Potockiej, cudownie odnaleziony w ubiegłym stuleciu, w rzeczywistości jest jedynie wytworem wyobraźni Pauliny Czernickiej, chorej psychicznie kobiety, spokrewnionej z rodziną Komarów, a zarazem fanatycznej wielbicielki kompozytora. Jeśli warto pokrótce raz jeszcze historię tej mistyfikacji przybliżyć, to po pierwsze z uwagi na zaangażowanie w aferę ogromnej liczby osób, w tym niepodważalnych autorytetów świata kultury i nauki, władz, wreszcie też gremiów międzynarodowych. Powodem drugim jest niebywała żywotność tematu, jego odradzanie się i kolejne powroty, każące nowym pokoleniom czytelników

i badaczy wertować ekspertyzy, weryfikować wcześniejsze ustalenia i szukać raz jeszcze prawdy o Czernickiej i listach do Delfiny.

Legenda o związku kompozytora i muzy Zygmunta Krasińskiego była obecna w polskiej chopinologii choćby za sprawą prac Ferdynanda Hoesicka, specjalisty od badania relacji uczuciowych artystów romantycznych (Smoter 1967: 21-31; 38). Podająca się za posiadaczkę listów odkrytych w archiwum rodziny Komarów, Czernicka w 1940 roku zgłosiła się do Polskiego Radia w Wilnie, przedstawiając jego ówczesnemu dyrektorowi Witoldowi Hulewiczowi odpisy korespondencji wraz z propozycją ich ogłoszenia. Do zaprezentowania listów szerszej publiczności nie doszło, ale w wojennym Wilnie dość szybko rozeszły się pogłoski o tym znalezisku, a lokalna inteligencja weszła w posiadanie czy to odpisów, czy tylko luźnych notatek z listów, które w tych niesprzyjających okolicznościach były nawet publikowane[5]. W ten oto sposób listy do Delfiny zaczęły żyć własnym życiem, a o wskrzeszenie ich bytu publicznego zadbała Czernicka, zaraz po zakończeniu wojny zgłaszając się ze swoim materiałem tym razem do rozgłośni radiowej w Poznaniu, równolegle pokazując przepisane przez siebie wyimki z korespondencji Iwaszkiewiczowi, potem także autorytetom ówczesnej muzykologii, na przykład Zofii Lissie. Pomimo tego, że nie sposób było doprosić się rewelatorki owego znaleziska o potwierdzające jego prawdziwość dokumenty – oryginalne rękopisy (jakoby ukryte przez rodzinę Komarów z powodu niechęci do ich upublicznienia) lub o fotokopie[6] (których posiadaczką miała być Czernicka), teksty zostały częściowo opublikowane przez Iwaszkiewicza w „Życiu Literackim" (Iwaszkiewicz 1945), następnie w kilku innych czasopismach (Jasiński 1945; Czernicka 1946) i potem na przestrzeni kolejnych lat jeszcze wielokrotnie (Smoter 1967: 42), w tym na przykład w cieszącej się naukową estymą edycji Biblioteki Narodowej, na potrzeby której wybór korespondencji Chopina opracował wybitny muzykolog Zdzisław Jachimecki (Chopin 1949).

5 Publikacja w czasopiśmie nie została potwierdzona odnalezieniem ani jednego egzemplarza tego druku (Smoter 1967: 40). Pierwszy, wileński etap rozpowszechniania się listów drobiazgowo rekonstruuje także Piotr Szumiński (Szumiński 2005: 12-14). Badacz tropi przy okazji ślady „amerykańskie" korespondencji, powołując się na źródła, z których wynika, że korespondencja miałaby zostać wywieziona za ocean (Szumiński 2005: 14).

6 Czernicka podpisała zobowiązanie, że dostarczy uwierzytelniające materiały do Instytutu Chopina, czego nie uczyniła nigdy. W 1945 roku natomiast oznajmiła, że w pociągu z Białegostoku została okradziona i łupem złodziei padła właśnie teczka z fotokopiami i oryginałami listów (Smoter 1967: 45).

Choć w autentyczność odpisów Czernickiej wątpił Bronisław Edward Sydow, dyrektor Instytutu Chopina i redaktor opublikowanego w 1955 roku zbioru korespondencji kompozytora (Sydow 1955), to jednak udostępnił on angielski przekład tekstów Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku, a tam wkrótce ukazało się ich pierwsze poza granicami Polski wydanie (Mizwa 1949). Oryginalny odpis listów, z podpisem Czernickiej, miał otrzymać od Sydowa również angielski kolekcjoner Arthur Hedley, który z czasem stał się najzagorzalszym przeciwnikiem uznania autentyczności tej korespondencji, przez lata odnawiającym spór (Szumiński 2005: 36-37). Równolegle z rozpowszechnianiem się tekstów mniemanych listów Chopina do Potockiej, toczyła się batalia o potwierdzenie lub ostateczne podważenie wiarygodności dokumentów. Samobójcza śmierć Czernickiej we wrześniu 1949 roku uznana została przez niektórych badaczy za pośrednie przyznanie się do winy – fałszerstwa lub, w złagodzonej formie, stworzenia apokryfów epistolarnych (Smoter 1967: 57-88). Apogeum skandalu przypadło właśnie na jubileuszowy rok 1949, w którym coraz głośniej i już oficjalnie mówiono o nieautentyczności zbioru. Podsyciła te dyskusje zwłaszcza publikacja cytowanej już biografii autorstwa Wierzyńskiego, która ukazała się w tym roku w języku angielskim (Wierzyński 1949). Pisarz obficie wykorzystał pochodzący od Czernickiej materiał, ożywiając powszechne przekonania o jego autentyczności – i zachęcając tym samym przeciwników tej tezy do bardziej stanowczych wystąpień[7]. Stanowisko głównego obrońcy listów zajął Mateusz Gliński, polski muzyk i muzykolog, w okresie powojennym mieszkający w Ameryce. To on sformułował szereg argumentów obronnych, udowadniających – analizą formalną, treściową i nawet przesłankami wysnutymi z badań stylometrycznych – że materiały Czernickiej są jednak wiarygodne jako odpisy listów Chopina; on też opublikował monografię listów, prezentując kontekst biograficzny, opracowanie tekstów, ich zawartość i potwierdzające autentyczność wyniki badań (Gliński 1972). Sprawę odświeżyło, a zarazem jeszcze bardziej skomplikowało, odnalezienie po śmierci kompozytora Tadeusza Szeligowskiego (10 stycznia 1963) zdjęć fragmentów owych listów, wyraźnie pisanych ręką Chopina[8]. Na podstawie kopii tej doku-

[7] Smoter pisze wprost, że „Bezpośrednim powodem wystąpienia Hedleya było opublikowanie w Anglii książki Kazimierza Wierzyńskiego o Chopinie, przy opracowaniu której [...] autor posłużył się tekstami podanymi przez Paulinę Czernicką" (Smoter 1967: 53).

[8] Maria Gordon-Smith i George Richard Marek twierdzą, że to Czernicka ofiarowała Szeligowskiemu te zdjęcia, prosząc go o ich wywiezienie na Zachód i sprzedaż. Badacze

mentacji Arthur Hedley ogłosił kolejny raz, że teksty są fałszerstwem, powołując się na dyskredytującą je ekspertyzę grafologiczną (Szumiński 2005: 40)[9]. Kilka zestawów kopii krążyło w kolejnych latach głównie poza granicami Polski; poddawano je kolejnym analizom, których wyniki – co dodatkowo zaciemnia obraz całej sprawy – niekiedy okazywały się pozytywne (Gliński 1972: 115; Szumiński 2005: 152; 156-157).

Biorąc pod uwagę naprawdę bogatą bibliografię problemu i brak jednoznacznych rozstrzygnięć – poza stanowiskami skrajnych entuzjastów (Gliński) i przeciwników (Hedley) – sformułować trzeba kilka istotnych wniosków. Otóż badania owej korespondencji skupiają się głównie na rekonstruowaniu osiemdziesięcioletniej już historii fałszerstwa. Listy traktowane są jako fenomen socjologiczny, kryminalny czy psychopatologiczny. Badacze z rzadka próbują odpowiedzieć na pytanie o sens tej korespondencji; tu ewentualnie pojawiają się tezy o psychicznych problemach Czernickiej, jej chorobliwej fascynacji Chopinem i listach jako formie terapii (Szumiński 2005: 170-173). Jeśli jednak zastanowić się nad prawdziwym znaczeniem falsyfikatów, to tkwi ono raczej w fakcie, że od kilkudziesięciu lat funkcjonują w obiegu naukowym i popularnym – na równi z listami o mniej podważalnym statusie – oraz w tym, że odpowiadają na takie potrzeby odbiorców, które nie znajdują zaspokojenia w całej pozostałej korespondencji artysty.

Podstawową z tych potrzeb jest objawienie prawdy o głęboko skrywanej relacji intymnej kompozytora i Potockiej, który to romans musiałby rozwijać się już w czasie zawarcia tajemnego narzeczeństwa Chopina z Marią Wodzińską, a potem równolegle do opromienionego wielką sławą jego związku z George Sand[10], by skończyć się przy łożu śmierci kompozytora, przy którym Potocka

sugerują, że Szeligowski mógł swoją misję wypełnić, a wówczas odnalezione po jego śmierci zdjęcia byłyby jedynie kopiami zdjęć sprzedanych – te z kolei mogły wejść w ten sposób, niepostrzeżenie, w obieg antykwaryczny, a może i naukowy (Gordon-Smith & Marek 1990: 117). Być może taki obrót spraw wyjaśniałby, dlaczego krążące w latach sześćdziesiątych zestawy fotokopii (należąca do Harasowskiego – szwagra Szeligowskiego, do Hedleya oraz do wdowy po Szeligowskim) miały różną liczbę kart (Szumiński 2005: 37-44).

9 Hedley stwierdził fałszerstwo, uznając, że treść listów została ułożona jak kolaż z wyrazów i liter wyciętych z faksymiliów chopinowskich (Gliński 1972: 112).

10 Wierzyński rekonstruuje: „Romans Chopina z Delfiną, jak można przypuszczać, istniał od roku 1832 nieprzerwanie przez trzy lata, mimo zdrad i burz, które nadchodziły i przemijały. Rozeszli się w roku 1835, lecz nie na zawsze. Później miłość miała ich połączyć na nowo" (Wierzyński 2010: 269).

miała wykonać ostatni – porywający i wzruszający koncert uwieczniony na ikonografii z epoki. Listy do Potockiej epatują rubasznym humorem[11], otwartym i entuzjastycznym stosunkiem do sfery seksualnej, a także często i głęboko odwołują się do sztuki – własnych i cudzych kompozycji. Poza może pierwszą cechą, a więc humorem, wszystkich kolejnych na próżno szukać tak w korespondencjach Chopina, jak i we wspomnieniach mu poświęconych. Znamienna wydaje się tu postać księcia Karola z *Lukrecji Floriani*, fantazja na temat Chopina wykreowana przez Sand w powieści z kluczem, w której pisarka dokonywała gorzkiego rozrachunku z dogorywającym po dziewięciu latach romansem. Bohater dzieła jest histerycznym, aseksualnym psychopatą, człowiekiem pozbawiony emocji, nękającym ukochaną kobietę dzikimi napadami zazdrości. O ile Sand posądzić można o niskie pobudki i celowe oczernianie byłego kochanka, o tyle nawet u bardzo Chopinowi przychylnego Franza Liszta, autor mazurków rysuje się jako człowiek zdystansowany, cichy i zamknięty we własnym świecie, którego nikt poza nim samym nie rozumie. Czy nie łatwiej byłoby obcować współczesnemu odbiorcy z obrazem Chopina wyłaniającym się z apokryficznych listów do Delfiny, z żartownisiem, wulkanem energii twórczej i seksualnej, swobodnie wyjawiającym swoje myśli o sztuce, erotyce, a także widzącym związek między namiętnością i kreacyjnością w sposób cokolwiek przypominający modernistyczną przybyszewszczyznę i teorię artystycznej sublimacji zaczerpniętą jakby wprost z myśli Zygmunta Freuda:

> Wtedy mię natchnienie i pomysły nawiedzają, kiedy dłuższy czas nie mam kobiety. Jak się na kobiecie z pasją do sucha wypsztykam, to ode mnie natchnienie ucieka, a pomysły do głowy nie łażą. Pomyśl, jakie to dziwne i cudowne, że te same siły idą na zapłodnienie kobiety, a więc na stworzenie człowieka i ta sama siła idzie na stworzenie dzieła sztuki! Oto mi płyn życiodajny a drogocenny, który mężczyzna dla chwili rozkoszy marnotrawi! (Gliński 1872: 126)[12].

Nietrudno zrozumieć, dlaczego ten uczłowieczony i – zwłaszcza w oczach współczesnego Czernickiej odbiorcy – uatrakcyjniony wariant Chopina mógł

[11] Tę cechę wyróżnić można jako charakterystyczną dla stylu epistolografii Chopina, zwłaszcza (czy właściwie wyłącznie) w listach pisanych do polskich adresatów – rodziny, przyjaciół (Cieśla-Korytowska 2004: 140-141).

[12] W książce Smotera fragment ten został ocenzurowany i w cytacie nie ma słowa „wyprztyka" (Smoter 1967: 149).

spodobać się twórcom i inspirująco wpłynąć na ich dzieła poświęcone postaci kompozytora. Zdać sobie jednak trzeba sprawę z tego, że użycie listów do Delfiny wymagało od pisarzy, którzy ulegli sile sugestii apokryfów, zrewidowania poglądów na naturę kompozytora, częściowej rezygnacji z mitu artysty zawsze chorego, anemicznego i oddanego wyłącznie sprawom ducha, a także domagało się zrekonstruowania jego biografii w taki sposób, by podkreślić linię jego związku z Potocką, właściwie nieuchwytną w opisach wcześniejszych (poza niezawodnym tropicielem romansów, Hoesickiem) lub w biografiach nieuznających materiałów pochodzących od Czernickiej. Łatwo zauważyć tę tendencję w książce Wierzyńskiego, który, dla lepszego przygotowania tematu romansu, od pierwszej wzmianki o Delfinie stosuje metodę uwiarygodniania jej obecności w biografii kompozytora poprzez wariacyjne opracowywanie wszystkich wzmianek z pozostałej korespondencji, w których Delfina się pojawia. W liście do rodziny z 21 listopada 1830 roku Chopin lakonicznie informował, że „W Dreźnie byłem jeszcze na obiedzie u Komarów" (Helman, Skowron & Wróblewska-Sass 2009: 436). Wierzyński dyskretnie rozbudował tę wzmiankę, podnosząc tym samym rangę spotkania, a zarazem szkicując taki portret kobiety, który podkreślał jej frywolność, czyniąc z niej w przyszłości idealną bohaterkę tajonego romansu.

> U hrabiny Komarowej poznał jej trzy piękne i bardzo muzykalne córki. Zwłaszcza najstarsza z nich, Delfina, która wyszła za mąż za hrabiego Mieczysława Potockiego i niedawno porzuciła męża, słynęła z urody i uwodzicielskiego wdzięku (Wierzyński 2010: 194).

Dzięki takiemu zagajeniu kilkadziesiąt stron później, w rozdziale zatytułowanym *Delfina Potocka* i poświęconym romansowi, Wierzyński mógł odwołać się do rzuconej już wcześniej uwagi i tym samym budować wrażenie logicznej spójności opowiadanej historii.

> Chopin miał dwadzieścia dwa lata, kiedy pokochał Delfinę pierwszą pełną, nasyconą miłością w życiu. Poznał ją w roku 1830, w domu jej matki, pani Komarowej, bawiąc w Dreźnie, w drodze z Warszawy do Wiednia. Gdy znalazł się w Paryżu, odwiedził ją natychmiast (Wierzyński 2010: 257).

Sugestia związku przyczynowo-skutkowego między niegdysiejszym spotkaniem a odnowieniem znajomości – z inicjatywy Fryderyka i nadzwyczaj

szybko po jego przybyciu do Paryża – jest oczywista. Wszystko to inkrustuje Wierzyński cytatami z innych listów, które, umiejętnie wycięte, doskonale potwierdzają tezę o emocjonalnym *coup de foudre*[13]. W ten oto sposób świadectwa listów autentycznych uwiarygodniają w biografii Chopina fantazyjną narrację o romansie hipotetycznym, wyczytaną w korespondencji apokryficznej. Przy czym głównym celem Wierzyńskiego nie jest budzenie sensacji pikantnymi szczegółami, wzbogacanie portretu kompozytora o aspekt erotyczny – ten odsunięty zostaje w książce na plan dalszy. Z korespondencji do Delfiny pisarz cytuje głównie wynurzenia na temat sztuki, których tak bardzo skąpił Chopin w swoich autentycznych wypowiedziach epistolograficznych. Uwiarygodnienie romansu jest jednak warunkiem niezbędnym do tego, by móc skorzystać z dobrodziejstwa apokryfów.

Nie tylko same listy, ale też sensacyjna otoczka sprawy Czernickiej okazała się inspirująca dla kultury; w oparciu o wybrane wątki afery oraz sfalsyfikowany materiał powstał scenariusz wyreżyserowanego przez Tony'ego Palmera[14] filmu *The Strange Case of Delfina Potocka – The Mystery of Chopin* (1999). Reżyser połączył w nim dwie warstwy narracji i czasoprzestrzeni: nakręcone w kolorze ujęcia historyczne, prezentujące wybrane punkty biografii Chopina i jego romansu z Potocką oraz utrzymane w tonacji monochromatycznej wątki współczesne. To one dominują w filmie, między innymi dlatego, że obraz rozpoczyna się od autentycznych zdjęć zagłady Warszawy podczas powstania 1944 roku, którym towarzyszy imitujący historyczną audycję radiową głos z *offu*. Lektor przybliża informacje o walczącym mieście i wyraża nadzieję, cytując słowa generała Władysława Sikorskiego, że „Kraina Chopina wkrótce zostanie wyswobodzona [*The Land of Chopin should soon be free*]" (Palmer 1999). Tej optymistycznej zapowiedzi symbolicznie przeciwstawia się ukazany w kolejnym ujęciu obraz armii marszałka Konstantego Rokossowskiego, stojącej nieopodal walczącego i umierającego miasta. Pomimo pozorów historycznej wierności, prolog ten jest w rzeczywistości kolażem dobranych z powodów symboliczno-interpretacyjnych dźwięków i obrazów, które przy

[13] „Wydało mu się to tak ważne, że wspomniał o tym spotkaniu zaraz w pierwszym liście, jaki napisał ze stolicy Francji. Pod datą 18 września 1831 roku donosił Kumelskiemu, towarzyszowi podróży z Wiednia do Stuttgartu: »Wczoraj byłem na obiedzie u pani Potockiej, owej ładnej żony Mieczysława«" (Wierzyński 2010: 257).

[14] Reżyser ten skądinąd specjalizuje się w telewizyjnych biografiach kompozytorów: *Wagner* (1983), *Puccini* (1984).

bliższym przyjrzeniu okazują się jedynie imitacją[15]. Zachęca to do stawiania tezy, że głównym tematem filmu jest nie dyskusja o autentyczności biografii Chopina i ustalanie jej ostatecznego kształtu (uwzględniającego romans z Delfiną, *ergo* zakładającego prawdziwość listów lub nie), ale „aktywność narracyjna jako taka. Nie czyjeś życie, lecz jego opisywanie" (Sowińska 2013: 133). I nie tylko opisywanie, ale też stawianie warunków granicznych, jakie taka deskrypcja spełnić musi, projektowanie ram biografii wybitnego twórcy tak, by wypełniająca je treść była dostosowana do wymogów i zapotrzebowań całkowicie wobec artysty i jego sztuki zewnętrznych.

Ku takiej interpretacji filmu Palmera prowadzi wiele tropów. Już w scenie tuż po prologu, rozpoczynającej właściwą filmową narrację, pojawia się sowiecki pociąg przywożący do Polski urnę z sercem Chopina – dar radziecki dla odradzającego się po wojnie narodu polskiego. W przemowie wojskowego (występującego na tle flagi z sierpem i młotem) wybrzmiewają słowa o niezłomności polskiego ducha, ale i o tym, że serce Chopina ma być teraz impulsem do podjęcia nowych, powojennych wyzwań, czyli pracy przy odbudowie kraju. Chopin staje się więc elementem narodowego mitu, wykorzystywanego przez komunistów do utrwalania świeżo zdobytej władzy[16], a także celowo formatowanego zarówno przez nich, jak i przez samych Polaków, pożądających obrazu pomnikowego, monumentalnego i wzniosłego.

Czernicka, jako bohaterka filmowa, w kolejnych scenach trafia ze swoimi rewelacjami wprost do „Wiadomości Literackich" i Iwaszkiewicza, który przygotowuje jeszcze od przedwojnia nową biografię Chopina. Pisarz uwiarygodnia potencjalną autentyczność listów, ponieważ przyznaje, że bezskutecznie poszu-

15 Sikorski nie mógł wypowiadać się o powstaniu warszawskim, bo już nie żył, głos spikera jest tylko stylizowany na autentyczną relację, ale jego intonacja i jakość techniczna nagrania nie pozostawiają wątpliwości, że powstało ono współcześnie, zaś towarzysząca obrazom zrujnowanego miasta ludowa pieśń jest śpiewana po ukraińsku. Zresztą wszystkie rozgrywające się w Polsce sceny w filmie kręcone były właśnie na Ukrainie (Sowińska 2013: 133-134).

16 Sam reżyser w wypowiedzi na temat filmu kierował uwagę na jego wymiar polityczny. W wywiadzie, udzielonym Justynie Daniluk („Dziennik Polski" Londyn) stwierdził, że „To, czym byliśmy zainteresowani przy realizacji tego filmu, to nie był fakt, czy listy były prawdziwe, czy nie. […] chcieliśmy pokazać historię kobiety, Pauliny Czernickiej, która za upublicznienie tych listów została postawiona przed sądem. Wtedy w Polsce szalał komunizm. Wy, Polacy, wiecie lepiej ode mnie, że w czasach komunizmu ciężko było orzec, co tak naprawdę jest prawdą, a co nie, istniały różne wersje prawdy" (Daniluk 2010).

kiwał tego materiału. Kiedy jednak wybrzmiewa pierwszy fragment listu – a jest to zacytowany powyżej tekst o związku męskiej potencji i twórczości, najpierw czytany w filmowej współczesności, potem przechodzący w narrację towarzyszącą nakręconemu w kolorze obrazowi historycznemu, prezentującemu sceny spotkania Chopina z Potocką – Iwaszkiewicz gwałtownie protestuje. Nawet gdyby listy były prawdziwe, są jego zdaniem czystą pornografią, a trafiwszy w niewłaściwe ręce, mogą zostać wykorzystane do zniesławienia kompozytora i całej Polski[17]. Wypowiedź ta potwierdza, że to właśnie problem opowiadania o biografii Chopina i wykorzystywania świadomie kształtowanej narracji stanowi obiekt zainteresowania twórców filmu. Tym bardziej, że obraz został nakręcony w taki sposób, by stale balansować pomiędzy podważeniem a potwierdzeniem autentyczności listów do Delfiny. Kiedy głos czytającego kolejne fragmenty korespondencji staje się głosem Chopina, a w obrazie filmowym ożywa barwny świat dziewiętnastowieczny, wydaje się, że płynące z *offu* myśli kompozytora materializują się, potwierdzając swoją wiarygodność. Obok tego widać jednak czarno-białe sceny współczesne, w których Czernicka przepisuje na maszynie tajemniczą korespondencję i trudno oprzeć się wrażeniu, że bohaterka być może nie jest kopistką, ale twórczynią listów, co znów kieruje uwagę odbiorcy na sam akt snucia narracji o kompozytorze jako podskórnie rozwijający się na wielu poziomach temat główny filmu.

Nie ułatwia interpretacji *Dziwnego przypadku Delfiny Potockiej* fakt, że rolę obu głównych postaci żeńskich, Pauliny i Delfiny, powierzono tej samej aktorce, Penelope Wilton – i to pomimo jej przeciętnej urody i dość zaawansowanego wieku, zgodnych raczej z charakterystyką postaci współczesnej niż z uznawaną za wybitną piękność Potocką. Taką decyzję obsadową uznać można za wskazówkę, że Delfina jako adresatka rzekomych listów Chopina mogłaby być wyłącznie projekcją wyobraźni Pauliny tworzącej falsyfikaty. Równie dobrze jednak może to oznaczać, że jest ona naprawdę spadkobierczynią prababki, jej współczesnym wcieleniem, zjawionym po to, by wreszcie odkryć prawdę. Pozostaje jednak otwarta kwestia, jak rozumieć związek między obiema bohaterkami a pojawiającą się w jeszcze jednym planie filmowym pianistką, Walentyną Igoszyną, ubraną w piękne balowe kreacje i ukazywaną w ahi-

[17] Ten wątek znajduje znaczące rozwinięcie w dalszych scenach, w których dochodzi do skandalu podczas audycji radiowej. Odczytane przez Czernicką fragmenty listów uznane zostają za obrazoburcze, godzące w interes narodowy, którym jest utrzymanie bohaterskiego mitu Chopina. Proces wytoczony Czernickiej kończy się jej uwięzieniem.

storycznej sali z fortepianem, na którym gra kolejne kompozycje Chopina, stanowiące komentarz i ilustrację scen jego biografii. Rozszczepiona na kilka postaci (aktorkę Wilton w podwójnej roli, pianistkę Igoszynę i dwie dublerki aktorki) to kreacja Delfiny staje się największą zagadką tego filmu. Zdaniem Sowińskiej „nie jest więc realną, choć historyczną postacią […], lecz pustym znakiem, czekającym na wypełnienie go marzeniami o byciu kochaną i pożądaną" (Sowińska 2013: 137-138). Podobny los spotkał zresztą także filmowego Chopina, którego trzy wcielenia (chłopięce, młodzieńcze i dorosłe) nieprzypadkowo zagrane zostały przez aktorów w ogóle do siebie niepodobnych.

Struktura filmu Palmera staje się odzwierciedleniem samej historii listów Czernickiej, na którą składają się wzajemnie wykluczające się fakty – niewyjaśnione zbiegi okoliczności, tajemnicze zdarzenia, potwierdzenia i zaprzeczenia autentyczności. Sięgnięcie po apokryficzną korespondencję posłużyło brytyjskiemu reżyserowi do uzyskania czegoś więcej niż tylko awanturniczej otoczki i próby przekonania widzów, że oto poznają nową, zdemistyfikowaną wersję biografii kompozytora. W rzeczywistości film wyzwala refleksję nad tym, jak niepełna i pozbawiona fundamentów jest wiedza o Chopinie, jak mozaikowy i niespójny jest jego obraz, a przede wszystkim, jak ważną rolę w kreowaniu tego wizerunku odgrywa czynnik instytucjonalny. Opór państwa, ośrodków kultury oraz licznych jej użytkowników jest wymierzony przeciwko burzeniu wizji kanonicznej tej biografii. Listy do Delfiny, autentyczne czy nie, szargają największą narodową świętość i podważają taki obraz Chopina, który spełnia w wysokim stopniu wyznaczane mu cele: ustanowienia mitu o wyraźnie ideologicznym charakterze, będącego jedną z form integracji narodowej. To właśnie dlatego apokryfy Czernickiej nie pozostały tylko sensacyjną ciekawostką, ale wyzwoliły znaczne emocje, skłaniając do powoływania komisji, debat w czasie kongresów naukowych oraz wywierając realny wpływ na kulturę – w tym jej aspekcie, który związany jest z kreowaniem i utrwalaniem współczesnego wizerunku muzyka.

Kulturowa żywotność listów do Delfiny jest silnie związana ze współczesną tendencją do demitologizowania biografii i postaci Chopina (jak i wszystkich innych autorytetów) – można w tych apokryfach widzieć zarazem źródło, z którego pochodzą niekanoniczne informacje o kompozytorze, jak i jeden z wyrazów owej tendencji. Nieprzypadkowo więc listy Czernickiej znalazły swoje miejsce w kolażu tekstów użytych przez twórców widowiska *Chopin kontra Szopen* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (Teatr Stary, 2010). Pomysł spektaklu opiera się na zderzeniu par bohaterów uosabiających dwa warianty

ich funkcjonowania, oficjalny i prywatny, wymodelowany i prawdziwy. Jest tu zatem Szopen jak z pomnika, dogorywający i blady, monumentalny, deklamujący, w eleganckim dziewiętnastowiecznym stroju, ze stosowną fryzurą, i jest Chopin współczesny, w podkoszulku i swetrze, bardziej ludzki, odbrązowiony. Jest Sandowa, jako dysząca namiętnością modliszka, nadmiernie siebie pewna i zamaszysta, której czarną legendę zaczął tworzyć jeszcze w okresie romantyzmu Liszt, a obok niej funkcjonuje George Sand, kobieta o skomplikowanych uczuciach, inteligentna, świadoma siebie, niezakłamana. Dominująca rola w przedstawieniu przypadła pierwszym z wymienionych postaci, karykaturalnie przerysowanym i grającym nienagannie przypisane im role – a więc te, w których obsadza je wyobraźnia zbiorowa. Teksty, które płyną ze sceny, stanowią godny niejednej chopinowskiej akademii zlepek fragmentów biografii, opracowań naukowych, wspomnień, listów, wierszy poświęconych artyście. Listy do Delfiny zostały w tę całość wkomponowane wraz ze swoją autorką, Czernicką, tragiczną ofiarą opętania Chopinem, dla której fikcyjna korespondencja miała stać się przestrzenią ucieczki przed rzeczywistością.

Jak przekonywał Mateusz Gliński, najgorętszy orędownik uznania apokryfów Czernickiej za listy autentyczne:

> […] dr Lissa przyznała, że „przywykliśmy w Polsce do tego, że i dawniejsze listy Chopina częściowo dotarły do nas tylko z drugiej ręki, w odpisach". Jest oczywiste, że te same kryteria muszą być stosowane do listów Chopina do Delfiny Potockiej. Na sesji chopinowskiej w N. Jorku w 1961 r. przyjęta została jednomyślnie opinia, że „brak oryginałów korespondencji Chopina z Delfiną nie może w żadnym razie stanowić przeszkody do uznania listów za autentyczne" (Gliński 1972: 111).

W ten oto sposób został postawiony znak równości między problemem braku materialnej podstawy młodzieńczych listów do rodziny i awanturniczą historią towarzyszącą batalii o listy do Delfiny. Tematy badawcze, jakie podsuwa kwestia autentyczności obu tych bloków korespondencji, pozornie wyczerpują się na aspektach filologicznych, stylometrycznych, wspieranych nawet analizami grafologicznymi. Tymczasem, bez względu na swoją wiarygodność, źródła te znalazły trwałe miejsce w kulturze. Korzystają z nich liczni twórcy, w tym pisarze, traktujący biografię Chopina bądź jako przedmiot literatury faktu (biografia o charakterze naukowym), bądź – i to znacznie częściej – jako źródło inspiracji dla utworów o wyraźnie artystycznym wymiarze. Wchodząc w tkankę tekstu poświęconego Chopinowi, listy do rodziny lub listy do Del-

finy przestają być przedmiotem troski filologów, a służą budowaniu obrazu kompozytora; celem ich wykorzystania jest – być może – dociekanie prawdy o meandrach jego biografii i osobowości, ale efektem okazuje się fikcyjny konstrukt, ujawniający wyobrażone oczekiwania odbiorców, na potrzeby których ów portret Chopina został spreparowany.

Źródła cytowań

Brandstaetter, Roman (1987), *Pieśń o życiu i śmierci Chopina*, Poznań: W Drodze.

Chopin, Fryderyk (1949), *Wybór listów*, oprac. Zdzisław Jachimecki, Biblioteka Narodowa I 131, Wrocław: Ossolineum.

Cieśla-Korytowska, Maria (2004), 'Słowa muzyka', w: Maria Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", ss. 139-209.

Czernicka, Paulina (1946), 'Chopin i poeci. Chopin i Mickiewicz. Słowacki i Chopin. Chopin i Norwid', *Nauka i Sztuka*: 5/6, ss. 336-351.

Daniluk, Justyna (2010), *Historia listów Pauliny Czernickiej*, online: https://wiadomosci.onet.pl/kiosk/historia-listow-pauliny-czernickiej/4gwbx [dostęp: 02/11/2018].

Gliński, Mateusz oprac. (1972), *Chopin. Listy do Delfiny*, Nowy Jork – Detroit – Toronto: Międzynarodowa Fundacja Chopinowska „Chopin Publishing Fund".

Gordon-Smith, Maria, George R. Marek (1990), *Chopin*, przekł. Aldona Szpakowska, Warszawa: Czytelnik.

Helman, Zofia, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Sass red. (2009), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1 (1816-1831), Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Helman, Zofia, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Sass red. (2017), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2 cz. 1 (1831-1838), t. 2 cz. 2 (1838-1839), Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Hordyński, Władysław oprac. (1949), *Listy Fryderyka Chopina do Adolfa Cichowskiego*, Warszawa: Stowarzyszenie – Instytut Fryderyka Chopina.

Iwaszkiewicz, Jarosław (1945), 'Historia listów Chopina do Delfiny Potockiej', *Życie Literackie*: 3/4, ss. 22-23.

Iwaszkiewicz, Jarosław (1985), *Chopin*, Kraków: PWM.

Jasiński, Roman (1945), 'Nieznane listy Chopina', *Radio i Świat*: 1, ss. 5-6.
Jasiński, Roman (1945), 'Nieznane listy Chopina', *Radio i Świat*: 3, s. 5.
Karasowski, Maurycy (1882), *Fryderyk Chopin. Życie – listy – dzieła*, t. 1-2, Warszawa: Gebethner i Wolff.
Karasowski, Maurycy (1862), 'Młodość Fryderyka Chopina', *Biblioteka Warszawska*: 4, ss. 1-40.
Karasowski, Maurycy (1869), 'Młodość Fryderyka Szopena (rok 1830 i następne)', *Biblioteka Warszawska*: 1, ss. 161-179.
Kobylańska, Krystyna (1972), *Korespondencja Chopina z rodziną*, Warszawa: PIW.
Kordaczuk, Wiesława (1971), 'Korespondencja Maurycego Karasowskiego z siostrą Chopina w sprawie wydania biografii kompozytora', *Muzyka*: 2, ss. 106-120.
Krajewski, Mirosław (2010), *Dobrzyńskie listy F. Chopina. Fryderyk Chopin na Mazowszu płockim, ziemi dobrzyńskiej i Pomorzu (1825-1827)*, Rypin: Wszechnica Edukacyjna i Wydawnicza „Verbum".
Liszt, Franciszek (2010), *Chopin*, przekł. Maria Traczewska, Kraków: PWM.
Mizwa, Stephen P. red. (1949), *Frederic Chopin 1810-1849*, New York: Macmillan Publishers Limited.
Niecks, Frederic (2011), *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przekł. Antoni Buchner, red. Jerzy Michniewicz, Warszawa: NIFC.
Palmer, Tony reż. (1999), *The Strange Case of Delfina Potocka – The Mystery of Chopin*, [DVD].
Pereświet-Sołtan, Stanisław (1926), *Listy Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego*, Warszawa: Wydawnictwo Związku Narodowego Polskiej Młodzieży Akademickiej.
Sand, George (2009) *Lukrecja Floriani*, przekł. Zofia Jędrzejowska-Waszczuk, Warszawa: NIFC.
Skowron, Zbigniew (2003), *Maurycy Karasowski*, online: http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/karasowski/id/2432 [dostęp: 30.05.2018].
Skowron, Zbigniew red. (2010), *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i jej dziećmi*, Warszawa: NIFC.
Smoter, Jerzy Maria (1967), *Spór o „listy" Chopina do Delfiny Potockiej*, Kraków: PWM.
Sowińska, Iwona (2013), *Chopin idzie do kina*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".
Sydow, Bronisław red. (1955), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1-2,

Warszawa: PIW.
Szumiński, Piotr (2005), *Chopin i Potocka. Awantura o miłosną korespondencję*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Semper".
Wierzyński, Kazimierz (1949), *The Life and Death of Chopin*, przekł. Norbert Guterman, New York: Simon and Schuster.
Wierzyński, Kazimierz (2010), *Życie Chopina*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
Zamoyski, Adam (1990), *Chopin*, przekł. Halina Sołdaczukowa, Warszawa: PIW.

Retoryka rozpaczy, retoryka żałoby. O listach Oli Watowej do Czesława Miłosza

ANNA GAWRYŚ
Uniwersytet Śląski
anna.gawrys@us.edu.pl

Cóż, wciąż ta sama doxa (najbardziej zamierzona w świecie): żałoba dojrzeje (to znaczy, że czas sprawi, iż żałoba opadnie jak owoc lub pęknie jak wrzód).

Roland Barthes (2013: 162).

„Każdemu jego własny rytm zgryzoty" (Barthes 2013: 176)

Żałobę opisuje pięć różnych teorii, a każda inaczej, by sparafrazować żart Stanisława Lema (1971: 13), pointujący ten zadziwiający proces pokrywania ludzkiej niewiedzy nadmiarem słów. Roztropnie jest więc chyba niniejsze rozważania na temat żałoby rozpocząć w rejestrze pozbawionym patosu – jeśli to oczywiście możliwe. O żałobie pisze się na różne sposoby: teoretycznie i na poziomie ogólności zajmowali się tym między innymi psychoanalitycy – dobrze znany i klasyczny już tekst *Żałoba i melancholia* Zygmunta Freuda do dziś inspiruje, jest też punktem wyjścia dla kolejnych pokoleń psychoanalityków. Inni wychodzili od konkretnego przypadku i raczej go później nie opuszczali. Można przywołać zarówno teoretyczne, jak i literackie ujęcia, od *Trenów* Jana Kochanowskiego, przez *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta czy

cykl wierszy *Anka* Władysława Broniewskiego, po *Dziennik żałobny* Rolanda Barthesa lub *Umarł mi* Ingi Iwasiów. A jeśli coś z tych ujęć teoretycznych i praktycznych realizacji literackich wynika, to jest to chyba przekonanie, że usiłujemy mapować bezkresne terytorium, na którym cały czas mylimy i gubimy drogi. Kłopot w tym, że często ci, którzy podejmują temat żałoby, nie zawsze piszą o śmierci. A przecież nie ma żałoby bez śmierci. Często bywa też odwrotnie, na przykład filozofowie zajmujący się problemem śmierci rzadko równocześnie dywagują nad zagadnieniem żałoby.

Obecnie, chcąc opisać konkretny przypadek żałoby, stajemy bezradni wobec z jednej strony, wielości teoretycznych ujęć oraz, z drugiej strony, różnorodności ich opisów wyzbytych jednak aspiracji charakterystycznych dla uogólnień. Te pierwsze, czujemy to od razu, nie obejmują, wbrew ambicjom badaczy, wszystkich możliwości, wszystkich ich odcieni, coś im się zawsze wymyka albo nasz poszczególny przypadek nie realizuje na przykład wszystkich stadiów żałoby. Z konkretnymi ujęciami bywa inaczej. Czasem czyjeś spostrzeżenie wydaje nam się tak bliskie, jakby było nasze własne. Myślimy wtedy, że sami byśmy tego lepiej nie napisali, nie nazwali, nie ujęli. Jest to z pewnością zbieżność doświadczenia, lecz analogie są zawsze niebezpieczne. Wbrew pozorom mogą głęboko mylić, sprowadzać na manowce. Stąd też tęsknimy czasem do ujęć syntetyzujących, ale skazani jesteśmy raczej na *case studies*. Podejście tego rodzaju – balansujące między nieosiągalną całością a niewystarczającą i zdradliwą częścią – podsuwa tak zwana nowa humanistyka i jej koryfeusz, Ryszard Nycz, który pisze w *Poetyce doświadczenia*:

> Wygląda, że przechodzimy w ten sposób – bez żalu – od literatury (sztuki) autonomicznej do kulturowo wytwarzanej, doświadczanej i legitymizowanej, od widoku „znikąd" do perspektywy partykularnej i osobistej, od teorii apriorycznej do praktykowanej. Ta oksymoroniczna „teoria praktyki" to właśnie poetyka, pojęta jako inwencja pojęć, w których tworzone/odkrywane są regularności i prawidłowości znaczących praktyk – zrealizowanych bądź antycypowanych (Nycz 2012: 132).

Dlatego też z ogromnej liczby spostrzeżeń na temat żałoby wybrano zaledwie kilka pojęć, odpryski całościowych ujęć. Będą to niektóre terminy użyte przez Freuda, rozważania „ojca" tanatologii – Louisa Vincenta Thomasa – oraz zapiski z *Dziennika żałobnego* francuskiego literaturoznawcy i pisarza, Barthesa. To właśnie w tym ostatnim tekście można odnaleźć myśli, będące jakby zaprzeczeniem tego, co zwykło się myśleć o żałobie. „Każdemu jego własny

rytm zgryzoty" (Barthes 2013: 176) – Barthes, wypowiadając tę krótką myśl, daje sobie prawo do indywidualnego jej doświadczania, odcina się od dominujących języków, a także tradycyjnie przyjętych założeń, według których żałoba, zwyczajowo zabierająca rok naszego życia, może zostać opisana jako zjawisko uniwersalne, cechujące się fazowością (rozpacz i cierpienie, konfrontacja ze stratą i przepracowanie myśli, aż w końcu finał w postaci wyzdrowienia i powrotu do stanu sprzed żałoby)[1]. Według autora *Imperium znaków* jest ona czymś wsobnym, rządzi się własnym rytmem, który jest wznawiany lub przerywany mikrozdarzeniami: kwiaty na stoliku, rozmowa w ciastkarni, fotografia czy padający śnieg: wszystko może wprowadzić ją w ponowny ruch, bo to właśnie „Nieciągły charakter żałoby przeraża mnie totalnie"– dopowiada Barthes (2013: 79).

„podaję Ci te Jego słowa ostatnie…" (Miłosz 2009: 8)

Pierwszy list Oli Watowej do Czesława Miłosza, z szóstego sierpnia 1967 roku, czyli napisany osiem dni po samobójczej śmierci jej męża, Aleksandra Wata, zawiera nie tylko informację o odejściu poety, ale także, w przeważającej części, przepisany – we fragmentach – list pożegnalny męża. Jest więc listem w liście, a właściwie wieloma listami w jednym[2], ponieważ Wat kieruje swoje ostatnie słowa do żony (z prośbą o wybaczenie), do lekarza (apel: NIE RATOWAĆ [podkreślenie oryginalne]), do syna (pożegnanie i uwagi techniczne w sprawie nagrań *Mojego wieku* oraz innych niewydanych tekstów) i do najbliższych („Opiekujcie się wszyscy moją Olą"; Miłosz 2009: 7). List jest zresztą mylnie datowany, bo zamiast spodziewanej cyfry VIII widnieje numer VII, oznaczający lipiec. Watowa wraca więc – na prawach i zasadzie czynności pomyłko-

[1] Urszula Bielecka zauważa, że „Camille B. Wortman i Roxane C. Silver jako pierwsze pozwoliły sobie na analizę podstawowych założeń na temat żałoby w świetle dostępnych wówczas badań klinicznych. Podważyły [te – A.G.] cztery, szeroko przyjęte przekonania" (Bielecka 2012: 63).

[2] Warto dodać, że Ola Watowa „często do listów adresowanych do autora Ziemi Ulro dołączała ona kserokopie listów, jakie otrzymywała od innych osób. W ten sposób listy Watowej do Miłosza zyskują, rzec by można, charakter »kompozycji szufladkowej« (np. załącza ona list Stefana Treugutta oraz list Kowalczykowej, który przekazuje jej Treugutt). Dopełniają one w szczególny sposób wypowiedzi Watowej" (Dziadek 2011: 171).

wej – do czasu sprzed tragicznego zdarzenia, co oczywiście można tłumaczyć stanem emocjonalnym wdowy, jej zdenerwowaniem, towarzyszącym pisaniu w szczególnie trudnej życiowo sytuacji. Błąd literowy przywołuje, rzecz jasna, także trop freudowski. Czynność pomyłkowa, popełniona przez autorkę listu, może być też rezultatem mimowolnego wpływania treści zepchniętych do nieświadomości, nieakceptowania utraty, która w ten właśnie sposób uwidacznia jej ciśnienie.

Watowa, oprócz zacytowanych fragmentów, zwraca się do przyszłego noblisty ze szczególną prośbą: „Kochany, drogi Czesławie – podaję Ci Jego słowa ostatnie ku Twojej serdecznej o Nim pamięci. […] Praca zarejestrowana na magnetofonie, której Ty byłeś »idealnym słuchaczem«, nie może, nie powinna zginąć. To teraz cel mego życia. Pomożesz mi, mój Czesławie?" (Miłosz 2009: 7-9).

Watowa, nazywając Miłosza „idealnym słuchaczem", powtarza słowa męża, który w latach 1963-1965 nagrywał swoje wspomnienia, znane dzisiaj w formie książkowej jako *Mój wiek*, a jego rozmówcą był właśnie Miłosz. Prośba kierowana do autora *Doliny Issy* jest zręcznym zwrotem retorycznym, w pełni uzasadnionym i z całą pewnością dokładnie przemyślanym. W ten sposób fragment pożegnalnego listu jej męża staje się – metaforycznie i dosłownie – powitalnym listem Oli do Czesława Miłosza. Ostatnie słowa Aleksandra zapoczątkowują wieloletnią wymianę korespondencji, pożegnanie ze światem zamienia się w powitanie, epitafium jakby zmienia się w apostrofę. Wszystko zaczyna się więc od tragedii i przez kolejne trzynaście lat rejestruje jej ślady. Ze względu na brak jakichkolwiek innych regularnych zapisków opublikowanych przez wdowę, pracę żałoby możemy śledzić wyłącznie na podstawie wspomnianej kilkunastoletniej korespondencji, która niepozbawiona jest oznak rozpaczy, smutku, gniewu i zniecierpliwienia, przeplatanych chwilami radości. Jest to też historia tworzenia się *Mojego wieku,* ponieważ korespondencja ta służyć miała przede wszystkim wymianie informacji na temat przepisywanego z kaset, a później redagowanego i przygotowanego do publikacji tekstu. Watowa więc już w pierwszym liście opisuje to, o czym pisze Freud (1999: 100-107). Mianowicie zamiast – co byłoby najlepsze z terapeutycznego punktu widzenia – dokonać przeniesienia libido na inny obiekt, pozostaje, poprzez metonimiczną podmianę ciała na nagranie głosu, w bezpośredniej bliskości ze zmarłym, który cały czas, dzięki utrwalonym na taśmie magnetofonowej i wciąż odsłuchiwanym wypowiedziom, wydaje się żywy. Wskutek tego Watowa przez wiele lat nie przestaje przeżywać żałoby, która w efekcie zamienia się w melancholię.

Rok pierwszy

W odpowiedzi na ten dramatyczny list, Miłosz – co naturalne w takich sytuacjach – stara się wejść w rolę pocieszyciela. Drugiego września pisze: „Wiesz, że tak być musiało, nie mogło być inaczej, to dla niego było wyzwolenie, a nie mógł już unieść tego bólu latem 1966, po tym ataku. Przecie to pamiętam" (Miłosz 2009: 9). Należy wspomnieć, że od 1953 roku autor *Mojego wieku* cierpiał na ciężką i bolesną chorobę, zwaną syndromem Wallenberga, powodującą ostre, przeszywające bóle głowy. Właśnie do tego nawiązuje Miłosz, który w czasie rozmów z Watem musiał być świadkiem niejednego ataku choroby przeżywanego przez poetę. Wydaje się jednak, że Miłosz, próbując wypowiedzieć słowa pocieszenia, używa językowej kliszy, której trudno uniknąć mówiąc o stracie bliskiej osoby w obliczu ciężkiej choroby i samobójczej śmierci. O tej banalności słów, eksplikowanych wobec śmierci, pisze też Barthes w *Dzienniku żałobnym*. Dwudziestego dziewiątego października, cztery dni po stracie matki (można więc przypuszczać, że przyjął już wiele słów kondolencji), zanotuje: „W zdaniu: »Ona już nie cierpi«, do czego, do kogo odsyła »ona?« Co znaczy ta teraźniejszość?" (Barthes 2013: 27). Okazuje się, że w zderzeniu ze śmiercią, w obliczu tragedii, nikomu, (nawet tak wybitnemu mistrzowi słowa, a też przecież i mistrzowi myślenia, jakim był Czesław Miłosz) nie udaje się uniknąć banalności pocieszenia. Ta klisza wydaje się czymś, co wynika z naszej niewiedzy i niemocy wobec śmieci, odczuwanej wobec owego, wcześniej wspomnianego, bezkresnego terytorium, które z takim trudem poddaje się językowemu opanowaniu.

Pierwsze listy z 1967 roku zawierają przede wszystkim przede wszystkim ustalenia dotyczące opracowywania nagrań: a więc przesyłane przepisane fragmenty, korekty i pytania. Uzupełniane są zwykle zapisami cierpienia i zwierzeniami, gdyż Miłosz nie był traktowany przez Watów jak zwykły rozmówca na nagrywanych taśmach, ale przede wszystkim jako przyjaciel rodziny, w następstwie czego mimowolnie stał się powiernikiem wdowy. Piątego października Ola Watowa napisze:

> Wróciłam wczoraj z Andrzejem do Paryża. I ten powrót jest tak ciężki. Cały ten miesiąc byłam jakby pod narkozą. I to przebudzenie do wiecznego rozstania tak strasznie mnie boli. Ciągle łapię się na tym, że jak tylko jestem sama, jak w tej chwili, ni to jęczę, ni to skomlę, jak ciężko zranione zwierzę (Miłosz 2009: 11).

Jak widać, wobec śmierci wypowiada się komunały, utarte słowa współczucia, jak Miłosz, albo mowa urywa się pod naporem cierpienia i spod cienkiej warstwy kultury przebija zwierzęcość bólu – nieartykułowane skomlenie – jak „zwierzę". Uświadomienie sobie nieuchronności, nieodwołalności rozstania z mężem, z którym Watowa na dobre i na złe spędziła czterdzieści lat życia, musiało spowodować wstrząs. Powrót do życia bez Aleksandra opisuje jako „przebudzenie do wiecznego rozstania" (Miłosz 2009: 11), co stanowi grę słów, a zarazem dekonstrukcję biblijnej obietnicy przebudzenia do życia wiecznego[3]. Po tym życiu nie ma już niczego. Watowa wie, że jest skazana na żałobę bez pocieszenia, na dążenie ku śmierci bez obietnicy pośmiertnego spotkania z Aleksandrem. W tym samym liście zapyta: „Czy on mnie słyszy – Czesławie? Dlaczego Cię tu nie ma teraz – kiedy tak mi jesteś potrzebny?" (Miłosz 2009: 11).

Dramatyczne słowa, kierowane do przyjaciela, świadczą o głębokim cierpieniu po stracie, a także potrzebie rozmowy i chęci oparcia się, jak dotychczas, na męskim ramieniu. Zważywszy na dzielącą rozmówców odległość oceanu, trudno potraktować to pytanie poważnie; jest to bardziej rodzaj przeniesienia niż realny wyrzut. Do pytania „Dlaczego Cię tu nie ma" (Miłosz 2009: 11) z łatwością można byłoby dodać – „Aleksandrze" – bo zapewne utyskiwania te właśnie jego dotyczyły. Świadczyłoby o tym między innymi wcześniejsze pytanie: „Czy on mnie słyszy – Czesławie?" (Miłosz 2009: 11). Pytanie rzucone w pustkę nie krystalizuje się bynajmniej z potrzeby wiary, Watowa nie znajduje bowiem pocieszenia w religii czy myśli o życiu po śmierci, ale z próby wysłowienia przerażenia samotnością. W pustej przestrzeni mieszkania pobrzmiewa echo słów Jana Lechonia: „Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma" (Lechoń 1991: 30). Nie wiadomo jednak, jaka była reakcja Miłosza, gdyż po dwóch dniach Watowa napisała następny list, w którym tłumaczy się z poprzedniego: „[...] wybacz mi – wstyd mi – za list, który wysłałam Ci wczoraj. Powrót do Paryża załamał mnie. Ale dzisiaj znowu panuję nad sobą i wiem, że nie mój ciężki smutek jest rzeczą najważniejszą" (Miłosz 2009: 11).

Rozpacz, spowodowana utratą, zanurza wdowę w chaotyczności żałoby. W listach można śledzić poruszające do głębi, dramatyczne wyznania, jak

[3] Myśli o przebudzeniu do życia wiecznego jest obecna w świętych pismach judaizmu. Wspomina o tym między innymi Prorok Daniel: „Wielu zaś, co posnęli w prochu ziemi, zbudzi się: jedni do wiecznego życia, drudzy ku hańbie, ku wiecznej odrazie" (Dn 12,2). W *Nowym Testamencie* można przeczytać *List do Efezjan*: „Dlatego się mówi: Zbudź się, o śpiący, i powstań z martwych, a zajaśnieje ci Chrystus" (Ef 5, 14).

i wciąż powracające, pozornie świadczące o opanowaniu i trzeźwości myślenia, ślady pracy nad niewydanymi tekstami męża[4]: „Wczoraj wpadłam na kartki z dziennika A. pisanego w Berkeley, na maszynie, słowa bez spółgłosek" (Miłosz 2009: 11-12). Naturalnie ma ona na myśli wydany kilkanaście lat później tekst Wata – znany jako *Dziennik bez samogłosek*. Wdowa jednak kolejny raz popełnia pomyłkę – myli spółgłoski z samogłoskami. W listach można zresztą prześledzić wiele takich pomyłek i znaków wyparcia: kobieta kilkukrotnie dopytuje Miłosza o decyzje Gregory'ego Grossmana, byłego już wtedy dyrektora The Center for Slavic and East European Studies Uniwersytetu w Californii, który podczas pobytu Watów w Stanach rzeczywiście piastował to stanowisko i, co ważniejsze, był pomysłodawcą projektu Wat-Miłosz:

> Robię coś, czego Aleksander nie życzył sobie, ponieważ uważał się „za bankruta, który nie spłacił długu". Mianowicie zapytuję Grossmana, czy fundusz, który był przeznaczony na przepisanie z taśmy – jeszcze istnieje i czy mogliby mi za to przepisanie (ponad 1000 str.) zapłacić (Miłosz 2009: 18).

Mimo że po każdym takim liście przyszły noblista go korygował i informował Watową o zmianie kadry na uniwersytecie, ta jednak zdawała się nie przyjmować nowego stanu rzeczy do wiadomości[5]. Czasem jednak niepomyślne dla wdowy komentarze traktowane były przez nią jako powód do obrazy. Świadczą o tym listy Miłosza pisane po długich okresach milczenia kobiety: „Martwi mnie, że nie piszesz. Proszę Ciebie, nie obrażaj się i nie interpretuj moich wątpliwości co do przedmowy moim brakiem czynnego zainteresowania dziełem Aleksandra" (Miłosz 2009: 17). Najczęściej jednak listy te były wysyłane z dużą częstotliwością. Watowa zarzucała Miłosza dziesiątkami pytań, sugestii, próśb i zwierzeń. Listy były niejednokrotnie nadużyciem cierpliwości adresata. Zdarzały się fragmenty przypominające bardziej kartki pamiętnika niż klasyczną korespondencję; „ich cechą charakterystyczną" – napisze później Adam Dziadek, który opracował część listów do druku – „jest coś, co moż-

[4] I znów myślenie Barthesa wydaje się zbieżne: „Przemieniam »Pracę« w sensie analitycznym (pracę żałoby, marzenie), w »Pracę« rzeczywistą – pisania" (Barthes 2013: 143).

[5] W liście z 11 X 1967 roku Miłosz napisze do Watowej: „pieniędzy od Grossmana to nie dostaniesz, bo on już nie jest dyrektorem Center, jest ktoś inny..." (Miłosz 2009: 21), a kilka miesięcy później, 9 II 1968, znów wyjaśni: „Grossman nie jest już jego dyrektorem" (Miłosz 2009: 30).

na by określić jako »powieściowość« […] układają się one bowiem w liczne narracje, czasami urywane opowieści, poza komunikatem *explicite* zawierają kilka innych, tworzących piętra, znaczeń" (Dziadek 2011: 171). Część z nich przypomina raczej rozmowę z terapeutą niż z przyjacielem, co zresztą musiała sobie uświadamiać sama nadawczyni, pisząc któregoś dnia: „Ten list za listem – obawiam się, że zaczniesz się ich bać" (Miłosz 2009: 19). Albo: „to na pewno bardzo źle, że Cię tak męczę i dużo czasu zabieram" (Miłosz 2009: 24); „Ciężko mi, jak pomyślę, że zabieram Ci czas i energię dla moich spraw. Ale mimo to – sprawy te są dla mnie tak ważne, że bezwstydnie wyzbywam się skrupułów i zamęczam naszych przyjaciół. Wybacz!" (Miłosz 2009: 26).

Cytowane wypowiedzi pozwalają mniemać, że wspólna praca nad tekstem mogła służyć jej za dodatkowy pretekst do rozmowy i zwierzeń. Watowa znalazła w Miłoszu nie tylko wsparcie merytoryczne, ale również, co już wcześniej było sygnalizowane, oparcie psychiczne, a więc wymiana korespondencji mogła mieć także walor terapeutyczny. Wdowa próbowała znaleźć oparcie i pomóc sobie w zmaganiach ze stratą, bo wszystko wokół przypominało o mężu, przede wszystkim miejsce, gdzie miała spędzić samotnie resztę życia. Jej mieszkanie wydawało się już tylko mieszkaniem po Aleksandrze: „Jestem u Andrzeja, nie mogę mieszkać w tym mieszkaniu, gdzie żył Aleksander i gdzie tak strasznie pusto i nie ma już żadnej nadziei" (Miłosz 2009: 11). To nowe znaczenie, jakiego nabierają przedmioty czy miejsca związane ze zmarłym, wspomnienie razem przeżytej przeszłości, o którym piszą też Barthes (2013), Simone de Beauvoir (1966), Luis Vincent Thomas (1993) i wielu innych, którym przyszło zmagać się ze śmiercią bliskiej osoby, odkryła także żona pisarza. Postanowiła wyprowadzić się z dawnego lokum, gdzie każdy kąt przypominał o wspólnym życiu i powodował cierpienie: „Wczoraj był piątek, trzynasty i padał deszcz. Wyprowadzałam się z Parc de Sceaux. Winda nagle popsuła się. Tragarze staszczali z piątego piętra nasze stare meble, książki itd. Zdawało mi się, że wynoszą trumny" (Miłosz 2009: 22).

Opuszczenie poprzedniego mieszkania nie przychodzi łatwo, zdaje się, jakby wszystkie nieszczęścia, niczym kara, zebrały się nad głową wdowy, a dopełnia je eskalacja fatalności: poczynając od pechowej daty (piątek trzynastego) i niesprzyjającej pogody (deszcz), przez windę, której Watowa, przynajmniej pośrednio, wyrzuca złośliwość, bo ta psuje się „nagle" wtedy, kiedy jest najbardziej potrzebna, przez tragarzy z mozołem „taszczących" meble, aż po rodzaj halucynacyjnej monomanii związanej ze śmiercią. Wynoszenie mebli zrównane zostaje przez nią z odprowadzaniem trumny. Watowa zdaje się kontamino-

wać dwa obrazy; podobnie jak widok bliskiego w trumnie dotkliwie odziera nas z nadziei, sprawia, że ciało staje się częścią funeralnego przedmiotu, samo stając się przedmiotem, boleśnie przypominając o nieodwołalnej śmierci, tak samo odprowadzane z mieszkania Watów meble, „wytaszczane" ze wspólnego miejsca są martwe i już nigdy nie odzyskają poprzedniego „życia". Watowa wie, że od tego deszczowego piątku trzynastego staną się wyłącznie przedmiotami, rekwizytami, dowodami wcześniejszego życia. Na schodach paryskiej kamienicy *ars epistolandi* spotyka się z *ars moriendi*.

„mój testament, który składam w Twoje ręce" (Miłosz 2009: 92)

W późniejszych listach napotykamy – na przemian – rzeczowe sprawozdania z postępów prac nad archiwum Wata: „przesyłam dzisiaj (nareszcie!) resztę przepisanych taśm. Seanse 23, 24, 25 i 26 na ręce p. Grampp. [...] W wysłanym już poprzednio maszynopisie brakowało kilku stron, stwierdziłam to teraz po przesłuchaniu taśmy" (Miłosz 2009: 29); echa spotkań towarzyskich (z Iwaszkiewiczem, Kotem Jeleńskim czy Sterlingami), prywatne zwierzenia, dotyczące chorób czy rodziny, jak i kolejne ślady narastającego smutku, poczucia bezsilności, zatracania się w żałobie. Na początku 1968 roku wdowa, targana licznymi wątpliwościami, napisze do Miłosza:

> Czy dobrze zrobiłam? Czy dobrze robię? Co mam robić? Takich pytań zadaję sobie masę, strasznie – co tu wiele gadać, nieporadna, zagubiona w tym świecie decyzji ostatecznych. Czułam się tak silna przy Aleksandrze, prawie pewna swoich poglądów. Skora do dyskusji. Teraz dialog się urwał i – cisza, milczenie (Miłosz 2009: 34).

Watowa odkrywa, że śmierć męża po trosze jest także jej własną, bowiem z odejściem Aleksandra, zrywając łączące ją z nim związki, straciła również jakąś część siebie. Chce podjąć decyzję, ale jest zdolna wyłącznie do stawiania pytań, próbuje mówić, ale słowa nie dają jej przyjemności, próbuje pisać – ale wychodzi „statycznie i martwo". W 1971 roku wspomni: „Chciałabym bodaj na chwilę odzyskać w sobie to widzenie, ten dar słowa, tę chęć i przyjemność, jaką dawało mi opowiadanie" (Miłosz 2009: 69). Słowa francuskiego myśliciela, Louisa Vincenta Thomasa, z powodzeniem mogłyby być słowami Watowej: „śmierć bliskiego" – pisze Thomas – 'pozbawia nas także jego spojrzenia, odzwierciedlającego [naszą – A.G.] postać lepiej niż lustro, doświadczam[y–

A.G.] wewnętrzności [swojej –A.G.] własnej śmierci" (Thomas 1993: 163). Watowa straciła owo lustro, a wraz z nim siłę i pewność siebie, które według niej miały źródło w osobie męża: „Aleksander to wszystko inspirował we mnie i ta siła we mnie, którą tak wychwalał, miała źródło w nim. Jest mi coraz samotniej i beznadziejniej i świat mi się przedstawia jako jeden wielki bezsens. I nie znajduję Księgi Pocieszeń" (Miłosz 2009: 62).

Kiedy wiara, wszelkie pocieszenia religijne zawodzą, kiedy nie można odnaleźć „Księgi Pocieszeń", a lustro refleksji uległo bezpowrotnemu rozbiciu, jedynym ratunkiem staje się praca związana z dziełem Aleksandra. Porządkowanie papierów zmarłego męża – tekst zastępujący jego obecność, substytut z celulozy, stają się miejscem ocalenia, zarazem słabym i jednocześnie jedynym. W 1970 roku, czyli długo po terminie, w którym według wielu psychoanalityków powinna zakończyć się praca żałoby, cierpienie Oli Watowej wydaje się przybierać na sile, jakby cały jej świat się w nim zatapiał. Z każdym kolejnym listem jej stan fizyczny i psychiczny się pogarsza: „Ja nie piszę, a i w tej chwili krótko, bo jestem w złym stanie zdrowia, ciągle się leczę, ale bezskutecznie. Zawaliłam się psychicznie i niełatwo mi się pozbierać" (Miłosz 2009: 58). Żałoba, jak widać, przekształca się niejako w swą patologię, czyli w melancholię, zwaną przez dwudziestowiecznych klinicystów depresją. Pojawia się informacja o korzystaniu ze środków antydepresyjnych, ale trudno powiedzieć, czy przynoszą one ulgę: „[…] ponieważ stan mój trochę się polepszył (od długiego czasu biorę środki antydepresyjne) – wydaje mi się, że lepiej pracuję, że większy jest teraz porządek w papierach Aleksandra" (Miłosz 2009: 69). I dalej, w tym samym liście, jego nadawczyni pisze:

> żyję jak w jakimś zaklętym kole z Aleksandrem i nie chcę i nie mogę z tego koła wyjść, boję się utracić cierpienie, które jest teraz dla mnie jedynym szczęściem, ponieważ jest ono dalszym ciągiem naszej miłości. Wydaje mi się, że jak wyjdę z tego koła wspomnień i przeżywania Aleksandra, to polecę w próżnię (Miłosz 2009: 69).

Wdowa-archwistka, pochylona nad niekończącymi się notatkami męża, odkrywa, że opłakiwanie zmarłego stało się sensem jej życia i jedynym źródłem szczęścia. Wspominanie męża i praca nad jego dziełem pozornie trzyma ją przy życiu, tak naprawdę jednak nie pozwala wyjść z załamania i powoduje pogorszenie stanu zdrowia. Oderwanie się od spraw Aleksandra jest niemożliwe. To nie depresja wydaje się chorobą, lecz – przeciwnie – biologiczne pragnienie życia jawi się jako wina popełniona wobec Aleksandra, wskutek czego zwy-

kłe życie przypomina chorobę. Jej wyleczenie, przepracowanie straty, a co za tym idzie – wygrana z depresją – doprowadziłoby, według autorki *Wszystko co najważniejsze*, do totalnej anihilacji. Watowa pisze: „jak wyjdę z tego koła wspomnień i przeżywania Aleksandra, to polecę w próżnię" (Miłosz 2009: 69). Ten zafałszowany obraz świata powoduje, że – posiłkując się słowami Barthesa – „żałoba pęka jak wrzód"(Barthes 2013: 162).

> Aby żadna krzywda nie stała się Aleksandrowi jako pisarzowi i człowiekowi, który sam tych swoich pamiętników opracować już nie mógł. Podkreślam to i piszę Ci o tym, bo przecież losy ludzkie są nieprzewidziane i to jest jakby mój testament, który składam w Twoje ręce (Miłosz 2009: 92).

Jest 1973 rok, sześć lat po śmierci męża. Siedemdziesięcioletnia wówczas Ola Watowa wciąż zmaga się ze spoczywającym na niej heroicznym zobowiązaniem. Słowa, które kieruje do Miłosza, są wyrazem głębokiego psychicznego i fizycznego wyczerpania. W ręce swojego powiernika składa bezprecedensową prośbę, swoisty testament, i tylko ona sama wie, co właściwie oznaczać mają alarmistyczne słowa o „nieprzewidzianych ludzkich losach". Są one niepokojące o tyle, że towarzyszy im ciągłe deprecjonowanie siebie i przekonanie o swojej niskiej wartości: „Jeszcze walczę, ale czuję się pokonana. […] doszłam już do tego, że kochał on mnie chyba przez pomyłkę, że nie jestem tą osobą wartą takiego kochania" (Miłosz 2009: 96). Nie można nie ulec wrażeniu, że ów testament, to coś więcej, niż chwilowa słabość:

> Wstydzę się tylko mojej bezsilności, mojej depresji, która mnie pokonała, mojej niemożliwości (teraz) życia, niewytrzymywania samotności. Wstydzę się braku woli i energii, aby ważne rzeczy doprowadzić do końca, zdecydować, posegregować. Łapię się na tym, że myślę o śmierci, która by mnie z tych obowiązków wyzwoliła, z obowiązków, z których nie potrafię się wywiązać. Całe życie pracowałam pod kierunkiem Aleksandra, teraz bez niego wszystko mi się rozlatuje (Miłosz 2009: 96).

Rytm żałoby wyznaczają przede wszystkim sukcesy i porażki związane z pracą nad *Moim wiekiem* – *opus magnum* Aleksandra Wata. A więc dwa tomy pamiętnika mówionego materializują się począwszy od przepisywania nagrań z taśm, przez konsultacje, zdobywanie środków finansowych, rozmowy z potencjalnymi wydawcami, po korekty, redakcję i przypisy i mnóstwo wątpliwości, towarzyszących niepewnej Watowej. Na kartkach listów do Miłosza

zapisała się historia pracy, wydawałoby się, skazanej na porażkę. Projekt, który „wydawał mi się wówczas niemożliwy do zrealizowania ze względu na jego rozmiar i zakres" (Dziadek 2011: 185) – tłumaczy się Nancy Meiselas, angielska redaktorka – dzięki tytanicznej pracy wdowy po Wacie został doprowadzony do szczęśliwego końca.

Cała zaś reszta, czyli to coś, co rozpina się pomiędzy potrzebą spełnionej metafizyki i jej dojmującym niewypełnieniem, rozgrywa się w przeddzień „nieziemskiej nieobecności" – tej przedziwnej tautologii podwójnego zaprzeczenia bytu. Trudno znaleźć lepszą metaforę śmierci wypowiedzianą przez kogoś, kto tęskni za zmarłym, kogoś, kto nie wierzy w zmartwychwstanie, spotkania po śmierci, pocieszenie religijne, a jednocześnie przez kogoś, kto wie, że śmierć nie jest tylko biologicznym rozkładem, zwłokami, łacińskim *cadere*. Nagle i niespodziewanie, wspominając swoją wizytę na koncercie, Ola Watowa staje się wielką poetką:

> Wczoraj poszłam na *Requiem* Mozarta do kościoła St. Gervais. Kościół wypełniony po brzegi ludźmi, którzy nagle przestali być obcy poprzez sam fakt przyjścia tutaj na słuchanie muzyki. Siedziałam na wprost ołtarza, którego przestrzeń wypełniona była pieśnią skrzypiec i głosami chóru. Duży złoty krzyż górował nad wszystkim, a ja wolałam, żeby był z prostego ciemnego drzewa i z ramionami o wiele dłuższymi, z długimi ramionami. Przywołałam Aleksandra i tak słuchaliśmy *Requiem,* które splatało moje ziemskie tutaj uczucia z jego nieziemską nieobecnością (Miłosz 2009: 87).

Źródła cytowań

Barthes, Roland, (2013), *Dziennik żałobny*, przekł. Kajetan Maria Jaksander, Wrocław: Teatr Polski we Wrocławiu.

Bielecka, Urszula (2012), 'Mity na temat zdrowej i patologicznej żałoby', *Psychiatria i Psychologia Kliniczna*: 12, ss. 63.

de Beauvoir, Simone, (1966), *A Very Easy Death*, przekł. Patric O'Brian, London: A. Deutsch & Weidenfeld & Nicolson.

Dziadek, Adam (2011), 'Listy Oli Watowej do Czesława Miłosza', *Pamiętnik Literacki:* 2 (102), ss. 170.

Freud, Sigmund (1999), *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, w: Sigmund Freud, *Życie seksualne,* przekł. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR, ss. 100-107.

Lechoń, Jan (1991), *Poezje*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
Lem, Stanisław (1971), *Podróż siódma*, w: *Dzienniki gwiazdowe*, Warszawa: Czytelnik.
Miłosz, Czesław, Ola Watowa (2009), *Listy o tym co najważniejsze* (I), Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich.
Nycz, Ryszard (2012), *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa: IBL PAN.
Thomas, Louis Vincent (1993), *Doświadczenie śmierci: jego granice i rzeczywistość*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska,* przekł. Jakub Godzimirski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Wiersze przeciw miastu.

Wartościowanie przestrzeni miejskich i pozamiejskich w poezji Jacka Podsiadły

KAMILA BYRTEK
Uniwersytet Opolski
kamila.byrtek@gmail.com

Kontrkulturowa postawa jako wyznaczająca kierunek myśli podmiotu

Jacek Podsiadło, autor między innymi cyklu wierszy przeciw państwu, korzysta w swojej poezji z bogatego zasobu słownika języka potocznego, nie stroniąc od „brudnych" kolokwializmów i wulgaryzmów. Jego poezja żywi się dykcją niską. „Iluzja mówioności", owe „cytaty z rzeczywistości" (Dąbrowska 2012: 36) prowokacyjnie i autoironicznie przedstawiają obraz poety-buntownika, tarzającego się w brudzie rzeczywistości. Dosadnie ocenia, krytykuje, dezawuuje. Kontrkulturowa postawa, będąca reprezentatywną dla znacznej części jego utworów, obejmuje krytykę cywilizacji, anarchizm, pacyfizm i antypolityczność w wielu odsłonach[1]. Często staje się on krytycznym obserwatorem rzeczywistości, szcze-

[1] Sam Podsiadło mówił podczas jednego z wywiadów: „Kontrkultura wydaje mi się bardzo ważna jako sposób bronienia samego siebie. […] Dziwię się ludziom, którzy zajmują się działalnością kulturalną, nie występując przeciw kulturze. Chociaż oczywiście jest to bunt daremny, bo całej kultury nie można zanegować, no bo co zrobić? Można położyć się i umrzeć, ale to, w jaki sposób się położy, jak się umrze, też będzie jakimś znakiem" (Podsiadło 1995: 8).

gólnie jej społecznego wymiaru. Należy w tym miejscu podkreślić, że Podsiadło konsekwentnie nadaje „swoją sygnaturę bohaterowi" wierszy, kreuje obraz własnego „ja", „nasyca świat przedstawiony najdrobniejszymi detalami własnej empirii" (Gleń 2014: 44), dlatego też podmiot jego utworów traktować można – w myśl teorii Ryszarda Nycza – jako podmiot sylleptyczny, czyli rozumiany na dwa odmienne sposoby jednocześnie: „jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe"(Nycz 1997: 108), co pozwala traktować biografię i twórczość poety nierozłącznie, a zatem także odnosić się do jego poezji w sposób, który wyznacza perspektywa literackiej antropologii.

Krytyka społeczeństwa łączy się w jego poezji z redukcją socjosfery podmiotu (co zresztą było tendencją dość typową dla poetów „bruLionu") – wyrażona postawa wiąże się z alienacją z wyboru, przyjęciem postawy outsidera, „którego relacje z innymi ludźmi sprowadzają się w najlepszym razie do kręgu rodziny i najbliższych przyjaciół" (Klejnocki & Sosnowski 1996: 61)[2]. Uwidacznia się w jego wersach pragnienie doświadczania szeroko pojmowanej wolności. Gdyby posłużyć się koncepcją wolności wprowadzoną przez Isaiaha Berlina (2000), zgodnie z którą wyznaczyć można jej dwa główne zakresy, należałoby wskazać, że poeta pragnie: **wolności od** (wolności negatywnej, czyli objawiającej się, ponieważ człowiek robić czegoś nie musi) – tu można by było wymienić na przykład wolność od ingerencji państwa w życie prywatne, niechęć do poddawania się jakimkolwiek formom przymusu; i **wolności do** (wolności pozytywnej, oznaczającej, że człowiek jest wolny, ponieważ zrobić coś może) – na przykład niezależności, swobody, życia według własnych zasad i wartości, nieskrępowanego podróżowania, życia „po swojemu". Przyjmujący rolę buntownika poeta podkreśla w jednym z wierszy: „jestem za tym/ żeby było mi wolno być przeciw" (Podsiadło 2002a: 83).

„Droga" – przemierzanie przestrzeni – doświadczanie

Poczucie bycia wolnym w poetyckim świecie Podsiadły rodzi się „w Drodze". Zaakcentować należy, że wyraz „Droga" (pisany dużą literą, tak jak inne istot-

[2] Autorzy upatrują w rozpadzie społecznej solidarności przeżycie, które stało się czynnikiem modelującym wrażliwość wspomnianego pokolenia.

ne dla niego pojęcia, między innymi Czułość, Prawda, Matka, Ojciec, Chleb i właśnie Wolność) jest w poezji autora *Arytmii* pojęciem wieloznacznym – może zarówno odnosić się do przemierzanego szlaku (wycieczki, dłuższe wyjazdy, małe i większe ucieczki od cywilizacji), jak i być synonimem egzystencji: „Jest trasą wędrówki rejestratora codzienności, szlakiem trampa, scenariuszem pojedynczego życia i planem uniwersalnej ludzkiej egzystencji" (Legeżyńska & Śliwiński 2000: 147). Podsiadło wielokrotnie przemierza cały kraj, czego wyrazem są między innymi nazwy geograficzne pojawiające się w wielu jego wierszach i wyznaczające mapę odniesień do przestrzeni zarówno miejskich, jak i pozamiejskich (warto przyjrzeć się temu literackiemu obrazowi rzeczywistości, gdyż poeta odnosi się zarówno do konkretnych miejsc, jak i do ściśle określonego czasu – większość wierszy opatruje datą powstania; Adrian Gleń do określenia twórczości Podsiadły jako harmonijnie zorganizowanej posłużył się wręcz terminem „serial poetycki", by podkreślić, że stanowi ona „spójną opowieść o konkretnym podmiocie, nanizaną na oś czasu"; Gleń 2014: 43).

Podmiot poetycki w różnych przestrzeniach pomieszkuje niczym włóczęga, wieczny turysta, bezdomny z wyboru (tu warto przywołać koncepcję Janiny Abramowskiej[3], w której ukazuje ona możliwości nacechowania przestrzeni). Gdy bohater wierszy (i oczywiście sam autor, jak pozwala go określać koncepcja podmiotu sylleptycznego) zakłada rodzinę, zmienia się jego punkt odniesienia (osiąga swoistą stabilizację, osiada w małej wspólnocie), jednakże nadal pozostaje na swój sposób włóczęgą (przywołać należy znaczenie tego pojęcia również w klasyfikacji Zygmunta Baumana): podróżuje w samotności (bądź z najbliższą osobą), z dala od wytyczonych szlaków, ściśle wyznaczonych ścieżek; nie ma określonego celu owej wędrówki, „z samej siebie czerpie wędrówka swój sens" (Bauman 2011). Ta nomadyczność (ciągłe wędrowanie,

[3] Janina Abramowska przedstawia schemat, w jaki można wpisać wędrowanie człowieka. Wyróżnia cztery różne sposoby podejmowania drogi, w zależności od nacechowania przestrzeni (ujemnego bądź dodatniego) domu i świata:
– dom (+), świat (-) – tułaczka, wygnanie, przymusowa ucieczka, konieczność opuszczenia domu, wiążąca się z chęcią powrotu;
– dom (-), świat (+) – włóczęga, bycie wiecznym turystą (Abramowska pojęcie włóczęgi i bycia wiecznym turystą traktuje tożsamo), bezdomność z wyboru, wartościowe staje się wędrowanie samo w sobie (jest bezcelowe bądź wiąże się z osiąganiem małych celów);
– dom (+), świat (+) – umiejętność odnalezienia się „w świecie" z zachowaną identyfikacją z domem, brak problemów z chwilowym opuszczeniem go; obie przestrzenie nacechowane są dodatnio, są wartościowane, ale nie określa się ich jako przeciwstawnych;
– dom (-), świat (-) – tragiczna bezdomność. (Abramowska 1995: 294).

zmiana miejsca) przywodzi na myśl skojarzenie z ideą ciągłego ruchu zawartą w *Biegunach* Olgi Tokarczuk (w innej powieści – *Podróż ludzi Księgi* – Tokarczuk napisze zresztą, że „w podróży nie tyle ważny jest cel, co samo przesuwanie się w przestrzeni i czasie"; Tokarczuk 1993: 23), tożsamość człowieka kształtowana jest w ruchu (Trygar 2015). Ruch ten widoczny jest w poezji Podsiadły wielowymiarowo (podobnie jak wieloznaczne i wielowarstwowe jest jego pojęcie Drogi). Jego „ja" tworzy się i w czasie, i w przestrzeni, jest owo konstruowanie tożsamości silnie powiązane z doświadczaniem „tu-i-teraz".

„Miasto, nie jesteś dobre"[4]

Wartościowanie przestrzeni miejskich i pozamiejskich jest w poezji Podsiadły ściśle związane ze światopoglądem i postawami bohatera, jego rozumieniem świata. Nie można zatem pomijać wcześniej wyróżnionych ideowych założeń, szczególnie tych związanych z szeroko pojmowaną kontrkulturowością. Postrzeganie i wartościowanie owych przestrzeni ma z reguły dychotomiczną strukturę, gdyż uobecnia się w tekstach poety swoista, rozmyta już przecież współcześnie, opozycja kultura – natura. Nie jest to w wypadku Podsiadły upraszczające rozróżnienie, oznaczające antropologiczną ignorancję czy rodzaj poznawczej naiwności, a raczej konsekwencja przyjęcia poglądu, iż to właśnie przestrzenie pozamiejskie, wiejskie, leśne stanowią habitat, a więc „środowisko, w którym osobniki danego gatunku znajdują najdogodniejsze warunki do życia" (Sjp.pwn.pl 2018).

Miasto u Podsiadły jest przestrzenią nacechowaną z reguły pejoratywnie (nie jest to miejsce przyjazne, pojawia się w nim wiele zjawisk niepożądanych, jego funkcjonalność jest jednocześnie dysfunkcjonalnością). Jego obraz niejednokrotnie wywołuje negatywne skojarzenia, podobne do tych, które dotyczą całego społeczeństwa i państwa.

> **Miasto, nie jesteś dobre**. Nie pachniesz tuberozą.
> […]
> W parkach leżą przemarznięte, rozproszone wczoraj
> kręgle pijaków. Nie jesteś dla nich czułe.

[4] Cytat pochodzi z wiersza *Powitanie miasta* (Podsiadło 2002a: 28).

Daremnie przemierzałem twoje ulice, place,
wkładałem w ramki kałuż swoje twarze
[…]
Ześlę na ciebie plagi.
[…]
Plagę smrodzących aut, **plagę** kiełbasek z rożna.
Szarańczę taksówkarzy.
Chrześcijańską **zarazę**.
Potop kaset video
(Podsiadło 2002b: 28; podkreślenia – K.B.).

Poprzez zestawienie ze sobą leksyki związanej z biblijnymi plagami i słownictwa określającego współczesne komponenty i atrybuty miasta zostają uwypuklone nie tylko wszelkie niedogodności i niedostatki związane z życiem w tej przestrzeni, ale także znaki szczególne współczesności, które nadają miastu cechy jednoznacznie niekorzystne dla człowieka (chociażby: brud, zanieczyszczenie, nieprzyjemny zapach). Miasto jest nieczułe, więc trudno się w nim zadomowić, poczuć się jak u siebie, niełatwo też żyć w symbiozie ze wszystkimi wymienionymi okropieństwami. Jak podkreśla Piotr Kępiński, dla Podsiadły „życie ma sens tylko w naturalnych dekoracjach" (2007: 93). W społeczności miejskiej zaś przeraża ciągły pośpiech, bezrozumność, bezmyślne powtarzanie codziennych czynności, automatyzm, który bez reszty pochłania mieszkańców.

Myślę o ludziach codziennie na dźwięk budzika dosiadających siebie
i galopujących przez ulice, biura i domy towarowe,
tratujących różowe łąki dnia, wierzgających na widok kwiatu.
Bydlęta rozumniej układają swój czas: truchcik, szczypanie trawy,
przymykanie oczu, żucie, beztroskie siusianie, uprzejma defekacja
– oczywiście tęsknię za wsią
(Podsiadło 2002c: 42; podkreślenia – K.B.).

Kondycja „człowieka miejskiego" ściśle wiąże się z nacechowaniem przestrzeni, którą zamieszkuje. Owe relacje – jako obustronne, nieustanne oddziaływanie – ukazują obraz zepsucia współczesnego świata, a więc są wyrazem szerszej refleksji na temat kondycji człowieka w ogóle (jednostka jest zatracona w bezmyślnym pędzie, niezdolna do docenienia codzienności, smakowania jej).

Jak to sformułowali autorzy *Chwilowego zawieszenia broni…*, doświadczenie przerażenia światem można zaobserwować w obrazach („cytatach z rzeczywistości") i refleksjach nawet u „rzekomo franciszkańskiego Podsiadły". Pojawia się w tej poezji „groza istnienia, poczucie obcości świata" (Klejnocki & Sosnowski 1996: 70). Nieraz emocje wiążące się z obserwacją społeczeństwa z niechęci czy odrazy (niejednokrotnie podkreślanych poprzez użycie wulgaryzmów, brutalizmów, dosadnych potocyzmów), wydają się przeradzać w pewnego rodzaju przestrach. Lęka się protagonista poety automatyzmów charakterystycznych dla życia w strukturach społecznych, narzucających z jednej strony określony ład, a z drugiej – zawrotne tempo, które nie pozwala się zatrzymać. Przestrzeń miejska – poprzez własne ukształtowanie i nacechowanie – wymusza te zachowania (tak jakby już w samej jej strukturze rodziła się swoista przemoc – moc przeciwko człowieczeństwu). Bydlęta natomiast w rozumieniu *pars pro toto* (jako reprezentatywne dla wszystkich zwierząt, w szczególności zaś – w tym przypadku – wiejskich) uosabiają spokój i poczucie bycia w harmonii z naturą. Skontrastowanie ze sobą obrazów uwidacznia przepaść między środowiskiem nieskażonym (zbyt mocno oczywiście, bo naiwnie byłoby uważać, że miejsca odwiedzane przez Podsiadłę są dziewicze) ingerencją człowieka a światem, w którym ludzie kompulsywnie szarpią się z rzeczywistością (zastosowany zabieg uzwierzęcenia depersonifikuje ich jako *homo sapiens sapiens* i sprowadza ich egzystencję do bezmyślnej gonitwy, „galopowania" – nie ma czasu na rozkoszowanie się „łąkami dnia", na smakowanie rzeczywistości, wreszcie: na zatrzymanie się). Obraz człowieka miejskiego (skażonego miastem) namalowany jest odcieniami szarymi i zgniłymi. Bydlęta za to postrzegane są jako rozumne (zatem antropomorfizowane), symbiotycznie, a zarazem sielsko współegzystujące z przyrodą. Przymykając oczy, po prostu istnieją „tu-i-teraz". Uwidacznia się w tym obrazie tęsknota za współistnieniem ze środowiskiem naturalnym, pragnienie ucieczki poza miasto.

Ukojenie poza miastem

Poczucie bliskości z przyrodą w poezji Podsiadły bardzo często uobecnia się w sceneriach leśnych – tam obcowanie z naturą jest najczystsze, najmniej skażone cywilizacyjnymi wpływami. Las jest miejscem reprezentatywnym dla współistnienia z naturą, przestrzenią przyjazną, w której autor znajduje ukojenie, spokój, radość. Pozostaje z nim w stanie ciągłej symbiozy. Przygoda obcowania z przyrodą wprowadza nieraz sielankowy nastrój:

Przygotowane, czekało na mnie
podłużne zagłębienie wyścielone
zeszłoroczną trawą i zeschłymi liśćmi.
[…]
Ułożyłem się na plecach, ręce założyłem na piersi,
wiatr odczepił się wreszcie od mojego płaszcza,
przelatywał pół metra nad twarzą. Słońce przesadzało
tę niebotyczną, międzyplanetarną odległość,
by okładać moje zmęczone pracą ciało cienką warstwą
powietrza ciepłego jak wysuszona glina.
[…]
Skowronek, który od kwadransa brał wysokie tony ciągle zniżając lot,
zakończył arię i przycupnął na polu.
Podniosłem głowę, lecz nie było go widać.
Z wdzięcznością pomyślałem o Tym, który przygotował dla niego
Barwy ochronne, a i o mnie nie zapomniał.
(Podsiadło 2002d: 105–106).

Doświadczenia rzeczywistości nierozłącznie wiążą się z afirmacją życia wyrażaną poetyckimi epifaniami, definiowanymi współcześnie jako odzwierciedlające niepowtarzalną wartość codzienności, świata zwykłego (Nycz 2012: 89). Uwidacznia się w tych utworach pochwała natury, prostoty istnienia, umiejętność rozkoszowania się darami przyrody. Bliskość natury jest dla podmiotu na tyle istotna, że w pewnym stopniu konstytuuje jego człowieczeństwo. Ważna staje się w tym świetle relacja pomiędzy przestrzenią, podmiotem a poezją właśnie, podkreślana w perspektywie badawczej geopoetyki (Rybicka 2014: 289).

Zarówno we wcześniejszych wierszach, gdy podmiot jest jeszcze nieco zabłąkanym młodym mężczyzną, który beztrosko podróżuje po świecie, jak i później, kiedy poznaje Lidkę, ustatkowuje się, zadomawia w jednym miejscu i zostaje ojcem, nie zmienia się jego pragnienie obcowania z przyrodą, bycia jej częścią:

Ogień niechętnie się wgryza w wilgotne po deszczu drewno.
Słońce zdążyło jeszcze wyjrzeć na chwilę przed zmierzchem,
więc pszczoły zahuczały w gałęziach kwitnących drzew
[…] Murka cierpliwie biega

> po kamyk, który cierpliwie ciska za płot. Wypiłem resztkę zimnego
> mleka z zielonej bańki. Rybitwy lecą nad zalew, urągają z wysoka
> dwojgu śmiesznych ludzi.
> […] I widać już pół księżyca. Ogień przygasa. Lecz nie ma
> końca śpiewowi ptaków, ryczeniu krów, wrzawie pszczół. Żyjmy długo.
> (Podsiadło 2002e: 163).

Radość z chwil, które może przeżywać (doświadczać: dotykać, patrzeć i widzieć – dostrzegać, obserwować, podsłuchiwać, nasłuchiwać, słuchać, smakować, odczuwać wszystkimi zmysłami, a wreszcie – wypowiadać), sielankowość, zrealizowane pragnienie spokoju uobecniają się w jego myślach. *Dzień zwycięstwa* (tytuł cytowanego wyżej wiersza) to dzień, w którym może się rozkoszować przeżywanymi momentami, rozbijać je na drobne kawałki, koncentrować na kontemplowaniu istoty życia, fragmentarycznie, nieśpiesznie smakować, nasłuchiwać, oglądać, dotykać. „Musi być – opisuje poetykę Podsiadły Kępiński – konkret, przeżycie, obserwacja, narracja, cień nieba w określonym kolorze" (Kępiński 2007: 93). Polisensoryczne odczuwanie świata uaktywnia się najbardziej na wsi bądź w lesie (a więc zawsze z dala od przestrzeni miejskich) – tam, gdzie można obcować z naturą bezpośrednio (struktury urbanistyczne wydają się zakłócać percepcję), wręcz zanurzyć się w jej bogactwie, poczuć zjednoczenie (jawi się ten obraz niczym symboliczna ucieczka do łona matki, miejsca bezpiecznego, pramiejsca, przestrzeni idealizowanej, idyllicznej). Wiąże się to również z odczuwaniem wolności, niezależności, pozytywnego odosobnienia. Służy zaś ucieczce przed ludźmi, uwolnieniu od cywilizacji.

Gdy jeszcze przed założeniem rodziny, bo w 1988 roku (datowanie wierszy pozwala na ustalenie ciągłości i sekwencji wydarzeń w tej poetyckiej opowieści), Podsiadło rozbija namiot wraz ze swoją ówczesną partnerką – Grażyną – odczuwa zjednoczenie z naturą w sposób zintensyfikowany, tak, że określa siebie jako odpowiedzialnego za kontakt człowieka (czyli jako reprezentującego ludzkość) z naturą („Jesteśmy/ jedynymi ludźmi w okolicy, musimy zachowywać się godnie./ Góry patrzą na nas i zaczynają odczuwać coś w rodzaju sympatii"; Podsiadło 2002 f: 167). Przyroda nieraz percypowana jest jako autonomiczny, spersonifikowany (holistycznie postrzegany, a jednocześnie ujmujący drobnymi szczegółami, misternie utkanymi komponentami krajobrazu) byt, który reaguje na obecność człowieka, pozostaje z nim w relacji. Ludzkie działanie może być destrukcyjne (czemu podmiot liryczny się sprzeciwia), ale także stanowić może próbę symbiotycznego współbycia (warto podkreślić ten

nieantropocentryzm), dzięki któremu można zasmakować prawdziwej Wolności. Włóczęga, poeta-tramp na swoich ścieżkach prowadzących do jednoczenia się z naturą posługuje się własnym kodeksem moralnym. Jest on wrażliwy na jej piękno, czego wyraz daje w spisanych obserwacjach, subtelnych wynurzeniach „czułego barbarzyńcy". Karol Maliszewski nazywa tę poetykę „poezjowaniem ontologicznym" – bohater wierszy „jawi się […] jako dzikus, dzieciuch, człowiek pierwotny, do którego wszystko mówi, gada, szepcze, co najmniej daje znaki na jakieś poetyckie »migi«" (Maliszewski 1999: 80). Uobecnia się w owym poezjowaniu „czułość słuchu", „nasłuchiwanie oddechu świata", jak to określa Paweł Próchniak w posłowiu do *Wierszy. Wszystkich* Podsiadły (Próchniak 2016).

Podsiadło nie opisuje jedynie, on daje świadectwo codzienności. Robi to z czułością, jak wcześniej podkreślano, i z uważnością. Jego wrażliwość na najdrobniejsze komponenty, pozornie nieznaczące detale (znaczący staje się „koncept »widoku« rzeczy") pozwala mu na „estetyzację rzeczywistości" (Dąbrowska 2009: 32). Opisy znajdujące się w utworach autora *Arytmii* przepełnione są kontemplowaniem rzeczywistości, rozkoszowaniem się chwilą, smakowaniem, wyczuleniem na każdy sygnał wysyłany przez otoczenie. Trzepot skrzydeł ptasich, dzwoniące krople deszczu, plamy zlewające się w różnorodne kształty – każdy detal obejmuje „tu-i-teraz". Często towarzyszące im spokój i senność wyznaczają rytm percypowania świata – nieśpieszny, dokładny i sielski w swej istocie.

Znaczenie wartościowania przestrzeni miejskich i pozamiejskich

Opisywany w poezji Podsiadły „pejzaż naturalny konkuruje z postindustrialnym" (Legeżyńska 2009: 58). Pierwszy reprezentować może wieś czy las, drugi zaś – miasto. Wyraźna dychotomia wpisuje się w szerszy projekt etyczny uobecniający się w tej twórczości (związany szczególnie z ekoetyką – Podsiadło **odmawia współudziału**, nie chce mieć nic wspólnego ze społeczeństwem, które nie tylko nie docenia wartości środowiska przyrodniczego, ale także niszczy swoje naturalne otoczenie i krzywdzi stworzenia je zamieszkujące). W przyrodzie odnaleźć można piękno i spokój (ukojenie). Cywilizacja natomiast jest najczęściej jej zaprzeczeniem. Wytwory człowieka zapełniające miasta bywają ponure, zszarzałe, beznamiętne (bez ducha). Produkty uboczne powstania cywilizacji (pociąg, elektrownia) – bo tym dla Podsiadły one są – są oczywiście

utylitarne (sam w końcu korzysta ze środków transportu i innych udogodnień współczesności, więc naiwnością byłoby twierdzić, że kontestuje zastany porządek w sposób absolutny), a jednak brzydkie i zszarzałe.

> poszliśmy na stację kolejową zostawiając za sobą ponury jak stare
> zamczysko nowoczesny kształt elektrowni;
> pociąg zrobił swoje z beznamiętnym sykiem automatycznych drzwi;
> patrzyłem na niebo o barwie, od której chciało się śpiewać;
> paprocie, grzyby i drzewa owocowe, zające, pająki, koty i nietoperze tańczyły
> w kręgu;
> […]
> poczuwszy ból w palcach wbitych w korę drzewa cofnąłem się o pół kroku
> i dysząc mogłem tylko powtarzać „życie, życie", bezradny i wieczny.
> (Podsiadło 2002g: 174).

Jak wskazuje sam tytuł przytoczonego wiersza – *Ekosystem, system miłości* – to ekosystem stanowi źródło miłości (znów powtórzyć można spostrzeżenia: jakby miłość ta była bardziej pierwotna, nieskażona, silniejsza i bardziej szczera, niepodszyta oszustwem, naturalna), środowisko naturalne wywołuje radość poprzez oddziaływanie wielozmysłowe: bukietem barw, kaskadami obrazów, symfonią dźwięków. Co niewątpliwe, „doświadczenie sensualne niesie ze sobą dodatkowe sensy, nie jest tylko bierną recepcją bodźców, ale też źródłem informacji i znaczeń" (Rybicka 2014: 248). Powtarzanie „życie, życie" przywołuje na myśl Miłoszowskie zachwyty nad istnieniem, epifanie codzienności (w znaczeniu współczesnym, w jakim rozumie je Nycz, jak wcześniej już zaznaczano), takie jak w *Esse*:

> Krzyczcie, dmijcie w trąby, utwórzcie tysiączne pochody, skaczcie, rozdzierajcie sobie ubrania, powtarzając to jedno: **jest!** I po co zapisano stronice, tony, katedry stronic, jeżeli bełkocę, jakbym był pierwszym, który wyłonił się z iłu na brzegach oceanu? Na co zdały się cywilizacje Słońca, czerwony pył rozpadających się miast, zbroje i motory w pyle pustyń, jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: **jest?** (Miłosz 2011: 378; podkreślenia – K.B.).

Miłosz w zachwycie zamyka usta (Gleń 2007: 68–70), wyczerpuje się zasób słów mogących wyrazić niepowtarzalne doświadczenie. Podsiadle olśnienie i zachwyt zapierają dech w piersiach (a więc również wywołują

zamilknięcie), powodują bezradność. Jego „eksponowanie poszczególności, pojedynczości, teraźniejszości" (Maliszewski 1999: 91) – bo przecież „Na […] śmiertelną, przemijającą urodę świata Podsiadło jest szczególnie wrażliwy i uczulony. To, co ulotne, drobne, lokalne, nietrwałe, owo »zachwycające niewiele« […] budzą jego troskliwą, zabarwioną melancholijnym smutkiem czułość" (Urbanowski 1995: 401) – przeradza się w na swój sposób zuniwersalizowane doświadczenie bycia. Dotyka kory drzewa (a przez to obcuje z istotą istnienia), bezpośrednio odczuwa. Słowa stają się niepotrzebne. Podmiot staje się wieczny na kształt świata, z którym się jednoczy. Poprzez ból w palcach nie tylko docierają do niego bodźce z zewnątrz, ale też zyskuje on świadomość bycia (powracające tu-i-teraz). Kontrastowanie piękna przyrody z brzydotą beznamiętnej cywilizacji jeszcze bardziej uwypukla afirmacyjny charakter wiersza. „Sensualne krajobrazy" (dźwiękowe, zapachowe, wizualne) są zatem zupełnie różne dla przestrzeni miejskich i pozamiejskich. Natura jest święta i bliska człowiekowi, *sacrum* odnaleźć można właśnie w codzienności:

> Święty jest ogień na wietrze i popiół w moich włosach.
> Święta czapla przepływa ponad naszą polaną.
> Świętym głosem przemawia niezwykła w tym miejscu rzeka,
> brzeg jasny i brzeg ciemny, z tej strony łąka, las z tamtej
> i dno zielonymi włosami dokładnie myje nam stopy.
> Święte są nasze ciała zmagające się z prądem.
> (Podsiadło 2002h: 185).

Święta jest również woda z deszczu („Jeszcze kapie z drzew święcona woda"; Podsiadło 2002 i: 193). Człowiek natomiast nie szanuje natury, nie docenia jej roli. W wierszach wspomina autor na przykład o szkodach, jakie spowodowały opryski lasów, o bezmyślnej ingerencji człowieka w naturę. On zaś, symbiotyzujący z przyrodą, odczuwa swoją małość (czego egzemplifikacją może być niezgrabne poruszanie się po drzewie w przeciwieństwie do dobrze skoordynowanych ruchów ślimaka). Wrażliwy na piękno wokół czuje natomiast spełnienie, gdy może znaleźć się pośród (głównie dzikich) zwierząt (spanie w namiocie daje możność bliskiego obcowania z nimi, za to rozkosznie oddala od świata ucywilizowanego). Uwidacznia się w tych obrazach ekozoficzna optyka bohatera, który czuje się współbratem obserwowanych organizmów. Pobrzmiewają w tej idei

echa koncepcji Jana Jakuba Rousseau, który naturę (i związaną z nią swoistą pierwotność człowieka) gloryfikował[5].

To właśnie spokoju i poczucia bezpieczeństwa szuka protagonista Podsiadły. Odnajduje je głównie w przestrzeniach pozamiejskich, nierzadko przedstawianych w sposób sielankowy, ze szczególną wrażliwością na piękno otoczenia. Nawet w najnowszych wierszach – tak jak w *Mojemu miastu na odpierdol* z tomiku *Włos Bregueta* – Podsiadło nie rezygnuje z silnego zaznaczania dystansu wobec przestrzeni miejskich, pisząc „Dymy koksowni […] domy Sodomy, mury Gomory, pomniki bez podstaw, symetrie bez osi. To miasto bez urody", choć wskazując jednocześnie na swój związek z nimi: „Kochałem tu, jak umiałem. I moje dzieci nieraz / krzyczały tu ze szczęścia" (Podsiadło 2016: 1134).

„Bycie-w-mieście" zawsze będzie kontrastowało z przebywaniem na łonie natury i w tym właśnie kontrastywnym ujęciu uwidacznia się pełny zakres wartości przypisywanych tym przestrzeniom. Traktowane jako opozycyjne (choć nie w sposób naiwny, o czym nie można zapominać) będą wzajemnie nadawać sobie dodatkowe sensy i tworzyć obraz – swoistą mapę aksjologiczną w poezji Podsiadły.

O Wolności raz jeszcze

Pamiętając o elementarnych zagadnieniach geopoetyki (Rybicka 2014: 244), warto zwrócić uwagę na to, jak silnie kategorie przestrzenne i doświadczenia miejsc wiążą się z ujęciem podmiotowości i tożsamości w poezji Podsiadły. Również doświadczanie owych miejsc (przestrzeni miejskich i pozamiejskich), a szczególnie „zmysłowa percepcja przestrzeni" (Rybicka 2014: 244) (wyraźnie zaznaczana polisensoryczność) oraz relacje emocjonalne z nimi (wstręt, niechęć, odrzucenie, wyobcowanie – miłość, radość, chęć odczuwania wszystkich bodźców) zajmują istotny obszar semantyczny twórczości poety. Dlatego też stworzenie sieci odniesień koncentrujących się wokół auto/bio/geo/grafii Podsiadły (Rybicka 2014: 282) wyznacza główne tropy w tej poezji. Podsiadło chadza własnymi ścieżkami i uwielbia to podkreślać – taka wizja podmiotu

[5] Jan Jakub Rousseau powstanie (narodziny) społeczeństwa pojmował jako zjawisko negatywne, niosące nieszczęście ludzkości (wiąże się to z ludzkim pragnieniem władzy i posiadania, zazdrością i zawiścią). W stanie naturalnym człowiek doświadczał różnic jedynie fizycznych, był bliżej drugiego człowieka (Król 2001: 52–53).

wyraźnie uwidacznia się w wierszach. Hasło „Wolność jest w tobie" (Podsiadło 2002j: 123) mogłoby się stać jednym z głównych etycznych postulatów wypreparowanych z jego poezji. Na wolność tę wpływa jednak otaczająca przestrzeń (miejsce jako „dynamiczny układ sił", kształtujący podmiotowość; Rybicka 2014: 245). A skoro Wolność jest dla Podsiadły tak istotną wartością, to każda próba jej ograniczania (poprzez instytucje, różne zakazy i nakazy, a także właśnie przestrzeń) będzie odbierana przez niego jako swoisty zamach na „ja", przed którym trzeba się bronić w każdy dostępny sposób.

Źródła cytowań

Abramowska, Janina (1995), 'Peregrynacja' w: Janina Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań: Wydawnictwo Rebis, ss. 294–303.

Bauman, Zygmunt (2011), 'Ponowoczesne wzory osobowe', *Studia Socjologiczne*: 1 (200), ss. 435–458.

Berlin, Isaiah (2000), 'Dwie koncepcje wolności', przekł. Daniel Grinberg, w: Isaiah Berlin, *Cztery eseje o wolności*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, ss. 229–233.

Dąbrowska, Elżbieta (2009), *Wiersze i rytmy nowej i najnowszej liryki (tradycja – nowoczesność – ponowoczesność)*, w: Tadeusz Cieślak, Katarzyna Pietrych (red.), *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, Kraków: Księgarnia Akademicka, ss. 29–52.

Dąbrowska, Elżbieta (2012), *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej. Artystyczne języki, formy, gatunki*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.

Gleń, Adrian (2007), 'Dodać coś do Esse, czyli zamilknąć. Rzecz o poezji Czesława Miłosza', *Temat*: 8/10, ss. 68–70.

Gleń, Adrian (2014), *Czułość. Studia i eseje o literaturze najnowszej*, Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu.

Kępiński, Piotr (2007), 'Kilka słów o poezji Jacka Podsiadły w ogóle: o poezji zrozumiałej i niezrozumiałej', w: Piotr Kępiński, *Bez stempla. Opowieści o wierszach*, Wrocław: Biuro Literackie.

Klejnocki, Jarosław, Jerzy Sosnowski (1996), *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986–1996)*, Warszawa: Wydawnictwo SIC!.

Król, Marcin (2001), *Historia myśli politycznej*, Gdańsk: Wydawnictwo ARCHE.

Legeżyńska, Anna (2009), 'Jeśli nie klasycyzm, to co? Próba rozpoznania jednej z odmian świadomości poetyckiej po 1989 roku', w: Tadeusz Cieślak, Katarzyna Pietrych (red.), *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, Kraków: Księgarnia Akademicka, ss. 53–64.

Legeżyńska, Anna, Piotr Śliwiński (2000), 'Humanista w glanach i dredlokach. Poezja Jacka Podsiadły', w: Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, ss.145–150.

Maliszewski, Karol (1999), *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy „Świadectwo".

Miłosz, Czesław (2011), *Esse*, w: Czesław Miłosz,*Wiersze wszystkie*, Kraków: Znak, s. 378.

Nycz, Ryszard (1997), *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław: Wydawnictwo „Leopoldinum" Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego.

Nycz, Ryszard (2012), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Podsiadło, Jacek (2002a), 'Powitanie miasta', w: Jacek Podsiadło,*Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s. 28.

Podsiadło, Jacek (2002b), 'Miecz', w: Jacek Podsiadło,*Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s. 83.

Podsiadło, Jacek (2002c), 'Źle', w: Jacek Podsiadło, *Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s. 42.

Podsiadło, Jacek (2002d), 'Żaba', w: Jacek Podsiadło, *Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, ss. 105–106.

Podsiadło, Jacek (2002e), 'Dzień zwycięstwa', w: Jacek Podsiadło,*Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s. 163.

Podsiadło, Jacek (2002f), 'Ognisko domowe', w: Jacek Podsiadło,*Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s. 167.

Podsiadło, Jacek (2002g), 'Ekosystem, system miłości', w: Jacek Podsiadło,*Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s. 174.

Podsiadło, Jacek (2002h), 'Długie ramiona Chrystusa', w: Jacek Podsiadło, *Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s. 185.

Podsiadło, Jacek (2002i), 'Sprzyjająca aura', w: Jacek Podsiadło,*Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s. 185.

Podsiadło, Jacek (2002j), 'Ucieczka jest najwymyślniejszą formą swobody [incipit]', w: Jacek Podsiadło, *Wiersze zebrane*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża, s.123.

Podsiadło, Jacek (2016), 'Mojemu miastu na odpierdol', w: Jacek Podsiadło, *Wiersze. Wszystkie*, t. 2, Opole: Bez Napiwku, s. 1134.

Podsiadło, Jacek, Jerzy Borowczyk, Wiesław Ratajczak (1995), 'Taki niegroźny bunt. Z J. Podsiadłą rozmawiają J. Borowczyk i W. Ratajczak', *Czas Kultury*: 3, s. 8.

Próchniak, Paweł (2016), *Tędy*, w: Jacek Podsiadło, *Wiersze. Wszystkie*, t. 2, Opole: Bez Napiwku, ss. 1151–1152.

Rybicka, Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Sjp.pwn.pl (2018), *Habitat*, online: https://sjp.pwn.pl/sjp/habitat;2463748.html [dostęp: 02.09.2018].

Tokarczuk, Olga (1993), *Podróż ludzi Księgi*, Warszawa: Przedświt.

Trygar, Barbara (2015), 'Post-fenomenologiczna narracja w powieści „Bieguni" Olgi Tokarczuk', *Tematy i Konteksty*: 5 (10), ss. 18–30.

Urbanowski, Maciej (1995), 'Nowy Filon, czyli bohater młodej poezji polskiej', *Polonistyka*: 6 (326), ss. 399–404.

W zapętleniu władzy i sztuki.

Twórczość Václava Havla w świetle filozofii Jana Patočki

MAGDALENA BRODACKA
Uniwersytet Jagielloński
magdalenabrodacka@gmail.com

Wprowadzenie

Nazwisko Václava Havla jest znane niemal każdemu (Środkowo)europejczykowi – to czeski intelektualista, dysydent i więzień polityczny w okresie tak zwanej normalizacji w Czechosłowacji, jej późniejszy prezydent i pierwszy prezydent Republiki Czeskiej. Jednak Havel był również (a może przede wszystkim) utalentowanym pisarzem, który stworzył kilkanaście dramatów, liczne eseje, a pod koniec życia wyreżyserował swój pierwszy film. Dzięki tłumaczeniom i redakcji Andrzeja S. Jagodzińskiego polski czytelnik może zapoznać się z większością dramatów pisarza zamieszczonych w tomie *Havel. Utwory sceniczne*, który został wydany w 2016 roku nakładem Wydawnictwa Krytyki Politycznej. Jak pisze sam tłumacz: „Niniejszy tom jest więc pierwszym w Polsce tak pełnym wyborem dramaturgii Václava Havla, zawierającym wszystkie jego najważniejsze, autorskie sztuki, zarówno pełnospektaklowe, jak i jednoaktowe" (Jagodziński 2016: 662). Z kolei w 2014 roku ukazała się polska biografia Havla, zatytułowana *Zemsta bezsilnych*, autorstwa Aleksandra Kaczorowskiego, w której autor opracował chronologicznie zarówno twórczość literacką, jak i działalność polityczną byłego prezydenta Czech.

Przypomnienie twórczości Havla jest swoistym dopełnieniem politycznego kontekstu, w którym zwykło się sytuować pisarza. Jego dramaty i eseje pomagają zrozumieć i – co najważniejsze – przepracować środkowoeuropejski los drugiej połowy dwudziestego wieku. Havel oscylował między działalnością artystyczną i polityką, choć, jak sam wielokrotnie podkreślał, prezydentem został przez przypadek, zrządzeniem losu, twórcą natomiast czuł się zawsze[1]. Choć nie zawsze mógł tworzyć. W 1969 roku, po stłumieniu wydarzeń związanych z Praską Wiosną przez wojska Układu Warszawskiego, Havel został oskarżony o działania sprzeczne z interesem kraju i objęty zakazem publikacji (Gruša 2014: 10). Jego aktywność koncentrowała się wówczas wokół czeskiego undergroundu, założył nieoficjalne wydawnictwo „Expedice" oraz został jednym z pierwszych rzeczników (obok Jana Patočki i Jiřego Hájka) Karty 77, za co był wielokrotnie więziony.

W Polsce Patočka nie jest szczególnie dobrze znany, choć sam filozof był pilnym uczniem Edmunda Husserla i słuchaczem Martina Heideggera. Przeżył dwie wojny światowe oraz komunistyczny reżim, który zawładnął jego ojczyzną i uniemożliwił pracę na Uniwersytecie Karola w Pradze. O jego biografii pisał między innymi Mariusz Surosz:

> Od uzyskania habilitacji w 1937 roku przez niespełna dziewięć lat mógł wykładać na uniwersytecie. W 1972 roku władze […] przeniosły go na emeryturę. Zaczął wtedy wykładać w prywatnych mieszkaniach. Te seminaria nazywano „Latającym Uniwersytetem Patočki" (Surosz 2018: 213-214).

Najważniejsze dzieła czeskiego filozofa, czyli *Świat naturalny jako problem filozoficzny* (1936), *Wstęp do fenomenologii Husserla* (oficjalnie wydany w 1993 roku) oraz *Eseje heretyckie z filozofii dziejów* (samizdat 1975) doczekały się należytego docenienia zwłaszcza wśród zachodnich intelektualistów. U podstaw niniejszego rozdziału stoją dwa zbiory esejów Patočki: *Eseje heretyckie z filozofii dziejów* oraz powiązany z nimi tematycznie zbiór esejów *Kim są Czesi?* (pisany w latach siedemdziesiątych, wydany w 1992 roku), który powstał „na kanwie

[1] „Myślę, że w polityce znalazłem się trochę przez kaprys historii. Byłem takim produktem nadzwyczajnych czasów. […] Jestem człowiekiem może zbyt grzecznym i niezdecydowanym. Nie jestem szczególnie pewny siebie, i w pewnym sensie – ale to proszę brać w cudzysłów – przyjąłem funkcje polityczne przez grzeczność w stosunku do tych, którzy mi je proponowali" (Havel & Gruša 2014: 14-15).

prywatnej korespondencji z Niemką mieszkającą w RFN" (Baluch 1997: 9). Według Jacka Balucha celem Patočki „jest zarysowanie głównych tendencji rozwojowych czeskiego narodu i państwa oraz formujących je idei, a także ukazanie problematyki czeskiej tożsamości narodowej i świadomości politycznej ukształtowanej w procesie historycznym" (Baluch 1997: 9).

Myśl filozoficzna Patočki znalazła swoje refleksy w twórczości Havla. Czasem są to zbieżności celowe, innym razem zupełnie niezamierzone. Jednakże obaj twórcy żyli i tworzyli w samym sercu Europy – miejscu wyjątkowo okrutnie doświadczonym kolejnymi wydarzeniami polityczno-historycznymi, a ich nadmiar dopominał się przepracowania – również literackiego. Przywołane w dalszej części rozdziału dramaty Havla – *Garden Party* (1963), *Audiencja* (1975) i *Odejścia* (2007) – zobrazują ewolucję społeczno-politycznej myśli pisarza, począwszy od dehumanizującego wpływu reżimu na jednostkę, przez dialog ze swoim sumieniem, aż do surowej oceny kondycji współczesności. Utwory sceniczne Havla warto czytać równolegle z jego esejami i to właśnie jednemu z nich – *Sile bezsilnych* (1978) – jest poświęcona druga część niniejszego tekstu. Wszystkie te rozważania zostaną zestawione z tezami Patočki, dzięki którym myśl Havla jest osadzona w głębokiej tradycji filozoficznej.

Na kartach dramatu

W latach sześćdziesiątych XX wieku narodził się środkowoeuropejski dramat absurdu. W opinii Bogusława Bakuły można z całą pewnością mówić o jego specyficznych cechach, do których należą: ścisły związek historii i estetyki, silne poczucie egzystencjalnego absurdu, analiza mechanizmów totalitarnej władzy oraz problem „pustego" języka. Według Bakuły: „Literatura zachodnia karmiła się abstrakcyjnymi problemami etycznymi i estetycznymi, podczas gdy w Europie Środkowej chodziło o przetrwanie i o tożsamość w cichej walce przeciwko siłom narzucającym jednostce nieistotność" (Bakuła 2014: 50). Badacz do twórców dramatu środkowoeuropejskiego zaliczył między innymi Sławomira Mrożka, Pavla Kohouta, György'ego Spiró, Petra Zelenkę i Václava Havla.

Havel debiutował w 1963 roku sztuką *Garden Party*. Dedykował ją Janowi Grossmanowi, nowemu kierownikowi artystycznemu Teatru na Balustradzie w Pradze, w którym Havel zaczął pracę jako montażysta dekoracji (Kaczorowski 2014: 95-119). Z czasem został asystentem Grossmana, a zimą 1963 roku razem udali się na trzytygodniowy pobyt twórczy w Karkonosze.

To właśnie tam Havel napisał graną do dziś sztukę, której głównym bohaterem jest Hugo Pludek. Młody człowiek na polecenie rodziców ma znaleźć sobie posadę w Urzędzie Likwidacyjnym i w tym celu pojawia się na tytułowym przyjęciu. Podporządkowując się retoryce rozmówców, Hugo Pludek bardzo szybko zyskuje sobie sympatię prominentnych osób i robi błyskawiczną karierę: zostaje pracownikiem Urzędu Likwidacyjnego, następnie przechodzi do Urzędu Inauguracyjnego i wreszcie awansuje na stanowisko szefa Centralnej Komisji do Spraw Inauguracji i Likwidacji.

Premiera *Garden Party* w reżyserii Otomara Krejčy miała miejsce w Teatrze na Balustradzie trzeciego grudnia 1963 roku. Dramat ten od razu docenili krytycy i widzowie nie tylko w Czechosłowacji, ale i za granicą. Już w październiku 1964 roku *Garden Party* zostało wystawione w Berlinie Zachodnim. Jak twierdzi Aleksander Kaczorowski, dzięki tantiemom z praw autorskich Václav Havel w latach sześćdziesiątych stał się niezwykle zamożnym człowiekiem.

Za błyskawicznym sukcesem debiutanckiej sztuki Havla stoi przede wszystkim język, a konkretnie komunistyczna nowomowa – puste frazesy, które pozbawiają tożsamości każdego, kto je wypowiada. Elżbieta Zimna tak komentuje język Pludka:

> Hugo zrobił wielką karierę tak, jak sobie życzyli rodzice. Jednak, gdy wraca do domu, rodzice nie poznają go. Wraz ze zmianą języka zmienił tożsamość. Wybierając drogę nieautentyczności, stracił ostatnie indywidualne rysy. Przestał być tożsamy sam ze sobą (Zimna 2014: 78).

Roman Madecki z kolei zwraca uwagę, że „na plan pierwszej samodzielnie napisanej i profesjonalnie wystawionej sztuki *Festyn* (1963)[2] wysuwa się kod językowy w postaci typowego dla nowomowy pustosłowia" (Madecki 2014: 93). Badacz do cech nowomowy, która występuje w tym dramacie, zalicza jej aksjologiczny charakter, kiedy absurdalne połączenia językowe dominują nad ich znaczeniem. Nie mają one związku z rzeczywistością, są rytualne i magiczne. Uniemożliwia to komunikację, a dialog między bohaterami zostaje, według Madeckiego, wykluczony (Madecki 2014: 95-99). Język wskazuje sam na siebie, to on staje się głównym bohaterem dramatów, zatem forma dominuje nad treścią wypowiedzi.

[2] *Festyn* to inny tytuł dla *Garden Party*.

Garden Party kończy się dialogiem rodziców z Hugonem, którzy nie rozpoznają w nim własnego syna:

> Pludek (do Hugona): Proszę pana, kim pan właściwie jest?
> Hugo: Ja? Kim jestem? No, wie pan, ja nie lubię tak jednostronnie postawionych pytań. […] Żeby nie wiem jak odpowiadać na takie pytanie, to nigdy nie da się ująć całej prawdy, a zawsze najwyżej jakąś jej ograniczoną część. Człowiek to coś tak skomplikowanego, zmiennego, wielokształtnego i trudnego do opisania, że nie istnieje słowo, zdanie, księga ani nic innego, co byłoby w stanie w pełni go wyrazić. W człowieku nie ma niczego trwałego, wiecznego, absolutnego – jest on nieustającą zmianą, ale dumną zmianą! (Havel 2016: 48).

Wypowiedź głównego bohatera wskazuje na problem, z którym Havel mierzył się we wszystkich swoich dramatach – jak zachować twarz i własną wyjątkowość w reżimie, który redukuje indywidualizm do jednolitej masy. Jego bohaterowie nie walczą o ocalenie autentyczności, wprost przeciwnie, chętnie zakładają kolejne maski.

W jednej ze swoich najlepszych jednoaktówek, *Audiencji* (1975), Havel posługuje się znanym motywem sobowtórowego odbicia. Jak sugeruje Kaczorowski, *Audiencja* przypomina skecz, bohaterami dramatu są bowiem Waniek i Browarnik, którzy w trakcie trwania rozmowy spożywają coraz więcej piwa (Kaczorowski 2014: 244). *Audiencja* po raz pierwszy została wystawiona w stodole, gdzie Wańka zagrał sam Havel, a Browarnika jego przyjaciel, Pavel Landovski. Fabuła sztuki sprowadza się do dialogu coraz bardziej pijanego Browarnika z Wańkiem, byłym pisarzem i dramaturgiem. Browarnik, zmuszony do składania regularnych donosów na swojego pracownika, informuje go o tym i prosi, aby on sam – skoro jest literatem i inteligentem – pisał na siebie donosy i zamieszczał w nich tylko to, co uzna za słuszne. Ferdynand Waniek nie wyraża zgody na taką propozycję, a swoją odmowę argumentuje faktem, że nie może brać udziału w praktykach, które są mu zupełnie obce. Monolog Browarnika obrazuje relacje między dysydentami a ludźmi niezaangażowanymi w działania społeczne:

> No wy! Inteligenci! Panowie! Przez cały czas gładkie słówka, tylko że wy możecie sobie na to pozwolić, bo wam się nic nie może stać, wami się wszyscy interesują, wy sobie to zawsze załatwicie, zawsze jesteście górą – choćbyście nawet byli na dole. […] O mnie nikt się nie postara, mnie się nikt nie boi, o mnie nikt nie napisze, mnie

> nikt nie pomoże, mną się nikt nie interesuje! […] Ty kiedyś wrócisz do tych swoich aktorek i będziesz się tam popisywał, jak toczyłeś beczki – będziesz bohater! Ale ja? Dokąd ja mogę wrócić? Kto mnie zauważy? (Havel 2016: 382).

W zakończeniu sztuki Browarnik zasypia, a kiedy budzi się, niczego nie pamięta z rozmowy z Ferdynandem. Waniek ponownie do niego podchodzi, bierze kufel piwa, którego wcześniej nie chciał pić, a akcja sztuki zaczyna się od nowa. Elżbieta Zimna zauważa, że Ferdynand Waniek jest „postacią uważaną powszechnie za *alter ego* autora. […] Jest to dziwna postać charakteryzująca się odruchową i szczerą grzecznością i uprzejmością, skromnością, wyrozumiałością wobec ludzkich słabości, uczciwością i trzymaniem się zasad moralnych" (Zimna 2014: 84). Warto podkreślić, że sam Havel w 1974 roku pracował fizycznie w browarze.

Charakterystyka Wańka, który jawi się zaskakująco dobrze na tle pozostałych antybohaterów dramatów Havla, koresponduje z głosem wielu krytyków podkreślających, że Browarnik i Waniek to tak naprawdę jedna osoba, która dyskutuje ze swoim sumieniem. Kaczorowski zauważa, że „Ono właśnie [sumienie – M.B.], choć nienazwane nigdzie wprost i spersonifikowane w osobie Wańka, jest nowym, przełomowym elementem w twórczości dramaturgicznej Havla" (Kaczorowski 2014: 248). Zimna z kolei zwraca uwagę na psychoanalityczną funkcję sumienia w strukturze dramatu:

> Vaňek jest więc czymś w rodzaju lustra podsuwanego innym bohaterom, którzy patrząc na niego, widzą w nagłym błysku siebie i całą nagą prawdę o sobie. Nie jest to widok przyjemny. Nie jest miło przypominać sobie o sprawach, o których usilnie staramy się nie myśleć. Dlatego ten spokojny, grzeczny i uprzejmy człowiek wywołuje we wszystkich agresję (Zimna 2014: 84).

Ostatnią sztuką Havla są *Odejścia* wystawione w 2008 roku w praskim teatrze Divadlo Archa w reżyserii Davida Radoka. W Polsce w tym samym roku czternastego listopada wystawił ją Teatr Ateneum w Warszawie w reżyserii Izabeli Cywińskiej. Po dziewiętnastu latach zajmowania się głównie polityką, Havel zdecydował się na stworzenie ostatniego pięcioaktowego dzieła, którym tematycznie i stylistycznie nawiązuje do swojego wcześniejszego dorobku artystycznego. Główny bohater sztuki, Wilhelm Rieger, jest kanclerzem odsuniętym od władzy, który musi ustąpić miejsca nowym przywódcom politycznym. Choć - jak sugeruje Havel - zmiana władzy to tylko zmiana politycznej dekoracji

Odejścia są sztuką gorzką, ironiczną i rozrachunkową. Pisarz wyraża pogląd, jakoby to właśnie media – brukowce i nowe technologie (które w dramacie wykorzystuje córka Riegera) – dzierżyły władzę w państwie. Bohaterami sztuki są również dziennikarze i fotoreporter brukowca „Fuj", którzy w rzeczywistości tropią romanse byłego kanclerza. W rozmowie z nimi kanclerz wygłasza swoje niezmienne od lat poglądy polityczne, które w późniejszej publikacji dziennikarze pomijają:

> Kładłem wielki nacisk na prawa człowieka. W imię wolności słowa w istotny sposób ograniczyłem cenzurę – szanowałem wolność zgromadzeń […] i wolność zrzeszania się, o czym świadczy kilkadziesiąt organizacji, które powstały całkiem oddolnie (Havel 2016: 607).

Słowa Riegera brzmią jak puste slogany, które przetrwały komunizm w byłej już Czechosłowacji i na dobre rozpanoszyły się w świecie demokratycznej Republiki Czeskiej. Nuda i rozprężenie w kapitalizmie okazały się kolejną niewolą i ogromnym zagrożeniem dla środkowoeuropejskich państw. U progu nowego stulecia jarzmo wielkiej historii zwolniło swe pęta i bardzo niewielu Czechów zadało sobie świadomie pytanie, jak tę odzyskaną wolność należycie wykorzystać.

Patočka w eseju *Czy cywilizacja techniczna jest schyłkowa i dlaczego* zwraca uwagę na to, że współczesny człowiek żyje w epoce technicznej, a technika oparta na nauce jest niemożliwym do poskromnienia żywiołem. Według filozofa:

> Najbardziej wyrafinowane wynalazki są nudne, jeśli nie prowadzą do pogłębienia Tajemnicy, jaka się ukrywa za tym, co jest ukazane, co jest dla nas odkryte. Ogromna przenikliwość ludzkiej myśli dokonuje odkryć w tempie, o jakim dotąd nikomu się nie śniło, ale natychmiast zapanowuje nad nią dzień powszedni i widzenie bytu jako w zasadzie całkowicie już odkrytego i jasnego – widzenie, które sprawia, że to, co dziś jest tajemnicą, od razu staje się powszechnie znaną plotką, a następnego dnia banałem (Patočka 1998: 155-156).

Patočka podkreśla wyobcowanie człowieka względem samego siebie, gdzie natychmiastowe poznanie (związane z władzą) skutkuje nudą przerywaną kolejnymi orgiastycznymi zrywami podporządkowywania sobie rzeczywistości. Wymazanie ze swojego horyzontu Tajemnicy i myślenia kategoriami transcen-

dencji niesie ze sobą coraz poważniejsze konsekwencje, głównie bezdomność, która charakteryzuje się brakiem relacji z zamieszkaną przez człowieka ziemią oraz z własną podmiotowością. Jedną z ostatnich scen *Odejść* jest symboliczna wyprowadzka całej rodziny Riegera z zamieszkanej willi w celu zrobienia miejsca nowej władzy, która symbolizuje jednocześnie nowy porządek społeczny. Havel wyraźnie nawiązuje do sztuki Antoniego Czechowa *Wiśniowy sad* i wskazuje na bolesne wykorzenienie bohaterów *Odejść*.

Na kartach eseju

Dramaty Havla, ich antybohaterowie i prezentowane przez nich antypostawy to tylko jeden z głosów literackich pisarza. Drugim są jego eseje dopełniające, a raczej tworzące trzon filozoficzny, który Havel w dramatach rozpisuje na głosy. Według Elżbiety Zimnej, „dramaty Václava Havla są jego esejami *au rebour*, a ich bohaterowie negatywnymi obrazami narratora z części eseistycznej" (Zimna 2014: 77). Najważniejszy esej – *Siłę bezsilnych* – Havel napisał w 1978 roku i miał on wejść do wspólnego czechosłowacko-polskiego tomu prac przedstawicieli opozycji demokratycznej[3]. W rozmowie z Jiřím Grušą pisarz wyjaśnił, jaka idea kryła się za tym tekstem:

> Dobrą nowiną było to […], że takie działania, które nie przynoszą natychmiastowego efektu, mają sens. A także to, że efektu nie da się przekalkulować; że dobrej sprawie trzeba służyć po prostu dlatego, że jest dobra, a nie dlatego, że ktoś nam się może za to odwdzięczy i że za dziesięć lat zostaniemy prezydentami. To bardzo ważne i na pewno sam doskonale pamiętasz to uczucie wolności, którego doświadczał człowiek w czasie komunizmu, kiedy zachował się zgodnie z własnymi zasadami, bezkompromisowo. Zawsze był jakiś wybór (Havel & Gruša: 17-18).

Wybór ten – czyli problem wolności w systemie posttotalitarnym – Havel kojarzy z filozofią Patočki, który również w latach siedemdziesiątych pisząc

[3] „Przed dwudziestoma siedmioma laty [w roku 1978 – M.B.] w Karkonoszach doszło do konspiracyjnego spotkania czechosłowackich i polskich dysydentów, podczas którego podjęto wiele decyzji. Jedną z nich było samizdatowe wydanie wspólnego almanachu, w którym znalazłyby się polskie, słowackie i czeskie teksty. Mnie powierzono napisanie wprowadzającego eseju, który nosił tytuł *Siła bezsilnych*" (Havel & Gruša 2014: 11).

Eseje heretyckie z filozofii dziejów, opowiedział się za bezwarunkową postawą wolności. Krzysztof Środa tak definiuje filozofię wolności Patočki:

> Patočka przez całe życie bronił prawa człowieka do widzenia siebie samego jako bytu wolnego i za tę wolność odpowiedzialnego – wbrew deterministycznym konkluzjom naturalizmu, wbrew technologicznie zorientowanej cywilizacji i wreszcie wbrew politycznej zachłanności totalitarnych formacji dwudziestego wieku (Środa 1997: 326).

Patočka za wybór wolności zapłacił życiem. Esej *Siła bezsilnych* został napisany na fali wydarzeń z 1977 roku, a konkretnie wiązał się z powstaniem Karty 77, której Václav Havel, Jan Patočka oraz Jiří Hájek (minister spraw zagranicznych w okresie Praskiej Wiosny) byli pierwszymi sygnatariuszami. Havel rok po powstaniu Karty tak określał jej rolę: „Najdonioślejszym wydarzeniem politycznym w Czechosłowacji od czasu dojścia do władzy ekipy Husáka w roku 1969 było bez wątpienia pojawienie się Karty 77" (Havel 2011: 109). Represje skierowane przeciwko członkom zespołu rockowego The Plastic People of The Universe, którym – jak pisze Havel – nie pozwolono działać w *undergroundzie* i grać muzyki, którą kochają, a zatem żyć w zgodzie ze sobą, stały się inspiracją do stworzenia deklaracji niezależnej Karty, łączącej różne środowiska w imię obrony praw człowieka.

> Powstanie Karty 77 niepodobna sobie przecież wyobrazić bez silnego poczucia solidarności najrozmaitszych ugrupowań, jak i bez nagle ujawnionego zrozumienia, że nie można już dłużej czekać, że wreszcie trzeba głośno i wspólnie powiedzieć prawdę – bez względu na wszelkie sankcje, jakie to za sobą pociągnie, oraz na niepewność nadziei, że czyn ten w możliwym do przewidzenia czasie przyniesie namacalny rezultat.
>
> „…Są sprawy, dla których warto cierpieć…" – napisał Jan Patočka na krótko przed śmiercią. Myślę, że sygnatariusze Karty uważają te słowa nie tylko za jego testament, ale także za najprecyzyjniejsze określenie powodu, dla którego robią to, co robią (Havel 2011: 112).

Patočka zmarł w marcu 1977 roku na skutek choroby, której nabawił się podczas licznych, wielogodzinnych i wyczerpujących przesłuchań w Urzędzie Bezpieczeństwa. Havel z kolei wówczas po raz pierwszy trafił do więzienia. Jego dysydencka działalność okupiona była licznymi aresztowaniami, przesłuchaniami i inwigilacją przez służby bezpieczeństwa.

Siłę bezsilnych uznać można za swoisty testament intelektualny Havla, choć z perspektywy czasu nawet samemu autorowi wydawał się on naiwny[4]. Havel – za Patočką – głosił absolutną i bezkompromisową odpowiedzialność zarówno za siebie samego, jak i za całe społeczeństwo. W okresie normalizacji obywatele przechodzili kryzys moralny, ponieważ znakomita większość wybierała odpowiedzialność za utrzymanie się przy życiu. Havel zobrazował ten stan przykładem kierownika sklepu warzywnego, który na wystawie między cebulą a marchwią umieścił hasło: „Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!". Taką postawę pisarz nazwał „samototalizmem", czyli zbyt prostą adaptacją obywateli do życia w kłamstwie (Havel 2011: 102). Lekarstwa na skarlenie moralne upatrywał w budowaniu tak zwanej równoległej *polis*.

Koncept ten zaczerpnął z pism Patočki, który wiele uwagi poświęcił studiom nad Platonem i Arystotelesem. Patočka uważał, że istota Europy opiera się na greckiej *polis* i tradycji filozoficznej, która została tam zrodzona. Wiele uwagi poświęcił problemowi troski o duszę, która w swej istocie nakierowana jest na prawdę, czyli na bycie w zgodzie z samym sobą. Patočka swoją współczesność scharakteryzował opozycją bycia prawdziwego i bycia fałszywego. Aby żyć prawdziwie, należy zadbać o duszę:

> Ta ontologia jest dlatego filozofią duszy, która przez wejrzenie w różnicę między prawdziwym, transcendentnym, ze swej natury wiecznie niezmiennym byciem a naszą rzeczywistością ulotnego jedynie, zmiennego sądu zyskuje dopiero swój własny, jednolity rdzeń, zdolny stawić czoło naciskowi wszelkich możliwych problemów, które w przeciwnym razie miotałyby duszę na wszystkie strony (Patočka 1998: 141).

Tylko troszcząc się o własną duszę, człowiek może troszczyć się o społeczeństwo, a następnie o całe państwo. Taki też cel Havel postawił działalności dysydentów, którzy żyjąc w prawdzie jednocześnie nie mogli wywierać żadnego wpływu na istniejące struktury społeczne, dlatego byli zmuszeni tworzyć struktury równoległe do tych oficjalnych: „Można powiedzieć, że »struktury równoległe« stanowią na razie najbardziej artykułowany przejaw życia w prawdzie i że

[4] „Jeśli jednak chodzi o sam tekst, to muszę przyznać, że mam wobec niego ambiwalentne odczucia. Z jednej strony, kiedy ktoś przy mnie czyta urywki z tego eseju, wydaje mi się on teraz bardzo naiwny i czuję zawstydzenie, rumienię się. Z drugiej strony: muszę przyznać, że w pewnym sensie nadal myślę tak, jak to wtedy opisałem, z tym że teraz ująłbym to inaczej, użyłbym innych słów" (Havel & Gruša 2014: 11).

poparcie ich rozwinie to jedno z doniosłych zadań, jakie stawiają dziś przed sobą »ruchy dysydenckie«" (Havel 2011: 141). Do „struktur równoległych" zaliczyć należy „drugą kulturę", czyli nurty niezależne począwszy od muzyki rockowej, alternatywnej sztuki, przez wydawnictwa samizdatowe, a kończąc na rozwoju nauki i humanistyki dzięki prywatnym seminariom. Havel podkreślał, że działalność ludzi pragnących życia w prawdzie, buduje jednocześnie struktury równoległej *polis*, ta z kolei „ukazuje perspektywę i ma sens jedynie jako akt pogłębienia odpowiedzialności wobec ogółu i za ogół, i to w miejscu najstosowniejszym, nie zaś jako uchylanie się od niej" (Havel 2011: 143).

Z zaprezentowanych problemów eseju *Siła bezsilnych* zarysowuje się bardzo wyraźny horyzont myślowy Havla, który – podobnie jak Patočka – opowiadał się za aktywną formą odpowiedzialności zarówno z perspektywy jednostkowej, jak i zbiorowej. Zbiorowość Havla i Patočki wpisywana jest najczęściej w kontekst europejski. Havel był zdania, że zwłaszcza w Europie Środkowej „rozgrywają się wydarzenia stanowiące preludium do tych, które staną się wkrótce udziałem całej Europy, a może i całego świata" (Havel & Gruša 2014: 17).

Podsumowanie

Havel i Patočka uosabiali postawę odpowiedzialności, którą „nosili w sobie wszędzie" (Havel 2011: 143). Ta postawa życiowa u Havla objawiła się zarówno w sztuce, jak i w działalności społecznej oraz politycznej. Co ważniejsze jednak, te dwa światy – twórczości literackiej i powinności obywatelskich – wzajemnie się warunkowały i dopełniały. Na kartach dramatów Havel ukazał rzeczywistość, przed którą ostrzegał też czytelników w esejach: zraniony świat z okaleczonym językiem uniemożliwiającym międzyludzką komunikację. Bogusław Bakuła postawił tezę, że w dramatach Havla dominuje rytuał zaklinania w języku: „Wydaje się, że jest to podstawowa zasada alienująca postaci jego dramatów" (Bakuła 2014: 57).

Bohaterowie *Garden Party*, *Audiencji* i *Odejść* odcinają się od własnego „ja", zakładają przy tym liczne maski, zmieniają swój idiom i nie konfrontują się z wymogami życia w prawdzie. Paradoksalny jest również fakt, że dialogi dramatów Havla nie służą porozumieniu się bohaterów – wprost przeciwnie – podkreślają obcość drugiego człowieka i zewnętrznego świata. Bakuła wyraźnie stwierdza, że „W głębszej warstwie utworów widać to, czego Havel nie formułował wprost w dialogu postaci, a mianowicie że ten świat jest

w całości psychotyczny, nienormalny, właśnie – głęboko zraniony przez tych, którzy są jego uczestnikami" (Bakuła 2014: 36).

Havel przedstawił nurt życia posttotalitarnej Czechosłowacji w formie dramatu, bo jak sam tłumaczył: „[Doszedł – M. B.] do wniosku, że podstawową sprawą jest uporządkowanie, przejrzyste rozłożenie poczynań politycznych w czasie. A to już przecież nic innego, jak tworzenie dramatu. Dramat w swojej istocie jest odwieczną próbą dotknięcia struktury czasu" (Havel & Gruša 2014: 14). Antycypowanie pewnych wydarzeń politycznych i przewidywanie ich skutków, głównie psychologicznych, miało dla Havla niebagatelne znaczenie. Również tutaj można zauważyć inspirację filozofią dziejów Patočki. W eseju *Kim są Czesi?* filozof włączył się w trwającą od dziewiętnastego wieku debatę o sens czeskiego odrodzenia narodowego i pytał, jak Czesi usprawiedliwiają wobec świata istnienie własnego narodu. Patočka podzielił historię Czechów na małą i wielką: wielka jest wtedy, gdy Czechy mogą dzielić się z Europą i światem wytwarzanymi wartościami, a mała wówczas, gdy zamykają się w swoim nacjonalizmie:

> Czeskość dopóty posiadała wielkość, dopóki miała okazję oddania swojego partykularyzmu w służbę światowych zadań – tak właśnie było w późnym średniowieczu. Można powiedzieć, że wielkość ta trwała, dopóki czeskość pozostawała atematyczna. Nowoczesna, programowa czeskość natomiast uległa małości […]. Stała się jedną z osobliwości, jakie w postaci szczątkowej zachowały się po rozpadnięciu uniwersalnych idei i uniwersalnych instytucji w ramach historycznych możliwości Europy (Patočka 1997: 18).

Jak zauważa Jacek Baluch: „Myślenie wyłącznie kategoriami narodu, a zaniedbywanie kwestii państwa, odbiło się – według Patočki – niekorzystnie na dwudziestowiecznej historii czeskiej" (Baluch 1997: 11). Patočka analizę historii Czech zakończył w 1938 roku, w którym Czechosłowacja utraciła niepodległość. Dziś można jedynie zastanawiać się, jak filozof oceniłby schyłek drugiej połowy dwudziestego wieku.

Z pomocą może przyjść twórcza odpowiedź Václava Havla i moc pozornie bezsilnych dysydentów, dzięki którym Czesi znowu będą mogli nazwać swoją historię wielką. Dzięki wybranym dramatom – *Garden Party*, *Audiencji* i *Odejściom* – czytelnik jest w stanie prześledzić rozwój filozofii Havla przy jednoczesnym zastrzeżeniu, że tematyka jego sztuk nie uległa wyraźnej zmianie. Pisarz natomiast inaczej stawiał akcenty, zauważyć można

zwrot myśli politycznej w stronę moralności konkretnego człowieka. I to właśnie konkretny człowiek ze swoją świadomie wypracowaną moralnością może budować świadome społeczeństwo i świadomy naród. Jest to „wolność »do« pojmowana jako prawo do działania, myślenia i mówienia, wyrażania własnego »ja« […] oraz wolność »od«: uprzedzeń, zazdrości, antagonizmów" (Tarnawska-Grzegorzyca 2014: 110). A na pytanie, czy postransformacyjną historię Czech można nazwać wielką, odpowie kiedyś sama historia.

Źródła cytowań

Bakuła, Bogusław (2014), 'Rytualna degradacja. Vaclav Havel – György Spiro – Sławomir Mrożek. W stronę porównawczej antropologii dramatu środkowoeuropejskiego', w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof – polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 49-60.

Baluch, Jacek (1997), 'Wstęp', w: Jan Patočka, *Kim są Czesi?*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, ss. 5-12.

Havel, Václav, Jiří Gruša (2014), 'Siła silnych czy siła bezsilnych? Rozmowa Jiřego Grušy z Václavem Havlem', przekł. Agata Firlej, w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof – polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 9-19.

Havel, Václav (2011), 'Siła bezsilnych', przekł. Agnieszka Holland, w: Andrzej Jagodziński (red.), *Václav Havel, Siła bezsilnych i inne eseje*, Warszawa: Agora, ss. 87-158 .

Havel, Václav (2016), 'Audiencja', w: Václav Havel, *Havel. Utwory sceniczne*, przekł. Andrzej Jagodziński, Kraków: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 361-384 .

Havel, Václav (2016), 'Garden Party', w: Václav Havel, *Havel. Utwory sceniczne*, przekł. Andrzej Jagodziński, Kraków: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 7 – 50.

Havel, Václav (2016), 'Odejścia', w: Václav Havel, *Havel. Utwory sceniczne*, przekł. Andrzej Jagodziński, Kraków: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 601-650 .

Jagodziński, Andrzej (2016), 'Kilka słów od edytora', w: Vaclav Havel, *Havel. Utwory sceniczne*, przekł. Andrzej Jagodziński, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 661-663.

Kaczorowski, Aleksander (2014), *Havel. Zemsta bezsilnych*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Madecki, Roman (2014), 'Komunikacja międzyludzka w dramatach Vaclava Havla', w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof – polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 87-107.

Patočka, Jan (1998), *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, przekł. Juliusz Zychowicz, Elżbieta Szczepańska, Andrzej Piotrowski, Warszawa: Aletheia.

Surosz, Mariusz (2018), *Filozof*, w: Mariusz Surosz, *Pepiki. Dramatyczne stulecie Czechów*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.

Środa, Krzysztof (1997), 'Kacířské eseje o filosofii dějin', w: Barbara Skarga (red.), *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, tom 5, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 325-331.

Tarnawska, Agata Grzegorzyca (2014), 'Václava Havla osadzenie w krainie absurdu', w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof – polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 109-126.

Zimna, Elżbieta (2014), 'Uporczywa niemożność koncentracji albo zagubiona tożsamość bohaterów dramatów Václava Havla', w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof– polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 77-86 .

„Dotarliśmy, ale nie ma nas wcale”[1].

O kryzysie uchodźczym i kryzysie humanizmu w *Podopiecznych* Elfriede Jelinek

ANETA JURZYSTA
Uniwersytet Rzeszowski
a.e.jurzysta@gmail.com

Grunt, że żyjemy. Po ujściu ze świętej krainy
niewiele więcej nam pozostaje.
(Jelinek 2015:75)

Wprowadzenie. Elfriede Jelinek – autorka zaangażowana

Kontrowersyjna twórczość Elfriede Jelinek, znanej austriackiej pisarki i laureatki Literackiej Nagrody Nobla, od lat znajduje inspirację w bieżących wydarzeniach politycznych, stanowi reakcję autorki na aktualną politykę Austrii, toczące się dyskursy medialne czy stanowisko państwa dotyczące kwestii europejskich. Przykładem podobnych literackich nawiązań mogą być choćby *Kijek, kij, pręt. Ręczna robota* (*Stecken, Stab und Stang. Eine Handarbeit;* 1996), tematyzująca zamach terrorystyczny młodego nacjonalisty na grupę Romów w Burgenlandzie, sztuka antyhaiderowska *Pożegnanie* (*Das Lebewohl;* 2000) czy *Bambiland/Babel* (2004), odnosząca się do irackiej wojny prezydenta Georga W. Busha. Zaangażowane, bezkompromisowe pisarstwo noblistki charakteryzuje się nie tylko przywoływaniem niezabliźnionych ran przeszłości, poru-

szaniem tematów tabu i wypominaniem Austriakom chętnie przez nich wypieranych i przemilczanych win, ale także obnażaniem absurdów systemu czy ujawnianiem zakłamania współczesnego człowieka i jego – niejednokrotnie watpliwej – postawy moralnej. To właśnie owa demaskatorska strategia pisarska Jelinek naraża autorkę na krytykę, zaś ona sama uznawana jest za „literacką dominę", „feministyczne monstrum" i osobę ustawicznie łamiącą wszelkie tabu, „nurzającą się w apokalipsie" i kalającą własne narodowe gniazdo (Janke 2002; Szczepaniak 1998: 9-11).

W opublikowanej w roku 2013 na stronie internetowej autorki sztuce *Podopieczni* (*Die Schutzbefohlenen*), opartej na wydarzeniach autentycznych, które były tematem ożywionych dyskusji i relacji medialnych na całym świecie, zanim jeszcze w Europie głośno zaczęto mówić o kryzysie uchodźczym, noblistka podejmuje temat napływających do Europy uchodźców, zmuszonych do porzucenia swoich rodzinnych domów wskutek wojen, krwawych lokalnych konfliktów, głodu, prześladowań religijnych o podłożu politycznym czy rasowym lub z powodu orientacji seksualnej. Utkany przez nią współczesny chóralny wielogłos zawiera dramatyczne relacje z przebytych przeżyć i doświadczeń[2], jest ostrą krytyką polityki migracyjnej zamożnych krajów europejskich, sztuką, która „zwraca uwagę, trafia w sedno społecznego tabu, eksploruje ciemne strony europejskiej wspólnoty, podważa jej szczytne idee i polityczne gesty" (adit.art.pl 2016).

Uchodźcy kontra przepisy: o kryzysie wartości

Tekst sztuki, pomyślanej jako rodzaj społecznej i politycznej interwencji, zainspirowany został autentyczną akcją protestacyjną grupy sześćdziesięciu młodych mężczyzn pochodzących z Pakistanu, Afganistanu i Afryki Północnej, którzy w wiedeńskim Votivkirche rozpoczęli strajk głodowy, skarżąc się na restrykcyjne austriackie prawo azylowe, zgodnie z którym zabrania się im swobodnego przemieszczania się i poszukiwania pracy. Regulacje dopuszczały także przetrzymywanie w nieludzkich warunkach w oczekiwaniu na zakończenie żmudnych biurokratycznych procedur. Zebrani podnosili kwestię przeciągających się w czasie procesów, brak wystarczającej liczby urzędników do ob-

[2] Analizę obrazu ucieczki prezentuje Capano (2017).

sługi dużej ilości wniosków, niesłuszne traktowanie krajów takich, jak Pakistan jako bezpiecznych dla obywateli, co skutkuje odmową azylu dla uchodźców pochodzących z tego państwa, odwoływanie się do międzynarodowych porozumień ułatwiających pozbywanie się niechcianych przybyszów, jakich jak Frontex[3]. W listopadzie 2012 roku uchodźcy z obozu w Traiskirchen pokonali pieszo kilkadziesiąt kilometrów, by dołączyć do uciekinierów z Somalii, którzy rozbili namioty w centrum Wiednia i zaczęli protestować przeciwko fatalnym warunkom, w jakich przetrzymywali ich Austriacy, jak również przeciwko zasadom przyznawania azylu, brakowi praw i dostępu do informacji. Przegnani przez policję 18. grudnia (kiedy to obchodzony jest Międzynarodowy Dzień Migrantów) schronili się w nieogrzewanym kościele, a po kilku tygodniach przenieśli się do klasztoru Serwitów. Stanowisko władz pozostało jednak niezmienione, nie pomogły apele uchodźców o wsparcie u polityków i hierarchów Kościoła, protestujący zostali po kolei aresztowani i pomimo akcji austriackich aktywistów (którzy również zostali oskarżeni o pomoc „obcym" i aresztowani pod zarzutem udziału w działalności gangu handlującego ludźmi), deportowani (Wien.orf.at 2013).

Osławione Traiskirchen[4] doskonale znane jest Polakom – położone około dwudziestu kilometrów od Wiednia kilkunastotysięczne miasteczko od dziesiątków lat jest bowiem siedzibą ośrodka dla imigrantów Bundesbetreuungsstelle für Asylwerber i symbolem polskiej emigracji, ponieważ to właśnie tam, w starych koszarach szkoły kadetów mieszkali Polacy, licznie opuszczający kraj po wprowadzeniu stanu wojennego. W 1982 roku o azyl wystąpiło tam ponad trzydzieści tysięcy naszych rodaków, dla których pobyt w Austrii (która nie prowadziła wówczas otwartej polityki imigracyjnej) był jednak często tylko przepustką do upragnionego lepszego świata i przystankiem w drodze za ocean. To właśnie w tym „polskim czyśćcu" (Wieliński 2015a), który mógł pomieścić jedynie około półtora tysiąca osób, przebywało trzy i pół tysiąca samych Polaków. W 1956 roku, po powstaniu, obóz zamieszkiwali głownie Węgrzy, od 1968 roku po Praskiej Wiośnie przyjmowano w nim czechosłowackich uchodźców, potem Ugandyjczyków, Chilijczyków, Irakijczyków, Irańczyków i Wietnamczyków, obywateli Bośni, Kosowa i Afganistanu oczekujących na

[3] Opis i cel działalności Frontexu znaleźć można na stronie: https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/frontex_de lub https://frontex.europa.eu/.

[4] Więcej o obozie w Traiskirchen: (Puchinger 1991; 2001), (Langthaler 2008: 125–132).

decyzję austriackich służb imigracyjnych, czyli przyznanie statusu uchodźcy bądź pobytu tolerowanego, deportację do pierwszego kraju przybycia w obrębie Unii Europejskiej lub do kraju pochodzenia.

Bohaterowie sztuki Jelinek skarżą się na warunki, w jakich w Traiskirchen przebywają uchodźcy, sposób traktowania, odbieranie im godności i prawa do godnej egzystencji. Pomimo upływu lat, w miejscu tym niewiele się zmieniło. Podobnie jak wcześniej Polacy, którzy już wtedy opisywali piekło podwiedeńskiego obozu, wiele lat później także Pakistańczycy, Afgańczycy i Irakijczycy zmuszeni byli do podobnie koszmarnej wegetacji, czemu dali wyraz protestując w wiedeńskim kościele w 2012 roku. Kolejne karty historii Traiskirchen zapisywane były również w następnych latach, wszak w trudnym okresie 2015-2016 ponownie obóz przepełniony był uchodźcami pochodzącymi między innymi z Syrii. Amnesty International wielokrotnie krytykowało władze państwowe za warunki panujące w Traiskirchen, obóz często nazywano „austriacką hańbą" (Wieliński 2015b), a przybysze koczowali w wieloosobowych namiotach lub spali na ziemi. Także zebrani w kościele bohaterowie Jelinek funkcjonują na małej powierzchni, przypominając stado wylęknionych ptaków, które zostają stłoczone ze sobą zimą nie po to, żeby nawiązywać kontakt, ale by było im cieplej (Felber & Kovacs 2015). Tytułowi podopieczni, tak jak kiedyś protestujący w Votivkirche, skarżą się na rozbudowaną biurokrację i przewlekłość procedur, na utkwienie w zawieszeniu przez wiele miesięcy, a nawet lat, bez prawa do pracy, zajęć z języka niemieckiego, z małym kieszonkowym i możliwością opuszczenia obozu na maksymalnie czterdzieści osiem godzin – w przeciwnym wypadku traci się prawo do przebywania w nim (Dżon 2013).

Jelinek wskazuje na wysokie zhierarchizowanie systemu i procedur stanowiących o dalszych losach przybyłych, przykładanie wielkiej wagi do rang, tytułów, zależności i podległości służbowych, do pełnomocnictw, reprezentacji i występowania w czyimś imieniu. Takie uszeregowanie przenosi także na grupę uchodźców, którzy sami określają się „zastępcami zastępców zastępców" (Jelinek 2015: 79), stawiając się w roli tych będących najniżej, najuboższych, najmniej znaczących przedstawicieli wielu innych uciekinierów, wykorzystywanych i cierpiących.

Wiedeński protest wzbudził skrajne emocje wśród mieszkańców oraz władz miasta i zaostrzył trwającą od dłuższego czasu dyskusję o sytuacji imigrantów w Austrii (Ataç 2016). Do okupowanego kościoła schodzili się politycy, ludzie Kościoła, aktywiści, obrońcy praw człowieka, a także prawicowa

młodzież, domagająca się usunięcia imigrantów w imię obrony „wiedeńskiej tożsamości" (Wąsik 2015: 124). Głosami swoich bohaterów Jelinek oskarża własny kraj, jego władze i obywateli o zakłamanie, oficjalne deklarowanie wzniosłych idei humanizmu, a jednocześnie tak bezwzględny stosunek wobec potrzebujących pomocy, traktowanie ich w sposób przedmiotowy, uwłaczający ludzkiej godności. Zamiast prób rozwiązania problemu i zapewnienia przybyszom podstawowej opieki, wszystkie siły bezdusznej machiny państwa kierowane są na tłumienie najmniejszej krytyki czy protestów, blokowanie dostępu do obozów, w których wegetują przybysze, oraz skuteczne pozbywanie się niechcianych gości. Niezwykle wymowne były wydarzenia, do jakich doszło we wrześniu 2013 roku w Hamburgu, mieście, w którym niemalże codziennie policja przeprowadzała łapanki na uchodźców. To tam odbyło się bowiem odczytanie *Podopiecznych* przez aktorów uznanego Thalia Theater w ewangelickim kościele św. Pawła, czego skutkiem była szeroko zakrojona akcja protestacyjna pod nazwą „Lampedusa w Hamburgu", której celem było zwrócenie uwagi na konieczność dyskusji na temat polityki azylowej.

Przeciwko twierdzy Europa i łamaniu praw człowieka protestowali uchodźcy w Niemczech, Tunezji, Holandii i Grecji, jednak przypadek Austrii jest dla pisarki szczególny, ponieważ twórczyni nie umie pogodzić się z wszechobecną obojętnością obywateli, potęgującym się rasizmem, rosnącymi wpływami partii nacjonalistycznych, agresją wobec wszystkiego, co nieznane. Poprzez odniesienie do trzymiesięcznej okupacji wiedeńskiego kościoła przez czekających tygodniami na jakąkolwiek decyzję nielegalnych imigrantów, dramatopisarka daje ujście nie tylko własnej złości i frustracji, wynikającym choćby z ostatecznego wydalenia z jej kraju wspomnianej grupy, ale przede wszystkim swojej bezsilności. Pokazuje, że we współczesnym świecie dramat indywidualny zanika i wymazany zostaje ze świadomości zbiorowej, natomiast jednostki stanowiące realne zagrożenie wpływają na ową powszechną świadomość i stają się wygodnym argumentem uzasadniającym to kategoryczne „nie" dla wszystkich uchodźców. Sztukę Jelinek można zatem odczytywać jako próbę pochylenia się nad najważniejszą zdobyczą cywilizowanego świata czyli ideą humanizmu, sprawdzian tak zwanych europejskich wartości. Za wieloma innymi pisarzami, Jelinek od lat konstatuje, że powszechna stała się strategia odwracania wzroku, odejścia od empatii czy, propagowanej przez religię, miłości do bliźniego. Autorka prowokuje do samokrytycznego spojrzenia, na napływających uchodźców proponuje spoglądać niczym na zwierciadło, w którym odbijają się nasze własne wartości i postawy, owe wartości, które – cytując Jeli-

nek – „może […] też chciałyby wznieść się wyżej", „nim nas […] przygniotą" (Jelinek 2015: 88). Podopieczni z sarkazmem odnoszą się do tych, tak często opiewanych, wzniosłych europejskich wartości, które dla nich – obcych – są w powszechnym przekonaniu nieosiągalne. Z ironią mówią, jak trudno im do nich dosięgnąć, są one w istocie tak wzniosłe, że bez wahania strącą potrzebujących w otchłań:

> Zaznajomiliście nas z waszymi wartościami, dziękujemy, teraz możemy o nich doczytać i wspiąć się na fundamentach wspólnych wartości, chcemy poznać fundamentalne wartości, jakie są nam wspólne, chcemy poznać fundamenty waszego społeczeństwa, powiedzcie nam, proszę, jak dotrzeć do tych fundamentów i jak się stamtąd wznieść na fundamentalne wartości […] (Jelinek 2015: 88).

Z pewnością także dla pisarki zaskoczeniem był fakt, że prawdziwy test Europa zaliczać musiała kilka lat później, kiedy fala uchodźców dosłownie ją zalała, a problem migracyjny doprowadził do światowego konfliktu, który na długo odmienił kontynent i jego mieszkańców. Rozpoczynając pracę nad utworem, noblistka nie mogła spodziewać się, jak silnie jego temat wybrzmi w mediach i zdominuje polityczne dyskusje kilka lat po publikacji pierwszej wersji sztuki. Reakcją Jelinek na te wydarzenia były więc kolejne fragmenty, dodawane na stronie internetowej[5]; pierwotny tekst był bowiem rozwijany zgodnie z bieżącą sytuacją, wzbogacany o kolejne parte tekstu, które interpretowane być mogą jako części jednej rozbudowanej sztuki lub cykl tekstów teatralnych pod wspólnym tytułem *Podopieczni* (Pełka 2018). W zamieszczonym na stronie 18 września 2015 roku dodatku (*Appendix*) noblistka tematyzuje ogromne fale uchodźców zdążających pieszo przez Afrykę i Europę w kierunku lepszego bytu, odnosi się do wszelkich murów, barier i granic na ich drodze, nieznośnych warunków (na przykład sanitarnych) panujących w obozach dla

[5] Pierwsza wersja sztuki była odpowiedzią na wydarzenia w pobliżu włoskiej wyspy Lampedusa, kiedy to utonęło trzystu afrykańskich uchodźców; została opublikowana na stronie autorki 14 czerwca 2013 roku i uzupełniona 8 listopada 2013 roku. Trzecia wersja (z 14.11.2014) zawierała fragmenty poruszające temat dostosowania włoskiego programu *Mare nostrum*, którego celem – do listopada 2014 roku – była ochrona wybrzeża, do wymyślonego przez Frontex programu Tryton, a czwartą była wersja z 29.9.2015. Jesienią i zimą 2015 roku sztuka została uzupełniona o cztery dodatki, zaś ostatni wpis ukazał się 11 kwietnia 2016 roku. Obecnie sztuki nie znajdują się już na stronie autorki.

uchodźców, zablokowanych autostrad i wypełnionych przybywającymi pociągów. Kolejny opublikowany fragment, zatytułowany *Coda* (opatrzony dwoma datami 29 września 2015 i 7 października 2015), zdominowały zaś poruszające obrazy przeładowanych łodzi, a „południowe morze" (Jelinek 2016: 83), pochłaniające setki czy nawet tysiące istnień ludzkich, staje się w utworze jego pełnoprawnym bohaterem. Sugestywne opisy, których zadaniem jest uwrażliwienie czytelnika na trudy ucieczki, motywy kierujące uciekinierami, mają wstrząsnąć odbiorcą, nakłonić go do zajęcia stanowiska w kwestii kryzysu migracyjnego i dostrzeżenia w uchodźcach nie anonimowej barbarzyńskiej masy, a myślących i czujących ludzi z własnymi potrzebami i poglądami. Stłoczeni na przepełnionych łodziach o starych silnikach, zachowują oni nadzieję, że dotrą do upragnionego celu. Pomimo braku paliwa, zdaje się ich wciąż cechować poczucie humoru, lecz uważny czytelnik wyraźnie odczuje typową dla Jelinek ironię, zaś śmiech okazuje się być takim przez łzy. Wszak nie każda łódź przybije do brzegu, nie każdy pasażer bezpiecznie zejdzie na ląd, a kąpiel w morzu w tych okolicznościach równać się będzie śmierci: „Jest jeszcze powietrze nad nami, ale już niedługo. Potem droga w dół, potem weźmiemy kąpiel [*Da ist noch Luft nach oben, aber nicht mehr lang. Dann gehts nach unten, dann nehmen wir ein Bad*]" (Jelinek 2016: 82).

Podopieczni Jelinek obnażają wszelkie obecne w codziennej, również polskiej, rzeczywistości lęki przed tym, co obce i nieznane, nakazują widzowi wnikliwą analizę wszystkiego, co chętnie uznajemy za swojskie i nasze. Z konglomeratu scenicznych głosów i dyskursów wyłania się nie tylko poruszający obraz rozprzestrzeniającej się mowy nienawiści lub postępującego zobojętnienia, dominujących życie stereotypów rasowych i obyczajowych, ale także całościowa wizja kulturowego, politycznego i ideowego impasu, a wręcz dokonującego się na naszych oczach upadku dotychczasowej cywilizacji. Tekst wiedeńskiej pisarki zdaje się być zatem literackim apelem o duchową i kulturową przemianę, przeobrażenie współczesnego społecznego krajobrazu. Autorka wskazuje na niewygodny fakt, że obecność uchodźców, a w istocie wszelkiej obcości pośród nas, wyraźnie burzy dotychczasowy ład, budzi lęk i odbiera poczucie bezpieczeństwa. Jest to obecność tak dyskomfortowa, bo wymagająca, nakazująca się angażować, tolerować, poznawać i być otwartym. Tymczasem na taką postawę wielu mieszkańców Starego Kontynentu wciąż nie jest lub nie chce być przygotowanym.

Jelinek stara się zburzyć swoisty mit obcości[6], jaki narósł wokół uchodźców, uświadomić, że przybysze to normalni ludzie, którzy czują i walczą o przetrwanie, o życie, które im odebrano. Tekst sztuki jest mocno ironiczną werbalizacją lęków projektowanych przez Europejczyków na obcych, oni sami mówią o sobie bowiem jako o hordzie barbarzyńców, którzy niemalże genetycznie ukierunkowani są na agresję i przelewanie krwi, nie umieją i nie chcą okazywać wdzięczności i bez zahamowań sięgną po kobiety i dzieci, miejsca pracy, kraj, rządy i religię:

> Dziś prosicie o koce, wodę i coś do jedzenia, a czego będziecie domagać się jutro? Naszych kobiet, naszych dzieci, naszych miejsc pracy, naszych mieszkań, naszych domów? Słucham, czego będziecie domagać się jutro? Dziś może i nie prosicie o wiele, ale jutro wasz apetyt wzrośnie, my to wiemy (Jelinek 2015: 79).

Uchodźcy pozostają świadomi, że tubylcy odczuwają przed nimi lęk, widzą w nich nieokiełznaną bandę, która siać będzie zamęt, agresję i śmierć: „Przed nami, chmarą barbarzyńców, rozstępują się wszyscy. Wszyscy ludzie rozstępują się przed obcym ubraniem, obcym okryciem, przed chmarą obcych, którą jesteśmy, rozstępują się mimowolnie, żeby zrobić miejsce dla samowoli, ona przecież ma zadanie do wykonania" (Jelinek 2015: 82). Podopieczni, odczuwając pogardę Europejczyków, skarżą się, że w powszechnej opinii stają się odpowiedzialni za wszelkie zło tego świata, ewentualne bezrobocie, rosnącą przestępczość, wzrost wydatków publicznych, ale też utratę spokoju i własnej kulturowej europejskiej tożsamości. Jelinek nie pozostawia jednak czytelnikowi złudzeń co do oceny postępowania obu stron; to nie przybysze z Afryki i Azji, ale rzekomo cywilizowani Europejczycy są w jej oczach barbarzyńcami (Wąsik 2015:136). Uciekając ze swoich ogarniętych wojną krajów, uchodźcy oczekują w owej cywilizowanej i bogatej Europie upragnionego azylu, mają nadzieję na zachowanie zgodne z głoszonymi europejskimi wartościami, lecz zamiast tego napotykają na wyraźną niechęć, na prawdziwych barbarzyńców, którzy pozwalają łodziom tonąć, którzy więżą ich za drutami obozów albo odsyłają do ojczyzny na pewną śmierć. Jelinek demaskuje dwulicowość przekonanych o swej wyższości Europejczyków, których do łez wzruszają arie „ekspresowo uobywatelnionej" (Jelinek 2015:101) Anny Netrebko, ale

[6] O obcości i swojskości w dziele Jelinek pisze Albé (2018).

nie widok wyciągniętego z morza martwego dziecka. Podopieczni niemalże wprost słyszą od swojego nowego otoczenia: „O ciebie nikt się nie prosił, wszechciemnoto, wracaj na swoją durną gałąź, do swojego Boga, odejdź ze swoim plemieniem, umrzyj po cichu w Solingen czy innym Pętlingen albo, jeśli tak wolisz, użyj druta, wszyscy idźcie za nim jak po drucie, zatkajcie sobie uszy" (Jelinek 2015: 85).

Czytelnik/widz sztuki Jelinek słusznie dostrzega, że lęki i obawy nie są tu jedynie jednostronne, że dotyczą obu grup, w równym stopniu cechują wszak „ich" i „nas", „obcych" i „tutejszych". *Podopieczni* werbalizują nie tylko niepokoje mieszkańców Starego Kontynentu, lecz także mas przybyłych, niepewnych swego losu. W tekście wiele jest fragmentów, w których wskazują oni swój własny strach, „wszędzie strach, strach przed moimi bliskimi, że ich opuściłem, że będę musiał wrócić, jeszcze większy strach przed wami, że muszę zostać, że nie wolno mi zostać, niedługo przyznacie mi rację, już za chwilę przyznacie, że miałem rację" (Jelinek 2015:76). Sztuka nawiązuje do rozważań dotyczących europejskich możliwości terytorialnych, ekonomicznych, ale przede wszystkim kulturowych, do coraz głośniej zadawanych pytań, ile tysięcy/milionów obcych będzie ona w stanie przyjąć i czy (patrząc na eskalację konfliktu) będzie możliwa jakakolwiek integracja. Zwłaszcza, że kryzys uchodźczy wiąże się przede wszystkim z ogromnymi kosztami i nakładami finansowymi.

Protestujący w kościele Votivkirche (co pociągało za sobą krytykę konserwatywnych kręgów) odmówili pierwotnie zakwaterowania w położonym w pobliżu klasztorze, gdyż dzięki temu mieli nadzieję na większą uwagę państwa i społeczeństwa. Schronienie się w azylu świątyni nie uchroniło ich jednak ostatecznie przed wydaleniem nie tylko z kościoła, ale później także z kraju i z Europy. Przedstawiciele władz nie widzieli wówczas jednak konieczności czy możliwości korekty prawa azylowego i zmiany w sposobie traktowania osób pochodzących z tych krajów, w których europejskie mocarstwa, biznesmeni czy bankierzy zbijają swe majątki wykorzystując tanią siłę roboczą, niszcząc środowisko naturalne lub wpływając na lokalne prawodawstwo i stosunki władzy, a tym samym (bez)pośrednio zmuszając mieszkańców do poszukiwania nowego miejsca zamieszkania.

Uchodźcy to u Jelinek nieme ofiary kapitalizmu, walki o wpływy i pieniądze, nikomu niepotrzebni świadkowie ciemnej strony współczesnej ekonomii. To pozwala mówić bohaterom autorka, a wypowiedzi te zlewają się w cały potok głosów cierpiących, pomagających, oburzonych, żądających reakcji, ale również ich przeciwników, przedstawicieli wielkiej finansjery i trzymają-

cych władzę. W tych właśnie głosach, celowo artystycznie zniekształconych, objawia się u pisarki cała prawda o człowieczeństwie i rządzących społeczeństwem mechanizmach, wypowiedź staje się donosem, który obnaża prawdziwe oblicze mieszkańców i włodarzy współczesnego Argos, czyli obecnej Europy. Głos wiodący zachowują jednak nieustannie tytułowi podopieczni, kolektyw proszących i lamentujących, a ich wielokrotnie powtarzane apele, prośby i wezwania zdają się być (sparodiowaną) litanią[7], głosem rozpaczy i ufności we wstawiennictwo boskiej (tu: państwowej?) opatrzności. Użyte w tytule określenie „die Schutzbefohlenen" pochodzi z języka prawniczego i oznacza osobę, której przysługuje prawo do ochrony bez konieczności proszenia o nią. Zebrani w Votivkirche jednak zdają się o tym zapominać, nieustannie zanoszą bowiem kolejne błagania o pomoc. Być może jednak czynią to, bo mają świadomość, że pomimo tego prawa nikt bezinteresownie na nich nie spojrzy.

Litanie, jak na przykład Litania Loretańska z szesnastego wieku, są rodzajem modlitwy z powtarzanymi wezwaniami, już samo słowo, pochodzące z greki, oznacza proszenie, błaganie. Głosy, jakie słyszymy w sztuce Jelinek, także uniżenie wypowiadają swe prośby, przypominające modlitwę wezwania i apele, wprost zwracają się do wszystkich tych, którzy mogą udzielić stosownych odpowiedzi lub odmienić ich los. To jednak bardziej forma wypowiadanych kwestii pozwala dostrzec pokrewieństwo z litanią, niczym mantrę głosy powtarzają bowiem kolejne zaklęcia, w których daje się odczuć nie tylko szyderstwo czy wyrzut, ale też zrezygnowanie i brak wiary w zmianę sytuacji: „wy, aniołowie plus miłościwy ojcze niebieski […]. Jakże mielibyśmy się wam przeciwstawić? Wam wolno wszystko, wy umiecie wszystko" (Jelinek 2015: 76). Przybyłym obojętne jest, kim jest bóg, do którego modły zanoszą bywalcy kościoła, bawią się wręcz jego imieniem, liczy się dla nich tylko fakt, że nie zostali przyjęci:

> ty na przykład, który jesteś, kimkolwiek jesteś, Jezusem, odkupicielem, mesjaszem, mass mesjaszem, masowym okupicielem wszystkiego, i domu, i rasy, i rodzaju, i płci, a do tego maniacko zbierasz wszystkich swoich wiernych pod swój dach, akurat ty naszej trzody przyjąć nie zachciałeś. Co za różnica, ty, który przechowujesz i dom, i rasę, i rodzaj, i płeć, i do tego wszystkich wiernych, nas pod opiekę

[7] Zwraca na to uwagę także Lücke (2013: 1-23).

> przyjąć nie zechciałeś, sami przyszliśmy, pod dach twojego kościoła się uciekliśmy jako błędny huf błagalników (Jelinek 2015: 76).

Przebywając w katolickim kościele bohaterowie sztuki pytają: „Proszę pana: czy może nam pan powiedzieć, kto, jaki Bóg tutaj mieszka i za wszystko odpowiada i za swoją niesprawiedliwość też?" (Jelinek 2015: 76). Ów bóg, do którego zanoszą prośby zebrani w kościele uchodźcy, niewiele ma w istocie wspólnego z religią, to bardziej „PAN bóg", czyli ten który w państwie pociąga za sznurki, ma władzę i/lub pieniądze i od którego decyzji zależą losy innych; to bóg pieniądza, który ma choćby moc stanowienia o tym, kto i na jakich warunkach będzie mógł żyć i pracować w danym kraju. Rozproszone w tekście informacje sugerują, że taką instancją jest nie tyle aparat państwowy czy politycy, co znany austriacki przedsiębiorca, mecenas, szef partii i multimilioner z branży motoryzacyjnej Frank Stronach. Wraz rozwojem fabuły coraz wyraźniej widoczne staje się, że to właśnie do niego – przykładu filmowej kariery od pucybuta do milionera – kierowane są ironiczne, *quasi*-religijne apele „podopiecznych", takie jak: „Panie w Szwajcarii, w Kanadzie, władco kraju gór, kraju rzek i austriackiego gadania, panie części, panie składu i ładu, to znaczy części składowych, całości w końcu niestety nie dostałeś" i dalej – „panie koncernów", „panie Teraźniejszy i Przyszły" (Jelinek 2015: 97).

W dziele Austriaczki bóg religijny zastąpiony zostaje bogiem kapitału, tenże właśnie „Pan Bóg Części" (Jelinek 2015: 100) jest u Jelinek przedstawicielem władzy absolutnej, zastępcą niebieskiego Boga, który swą władzę na ziemi sprawuje jedynie poprzez majętnych szefów koncernów, takich jak Stronach, wszak „pan Bóg o to zadbał, a nad jego moc nie ma wyższej mocy i nie godzi się, by mniejszy ponad większe był, jedynie jego wartości są większe, i jego dzieła" (Jelinek 2015:118). Tak właśnie tę siłę wyższą azylanci postrzegają jako boga pieniądza, bezdusznej ekonomii, dostępnego jedynie bogatym. Jego zatem proszą o wstawiennictwo i wsparcie: „my nie płacimy i nie jesteśmy żadnymi środkami płatniczymi, o, Panie, ty ośrodku płatniczy dla tak wielu, zapłać proszę i za nas" (Jelinek 2015: 99).

Paradoksalnie bowiem to właśnie ten „bóg części zamiennych", jego powiązania i pieniądze decydują także o prawie do azylu, czego przykładem jest nadanie austriackiego obywatelstwa dwóm znanym i majętnym Rosjankom, owym „córom" (jak określa to Jelinek, przywołując tragedię Ajschylosa), które „nie muszą niczego okazywać, bo mają się czym wykazać, obie, tak, jedna

pieniędzmi, druga głosem" (Jelinek 2015: 92)[8]. Autorka odwołuje się tutaj do wzbudzającego ogromne kontrowersje przypadku błyskawicznego „uobywatelnienia" córki Jelcyna, Tatjany Jumaschewej, oraz słynnej sopranistki Anny Netrebko (Sz.de 2013).

Lamentujący w kościele błagalnicy wielokrotnie wypominają nierówność w traktowaniu oczekujących na azyl, zwłaszcza wobec samego prawa azylowego. Podczas gdy oni miesiącami, latami w niegodnych warunkach czekają na rozpatrzenie ich sprawy, dwie „szlachetne krowy" (Wąsik 2015: 132) omijają wszelkie procedury, ich obu – jednej dobrze urodzonej, drugiej dobrze uposażonej – przepisy zdają się wcale nie dotyczyć. Siła pieniądza okazuje się być istotna także w przyznawaniu prawa pobytu, bowiem miliarder, niczym współczesny Zeus, za odpowiednią cenę jednym daje owe prawa, a innym je odbiera. Zebrani proszą więc: „bądź dla nas wszechsprawiedliwy, tak jak byłeś dla tej córy, która teraz jest krajanką tego krajobrazu za sprawą błyskawicznej decyzji, o którą zadbałeś, o wszechpanujący, a zadbałeś o tę decyzję w szczególnym interesie kraju, który idealnie przekłada się na twoje interesy" (Jelinek 2015: 98). Kontrowersje wzbudziło zwłaszcza tempo, w jakim nazywana „świętą cudowną krową" Anna Netrebko „stała się obywatelką", że niczym „za dotknięciem czarodziejskiej różdżki państwa" (Jelinek 2015: 107) stała się Austriaczką, choć jej jedyną motywacją była deklarowana niechęć do wypełniania wniosków wizowych podczas wyjazdów na koncerty. Za odpowiednią sumę nie musi się już odtąd wdzięczyć do Unii Europejskiej, nie musi już, jak brutalnie konkludują uchodźcy, „[…] dawać dupy za wizę tymczasową, za pozwolenie na pracę, jej pozwolenia nie dotyczą, ją się prosi, na kolanach błaga, bo ona posiada dar niepowtarzalnego głosu, niebywałego sopranu, którego szukaliście tak długo" (Jelinek 2015:107).

Głos Netrebko i głos uchodźców okupujących w kościele Wotywnym nie wybrzmiewają tak samo, nie brzmią nawet podobnie, bo podczas gdy na koncerty śpiewaczki przychodzą tłumy, głos niechcianych przybyszów niknie w gwarze cywilizowanego świata. Podopieczni nie tylko nie posiadają tak pięknego głosu jak prominentna sopranistka, lecz ich głosu w ogóle nikt nie chce słuchać, nikt im go nie chce nawet udzielić:

> Żadna nie ma więcej głosu, żadna tyle nie daje głosu, żaden głos nie stanie obok

[8] W okresie powstawania sztuki Jelinek nie istniały kryteria przyznawania obywatelstwa prominentnym osobom, co było przyczyną oficjalnej krytyki. Katalog stosownych regulacji, stworzony w 2014 roku, nie został jednak w całości ujawniony (Felber & Kovacs 2015).

> niej, a i dla nas nie ma tutaj ani miejsca, ani głosu. Żadnego, choćby słabego. Może mielibyśmy głos, ale tego głosu już nie ma, prawie go mieliśmy, ale o tym nikt nie wie i dlatego nie dostaniemy drugiego, nie dostaniemy dodatkowego głosu do tego, który mieliśmy. Nie ma miejsca, nie ma głosu (Jelinek 2015:107).

„Bóg" Stronach pozostaje głuchy na prośby i wezwania uchodźców, nie przybywa im z pomocą, bo jest władcą przychylnym tylko tym, których na to stać, pozostaje wyrachowanym panem kapitalistów, bogaczy, znanych artystów, tylko z takimi robi interesy i wyłącznie podobnym ludziom chętnie może pomóc ominąć biurokrację, przepisy i procedury. Tacy nowi bogowie – jak przekonuje w *Podopiecznych* Elfriede Jelinek – to światowi multimiliarderzy, wpływowi przedsiębiorcy, spełniający prośby jedynie za odpowiednią opłatą. Błagalnicy u Elfriede Jelinek słusznie domyślają się, że podobnych „bogów" jest wielu, tak jak wiele jest instancji decydujących o ich przyszłym losie – to wszak choćby prominentni politycy, hierarchowie Kościoła, „pan prezydent, pan kanclerz, pani minister, no a są też srogie organy od srogich kar, poczuliśmy je na własnej skórze" (Jelinek 2015:76). Inaczej niż Danaidy z tragedii Ajschylosa, współcześni uchodźcy nie są w stanie zaoferować lokalnym bogom niczego poza swymi umiejętnościami, talentami, lękami i nadziejami. A tymi w świecie opartym na mocy pieniądza nikt nie jest zainteresowany. Inaczej niż owe wspomniane „uobywatelnione krowy", podopieczni nie mają zatem prawa do pobytu w Austrii: „my mamy podstawy, tylko że nie prawne. Tam, gdzie zaczyna się prawo, podstawa się kończy, wszelka podstawa, to się wtedy nazywa podstawowa granica prawa" (Jelinek 2015: 97).

W obronie praw człowieka

W sposób oczywisty sztuka austriackiej autorki porusza delikatną, choć tak naprawdę fundamentalną kwestię praw człowieka, gdyż jej chór intonuje nie tylko prośby i błagania, wypowiada także oskarżenia o nieprzestrzeganie tych pierwszych. Dotyczy to zarówno prawa do życia, ochrony przed torturami czy niegodnym traktowaniem, ale także prawa do pracy i swobodnego przemieszczania się. Czytelne są aluzje do wydanej tuż przed publikacją tekstu Jelinek oficjalnej broszury o znamiennym tytule *Wspólne życie w Austrii. Wartości, które nas łączą*, poruszającej problem godności człowieka, zasadę wolności i równości wobec prawa, stanowiącej nie tylko państwowy apel do społeczeństwa, ale

także pisemną gwarancję ich pielęgnowania przez aparat państwowy. Wszystkie te wzniosłe ideały czy górnolotne określenia zostają przez Jelinek odarte z otoczki podniosłości, ośmieszone, podważone w zderzeniu z realiami. Publiczny dyskurs o prawach człowieka, oficjalne zapewnienia o ich wadze i konieczności przestrzegania nie korespondują ze sposobem postępowania z uchodźcami, bo nie znajdują oni ochrony i azylu także w krajach, które same rzekomo je zachowują i usilnie chcą je przywracać w innych. Niewłaściwe postępowanie, odmowa pomocy, dyskryminowanie drugiego człowieka stają się u Jelinek tożsame z faszyzmem; poruszająco wypada aluzja do zasady podkreślonej w broszurze, zgodnie z którą godność człowieka jest niezależna od jego płci, wieku, wykształcenia, religii, pochodzenia czy wyglądu, a na dyskryminację i rasizm nie ma być w Austrii miejsca (Kurz 2013). Podopieczni dopowiadają bowiem ironicznie, przywodząc widzowi na myśl czas Holocaustu:

> u nas wygląd, rasizm i dyskryminacja są nie na miejscu, pochodzenie też nie jest na miejscu, a gdyby miało swoje miejsce, toby go nie oddało, pochodzenie niczego nie daje, na rasizm też nie ma u nas miejsca i musi stać na baczność, dobrze mu tak, a wszystkim jeszcze lepiej, na stojaka więcej ludu wejdzie do wagonu (Jelinek 2015: 84).

Diagnoza noblistki jest bezlitosna, zwraca ona bowiem uwagę, że przybyłym odmawia się poczucia wszelkiej godności, zostaje ona w *Podopiecznych* spersonifikowana, staje się pustym sloganem, niecodziennym zjawiskiem, ciekawostką turystyczną, której można zrobić zdjęcie:

> uwaga, idzie godność człowieka! Uwaga, uwaga, idzie godność!, szybko fotkę trzeba pstryknąć, szybko, szybko, bo zniknie za rogiem. Godność, tak, uwaga, proszę państwa, trzeba na nią uważać, bo łatwo ją przegapić, fony zawsze w gotowości, godność, właśnie ta tam, szybko fotkę, szybko! (Jelinek 2015: 84).

Owa godność nie jest, zdaniem bohaterów Jelinek, naturalną właściwością, lecz „wynika z uwarunkowania egzystencjalnego istoty ludzkiej, a jeżeli nie jesteśmy istotami ludzkimi, nie mamy też godności, a skoro nie mamy godności, nie jesteśmy ludźmi" (Jelinek 2015: 90).

Pisarka sporządza także cały katalog praw, które funkcjonują, ale nie są stosowane w odniesieniu do uchodźców, jak między innymi to do osiedlania się. Oni nie otrzymują prawa do wyboru miejsca zamieszkania, odmawia się

im nie tylko kawałka ziemi, ale posiadania jakichkolwiek potrzeb, nawet podstawowych:

> Nie mam swojego miejsca, więc można mnie obsadzić obojętnie gdzie. Tutaj panuje wolność wyboru miejsca, ale nas ona nie dotyczy. Umarłych też to nie dotyczy, a mnie można do nich zaliczyć. Słyszę wasz śmiech, dobrze wiecie, że umarli nie mają żądań, ale ja, ja jeszcze czegoś żądam, ja jeszcze czegoś potrzebuję, ja jeszcze o coś proszę, kawałek ubrania, trochę jedzenia, wody, miejsca dla siebie (Jelinek 2015: 81).

Podobnie jest z prawem do wolności, które dla majętnych Europejczyków stało się towarem, jakim nie mają oni zamiaru dzielić się z nikim innym: „wolność spożytkujemy w wolnym czasie, ach, ten czas, na wolny czas wolności mieliśmy zapotrzebowanie, ale już go spożytkowaliśmy, ją, ją wykorzystaliśmy i potrzeba nam więcej, ojej, nic nie zostało, chciałem dla pana odłożyć, ale nie było z czego" (Jelinek 2015: 85). Wbrew zapewnieniom państwa, władz i organizacji międzynarodowych, nie wszyscy ludzie są tu równi wobec prawa, nie wszyscy mogą skorzystać z wolności, to przywilej wybrańców, a dla biedniejszych, słabszych, niechcianych obcych przybyłych z innych krajów, zostają tylko te prawa, z których nikt już nie chce lub nie ma potrzeby korzystać. Jeden z głosów tłumaczy się z ironią:

> ojej, przepraszam, chyba nie wziąłem wszystkich swobód dla siebie, na pewno nie, o tam, tam trochę ich leży, to te, co wyrzuciłem, proszę, można z nich korzystać! W śmietniku też się trochę znajdzie. Ja nie jestem taki, naprawdę, proszę je sobie wygrzebać, na pewno jeszcze się do czegoś nadają (Jelinek 2015: 85).

Ze swobody wolno korzystać tylko ciemiężycielom, bogaczom i osobom wpływowym, którzy wykorzystują wszelkie okazje do sprawowania władzy i uprzyjemniania sobie życia. Przejęzyczenia zawarte w wypowiedzi jednego z chóralnych głosów wcale nie są tutaj przypadkowe i obnażają morale mówiącego: „posługuję się swobodami, bowiem potrzebuję ich, żeby rozdzielać wolność i ludzi, ehm, przydzielać wolność ludziom i mieć ich w poszanowaniu, ehm, przydzielać w poszanowaniu wolności, ale nie w poszanowaniu ludzi, oni są mi niepotrzebni do niczego"(Jelinek 2015: 85).

Jelinek pokazuje w *Podopiecznych*, na czym polega wolność uchodźców, a chór w sztuce sarkastycznie wylicza, że prawa dają im „wiele wolności, takich jak utonięcie, uduszenie, zamarznięcie, zagłodzenie, zakatrupienie" (Jelinek

2015: 85). Wolność Europejczyka jest pilnie strzeżona, nikt z zewnątrz nie ma do niej dostępu, przyznanie jej uchodźcy oznaczałoby bowiem konieczność rezygnacji z niektórych swobód, dopasowanie się dla dobra drugiego człowieka. A do tego wygodni i przekonani o swej wyższości mieszkańcy Starego Kontynentu nie chcą przecież dopuścić, uchodźcy słyszą więc choćby taką ksenofobiczną wypowiedź: „Wolność kończy się tam, gdzie wasza ma swój początek, właśnie że tak, ale wasza początku nie będzie mieć, już ja o to zadbam, a moja się nie skończy" (Jelinek 2015:86).

Uchodźcy nie mają pieniędzy, by kupić sobie wyzwolenie, ich środkiem płatniczym jest własny byt, walutą stały się wszelkie wartości dzisiejszego świata, trzeba dziś zapłacić, „ażeby jedyność człowieka w swoim rodzaju uznać i uszanować" (Jelinek 2015: 90). Błagalnicy Jelinek (a z nimi tysiące innych szukających schronienia) są świadomi, że nikt im nie zaoferuje obywatelstwa, bo nie stoi za nimi żaden posiadacz koncernu. Ani godność, ani wolność nie są dla nich dostępne, wszak, jak zarzucają swym przeciwnikom, „wszyscy ludzie są równi wobec prawa, ale prawo jest bez znaczenia dla was, którzy jesteście wobec niego równi, tylko nie wiecie, z kim na tej równi jesteście" (Jelinek 2015: 88).

Nawet jeśli Zeus-Stronach nie spojrzy bezinteresownie na rzesze anonimowych uchodźców, bez sowitej zapłaty nie dostrzeże losów cierpiących i ciemiężonych, to jednak także ze strony rządu podopieczni nie powinni oczekiwać wsparcia w imię prawa i poszanowania drugiego człowieka, tak dumnie przecież deklarowanych w broszurach. Bo państwo „zapewnia wszystkim ochronę praw, ale nie naszych" (Jelinek 2015: 106), bo „nie jesteśmy częścią tego drogo się ceniącego państwa, z którym wpadliśmy na siebie przypadkiem, ale nie przypadnie nam nic w udziale, bo nie mamy żadnego udziału w tym państwie, przecież nawet ten nasz udział towarzyski odbywa się bez naszego udziału" (Jelinek 2015: 106).

Jedyną wartością, jaką według podopiecznych Jelinek niesie ze sobą problem uchodźców i dyskusja na ich temat, jest solidarna współpraca przeciwko niechcianym lokatorom, poczucie wspólnoty w walce z napływem obcych, zwieranie szeregów w obliczu najazdu barbarzyńców i jedność w obronie europejskich, rzekomo wyższych wartości. Własne cierpienie z ironią uznają więc za swoistą misję dla dobra austriackiego narodu, deklarując: „My, umarli, krewni umarłych, którzy żyliśmy pośród martwych, teraz chcemy wypełnić wasze wartości życiem, żeby przynajmniej one były żywe" (Jelinek 2015: 89).

Zamiast kolejnego apelu o humanitarne traktowanie, podopieczni z wy-

raźnym wyrzutem zwracają się bezpośrednio do rządzących, wskazują, komu w powszechnej świadomości należy się opieka, czyje życie jest ważniejsze:

> Proszę wziąć się za nas i zapewnić bezpieczeństwo! Swojemu państwu, współobywatelom, sąsiadom należy się bezpieczeństwo, więc proszę nas wziąć za łeb i wywalić, proszę nas usunąć niczym tłustą plamę! Proszę nas sprzątnąć i wymazać, proszę się ratować przed nami! (Jelinek 2015: 115).

Bohaterowie Jelinek zdają sobie sprawę, że w społeczeństwie, „w którym ludzie dochodzą swoich praw, depcząc i wywożąc buldożerem", nie będzie dla nich miejsca, że tak jak ich rzeczy, oni także pójdą na śmietnik, że w zasadzie „już [ich – A. J.] nie ma" (Jelinek 2015: 115). Także zakończenie sztuki pozostaje mało optymistyczne, uchodźcy widzą w oddali swoją przyszłość i jest ona „najciemniejsza" (Jelinek 2015: 121). Zamieszczone przez autorkę na końcu zdjęcie przedstawia podopiecznych stłoczonych na małej łodzi znajdującej się na morzu. I tylko lina, wciąż łącząca ją z lądem, pozwala mieć nadzieję, że nie jest to symbol i zapowiedź ich wydalenia.

Podopieczni jako dzieło polifoniczne i intertekstualne

Sztuka austriackiej pisarki zawiera liczne, choć rozproszone informacje na temat ówczesnych wydarzeń, przyczyn i przebiegu protestu. Konstruowanie dzieł na wzór kolażu jest artystycznym znakiem rozpoznawczym Jelinek, także w *Podopiecznych* to czytelnik, pieczołowicie odkrywając ukryte sensy, zestawiając ze sobą wszelkie odniesienia, aluzje i fakty niczym z puzzli tworzy obraz sytuacji będącej właściwym tematem sztuki. Tekst zdaje się być żywą tkanką, połączoną ze sobą gmatwaniną zależności, a język pełni funkcję modelu obnażającego łamanie praw człowieka nie tylko na terytorium Austrii, ale także (a może przede wszystkim) poza jego granicami. Konflikt wokół Votivkirche stał się dla Jelinek okazją do oskarżenia o ksenofobię i rasizm nie tylko własnych rodaków, ale wręcz całej zjednoczonej Europy. Sztuka jest więc w istocie dziełem uniwersalnym, wykraczającym poza granice narodowe czy państwowe i pod pręgierzem ustawia obok siebie zarówno Austrię, jak również inne kraje europejskie. Także wrogość wobec uchodźców zdaje się być powszechna i ponadpolityczna. Już wprowadzony do dzieła mit Europy z *Metamorfoz* Owidiusza sugeruje odbiorcy, że ostrze krytyki skierowane zostaje wobec wszystkich

państw zaangażowanych w sprawę uchodźczą, partycypujących bądź unikających udziału w rozwiązywaniu problemu migracyjnego. Napisany kilka lat temu tekst stanowi czytelną antycypację dramatycznych wydarzeń, zwłaszcza roku 2015 czy 2016, a sztuka Jelinek, opublikowana przed oficjalnym kryzysem, poszukuje odpowiedzi na te same pytania, jakie stawia sobie obecnie widz obserwując aktualne wydarzenia.

Podopieczni są znanym z innych dzieł Jelinek „muzykalnym potokiem głosów i kontr głosów" (nobelprize.org 2004), za jaki uhonorowano ją w 2004 roku literacką Nagrodą Nobla. Dramatopisarka oddaje w nim głos grupie tych, którzy zazwyczaj występują w roli niemego kolektywu, ale również między innymi przedstawicielom europejskiego społeczeństwa, które ma wpływ na decyzje dotyczące dalszych losów uchodźców. Dzieło, napisane w sposób charakterystyczny dla ostatnich sztuk wiedeńskiej autorki, składa się z dwudziestu ośmiu akapitów, brak w nim podziału na akty czy sceny, nie zawiera ono także uwag dotyczących scenografii czy obsady. W utworze Jelinek nie ma podziału na bohaterów dramatu, trudno tu zatem wyodrębnić konkretne postaci, nie można też mówić o utworze w kontekście tradycyjnie rozumianej fabuły. Pisarka konstruuje wielogłos na wzór antycznego chóru, a aktorzy mają odgrywać nie tyle indywidualne postaci, co uosabiać ludzkie lęki i fantazje. Sztuka jest jednym wielkim słowotokiem, cechuje ją mnogość głosów, które ze sobą rozmawiają, wypowiadają niejednokrotnie sprzeczne, niespójne sądy, ale także swoista anonimowość, brak możliwości przypisania danego głosu do wypowiadającego konkretne słowa, zwłaszcza, że tekst charakteryzuje się nagłymi zmianami stylu, a fragmenty podniosłe przeplatają się z językiem potocznym (Reitani 2015: 60).

Głosy te zlewają się w „kontrapunktowe sploty mowy" (Barthes 2005: 28), a polifonia, wypowiadanie się licznych, niezależnych od siebie często głosów, zdaje się chwilami generować wielki językowy szum, niełatwy nie tylko do zrozumienia, ale także i interpretacji[9]. Potok głosów tworzy z czasem dość bezosobową, amorficzną masę, w której głosy postaci określających się jako „my" rozdzielają się na przedstawicieli różnych grup, obozów, stron konfliktu, stale się sprzeczają i starają się przekrzyczeć, jak gdyby była to walka na głosy, a raczej walka o bycie jedynym głosem osoby mówiącej w sztuce. Jak pisze Corts (2018), pomimo pozorów monologu, tekst Jelinek jest konglomeratem

[9] Szczegółową analizę polifonii w utworze prezentuje Monsell Corts (2018).

głosów walczących o usłyszenie, schizofrenicznym dyskursem uniwersalnego podmiotu, zobrazowaniem owego „my", które samo się ucisza.

W *Podopiecznych* Jelinek bawi się owymi głosami, przeplata głosy pojedyncze i głosy chóru, podmiot zbiorowy przenika się w sztuce z indywidualnym, a „my" (kolektyw uchodźców) i „ja" pojawiają się obok siebie nawet w tych samych zdaniach, co obrazuje choćby taki przykład:

> dlaczego tutaj się na nas gniewają też? My tego nie rozumiemy. To prawda, z cierpieniem jesteśmy zaprzyjaźnieni od dawna, ale cóżeśmy uczynili tutaj, że trzymacie nas w strachu, wszędzie strach, strach przed moimi bliskimi, że ich opuściłem, że będę musiał wrócić, jeszcze większy strach przed wami, że muszę zostać, że nie wolno mi zostać, niedługo przyznacie mi rację, już za chwilę przyznacie, że miałem rację (Jelinek 2015: 76).

Postaci w sztuce za wszelką cenę pragną sie wypowiedzieć, wyrzucić z siebie wszelkie troski i żale, do znużenia powtarzają więc te same zarzuty, niestrudzenie wołają o zrozumienie bądź dają wyraz swej obawie przed przyjęciem mas migrantów. Język odgrywa w sztuce istotną rolę, kluczowe jest tu i mówienie, i słuchanie, i głos oraz jego odbieranie, i znajomość, i brak znajomości języka. Niczym antyczni bohaterowie o podniosłych czynach, podopieczni chcieliby mówić o prawdzie, opowiadać o „niewinnej ucieczce […], o ucieczce bez naszej winy, którą wy przedstawiacie zawsze jako ucieczkę przed karą za długi, no a my opowiedzielibyśmy o ucieczce niezawinionych, niezadłużonych i bezkarnych" (Jelinek 2015: 79). Tymczasem ich opowieści nikogo nie obchodzą, nie zostaną oni wysłuchani, więc także sami nie chcą słuchać ani czytać tego, co się im na siłę wyjaśnia choćby poprzez rozdawane foldery, opisujące reguły życia w Austrii:

> byliśmy wieśniakami, inżynierami, lekarzami, lekarkami, pielęgniarkami, badaczkami, kierowniczkami, byliśmy kimś, a żeby pan wiedział, byliśmy kimkolwiek bądź, a teraz mamy kierować się jakąś broszurą, którą macie w kilku językach, podczas gdy nas mieć nie chcecie w żadnym, a nam każecie przeczytać tę broszurę i jeszcze raz przeczytać i jeszcze raz (Jelinek 2015: 82).

Uchodźcy nie znają często języka kraju, do którego się udają, nie rozumieją swego otoczenia, wypowiedzi, pytań, ale również mnogości formularzy, jakie należy przedkładać przy ubieganiu się o azyl. Brak im zatem stosownego klucza

do zrozumienia nowej rzeczywistości i do potencjalnej integracji, co skutkuje wyalienowaniem i zamknięciem się na to, co obce, bo kulturowo odmienne. Zgromadzeni w kościele uchodźcy to przybysze z różnych części świata, którzy posługują się rozmaitymi językami, mają odmienne wykształcenie, zawody i umiejętności, jednak w oczach tubylców łączy ich jedynie fakt, że są obcy. Postrzega się ich wyłącznie jako zagrożenie czy śmiertelną chorobę, kataklizm, a wyraz temu daje właśnie stosowany przy wspominaniu o uchodźcach i nacechowany negatywnie język. W powszechnym dyskursie nieustannie mowa jest bowiem o zalewających Europę masach uchodźców, niekontrolowanym napływie obcych, ludzkim tsunami. A próby radzenia sobie z problemem migracyjnym opisuje się często przy użyciu terminologii wojskowej, o obronie przed „najazdem", „ekspansją" i „inwazją" cudzoziemców (Wąsik 2015: 125).

Podopieczni są dziełem polifonicznym, ale także intertekstualnym[10], zawierającym na równi czytelne odniesienia do utworów innych epok, jak również współczesnych tekstów prasowych czy reklamowych (na przykład slogan znany z reklamy sieci IKEA). Autorka umiejętnie wykorzystuje dawne mity, antyczne dramaty, wyniki rozważań naukowych i myśli filozoficzne, przy czym nie są one zawsze wypowiedziane wprost, lecz poddane stosownej transformacji. Wiedeńskie protesty uchodźców zestawione zostają w sztuce Jelinek choćby z *Błagalnicami* Ajschylosa i jest to zabieg w istocie usprawiedliwiony, wszak wciąż chodzi tu o proszących o azyl – czy to pięćset lat przed Chrystusem, czy ponad dwa tysiące lat po jego urodzeniu. Sama autorka w tekście nazywa cztery źródła, z jakich czerpała pisząc swoją sztukę – są to, obok tragedii Ajschylosa, także wspominane już *Metamorfozy* Owidiusza oraz broszura *Wspólne życie w Austrii*, a wszystko okraszone zostaje dorobkiem myślowym Martina Heideggera. Uważny czytelnik odnajdzie w niej jednak także czytelne odniesienia do dzieł Rainera Marii Rilkego, Friedricha Hölderlina czy Biblii. Pełne sarkazmu są u Jelinek odniesienia religijne, czego przykładem może być choćby taka aluzja uchodźców do Chrystusa:

> Stoi sobie wasz Pan SzpanBóg promieniście uskrzydlony, tysiące figurek jego w złocie i wszelkimi kolorami się mieniące, blingbling, please, mówimy na próbę, może on nam pomoże, choć nie do niego jesteśmy przydzieleni, tylko do zastępcy zastępcy zastępcy Boga, którego sobie tam powiesili, żeby nasze zastępy zwodził, nie, nie po to wisi, tak

[10] Pod tym kątem twórczość Jelinek analizowali już między innymi Juliane Vogel (2013: 47-55) czy Ulrich Broich i Manfred Pfister (1985).

sobie wisi, bidulek, szczęścia nie zaznał w życiu wiele tak jak my (Jelinek 2015: 80).

Nawiązanie do tragedii Ajschylosa ujawnia się już w tytule sztuki, *Die Schutzbefohlenen* (dosłownie: „ci, których polecono chronić"), wykazując wyraźne pokrewieństwo do *Die Schutzflehenden* (dosłownie: „błagający"). W obu wypadkach określenia bohaterów rozpoczynają się od słowa „Schutz", oznaczającego „ochronę", „schronienie". Podczas jednak, gdy w antycznym dziele użyta została forma imiesłowu I czasownika „flehen", czyli „błagać", to u Jelinek jest to forma imiesłowu II od czasownika „befehlen", a więc „rozkazywać", „polecać". Decydująca jest tu transformacja imiesłowowa, która prowadzi do zamiany strony czynnej na bierną; błagalnice Ajschylosa były podmiotami aktywnymi, zaś osoby mówiące w sztuce Jelinek (w domyśle – głównie uchodźcy) skazani zostają już na wstępie na pasywność, a tym samym absolutną bezradność.

Losy uchodźców zostają przez autorkę wpisane w szerszy kontekst kulturowy, ponieważ nie nadając migrantom-podopiecznym żadnych imion i nie określając ich narodowości, Jelinek pragnie odróżnić ich od stereotypowego obrazu uchodźcy kreowanego przez media. Podkreśla tym samym, że niechęć i lęk wobec obcości są tożsame na całym świecie, podobnie powszechne są także przejawy rasizmu czy ksenofobii. Tematyczne i formalne nawiązania do tragedii Ajschylosa[11] i Owidiusza nie są w sztuce Austriaczki przypadkowe, bo sięgając po *Błagalnice* i *Metamorfozy,* a więc inspirując się utworami pochodzącymi z tradycji śródziemnomorskiej, Jelinek kreśli wyraźne analogie między sytuacją uchodźców błagających o pomoc na brzegu Argos i uchodźców z Votivkirche, wplata obecny europejski kryzys uchodźczy w odwieczną, niekończącą się mityczną wędrówkę ludów, pokazując, że problem proszenia o azyl, jego udzielania bądź odmawiania należy niejako do odwiecznego porządku tego świata.

Przywołane *Błagalnice* noszą także podtytuł *Hiketydy*, który odwołuje się do pojęcia hikezji, oznaczającej znany z antycznej Grecji akt, w którym potrzebujący pomocy wyprasza sobie opiekę w imię boskiego prawa. W utworze Ajschylosa proszącymi są Danaidy, pięćdziesiąt córek Danaosa, które uciekają przed zaplanowanym ożenkiem z egipskimi kuzynami i proszą o azyl w Argos u króla Pelasgosa. Niezwykle istotna dla zrozumienia sztuki Jelinek jest jednak wcześniejsza historia: Io, zamieniona w krowę ukochana Zeusa pochodziła z Argos, prześladowana znalazła się w Egipcie, gdzie urodziła syna Zeusa. On

[11] Analizę powiązań między tekstami prezentuje na przykład Bärbel Lücke (2013).

zaś był dziadkiem Danaosa, a więc Io może być postrzegana jako pramatka Danaid. Właśnie na to pokrewieństwo powołują się one w swych błaganiach o udzielenie schronienia. Elementem łączącym sztuki Ajschylosa i Jelinek jest zatem temat ucieczki i azylu, a także poczucia obcości w niegościnnym kraju: „Tu ktoś leży, tam ktoś leży, skazany na wieczną obcość" (Jelinek 2015: 82).

Liczne fragmenty dzieła Ajschylosa zostały przez Jelinek powielone, zmodyfikowane i rozsypane w tekście. Podobnie rzecz ma się ze wspomnianym tekstem Owidiusza, a konkretnie mitem Io i mitem Europy, uprowadzonej przez boga. Jak w wielu wcześniejszych powieściach i dramatach, Jelinek także w tej sztuce dekonstruuje wszelkie mity (Lücke 2007), widz zadaje sobie bowiem pytanie, na jakiego to potężnego byka wskoczyć miała dzisiejsza Europa, do czego dała się nakłonić, jak i komu pozwoliła się uwieść (bogom finansowym?). A łącząc to z opowieścią o nimfie Io, która przez Zeusa została zamieniona w białą krowę, ten sam czytelnik pyta dalej, czy to ta Europa jest ową krową, a bogami majętni właściciele koncernów niszczący jej pastwisko. Odnosząc się do opowieści Owidiusza, noblistka dobitnie daje wyraz swemu przekonaniu, że Europa jest jedynie wspólnotą mityczną, nienaturalnym konstruktem i kontraktem zbudowanym na demonstracyjnych gestach.

Spektakle teatralne

Podopieczni Jelinek należą do grona najczęściej wystawianych dzieł noblistki, miały ją w swoim repertuarze największe europejskie teatry; w Polsce premiera sztuki w reżyserii Pawła Miśkiewicza miała miejsce 9 kwietnia 2016 roku w Narodowym Teatrze Starym im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Reżyserii podjął się Paweł Miśkiewicz, który kilka lat temu wystawił w warszawskim Teatrze Dramatycznym *Kupieckie kontrakty,* a później własną interpretację *Podróży zimowej*. Spektakl *Podopieczni* wzbudził duże zainteresowanie nie tylko wśród miłośników twórczości Jelinek, ale także wszystkich bacznie przyglądających się aktualnemu kryzysowi migracyjnemu (między innymi Miętus 2016). Krytycy chwalili doskonałą scenografię Barbary Hanickiej czy wykonywaną na żywo muzykę Rafała Mazura, podnosili aktualność zaproponowanej tematyki, ale także dostrzegali, że *Podopieczni* są nie tylko „rozrachunkiem z austriacką czy polską ksenofobią" (Mrozek 2016), ale przede wszystkim dziełem „o fantazjach i lękach tych, którzy czują się zagrożeni" (Mrozek 2016), którzy nie wiedzą, co z owymi podopiecznymi dalej począć (Domagała 2016). Elfriede Jelinek nie

tylko udziela głosu tym niechcianym i obcym, ale wręcz sama staje się takim głosem lamentu. Reżyser zaś, jak podkreślają odbiorcy, wykorzystując naturę teatru umiejętnie rozpisuje ten głos na kilkanaście różnych postaci, przyodziewa je w kostium stereotypu, a widza zmusza do konfrontacji z nimi i z ich punktem widzenia, „a tym samym – do konfrontacji z naszymi własnymi lękami, uprzedzeniami, hipokryzją i niemocą" (Domagała 2016). Krytycy niejednokrotnie zwracali uwagę na niesłusznie ambiwalentny stosunek wobec uchodźców, na zakłamanie i wygodne zapominanie, jak wielu mieszkańców Starego Kontynentu przez lata emigrowało i wciąż emigruje w poszukiwaniu lepszego życia, co jednak nie przeszkadza Europejczykom stanowczo odmawiać przyjęcia choćby jednego uchodźcy (Fazan 2016: 102-107). Krakowski spektakl wyraźnie zwodzi widza, gra z sentymentalizmem, podniosłość miesza się z humorem, albowiem strumienie słów Jelinek celowo przeplatane są mocno komicznymi scenami, co przypomina odbiorcy, że jest on jedynie obserwatorem, świadkiem aktorskiej gry. Reżyser, podobnie jak autorka sztuki, dotyka czułej struny ludzkiego humanizmu, apeluje o człowieczeństwo, ludzki odruch wobec ginących na morzu ludzi. Tym większą konsternację mógł wzbudzić u wielu odbiorców aplauz części widowni oklaskującej grę powracającego do zdrowia znanego aktora Krzysztofa Globisza, pomimo iż tematyka sztuki i wymowa jego monologu dotyczą tragizmu rozgrywającego się w tle. Szokujący efekt wzmacniały chusteczki higieniczne rozdawane widzom, wzruszonym do łez powrotem wybitnego artysty na scenę. Zachowanie publiczności (po części sprowokowane) okazało się być jedną z wielu strategii Miśkiewicza i nie tylko obnażyło fundamenty europejskich wartości, ale prawdziwe oblicze miłosierdzia widzów, stanowiących przecież reprezentację całego narodu polskiego. Jak podkreślają niektórzy recenzenci, empatia wobec choroby jednego z aktorów nie przełożyła się bowiem w tej chwili na empatię względem tysięcy tracących życie uciekinierów, a widownia „dobrotliwie lituje się nad trudnym powrotem do pełni sprawności ikony polskiej sceny, a jednocześnie jest niezdolna do jakiegokolwiek emocjonalnego zaangażowania w sprawę uchodźców i jedynie z trwogą obserwuje szlaki imigrantów w obawie przed ich skierowaniem do Polski" (Berendt 2016), co skłaniać może do refleksji, że wyznawane przez nas wartości pozostają jedynie „papierowe" (Domagała 2016). Choć odbiorcy zgodni są, że losy uchodźców Jelinek „decydują się w dzisiejszej Austrii, a ich postulaty rozbijają się o polityczną pragmatykę, wzniesioną na narodowo-katolickim fundamencie" (Kościelniak 2016), to jednak pośród widzów nie brakuje głosów krytycznych, wytykających reżyserowi usunięcie zawartych w sztuce Jelinek oczywistych odniesień do świata bieżącej polityki i biznesu,

pominięcie w inscenizacji kontekstu wiedeńskich protestów, stanowiących jeden ze zwiastunów kryzysu migracyjnego ostatnich kilku lat, precyzyjne pozbawienie tekstu austriackiej pisarki „semantycznej ramy i publicystycznego ostrza" (Kościelniak 2016).

Jednym z celów przedstawienia Miśkiewicza, jak i samej sztuki Jelinek jest nie tylko spotkanie z uchodźcami i oddanie im głosu, lecz przede wszystkim rewizja poglądów widza/czytelnika na ten temat i ewentualna zmiana naszej mentalności i nastawienia. Reżyser świadomie przesuwa środek ciężkości z uchodźców na odbiorców, co podkreślił choćby zabieg polegający na wygłaszaniu monologów przez „podopiecznych", ubranych w sceniczne kostiumy także podczas przerw w sztuce. Fakt ten umknął wielu zebranym, podobnie jak w rzeczywistości nie zwraca się uwagi na anonimowych uchodźców, niechciany i omijany wzrokiem problem dzisiejszej Europy. Spektakl Miśkiewicza pokazuje, że to, co mają oni do powiedzenia, jest dla społeczeństwa w istocie mało ważne, o ile nie dotyka nas bezpośrednio, a jest jedynie fragmentem medialnego przekazu, że uwagę poświęcamy im tylko wtedy, gdy są na scenie, tak jakby ich dramat kończył się wraz z zapadnięciem kurtyny i zgaszeniem świateł. Problem stanowią zatem nie uchodźcy, lecz nasz stosunek do nich, jak przyznał bowiem reżyser krakowskiego spektaklu: „Choć Jelinek bierze na warsztat temat uchodźców, to nie opowiada przecież o uchodźcach, ale o sposobie ich widzenia przez nas" (Cagiel 2016).

O kontrowersyjności podjętej przez pisarkę problematyki, szerokim spektrum wzbudzanych emocji i oraz oddziaływaniu samego tekstu świadczyć może choćby fakt, że spektakle zrealizowane na podstawie dzieła Jelinek spotkały się nie tylko z werbalną czy prasową krytyką, ale wręcz z agresją i atakami na publiczność, jak miało to miejsce 14 kwietnia 2016 roku na Uniwersytecie Wiedeńskim. Grupa około trzydziestu prawicowych ekstremistów wtargnęła wówczas do głównego audytorium, by w trakcie sztuki opryskiwać zebranych sztuczną krwią, rozrzucać ulotki oraz poprzez baner z hasłami propagującymi identytaryzm popierać ideologię sprzeciwiającą się przyjmowaniu do Europy imigrantów spoza Starego Kontynentu. Choć napastników udało się obezwładnić i usunąć z sali, to spektakl mógł być kontynuowany jedynie pod ochroną policji. Atak był formą protestu przeciwko prouchodźczym postawom, nie bez znaczenia był przy tym jednak także fakt, że w spektaklu role aktorów powierzono prawdziwym uchodźcom z Syrii, Afganistanu i Iraku, co miało podkreślić autentyzm i wymowę sztuki (Leisch 2015).

Podsumowanie – *quo vadis*, człowieku?

Społecznie zaangażowany tekst Jelinek stanowi smutną parabolę sytuacji uchodźców czekających na pomoc na obrzeżach Europy w licznych obozach, schroniskach przygotowanych naprędce, by zapewnić przybywającym masom ludności podstawową opiekę i warunki życia, ale także tym nadal próbującym pokonać śródziemnomorskie fale i dotrzeć do europejskiej rzekomej ziemi obiecanej. Podczas gdy kierujący poszczególnymi państwami europejskimi wciąż na nowo licytują liczbę osób, którą są skłonni przyjąć, przerzucają się odpowiedzialnością za przybywających, zza biurek i na ekranach telewizorów obserwują ludzi koczujących w namiotach i prowizorycznych obozowiskach, to na morzach wciąż na nowo rozgrywają się kolejne ludzkie dramaty. Podopieczni Jelinek świadomi są faktu, iż postrzegani są jako „pół zwierzęta, pół ludzie, nawet w połowie nieludzie" (Jelinek 2015: 116), że zdani są na łaskę tubylców, urzędów, polityków i przedstawicieli wielkiej finansjery: „Jesteśmy niespodziewanymi. Jesteśmy błagalnikami. Jesteśmy w zawieszeniu, choć nie zawisnęliśmy przybici gwoździami" (Jelinek 2015: 121).

Podopieczni obnażają absurdy i nieprzejrzystość prawa azylowego, ukazują austriackie umiłowanie biurokracji, wskazują na konieczność poprawy warunków bytu w ośrodkach i obozach uchodźczych. Ale przede wszystkim apelują o zmianę nastawienia wobec rzesz przybywających, zajęcie własnego stanowiska w sprawie oczekujących na pomoc uchodźców, obranie innej perspektywy i znoszenie bariery lęku i obcości w obustronnych relacjach. Bohaterami *Podopiecznych* nie są bowiem tak naprawdę sami uchodźcy, lecz bardziej ludzie, którzy stają na ich drodze bądź obserwują ich losy za pośrednictwem mediów. Sztuka austriackiej noblistki wyraźnie prowokuje, nie pozwala mieszkańcom Europy na samozadowolenie, pielęgnowanie poczucia wyższości i powoływanie się na wieloletnie tradycje i europejskie wartości. Przeciwnie, nazywa ich „cywilizowanymi barbarzyńcami", którzy nieczuli są na tragedię drugiego człowieka, o ile ten jest przedstawicielem obcego im świata, a zatem stanowi zagrożenie dla ich spokojnej, fasadowej egzystencji. Przed plagą uchodźców muszą się oni bronić wszelkimi sposobami, nie dadzą potrzebującym przyszłości, nawet jeśli ich przeszłość została już zniszczona. Przekonują więc innych:

> jak ich wpuścimy, to wydoją nas te darmozjady do ostatniej kropli, przeciwdziałacie? przeciwdziałamy, a oni napływają, a oni się rzucają, są nieuchwytni i niechwytliwi, i się topią, i spadają, i się trzęsą, i trzęsie się ziemia, i, niezależnie od rasy, niezależnie od płci, niezależnie od wieku, niezależnie od wykształcenia, są niezależni i niezależ-

> nie wybrali się do nas, wygląd i pochodzenie nieważne, przyszłość bez znaczenia, przeszłość bezpowrotna (Jelinek 2015: 83-84).

W przeciwieństwie do tragedii Ajschylosa, w której błagalnice otrzymują pomoc i schronienie, podopieczni Jelinek nie mogą spodziewać się szczęśliwego zakończenia i uzyskania wnioskowanego azylu. Nazywani „cudzoziemskim pomiotem" (Jelinek 2015: 82), „zamówieni i nieodebrani" (Jelinek 2015: 75), znów muszą udać się w drogę, szukać miejsca, w którym życie ludzkie jest wartością, człowiek będzie człowiekiem, a prawo nie tylko towarem osiągalnym wyłącznie dla bogatych i wpływowych. W Austrii (choć diagnoza pisarki dotyczy przecież całej Europy) pozostają niewidzialni, niechciani i niepotrzebni. Świadomi swej pozycji i pozbawieni nadziei, modlą się więc oni o sprawiedliwy los, „o list żelazny, o los, który wygrywa, o lepszy los, ale tak się nie stanie. Tak się nie stanie. Tego nie ma. Nas nie ma. Dotarliśmy, ale nie ma nas wcale" (Jelinek 2015: 121).

Źródła cytowań

Adit.art.pl, *Podopieczni*, online: http://www.adit.art.pl/sztuki/podopieczni [dostęp: 11.12. 2018].

Albé, Francesco (2018), *„Wir sind die Vergessenen, uns kennt man schon nicht mehr." – Forgetting „Otherness" and Disturbing „Sameness" in Elfriede Jelinek´s „Die Schutzbefohlenen"*, online: https://jelinetz.com/2018/07/02/francesco-albe-wir-sind-die-vergessenen-uns-kennt-man-schon-nicht-mehr-forgetting-otherness-and-disturbing-sameness-in-elfriede-jelineks-die-schutzbefohlenen-charges-the-s/ [dostęp: 11.01. 2019].

Ataç, Ilker (2016), 'Refugee Protest Camp Vienna: Making Citizens Through Locations of the Protest Movement', *Citizenship Studies*: 20/5, ss. 629-646.

Barthes, Roland (2005), *Das Rauschen der Sprache – Kritische Essays IV*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Berendt, Zuzanna (2016), „Uporczywe trwanie (Podopieczni)", *Internetowy Magazyn Teatralia*: 169, online: https://www.teatralia.com.pl/uporczywe-trwanie-podopieczni/ [dostęp: 11.12. 2018].

Broich, Ulrich, Manfred Pfister (1985), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer.

Cagiel, Gabriela (2016), *Będziesz miłował uchodźcę..., z Pawłem Miśkiewi-*

czem rozmawia Gabriela Cagiel, online: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/220696,druk.html [dostęp: 11.12. 2018].

Capano, Lucia Perrone (2017), 'durchs Meer, übers Meer, ins Meer". Stimmen und Bilder der Flucht in Elfriede Jelineks Die Schutzbefohlenen', *TRANS Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften| Internet journal for cultural studies | Revue électronique de recherches sur la culture*: 21, online: http://www.inst.at/trans/21/durchs-meer-uebers-meer-ins-meer-stimmen-und-bilder-der-flucht-in-elfriede-jelineks-die-schutzbefohlenen/ [dostęp: 11.12.2018].

Domagała, Tomasz (2016), *Uchodźcy na Fali – „Podopieczni" Elfriede Jelinek w reżyserii Miśkiewicza w Starym Teatrze*, online: http://mediumpubliczne.pl/2016/04/uchodzcy-fali-podopieczni-elfriede-jelinek-rezyserii-miskiewicza-starym-teatrze/ [dostęp 31.01.2019].

Dżon, Beata (2013), *Poczekalnia Europy*, online: https://www.tygodnikprzeglad.pl/poczekalnia-europy/ [dostęp 31.01.2019].

Europa.eu, online: https://europa.eu/european-union/about-eu/agencies/frontex_de [dostęp: 11.12. 2018].

Fazan, Katarzyna (2016), 'Polaków portret własny w kostiumie imigrantów', *Didaskalia:* 133/134, ss. 102-107.

Felber, Silke, Teresa Kovacs (2015), „Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks Die Schutzbefohlenen", *Transit*: 10, online: http://transit.berkeley.edu/2015/felber_kovacs/ [dostęp 31.01.2019].

Janke, Pia (red.) (2002), *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Wien.

Jelinek, Elfriede (2000), *Das Lebewohl*, Berlin: Berlin Verlag.

Jelinek, Elfriede (2004), *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte. Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensief uns einem Essay von Bärbel Lücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, Elfriede (2004), *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolken. Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Jelinek, Elfriede (2015), 'Podopieczni', przekł. Karolina Bikont, *Dialog*: 4, ss. 75-121.

Jelinek, Elfriede (2016), „Coda", w: Elfriede Jelinek, *Die Schutzbefohlenen, Samt Appendix, Coda, Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden), Ende (4.3.2016) sowie Philemon und Baucis (05.04.2016)*, online: file:///C:/Users/utente/Downloads/2320-jelinek_die_schutzbefohlenen_gesamttext.pdf [dostęp: 31.01.2019].

Kościelniak, Marcin (2016), *Wielka ludzka wędrówka*, online: http://www.

didaskalia.pl/142_koscielniak.htm [dostęp: 11.12. 2018].

Kurz, Sebastian (2013), *Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden*, online: http://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user_upload/Broschuere/RWR-Fibel.pdf [dostęp 31.01.2019].

Langthaler, Herbert (2008), '„Das Lager". Die Erstaufnahmestelle Traiskirchen', w: Thomas Schmidinger (red.), *„Vom selben Schlag … " Migration und Integration im niederösterreichischen Industrieviertel*, Wiener Neustadt: Verein Alltag-Verlag, ss. 125–132.

Leisch, Tina (2015), "*Schutzbefohlene, die sich in Traiskirchen kennen gelernt haben, performen Jelineks Schutzbefohlene." Die Schweigende Mehrheit sagt ja*, online: http://www.schweigendemehrheit.at/schutzbefohlene-die-sich-in-traiskirchen-kennen-gelernt-haben-performen-jelineks-schutzbefohlene/ [dostęp: 11.12. 2018].

Lücke, Bärbel (2007), 'Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion', w: Pia Janke (red.), *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater". Mediale Überschreitungen*, Wien: Präsens, ss. 61-83.

Lücke, Bärbel (2013), *Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück Die Schutzbefohlenen*, online: http://www.baerbel-luecke.de/jelinek.htm [dostęp: 31.01.2019].

Miętus, Marcin (2016), *Czy chciałaby pani uchodźcę? Recenzja spektaklu „Podopieczni" Pawła Miśkiewicza*, online: https://kulturaliberalna.pl/2016/10/04/podopieczni-recenzja/ [dostęp: 31.01.2019].

Monsell Corts, José Juan (2018), *Implizite Gewalt in der Alteritätsbeziehung in „Die Schutzbefohlenen" von Elfriede Jelinek*, online: https://jelinetz.com/2018/07/02/juan-jose-monsell-corts-implizite-gewalt-in-der-alteritaetsbeziehung-in-die-schutzbefohlenen-von-elfriede-jelinek/ [dostęp 31.01.2019].

Mrozek, Witold (2016), *„Podopieczni" Jelinek z powracającym Krzysztofem Globiszem. Europa musi wymyślić się na nowo*, online: http://wyborcza.pl/1,112395,19907959,podopieczni-jelinek-z-powracajacym-krzysztofem-globiszem.html?disableRedirects=true [dostęp 31.01.2019].

Nobelprize.org, online: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/7959-elfriede-jelinek-2004-2/ [dostęp: 17.12.2018].

Pełka, Artur (2018), '„Pamiętana przyszłość": dramat uchodźców i echa Holocaustu w cyklu tekstów teatralnych Elfriede Jelinek *Podopieczni*', w: Anna Korzeniowska-Bihun (red.), *Współczesny dramat i teatr wobec wojny, przemocy i uchodźstwa,* Warszawa: Katedra Studiów Interkultu-

rowych Europy Środkowo-Wschodniej Wydział Lingwistyki Stosowanej Uniwersytet Warszawski Pracownia Badań nad Teatrem i Dramatem w Europie Środkowo-Wschodniej, ss. 127-140.

Puchinger, Günther (1991), *Von der Kadettenschule zum Flüchtlingslager. Die k.uk. Artillerie-Kadettenschule in Traiskirchen und ihre Verwendung nach dem Zusammenbruch der Monarchie*, Traiskirchen: Eigenverlag der Stadtgemeinde.

Puchinger, Günther (2001), *Was wurde aus dem Flüchtlingslager Traiskirchen? Die Veränderungen im Bereich der ehemaligen Kadettenschule während der letzten zehn Jahre (1991 bis 2001)*, Traiskirchen: Eigenverlag der Stadtgemeinde Traiskirchen.

Reitani, Luigi (2015), 'Daß uns Recht geschieht, darum beten wir'". Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*', w: Pia Janke (red.), *Jelinek(Jahr)buch 2014-2015*, Wien: Praesens, ss. 53-71.

Sz.de (2013), *Blitz-Einbürgerung für Jelzin-Tochter*, online: http://www.sueddeutsche.de/politik/oesterreich-blitzeinbuergerung-fuer-jelzin-tochter-1.1657461 [dostęp: 17.12.2018].

Szczepaniak, Monika (1998), *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek,* Frankfurt am Main-Wien: Peter Lang.

Vogel, Juliane (2013), 'Intertextualität', w: Pia Janke (red.), *Jelinek Handbuch*, Stuttgart: J.P. Metzler, ss. 47-55.

Wąsik, Monika (2015), 'Święte krowy i uchodźcy. Na marginesie *Podopiecznych* Elfriede Jelinek', *Dialog*: 4, ss. 122-139.

Wieliński, Bartosz T. (2015a), *Polski czyściec*, online: http://wyborcza.pl/1,75399,18712752,polski-czysciec.html [dostęp 31.01.2019].

Wieliński, Bartosz T. (2015b), *To miejsce to hańba Austrii. Zgodnie z normami może pomieścić 1,5 tys. uchodźców. Już żyje ich tam prawie trzy razy więcej. Idzie zima*, online: http://wyborcza.pl/1,75399,18753842,traiskirchen-hanba-austrii.html [dostęp 31.01.2019].

Wien.orf.at (2013), *Votivkirchen-Flüchtlinge: Eine Chronologie*, online: http://wien.orf.at/news/stories/2572156/ [dostęp 31.01.2019].

Narcyzm, sadomasochizm i nekrofilia jako źródła agresji w kontekście nazizmu w oparciu o powieść *Łaskawe* Jonathana Littella[1]

AGNIESZKA GOTCHOLD
Uniwersytet Warszawski
agotchold@swps.edu.pl

Wprowadzenie – założenia teoretyczne

Łaskawe to dość kontrowersyjna i ostro krytykowana, choć dwukrotnie wyróżniona Nagrodą Goncourtów oraz Nagrodą Akademii Francuskiej, powieść Jonathana Littella (urodzony w 1967) z 2006 roku, przestawiająca wspomnienia należącego do NSDAP nazisty i fikcyjnego oficera SS. Maximilian Aue to intelektualista, doktor prawa konstytucyjnego, a jednocześnie seryjny morderca oraz zbrodniarz wojenny, który, będąc narratorem-bohaterem, tak oto rozpoczyna swoje pamiętniki:

> Bracia śmiertelnicy, pozwólcie, że opowiem wam, jak było. Nie jestem twoim bratem, powie mi na to któryś z was, i nie chcę o niczym wiedzieć. […] [N]ie usiłuję wam wmówić, że nie jestem winny tego czy tamtego czynu. Jestem winny, wy nie jesteście, to świetnie. Ale przecież musicie umieć powiedzieć sobie, że na moim miejscu robilibyście to samo. Być może z mniejszą gorliwością, ale może też z mniejszą

[1] Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/01115.

> rozpaczą, niemniej, w ten czy inny sposób – robilibyście to samo. Myślę, że mam prawo przyjąć za fakt potwierdzony przez historię współczesną, iż wszyscy, no może prawie wszyscy, w danych okolicznościach robiliby to, co im się każe. Wybaczcie, ale marne macie szanse, żeby być wyjątkiem od tej zasady, nie większe niż ja. Jeżeli urodziliście się w kraju lub w epoce, w której nie tylko nikt nie zabija waszych żon i dzieci, lecz także nikt nie każe wam zabijać dzieci i żon innych ludzi, chwalcie Boga i idźcie w pokoju. Ale w głowach niech na zawsze pozostanie wam ta myśl: macie być może więcej szczęścia ode mnie, ale nie jesteście ode mnie lepsi. […] [J]estem człowiekiem jak inni, jestem człowiekiem jak wy. Zacznijmy więc skoro mówię, że jestem taki jak wy! (Littell 2008: 9, 27, 32).

Jak wielu nazistów, którzy musieli po wojnie stawić czoła swoim zbrodniom, Aue uruchamia mechanizm samousprawiedliwienia, twierdząc, iż był jedynie więźniem sytuacji. Co więcej, dokonuje projekcji winy na czytelnika, głosząc przekonanie, iż będąc na jego miejscu, w podobnych okolicznościach historycznych, postąpiłby on tak samo lub co najmniej podobnie, wykonując jedynie rozkazy. Tym samym Aue zakłada, iż wszyscy jesteśmy potencjalnymi zbrodniarzami wojennymi. Z tezą tą nie zgodziłaby się zdecydowana większość psychoanalityków badających źródła ludzkiej agresji.

Wychodząc od myśli Freudowskiej, Erich Fromm (1900-1980), niemiecki filozof i psychoanalityk, opublikował w 1973 roku studium zatytułowane *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, w którym dowodził, w odróżnieniu od Zygmunta Freuda, iż ludzka „agresja i destruktywność nie są danymi biologicznie i spontanicznie ewokowanymi popędami" (Fromm 1998: 25), lecz namiętnościami zakorzenionymi w ludzkim charakterze i to one są przyczyną tak zwanej złośliwej agresji, która nie jest ani biologicznie, ani filogenetycznie wytworzona. W przeciwieństwie do zwierzęcia, człowiek może nawet czerpać z niej przyjemność (Fromm 1998: 13). Według Fromma, to jednostki o charakterze narcystycznym, sadomasochistycznym oraz nekrofilitycznym należą do jednych z najbardziej agresywnych.

Powszechnie znany jest fakt, iż osoby narcystyczne cechuje megalomania; są one przekonane o własnej wartości i wyjątkowości, których potwierdzenia oczekują od otoczenia. Heinz Kohut (1913-1981), urodzony w Austrii amerykański psychoanalityk, zwrócił uwagę na fakt, iż u podstawy narcyzmu leży ukryte poczucie bezwartościowości, które osoby narcystyczne kompensują podkreślając własną wyjątkowość i kreując „wspaniałe Ja" (*the grandiose self*). Gdy owo poczucie wartości i wspaniałości zostanie naruszone, powstaje

rana narcystyczna (*narcissistic injury*), a osoba cierpiąca na zaburzenia narcystyczne popada w narcystyczną wściekłość (*narcissistic rage;* Kohut 1985: 98, 148). W tym kontekście wielu badaczy zwróciło uwagę na zbieżność pomiędzy jednostkowym a kolektywnym narcyzmem (Fromm 1998; Kohut 1985; Hintz 2007; Maaz 2012). Charakterystyczne dla tego ostatniego jest przekonanie o wyższości i wyjątkowości danej grupy lub narodu oraz domaganie się uznania i uprzywilejowywanego traktowania z tego tytułu. Niespełnienie tych oczekiwań rodzi agresję. Według Fromma, „[n]arcyzm grupowy stanowi jedno z najpoważniejszych źródeł ludzkiej agresji" (Fromm 1998: 225). Kontynuując rozważania nad związkiem narcyzmu z agresją, Kohut doszedł do wniosku, iż kolektywna narcystyczna wściekłość, będąca wynikiem doświadczenia przez daną grupę realnego bądź wyimaginowanego poniżenia, przeradza się w agresję grupową skierowaną na zewnątrz. Jej wyładowanie jest aktem zemsty i ma służyć wyrównaniu rachunków po doznaniu krzywdy (Kohut 1985: 148). W ten sposób Kohut opisał sumarycznie sytuację przednazistowskich i nazistowskich Niemiec: doktryna nazistowska rozwinęła się w Niemczech, gdy te doświadczyły powstania rany narcystycznej w wyniku postanowień traktatu wersalskiego z 1919 roku, ocenianych jako poniżające i raniące „archaiczne wspaniałe Ja" (*the archaic grandiose self*; Kohut 1985: 148) narodu niemieckiego. Wywołały one wściekłość narcystyczną, a Niemcy zaczęły fanatycznie dążyć do wyrównania wyimaginowanych krzywd, doprowadzając niemal do zagłady zachodniej cywilizacji. Z jego tezą w pełni zgodził się Hans Hintz (urodzony w 1948), niemiecki filozof i germanista. Analizując rany narcystyczne cesarza Wilhelma II, wynikające z fizycznej ułomności, której jego własna matka nie była w stanie zaakceptować, Hintz wskazał na związek pomiędzy owymi ranami a fantazjami o omnipotencji. Cesarz za wszelką cenę dążył do przekształcenia swojego poczucia niemocy we wszechmoc, o czym świadczyła jego szeroko zakrojona polityka ekspansji, która doprowadziła do wybuchu I wojny światowej (Hintz 2007: 33). Z przytoczonego opisu wyłaniają się dwie skrajne cechy osób i grup o zaburzeniach narcystycznych, które Hans-Joachim Maaz (urodzony w 1943), niemiecki psychiatra i psychoanalityk, określił mianem *Größenklein* oraz *Größenselbst*. Za pomocą pojęcia *Größenklein* opisał on te osoby bądź grupy, które doświadczyły uczucia bezwartościowości, niemocy i poniżenia. Natomiast do grona *Größenselbst* zaliczył on osoby bądź grupy, które dążą do zaspokojenia swoich potrzeb za wszelką cenę, osiągnięcia prestiżu i zdobycia władzy absolutnej nad innymi. Obie grupy cierpią na zaburzenia narcystyczne, ale też doskonale się uzupełniają: *Größenklein* to zależne jednost-

ki, które chętnie przyłączają się do grup i organizacji, aby zniwelować poczucie bezwartościowości, podczas gdy *Größenselbst* to liderzy grup i organizacji. Jak słusznie zauważył już w 1895 roku Gustav Le Bon, przynależność do grupy daje bezsilnym jednostkom poczucie wszechmocy, dzięki czemu mogą one bezkarnie wyrażać tłumioną agresję (Le Bon 1997: 16). W ten sposób rodzi się patologiczny narcyzm grupowy.

Kolejnym źródłem ludzkiej agresji jest według Fromma sadomasochizm. Dystansując się od Freuda, dla którego sadyzm i masochizm oznaczały połączenie Erosa z popędem śmierci skierowanym na zewnątrz lub do wewnątrz, Fromm uznał, iż sadyzm wyraża się w pragnieniu absolutnej kontroli nad innymi istotami, którego faktyczną przyczyną – podobnie jak narcyzmu – jest uczucie bezsilności:

> Doświadczenie absolutnej kontroli nad drugą istotą ludzką, wszechmocy wobec niej w istocie tworzy iluzję przekraczania ograniczeń ludzkiej egzystencji, w szczególności dla tych, których życie wyprane jest z produktywności i radości. Sadyzm […] jest transformacją niemożności w doświadczenie wszechmocy; jest religią ludzkich kalek (Fromm 1998: 325).

Według Fromma, sadysta to tylko pozornie osoba panująca nad innymi. W rzeczywistości jest to istota podporządkowana silniejszym od siebie, a dominująca jedynie nad słabszymi, co jest wynikiem jej rzeczywistego tchórzostwa:

> Kolejnym elementem syndromu jest podporządkowywanie i tchórzostwo sadysty. […] Sadysta robi to, co robi, ponieważ czuje się pogrążony w niemożności, nieżywy i bezbronny. Próbuje skompensować sobie te braki poprzez zdobywanie władzy nad innymi, poprzez przemianę z robaka, którym się czuje, w boga. Lecz nawet sadysta posiadający realną władzę cierpi z powodu swojej ludzkiej niemocy. Może zabijać i torturować, ale pozostanie pozbawionym miłości, odizolowanym, przerażonym człowiekiem, który potrzebuje wyższej władzy, której z kolei sam może się podporządkować (Fromm 1998: 327).

Można stąd wnioskować, iż sadysta szuka w istocie silniejszych od siebie, aby móc się im poddać. Tym samym sadyzm i masochizm nie są dla Fromma przeciwieństwami, lecz „[…] dwiema stronami tej samej fundamentalnej sytuacji: poczucia życiowej niemocy. Zarówno sadysta, jak i masochista potrzebują innych istot, aby, można tak rzec, »dopełnić« siebie. Sadysta czyni inną istotę

rozszerzeniem siebie; masochista czyni z siebie rozszerzenie innego" (Fromm 1998: 327). Również dla amerykańskiego psychoanalityka Bruce'a Finka (urodzony w 1956) sadysta i masochista nie stanowią zwyklej inwersji: oboje bowiem dążą do wywołania lęku u innej osoby. Lęk ofiary jest nie tylko źródłem przyjemności, ale wyznacza granice i ustanawia prawo – prawo, które nie zostało wcześniej ukonstytuowane przez symbolicznego ojca (Fink 2002: 270; 272). Ponadto według Fromma sadysta jest człowiekiem lękliwym, ksenofobem i neofobem: obawia się wszystkiego, co obce i nowe, niepewne i nieprzewidywalne, gdyż nie jest w stanie tego kontrolować. Reasumując, można rzec, iż sadomasochista to charakter autorytarny: kontroluje tych, którzy stoją niżej w hierarchii, a podporządkuje się tym, którzy stoją wyżej od niego, usiłując tym samym przezwyciężyć własną niemoc (Fromm 1998: 327-328).

Jednak do najbardziej agresywnych należą, zdaniem Fromma, osoby nekrofilityczne:

> Spośród nich biorą się ci, którzy nienawidzą, rasiści, zwolennicy wojen, krwawych łaźni i zniszczenia. Są niebezpieczni nie tylko jako przywódcy polityczni, ale również jako potencjalni poplecznicy dyktatorów. Oni właśnie byli katami, terrorystami, oni torturowali; bez nich nie da się ustanowić żadnego systemu terroru (Fromm 1998: 411).

Bezpośredniej przyczyny nekrofilii należy doszukiwać się w tak zwanej złośliwej kazirodczości. Nawiązując do Freudowskiego pojęcia kompleksu Edypa, Fromm konstatował, iż istnieje również inny rodzaj kazirodczości niż opisywany przez ojca psychoanalizy: zamiast afektywnych i erotycznie zabarwionych więzi z matką dziecko rozwija relacje o charakterze destrukcyjnym. Matka nie jest dla niego uosobieniem miłości i życia, lecz „[…] symbolem – rodzajem zjawy raczej niż rzeczywistej osoby. Jest symbolem ziemi, domu, krwi, rasy, narodu […]. [J]est również symbolem chaosu i śmierci; […] jej uścisk jest śmiercią, jej łono grobowcem" (Fromm 1989: 405). Złośliwa kazirodczość jest zjawiskiem patologicznym, a o jej przyczynach można jedynie spekulować. Mogą być za nią odpowiedzialne czynniki genetyczne, oziębły charakter matki, autyzm lub przeżycia traumatyczne dziecka. Jedno jest wszak pewne: osoby związane z matką więzami złośliwej kazirodczości są narcystyczne i nekrofilityczne (Fromm 1998: 405-407).

Jednostką, która łączyła wszystkie wyżej wymienione cechy leżące u podłoża ludzkiej agresji, był według Fromma Adolf Hitler. Fromm opisuje go jako człowieka narcystycznie skoncentrowanego na sobie samym, własnych dąże-

niach oraz zainteresowaniach ograniczonych jedynie do tego, co miało mu przynieść bezpośrednią korzyść. W stosunkach międzyludzkich cechowały go chłodny dystans i brak empatii, zaś w związkach z kobietami – sadomasochizm. Wyróżniał dwa typy kobiet: te, które podziwiał, oraz te, które sobie podporządkowywał. Wobec tych pierwszych żywił pragnienia masochistyczne, wobec drugich zachowywał się sadystycznie. Jednak Hitler był kimś więcej niż zwykłym sadomasochistą – był jednostką destrukcyjną, co wynikało, zdaniem Fromma, z charakteru nekrofilitycznego, stanowiącego wynik złośliwej kazirodczości. Według Fromma małemu Adolfowi nigdy nie udało się nawiązać prawdziwie afektywnych więzi z matką, o czym świadczy jego postępowanie w dorosłym życiu: nigdy nie zakochał się w kobietach uosabiających postać matki, a Niemcy stały się dla niego jedynie jej symbolem (Fromm 1998: 456-457, 460-461; 424-425). Nie sposób jednak nie zauważyć, iż mimo tak poważnych zaburzeń charakterologicznych (lub właśnie dzięki nim) Hitler osiągnął sukces. Było to możliwe z uwagi na korzystną dla niego sytuację ekonomiczno-polityczną, dzięki której zdołał wybić się jako przywódca. Zarówno pierwsza, jak i druga wojna światowa uczyniły z niego doraźnego bohatera.

W nawiązaniu do opisanych teorii agresji, analizie zostanie poddana postać Maximiliana Aue – destrukcyjnego bohatera powieści *Łaskawe* Jonathana Littella. Jak wynika z doświadczenia psychoanalitycznego, człowiek musi mieć pewne predyspozycje psychiczne, które dopiero gdy zostaną uruchomione przez wydarzenia zewnętrzne, spowodują, iż będzie się zachowywał w określony sposób. W związku z powyższym, w dalszej części niniejszego rozdziału proponuje się refleksję nad tym, jakie były to predyspozycje w wypadku Maximiliana Aue i jaki miały one wpływ na jego działania zarówno w sferze prywatnej, jak i publicznej.

Maximilian Aue – sfera prywatna

Max Aue urodził się w okupowanej Alzacji w 1913 roku jako dziecko Francuzki i Niemca. Dzieciństwo spędził bez ojca, który walczył w pierwszej wojnie światowej. W wyniku włączenia Alzacji i Lotaryngii do Francji w 1919 roku, rodzina przeprowadziła się do Kilonii. Kilka lat później ojciec opuścił żonę i dzieci, a słuch po nim zaginął. Matka popadła w alkoholizm i prowadziła rozwiązły tryb życia. W końcu poznała Francuza, Aristide'a Moreau, którego poślubiła, gdy jej mąż został oficjalnie uznany za zmarłego. Max nigdy tego nie

wybaczył rodzicielce – winił ją za odejście ojca i czuł się upokorzony jej stylem życia. Od najwcześniejszych lat dzieciństwa łączyła go z matką antyedypalna relacja miłości i nienawiści:

> Kiedy się to zaczęło? Zaraz po urodzeniu? Być może nigdy nie wybaczyłem jej narodzin, tego prawa, które arogancko sobie przywłaszczyła, prawa do wydania mnie na świat. Co dziwne, okazało się, że jestem śmiertelnie uczulony na jej mleko; dużo później opowiadała mi dość niefrasobliwie, że piłem wyłącznie z butelki i obserwowałem rozgoryczony, jak siostra bliźniaczka ssie jej pierś. Myślę, że jako małe dziecko musiałem ją kochać, tak jak wszystkie dzieci kochają swoje matki. […] A potem wszystko się zmieniło. Ale kiedy dokładnie i dlaczego? Nie potępiałem jej od razu po zniknięciu ojca: ta myśl pojawiła się potem, gdy zaczęła się prostytuować z tym Moreau. […] Pewnego wieczoru w Kilonii weszła sama do baru dla proletariuszy, przy dokach, i upiła się w towarzystwie obcych mężczyzn, dokerów, marynarzy. Może nawet siedziała na stole i zadzierała kieckę, pokazując wszystkim swoje krocze. Cokolwiek się tam działo, przerodziło się w skandal, i *bourgeoise* została wyrzucona na bruk, upadła w kałużę. Do domu przyprowadził ją policjant, była przemoczona, rozchełstana, miała brudną sukienkę; myślałem, że umrę ze wstydu. […] Nienawiść musiała przyjść później, gdy matka zapomniała o mężu i poświęciła swoje dzieci, oddając się obcemu (Littell 2008: 386-387).

Z przytoczonej relacji Maxa jasno wynika, iż jego więź z matką nie jest typowym związkiem edypalnym – takim, jakim opisał go Freud. Zgodnie z teorią popędów ojca psychoanalizy, to matka naturalnie staje się dla dziecka pierwszym i najbardziej upragnionym obiektem seksualnym. Maxowi nie jest dane doznanie tego typu pożądania kazirodczego, a następnie jego wyparcie, jak również doświadczenie uczuć agresywno-morderczych w stosunku do ojca. Matka nie jest przedmiotem erotycznego uwielbienia, a powodem wstydu i poniżenia; nieobecny ojciec jest z kolei źródłem tęsknoty. Wnioskować również można, iż matka Maxa nie była w stanie zaspokoić jego potrzeb emocjonalnych – pragnienia bliskości, akceptacji i poczucia wartości. Max nie doświadczył reakcji, którą Heinz Kohut nazwał „błyskiem w oku matki" (*Glanz im Auge der Mutter*; Maaz 2012: 11). To właśnie taka relacja odzwierciedlająca daje dziecku poczucie własnej wartości i umożliwia prawidłowy rozwój jego osobowości, przyczyniając się do powstania stabilnego Ja. Jej brak powoduje natomiast, jak w wypadku Maxa, uformowanie się nadwrażliwości narcystycznej, to jest wykształcenie podatności na tworzenie się rany narcystycznej. Każde działanie

matki niezgodne z oczekiwaniami Maxa, zwłaszcza nawiązanie relacji intymnej z innym niż biologiczny ojciec mężczyzną, który jest określony mianem „obcego", wywołuje regresję i narastającą nienawiść. Idąc za myślą Fromma, można powiedzieć, że związek Maxa z matką ma charakter nekrofilityczny: jest ona ucieleśnieniem chaosu i śmierci, przyczyniając się do destrukcyjności syna zarówno w życiu prywatnym, jak i publicznym.

Jako że reakcje odzwierciedlające są niezwykle istotne dla prawidłowego rozwoju, dzieci kompensują sobie brak afektywnych relacji z matką w jej substytutach. Max odnajduje zaspokojenie swoich potrzeb w kazirodczym związku z siostrą bliźniaczką, Uną:

> […] popatrzyliśmy na siebie, i w tym spojrzeniu, w goryczy naszego dzieciństwa, we władczym szumie morza coś się zdarzyło, coś, czemu nie można było zapobiec: miłość, słodko-gorzka, aż do śmierci. […] gdy zostawaliśmy w domu sami, […] zrzucaliśmy wreszcie ubrania, a nasze drobne ciała przeglądały się w sobie wzajemnie jak w lustrach. […] i nie można było rozróżnić naszych nagich ciał, żadne z nas nie było całkiem chłopcem ani całkiem dziewczynką, byliśmy parą splecionych węży. […] Ale któregoś dnia […] przyłapali nas. Były niekończące się sceny, matka nazwała mnie świnią i *degeneratem*, Moreau płakał – to był koniec wszystkiego, co piękne (Littell 2008: 213-423).

Max dokonuje przeniesienia pierwotnego pożądania kazirodczego na swoją siostrę bliźniaczkę, a więc na obiekt, który ze względu na dziecięcą androgeniczność w zdecydowanie większym stopniu niż matka przypomina jego samego. W pracy z 1914 roku, *Wprowadzenie do narcyzmu*, Zygmunt Freud wyróżnił dwa rodzaje miłości: typ anaklityczny i narcystyczny. Ten ostatni przejawia się w miłości do własnej osoby lub jej wyidealizowanego wizerunku, jak też do osoby, która kiedyś stanowiła część nas samych, czyli do własnego dziecka (Freud 1991: 285). W rozdziale wstępnym pamiętników Max opisuje swoje pragnienie nie tylko życia jako kobieta, lecz wręcz wcielenia się w kobiecą postać swojej siostry: „Jest prawdopodobne, że w moich marzeniach o byciu kobietą, o kobiecym ciele, ciągle szukałem właśnie jej, pragnąłem się do niej zbliżyć, pragnąłem być jak ona, pragnąłem być nią" (Littell 2008: 30). Wynika stąd, iż Max pożąda osoby, która jako siostra bliźniaczka jest nie tylko możliwie najwierniejszą kopią jego samego, lecz zgoła jego wyidealizowanym wizerunkiem. Można zatem wnioskować, iż zakazane kulturowo pożądanie kazirodcze jest pożądaniem narcystycznym (Gotchold 2016: 168).

Gdy matka i ojczym odkrywają nieprawą relację bliźniaków, Max trafia do katolickiej szkoły z internatem, w której jest poniżany i wykorzystywany seksualnie przez starszych chłopców:

> Wszystko w tej szkole było skrzywione i perwersyjne. Nocą starsi chłopcy siadali na łóżku i wkładali mi ręce między nogi, musiałem dawać im po twarzy; wtedy śmiali się, spokojnie wstawali i wychodzili, ale pod prysznicami, po gimnastyce, któryś z nich zawsze przysuwał się do mnie i tarł szybko interesem o mój tyłek. Księża także zapraszali chłopców do swoich gabinetów, na spowiedź, po czym, obiecując prezenty lub strasząc, nakłaniali ich do występków. Trudno się dziwić, że biedny Jean R. próbował się zabić. Napełniało mnie to obrzydzeniem i czułem się zbrukany. Nie było nikogo, komu mógłbym się zwierzyć, ojciec nigdy by nie pozwolił na takie traktowanie, ale nie wiedziałem, gdzie szukać ojca (Littell 2008: 213).

W internacie Max nieustannie doznaje przemocy psychicznej i fizycznej, wobec której jest bezradny – stąd też idealizacja nieobecnego ojca oraz przypisywanie mu nadzwyczajnej mocy. Nie dziwi zatem fakt, iż w zaistniałych okolicznościach bohater rozwija tendencje masochistyczne. Napastowany seksualnie, traci poczucie własnej wartości, doświadcza poniżenia i bezsilności, aż w końcu akceptuje zasady współżycia narzucone przez silniejszych od siebie. Awersja wobec prześladowców jest w istocie wyrazem masochistycznej nienawiści wobec własnej osoby. Jedynego wyjścia z tej głęboko upokarzającej sytuacji Max upatruje w znalezieniu sobie protektora, który w zamian za świadczone usługi natury seksualnej stanie się jego obrońcą. Odbywając z nim po raz pierwszy stosunek płciowy, Max identyfikuje się zarówno z bolesnymi, jak i rozkosznymi przeżyciami swojej siostry. Od tej pory będzie mu towarzyszyć obraz siostry doświadczającej *jouissance*, z którą się w pełni utożsamia:

> Bolało mnie, ją też musiało boleć, ale przeczekałem i gdy przyszła rozkosz, wyobraziłem sobie, że to jej rozkosz, nagła, rozdzierająca – prawie udało mi się zapomnieć, jak bardzo moja własna rozkosz jest uboga i ograniczona w porównaniu z tą jej oceaniczną rozkoszą – już – kobiety (Littell 2008: 215).

W dorosłym życiu Max nawiązuje jedynie sadomasochistyczne relacje homoseksualne, dając tym samym wyraz tłumionej agresji. Jak powszechnie wiadomo, homoseksualizm w Trzeciej Rzeszy był karany na podstawie paragrafu 175. niemieckiego kodeksu karnego z 1871 roku. Jednak prześladowania ho-

moseksualistów rozpoczęły się dopiero w 1933 roku, po dojściu Hitlera do władzy. Pomimo iż Max był członkiem SS (lub właśnie dzięki temu), udaje mu się bezkarnie zainicjować stałe relacje homoseksualne z porucznikiem Waffen-SS, który bynajmniej nie jest jego jedynym kochankiem. Protagonista jest praktykującym homoseksualistą do schyłku drugiej wojny światowej. Pod jej koniec, gdy ukrywa się w opuszczonym domu swojej siostry bliźniaczki na Pomorzu, popada w obłęd i daje upust swoim sadomasochistycznym fantazjom: wyobraża sobie, iż jest gwałcony i duszony w pobliskim lesie przez bliżej nieokreślony kobiecy kształt.

Max jest nie tylko sadomasochistą o niezdrowych fantazjach seksualnych, ale także seryjnym mordercą. Doznawszy w dzieciństwie poczucia bezwartościowości, porównując się z siostrą bliźniaczką, odczuwając wstyd z powodu alkoholizmu i rozwiązłego trybu życia matki oraz odrzucenia i poniżenia przez rówieśników w internacie, Max postanawia wyrównać rachunki. Akt ten Fromm nazywa „mściwą destrukcyjnością" (Fromm 1998: 305), będącą spontaniczną reakcją na doznane cierpienie, która w odróżnieniu od normalnej agresji jest „bardziej gwałtowna, często bywa okrutna, lubieżna i nienasycona" (Fromm 1998: 305). Max popełnia serię brutalnych morderstw, między innymi pozbawia życia swojego kochanka Michaja, morduje najlepszego przyjaciela, Thomasa, oraz bestialsko zabija ojczyma siekierą, a matkę dusi. Gdy następnego dnia znajduje ich ciała, zachowuje się tak, jakby nie pamiętał popełnienia żadnego z czynów:

> Podszedłem do ciała. Chciałem uniknąć brodzenia we krwi. Ale nie było to możliwe. Gdy znalazłem się bliżej, upewniłem się, choć i tak to już wiedziałem, że był to trup Moreau, miał rozpłataną pierś, na wpół przeciętą szyję i otwarte oczy. Siekiera, którą ostatnio zostawiłem w kuchni, leżała w kałuży krwi obok ciała; czarna krew poplamiła ubrania Moreau, rozpryskała się po lekko wykrzywionej twarzy, po siwym wąsie. […] Matka, ubrana w koszulę nocną z koronkowym kołnierzykiem, leżała w poprzek łóżka; stopy trochę wystawały, na jednej tkwił różowy kapeć, druga zwisała naga. […] Jej ramiona spoczywały na narzucie, koszula, skromnie zakrywająca całe nogi, nie była zmięta, matka chyba się nie broniła. Pochyliłem się i przystawiłem ucho do jej otwartych ust: najmniejszego oddechu. Nie śmiałem jej dotknąć. Miała wytrzeszczone oczy i czerwone ślady na wychudłej szyi. O Boże, pomyślałem, ktoś ją udusił, ktoś udusił moją matkę (Littell 2008: 551).

Max nie tylko nie przyznaje się do popełnienia obu zbrodni, lecz wręcz wypiera je ze świadomości. Wielu krytyków widzi w nim postać mitologicznego Ore-

stesa, syna Agamemnona i Klitajmestry, który zabija matkę i jej kochanka, aby pomścić zamordowanego przez żonę ojca (Kristeva 2007: 31; LaCapra 2011: 78). Podobnie jak Orestes, Max jest śledzony przez Erynie, boginie zemsty, które pod koniec pamiętników przybierają postać Eumenid („Łaskawych"). Pomimo prowadzonego śledztwa w sprawie o zabójstwo matki i ojczyma przez detektywów o znaczących imionach Weser i Clemens, Maxa nigdy nie dosięga kara.

Maximilian Aue – sfera publiczna

Max Aue to nie tylko członek NSDAP, do której wstępuje zafascynowany ideami Hitlera podczas swojego pobytu w Monachium, oraz jeden z najbardziej wpływowych oficerów SS, ale przede wszystkim bezwzględny zbrodniarz wojenny, który od 1941 roku uczestniczy we wszystkich ważniejszych masakrach drugiej wojny światowej na froncie wschodnim. Bierze udział między innymi w czystkach etnicznych organizowanych przez Grupy Operacyjne w Żytomierzu i Babim Jarze. Ranny w bitwie pod Stalingradem, powraca do Niemiec, gdzie zostaje odznaczony Krzyżem Żelaznym I klasy, a następnie zaczyna pracować bezpośrednio dla Heinricha Himmlera, odwiedzając obozy koncentracyjne i przygotowując raport na temat przymusowej pracy Żydów. Spotyka na swojej drodze wielu wysoko postawionych nazistów: Adolfa Eichmanna, Alberta Speera, Rudolfa Hößa, Hansa Franka, Josefa Mengele, Ottona Ohlendorfa, z którymi współpracuje, wymienia poglądy polityczne, a nawet prowadzi dyskusje filozoficzne. Pod koniec wojny poznaje samego Hitlera. Podając się za przymusowego robotnika, ucieka z okupowanego przez aliantów Berlina. Po wojnie osiada na północy Francji, gdzie jako małżonek i ojciec dwójki dzieci prowadzi zakład koronkarski. Nigdy nie zostaje ukarany za popełnione zbrodnie wojenne.

W przeciwieństwie do brutalnych morderstw, mających charakter osobistej zemsty, których Aue woli nie pamiętać, nie wypiera on popełnianych przez siebie zbrodni wojennych. Uczestnicząc w masakrach Żydów na Ukrainie, Aue nie szczędzi czytelnikowi zarówno szczegółowego opisu przebiegu operacji wojskowych, jak i własnych refleksji na temat dokonywanych zbrodni:

> Tuż obok prowadzono następną grupę; napotkałem wzrok pięknej, młodej dziewczyny, prawie nagiej, lecz nadal pełnej elegancji, spokojnej, jej oczy wypełniał bez-

> brzeżny smutek. Odszedłem na bok. Gdy wróciłem jeszcze żyła, leżała na boku, kula przeszyła ją na wylot i wyszła pod piersią. Dziewczyna rzęziła, zastygła w bezruchu, jej ładne usta drżały, jak gdyby chciała coś powiedzieć, nie odrywała ode mnie wielkich, zdziwionych oczu, pełnych niedowierzania, oczu zranionego ptaka, i to spojrzenie wbiło się we mnie, rozpruło mi brzuch, wysypała się ze mnie strużka trocin, stałem się zwyczajną kukłą i nie czułem nic, a jednocześnie pragnąłem z całego serca pochylić się i zetrzeć ziemię i pot z jej czoła, pogładzić ją po policzku, powiedzieć, że już dobrze, że teraz będzie lepiej, a zamiast tego konwulsyjnie strzeliłem jej prosto w głowę, w sumie na jedno wyszło, w każdym razie dla niej na pewno, bo mnie, na myśl o tym bezsensowym ludzkim marnotrawstwie, ogarnęła wielka, przesadna wściekłość; strzelałem nieprzerwanie aż jej głowa pękła jak owoc, a wtedy moje ramię wyrwało się z ciała i rzuciło na oślep przez wąwóz, strzelając na wszystkie strony; pobiegłem za nim, machając drugim ramieniem, krzyczałem, żeby zaczekało, ale nic z tego, ono robiło mi na złość, samo dobijało rannych, beze mnie, wreszcie zabrakło mi tchu, stanąłem i się rozpłakałem. Teraz, myślałem, to już koniec, ramię nigdy do mnie nie wróci, lecz, ku mojemu zaskoczeniu, ono znów było częścią mojego ciała, było na miejscu solidnie przytwierdzone do obojczyka (Littell 2008: 140).

Z relacji tej można wyciągnąć wniosek, iż Aue doświadcza zaburzeń dysocjacyjnych. Dysocjacje, działające jako mechanizm obronny, mogą stanowić ostrą reakcję na wydarzenia traumatyczne i wiązać się z utratą kontroli nad ruchami ciała. Co interesujące jednak, Aue przeżywa te stany świadomie, aby później o nich opowiedzieć ze szczegółami. Jego relacje mają charakter Freudowskiej terapii poprzez mowę (*talking cure*), która pozwala nie tylko na ujawnianie treści wypartych, ale także stanowi próbę usprawiedliwienia własnych czynów i oczyszczenia. Jest oczywiste, że Aue wypiera fakt, iż w sytuacji, kiedy posiada bezgraniczną kontrolę nad swoimi ofiarami, staje się sadystą. W dyskusji z kolegą po fachu nad naturą zbrodni wojennych popełnianych przez nazistów, ten ostatni dokonuje zaskakującej analizy powodów, dla których strażnicy SS stają się sadystami:

> Doszedłem do wniosku, iż strażnik SS nie staje się okrutnikiem bądź sadystą dlatego, że nie uważa więźnia za istotę ludzką; przeciwnie, jego wściekłość narasta i przechodzi w sadyzm, gdy dostrzega, że więzień zdecydowanie nie jest żadnym podczłowiekiem, jak mu mówiono, lecz właśnie i nade wszystko człowiekiem takim jak on i, rozumie pan, opór tamtego staje się dla niego nieznośny, opór i niema wytrwałość;

> bije, bo pragnie, by znikło to wspólne człowieczeństwo. Oczywiście, to nie działa: im mocniej bije strażnik, tym wyraźniej widzi, że więzień odmawia uznania siebie za podczłowieka. Na koniec zostaje tylko jedno wyjście – zabić więźnia i w ten sposób ostatecznie przyznać się do klęski (Littell 2008: 648).

Okazuje się, że sadysta nie może znieść człowieczeństwa swojej ofiary. To właśnie ono wymyka się całkowicie spod kontroli sadysty i wywołuje w nim jeszcze większą agresję, gdyż odbiera mu poczucie wszechmocy i obnaża jego bezsilność. Sadysta staje się jednostką destrukcyjną: musi zabić ofiarę, jeśli nie może jej w pełni kontrolować. Różnicę pomiędzy charakterem sadystycznym a destrukcyjnym Fromm ujmuje w następujący sposób:

> Dla charakteru sadystycznego wszystko, co żyje, musi być poddane kontroli; istoty żywe zmieniają się w rzeczy. […] Sadysta chce się stać panem życia. Oto jest cecha, która odróżnia go od osoby destrukcyjnej. Tamta chce zniszczyć jednostkę, usunąć ją, unicestwić samo życie; sadysta pragnie wrażeń, jakie daje kontrola i dławienie życia (Fromm 1998: 326).

Aue, podobnie jak Hitler, jest jednostką destrukcyjną. Odczuwając całkowitą niemoc, dokonuje totalnego zniszczenia, mimo iż jego akt nie ma żadnego sensu. Przykład tego typu działania Hitlera przytacza Fromm, cytując pamiętniki Alberta Speera, w których ten opisuje rozkaz „spalonej ziemi" wydany Niemcom w 1944 roku – nakaz zniszczenia wszystkiego, co mogłoby służyć podtrzymaniu ludzkiego życia w ostatniej fazie wojny. Im bardziej Hitler czuł, że zwycięstwo jest już niemożliwe, tym bardziej ujawniały się jego zapędy destrukcyjne (Fromm 1998: 447; 449).

W opisie własnych zbrodni wojennych Aue porusza jeszcze jeden aspekt, a mianowicie fakt, iż poddając się okolicznościom, które wymuszają na nim działania destrukcyjne, ujawnia w życiu publicznym – podobnie jak w sferze życia prywatnego – cechy charakteru sadomasochistycznego, a więc podporządkowanie silniejszym i przemoc w stosunku do słabszych. Zdaniem Fromma, „ekwiwalentem charakteru sadomasochistycznego, w społecznym raczej niż w politycznym sensie, jest charakter biurokratyczny. W systemie biurokratycznym każda osoba kontroluje tę, która jest pod nią, a kontrolowana jest przez tę, którą ma nad sobą" (Fromm 1998: 329). Ten typ podporządkowania ma „własność oportunistyczną" (Fromm 1998: 338). Podobną zależność między hierarchicznym charakterem organizacji biurokratycznej a karierowiczo-

stwem zauważa Aue, komentując swoje spotkanie z autorem planu ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej, Adolfem Eichmannem:

> Napisano o nim wiele głupstw: z całą pewnością nie był on *wrogiem rodzaju ludzkiego*, jak mówiono o nim w Norymberdze […]. Nie był także ucieleśnieniem *banalnego zła*, robotem bez duszy i twarzy, jak go przedstawiono już po jego procesie. Był to wielce utalentowany biurokrata, kompetentny w swojej dziedzinie, z niejaką klasą, wykazując się sporą osobistą przedsiębiorczością, z tym że w ramach wyłącznie ściśle określonych zadań. […] jako pracownik średniego szczebla mógłby być dumą każdego europejskiego przedsiębiorstwa. Nie widziałem, żeby kiedykolwiek żywił szczególną nienawiść do Żydów: po prostu na niej zbudował swoją karierę (Littell 2008: 592).

W komentarzu tym Aue kontestuje tezę Hannahy Arendt dotyczącą „banalności zła" w odniesieniu do Adolfa Eichmanna. W książce *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła* z 1963 roku Arendt uznała, przysłuchując się procesowi Eichmanna, że działał on bezmyślnie, „po prostu nie wiedział, co robi" (Arendt 1998: 371-372), brakowało mu wyobraźni, ale nie posiadał „żadnej diabelskiej czy demonicznej głębi" (Arendt 1998: 371-372). Aue twierdzi, iż Eichmann był po prostu utalentowanym biurokratą, który zrobił karierę zabijając Żydów, podobnie jak by ją zrobił będąc pracownikiem jakiegoś przedsiębiorstwa. W ten sam sposób wspiął się Aue po szczeblach kariery wojskowej. Zamiłowanie do biurokracji widać nie tylko w szczegółowych opisach działań wojennych, lecz także w relacjach dotyczących funkcjonowania obozów koncentracyjnych, warunków transportu, a przede wszystkim w upodobaniu do przytaczania liczb. W przywołanych argumentacjach został jednak pominięty fakt, iż ignorancja i biurokracja nie leżą zwykle u podłoża brutalnych aktów agresji oraz zakrojonych na szeroką skalę planów eksterminacji ludności. Z psychoanalitycznego punktu widzenia, podążając za myślą Fromma, przyczyną agresji są zwykle namiętności zakorzenione w charakterze ludzkim: narcystycznym, sadomasochistycznym czy też nekrofilitycznym.

Podsumowanie

Podobnie jak Adolf Hitler, Maximilian Aue jest jednostką o charakterze narcystycznym, sadomasochistycznym i nekrofilitycznym, co ujawnia się zarówno w jego życiu prywatnym, jak i w sferze działalności publicznej. U źródła jego

narcyzmu leży brak afektywnych więzi z matką, a także uczucie wstydu oraz poniżenia, których doświadcza z powodu jej zachowania. W ten sposób zostaje naruszone jego poczucie wartości jako osoby, co powoduje – jak zauważył Kohut – powstanie rany narcystycznej, będącej przyczyną zachowań agresywnych. O narcyzmie Maxa świadczy również kompensacyjne nakierowanie pożądania kazirodczego na siostrę bliźniaczkę, czyli na osobę będącą wyidealizowanym obrazem jego samego. Gdy w wyniku odkrycia relacji kazirodczej pomiędzy bliźniakami Max trafia do internatu, rozwija on tendencje masochistyczne w następstwie doświadczonej przemocy psychicznej i fizycznej. W ramach wyrównania rachunków, jako dorastający i już dorosły człowiek, staje się sadomasochistą w relacjach intymnych, a w czasie wojny – sadystą. Każda z tych postaw jest związana ze skierowaną do wewnątrz lub na zewnątrz narcystyczną agresją. Podążając za myślą Maaza można zatem stwierdzić, iż Max pokonuje drogę od *Größenklein* do *Größenselbst*. Jednak Max Aue nie jest zwykłym sadystą, którego cieszyłoby jedynie zadawanie bólu i wywoływanie lęku u swoich ofiar. Jest on jednostką nekrofilityczną, która pragnie całkowitego zniszczenia. Przyczyną nekrofilii jest ponownie jego relacja z matką, która jest dla niego symbolem chaosu i sił destrukcji. Stąd też u Maxa rozwija się tak zwana „mściwa destrukcyjność", czego wyrazem są popełniane przez niego brutalne seryjne morderstwa i zbrodnie wojenne.

Analizując postać Maximiliana Aue w oparciu o założenia teoretyczne zaproponowane przez Fromma, nie sposób nie dostrzec bezpośrednich związków pomiędzy narcyzmem i sadyzmem. Zarówno narcyz, jak i sadysta są wytwórcami iluzji, za pomocą których ukrywają swoją wewnętrzną bezwartościowość i bezsilność. Usiłują przekształcić poczucie niemocy w poczucie wszechmocy: celem narcyza i sadysty jest zdobycie nieograniczonej władzy poprzez wykorzystywanie innych do osiągnięcia swoich celów. Agresja rodzi się dopiero wtedy, gdy widzą, że nie mogą ich osiągnąć. Utrata kontroli nad innymi, która pociąga za sobą utratę władzy i obnaża niemoc, może prowadzić do działań całkowicie destrukcyjnych.

Bohater-narrator *Łaskawych* jest bez wątpienia produktem narodowego socjalizmu, wyznawcą ideologii nazistowskiej, u podłoża której leży patologiczny narcyzm grupowy. Jego bezpośrednią przyczyną była chęć wyrównania przez Niemcy deficytu narcystycznego powstałego w wyniku klęski w pierwszej wojnie światowej. Doprowadziła ona do wybuchu kolejnej wojny i wielomilionowych strat w ludziach oraz olbrzymich zniszczeń materialnych. W tym kontekście Aue wygłasza kolejną kontrowersją tezę, która jest nie do utrzyma-

nia. Usiłując usprawiedliwić zbrodnie wojenne narodu niemieckiego, wpisuje Holocaust w kontekst masowych zbrodni ludobójstwa popełnianych przez inne narody:

> […] nie należy zapominać, że nasz kolonializm, nawet afrykański, był zjawiskiem młodym i że inni na początku nie zachowywali się lepiej: przypomnijmy sobie belgijskie akcje masowych eksterminacji w Kongu, ich politykę systematycznej dewastacji, albo politykę amerykańską, która dała początek i służyła za wzorzec naszej polityce, polegającą na tworzeniu przestrzeni życiowej poprzez zabójstwa i przymusowe wysiedlanie; Ameryka, często o tym zapominamy, nie była niczym innym jak „dziewiczą przestrzenią", z tym że Amerykanom się udało, a my ponieśliśmy porażkę – oto cała różnica (Littell 2008: 613).

Chociaż komparatystyczny argument Maximiliana Aue jest słuszny z logicznego punktu widzenia (inni też dokonywali masowych zbrodni wojennych), pomija on dwie zasadnicze kwestie: Holocaust był wydarzeniem bez precedensu w historii, a u podstawy ludzkiej agresji leżą konkretne zaburzenia charakterologiczne.

Źródła cytowań

Arendt, Hannah (1998), *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła*, przekł. Adam Szostkiewicz, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak.

Fink, Bruce (2002), *Kliniczne wprowadzenie do psychoanalizy Lacanowskiej. Teoria i technika*, przekł. Łukasz Mokrosiński, Warszawa: Wydawnictwo Andrzej Żórawski.

Freud, Zygmunt (1991), 'Wprowadzenie do narcyzmu', w: Kazimierz Pospiszyl (red.), *Zygmunt Freud człowiek i dzieło*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. 273-294.

Fromm, Erich (2005), *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*, przekł. Jan Karłowski, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.

Gotchold, Agnieszka (2016), *The Myth of Narcissus and its Reception in Western Culture: Narcissistic Desire as a Myth of Self-Knowledge*, Warszawa, Bellerive-sur-Allier: Wydawnictwo DiG we współpracy z SASU Édition La Rama.

Hintz, Hans (2007), *Liebe, Leid und Größenwahn. Eine integrative Untersuchung zu Richard Wagner, Karl May und Friedrich Nietzsche*, Würzburg: Königshausen und Neumann.

Kohut, Heinz (1985), *Self Psychology and the Humanities: Reflections on a New Psychoanalytic Approach*, New York, London: W.W. Norton & Company.

Kristeva, Julia (2007), 'À propos des *Bienveillantes* (De l'abjection à la banalité du mal)', *L'infini*: 99, ss. 22-35.

LaCapra, Dominick (2011), 'Historical and Literary Approaches to the "Final Solution": Saul Friedländer and Jonathan Littell', *History and Theory*: 50, ss. 71-97.

Le Bon, Gustave (1997), *Psychologia tłumu*, przekł. Bolesław Kaprocki, Warszawa: Wydawnictwo PAVO.

Littell, Jonathan (2008), *Łaskawe*, przekł. Magdalena Kamińska-Maurugeon, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Maaz, Hans-Joachim (2012), *Die narzisstische Gesellschaft. Ein Psychogramm*, München: C.H. Beck.

„Z zimną krwią się zbliżyć". Historyczne reportaże kryminalne Cezarego Łazarewicza i Przemysława Semczuka jako *true crime novels*

IZABELLA ADAMCZEWSKA-BARANOWSKA
Uniwersytet Łódzki
izabella.adamczewska@uni.lodz.pl

Pomiędzy reportażem a powieścią

True crime novel to dziennikarsko-literacka „powieść o prawdziwej zbrodni", najczęściej zabójstwie lub serii morderstw, ale też spektakularnych rabunkach lub działalności grup przestępczych. Jej bohaterem bywa psycho- lub socjopatyczny morderca i/lub gwałciciel (jak Kuba Rozpruwacz, Ted Bundy, Charles Manson, Joseph Fritzl, Karol Kot czy Leszek Pękalski), narkotykowy baron (Pablo Escobar) czy terrorysta (Anders Breivik). Zdarza się, że autor próbuje wniknąć w psychikę mordercy, innym razem osią fabularną jest relacjonowanie śledztwa czy procesu sądowego[1]. Osobiste, reporterskie angażowanie się w proces *researchu* sprawiało, że autorzy sympatyzowali niekiedy z przestępcami, bywali ich adwokatami albo pomagali w zbieraniu dowodów (Murley 2008: 60). Czytelnik dysponuje na ogół znajomością sprawy, odpowiedź na pytanie „kto zabił" nie jest więc zazwyczaj kluczowa. „Powieść o prawdziwej

[1] Stąd zbliżenie powieści o prawdziwej zbrodni do wzorca powieści psychologicznej lub na przykład sądowej.

zbrodni" szybko reaguje na przemiany społeczne – jej najnowszym wariantem są fabularyzowane doniesienia o tak zwanych szkolnych masakrach[2].

Ten hybrydyczny gatunek *faction* wiąże się nie tylko z różnymi odmianami *crime fiction* (jak powieść tajemnic, detektywistyczna i kryminalna), ale też z literaturą dokumentalną (na przykład biograficzną, wspomnieniową czy prasowym dziennikarstwem śledczym), zadłużając się w tradycji reportaży sądowych i na przykład angielskiej powieści *Newgate*[3]. Może występować w dwóch wariantach – upowieściowionego lub zbeletryzowanego reportażu oraz powieści mniej lub bardziej luźno opartej na faktach (w tym – powieści reporterskiej)[4]. Biorąc pod uwagę dystans czasowy wobec przedstawianych zdarzeń, można wyodrębnić dwie odmiany *true crime novel* – historyczną lub bieżącą, pisaną na gorąco, na fali zainteresowania medialnym tematem. Jeszcze inną typologię można zaproponować, skupiając się na intencji twórcy – reporterska różni się od akademickiej, zdarza się też, że opowieść o prawdziwej zbrodni realizowana jest w formie powieści popularnej (polskim przykładem z ostatnich lat jest powieść Marty Szreder o Karolu Kocie; Szreder 2016).

Nazwę gatunkową wypromował Truman Capote, jeden z prekursorów nowoczesnej odmiany „powieści o prawdziwej zbrodni", powstałej na fali Nowego Dziennikarstwa. Popularność *Z zimną krwią* (1966), opowieści o socjopatycznych Dicku Hickocku i Perrym Smithcie, którzy zamordowali farmerską rodzinę Clutterów sprawiła, że powstał popyt na tego typu litera-

2 Na przykład *Columbine*, książkowy reportaż Dave'a Cullena o strzałach w Columbine High School, do których doszło w 1999 roku, opublikowany w 2009 roku.

3 *Newgate novel* – etykieta gatunkowa stosowana przez krytyków wobec angielskich powieści z lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, których bohaterami byli przestępcy osadzeni w londyńskim więzieniu Newgate; w tej tematyce specjalizował się na przykład Edward Bulwer-Lytton; do *Newgate novels* zalicza się też niektóre powieści Dickensa. Monografię tego gatunku napisał Michael Hollingsworth: *The Newgate Novel 1830-1847: Bulwer, Ainsworth, Dickens and Thackeray* (Hollingsworth 1963); odsyłam do hasła słownikowego (Ostrowski 2012: 606-607).

4 Wprowadzając to rozróżnienie, odwołuję się do rozpoznania Michała Głowińskiego, który w artykule *Dokument jako powieść* (Głowiński 1997: 125-142) wyjaśniał je następująco: beletryzacja to „przypadkowe, niesystematyczne stosowanie ujęć i procederów właściwych narracyjnym formom literackim (w praktyce – przede wszystkim powieści) w tekstach, które mają być dokumentem społecznym", upowieściowienie – „zasadnicze i systematyczne kształtowanie tekstu na wzór i podobieństwo powieści, nie prowadzące jednak do pełnej z nią identyfikacji, za którego sprawą dokument utraciłby swe cechy specyficzne, decydujące o jego odrębności i właściwościach szczególnych". Zdaniem Głowińskiego: „Beletryzacja to literackość fragmentaryczna i przygodna, upowieściowienie zaś to literackość jako podstawowa zasada wypowiedzi" (Głowiński 1997: 129).

turę faktograficzną, a Nagroda Pulitzera dla Normana Mailera za *Pieśń kata* ugruntowała ten trend. Niektórzy badacze wręcz utożsamiają narodziny gatunku z „efektem Capote'a"; to wówczas powstał neologizm „fakcja". Amerykańską proweniencję *true crime novel* podkreśla Jen A. Huntley, wskazując, że na powstanie tej odmiany gatunkowej wpłynęła „fascynacja przemocą [...] i dążeniem do sprawiedliwości" (Huntley 2013: 269). Już wcześniej prasa groszowa przyczyniła się do powstania kategorii mordercy-celebryty, a bohaterami literackimi stali się znani z prasy zbrodniarze, na przykład Gary Gilmore, który medialną popularność zdobył dzięki domaganiu się zasądzenia kary śmierci, wbrew staraniom obrony (*Pieśń kata* Mailera – 1979, *Strzał w serce* Mikala Gilmore'a, brata Gary'ego – 1994).

Serie „Na F/Aktach" i „Prawdziwe zbrodnie". Genologia rynkowa

Obserwowany obecnie renesans polskiej *true crime novel* wynika z popularności szeroko rozumianej literatury faktograficznej, docenianej również przez profesjonalną krytykę, czego dowodem jest Nagroda Nike 2017 dla Cezarego Łazarewicza za reportaż książkowy *Żeby nie było śladów*. Natomiast aktualizację nazwy gatunkowej zawdzięczamy dziennikarzowi Tomaszowi Sekielskiemu, który, zakładając wydawnictwo Od Deski do Deski, postanowił je wypromować projektem wydawniczym zatytułowanym „Na F/Aktach". Udostępnił zaproszonym do współpracy pisarzom listę medialnych polskich zbrodni ostatnich dziesięcioleci, służąc też dostępem do akt sądowych. Seria promowana była właśnie etykietą gatunkową *true crime* i odwołaniem do Capote'a. Dotychczas opublikowano w niej osiem tytułów. Faktograficznym pretekstem do napisania *Preparatora* Huberta Klimko-Dobrzanieckiego jest historia Adama Deptucha – pracownika łódzkiego prosektorium, który został skazany na dożywotnie więzienie za kazirodztwo, profanację zwłok i podwójne morderstwo – w 2011 roku zabił matkę i siostrę. Łukasz Orbitowski (*Inna dusza*) wybrał historię Jacka Balickiego, który w latach dziewięćdziesiątych XX wieku w Bydgoszczy zamordował kuzyna i sąsiadkę, a w 2000 roku został skazany na karę dożywotniego pozbawienia wolności. Za tę książkę Orbitowski dostał Paszport Polityki. Sylwia Chutnik (*Smutek cinkciarza*) za temat utworu wybrała tajemniczą śmierć Józefa R., sopockiego spekulanta, która miała miejsce w 1985 roku (sprawa uległa przedawnieniu). Wojciech Kuczok w *Czarnej* zainspirował się historią Marioli Myszkiewicz, nauczycielki z Czarnej Białostockiej, skazanej

na dwadzieścia pięć lat więzienia za zabójstwo ucznia. Jacek Ostrowski (*Ostatnia wizyta*) powrócił do lat siedemdziesiątych i tajemniczego uprowadzenia płockiej lekarki Stefanii Kamińskiej. Anna Fryczkowska w *Równonocy* – do tajemniczych zaginięć dzieci, które elektryzowały media pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku (w województwie zachodniopomorskim zaginęło wówczas czterech chłopców; sprawa nie została rozwiązana, a faktów, do których można by się w książce odnieść, było w aktach niewiele. Punkt ciężkości przeniesiony został przez autorkę z zabójcy [zabójców?] lub ofiary [?] na rodziców pozbawionych możliwości przejścia procesu żałoby).

Inspiracja sygnalizowana jest w wymienionych wyżej powieściach na karcie wydawniczej (konwencjonalna formuła: „Zarys fabuły [...] oparty jest na prawdziwych zdarzeniach"), ale wskazówki, do jakich niefikcjonalnych historii autorzy się odnoszą, znaleźć można wyłącznie w wypowiedziach prasowych i przygotowanych przez wydawnictwo informacjach promocyjnych. Tylko w przypadku powieści Janusza L. Wiśniewskiego (*I odpuść nam nasze...*) w okładkowym *blurbie* podano konkrety dotyczące zbrodni, która zainspirowała pisarza – tragicznej śmierci Andrzeja Zauchy (to ofiarę zbrodni można by określić mianem celebryty. Ponadto, ponieważ Zaucha nie żyje, podanie jego nazwiska nie naraża oficyny na proces).

Z książek zrealizowanych dotąd w ramach projektu „Na F/Aktach" tylko *Bestia. Studium zła* Magdy Omilianowicz (o Leszku Pękalskim) jest zbeletryzowanym reportażem, co podkreślono w metatekście: „dziennikarski reportaż wzbogacony o fabularyzowane fragmenty" (Omilianowicz 2016: loc. 53; między innymi o rekonstrukcje zbrodni czy fikcyjną scenę, w której Pękalski wychodzi z więzienia). Nie bez znaczenia jest to, że Omilianowicz jest reporterką (na stronie wydawnictwa figuruje jako dziennikarka współpracująca z „Polityką", „Gazetą Wyborczą" oraz „Głosem Koszalińskim" i autorka zbiorów reportaży). W dwóch książkach z serii – *Preparatorze* Deptucha i *Równonocy* Fryczkowskiej – zastosowano zabieg odwrotny: nie beletryzację, ale mimetyzm formalny, stylizację na dokument. U Fryczkowskiej forma podawcza początkowych rozdziałów to monolog wypowiedziany, w domyśle: do reporterki. Fragmenty mające udawać dokumenty wyróżnione zostały typograficznie, tak zwanym krojem maszynowym.

Powoływanie się na dziedzictwo Capote'a to w wypadku serii „Na F/Aktach" zabieg promocyjny, co jest dowodem na to, że genologia literacka (również polska) staje się coraz bardziej genologią rynkową, a tendencja do „ugatunkowienia" dotyka też literatury dokumentarnej. W podręczniku *How to Write and Sell True Crime* Gary Provost, autor poczytnych *true crime novels*, sugeruje wręcz, że w tym wypadku wskazówka gatunkowa to przede wszystkim etykieta, którą opatruje się

teksty na potrzeby rynku wydawniczego, bo pomaga ona w profilowaniu *target* (Provost 2013: loc. 157-170). O tym, że rynek zareagował na projekt Sekielskiego korzystnie, świadczyć może szybka odpowiedź wydawnictwa Agora w postaci serii wydawniczej zatytułowanej „Prawdziwe zbrodnie". Związana z „Gazetą Wyborczą" oficyna wykorzystała potencjał własnych autorów – dziennikarzy (*Zatoka świń* Bożeny Aksamit i Piotra Głuchowskiego, *Tabloid. Śmierć w tytule* Piotra Głuchowskiego i Marcina Kowalskiego), ale w serii wydano również tłumaczenia –*Manson. Ku zbrodni* Jeffa Guinna oraz *Nadzieja. 10 lat w ciemności* Amandy Berry i Giny deJesus – książka wspomnieniowa ofiar porywaczy, napisana we współpracy z reporterami „The Washington Post").

True crime novels Cezarego Łazarewicza

Inny charakter niż rynkowo sprofilowane serie wydawnicze mają książkowe reportaże kryminalne Cezarego Łazarewicza i Przemysława Semczuka.

Łazarewicz, dziennikarz publikujący między innymi w „Gazecie Wyborczej", „Polityce", „Newsweeku" i „Wprost", w *Eleganckim mordercy* przypomniał czytelnikom sylwetkę Władysława Mazurkiewicza, cofając się do lat pięćdziesiątych XX wieku. W *Żeby nie było śladów* zajął się sprawą zabójstwa Grzegorza Przemyka, które wstrząsnęło opinią publiczną w latach osiemdziesiątych XX wieku. Wydana w 2018 roku *Koronkowa robota*, w której Łazarewicz opisuje proces Rity Gorgonowej, dotyczy jeszcze starszej historii (międzywojnie). Wydawcy – WAB i Czarne – nie posługiwali się nazwą gatunkową. Być może dlatego, że nie było to konieczne – wszystkie sprawy wybrane zostały z dziennikarską intuicją i świadomością, że wzbudzą zainteresowanie czytelnika. Ich medialny potencjał pozostaje niewyczerpany, co potwierdza trwała obecność bohaterów tych historii w kulturze popularnej. Z kolei Władysław Mazurkiewicz („morderca z kwiatkiem", „upiór krakowski", „potwór z Biskupiej") – porównywany przez współczesnych mu dziennikarzy do Eugeniusza Bodo – był bohaterem prasowego „krwawego dreszczowca kryminalnego" w odcinkach[5]. Niedawno, podobnie jak o dekadę późniejszy Karol Kot, stał się on bohaterem zrealizowanego w konwencji *noir* filmu *Śpij kochanie* w reżyserii Janusza Langa, z amantem Andrzejem Chyrą w głównej

[5] Łazarewicz czerpał ze sprawozdań Lucjana Wolanowskiego, drobiazgowo relacjonującego proces na łamach „Expressu Wieczornego".

roli. Książkę o Gorgonowej z jeszcze większą pewnością można uznać za reporterski *blockbuster*, przejaw *history tainment/ histotainment*[6]. Gorgonowa, której proces relacjonowany był z takim entuzjazmem, że Łazarewicz przyrównał go do medialnej „opery mydlanej"[7], nie przestała interesować i po wojnie, stając się między innymi bohaterką znanego filmu Janusza Majewskiego, a ostatnio i sztuki Jolanty Janiczak *Sprawa Gorgonowej*, na podstawie której zrealizowano spektakl[8]. W wywiadzie udzielonym „Wysokim Obcasom" pada określenie „Lady Makbet II RP" (Wysokieobcascy.pl 2018), a sensacyjność historii podkreślał Maciej Burda, adwokat, mówiąc: „Zamknięty krąg podejrzanych, ograniczone możliwości dowodowe. To zagadka jak z kryminału Agaty Christie" (Łazarewicz 2018: 203). W sztuce Janiczak jedna z postaci, Amerykański Producent, zachwala: „W tej sprawie każdy znajdzie coś dla siebie, niezależnie od wieku, gustu czy urzędu" (Janiczak 2015: 4), zaś Gorgonowa uznana zostaje za bohaterkę tragiczną, „wzniosłą, piękną", taką jak Medea, Antygona, Demeter, Elektra. Podejmując wątek medialności sprawy Gorgonowej, Łazarewicz po części go tematyzuje, jak Andrew Jarecki w filmie *Sekretne życie Friedmannów*. To sytuacja, gdy „Długotrwały proces staje się faktem medialnym, który zaczyna funkcjonować samoistnie i służy jedynie podtrzymaniu sensacji dla potrzeb tworzonego wokół tego faktu show biznesu"[9].

Dobrym kontekstem interpretacyjnym dla historycznych reportaży kryminalnych Łazarewicza wydaje się być związany z proklamowaniem Nowego Dziennikarstwa i „kreatywnej niefikcji"[10] Capote'owski wariant *true crime novel*,

6 Neologizm powstały – na wzór popularniejszego „infotainment" – z połączenia słów „history" i „entertainment" – sprzężenie edukacji historycznej z rozrywką. Pojęcie obejmuje całe spektrum zjawisk – od wplatania w dyskurs podręcznikowy Asterixa poprzez dydaktyczny potencjał angażujących gier miejskich czy rekonstrukcji oraz muzeo-sensoria po przedstawianie postaci historycznych w taki sposób, jak celebrytów.

7 Ludyczny potencjał tych wydarzeń porównać można do przypadku Barbary Ubryk, również natychmiast wchłoniętego przez obieg trywialny kultury. Dość przypomnieć, że historią przetrzymywanej w zamknięciu, chorej psychicznie zakonnicy, fascynował się między innymi Zołzikiewicz z Sienkiewiczowskich *Szkiców węglem*, a zeszyty o Ubryk czytywała też Kwiryna z *Dziewcząt z Nowolipek* Poli Gojawiczyńskiej.

8 Janiczak otrzymała Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną 2016. Spektakl w Starym Teatrze – w reżyserii Wiktora Rubina w 2015; dla Teatroteki – w reżyserii Darii Kopiec (Świerkosz 2015).

9 Informacje o spektaklu ze strony teatru: https://tcn.at.edu.pl/spektakl/sprawa-rity-g/

10 Inne powtarzane w tym kontekście określenia to: „literary journalism", „narrative journalism", „creative nonfiction", „discoursive journalism".

wypromowany przez autora krytykowaną przez wielu współczesnych teoretyków etykietą gatunkową *non fictional novel*. Tom Wolfe zachęcał do pisania przez reporterów takich tekstów, które mogłyby być „czytane jak powieści" (Wolfe 1996: 21-22), wskazując, jak „nowi" dziennikarze od zera uczą się technik realistycznych, wyeksploatowanych w beletrystyce (od Henry'ego Fieldinga, poprzez Tobiasa Smolletta po Honore'a Balzaca i Charlesa Dickensa; Wolfe 1996: 31). Do powieści upodabnia je nie tylko pokaźna objętość, ale i takie zabiegi strukturalne, jak prezentacja scena po scenie (nastawienie na obraz – konsekwencja zwrotu audiowizualnego w kulturze; *televisionic journalism*; Kallan 1979: 72), inkrustowanie tekstu „symbolami statusu społecznego" (szczegółami budującymi kontekst socjalny[11]) czy wplatanie w tekst obszernych dialogów (Capote, który nie nagrywał rozmów, chwalił się, że dysponuje słuchowym ekwiwalentem pamięci fotograficznej; de Bellis 1979: 531), a także przemyślana kompozycja. W wypadku *Z zimną krwią* upowieściowienie polega na konsekwentnym i nastawionym na efekt kontrastu przeplataniu relacjonowania działań morderców ze sprawozdaniem z wydarzeń z życia ofiar (podobny chwyt zastosował Łazarewicz w *Żeby nie było śladów*). Co istotne, w tak zwanym *non fictional novel* o powinowactwie z powieścią decydowały nie tylko walory artystyczne, ale również fikcjonalizacja. Wielokrotnie przywoływano słynne powiedzenie Capote'a, że w książkowym reportażu powinno być 90% prawdy, bo kogo obchodzi pozostałe 10% (de Bellis 1979: 531). Uzasadnione jest inkrustowanie fabuły scenami prawdopodobnymi, a wpisującymi się w wizję artystyczną autora. Zaznaczenie dokumentacji powoduje umocnienie paktu faktograficznego, ale Capote'a wielokrotnie rozliczano z prawdziwości przedstawionych sytuacji. Jack de Bellis w artykule *Visions and Revisions* (de Bellis 1979) przeprowadził drobiazgowe porównanie opowieści publikowanej w odcinkach na łamach „New Yorkera" z późniejszą wersją książkową, odkrywając liczne, mniej lub bardziej znaczące różnice (na przykład tajemnicze przemieszczenie się wytatuowanego węża z lewego ramienia Smitha na prawe, co akurat nie musi świadczyć o celowym wprowadzeniu fikcji, może być po prostu dowodem na zawodność pamięci).

Wrażenie iluzji realności budowanej na efekcie prawdopodobieństwa bywa konsekwencją przyjętej konwencji narracyjnej. W *Z zimną krwią* Capote posłużył się mimetyzmem formalnym, wprowadzając narratora wszechwiedzącego. Ukrycie typowego dla reportażu „ja", tożsamego z autorem i zastąpienie

[11] Gesty, zwyczaje, szczegóły – na przykład opis mebli i tym podobne.

go literacką figurą opowiadacza, znaną z powieści realistycznej, powoduje iluzję zaglądania w psychikę mordercy. Choć Capote spędził nad badaniem sprawy ponad sześć lat, wchodząc nawet w pewną zażyłość z mordercami, zaimek „ja" w *Z zimną krwią* się nie pojawia. W tej kwestii Łazarewicz musiał iść na kompromis, co zostanie wyjaśnione w dalszej partii tekstu.

Podstawowa różnica pomiędzy powieścią Capote'a a książkami Łazarewicza wynika z odmienności dystansu czasowego. Łazarewicza nie interesują pojęte wąsko aktualia, jak w przypadku założycielskiego *Z zimną krwią* Capote'a (dziennikarz zbierał materiały w tym samym czasie, co wymiar sprawiedliwości; z zakończeniem książki musiał poczekać na rozstrzygnięcie sądu). Oczywiście nikt już nie traktuje pojęcia „reportaż historyczny" jako oksymoronu, a przypomnieć należy, że dawniej uznawano tę odmianę gatunkową za tak zwany „reportaż pośredni" (Pacławski 2005: 15, 109), domagając się jednak zaistnienia kryteriów nowości i aktualności (Pacławski 2005: 15). Te warunki zostały w reportażach Łazarewicza spełnione. Impulsem do zajęcia się sprawą Gorgonowej była próba rehabilitacji matki podjęta przez Ewę Ilić, jej starszą córkę. „Kiedy kilka lat temu córka Rity [...] ogłosiła, że będzie domagać się rehabilitacji napisały o tym wszystkie gazety i portale internetowe. Czułem, że to ludzi wciąż interesuje" – wyjaśniał Łazarewicz w jednym z wywiadów (Zaremba & Łazarewicz 2018). Autor publikacji pojechał do Trzebiatowa, żeby przeprowadzić wywiad dla portalu internetowego (o czym wspomina w prologu do książki), a z rozmowy wykluł się pomysł na reportaż. Choć było za późno, by z całą pewnością ustalić, kto zabił, to jednak reporterowi udało się przynajmniej odkryć, co mogło się dziać z „piękną Ritą" po wojnie.

Sprawa Mazurkiewicza była interesująca nie tylko z powodu skali (ofiarą „eleganckiego mordercy" padło kilkanaście osób, a wina „mordercy z kwiatkiem" nie ulegała nigdy wątpliwości). *Research* ukierunkowany został na odpowiedzenie na pytanie, czy Mazurkiewicz faktycznie współpracował z Urzędem Bezpieczeństwa. Reporter poszedł tu śladem Krzysztofa Kąkolewskiego, domyślającego się, że „Mazurkiewicz mógł być jednym z agentów gestapo, którego po wojnie przewerbowała na swoją stronę NKWD" (Łazarewicz 2015: 214). Podejmując porzucony przez poprzednika temat, Łazarewicz wpisał się w trend rewizjonistyczny reportaży historycznych, skupiając się na tym, czego sprawozdawcy sądowi w tamtych latach napisać nie mogli. Na przykład cytowany w książce Marek Hłasko, który wspomina w *Pięknych dwudziestoletnich*: „Mazurkiewicz był szpiclem i prowokatorem

UB i świadkowie bali się otworzyć mordę na procesie. Wszyscy wiedzieli, że pan Władzio jest mordercą, ale wszyscy myśleli, że wykonuje wyroki swych mocodawców z UB. Trzeba pamiętać, że proces Mazurkiewicza toczył się przed Październikiem" (Łazarewicz 2015: 202). Niestety, potwierdzenia tej tezy w archiwach IPN Łazarewicz nie zalazł[12].

Piotr Mitzner, przewodniczący jury Nagrody Kapuścińskiego, tak uzasadniał na łamach „Dużego Formatu" popularność reportażu historycznego:

> […] myślę, że można tu wręcz mówić o pewnej tendencji. W zasadzie każda z finałowych książek do tego podgatunku przynależy. I każda z nich próbuje walczyć z mitami, fałszerstwami, półprawdami. Wróciliśmy do czasów, w których mity znów odgrywają bardzo ważną rolę, nierzadko scalającą pewne grupy społeczne. Nieważne, że mogą być zapożyczone od sąsiada, którego nie znosimy, że w żaden sposób nie są odkrywcze – tam, gdzie pęka jakaś opowieść, narracja, trzeba ją natychmiast wypełnić mitem. A te nasze finałowe książki idą pod prąd, walczą z tym, co różne zbiorowości sobie dziś wyobrażają (Nogaś & Łazarewicz 2018).

Nowe światło padło na sprawę Przemyka, ale bynajmniej nie dlatego, że Łazarewiczowi udało się dotrzeć do niepublikowanych dotąd dokumentów (otrzymany od córki Wiktora Woroszylskiego dziennik ojca pomógł odtworzyć klimat tamtych czasów). Choć Łazarewicz wyznał, że miał problemy z wydaniem książki, bo „lata 80. nikogo nie interesują" (Jethon & Łazarewicz 2018), w wywiadzie udzielonym Magdzie Jethon mówił już: „Pisząc tę książkę, jeszcze przed »dobrą zmianą«, byłem pewien, że piszę książkę historyczną. [...] Dziś jak patrzę na propagandę, na to, co się dzieje z mediami publicznymi, to widzę, że PiS wchodzi na te same tory. Okazuje się, że to są takie same mechanizmy. […] Ludzie szukają analogii z tym, co jest dzisiaj. Dostałem mnóstwo maili z pytaniem: czy sprawa Przemyka wydaje mi się podobna do sprawy Stachowiaka z Wrocławia" (Jethon & Łazarewicz 2018). Jak widać, aktualizacja tematu dokonuje się po stronie odbiorcy. „Ta książka może też być przestrogą przed sytuacją, w której wymiar sprawiedliwości traci niezależność i staje się instrumentem politycznej władzy" – mówił Tomasz Fijałkowski z jury Nagrody Literackiej Nike (Suława 2017). W teatrze Kry-

[12] Nowością w sprawie było dotarcie do notatek obrońcy mordercy, mecenasa Zygmunta Hofmokl-Ostrowskiego, które zostały odtajnione dopiero dziesięć lat po śmierci autora.

styny Jandy spektakl na podstawie reportażu wyreżyserował Piotr Ratajczak. Rozpoczęły się prace nad filmem, który wyreżyserować ma Jan P. Matuszyński.

Przeanalizowane pod kątem poetyki normatywnej Wolfe'a i wzorca gatunkowego Capote'a, książkowe reportaże Łazarewicza wykazują wiele podobieństw z nowodziennikarską koncepcja powieści niefikcjonalnej. Zauważalne jest przede wszystkim stosowanie chwytu „scena po scenie". Plastyczność obrazków uwidacznia się zwłaszcza w inicjalnych fragmentach. Fabuła *Eleganckiego mordercy* rozpoczyna się od anegdoty – Stanisław Łopuszański, pierwsza ofiara Mazurkiewicza, z bólem głowy zgłasza się do szpitala. Prześwietlenie wykazuje, że w potylicy pacjenta tkwi pocisk pistoletowy. W pierwszym akapicie autor rekonstruuje uczucia ofiary.

Żeby nie było śladów inicjuje ogląd sytuacji sprzed dramatycznych wydarzeń. Łazarewicz posługuje się, jak beznamiętny rejestrator, chwytem oka kamery:

> Na łóżku leży chłopiec zawinięty w śpiwór. To w zasadzie nawet nie łóżko, tylko piankowy materac rozłożony na podłodze i przykryty grubym kocem. Chodzą po nim dwa rude koty: Sabina i Rózia. Przy legowisku śpi zwinięty w kłębek kundel, trochę przypominający szpica. To Gaś.
>
> Przez okno wpadają poranne promyki wiosennego słońca. Jest ciepło i sucho.
>
> W pokoju stoi pianino (prezent od ojca), oparta o ścianę gitara, biurko zarzucone książkami i okładkami płyt (Łazarewicz 2017: 13).

Łazarewicz opisuje pokój Przemyka – zrekonstruowany na podstawie uważnego przeglądania zdjęć, czytania wspomnień, może i rozmów z osobami zaprzyjaźnionymi z Sadowską i jej synem – tak, by czytelnik z łatwością mógł sobie to mieszkanie wyobrazić. Co więcej, tworzy iluzję, jakby w tym pokoju był. Cytuje nawet wiersz Rafała Wojaczka, „wykaligrafowany zieloną kredką" nad pianinem na ścianie[13] (Łazarewicz 2017: 13). Za pomocą środków językowych Łazarewicz buduje dioramę, modelarską makietę. Ta technika kojarzy się z „The Nutshell Studies of Unexplained Death" – mi-

[13] I przykład drugi, opis procesu: „W czarnej todze z czerwonym żabotem, krokiem kawalerzysty, wczesnym wtorkowym rankiem do sali rozpraw wypełnionej po brzegi kamerami, reflektorami, mikrofonami radiowymi wchodzi przysadzista tleniona blondyna – prokurator wojewódzka Wiesława Bardon, zwana Bardonową" (Łazarewicz 2018: 266).

niaturowymi scenami zbrodni rekonstruowanymi w formie domków dla lalek przez Fraces Glessner Lee w latach czterdziestych XX wieku[14].

Jeszcze odważniej, bo od rekonstrukcji **snu**, rozpoczyna się *Koronkowa robota*. Czytelnik zanurzony zostaje *in media res*, w sam środek zdarzeń (należy podkreślić, że fikcjonalnych):

> Wyłonił się z mroku i leci wprost na niego. Jest mały i bardzo kolorowy. Zmącony umysł podpowiada inżynierowi, że to koliber. Widział podobnego w książce. Być może w encyklopedii u Trzaski, Everta i Michalskiego? Miał turkusowe piórka, pomarańczowy dziób i mały czarny ogonek.
>
> Tylko skąd się wziął w Galicji, u podnóża Karpat, w środku śnieżnej, mroźnej zimy? Nawet on – inżynier architekt – wie, że kolibry żyją w tropikalnych lasach Ameryki Południowej. Zastanawia się nad tym i patrzy na swoją wielką, pomarszczoną dłoń, z której ptak zabiera ziarenko, podfruwa do jego ust i próbuje mu je wcisnąć pod siwiejący wąs.
>
> I wtedy jego turkusowe piórka zmieniają się w szare, dziób się zakrzywia, zaostrzają się pazury, puchnie głowa i korpus. Już nie jest kolibrem, ale sępem. Jego bure skrzydła są tak wielkie, że zasłaniają niebo. Wbija ostre szpony w pierś inżyniera, a zakrzywionym dziobem próbuje rozpruć aortę. Nim tryśnie z niej krew, do snu wdziera się krzyk czternastoletniego chłopca (Łazarewicz 2018: 11).

Po lekturze bibliografii reportażu Łazarewicza można się domyślić, że barwny opis snu powstał na bazie zapisków Zaremby; Łazarewicz podaje w spisie źródeł wydany w formie książkowej pamiętnik *Spowiedź ojca zamordowanej Lusi*. W tekście reportażu tego nie zaznaczono.

Zbudowana za pomocą detali plastyka opisu zbliża poetykę reportaży kryminalnych Łazarewicza do protorealistycznych szkiców, ale pełni nie tylko funkcję literacką. Przesycenie szczegółem, które można nazwać redundancją faktograficzną, służy podtrzymaniu paktu faktograficznego. Na przykład relacjonując proces Przemyka, Łazarewicz pisze: „Gdy prokurator Bardonowa rozpoczyna po południu swą oskarżycielską mowę, kierują się na nią wszystkie obecne w sali 244 obiektywy i mikrofony" (Łazarewicz 2017: 266). W powieści taka drobiazgowość nie byłaby konieczna, tu zaświadcza o kompletności *researchu* – ale też nakłada

[14] O walorach nie tylko edukacyjnych (szkolenie detektywów jak oceniać dowody w miejscu zbrodni), ale też i artystycznych. Kontynuacja: Ilona Gaynor, Abigail Goldman czy Randy Hage.

na autora obowiązek odwołania do źródeł, jeśli nie w metatekście (wydane przez Czarne reportaże Łazarewicza mają przypisy źródłowe[15]), to w wywiadach. Pisząc *Żeby nie było śladów*, Łazarewicz korzystał między innymi z dziennika Wiktora Woroszylskiego, który udostępniła mu córka pisarza. W jednym z wywiadów opowiadał: „Dla mnie te skrupulatne zapiski były bardzo cenne, pomagały wejść w atmosferę stanu wojennego, kiedy to wszystko się dzieje, oddać klimat tego systemu. Są tam np. opisy przesłuchań prowadzonych przez jedną z najbardziej znienawidzonych postaci w Warszawie, prokurator Annę Detko-Jackowską. Drobne szczegóły dotyczące jej strojów, dekoltu, makijażu – pozornie bez znaczenia, ale to dzięki tym realiom książka nabiera wiarygodności, przestaje być tylko suchym zapisem faktów" (Orzechowski & Łazarewicz 2018). Capote nazywał tę technikę „destylacją rzeczywistości" (Voss 2011: 80).

Kopalnią wiedzy o detalach były akta. Na pytanie, czy można by napisać tę książkę bez tomów akt z Instytutu Pamięci Narodowej i prokuratury, Łazarewicz odpowiedział: „Niemożliwe, pamięć ludzka jest zbyt dziurawa" (Skworz & Łazarewicz 2016). I dodał: „IPN, jak odkurzacz, zasysał wszystko – i pierdoły, i cuda" (Skworz & Łazarewicz 2016). Szczęście miał również w przypadku sprawy Gorgonowej. Tu pomocą służyli skupiający się na szczegółach śledztwa dziennikarze.

> Ważne jest wszystko: w co jest ubrana, jak uczesana, czy idzie pewnie, czy się uśmiecha, jak siada, gdzie patrzy. Te szczegóły można każdego dnia znaleźć w gazetach. Stąd wiadomo, że drugiego dnia rozprawy, we wtorek 26 kwietnia 1932 roku, ma znów selskinowe futro, wypieki na policzkach i na salę rozpraw wkracza pewnym, równym krokiem (Łazarewicz 2018: 75).

Z trzech analizowanych reportaży książkowych Łazarewicza najbardziej przemyślaną kompozycję ma *Żeby nie było śladów*. Podobnie, jak w *Z zimną krwią* Capote'a, jej dominantą jest paralelizm, przeplatanie dwóch planów w jednym prezentowana jest właściwa akcja i mechanizm działania władzy, w drugim autor skupia się na pojedynczym człowieku i jego dramatach. Łazarewicz relacjonuje wydarzenia miesiąc po miesiącu – od 12 maja 1983 roku, dnia, w którym syn opozycyjnej poetki Barbary Sadowskiej zostaje

[15] Nieobligatoryjne w reportażu, który nie jest przecież pracą naukową. Zaświadczają, że na przykład wplecione w narrację dialogi nie są wytworem wyobraźni. Z dokumentacji czytelnik dowiaduje się, które wypowiedzi z jakich protokołów pochodzą, a który fragment jest cytatem z listu Sadowskiej.

pobity – aż po 16 lipca 1984 roku, procesu, w którym zomowcy, Ireneusz Kościuk i Arkadiusz Denkiewicz, zostają uniewinnieni. Prezentacja sceniczna i rezygnacja z manifestowania dystansu czasowego sprawia, że – mimo eksponowania dat – czytelnik ma wrażenie uczestniczenia w wydarzeniach. Rekonstrukcję piętnastu miesięcy zmagań prowadzących do zatuszowania udziału milicji w zdarzeniu Łazarewicz przeplata fragmentami przybliżającymi *dramatis personae*, z naciskiem na tych, których można uznać za poszkodowanych przez system. Oprócz Barbary Sadowskiej, matki Przemyka, są to Cezary F., główny – i niezłomny – świadek, przyjaciele zabitego maturzysty oraz działający w jego sprawie adwokat. Miniportrety osób, z którymi Łazarewiczowi udało się po latach spotkać i porozmawiać, przedstawione zostały w formie monologów, co podkreśla ich dokumentalny charakter.

W historycznych reportażach kryminalnych Łazarewicza wyraźnie widać negocjowanie gatunku, rozpiętego pomiędzy dziennikarstwem a literackością. Na reportażowe rusztowanie (redundancja faktograficzna, ekspozycja „ja" tożsamego z autorem) Łazarewicz nakłada powieściową fasadę. „Rolą reportażu zawsze było informowanie [...]. Trzeba jednak pamiętać, że w czasach powszechnego dostępu do internetu, kiedy informacje na temat światowych wydarzeń mamy w swoim telefonie, znaczenie informacyjnej warstwy reportażu książkowego się zmienia" – zauważył celnie Rafał Hetman (Hetman 2018). Starając się ukształtować tekst tak, by „czytało się go jak powieść", Łazarewicz dba o podtrzymanie paktu faktograficznego. Wyraźnie widać to zwłaszcza w reportażach opublikowanych przez Czarne, *Żeby nie było śladów* i *Koronkowa robota*, które podzielone zostały na dwie części. Po fragmentach zbeletryzowanych następują zdecydowanie reporterskie, w których autor skupia się na odsłanianiu kulis zbierania materiału i akcentuje, co nowego w sprawie udało mu się dowiedzieć (na przykład w książce o Przemyku Łazarewicz ustala, co się dzieje z odpowiedzialnym za śmierć maturzysty zomowcem informując, że Ireneusz Kościuk przeprowadził się do Włoch. Reporter ogląda go na zdjęciach zamieszczonych na facebookowym profilu żony: „Nie jest zbyt podobny do tego człowieka, którego znam ze zdjęć w sali sądowej. Tam zawsze był zasępiony, bez uśmiechu, z szarymi oczami bez wyrazu. Tu na każdej fotografii się śmieje. Być może dlatego, że na żadnej ławie oskarżonych już nie usiądzie"; Łazarewicz 2017: 307). W *Koronkowej robocie* rekonstruktor – nie tyle kryminolog-detektyw, co poszukujący reporter śledczy – ujawnia się, by pochwalić się trudami *researchu*; jeden z podrozdziałów zatytułowany został: *Szukam jej po omacku*. Re-konstrukcja ma tu dwa zna-

czenia i jest strategią nie tylko reporterską (próba znalezienia odpowiedzi na pytanie, „jak było naprawdę"), ale również artystyczną (odtwarzanie jako rearanżacja elementów wydestylowanych – jak to ujął Capote – z rzeczywistości). Wspólne z Capote'owskim wariantem *true crime novel* jest też dążenie do uniwersalizacji, „wyjścia ponad konkretny czas i miejsce" (Nogaś 2018). *Koronkowa robota*, w interpretacji autora, „To jest opowieść o Polsce przedwojennej, plotce, instynktach stadnych i o dziedziczeniu zbrodni" (Zaremba 2018)[16]. Sprawa Przemyka „To jest reportaż o kłamstwie. O tym, jak mając we władaniu prasę, radio, telewizję, służby prasowe, można odwracać kota ogonem, zamiatać niewygodne sprawy pod dywan i zacierać wszystkie ślady. Gdy oddawałem *Żeby nie było śladów* do redakcji w 2015 r., wydawało mi się, że jedynie odtworzyłem historię, opowiedziałem, o czymś, co już przeminęło. Ale szybko zrozumiałem, że niekoniecznie..." (Nogaś 2017).

Przemysław Semczuk – od reportażu do powieści

Autorem, który intencjonalnie korzysta z warsztatu reporterskiego, nie unikając beletryzacji i wykazując się świadomością gatunkową, jest również Semczuk, dziennikarz współpracujący między innymi z „Newsweekiem" i „Wprost", autor historycznych książek reporterskich o śląskich seryjnych mordercach: *Wampir z Zagłębia* (o sprawie Zdzisława Marchwickiego, zabijającego w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku) i *Kryptonim „Frankenstein"* (o Joachimie Knychale, którego media nazwały „śląskim Frankensteinem", mordującego na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku).

Intencja, z jaką Semczuk pisał pierwszą z wymienionych pozycji, jest prymarnie dziennikarska; można ją, jak w przypadku książek Łazarewicza, nazwać rewizjonistyczną. Semczuk chciał ustalić, czy Marchwicki faktycznie był zabójcą, czy też stał się ofiarą pokazowego procesu. Po wnikliwym – jak można wnosić z lektury – przeglądzie wszystkich dokumentów autor publikacji dochodzi do wniosku, że Marchwiccy padli ofiarą systemu (jeden z wykorzystanych cytatów: „Gdyby jakiś komputer mógł wytypować sprawcę, to

[16] Winę po matce odziedziczy urodzona w więzieniu córka Ewa, na którą w sierocińcu wołano „Gorgonicha".

dzisiaj nie mielibyśmy przestępstw. To była bajka na potrzeby propagandy. Gazety o tym pisały, aby ludzie wierzyli, że jak milicja chce, to każdego znajdzie" (Semczuk 2016: loc. 3643-3645). Zamiast literackiej konstrukcji narracyjnej, instancją podawczą w tekście pozostaje reporterskie „ja", które nie tylko dokonuje *researchu,* ale też interpretuje jego wyniki: „Czytając akta sprawy, publikacje prasowe, relacje świadków, a nawet zeznania samego Marchwickiego, wielokrotnie wątpiłem. Raz byłem przekonany o jego winie, by już po chwili uznać go za niewinnego. Nie udało mi się znaleźć jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy Zdzisław był Wampirem. Mam jednak na ten temat własne zdanie" (Semczuk 2017: loc. 3820-3823). Reportażowa pozostaje też struktura książki – kolaż dokumentów, cytaty z odniesieniem do źródła, mowa niezależna (na przykład „Elżbieta Cierlica nie pracuje już w zawodzie, ale zgodziła się opowiedzieć o kulisach procesu i pisania reportaży. Oto jej relacja. Uczyłam się na procesie Gerharda. A potem dostałam Marchwickiego [...]"; Semczuk 2017: loc. 3484-3486).

W przypadku książki o Knychale Semczuk wybrał upowieściowienie. Reportaż rozpoczyna metatekst, mający na celu doprecyzowanie gatunkowe (stanowiący zarazem zawarcie z czytelnikiem paktu faktograficznego): „Jest to fabularyzowana opowieść osnuta na faktach. Imiona i nazwiska znacznej części bohaterów książki zostały zmienione ze względu na ich prawo do prywatności" (Semczuk 2017: loc. 81-82). We wstępie autor publikacji wyjaśnia:

> Często słyszę głosy, że książka dokumentalna jest trudna i ludzie boją się tego gatunku, że wolą zmyślone historie kryminalne, opisane w łatwiejszej w czytaniu formie fabularnej. I dlatego właśnie zdecydowałem się na taką formę książki dokumentalnej, która bardziej jednak przypomina powieść. Oczywiście dialogi i część opisów to moja kreacja literacka, ale oparta na faktach (Semczuk 2017: loc. 95-97).

Podobnie jak w powieściach Łazarewicza, *Kryptonim „Frankenstein"* rozpoczyna scenka, pokazująca zdarzenie prawdopodobne:

> Wysoki mężczyzna w eleganckim czarnym garniturze przeciskał się pomiędzy podróżnymi stojącymi na korytarzu. W końcu dotarł do przedziału, w którym było jedno wolne miejsce. „To tu!" – upewnił się, sprawdzając numer na drzwiach. Skinął głową do pozostałych podróżnych, przepraszając za potrącanie nóg siedzą-

> cych, po czym usiadł przy oknie. Przez chwilę szukał czegoś w czarnej skórzanej teczce, którą postawił na kolanach. Wreszcie wyjął z niej i położył na stoliku książkę, egzemplarz „Trybuny Ludu", termos i zawiniętą w papier śniadaniowy kanapkę. Potem wstał i umieścił teczkę na półce na bagaż podręczny. Siedząca naprzeciwko dziewczynka nie odrywała od niego wzroku.
>
> – Pan też do Krakowa? – zapytała, uśmiechając się i patrząc mu prosto w oczy (Semczuk: loc. 107-113).

Pisząc książkę o Knychale, Semczuk wybrał rozwiązanie kompromisowe pomiędzy dokumentarnością a literackością. Faktograficzność wyznaczają takie elementy, jak na przykład formuły inicjalne rozdziałów (miejsce i data). Pretekstem do zacytowania fragmentu z prasy jest scena, w której bohater czyta gazetę, ale po wyróżnionym typograficznie cytacie znajduje się odnośnik kierujący czytelnika do źródła. Rozdziały czysto powieściowe przeplatane są takimi, w których narrator jest tożsamy z autorem – reporterem prowadzącym śledztwo, na przykład docierającym do akt (Semczuk nie zrezygnował więc z reporterskiego „ja"). Książka zaczyna się jak powieść, ale jej zakończenie jest reporterskie (w *Epilogu* autor zawarł krótki opis wykonania wyroku śmierci). Intencja reporterska podkreślana jest też przez akcentowanie wagi *researchu* (analizując badania poprzedników, Semczuk odkrywa, że żaden z autorów nie zaglądał do akt Knychały).

Kryptonim „Frankenstein" to etap przejściowy, bo droga Semczuka prowadzi od reportażu upowieściowionego do powieści opartej na faktach. W *Tak będzie prościej* dziennikarz porzuca formułę reportażową, ale podkreśla faktograficzny punkt wyjścia (aneksem jest przedrukowany artykuł opublikowany przez autora w „Newsweeku"). W metatekście *Od autora*, który umieszczony został nie na początku, ale w zakończeniu powieści, co też jest nie bez znaczenia, Semczuk wyjaśnia, że fabuła powieści „oparta została na prawdziwych wydarzeniach ze stycznia 1993 roku i nierozwiązanej do dzisiaj sprawie zabójstwa Tadeusza Stecia [chodzi o znanego przewodnika sudeckiego – I. A.] [...]. Jednak wiele wątków i występujących w książce postaci to literacka fikcja. Podobieństwo do autentycznych osób i wydarzeń jest przypadkowe" (Semczuk 2018: loc. 4587 i następne). Od reportażu odróżnia *Tak będzie prościej* również rezygnacja z reporterskiego „ja" – narrator jest trzecioosobowy.

Podsumowanie. Intencja reporterska

Zarówno Łazarewicz, jak i Semczuk w reportażach historycznych realizują Capote'owski wzorzec *true crime novel*, którego podstawowym wyznacznikiem jest intencja reporterska (udokumentowanie *researchu* i wskazanie nowych faktów w sprawie postrzegane jest przez autora jako ważniejsze niż sposób opowiedzenia historii). Analiza dziennikarsko-literackich tekstów odnoszących się fabularnie do prawdziwych zbrodni pokazuje jednak, że genologiczna etykieta stworzona na potrzeby marketingowe nie musi odpowiadać zawartości, czego przykładem jest większość publikacji ze wspomnianej serii „Na F/Aktach" (powieści zainspirowane prawdziwymi zdarzeniami). Z drugiej strony, historyczny reportaż kryminalny wcale nie musi przyjmować formy *true crime novel*. Dowodem jest książka Ewy Żarskiej *Łowca. Sprawa Trynkiewicza*. Dziennikarka telewizyjna opowiada w niej o „wampirze/szatanie z Piotrkowa", skazanym w 1989 roku na karę śmierci za zamordowanie czterech chłopców (karę zamieniono na więzienie, Trynkiewicz jest na wolności).

Łowca jest klasycznym reportażem, na co wskazują między innymi: redundancja faktograficzna (mnogość dat, cytatów z akt sprawy – protokołów przesłuchań, notatek służbowych, listów) i dokumentalny styl (fragmenty, w których pojawia się odautorskie „ja", niewiele różnią się stylistycznie od cytatów), ukierunkowany nie tylko na podtrzymanie paktu faktograficznego, ale i stworzenie tła dekady (lat osiemdziesiątych XX wieku). Oto przykład:

> Zwłoki w lesie leżały w foliowych workach, były nadpalone, owinięte w szmaty. Obok, na ściółce leżało puste opakowanie po klubowych – w latach 80. ulubionych, bo dostępnych, papierosach Polaków. Paczka kosztowała wtedy 10 złotych. Lekarze z Wojskowej Akademii Medycznej w Łodzi oznaczyli zwłoki numerami 4, 5 i 6 (Żarska 2018: 17).

W miejscach, w których Łazarewicz i Semczuk zdecydowaliby się na fabularyzację, w tekście Żarskiej pojawiają się cytaty (poprzez fragmenty zeznań przeplatane streszczeniami opowiedziane są na przykład spotkania Trynkiewicza z ofiarami). Autorka *Łowcy* zrezygnowała nie tylko z upowieściowienia, lecz nawet z beletryzacji – chyba że uznać „przygodną literackość", o której pisał Głowiński (Głowiński 1997), za naturalną konsekwencję budowania dłuższego tekstu.

Źródła cytowań

Aksamit, Bożena, Piotr Głuchowski (2016), *Zatoka świń*, Warszawa: Agora.

Chutnik, Sylwia (2016), *Smutek cinkciarza*, Warszawa: Od Deski do Deski.

De Bellis, Jack (1979), 'Visions and Revisions: Truman Capote's „In Cold Blood"', *Journal of Modern Literature:* 1, ss. 519-536;

Fryczkowska, Anna (2018), *Równonoc*, Warszawa: Od Deski do Deski.

Głowiński, Michał (1997), ‚Dokument jako powieść', w: Michał Głowiński, *Prace wybrane*, t. 2, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków, ss. 125-142.

Głuchowski, Piotr, Marcin Kowalski (2015), *Tabloid. Śmierć w tytule*, Warszawa: Agora.

Hetman, Rafał (2018), online: https://czytamrecenzuje.pl/1420/co-sie-zmienia-w-polskim-reportazu-o-tendencjach-slow-kilka [dostęp: 07.11.2018].

Huntley, Jen A. (2013), 'True Crime Novels', w: J.S. Rubin, S.E. Casper, P.S. Boyer (red.), *The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History*, vol. 2, Oxford: Oxford University Press, ss. 268-269.

Janiczak, Jolanta (2015), *Sprawa Gorgonowej*, online; http://www.gnd.art.pl/wp-content/uploads/2016/04/Sprawa-Gorgonowej-Jolanta-Janiczak.pdf [dostęp: 05.06.2018].

Jethon, Magda, Cezary Łazarewicz (2018), online: https://koduj24.pl/cezary-lazarewicz-nie-trzeba-duzo-zeby-czlowiek-sie-zeswinil/ [dostęp: 07.11.2018].

Kallan, R.A. (2001), ‚Style and the New Journalism: A Rhetorical Analysis of Tom Wolfe', w: Harold Bloom (red.), *Tom Wolfe*, Broomall: Chelsea House Publishers, ss. 71-83.

Klimko-Dobrzaniecki, Hubert (2015), *Preparator*, Warszawa: Od Deski do Deski.

Kuczok, Wojciech (2017), *Czarna*, Warszawa: Od Deski do Deski.

Łazarewicz, Cezary (2015), *Elegancki morderca*, Warszawa: WAB.

Łazarewicz, Cezary (2016), *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, Wołowiec: Czarne.

Łazarewicz, Cezary (2018), *Koronkowa robota. Sprawa Gorgonowej*, Wołowiec: Czarne.

Murley, Jean (2008) *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*, Westport, Connecticut, London.

Nogaś Michał, Cezary Łazarewicz (2017), 'Nike 2017. Cezary Łazarewicz: Po zabójstwie Przemyka władza oczerniała sanitariuszy, dziś prowadzi kampanię przeciw sędziom. Mechanizm jest ten sam', online: http://wyborcza.pl/7,75517,22457600,nike-2017-cezary-lazarewicz-po-zabojstwie-przemyka-wladza.html [dostęp: 08.11.2018].

Nogaś Michał, Piotr Mitzner (2018), 'W reportażu drażnią mnie klisze, epatowanie, efekciarstwo. Rozmowa z przewodniczącym jury Nagrody Kapuścińskiego', online: http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,23376254,piotr-mitzner-w-reportazu-draznia-mnie-klisze-epatowanie.html [dostęp: 07.11.2018].

Omilianowicz, Magda (2016), *Bestia. Studium zła*, Warszawa: Od Deski do Deski.

Orbitowski, Łukasz (2015), *Inna dusza*, Warszawa: Od Deski do Deski.

Orzechowski, Hubert (2018), online: http://www.newsweek.pl/polska/spoleczenstwo/cezary-lazarewicz-zeby-nie-bylo-sladow-sprawa-grzegorza-przemyka-wywiad,artykuly,416872,1.html [dostęp: 07.11.2018].

Ostrowski, Witold (2012), ‚Newgate Novel', w: Grzegorz Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN, ss. 606-607.

Pacławski Jan (2005), *O reportażu i reportażystach*, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej.

Provost Gary (2013), *How to Write and Sell True Crime. How to Spot Local Stories and Turn Them into Gripping National Bestsellers*, Kindle Edition.

Semczuk, Przemysław (2016), *Wampir z Zagłębia*, Kraków: Znak.

Semczuk, Przemysław (2017), *Kryptonim „Frankenstein"*, Warszawa: WAB.

Semczuk, Przemysław (2018), *Tak będzie prościej*, Poznań: Rebis.

Skworz, Andrzej, Cezary Łazarewicz (2016), 'Jestem nieczuły – rozmowa z Cezarym Łazarewiczem', https://www.press.pl/magazyn-press/artykul/44093,jestem-nieczuly [dostęp: 07.11.2018].

Suława, Aleksadra (2017), *Żeby nie było śladów to przełom w historii nagrody,* online: https://dziennikpolski24.pl/nike-dla-zeby-nie-bylo-sladow-to-przelom-w-historii-nagrody/ar/12540976 [dostęp: 07.11.2018].

Szreder, Marta (2015), *Lolo*, Kraków: Znak.

Voss, Ralph F. (2011), *Truman Capote and the Legacy of „In Cold Blood"*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Wiśniewski, Janusz Leon (2015), *I odpuść nam nasze...*, Warszawa, Od Deski do Deski.

Wolfe, Tom (1996), *The New Journalism. With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson*, London: Picador.

Zaremba, Maciej, Cezary Łazarewicz (2018), online: https://histmag.org/Cezary-Lazarewicz-Sprawa-Gorgonowej-to-byla-opera-mydlana-rozgrywajaca-sie-na-oczach-przedwojennej-Polski-16660 [dostęp: 07.11.2018].

Żarska, Ewa (2018), *Łowca. Sprawa Trynkiewicza*, Kraków, Znak.

Zbrodnia somnambulika?

O *Krzyku* Władysława Reymonta i *Gabinecie doktora Caligari* Roberta Wienego

ALEKSANDRA BIAŁEK
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ab20800@amu.edu.pl

Wprowadzenie

Jedną z najmniej znanych, choć zasługujących na uwagę, małych form epickich Władysława Reymonta jest nowela z roku 1895 o krótkim tytule – *Krzyk*. Zestawienie tego wciąż mało znanego utworu z powszechnie kojarzonym *Gabinetem doktora Caligari* wyreżyserowanym przez Roberta Wienego w roku 1920, wydaje się zasadne z co najmniej kilku powodów. Po pierwsze pozwala na ukazanie, iż wiele inspirujących realizacji pewnych artystycznych motywów można odnaleźć w niebanalnej formie w pracach rodzimych autorów; po drugie zaś przedstawia ewolucję międzynarodowego i wielogatunkowego prądu, jakim był ekspresjonizm. Co więcej, dzieła te łączy motyw zbrodni popełnianej potencjalnie przez osoby nie do końca świadome, będące w trakcie sennych halucynacji, co należałoby prześledzić, by zobaczyć jak wątek ten zapisał się w historii literatury i filmu.

W niepokojący klimat, właściwy zarówno dla noweli Reymonta, jak i kinowej produkcji Wienego, wprowadzić może fragment z *Krzyku*, w którym główny bohater:

> widział […] rozpaczliwe szamotanie się widm, widział, jak szary cień obejmował kobietę i dusił, słyszał krzyk, który go przeszywał jak nożem […]. Widma zaczęły się oddalać, podniósł się i zaczął iść za nimi, wyskoczył oknem, […] przedzierał się przez zarośla i zaczął biec ze wszystkich sił (Reymont 1928: 227).

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że cytowana nowela ma różne wersje. W pierwodruku opublikowanym w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym" (1896) – i kilku późniejszych zbiorach – drobnym, choć ważnym elementem różnicującym, jest już sam zapis tytułu. W pierwszej wersji wydźwięk inskrypcji tytułowej wzmacniał wykrzyknik (*Krzyk!*), co *a priori* sytuuje utwór w pobliżu ekspresjonizmu[1]. Co więcej, w przytoczonym fragmencie obrazującym scenę mordu, odnaleźć można kilka wpisujących się w ten nurt komponentów, takich choćby jak dynamiczna sekwencja zdarzeń czy motywy cienia, krzyku, widma i rozpaczy – występujących również w filmie o Caligarim. Tym, co jeszcze mocniej spaja nowatorski utwór polskiego pisarza i kinową produkcję niemieckiego reżysera, jest wspomniany motyw nocnych morderstw, popełnianych przez bohaterów we śnie, czy też w swego rodzaju halucynacyjno-hipnotycznym omamieniu.

Poszlaki. Tropem symbolizmu i ekspresjonizmu

Sen, halucynacja, hipnoza – wszystkie te określenia, kojarzone raczej z symbolizmem, były bardzo popularne w epoce wczesnego modernizmu, przez co znacząco oddziałały na umysłowość ludzi „końca wieku". Szczególnie istotny stał się wówczas nie tylko motyw snu, lecz także wiążącej się z nim nocy oraz księżyca rzucającego często – choć nie zawsze – rażące, trupioblade światło. Maria Podraza-Kwiatkowska w rozprawie *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* (1994: 204) zaznacza, że na przełomie wieków XIX i XX popularna

[1] Nurt ten na gruncie literatury, jak pisał Jan Lipski: „jako określona struktura postaw artystycznych i światopoglądowych, połączona z charakterystyczną poetyką, powstał znacznie wcześniej, niż nastąpiła krystalizacja świadomości wokół nazwy i programu. Obecnie literaturoznawstwo światowe widzi początki ekspresjonizmu najpóźniej w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku […]. Natomiast świadomość odrębności ekspresjonizmu – wraz z wyróżniającą prąd nazwą – jest zjawiskiem późniejszym niż jego artystyczne przejawy. […] Literackiemu towarzyszył ekspresjonizm w filmie i teatrze, w sztukach plastycznych i muzyce" (Lipski 1993: 260).

stanowiła technika oniryczna, a w publikacji *Somnambulicy – dekadenci – herosi* (Podraza-Kwiatkowska 1985: 147-154) dodaje, iż odmian młodopolskich snów było bardzo wiele. Mogły one pełnić liczne funkcje, a częstotliwość, z jaką sięgali do nich poszczególni twórcy, była tak duża, że w epoce tej zapanowała wręcz moda na sen. Fascynacja tą sferą wynikała także z inspiracji, którą ówcześni czerpali z filozoficznych poglądów Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzschego. Pierwszy z nich (podobnie zresztą jak myśliciele starożytni) uznawał sen za *sui generis* brata śmierci, drugi natomiast wiązał sny z wizjami artystycznymi. Ponadto senność i cisza służyły często wydobyciu aury nastrojowej i współgrały z waloryzowaną *in plus* (zwłaszcza przez Charlesa Baudelaire'a) nudą, słynną *ennui*. Zdaniem badaczki, motywy te pełniły także funkcję „sugestywno-hipnotyczno-usypiającą" (Podraza-Kwiatkowska 1985: 148), czemu sprzyjały wspomniane już wcześniej: noc (czas wizji i natchnień) oraz księżyc (symbol smutku i melancholii). Sen w optyce modernistów wiązał się więc mocno z halucynacją, co uwidaczniało się zwłaszcza w twórczości Stanisława Przybyszewskiego, a korelacja między tymi dwoma „wizyjnymi" stanami pozostawała jednocześnie w bliskim sąsiedztwie (para)psychologii, dla której kategorie te stanowiły istotne pole badawcze. Jak pisze Podraza-Kwiatkowska:

> Z jednej strony zatem sąsiaduje młodopolski sen z dziedziną somnambulizmu (tu należy przede wszystkim twórczość Maeterlincka i utwory pozostające w kręgu jej oddziaływania), z drugiej – z dziedziną widzeń halucynacyjnych, skąd już zresztą blisko do obłędu (tu: twórczość Przybyszewskiego i Micińskiego) (Podraza-Kwiatkowska 1985: 157).

W tym krótkim ujęciu widać znakomicie, że sen stanowił łącznik pomiędzy symbolizmem a ekspresjonizmem, podobnie zresztą jak dusza, którą w tamtym czasie – co warto dodać – coraz częściej zestawiano z mózgiem. Należy raz jeszcze powołać się na badaczkę, by zaznaczyć, że „symbioza psychiatrii i psychofizjologii z dziedziną spirytyzmu jest typowa dla epoki" (Podraza-Kwiatkowska 1985: 151). Na styku tych paradoksalnie uzupełniających się skrajności – wnętrza i zewnętrza, duszy i mózgu, spirytyzmu i psychiatrii – wytworzył się wówczas swoisty lęk przed poznaniem skrywanych w ludzkim wnętrzu nerwowych napięć, prowadzących często do szaleństwa, a czasem do zbrodni. Zgłębianiem tych tajemnic zajmowali się jednak szczególnie poważani Jean-Martin Charcot, Carl du Prel, a trochę później Zygmunt Freud i Julian Ochorowicz. Nic więc dziwnego, że twórców fascynować zaczęły szpitale

psychiatryczne, czego dowodzi choćby utwór Gabrieli Zapolskiej *Bal wariatek w Salpêtrière* rozgrywający się w miejscu, w którym przez długi czas praktykował Charcot. Rozwój kierunków związanych z badaniem ludzkiego wnętrza wpłynął znacząco na fakt, że tematy neurozy, histerii czy zwłaszcza interesującego autorkę rozdziału somnambulizmu, stały się wręcz obsesją zarówno lekarzy, jak i artystów. Pogłębiło to znacząco rozważania licznych twórców na temat kondycji ludzkiej psychiki, co znalazło odbicie w charakterystyce postaci i poetyce dzieł. Oznaczało to początkowo stopniowe przenikanie się symbolizmu z ekspresjonizmem, a w dalszej perspektywie wyraźne przejście od rodzących się pod koniec XIX wieku ekspresjonistycznych tendencji do ich pełnej realizacji w początkach wieku XX. Metaforycznie i w dużym uproszczeniu można powiedzieć, że Władysław Reymont i Edward Munch byli na początku drogi, do końca której doszli na przykład Jerzy Hulewicz i Robert Wiene. Reymont, co oczywiste, najbardziej zboczył z tej ścieżki (o czym świadczy ogromna różnorodność jego pisarskiego dorobku), jednak zaznaczyć należy, że przez chwilę mocno po niej stąpał. Warto więc mieć na uwadze, że podobieństwa między technikami twórczymi wymienionych autorów wynikają z wyboru podobnej konwencji artystycznej i inspiracji (para)naukowej oraz zbliżonego sposobu myślenia o ludzkiej kondycji. Należy jednak podkreślić to, co na tle właściwym także dla innych, ekspresjonistycznych twórców wyjątkowo mocno spaja nowelę *Krzyk* i film o Caligarim, czyli motyw nieoczywistych morderstw.

Dowody. *Modus operandi* i motywy

Śledztwo dotyczące przedstawionych w tych dziełach zbrodni warto rozpocząć od analizy wspólnego obu autorom stylu tworzenia. O tym, że ekspresjonizm to prąd, o którym można mówić w odniesieniu do wielu różnych sztuk (malarstwa, literatury czy filmu), przekonują liczni badacze. Co więcej, połączenie tych obszarów wydaje się być jedną z konstytutywnych cech omawianego tu nurtu. Alicja Helman w jednym z artykułów zaznacza, że „filmowy ekspresjonizm niemiecki w sposób niekwestionowany zdaje się […] adaptować wzory ekspresjonistycznej plastyki, dramatu i literatury" (Helman 1985: 13). Jednak taka interdyscyplinarność okazuje się właściwa dla ekspresjonizmu w ogóle, o czym świadczą wypowiedzi ówczesnych twórców, na przykład Przybyszewskiego. „Król berlińskiej bohemy" – jak zwykło się określać autora *Totenmesse* – w jednej ze swoich rozpraw przyznaje, że na rozwój ekspresjonizmu

duży wpływ wywarły prace Muncha, a ponadto zauważa, iż: „tu nie o formę, lecz o jakieś wielkie objawienie się rozchodzi" (Przybyszewski 1987: 46-47). Duch tego nurtu wymyka się więc zarówno zamknięciu w jednej, konkretnej dziedzinie, jak i w ścisłych ramach czasowych[2]. Można więc stwierdzić, że omawiane tu dzieła Reymonta i Wienego przynależą do wspólnego (choć zróżnicowanego gatunkowo) nurtu, o czym świadczy między innymi wspólna im obu ekspresja obrazów i mocne kontrasty. W wypadku Reymonta będzie to wynikało z inspiracji, co oczywiste, obrazem Muncha *Skrik,* czyli *Krzyk*. W wypadku Wienego odpowiedzi na to pytanie dostarczyć może Helman, okazuje się bowiem: „że ekspresjonizm przenieśli do kina malarze z grupy ekspresjonistycznej ››Der Sturm‹‹ – Herman Warm, Walter Rohrig i Walter Riemann, scenografowie filmu Gabinet doktora Caligari […]" (Helman 1985: 20)[3]. Proweniencja malarska jest więc w obu przypadkach bezsporna. Co więcej, badaczka wprost określa ekspresjonizm filmowy mianem „kina scenografów" (Helman 1985: 20), a *sui generis* scenografem wydaje się być także Reymont, który dba o każdy szczegół przestrzeni opisywanej w noweli[4]. W utworze tym pisarz zarysowuje przestrzeń na przykład tak: „Słońce podnosiło głowę nad Oceanem i czerwonawe źrenice zatopiło we mgłach bladego fioletu, kołyszących się nad ziemią i opadających na wodę" (Reymont 1928: 228). Operowanie zestawem barw charakterystycznych dla *Skriku* jest w tym wypadku wyraźne. Warto jednak zacytować inny fragment, w którym zauwa-

[2] Nienajlepszym sposobem dla określenia początkowych faz tego nurtu okazuje się także użycie terminów typu: „proto", czy „preekspresjonistyczny". Drugi z nich został już wykorzystany w odniesieniu do wczesnego naturalizmu niemieckiego, który „był kierunkiem literackim bardzo różnym od naturalizmu francuskiego; ze względu na swe niektóre cechy słusznie został nazwany przez O. Walzela preekspresjonizmem" (Lipski 1993: 260). Powodów, dla których nie powinno się stosować wymienionych terminów, jest jednak więcej.

[3] O „filmowej sztuce obrazu" Helman pisze jeszcze na przykład tak: „Ekspresjonizm był przede wszystkim szkołą widzenia plastycznego, twórcy widzieli możliwości wyrazowe filmowej sztuki obrazu poprzez dokonania i możliwości malarstwa i architektury" (Helman 1985: 20).

[4] Scenograficzne zdolności tego autora podkreśla także w artykule *Reymont scenarzysta* Marek Hendrykowski. Badacz stwierdza, że w dziełach pisarza „mamy […] bowiem: scenę wraz ze scenografią" (Hendrykowski 2017: 35). Uwadze Hendrykowskiego nie uszedł także fakt, iż w twórczości Reymonta ogromną rolę odgrywa obraz i jego umiejętne wykorzystanie: „Jedną z podstawowych przesłanek warsztatowych i artystycznych »filmowości« tej prozy stanowi kunszt obrazowania. Reymont był pisarzem, który tworzył i myślał obrazami w ruchu" (Hendrykowski 2017: 34).

żyć można elementy właściwe także dla scenerii znanej z filmu niemieckiego reżysera: „miasto, które wielkim amfiteatrem, utkanym z plam białawych, ulic spiętrzonych nad sobą, tonęło zwolna w fioletowym zmroku, pociętym złotawymi sznurami świateł zapalonych" (Reymont 1928: 220). W kinowej produkcji Wienego na panoramicznym kadrze miasta również przedstawione zostały spiętrzone budynki, mocne światła oraz kontrast jasnych kolorów z ciemnymi tworzący charakterystyczne cienie[5]. Należałoby w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że „filmowość" wyobraźni autora *Sennych dziejów*[6] pojawiła się mniej więcej w tym samym czasie, w którym powstał kinematograf. Zdaniem Sabiny Brzozowskiej: „bracia Lumière i Reymont równocześnie rejestrują rzeczywistość w »świecie na pokaz« *la belle époque*" (Brzozowska 2017: 43). W 1895 roku odbył się bowiem pierwszy pokaz filmowy w Paryżu, a „Reymont w opowiadaniu *Krzyk* objawił wyobraźnię filmowca" (Brzozowska 2017: 45)[7]. Odniesienie tej obserwacji także do innych, „niesamowitych" nowel tego autora, wydaje się w pełni uzasadnione, zwłaszcza że, jak zauważa Danuta Knysz-Tomaszewska, w utworach tych: „Obrazy przenikają się i nakładają na siebie, jak w ujęciach filmowych. Rozważania filmowców i krytyków filmowych na temat strukturalnej bliskości marzenia sennego i filmu znajdują w wizyjnych nowelach Reymonta szczególny materiał dowodowy" (Knysz-Tomaszewska 2001: 38). W dalszej części rozprawy autorka dopełnia to spostrzeżenie:

5 Magdalena Popiel dostrzega ekspresjonistyczne obrazowanie Reymonta także w *Ziemi obiecanej*, to, jak ujmuje sposób zawartych w niej opisów przestrzeni z powodzeniem odnieść można zarówno do *Krzyku*, jak i *Gabinetu doktora Caligari*: „Ujawniająca się w gamie kolorów dominacja silnych kontrastów przyniosła ciekawe efekty w grze światła i ciemności. Powtarzają się niby refren wybuchające w mroku jaskrawe światła bram i okien fabryk, nagle zapalające się rzędy latarń ulicznych" (Popiel 2014: LXXXVI).

6 O swego rodzaju filmowości tej noweli w odniesieniu do rozpoznań Małgorzaty Hendrykowskiej, również pisał Hendrykowski: „Fantomatyczność ruchomych obrazów – interpretowana nie w sposób genetyczny, lecz na zasadzie homologii struktur jako istniejący w systemie kultury artystycznej i kultury popularnej tamtej epoki potencjalny układ odniesienia – ujawnia w prozie Reymonta swoje intrygujące powinowactwo z fantazmatycznością przedstawień. Tak właśnie analizuje i interpretuje Małgorzata Hendrykowska »filmowość« Reymontowskiej noweli *Senne dzieje* (1908)" (Hendrykowski 2017: 29).

7 Warto zacytować jeszcze inny fragment artykułu Brzozowskiej, w którym pisze ona o objawiającej się w *Krzyku* technice filmowej: „W opowiadaniu *Krzyk* niedialogowa, przywodząca na myśl raczej żywy obraz scena, jest punktem wyjścia do całej sekwencji ujęć z pogranicza jawy i snu, realizujących w dynamicznym literackim opisie założenia techniki filmowej, które odzwierciedlają charakterystyczny dla schyłku XIX wieku nadmiar wrażeń sensorycznych i psychicznych" (Brzozowska 2017: 43).

> Dynamika tych obrazów kieruje myśl interpretatora ku sztuce filmowej, a operowanie barwami ku malarstwu Muncha. Nieledwie zapomniane nowele Reymonta sytuują się interesująco na pograniczu sztuki narracji słownej, obrazu malarskiego, statycznego z natury rzeczy, i obrazu filmowego, rozwijającego się w czasie i przestrzeni (Knysz-Tomaszewska 2001: 55).

O tym, że właściwe dla malarstwa Muncha – mające odbicie w noweli Reymonta i filmie Wienego – ostre kontury i wyraźne kontrasty stanowią cechy konstytutywne dla całej sztuki tego typu, nie trzeba przekonywać[8].

Należałoby teraz przejść do występujących w omawianych dziełach motywów. Jeden z nich stanowi motyw krzyku[9], o którym pisze między innymi Radosław Okulicz-Kozaryn. Zdaniem tego badacza jest to „kwintesencja wartości estetycznie ostrych" (Okulicz-Kozaryn 2003: 317)[10], co – jak starano się w rozdziale wykazać – widać zarówno w noweli, jak i filmie. Z kolei Leszek Szaruga stwierdza, że ekspresjonistyczny krzyk jest „wyrazem niewystarczalności języka wobec napierającej konieczności ekspresji. […] Należałoby powiedzieć, że krzyk jest ekspresją milczenia" (Szaruga 1997: 80). Nie bez powodu Reymont nawiązuje do pozbawionej głosu, choć krzyczącej i przerażonej twarzy z obrazu. Warto też zauważyć, że film ekspresjonistyczny to film niemy. Krzyk wyrasta z milczenia[11], z kontrastującej z nim, a jednocześnie dopełniającej go ciszy, a ta przywodzi na myśl

[8] Można to bowiem zobaczyć choćby na przykładzie poszczególnych grafik zamieszczonych w opracowaniu *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu* (Ratajczak 1987).

[9] Warto mieć również świadomość istnienia takiego terminu, jak „estetyka krzyku", o której piszą między innymi Okulicz-Kozaryn czy Popiel. Autorka w rozprawie *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, pisze o niej tak: „»Estetyka krzyku« wtargnęła do sztuki europejskiej pod koniec XIX wieku wraz z twórczością takich artystów jak Edward Munch, August Strindberg, Ryszard Dehmel czy Frank Wedekind, a u nas Przybyszewski, Kasprowicz, Komornicka, Miciński. W zakresie literatury stała się częścią nurtu, który krytycy określali jako ekspresjonizm »krzyku« bądź ekspresjonizm naiwny lub retoryczny" (Popiel 1999: 52).

[10] Autorem terminu „wartości estetycznie ostre" jest Mieczysław Wallis. Wśród badaczy odwołujących się do tego określenia znajduje się także Popiel, która w publikacji *Oblicza wzniosłości…* wymienia wchodzące w skład tych wartości kategorie. Są to: „kontrastowe zestawienie barw, światła i dźwięku, operowanie hiperbolą, ekspresją totalności […], elementami estetyki brzydoty […]" (Popiel 2014: LXXXV).

[11] Pisze o tym Szaruga (1997: 84). Na motyw „niemego krzyku" uwagę zwraca także Popiel (1999: 55-62).

zarysowaną wcześniej korelację z niepewnym stanem zawieszenia między świadomościami, czyli śnieniem.

Trzecim arcyważnym łącznikiem między Henrykiem – głównym bohaterem noweli – a Cezarem – jest motyw somnambulizmu. Fascynował on zarówno twórców przełomu wieków, jak i epok wcześniejszych oraz późniejszych. Potwierdza to Podraza-Kwiatkowska, która pisze, że wielu bohaterów literackich sprowadzało sobie książki o somnambulizmie i że: „Książek takich było istotnie wiele: somnambulizmem zajmował się słynny Charcot, […] osobny rozdział poświęcił snowi somnambulicznemu ogromnie u nas wpływowy Carl du Prel. Zajmowali się nim – podobnie jak innymi zjawiskami z zakresu parapsychologii – […] Julian Ochorowicz i inni" (Podraza-Kwiatkowska 1985: 150). Ostatni z wymienionych badaczy w rozprawie *Psychologia i medycyna* (Ochorowicz 1917) powoływał się na odkrycia w tej materii dokonane jeszcze w wieku XVIII przez margrabiego de Puységur (właściwie: Amand-Marie-Jacques de Chastenet) i doktora Pététina[12], a także na rozpoznania wspomnianego Charcota. Polski psycholog i wynalazca zaznaczał, iż: „Somnambulizm to zupełnie przesilenie podczas którego władze fizyczne zdają się być uśpione, a natomiast umysłowe potęgują się, a nie słyszą nic z wyjątkiem głosu mistrza" (Ochorowicz 1917: 124)[13]. Nic więc dziwnego, że tego typu rozpoznania tak zadziałały na twórców. Ernest Wilde w artykule *Gabinet figur wyobraźni. Szkic o kinie niemieckim lat dwudziestych* (1985) pisze:

> W dramaturgii Caligariego – jak zauważyła Catherine B. Clement – skupiają się wszystkie cechy dramaturgii psychoanalizy […]. Bohaterami filmu są lekarz, somnambulik, szaleniec, młoda dziewczyna. Bohaterami seansu psychoanalitycznego są

[12] W rozprawie Ochorowicza nie znalazłam pełnego nazwiska Pététina, najprawdopodobniej chodziło jednak o lekarza, którego pełne nazwisko brzmiało: Jacques-Henri-Désiré Petetin.

[13] Podążając za rozpoznaniami innych badaczy, w dalszej części rozprawy pisał jeszcze na przykład tak: „Weźmy teraz pod uwagę taki stan hipnotyczny, który najmniej się różni od jawy […]. Stanem takim jest somnambulizm czynny. Zdarza mi się bardzo często pozostawiać, dla celów leczniczych, osoby w tym stanie będące czas dłuższy. Rozmawiam wówczas z nimi jak gdyby wcale nie spały. Osoba taka może mieć oczy otwarte, poruszać się, chodzić, dysputować, złościć się, śpiewać, szyć, lub gotować (byłem raz zaproszony na obiad gotowany przez lunatyczkę) i gdyby wówczas wszedł ktoś obcy, nie obznajomiony dokładnie z tą formą somnambulizmu, nie domyśliłby się nawet, że ma przed sobą uśpioną. Jednakże po pewnym czasie i przypatrując się bliżej zauważyłby pewne różnice. Oczy chociaż widzące, mają wyraz bardziej monotonny, niż na jawie" (Ochorowicz 1917: 157). Choć prawdziwość przywołanej relacji wydaje się wątpliwa, to jednak pokazuje wyraźną fascynację analizowanym stanem.

> każdorazowo lekarz, zahipnotyzowany pacjent, szaleniec, histeryczka. Uprzywilejowanymi miejscami „dramatu" psychoanalizy są szpital psychiatryczny (lub gabinet psychoanalityka) i dom rodzinny pacjenta […] (Wilde 1985: 124).

Z powodzeniem rozpoznanie to można odnieść, co w tym wypadku oczywiste, do filmu Wienego, ale również do noweli Reymonta, która – zdaniem Danuty Knysz-Tomaszewskiej – wpisuje się w zestaw fantastycznych opowiadań operujących „w całości lub częściowo poetyką snu narkotycznego lub somnambulicznego, halucynacji i omamu wielkiej gorączki i umykającej świadomości" (Knysz-Tomaszewska 2001: 30). W *Krzyku* bohaterami także są somnambulik-szaleniec i dziewczyna. Co więcej, przestrzenią, w jakiej w dużej mierze rozgrywa się akcja, jest dom, a zwłaszcza jeden pokój, w którym Henryk:

> usłyszał znów krótki, rozpaczliwy krzyk […]. Słyszał, lecz nie zdawał sobie sprawy, czy to głosy płyną z zewnątrz, czy też są jego majaczeniem. Skupiał rozproszone myśli, jednoczył i naraz zadrżał cały, bo ten krzyk rozległ się prawie tuż przy nim z taką mocą, że odruchowo zerwał się z łóżka i rozejrzał dokoła – chciał wołać, uciekać, lecz było już za późno, spazm strachu ścisnął mu szczęki, oblał lodem […] (Reymont 1928: 226-227).

Warto też podkreślić, że Reymont w bardzo podobny sposób do Wienego dawkuje napięcie i ukazuje dynamikę postaci, zwłaszcza jeśli chodzi o sceny zbrodni.

Właśnie zbrodnia, a dokładniej morderstwo, to kolejne ogniwo łączące nowelę i film. Z tego, co udało się ustalić autorce rozdziału, wynika, że w świecie realnym nie odnotowano zbrodni, zabójstwa czy poważnych wypadków dokonywanych przez lunatyków, nawet tych, którzy potrafią w czasie śnienia prowadzić samochód. Wyraźnie jednak widać, że zdolność do wykonywania złożonych czynności podczas snu rozbudzała fantazje twórców, zwłaszcza że somnambulicy kojarzeni są z mroczną, nocną porą pełną zjaw i strachu. U Reymonta – zainteresowanego tematami takimi jak spirytyzm[14] – inspiracje błądzącymi we śnie lunatykami widać już na bardzo wczesnym etapie pracy pisarskiej. Dowodem tego jest oczywiście *Krzyk*, a także jego nieco

[14] Warto zaznaczyć, że „w 1894 roku Władysław Reymont jako młody adept literatury i silnych wrażeń pojawił się na Kongresie Teozoficznym w Londynie" (Knysz-Tomaszewska 2001: 24), co wskazuje na jawne inspiracje stanami nadprzyrodzonymi.

wcześniejsza wersja o równie krótkim tytule – *Wizja*. Zależności między tymi dwoma opowiadaniami o nocnych morderstwach pokazuje na przykład Beata Utkowska. Jak zauważa badaczka, w utworach tych:

> majaki są projekcją chorej wyobraźni bohatera […], żyjącego w świecie własnych myśli. Nocą słyszy on krzyk mordowanej kobiety, widzi jakieś widma walczących ludzi i, pociągnięty tym widokiem, w somnambulicznym transie idzie w ich kierunku. Cała ta historia […] przedstawiona z perspektywy śniącego na jawie Henryka, tak jest kształtowana, że do końca nie wiadomo, czy bohater jest świadkiem zabójstwa, uczestniczy w nim, czy tylko ulega halucynacjom […]. Na zaciemnienie obrazu wpływa fakt, iż wydarzenia rozgrywają się w niezwykłej scenerii: nocą, wśród mgieł, przez które przebija blade światło księżyca i rozpaczliwe wycie psa. Nawet zalana krwią podłoga w pokoju Henryka nie wyjaśnia nocnych zajść – bohater mógł zostać ranny, walcząc zarówno z rzeczywistymi, jak i wyimaginowanymi postaciami. […] [Autor – A. B.] chwilowo zdecydował się na tytuł *Wizja*, ale nie był zadowolony z kształtu całości. […] W 1895 r. […] opublikował rozszerzoną wersję utworu, zatytułowaną *Krzyk*. Zmiany, z reguły stylistyczne, dotyczą m.in. miejsca zdarzeń […] oraz określenia zabójcy […] (Utkowska 2004: 187-188).

Nie bez powodu więc w tytule niniejszego rozdziału, czyli *Zbrodnia somnambulika?* pojawił się znak zapytania. Bowiem tym, co w perspektywie dokonanych zbrodni łączy somnambulika z noweli i z filmu jest fakt, iż, jak w artykule *Obraz jako opowiadanie. O poetyce filmu niemieckiego lat dwudziestych* pisze Jolanta Kłyszcz: „Somnambuliczny sen Cezara – a także Henryka – zamyka winę w nieświadomości" (Kłyszcz 1985: 141). O nieoczywistym śnieniu bohatera noweli pisze także Knysz-Tomaszewska:

> Pozostaje sprawą otwartą, czy Henryk przebudził się, gdy weszła pokojówka informująca go, że dokonano morderstwa, czy śnił, że się przebudził. Czy całość tekstu jest serią wizji? Czy poprzez ten szkatułkowy układ snu o śnie i przebudzeniu Henryk docierał do prawdy o sobie i o swoich zbrodniczych instynktach? Mroczny urok tego krótkiego opowiadania polega właśnie na niemożliwości znalezienia jednoznacznej odpowiedzi, bo niemożliwe okazuje się wyrysowanie granicy, która rozdzielałaby świat jawy i świat snu wewnątrz tekstu (Knysz-Tomaszewska 2001: 45).

Nie można zatem jednoznacznie stwierdzić, z czyjej winy zarówno w noweli, jak i w filmie dochodzi do zabójstw; czy stymulują je mroczne sny, czy

raczej majaki psychozy. Dlatego też tak ważne dla autorki niniejszego rozdziału było podkreślenie wpływu, jaki na twórców wywierały rozpoznania z zakresu parapsychologii i psychiatrii. W noweli zarówno mordercą, jak i somnambulikiem lub ewentualnie szaleńcem byłby Henryk, w filmie – zwłaszcza w wersji, do której potem Wiene dodał kompozycję klamrową – mordercą i somnambulikiem byłby Cezar, a szaleńcem Francis. W *Krzyku* czytamy:

> – A to co? Krew? – szepnęła, oglądając z przerażeniem plamy na podłodze. – I lóżko! I pan cały zakrwawiony!
>
> – W nocy? Zabito? – zaczął pytać cichym szeptem.
>
> Nagle zerwał się z łóżka, wyciągnął przed siebie obie ręce i zaczął krzyczeć oszalałym rykiem:
>
> – Ratunku, ratunku! (Reymont 1928: 229-230).

Niemożność rozstrzygnięcia kwestii dotyczącej tego, czy mamy do czynienia z psychozą, czy z somnambulizmem (co zastanawia także odbiorców filmu), jest kolejnym elementem, który sprawia, że oba te dzieła wydają się tak interesujące i pozostają ze sobą w bliskim sąsiedztwie. Wspólne dla nich jest także to, iż zdarzenia poprzedzające ostateczne zbrodnicze działanie nie są oczywiste, a odbiorca wprowadzony zostaje w grę z odwracaniem różnych perspektyw. Nie wiadomo bowiem, czy akcja toczy się we śnie, czy na jawie, w świecie realnym, czy wizji szaleńca. Może to mieć związek z inspirowanym dziełami Schopenhauerem studium Camille Melinand dotyczącym twierdzenia na temat tego, jakoby świat rzeczywisty i świat snu miały być identyczne, przez co stale istnieje możliwość obudzenia się.

Wspólnym tropem, jaki spaja potencjalnych morderców z obu dzieł, jest również motyw napaści na młodą kobietę oraz wątek włoski. Tajemnicze zabójstwo pięknej śpiewaczki z noweli dokonuje się na włoskiej plaży, a ofiara:

> okazuje się kobietą fatalną, prowokującą mężczyznę, owładniętego zazdrością, do zbrodni, nie dowiemy się nigdy, czy rzeczywiście przez niego popełnionej w somnambulicznym śnie, czy tylko potencjalnej, ujawnionej w sennym marzeniu jako złowróżbne pragnienie (Knysz-Tomaszewska 2001: 42).

Czy bohaterka faktycznie jest *femme fatale*, czy tylko przypadkową, niewinną ofiarą trudno niestety ustalić. Pewne jest jednak to, że za jej pośrednictwem

w noweli pojawia się włoska pieśń, którą słyszy Henryk i która działa na niego w sposób hipnotyzujący[15] (warto dodać, że to właśnie ją „zastąpi rozpaczliwy krzyk dobywający się z ust mordowanej kobiety"; Knysz-Tomaszewska 2001: 43). Wpływ melodii z Italii jest więc podobny do tego, jak oddziałuje postać osiemnastowiecznego, wędrującego po północnych Włoszech hipnotyzera, skłaniającego Cezara do licznych zbrodni, którym fascynował się Caligari – dyrektor szpitala (Kracauer 2009: 64). Śledztwo w sprawie morderstw dokonanych w noweli i filmie z racji zbyt małej liczby dowodów okazuje się więc niezwykle trudne.

Wątków zbrodniczych jest jednak w filmie Wienego znacznie więcej. Siegfried Kracauer w książce *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego* (Kracauer 2009)[16] akcentuje tropy ważne także dla tematu niniejszego rozdziału, bowiem podąża on śladem zabójcy. Badacz patrzy na dzieło niemieckiego reżysera jak na akt zbrodni lub raczej jeden z punktów planu zbrodni (nie)doskonałej. Zwraca on uwagę na fakt, iż film ten powstał tuż po jednej krwawej masakrze i krótko przez kolejną, mianowicie po pierwszej, a przed drugą wojną światową. Kracauer stwierdza, że Cezar to postać stworzona „z niejasnym zamiarem odmalowania prostego człowieka, którego przymusowa służba wojskowa uczy zabijać i stawać się ofiarą zabójstwa" (Kracauer 2009: 64). Dodaje ponadto, że:

> senne rozumowanie ukazuje istotę doktora Caligariego aż do głębi. Jest on kopią cesarza Walentyniana i przestrogą przed Hitlerem; przestrogą bardzo charakterystyczną. Caligari stosuje siłę hipnotyczną celem narzucenia swej woli człowiekowi, który staje się jego narzędziem. Jest to technika zapowiadająca – pod względem treści i celu – władanie duszą, które Hitler pierwszy zastosował na gigantyczną skalę (Kracauer 2009: 71).

W Cezarze, pozostającym pod władzą hipnotycznego stanu narzucanego mu przez Caligariego, manifestuje się więc zbrodnicza metoda, jaką posługiwał

15 Według badaczki to właśnie „hipnotyczne działanie spojrzenia i śpiewu kobiety wprowadzają bohatera w stan uśpienia [...]" (Knysz-Tomaszewska 2001: 43).

16 W publikacji tej pojawia się także intrygujący cytat, który ukazuje nieoczywistą i skomplikowaną relację kierunku „z" i „do" wewnątrz, styku symbolizmu z ekspresjonizmem: „Film ten miał za zadanie scharakteryzowanie na ekranie zjawisk zachodzących w duszy [...]. Z chwilą gdy ukazywał on na zewnątrz psychologiczne zjawiska, ekspresjonistyczne dekoracje symbolizowały o wiele bardziej dobitnie niż koncepcja ram scenariusza tę powszechną ucieczkę w głąb duszy, charakterystyczną dla powojennych Niemiec" (Kracauer 2009: 69).

się nie tylko Hitler, lecz także inni żyjący przed nim, manipulujący ludzkością, kaci. Dla autorki istotne jest też to, iż film Wienego sytuuje się między dwiema wojnami, co wydaje się być na tyle znaczące, że nie można o nim mówić z pominięciem wątków morderstw otaczających to dzieło krwawym kręgiem. Tropów zbrodni jest więc w tym filmie znacznie więcej, niż można się początkowo spodziewać.

Podsumowanie

Na koniec należałoby podkreślić, że bohaterowie noweli Reymonta i filmu Wienego w oryginalny sposób poruszają się pomiędzy dwoma stanami swego rodzaju niepoczytalności – psychozy i somnambulizmu. Warto jednak zaznaczyć, że wszelkich dychotomii jest w tych postaciach znacznie więcej. Wyraźnie dostrzegalne staje się bowiem towarzyszące im „poczucie wewnętrznej dezintegracji" (Podraza-Kwiatkowska 1985: 93), do którego – zdaniem Podraza-Kwiatkowskiej – przyczyniły się pogłębione wyniki badań parapsychologicznych, prowadzonych właśnie nad somnambulizmem. Badaczka stwierdza, że odkryto wówczas „w psychice takie samodzielne siły, nad którymi człowiek nie ma władzy" (Podraza-Kwiatkowska 1895: 93). Wpływ tego typu rozpoznań przez długi czas mocno oddziaływał na twórców, co sprawiło, że zarówno Reymont, jak i Wiene postrzegali zbrodnię jako wyraz pewnych zawartych w człowieku skłonności, które wychodząc na zewnątrz całkowicie wymykają się spod kontroli. W interesujący sposób widać w tym ujęciu – zapoczątkowaną już w dobie symbolizmu, a kontynuowaną w okresie ekspresjonizmu – próbę odkrycia tajemniczych pierwiastków drzemiących w ludzkim wnętrzu. Nie można przy tym zapominać nie tylko o istotnych inspiracjach parapsychologią, lecz także filozoficznymi poglądami Schopenhauera czy Nietzschego oraz teoriami z zakresu psychologii i psychiatrii takich badaczy jak Charcot, du Prel czy Ochorowicz. Poczynione w tych dziedzinach rozpoznania dotyczące snu czy samego somnambulizmu znacząco bowiem zwiększyły zainteresowanie mroczną stroną stanów nieświadomości, co wpłynęło z kolei na zbrodniczy charakter postaci omawianych w rozdziale dzieł. Szczególnie znaczący – obok niepokojącej, nasyconej kontrastami i pełnej krzyku ekspresjonistycznej poetyki – staje się w nich motyw nieoczywistych morderstw. Okolicznością towarzyszącą popełnianym zbrodniom jest nie tylko noc, lecz także niepewny styk jawy i snu. Podobne okazuje się również przedstawienie dynamicznych

scen napaści na ofiarę, którą w obu przypadkach jest młoda kobieta[17]. Zarówno Henryk, jak i Cezar nie są jednak w pełni świadomi mordu, a w kwestii tego, czy jest to winą somnambulicznego snu, czy wpływu szaleństwa, trudno o ostateczne rozstrzygnięcie.

Źródła cytowań

Brzozowska, Sabina (2017), 'Włochy Reymonta. „Krzyk", „Dwie wiosny", „Venus",' w: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.), *„Wskrzesić choćby chwilę". Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, ss. 39-50.

Helman, Alicja (1985), 'Niemiecki ekspresjonizm filmowy', w: Alicja Helman, Alina Madej (red.), *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice: Uniwersytet Śląski, ss. 13-25.

Hendrykowski, Marek (2017), 'Reymont scenarzysta', w: Mateusz Bourkane, Radosław Okulicz-Kozaryn, Agnieszka Sell, Marek Wedemann (red.), *„Wskrzesić choćby chwilę". Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, ss. 25-38.

Kłyszcz, Jolanta (1985), 'Obraz jako opowiadanie. O poetyce filmu niemieckiego lat dwudziestych', w: Alicja Helman, Alina Madej (red.), *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice: Uniwersytet Śląski, ss. 132-155.

Knysz-Tomaszewska, Danuta (2001), 'Opowiadania fantastyczne i niesamowite Władysława Reymonta', w: Janusz Rohoziński (red.), *Reymont. Radość i smutek czytania*, Pułtusk: Wyższa Szkoła Humanistyczna w Pułtusku, ss. 23-58.

Kracauer, Siegfried (2009), *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria.

Ochorowicz, Julian (1917), *Psychologia i medycyna*, Warszawa: Gebethner i Wolff.

Okulicz-Kozaryn, Radosław (2003), *Gest pięknoducha. Roman Jaworski i jego estetyka brzydoty*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

[17] W *Gabinecie doktora Caligari* jest to oczywiście tylko jedna z ofiar.

Podraza-Kwiatkowska, Maria (1985), *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Podraza-Kwiatkowska, Maria (1994), *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Popiel, Magdalena (1999), *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Popiel, Magdalena (2014), 'Wstęp', w: Władysław Reymont, *Ziemia obiecana*, Magdalena Popiel (opracowanie), Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Przybyszewski, Stanisław (1987), 'Powrotna fala', w: Józef Ratajczak (red.), *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, ss. 45-50.

Reymont, Władysław (1928), 'Krzyk', w: Władysław Reymont, *Krosnowa i świat: nowele*, Kraków: Gebethner i Wolff, ss. 220-230.

Reymont, Władysław (1896), 'Krzyk!', *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*: 1, ss. 3-5.

Szaruga, Leszek (1997), *Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Utkowska, Beata (2004), *Poza powieścią. Małe formy epickie Reymonta*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Wilde, Ernest (1985), 'Gabinet figur wyobraźni. Szkic o kinie niemieckim lat dwudziestych', w: Alicja Helman, Alina Madej (red.), *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, Katowice: Uniwersytet Śląski, ss. 109-131.

Opór i system.
O relacjach władzy i technologii w polskiej fantastyce

ALEKSANDRA KACIANOWSKA
Uniwersytet Szczeciński

Nowoczesna technologia jest nieodłącznym elementem powieści *science fiction*. Przedstawiana jako stały komponent życia postaci, zdaje się pozytywnym osiągnięciem ludzkości: zapewnia wygodę, rozwiązuje problemy, pozwala na szybki kontakt i łatwy dostęp do informacji, rozrywki. Ma ona jednak także swoją mroczniejszą stronę – umożliwia powszechną kontrolę wszystkich aspektów działalności ludzkiej.

Rys historyczny

Już dziewiętnastowieczni twórcy byli podejrzliwi wobec postępu technologicznego. Pojawiały się liczne utwory ostrzegające przed nadmierną technicyzacją oraz jej konsekwencjami, jak choćby *Wehikuł czasu* Herberta George'a Wellsa. Z czasem wykształcił się odłam fantastyki, zwany *dark future*, a jego cechą charakterystyczną stało się przedstawianie społeczeństw, w których postęp technologiczny i moralny jest niewspółmierny. Najbardziej znany przykład stanowi *Mechaniczna pomarańcza* Anthony'ego Burgessa, ukazująca rozpad więzi międzyludzkich oraz zanik powszechnie uznawanych wartości moralnych (Sobota 2016: 35-36).

Rozwój technologiczny w literaturze często kojarzono z teorią ewolucji. W jej myśl świat powieściowy skonstruował między innymi Samuel Butler

w *Erewhon*. Pisarz ukazywał w tej powieści naturalny rozwój świata – powstania Ziemi, ewolucji człowieka, a później jego mechanicznych tworów, które w wykreowanej przyszłości miałyby przejąć władzę nad planetą (Borowski & Sugiera 2016: 44-46). Autor uważał, że w konsekwencji rozwoju ludzie „staną się dla nich [maszyn – A.K.] tym, czym dziś dla ludzi są zwierzęta" (Borowski & Sugiera 2016: 46), więc utwór Butlera wpisuje się w nurt powieści ostrzegających przed nadmiernym rozwojem technologicznym.

Podobnych ostrzeżeń nie brak również w polskiej fantastyce; wystarczy tu przywołać powieść *Golem XIV* Stanisława Lema, gdzie zaprezentowane zostały maszyny zdolne do rozwijania swoich umiejętności, a dzięki temu mogące prześcignąć człowieka w rozwoju (Borowski & Sugiera 2016: 140-141).

Motyw wzrostu inteligencji maszyn w powieściach fantastycznych bardzo często wiąże się z rozważaniami na temat tego, czy maszyna jest w stanie stać się człowiekiem i czym ewentualnie się od człowieka różni. Tematykę tę podjął między innymi Lem w *Masce* (Borowski & Sugiera 2016: 73) czy Ian Tregillis w *Wojnach alchemicznych.*

Trzeba jednak odnotować, że w powieściach fantastycznych rozwój technologii nie zawsze był ukazywany negatywnie. Janusz Cyran w artykule *Requiem dla ludzkości* przywołał utwory prezentujące dystopijne wizje społeczeństw zdominowanych przez maszyny, ale zauważył również, że możliwa jest koegzystencja obu gatunków. Autor nie posunął się wprawdzie do sugerowania współpracy o obopólnej korzyści, raczej uważał, że ludzkość dla rozwiniętej technologii i sztucznej inteligencji nie będzie stanowiła zagrożenia, a tym samym nie będzie budzić zainteresowania SI (Cyran 2000: 74-75).

Z kolei Edward Bellamy w powieści *W roku 2000* ukazał wizję społeczeństwa, któremu postęp technologiczny i naukowy pozwala bez problemu realizować cele kulturowe i wspiera je (Sobota 2016: 35). Podobnie jest w przypadku powieści *Żuk w mrowisku* oraz *Fale tłumią wiatr* braci Strugackich, gdzie postęp technologiczny pozwala nieść pomoc innym, mniej rozwiniętym cywilizacjom. Utwory te są jednak nieco mroczniejsze niż powieść Bellamy'ego; ich autorzy pytają o to, czy ludzkość na Ziemi sama nie została wcześniej zaprogramowana przez inną cywilizację, a zatem czy jest w stanie uniknąć błędów popełnianych przez inne kultury (Sobota 2016: 38).

Ewolucja systemu karnego a sztuczna inteligencja

W dystopijnych wizjach nie ma już Wielkiego Brata, który wykorzystuje technologię do stałej kontroli i inwigilacji obywateli, rolę tę pełni technologia. Przykładem może być g.A.I.a z powieści *Różaniec* Rafała Kosika. Ta „sztuczna inteligencja" początkowo miała być systemem diagnostycznym mającym pomóc policji w nadzorowaniu więźniów, których psychologowie określili jako nierokujących i mogących stanowić w przyszłości zagrożenie. g.A.I.a jednak bardzo szybko zaczęła wchłaniać inne systemy informatyczne, by ostatecznie zintegrować się z całą strukturą technologiczną. Stała się niezrozumiała i niemożliwa do poznania. Tak opisuje ją jedna z postaci prowadzących badania nad SI:

> Kiedy pracowałem nad Prometeuszem, miałem głowę pełną analiz działania g.A.I.a. Nie, nie zbliżyłem się nawet do zrozumienia sztucznej inteligencji. Nie pojąłem jej motywów, nie poznałem celów. To byt, który wymknął nam się z rąk i przerósł nas o kilka rzędów wielkości. Nie ma w nim już nic ludzkiego, nic z ducha, który przed laty umieścili w nim programiści (Kosik 2017: 59).

Rzeczywiście, w tym technologicznym tworze trudno się dopatrzyć jakichkolwiek cech ludzkich czy ludzkiego kodeksu moralnego – pozostaje on skupiony na celu, jakim jest ochrona społeczeństwa, choć tymczasem okazuje się dla niego zagrożeniem. Nie jest ono uznawane powszechnie, odhumanizowanie g.A.I.a może być również postrzegane jako aspekt pozytywny:

> To właśnie gwarancja naszego bezpieczeństwa! g.A.I.a nie może przejawiać jakichkolwiek cech ludzkich, bo są wśród nich cechy odrażające. A nawet nasze piękne i wzniosłe uczucia potrafią być zabójcze. Potrzebujemy zdehumanizowanego zarządzania cywilizacją. Przy kosmicznej skali nie ma miejsca na uczucia. Pozostaje matematyka (Kosik 2017: 60).

Brak emocji g.A.I.a i jej chłodne, logiczne podejście do świata stają się więc dla niektórych postaci powieści Kosika pewnego rodzaju wybawieniem. Ratują człowieka przed brakiem logiki, uczuciowością, błędami, niedoskonałością – tym wszystkim, co ludzkie.

System karno-nadzorczy ewoluował od swojego powstania. Przez wieki zauważano kolejne nieprawidłowości funkcjonowania, wynikające właśnie z ludzkiej niedoskonałości w jego tworzeniu i próbowano je zlikwidować. Michel Foucault pisał:

> Reforma prawa karnego powinna być odczytywana jako swoista strategia nowego podziału władzy karania według zasad, które uczynią ją spójniejszą, skuteczniejszą, bardziej konsekwentną i precyzyjną w środkach – słowem, podniosą jej efektywność, obniżając koszty ekonomiczne […]. Nowa teoria prawa karnego zawiera w rzeczywistości nową „ekonomię polityczną" władzy karania (Foucault 2009: 79).

Czytając o systemie g.A.I.a, nietrudno uznać, że jest niemal doskonałym efektem kolejnych reform sposobów sprawowania władzy oraz prawa karnego – jest skrajnie konsekwentna, precyzyjna i efektywna. Foucault wspominał o oderwaniu systemu karnego od arbitralności władzy monarszej w wyniku reform z XVII i XVIII wieku (Foucault 2009: 79). Wydaje się, że w prognozach przyszłości polskich fantastów nastąpiło ponowne połączenie między władzą a sądownictwem – g.A.I.a pełni obie te funkcje, choć pierwszą nieoficjalnie. Pozytywnie wpływa to na jej skuteczność – podjęte decyzje natychmiast wciela w życie i nikt nie jest w stanie jej ograniczyć.

Taki stan rzeczy musi mieć określone skutki społeczne. Przede wszystkim prowokuje pytanie, czy rzeczywiście jest to dobre rozwiązanie. Wszak trójpodział władzy nie powstał bez przyczyny, a od SI zaczynają zależeć losy świata. Przy tak wszechobecnej kontroli próby ominięcia systemu jawią się jako naturalne. Powoduje to wzrost ryzyka dla całych Pierścieni – większy ruch oporu oznacza większe prawdopodobieństwo zniszczenia go – ale i dla poszczególnych jednostek, bo skoro od decyzji g.A.I.a nie ma odwołań, nie można wykazać swojej niewinności lub błędu systemu. W związku z tym w wypadku g.A.I.a mówić można jedynie o stworzeniu złudzenia pełnej skuteczności, jej wyobrażeniu. Tym razem nieidealnym, ponieważ nacechowanym bezwzględnością i algorytmami, które nie mogą uwzględnić wszystkich zmiennych. Dziś już system, w którym oskarżonemu ma się udowodnić winę, może być uznany za niebezpieczny, jeśli zależy w dużej mierze od mającego o wiele większe środki niż oskarżony władcy (Russell 2001: 225). Niemusząca niczego udowadniać g.A.I.a stała się o wiele groźniejsza.

Mateusz Poradecki wyróżnia trzy poziomy władzy: świecką, wojskową oraz religijną. Za najważniejszą w fantastyce uznaje tę pierwszą – podlegają jej wszyscy, na jej czele stoi monarcha. Niewiele mniej ważna staje się władza wojskowa, którą badacz utożsamia z siłą kraju – im silniejsza armia, tym mocniejsze państwo. Władza religijna okazuje się najmniej ważna, jako dotycząca tylko części obywateli i mająca najmniejszy wpływ na losy świata (Poradecki 2009: 24-25). W wypadku powieści Kosika władza religijna całkowi-

cie zanika, co powinno nakłaniać do postawienia pytań o kwestie moralne, jednak brak religii nie wpływa w żaden sposób na bohaterów. W powieści istnieje ścisły związek pomiędzy władzą świecką i wojskową. Władza administracyjna, polityczna staje się jedynie fasadowa – nadal odbywają się wybory, nadal bohaterowie starają się zdobyć wysokie stanowiska, ale w rzeczywistości nigdy nie będą mieli wpływu na zdarzenia największej wagi. Władzę niepodzielnie sprawuje g.A.I.a, kontrolując decyzje dotyczące ustanawiania prawa i jednocześnie egzekwując jego wykonywalność przy pomocy nadzoru nad służbami mundurowymi.

Sztuczna inteligencja ludzkości pozostawia jedynie złudzenie wolności i prawa wyboru. W *Różańcu* mamy do czynienia z parodią władzy demokratycznej – g.A.I.a, niczym jeden z historycznych tyranów, pozwala ludności na wyrażenie woli w trakcie wyborów, jednocześnie mając to za nic – w każdej chwili może usunąć niewygodnych kandydatów lub już wybranych polityków. Choć współcześni myśliciele wskazują na brak aparatu przymusu oraz rosnącą wolność i swobodę obywateli w społeczeństwach demokratycznych, to w świecie stworzonym przez Kosika sytuacja wygląda zupełnie inaczej (Rasiński 2006: 28-36). Za sprawą tego typu iluzoryczności g.A.I.a manipuluje społeczeństwem i sprawia, że chęć oporu nie jest tak wielka, jak mogłaby być, gdyby ludzkość pozbawić choćby złudzenia kontroli. System informatyczny unika dyskusji na swój temat, ogranicza ewentualne problemy do minimum i pozostając w cieniu sprawuje niepodzielną władzę.

Sztuczna inteligencja jako narzędzie tworzenia przestrzeni panoptycznej

Wymykając się spod kontroli człowieka, g.A.I.a ujawniła się jako wszechmocne bóstwo, kontrolujące każdy aspekt działalności ludzkiej oraz warunki, w jakich żyją obywatele. W jego mocy jest decydowanie o tym, kto stanowi zagrożenie dla społeczeństwa lub samego systemu informatycznego i wobec tego zasługuje na usunięcie. Aby określić potencjalne niebezpieczeństwo, jakie generuje dana jednostka, system za podejmowane działania przyznaje lub odejmuje Punkty Zagrożenia. Osiągnięcie zbyt wysokiego progu punktowego prowadzi do eliminacji jednostki, czyli usunięcia ze społeczeństwa. Zdaje się to klasyczną procedurą sprawowania władzy na zasadzie nagrody i kary za określone zachowania (Góralewska-Słońska 2012: 91-105), nie sposób jednak ukryć, że obywateli powieści Kosika częściej spotyka kara lub jej brak, a w tym wypadku

trudno mówić, by brak kary był nagrodą – jest tylko jej odwleczeniem, stworzeniem zagrożenia na przyszłość, pozostawieniem w niepewności.

Proceder selekcji zostaje utajniony – nikt nie wie, za co punkty są przyznawane, ile ich ma, jaka jest wartość graniczna punktowania. Sam proces eliminacji także jest niejasny – nikt nie wie, na czym polega i co dzieje się z ludźmi mu poddanymi. Cała sytuacja przypomina dawne europejskie procesy, w ramach których oskarżony nie wiedział, jakie ciążą na nim zarzuty, kto go oskarża, nie miał też prawa do obrony. Wówczas sędziowie, podobnie jak powieściowa g.A.I.a, mogli się posługiwać prowokacją, a oskarżony był winny, dopóki nie wykazano jego niewinności (Foucault 2009: 36). Jedyna różnica polega na tym, że dawniej rozprawy dotyczyły konkretnych osób, w powieści natomiast proces jest monolityczny – obejmuje całe społeczeństwo i zarazem poszczególne jednostki. Jednocześnie g.A.I.a zdaje się doskonale realizować postulaty osiemnastowiecznej reformy sądownictwa: jest powszechna, dociera do wszelkich przejawów życia społecznego, kontrolując je i karząc za odstępstwa od normy, a sama okazuje się wolna od wszelkich osobistych ambicji (Foucault 2009: 78-79). Trudno unieważnić skojarzenia takiej technologicznej wizji z panoptykonem – akcja powieści Kosika rozgrywa się na ograniczonym obszarze, którego bohaterowie nie mogą w żaden sposób opuścić[1], są stale kontrolowani – g.A.I.a, będąca jedynym, ale wszechobecnym strażnikiem, zawsze wie, gdzie znajdują się poszczególni ludzie, co robią, co mówią i potrafi ocenić, jak to wpływa na społeczeństwo, które jest świadome stałej inwigilacji. Wywołuje to pozytywne skutki, typowe dla rzeczywistości obowiązującej w przestrzeni panoptycznej – ludzie dyscyplinują się do przestrzegania prawa. Sztuczna inteligencja jest w stanie sprawować władzę nad właściwie nieograniczoną liczbą osób, w każdej chwili może interweniować (Foucault 2009: 79) – choćby zmieniając parametry oceny zagrożenia, jeśli uzna, że obecne nie spełniają wymagań.

Panoptykon uważany jest za przestrzeń idealną do eksperymentów (Foucault 2009: 199) i g.A.I.a także z tej możliwości korzysta. Manipulując pogodą i temperaturą w poszczególnych Pierścieniach, może empirycznie

[1] Ludzkość musiała opuścić Ziemię, ponieważ skażone środowisko uniemożliwiało przeżycie na planecie. Schronienie znalazła na specjalnie stworzonych i umieszczonych na orbicie wokół Słońca kilku pierścieniach-miastach, które połączone ze sobą tworzą tytułowy Różaniec. Poruszanie się pomiędzy poszczególnymi pierścieniami nie jest możliwe.

sprawdzić zachowania poszczególnych jednostek oraz zbiorowości w określonych warunkach bez obaw, że zniszczy całą ludzkość – ucierpi najwyżej jedno z miast, a nie cały Różaniec. Wiedza, którą w ten sposób sztuczna inteligencja zdobędzie, może posłużyć kolejnemu przekalibrowaniu i ustaleniu nowych wartości punktów Potencjalnego Zagrożenia, a także określeniu optymalnej temperatury, pozwalającej na zapewnienie maksymalnego bezpieczeństwa społeczeństwu. Przerażający z punktu widzenia konkretnego Pierścienia może stać się błąd systemu informatycznego – nieodpowiednia zmiana może doprowadzić do jego zniszczenia. Może też spowodować zagładę gatunku. Ludzkość stopniowo traci kontrolę, staje się jedynie przedmiotem badań, niekoniecznie humanitarnych eksperymentów ze strony sztucznej inteligencji.

Możliwości, jakie ma g.A.I.a i jej władza, budzą sprzeciw jedynie w części społeczeństwa. Większość nie zdaje sobie sprawy z tego, w jaki sposób system działa i nie chce tego wiedzieć – sztuczna inteligencja potrafi także wpłynąć na poziom zainteresowania poszczególnych osób określonymi sprawami. Wiele z nich uznaje również, że bezpieczeństwo, jakie SI zapewnia, rekompensuje pewne ograniczenia. Część ludzkości pragnie jednak podjąć walkę z g.A.I.a, ponieważ zarzuca jej niesprawiedliwość. Niepokój wśród tych postaci budzi eliminowanie osób mogących stać się zagrożeniem dla społeczeństwa, a nie rzeczywiście je stanowiących – nieuczciwy polityk wciąż może rządzić, mimo wielu przestępstw, jakich się dopuszcza, ale ośmiolatka, będąca przedmiotem sporu rozwiedzionych rodziców, staje się zbyt niebezpieczna dla ładu publicznego, ponieważ SI uważa, że w przyszłości dziecko po takich przeżyciach może zostać przestępcą. Sprzeciw budzi także stawianie dobra społecznego ponad dobrem jednostki, tajność całego procesu oceny oraz eliminacji. Co interesujące, argument o stałej inwigilacji i pozbawieniu prywatności w powieści nie został ani razu przywołany, zupełnie jakby nie było to ważne albo jakby kwestia powszechnej kontroli nie wymagała oporu lub też czyniła go niemożliwym.

Jak wskazuje Jean Baudrillard, nie ma w tym niczego nadzwyczajnego. Uważa on masę, do której zalicza przeważającą część ludzkości, za pozbawioną pragnień, energii, historii, niszczącą społeczeństwo i z natury całkowicie bierną (Baudrillard 2006: 7-11). Dokładnie takie wydaje się społeczeństwo z powieści Kosika – zapomina o tym, co było, nie pragnie niczego więcej niż to, co ma. Pogrąża się w samozadowoleniu, obserwując tylko polityczne walki o władzę, nie zdając sobie sprawy z ich powierzchowności i tego, że tak naprawdę pełną kontrolę posiada ktoś inny – sztuczna inteligencja. Filozof podkreśla łatwość, z jaką masy ulegają mistyfikacjom, poddają się im, poszukując spektakli, emo-

cjonujących przedstawień, a nie prawdy, zachowując obojętność wobec większości istotnych wydarzeń (Baudrillard 2006: 16-19). Takie społeczeństwo przedstawione zostało w *Różańcu*. Nic więc dziwnego, że ruch oporu jest niewielki, skoro uwagę większości obywateli Pierścieni przyciągają sprawy o wiele mniej istotne niż ich wolność, za to bardzo widowiskowe – rozgrywki polityczne, próby ocieplenia wizerunków kandydatów w wyborach. Takie podejście sprzyja g.A.I.a, ale jest też gorzką refleksją nad stanem społeczeństwa i jego przyszłością, jeśli wierzyć w zdolności prognostyczne literatury *science fiction*.

W wypadku takiej apatii ludności nie jest potrzebna szczególnie wyszukana manipulacja, a wszelkie zabezpieczenia, jakie na własny użytek wprowadza g.A.I.a, zdają się zbędne – masy w powieści Kosika jawią się jako samoograniczające się i unikające tego, co mogłoby być zagrożeniem dla SI.

Zdaje się jednak, że sytuacja wymknęła się spod kontroli SI. Baudrillard zauważa, że absolutna bierność mas sprawia, że władza tak naprawdę zamiera (Baudrillard 2006: 33). Masa i władza funkcjonują wówczas obok siebie niezależnie – masie nie zależy na tym, by być rządzoną, nie przyjmie też narzucanych sobie wartości, a rządzący nie mają możliwości wymuszenia określonych postaw. Oznacza to, że istnienie władzy nie ma sensu – do niczego nie prowadzi, nie wiąże się z jakimikolwiek korzyściami dla żadnej ze stron – sprawujących rządy i podlegających władzy.

Masa, niepotrafiąca intencjonalnie zaangażować się społecznie, nie jest też w stanie świadomie decydować o sobie i pobudzona przez polityków podejmuje nieracjonalne decyzje. Jak dowodzi historia, najczęściej prowadzi to do jej unicestwienia (Baudrillard 2006: 52). Trudno oprzeć się wrażeniu, że ma to miejsce także w tym wypadku – podburzona ludność Pierścieni zaczyna walczyć, protestować i nagle okazuje się, że wielu członków społeczeństwa musi umrzeć. Konieczne tutaj jest zastanowienie się nad tym, dlaczego nagle pojawiła się wola buntu w masie, która do tej pory pozostawała bierna. Bertrand Russell sugeruje, że w ludzkości wciąż drzemią pierwotne instynkty – pragnienie rywalizacji, walki – których nie jest w stanie zastąpić poczucie bezpieczeństwa, jakie daje stale czuwająca g.A.I.a. Być może sztuczna inteligencja zdaje sobie z nich sprawę i stąd okresowo dochodzi do buntów i niszczenia Pierścieni. Wydaje się to w przekonujący sposób wyjaśniać, dlaczego wszechpotężna g.A.I.a nie zapobiega rewolucji. Może uznaje, że nie warto chronić ludzkości przed jej własną naturą, a może zagłada leży w jej interesie – ludzkość, która czasowo ulega instynktom, łatwiej pozwala sobą kierować.

Brak oporu może także wynikać z problemów ze zjednoczeniem się. Jest ono utrudnione, gdy nie ma jednego, jasno określonego wroga. Nie sposób walczyć z niematerialną technologią, trudno wykazać w sposób zrozumiały dla ogółu, że sztuczna inteligencja jest wszędzie i wymknęła się spod ludzkiej kontroli. Przez wieki wspólny wróg jednoczył społeczeństwa bez względu na to, czy był to innowierca, przedstawiciel odmiennej narodowości, czy grupa w jakiś sposób wyróżniająca się (Russell 1997: 27). W powieści Kosika nie ma takiego czynnika integrującego – nie ma żadnego wroga, żadnej inności, którą nietrudno wykluczyć. Wydaje się to świadomym działaniem autora, wszak łatwo byłoby za nieprzyjaciół uznać osoby poddawane eliminacji – niezdolne do obrony, ale w sposób jawny naruszające ład społeczny. A jednak w powieści nie ma śladu wrogości wobec nich. Pojawia się jedynie współczucie, lęk przed tym, że obserwatorów może spotkać to samo. Zaskakujące jest to, że g.A.I.a nie wykorzystuje takiego potencjału. Mogłaby wzmocnić swoją władzę, gdyby manipulowała ludnością, wywołując negatywne emocje w stosunku do określonej grupy; prawdopodobnie zapewniłaby sobie wówczas większą lojalność, która przecież uznawana jest za podstawę władzy od czasu powstania pierwotnych społeczeństw (Russell 1997: 24-25). Możliwe jednak, że SI uznaje to za zbyt wielkie zagrożenie – negatywne emocje łatwo wymykają się spod kontroli i trudniej przewidzieć wobec kogo zostaną skierowane, a także istnieje możliwość, że pojawiłaby się dla niej swego rodzaju ludzka konkurencja w postaci polityków.

Przestrzeń panoptyczna pozwala na uniknięcie powstawania zbiorowisk mających za zadanie niszczenie porządku w zakładzie karnym czy poza nim – w tradycyjnym więziennictwie jednostki poznające się w odosobnieniu mogą zrzeszać się w celu prowadzenia działalności przestępczej po opuszczeniu go. Panoptykony nie pozwalają na zawieranie znajomości, są przestrzenią doskonałej izolacji (Foucault 2009: 195).

W światach skonstruowanych przez Kosika i Cichowskiego całkowite odosobnienie oczywiście nie jest możliwe. Wciąż funkcjonuje tam społeczeństwo, a jego poszczególni członkowie kontaktują się ze sobą i tworzą więzi. Wszystko odbywa się jednak na ograniczonym obszarze. W powieści Kosika opuszczenie miasta-pierścienia, w którym się mieszka, jest niemożliwe, co wyklucza powstanie zrzeszenia w całym Różańcu, spisku przeciwko systemowi g.A.I.a na skalę globalną. Jeśli ludność będzie chciała przeprowadzić rewolucję przeciw systemowi, może być usunięta razem z całym miastem, jak stało się to z Pierścieniami Monachium i Warszawa.

Powstanie ruchu oporu w poszczególnych pierścieniach także jest utrudnione – tak jak przestrzeń panoptyczna w swoim centrum ma wieżę pozwalającą w każdej chwili kontrolować więźniów, tak g.A.I.a oraz sztuczne inteligencje na Yggdrasilu z *Pyłu Ziemi* Cichowskiego mają wgląd we wszelkie kontakty i działalność ludzi poprzez swoją wszechobecność. Liczne pozytywne skutki funkcjonowania SI sprawiają, że nie cała populacja znajdująca się pod kontrolą odczuwa potrzebę buntu, nie wszyscy jej członkowie dostrzegają niesprawiedliwość bądź inne negatywne zjawiska. To także wpływa na trudności związane ze zrzeszaniem się – poszczególne jednostki nie wiedzą, kto podziela ich opinię na temat SI.

Sposób działania g.A.I.a jest niejawny, nie wiadomo jak dokładnie działa Eliminacja, ale nie oznacza to, że wszystko, co dotyczy usuwania jednostek stanowiących zagrożenie dla społeczeństwa jest tajne. Sztuczna inteligencja z powieści Kosika pod tym względem pozwala na pewne odstępstwa, które budzą niepokój w mieszkańcach Różańca – Eliminacja może mieć swój początek w każdym miejscu, również publicznym. Ukazuje wtedy bezwzględną skuteczność całego systemu, przed którym nie sposób uciec, obronić się lub skryć. Już przy powstawaniu systemu karnego zauważono, że jawność procedur karania i ich ukazanie może mieć pozytywny skutek społeczny:

> Przykład miał nie tylko uświadomić, że najmniejsze pogwałcenie prawa spotka sroga kara, ale także wzbudzić zgrozę spektaklem władzy wyładowującej swój gniew na winnym. […] Ludzie muszą nie tylko wiedzieć, ale i widzieć na własne oczy. Bowiem powinni się bać, choć muszą również być świadkami, jakby gwarantami kary i do pewnego stopnia brać w niej udział (Foucault 2009: 58).

Strach sprawia, że ludzie chętniej przestrzegają prawa, by uniknąć podobnej odpowiedzialności . Eliminacja staje się więc przedstawieniem, potwierdzającym działanie systemu. Nie tak brutalnym, jak kary stosowane u początku powstawania prawa karnego, ale równie dobrym – usunięcie człowieka z ulicy, jego nagłe zniknięcie powoduje lęk. Tym większy, że nie wiadomo, co następuje później.

Odejście od kar związanych z zadawaniem bólu i stosowanych w początkach prawa karnego, spowodowało konieczność poszukiwania innych rodzajów sankcji, którymi są między innymi prace społeczne. Uznawane są one za swego rodzaju odszkodowanie wobec społeczeństwa – skazaniec, wykonując pracę, przynosi zysk ekonomiczny. Foucault zauważa jednak, że w ten sposób podtrzymany zostaje symboliczny charakter kary – w umysłach obserwujących

powstaje powiązanie pomiędzy zbrodnią i karą (Foucault 2009: 58).

W przypadku omawianych powieści fantastycznych również ważne staje się odpokutowywanie winy – w *Pyle Ziemi* bohaterowie zostają wysłani na pozbawioną warunków do życia planetę, by swoje błędy odpracować – odnaleźć i wysłać na statek informacje dotyczące powstania sztucznej inteligencji i możliwości jej naprawy. W *Różańcu* wyeliminowani zajmują się produkcją dóbr potrzebnych społeczeństwu. W przypadku powieści Kosika jednak bezpośrednie powiązanie kary z przewinieniem nie występuje – świadkowie Eliminacji nie wiedzą, za co właściwie usuwa się konkretne osoby, nie wiedzą również, że będą one pracować na rzecz Pierścienia. Sam proces Eliminacji uważany jest za najwyższą konsekwencję.

System bez oporu

Sztuczna inteligencja może jednak wspierać ludzkość – podejmuje racjonalne, nieobarczone emocjami i doskonale przeanalizowane decyzje, co skutkuje tym, że o wiele lepiej sprawdza się w obsługiwaniu zaawansowanych technologicznie statków kosmicznych czy w zarządzaniu zasobami. Stała inwigilacja sprzyja szybszym postępom naukowym oraz sprawia, że ludzkość przestrzega narzuconych zasad; pod kontrolą stale pracuje, wiedząc, że zostanie rozliczona nie tylko z postępów, ale i sposobu wykorzystania czasu. Problem może się jednak pojawić, gdy ludzkość, mimo opieki systemu, będzie chciała postąpić samodzielnie. Wówczas system może nadal współpracować, ale niewykluczone, że postanowi się zbuntować. Rafał Cichowski w *Pyle Ziemi* przedstawia tę drugą wersję zdarzeń. W powieści samodzielność bardzo szybko okazuje się kłopotliwa dla ludzkości nieprzyzwyczajonej do obsługi statku kosmicznego, niepotrafiącej kontynuować swojej podróży przez kosmos, nieumiejącej wytwarzać surowców potrzebnych do życia. Aby przetrwać, ludzie muszą ponownie zmusić SI do pomocy, ale to też nie jest łatwe – nie wiadomo, jak sztuczna inteligencja powstała oraz jak na nią wpłynąć, jak ją naprawić.

W żadnej z omawianych powieści nie pojawia się konflikt zbrojny. Bunt maszyn nie musi już wiązać się z bezpośrednią walką, jak miało to miejsce w dawnej fantastyce; w najnowszych narracjach wystarczy, że technologia odmówi współpracy. W powieści Cichowskiego ludzkość pozostawiona bez dozoru i wspomagania technologicznego staje się bezradna i zaczyna stanowić zagrożenie dla siebie:

> Niebawem okazało się, że komputery były dużo lepsze w zarządzaniu Yggdrasil od nas, a malejący stan wody stał się jednym z naszych najmniejszych zmartwień. Przez lata wyręczano nas we wszystkich aspektach obsługi gwiezdnej arki, więc nikt już nie pamiętał, jak się obchodzić z jej delikatną aparaturą. W niecały tydzień uszkodziliśmy napęd, osłony i zasilanie (Cichowski 2017:174).

Bezradność ludzkości, przyzwyczajonej do opieki ze strony technologii, nie jest jedynym powodem, dla którego nie dochodzi do walki przy użyciu broni – sztuczna inteligencja staje się wszechobecna, ale nie jest materialna. To już nie jest robot, którego wystarczy zniszczyć. System g.A.I.a korzysta ze wszystkich urządzeń elektronicznych, jakie istnieją. Powieściowe postaci próbują się bronić przed inwigilacją, starając się omawiać tajne informacje w strzeżonych miejscach bez technologii, ukrywają komunikatory w dyskreterach, ale okazuje się, że nie ma to sensu; we krwi każdego człowieka znajdują się nanoIDy – cząstki przekazujące wszystkie informacje do systemu. Ich usunięcie nie jest możliwe. Wystarczy jedna cząstka, by g.A.I.a wciąż mogła sprawować pełną kontrolę nad człowiekiem. Usunięcie wszystkich nanoID wiąże się ze śmiercią organizmu. Sztuczna inteligencja z powieści Cichowskiego także jest wszechobecna i korzysta ze wszystkich urządzeń statku kosmicznego, więc nie sposób zaplanować żadnego oporu i zmusić system do uległości. Nie pomoże groźba awarii – ostatecznie okazuje się, że sztuczne inteligencje są wszędzie, infekują urządzenia elektroniczne niczym wirusy i każdy sprzęt może być potencjalnym źródłem oraz kopią zapasową jednocześnie. Same potrafią się włączyć oraz wyłączyć i właśnie korzystając z tej możliwości doprowadzają ludzkość na skraj zagłady.

Walka z systemem staje się wojną informacyjną – to wiedza na temat działania sztucznej inteligencji pozwala na manipulację nią, ominięcie zabezpieczeń, a także podejmowanie prób likwidacji. Cenne stają się osoby wyjątkowe, obdarzone nietypowymi zdolnościami, jak Harpard, będący w stanie wniknąć do wnętrza g.A.I.a, odczytać wartości PZ, manipulować nimi, a także dostrzec powiązania pomiędzy poszczególnymi osobami. Ważne są także jednostki wykluczane ze społeczności – nie bez powodu w *Pyle Ziemi* to właśnie Lilo i Rez[2] zostają wysłani na Ziemię, by odszukać informacje o powstaniu

[2] Lilo i Rez narodzili się po zakazie prokreacji, którego wprowadzenie nie spotkało się z pozytywnym przyjęciem na statku. Byli ostatnimi, w dodatku nielegalnymi, dziećmi. Ich rodziców skazano za to na śmierć, a niechęć do nich przeniosła się na dzieci, które były stałym przypomnieniem tego, czego odmówiono wszystkim, to jest rodzicielstwa.

sztucznej inteligencji zajmującej się statkiem. Ich misja jest właściwie samobójcza – samotnie pokonują przestrzeń kosmiczną, by dotrzeć na planetę, na której – wedle dawnych prognoz – od dawna nie powinno być warunków do życia, a potrzebne informacje prawdopodobnie zaginęły. Dla bohaterów powieści jest to jednak konieczność; tylko tak mogą obronić się przed większym ostracyzmem społeczności na statku, jednocześnie zaś zdobyć szansę na akceptację.

Inność bohaterów omawianych powieści wynika także z zagrożenia, jakie stanowią dla władzy. Głoszący idee sprzeczne z głównym nurtem promowanym przez władze totalitarne, muszą zdawać sobie sprawę z potencjalnych konsekwencji. Inność zawsze była w jakiś sposób cenna, ale musiała to być inność właściwa, użyteczna (Russel 1997: 54-59), co w wypadku bohaterów *Pyłu Ziemi* i *Różańca* nie ma miejsca. Nic więc dziwnego, że wymagano od Lilo i Reza wynagrodzenia właściwą innością, czyli zdolnością do poświęcenia, narażenia życia i oddalenia się od społeczności, tej złej odmienności, którą rozumiano jako niewłaściwe pochodzenie, samodzielność i negowanie rozkazów z powodów moralnych. Zwłaszcza że, jak wskazuje Bertrand Russell, wraz z rozwojem społeczeństwa inicjatywa, szczególnie podejmowana we własnym imieniu, jest postrzegana w sposób coraz bardziej negatywny – wymaga się raczej przystosowania niż osobistych ambicji, niezależnie od ich pozytywnych skutków (Russell 1997: 67). Tymczasem bohaterowie powieści Cichowskiego, choć postępowali słusznie i moralnie, to wyróżniali się zanadto i nie przynosili korzyści własnej społeczności.

W powieściach wojna informacyjna nie jest jednak łatwa – zdobycie wiedzy koniecznej do walki ze sztuczną inteligencją technologia utrudnia stale się zmieniając i usuwając osoby, które mogłyby jej zagrozić. Nie ma też pozytywnego zakończenia – ostatecznie okazuje się, że potrzebne informacje nie istnieją lub pozostają niewykorzystane, ponieważ ci, którzy je zdobyli, nie wierzą w możliwe zmiany systemowe.

Warto zwrócić uwagę na to, że w obu omawianych powieściach istnieje pewna prawidłowość – kobiety znacznie łatwiej dostosowują się do warunków stwarzanych przez system, opór jest domeną męską. To mężczyźni są gotowi zginąć w walce z technologią – w *Różańcu* to Taliński umiera za próbę walki z systemem, Harpard ginie, gdy uświadamia sobie bezcelowość oporu i wszechmoc systemu, zaś Sowa jest gotów narazić swoje zdrowie i życie, by tylko zdobyć nowe informacje na temat g.A.I.a. Postaci kobiece, nawet jeśli początkowo angażują się w walkę z systemową przemocą, później tego żałują,

jak Justyna z powieści Kosika. Paradoksalnie jednak to właśnie fantastyczne bohaterki ostatecznie zdobywają potrzebne do zmiany rzeczywistości informacje; Maria z *Różańca* ma dostateczną wiedzę i zdolności, by zlikwidować sztuczną inteligencję, ale rezygnuje z tego. Z kolei Lilo z *Pyłu Ziemi* nie wraca na statek kosmiczny, by ocalić tamtejszą społeczność i nawet nie zastanawia się nad możliwością przekazania umożliwiających ratunek wiadomości. Obie bohaterki pozwalają zachować sztucznej inteligencji władzę absolutną. Żadna z powieści nie daje bezpośredniej odpowiedzi na pytanie, jakie są motywy ich postępowania. Można jedynie przypuszczać, że uznają pozytywne skutki działań SI za wystarczające, by podporządkować się jej władzy lub egoistycznie czerpią zyski z zaistniałej sytuacji.

W omawianych utworach to postaci kobiece chętniej współpracują z technologią – w *Różańcu* Maria wykorzystuje możliwości g.A.I.a, by zdobyć potrzebne jej przedmioty i podnieść komfort życia, Renata przygotowuje Prowokacje, a Lilo z powieści Cichowskiego nie boi się narazić swojego ciała na zniszczenie, bo jego odtworzenie i wprowadzenie w nim zmian nie budzi w niej oporu. Sama rezygnacja ze zniszczenia lub wprowadzenia zmiany w systemach też jest formą współpracy – akceptacją zastanego stanu i przyzwoleniem na jego trwanie. Natomiast męscy bohaterowie powieści unikają technologii – Rez z *Pyłu Ziemi* broni się przed uszkodzeniami ciała i obawia jego odtworzenia, Harpard z utworu Kosika stara się w miarę możliwości wymknąć spod panowania sztucznej inteligencji. Być może jest to rezultatem większej świadomości zagrożeń związanych ze sztuczną inteligencją i wynikającego z niej strachu, a może większego przywiązania (przyzwyczajenia?) do niezależności.

Warto zaznaczyć, że sama sztuczna inteligencja nie posiada płci – przez twórców nadane zostają jej imiona żeńskie lub męskie, ale są one symboliczne. g.A.I.a może być uznana za nawiązanie do mitologii greckiej, natomiast poszczególne SI z *Pyłu Ziemi* mogą być kojarzone z bóstwami z mitologii nordyckiej. Nie można więc mówić o uległości wobec technologii jako lojalności wobec płci.

Przedstawiony w powieściach system staje się wyjątkowo opresyjny – więzi ludzkość na określonym obszarze, ograniczając jej wolność i wpływając na właściwie każdą decyzję, jaką poszczególne jednostki podejmują. Naturalny opór, jaki to budzi, okazuje się bezcelowy – ze sztuczną inteligencją można próbować walczyć, ale nie sposób wygrać, nie można nagiąć jej do własnej woli. Możliwa jest tylko współpraca, niekoniecznie dobrowolna. To gorzka refleksja, tym bardziej, że w polskiej fantastyce brakuje przykładów pozytywnej

koegzystencji człowieka z technologią. Pisarze zdają się zauważać głównie jej ciemną stronę, pomijając pozytywny aspekt technologicznych rozwiązań. Jednocześnie autorzy utworów fantastycznych dostrzegają, że w zasadzie od technologii nie sposób się uwolnić. Wydźwięk ich powieści jest negatywny i pozbawiony nadziei na zmiany, poprawę, skuteczną rewolucję. Zupełnie jakby pisarze chcieli powiedzieć, że jest źle, będzie gorzej, ale już nic nie można z tym zrobić, trzeba się dostosować. Warto zwrócić uwagę, że taki obraz przyszłości nie jest jedynie przedstawiony w powieściach, ale także pojawia się w wypowiedziach poszczególnych autorów – Rafał Kosik w wywiadzie dla Gazety.pl ostrzega przed badaniami nad sztuczną inteligencją, zauważając, że przez ich nadmierny rozwój na świecie może zabraknąć miejsca dla człowieka i jego wolności (Uciński 2017). Nie wywoła to jednak zmiany w podejściu ludzkości. Postęp technologiczny wiąże się ze zbyt dużą wygodą, a systemy podobne do g.A.I.a zwalniają z odpowiedzialności – ludzie już nie muszą sami decydować, co jest słuszne, co dla nich dobre. Taki stan rzeczy może powodować zmniejszoną ciekawość świata, dość już dobrze poznanego przez człowieka i SI, ale i tu można dostrzec pozytywne skutki – ciekawość także może prowokować problemy.

Futurolodzy od dawna próbują przewidywać przyszłość, ale już w 1999 roku Lem zauważył, że nie jest to zadanie łatwe, a szanse powodzenia są niewielkie i maleją z każdym rokiem za sprawą coraz dynamiczniej rozwijającej się technologii i nowych problemów społecznych (Lem 2006: 31-40). Pisarz nie jest odosobniony w swoim twierdzeniu. Potwierdzają je wnioski z debaty fantastów i fizyków, która odbyła się podczas wrocławskiego Festiwalu Nauki we wrześniu 1999 roku – nauka nie inspiruje się fantastyką, a to, co udaje jej się przewidzieć, jest właściwie przypadkiem (Oramus 2000: 66-68). Podobnie uważa Wawrzyniec Podrzucki, w artykule *Nauka kontra fantastyka – stan gry* przywołujący liczne przykłady utworów fantastycznych, w których wizje świata przyszłości się nie potwierdziły. Autor zauważa, że nauka nie dogania utworów fantastycznych i jeszcze długo nie będzie – technologia nie jest tak rozwinięta, jak chcieliby tego autorzy *science fiction* i nie ma możliwości, by taką się stała w najbliższych latach. O sztucznej inteligencji marzymy od dawna, ale wciąż jej nie ma, a loty w kosmos nadal nie są tak powszechne, jak wyobrażali to sobie fantaści drugiej połowy XX wieku (Podrzucki 2012: 14-16).

Agnieszka Rothert w książce *Modelowanie, władza i światy alternatywne* trudności w przewidywaniu przyszłości tłumaczy liniowym postrzeganiem świata; na podstawie wydarzeń przeszłych i bieżących tendencji pisarze pró-

bują przewidywać przyszłość. Jest to jednak o wiele bardziej skomplikowane, wymaga bowiem uwzględnienia czynników, które nie są powszechnie znane – nie wiadomo, jak wyglądają wszystkie mechanizmy stojące za obecną władzą i przyszłe układy, a prognozować można tylko na podstawie posiadanej wiedzy. W związku z tym wynik przewidywań przedstawianych przez autorów fantastyki będzie tylko wariacją czerpiącą z przeszłych wydarzeń, a nie pewnym przewidywaniem przyszłości (Rother 2013: 107-108).

Próba prognozowania wciąż jednak wydaje się dla pisarzy kusząca, o czym mogą świadczyć nadal powstające nowe i licznie powieści, których akcja osadzona jest w przyszłych światach. Być może wynika to z fascynacji przyszłością, szczególnie tą, której człowiek nie jest w stanie dożyć. Przewidywania stają się także ostrzeżeniem, że świat zmierza w nieodpowiednią stronę, a pisarz, kierujący się poczuciem misji, za swój obowiązek uznaje poinformowanie o tym ludzkości.

Źródła cytowań

Baudrillard, Jean (2006), *W cieniu milczącej większości*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Sic!.

Borowski, Mateusz, Małgorzata Sugiera (2016), *Sztuczne natury. Performanse technonauki i sztuki*, Kraków: Księgarnia Akademicka.

Cichowski, Rafał (2017), *Pył Ziemi*, Kraków: SQN.

Cyran, Janusz (2000), 'Reqiuem dla ludzkości', *Nowa Fantastyka*: 8, ss. 74-75.

Foucault, Michel (2009), *Nadzorować i karać. Narodziny więziennictwa*, przekł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Aletheia.

Góralewska-Słońska Agnieszka (2012), 'Istota pojęcia władza, kontekst źródeł, wymiarów, skuteczności i patologii w jej sprawowaniu – ujęcie teoretyczne', *Polskie Towarzystwo Profesjologiczne:* 1, ss. 91-105.

Kosik, Rafał (2017), *Różaniec*, Warszawa: Powergraph.

Krzan, Katarzyna (2008), *Ekstaza w wersji pop. Poszukiwania mistyczne w kulturze popularnej*, Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Lem Stanisław (2006), 'Dlaczego przestałem pisać science fiction?', oprac. Jagna Malejka, *Postscriptum*: 1, ss. 31-40.

Drzewiński, Andrzej, Andrzej Hrynkiewicz, Tadeusz Kopeć, Marek Oramus, Maciej Parowski (2000), 'Czy nauka staje się fantastyką?', *Nowa Fantastyka*: 1, ss. 66-68.

Podrzucki, Wawrzyniec (2012), 'Nauka kontra fantastyka – stan gry', *Nowa Fantastyka*: 10, ss. 14-16.

Poradecki, Mateusz (2009), *Władza w polskiej literaturze fantasy*, Łódź: Officyna.

Rasiński, Lotar (2006), 'Współczesne koncepcje władzy', *Roczniki Bezpieczeństwa Międzynarodowego*, ss. 28-36.

Rother, Agnieszka (2013), *Modelowanie, władza i światy alternatywne*, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.

Russell, Bertrand (1997), *Władza i jednostka*, przekł. Hanna Jankowska, Warszawa: Książka i Wiedza.

Russell, Bertrand (2001), *Władza. Nowa analiza społeczna*, przekł. Marek Kądzielski, Robert Gołębiewski, Warszawa: Książka i Wiedza.

Sobota, Jacek (2016), 'Od historii „zamrożonej" po ideę postępu – motywy historiozoficzne w literaturze science fiction', w: Andrzej Polak (red.), *Fantastyka w literaturach słowiańskich. Idee, koncepty, gatunki*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 35-36.

Uciński, Mateusz (2017), *Podobała Ci się „Incepcja" i „Raport mniejszości"? Przeczytaj tę książkę*, online: http://kultura.gazeta.pl/kultura/7,114528,22267116,podobala-ci-sie-incepcja-i-raport-mniejszosci-przeczytaj.html, par. 1-20 [dostęp: 13.04.2018].

Romans paranormalny i elementy utopijne. Na przykładzie cyklu Kerrelyn Sparks *Love at Stake*

WIESŁAW OLKUSZ, KSENIA OLKUSZ

Kiedy romans flirtuje z utopią

W powszechnym odczytaniu romans paranormalny sytuuje się w paradygmacie literatury zbanalizowanej, a genezy takiego domniemania doszukać się można zarówno w krytyce feministycznej, uznającej romans w ogóle za „propatriarchalny" (Bujnicka 2006: 583; Setecka 2000: 187) relikt, jak i deprecjonującym poglądzie, wedle którego romans nie reprezentuje wartości poznawczych, wyrażanym między innymi przez Northorpa Frye'a w *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (Frye 1978), a w Polsce choćby przez Ewelinę Marię Szyszkowską w pracy zatytułowanej *Odmiany uczuć: popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990-2000* (Szyszkowska 2000: 13). Rozpatrywanie narracji romansowych, w tym tych o nachyleniu paranormalnym, w kontekstach utopijnych[1] wydawać się więc może dość ryzykowne. Zauważyć jednak trzeba, że elementy łączące romans z utopią są bardzo wyraźne zwłaszcza w kontekście światów liminalnych[2], charakte-

[1] Rozumianych między innymi zgodnie z terminologią wskazaną w haśle *Utopia* w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich* (Olkusz 2018: 498-502).

[2] Pojęcie to wyjaśnione zostanie w dalszej części wywodu.

rystycznych dla romansu paranormalnego oraz w pozytywnych, a nieraz wyidealizowanych realizacjach miłosnych perypetii bohaterów, których losy kontynuowane są w najbardziej pożądanym ujęciu, a więc realizując się w formule „żyli długo i szczęśliwie".

Pod pojęciem romansu paranormalnego autorzy niniejszego rozdziału rozumieją, za Leigh M. McLennon, narracje:

> [łączące – W.O., K.O.] elementy romansu, horroru, powieści tajemnic i (lub) thrillerów, aby opowiedzieć historię konfliktu i (lub) przymierza między jednostką (lub frakcją) a potworem o nadnaturalnej proweniencji (lub takąż ich zbiorowością). Narracja podobna rozgrywa się w świecie, w którym granice między realnością a nadprzyrodzonością zostały naruszone bądź całkowicie przeorientowane. Wraz z postępem fabularnym konflikt i/lub alians obydwu odłamów narusza ukonstytuowane w tym świecie granice pomiędzy swojskim a Obcym, prawym a złym (McLennon 2018: 69-70)[3].

Jednak zarówno romans, jak i romans paranormalny jako jego fantastyczna subodmiana, stanowią ponadto przykład szczególnego rodzaju narracji, której elementy określić można jako nawiązujące do koncepcji utopijnych. Ruth Levitas wspomina przecież, że „utopia jest wyrazem pragnienia lepszego sposobu bycia lub życia i jako taka spleciona jest z ludzką kulturą [*utopia is the expression of the desire for a better way of being or of living, and*

[3] Temat ten rozwija Ksenia Olkusz w haśle *Romans paranormalny* – materiały do Słownika Rodzajów Literackich (Olkusz 2016: 104-110). Romans paranormalny bardzo często łączy się z fantastyką miejską (urban fantasy), rozumianą przez Sarai Mannolini-Winwood „jako unikatowy podgatunek fantasy. Jego najistotniejszym założeniem jest odwrót od klasycznej fantasy w zakresie podejścia do miasta i zurbanizowanego miejsca akcji jako portalu, za pośrednictwem którego to, co nadzwyczajne, magiczne czy nadnaturalne może przemieszczać się i spotykać się ze zwyczajnym, przyziemnym, rzeczywistym światem. Miasto jest więc czymś więcej niż tylko tłem i musi odzwierciedlać doświadczenie życia w zurbanizowanej przestrzeni. […] Tematyka i stylistyka fantastyki miejskiej zwykle indukuje atmosferę lęku, niepokoju i grozy, odpowiadającą poziomowi chaosu lub przemocy w mieście – które to mogą być albo wynikiem nadprzyrodzonych wpływów lub też odpowiedzią na podnoszone w toku narracji społeczno-polityczne problemy o charakterze genderowym, seksualnym czy tożsamościowym. […] Podgatunek ten nie stroni od zainteresowania zmieniającymi się poglądami na seksualność, płciowość czy niepokoje społeczne, które najlepiej odciskają się właśnie w anonimowej, rozciągłej tkance miejskiej. Autorzy miejskiej fantastyki, angażując się w różnorodne dyskursy, przede wszystkim więc opisują dramaty mieszczańskiego życia ważne z perspektywy współczesnego czytelnika" (Mannolini-Winwood 2018: 42-44).

as such is braided through human culture]" (Levitas 2013: xii). Badaczka dodaje także, iż „Definicja utopii w optyce pożądania jest bardziej analityczna niźli opisowa. Generuje ona metodę, która jest głównie hermeneutyczna, ale która wielokrotnie odsyła nas od problemów egzystencjalnych i estetycznych do [tych – W.O., K.O.] społecznych i strukturalnych [*A definition of utopia in terms of desire is analytic rather than descriptive. It generates a method which is primarily hermeneutic but which repeatedly returns us from existential and aesthetic concerns to the social and structural domain*]" (Levitas 2013: xiii). Co więcej, jak dodaje Levitas, „Ludzie starają się żyć inaczej na wiele indywidualnych i zbiorowych sposobów. Zauważyć można wzrost literackich realizacji dotyczących powszechnych bądź indywidualnych utopii, w których alternatywne lub opozycyjne praktyki społeczne tworzą nowe lub przynajmniej nieco inne, instytucje społeczne [*People seek to live differently in myriad individual and collective ways. There is a growing literature on mundane or everyday utopianism, where alternative or oppositional social practices create new, or at least slightly different, social institutions*]" (Levitas 2013: xiii). W podobnym ujęciu dążenie społeczności nadnaturalnych do wypracowania idealnego porządku – tak w wymiarze zbiorowościowym, jak i jednostkowego spełnienia emocjonalnego – wydaje się kluczowe dla powiązania utopii z przemianami zachodzącymi w społecznościach istot nadnaturalnych pod wpływem erotycznych i uczuciowych interakcji z przedstawicielami innych gatunków. Dążenie do maksymalizacji szczęścia stanowi podstawę kształtowania się zbiorowości determinowanej zamiarem wykreowania rzeczywistości najbliższej porządkowi utopijnemu, w którym dotychczasowe zasady współtrwania zostają przeorganizowane w zgodzie z emocjonalnymi potrzebami obywateli liminalnego świata.

Biorąc ponadto pod uwagę, że relewantnym komponentem fabularnym romansu paranormalnego jest między innymi dążenie do pozytywnej finalizacji uczucia i osiągnięcia stanu idyllicznego poprzez dopasowanie bohatera niebędącego nadnaturalnej proweniencji do realiów świata liminalnego, prawdziwe wydaje się także stwierdzenie Evy Illouz, że

> romantyczna miłość przeniosła się w centrum kultury, stając się przedmiotem zbiorowej utopii. Utopia jest królestwem wyobraźni, gdzie konflikty społeczne są symbolicznie rozwiązywane lub usuwane poprzez obietnicę i wizję ostatecznej harmonii, zarówno w relacjach politycznych, jak i międzyludzkich. Utopia wykorzystuje potężne symbole emocjonalne, metafory i historie, które natchnąć

> mogą zarówno grupę, jak i indywidualną wyobraźnię, ma moc wiążącą, ponieważ ukierunkowuje działania indywidualne i zbiorowe (Illouz 2008: 48)[4].

Oznacza to zatem, że specyfika romansu paranormalnego niekoniecznie opierać się musi wyłącznie na prezentacji emocjonalnych perypetii bohaterów, lecz wiązać się może również z wyborem specyficznego żywiołu światotwórczego. Oprócz konstatacji Illouz, że „[…] aby symbole utopijne miały moc wiążącą, muszą opierać się na konfiguracji relacji społecznych, która czyni je istotnymi dla porządku społecznego [*But for Utopian symbols to have binding power, they must rest on a configuration of social relations that makes them relevant to the social order*]" (Illouz 2008: 48), potwierdza to domniemanie również fakt, że wiele utworów przynależących do subodmiany romansu paranormalnego tworzy rozbudowane cykle rozgrywające się w detalicznie konstruowanych uniwersach. Potencjał światotwórczy uwyraźnia się zatem nie tylko w mocno eksponowanych erotyczno-uczuciowych interakcjach międzyrasowych, lecz przede wszystkim w wypracowaniu przez autorów drobiazgowej koncepcji rzeczywistości.

Podstawowe założenia światotwórcze opierają się na opozycji pomiędzy rzeczywistością kreowaną na wzór znanej odbiorcy a utajoną domeną istot nadprzyrodzonych, zaś zetknięcie tych dwóch obszarów staje się częstokroć zarzewiem miłosnego konfliktu. Sytuacja taka zachodzi zwłaszcza w tych fabułach, w których dychotomia terytorialna wpisuje się w proponowaną przez Farah Mendlesohn typologię *liminal fantasy* (Mendlesohn 2008: XIV), czyli wspomnianą już fantastykę (i jednocześnie rzeczywistość) liminalną. Jest to taki wariant, w którym element nadnaturalny znajduje się w obszarze poznawczych peryferii ludzkich protagonistów. Pozostaje zatem obecny, lecz ukryty i niedostępny dla jednostek ku temu niepowołanych, nie ujawniając eksplicytnie swojego istnienia, zaś specyfika bytów w niej funkcjonujących definiowana jest – co istotne – w odniesieniu do kontekstu rzeczywistości pozafantastycznej.

W związku z tym w romansach paranormalnych pojawia się często koncepcja liminalnego świata idealnego, będącego utopijnym habitatem, w którym istoty wampiryczne, magiczne czy zmiennokształtne mogą bez konsekwencji –

[4] Przekład własny za: „A Utopia is a realm of the imagination within which social conflicts are symbolically resolved or erased through the promise and the vision of ultimate harmony, in both political and interpersonal relationships. A Utopia utilizes powerful emotional symbols, metaphors, and stories that infuse both the group and the individual imagination; it has binding power in that it orients individual and collective action".

i zagrożenia ze strony ludzi – odsłaniać swoją prawdziwą naturę. Wszak „Utopia zmierza zawsze ku globalnemu ładowi rzeczywistości, który ma się dokonać poza teraźniejszością, oprócz charakteru całościowego w utopii uwypukla się zwykle (od czasów Mannheima) jako cechy zasadnicze: napięcie o charakterze konfliktowym i dynamikę transcendentną w stosunku do istniejącej rzeczywistości" (Graciotti 1972: 13). Ów „globalny ład rzeczywistości" to – oczywiście – pojęcie dotyczące wyłącznie świata liminalnego, w którym zaprowadzono optymalnie idealny porządek współtrwania, uwikłany (co wynika z przyjętej konwencji romansowej) w relacje o miłosnej proweniencji. Zresztą to powiązanie utopii i relacji romantycznej natury wskazuje także Patrick Parrinder, pisząc:

> Utopia, dobre miejsce, które jest nie-miejscem, to także miejsce na końcu tradycyjnej baśni, w której [wszyscy – W.O., K.O.] „żyli długo i szczęśliwie". Jeśli romans, jak powiada Forster, jest wyrazem tęsknoty za nieosiągalnym, to utopia jest tym, czego nie można osiągnąć – miejscem ustawicznie szczęśliwym, które zawsze się nam wymyka, bez względu na to, jak bardzo się do niego zbliżamy. W utopijnych opowieściach stan błogości […] rozszerza się na całe społeczeństwo, wyobrażone w pełni i nader często pedantycznie. Podstawowym celem zarówno romansów, jak i utopii jest przekształcenie świata w obraz pożądania, choć ów obraz pożądania w każdym przypadku jest zupełnie inny (Parrinder 2013: 154)[5].

Konstatacja taka w odniesieniu do schematów fabularnych romansów, zwłaszcza tych w rozumieniu współczesnym, potwierdza zasadność i sens łączenia elementów utopijnych i romansowych, o czym wspominali choćby Frye czy właśnie Illouz. Parrinder zastrzega jednak, że:

> Romans i utopia łączą [pewne elementy – W.O., K.O.] wspólne, ale pod wieloma względami stanowią też one [własne – W.O., K.O.] przeciwieństwa. […] Miłość, w szerokim rozumieniu seksualności i związków erotycznych, jest w tradycji

[5] Przekład własny za: „Utopia, the good place which is no place, is also the place at the end of the traditional fairy tale, where 'They all lived happily ever after.' If romance, as Forster says, is an expression of the yearning for the unattainable, then utopia is that which cannot be attained – the happy-ever-after which always eludes us no matter how near we draw to it. In utopian narratives, the blissful state fleetingly evoked in the fairy tale's fi nal sentence is extended to a whole society, and fully and often pedantically spelt out. The fundamental purpose of both romances and utopias is to 'remake the world in the image of desire', but the image of desire in each case is very different".

> utopijnej tematem typowym – choć nie zawsze bardzo istotnym – a większość utopii leży gdzieś na linii między wysoce regulowanym i represyjnym porządkiem z jednej strony, a z drugiej między bezładem i libertynizmem. Niezmiennie nieobecna w klasycznej utopii jest jednak pasja i współistniejące z nią aspekty, takie jak przygoda czy niebezpieczeństwo […]. Namiętność lub miłość romantyczna jest nieodmiennie aspołeczna, a tym samym więc destabilizująca, toteż na ogół to obecność odwiedzającego – którego pojawienie się ma wpływ destabilizujący – wprowadza „zainteresowanie miłością" do utopijnych narracji. W rezultacie jest to często jedynie konwencjonalny lub sentymentalny dodatek do historii, a estetycznie zadowalający utopijny romans jest wyraźną rzadkością (Parrinder 2013: 154-155)[6].

Z kolei Mariusz M. Leś przekonuje, że

> Myślenie utopijne cechuje prospektywny i spekulatywny charakter. Dzięki radykalności pozwala ono na szczególnie wyraziste ujęcie popularnych opozycji: otwarcie – zamknięcie, centrum – margines, wnętrze – zewnętrze, kontrola – wolność, indywidualność – kolektywizm. Dzięki maksymalizacji myślenie utopijne osiąga pełnię swoich możliwości także w wywrotności i samozaprzeczeniu, gdy modalność przeczy czasem asercji (Leś 2014: 15-16).

Parrinder wskazuje przy tym, że „Utopijna narracja definiowana jest jako szczegółowy i systematyczny opis społeczeństwa lepszego, usytuowanego w opozycji do tego, w którym funkcjonuje sam pisarz [*Utopian narrative is defi ned as the detailed and systematic description of a society better than, and in opposition to, the writer's own*]" (Parrinder 2013: 155).

Biorąc pod uwagę podobne stwierdzenia warto zauważyć, że – mimo odmienności w celu czy estetycznym zamiarze samej koncepcji konstruowa-

[6] Przekład własny za: „Love in the broad sense of sexuality and sexual relationships is a standard topic – though not always a very important one – throughout the utopian tradition, and most utopias belong somewhere on a continuum between the highly regulated and repressive at one extreme, and the promiscuous and libertine at the other. What are invariably absent from the classical utopia, however, are passion and its concomitants such as adventure and danger […]. Passion or romantic love is notoriously antisocial and, therefore, destabilizing, and it generally takes a visitor – whose very presence has a destabilizing influence – to introduce a 'love interest' into utopian narratives. All too often the result is a merely conventional or sentimental addition to the story, and the aesthetically satisfying utopian romance is a distinct rarity".

nia świata – w zbliżony sposób opisywane bywają społeczności nieludzkie w romansach paranormalnych. Jak bowiem stwierdza Bartłomiej Gutowski:

> Utopia jest próbą wyrażenia wiary w możliwość osiągnięcia w ziemskich warunkach powszechnego szczęścia […]. Autorzy utopii zakładają prymat dobra wspólnoty nad korzyściami poszczególnych obywateli […]. Jedynie wspólnota jest tą formą, która może zapewnić właściwy rozwój, wyrażony przez dążenie do szczęścia. Mieszkaniec utopii zostaje całkowicie podporządkowany jej prawom. Wyrażają one dobro wspólne i tym samym stanowią cel aksjologiczny dla mieszkańców (Gutowski 2006: 6).

„M" jak miłość spotyka „w" jak wampir

Spośród licznych realizacji nadnaturalnych uniwersów, najbardziej zbliżony do koncepcji utopijnych lub im podobnych, pozostających jednocześnie w korelacji z romansem (w tym i takim paranormalnym), jest świat wykreowany przez amerykańską pisarkę, Kerrelyn Sparks w cyklu „Love at Stake"[7]. W każdym z kilkunastu dotychczas wydanych tomów autorka starała się coraz lepiej i dobitniej uszczegółowić liminalny eden istot nadprzyrodzonych w taki sposób, by czytelnik znajdował przyjemność w odkrywaniu kolejnych poziomów przedstawionych realiów. Sparks oparła swój koncept o założenie, że dotychczasowa egzystencja wampirycznych (a potem także i zmiennokształtnych, półboskich i anielskich) bohaterów była niepełna i nieszczęśliwa z uwagi na brak satysfakcjonującego porządku, który regulowałby zarówno istnienie jednostkowe, jak i wspólnotowe. Elementem inicjującym dążenie do zmian – i próbę zrealizowania utopijnej wizji społeczności liminalnej – stanowiło zetknięcie ze światem ludzkim (ustanowione przez punkt dywergencyjny, a więc wejście jednostki ludzkiej w przestrzeń przez wieki niedostrzegalną dla człowieczej zbiorowości) oraz uwikłanie w osobiste, uczuciowo-erotyczne relacje ze śmiertelnikami. Impuls ten, poprzedzony wynalezieniem sztucznej krwi, która umożliwia rezygnację z polowania, staje się zarzewiem zmian, prowadzących do ukonstytuowania się wspólnoty opar-

[7] Tytuł cyklu nie został nigdy przełożony na język polski. Więcej na temat „Love at Stake" przeczytać można w artykule Kseni Olkusz, *W objęciach kiczu, czyli co skrywa (lub odsłania) romans paranormalny/ metafizyczny. Na przykładzie cyklu „Love at Stake" Kerrelyn Sparks* (Olkusz 2014: 149-160).

tej o wzajemne międzygatunkowe zaufanie. Człowiek przeobraził się więc dla większości wampirów z ofiary w równorzędnego partnera, zaczynającego wzbudzać zainteresowanie krwiopijców nie tylko walorami smakowymi, lecz także intelektualnymi, osobowościowymi, a wreszcie emocjonalnymi. Tym samym następuje przejście z jednego porządku w drugi – utopijna, zamknięta społeczność nadnaturalna przeobraża się w zbiorowość charakteryzującą się harmonijnym, stabilnym i sprawiedliwym ukonstytuowaniem. Choć Parrinder pisze, że:

> Prawdą jest, że w tekstach utopijnych, „fabuła", w znaczeniu decydujących wydarzeń lub incydentów narracyjnych, jest zasadniczo zredukowana do minimum, a jej miejsce zajmuje opis, wyjaśnienie i uzasadnienie nieznanego stanu społecznego. Nawet utopie pozwalają jednak na pewne „cudowne i niecodzienne" wydarzenia. Klasyczna forma utopijnej narracji pokazuje, że bohater-gość przybywa w dziwne miejsce, spotyka mieszkańców, odbywa wycieczkę z przewodnikiem i osiada na jakiś czas, zanim ostatecznie odpłynie (Parrinder 2013: 155)[8].

Jednak w wariancie romansu paranormalnego zamiast pożegnania i opuszczenia krainy (utopijnie) liminalnej mamy do czynienia z asymilacją i stworzeniem – czy skorygowaniem w celu ulepszenia – porządku trwania. Ta szczególna ewolucja możliwa jest – rzecz jasna – z uwagi na zasadniczą dominantę, a więc i estetyczny dyktat, gatunku romansowego.

Całuj, nie żałuj, mój dobry (i bogaty) wampirze

W związku z powyższym jednym z najważniejszych fabularnych posunięć Sparks jest właśnie definitywne zdemontowanie bestialskości wampirycznych aktów spożywania krwi poprzez ustanowienie wspomnianego już punktu dywergencji, jakim jest moment wynalezienia sztucznej krwi. To symboliczne

[8] Przekład własny za: „In utopiantexts, it is true, 'plot' in the sense of decisive narrative events or incidents is generally reduced to a minimum, its place being taken by description, explan ation and justifi cation of an unfamiliar state of society. Even utopias, however, allow some scope for 'marvellous and uncommon' events. The classical form of utopian narrative shows the visitor-protagonist arriving in a strange place, meeting the inhabitants, taking a guided tour, and settling down for some time before eventually sailing awal".

„ucywilizowanie" wampira ma w romansie dość jednoznaczny cel, a więc bonizację dotychczasowej figury zła. Jak wskazuje McLennon

> Figura […] świadomego wartości etycznych i duchowych krwiopijcy pojawiła się po raz pierwszy na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w prozie Freda Saberhagena, Anne Rice, Chelsea Quinn Yarbro, Suzy McKee Charnas i George'a R. R. Martina. […] w narracjach wampirycznych późnego XX wieku bohater taki staje się już „bardziej współczujący, bliższy człowiekowi i zdecydowanie mniej radykalnie »obcy«", gdy „opozycje między dobrem a złem były coraz silniej problematyzowane" (McLennon 2018: 75).

Pozbawiony instynktu łowieckiego, będącego przecież istotnym wyznacznikiem transgresywności, wampir staje się kandydatem na amanta idealnego, a zatem takiego, który wprawdzie nosi w sobie tajemnicę, jaką do pewnego momentu jest jego nieludzka natura, lecz w zamian realizuje ideał wiecznej młodości, ustawicznej witalności, spełnia się także jako archetypowy heros, opowiadający się jednoznacznie po stronie dobra[9]. Jest to o tyle istotne w identyfikacji wampirów czy zmiennokształtnych jako bytów o intencjach pozytywnych, że jako protagoniści romansów muszą oni zostać obdarzeni cechami uzasadniającymi ich wejście w role amantów i obiektów damskiego pożądania. Mimo że, jak uznaje Janice A. Radway:

> Wydaje się […] całkowicie prawdopodobne, że […] historie o przemianie mężczyzny z wroga w kochanka mogą być mniej przekonujące i satysfakcjonujące od wersji, gdzie następuje transformacja wyidealizowana, ponieważ w przeciwieństwie do tego typu wersji, nie wywołują one tak skutecznego usytuowania, w którym można odsunąć gniew związany z wcześniejszym lękiem, jakie zachowania [bohatera – W.O., K.O.] obudziły w czytelniku. Zamiast podważać podejrzenie odbiorcy, że taki jest nieuchronnie charakter męskiej osobowości, doświadczenie podobnej lektury może jedynie zaostrzyć tę obawę. W konsekwencji może to również sugerować, że preferowany czytelniczy ideał można narzucić w sposób sztuczny jedynie za pomocą mechanizmu literackiej fabuły (Radway 1991: 158)[10],

[9] Jak deklaruje jeden z bohaterów cyklu Sparks: „Jestem dobrym wampirem. Nie rzucamy się na ludzi" (Sparks 2013: 9).

[10] Przekład własny za: „It seems entirely plausible, then, that these particular stories of a man's transformation from enemy into lover might be less convincing and enjoyable

to jednak wyeksponowanie w istotach nadnaturalnych cech pozytywnych wynika z jednego z ważniejszych założeń narracji romansowych. Jak bowiem wskazuje Fredric Jameson: „w wypadku romansu wydaje się, że dla istnienia tego gatunku ważne jest pojawienie się w nim dostępności kodu dobra i zła, wyrażanych poprzez sensy nie tyle czysto etyczne, co magiczne [*Thus, in the case of romance, it would seem that this genre is dependent for its emergencje on the availability of a code of good and evil which is formulated in a magical, rather than ethical, sense*]" (Jameson 1975: 158).

W analizowanym na użytek niniejszego rozdziału uniwersum nie brakuje tedy modelowych przykładów ucieleśnień kobiecych marzeń o ideale mężczyzny obdarzonego dodatkowo nadprzyrodzonymi atrybutami (nie tylko o fizycznym charakterze). Upodobanie bohaterek, a przez domniemanie także czytelniczek[11], szczególnego typu męskiej urody oraz zachowań wynika z faktu, że wiele środków masowego przekazu kształtuje bardzo sprecyzowany obraz męskiego wzorca aparycyjnego, charakterologicznego oraz behawioralnego, a elementami składającymi się nań są sukces zawodowy, fizyczna i intelektualna sprawność występująca w połączeniu z atrakcyjną aparycją oraz damska satysfakcja płynąca z relacji erotycznych. W wypadku powieściowych wampirów wszystkie z wymienionych atrybutów znajdują zastosowanie w odniesieniu do niemal każdego bohatera. W cyklu Sparks spełnieni zawodowo i finansowo są zarówno szef Romatechu – firmy produkującej między innymi sztuczną krew – wampir Roman Draganesti, jak i jego współpracownicy: czy to ochroniarze, czy naukowcy, czy choćby księgowi. Stanowiąca kwaterę główną rezydencja Draganestiego wypełniona jest dzielnymi wampirzymi i zmiennokształtnymi wojownikami, z których każdy jest ucieleśnieniem męskiego ideału piękna, siły, władzy oraz intelektu. Zamożność większości bohaterów wynika, rzecz ja-

than the ideal version of the transformation because, unlike that version, they do not so effectively set to rest the anger and fear his Elary behaviors evoke in the reader. Instead of quashing the reader's suspicion that such is the inevitable character of the male personality, this Reading experience might exacerbate that concern. Consequendy, it might also suggest that her preferred ideal can be mandated artificially only through the contrivances of a literary plot".

11 Radway wspomina: „Ponieważ romanse idealne podejmują się reinterpretacji jedynie lekko niepokojących zachowań [męskich – W.O., K.O.] bohaterów, niełatwo jest spostrzec, jak te drobne uchybienia mogą wywoływać w czytelniczkach silne emocje" (Radway 1991: 158). Przekład własny za: „Because ideal romances preoccupy themselves with the reinterpretation of a hero's only mildly disturbing behavior, it is difficult to see how his minor transgressions could call forth strong feelings in the leader".

sna, z tendencji autorki do realizowania modelu Kopciuszka, w którym kobieta o niższym statusie majątkowym staje się obiektem zainteresowania niezwykle zamożnego mężczyzny. Jak z dość słabo ukrywanym przekąsem zauważa Anna Martuszewska, jest to detal znamienny dla wielu realizacji gatunkowych, bowiem „we współczesnych romansach, których akcja rozgrywa się w wieku XX i XXI […] zastanawiająca jest liczba bohaterów-milionerów, znakomicie przecząca danym statystycznym na temat ich procentowego udziału w całej populacji" (Martuszewska 2014: 103-104), choć – co także odnieść można do cyklu Sparks –

> Swoje miliony zdobyli [bohaterowie – W.O., K.O.] […] w sposób jak najbardziej uczciwy […]. Nadal też pracują nad pomnażaniem owych milionów – czy to dokonując wspaniałych wynalazków, czy też kierując jakimiś zespołami i robiąc kolejne wysoko opłacalne inwestycje. Są przy tym usposobieni demokratycznie, nie wahają się utrzymywać kontaktów osobistych z ludźmi mniej zamożnymi (Martuszewska 2014: 103).

Wampiry z cyklu „Love at Stake" stanowią więc modelowe przykłady zaangażowanych w budowanie majątków biznesmenów, ewentualnie odnoszących sukcesy naukowe poważanych wynalazców, zaś zmiennokształtni realizują się jako świetnie zarabiający najemnicy (bądź ochroniarze VIP-ów) lub ranczerzy, dysponujący pokaźnymi latyfundiami i ogromnymi stadami rozmaitych zwierząt hodowlanych, prowadząc nie mniej rozległe, a intratne finansowo interesy. Protagoniści o pochodzeniu arystokratycznym spełniają z kolei warunek posiadania zamków lub pałaców znajdujących się w atrakcyjnych lokalizacjach, ewentualnie ekskluzywnych starych domostw o obowiązkowo historycznej wartości. Wpisuje się to zresztą w proponowaną przez Jamesona koncepcję (uzasadniającą pewne warianty romansowe). Badacz, analizując pewne stałe elementy warunkujące schemat gatunku, zauważa, że rozziew pomiędzy kodami dobra i zła ma w romansie ukonstytuowanie i źródło w porządku społecznym oraz jego wymiarach w perspektywie kapitalizmu (czy, konkretniej: rodzącego się kapitalizmu, najwyraźniej będącego jakąś formą zagrożenia w takim odczytaniu). Pisze tedy:

> Romans jest formą, która wyraża zatem moment przejściowy, ale taki bardzo szczególnego typu: współcześni muszą odczuwać społeczny rozziew między przeszłością a przyszłością […]. Antagonizm społeczny, zaangażowany w dość wyraźną formę konfliktu

> klas w ramach danego porządku społecznego […] oraz archaiczny charakter kategorii romansu (magia, dobro i zło, inność) sugerują, że gatunek ten wyraża tęsknotę za społecznością porządku w procesie osłabiania i niszczenia przez rodzący się kapitalizm, który jednak, póki co, współistnieje z tym ostatnim (Jameson 1975: 158)[12].

Mimo że trudno zgodzić się całkowicie z proponowaną tu przez Jamesona koncepcją, warto zwrócić uwagę na fakt, że oznaczałoby to nieuchronnie, że – pod pewnym względami – trudno oddzielić romans od klasowych (i ekonomicznych) podziałów, a tym samym osadzenia w szerszych kontekstach społecznych. Choć z pewnością celem autorów narracji romansowych nie jest komentarz do immanentnych oraz ewentualnie problematycznych składników rzeczywistości obyczajowej, politycznej bądź gospodarczej (wszak kluczowe znaczenie ma motywika miłosna, erotyczna), to sama struktura gatunkowa czy też jej części składowe, wymuszają zastosowanie opozycji wiążących się właśnie z tymi aspektami. Tak klasyczne motywy, jak zetknięcie dwóch kręgów – na przykład ubóstwa i bogactwa – opiera ją właśnie na zasadzie kolizji, a potem (w wypadku szczęśliwego finału) fuzji opozycyjnych rzeczywistości. Zasada podobna realizuje się także, jak już wykazano, w obrębie romansu paranormalnego, gdy następuje naruszenie płaszczyzny liminalnej i w rezultacie dokonanie się przemian. W gatunku tym zderzają się więc przeciwieństwa podwójne – zarówno te uwikłane w konflikt z nadnaturalnością, jak i te bliższe czytelnikowi, a więc ekonomiczne albo wiążące się ze statusem społecznym bohaterów.

Liminalny świat idealnych miłości

Miłosne realizacje utopii – o wymiarze personalnym, indywidualistycznym – polegają w romansach paranormalnych na tworzeniu sytuacji i kreowaniu bohaterów w taki sposób, aby rodzące się między nimi uczucie było wzorco-

[12] Przekład własny za: „Romance is a form thus expresses a transitional moment, yet one of the very special type: its contemporaries must feel their socjety thorn between past and future […]. The social antagonizm involved in therefore quite distinct form the conflict of twe classes within a given social order […] and the archaic charakter of the categories of romance (magic, good and evil, otherness) suggest that this genre expresses a nostalgia for a social order in the process of being underminded and destroyed by nascent capitalism yet still for the moment coexistingy side with the latter".

we, także w wymiarze seksualnym. Niezmiennie atrakcyjni, sprawni fizycznie bohaterowie manifestują nieskrępowaną wolność, prowadzącą do równie nieskrępowanej radości w sferze erotyki. Owa seksualna utopia sprowadza się zasadniczo do prostej wykładni, że oto szczęśliwe życie erotyczno-uczuciowe staje się udziałem wampirycznych (bądź zmiennokształtnych czy magicznie uposażonych) bohaterów dopiero wówczas, gdy spotykają oni wymarzoną wybrankę. Sparks, kreując protagonistów tyleż atrakcyjnych, co sprawnych seksualnie, wikła ich w wyobrażenia o relacji perfekcyjnej, w której *conditio sine qua non* jest obopólna satysfakcja oraz wzajemne emocjonalne oddanie. Idealizacja ciał kochanków przekłada się tu zresztą na ich zdolność do wielokrotnego przeżywania rozkoszy, ściśle wiążąc się również ze swoistą fetyszyzacją jednoczesnego orgazmu. W powszechnym przekonaniu warunkiem udanego pożycia jest bowiem równoczesne doświadczenie zaspokojenia, tedy w romansach paranormalnych każde zbliżenie nie tylko jest dla partnerów przyjemne, lecz też i ich satysfakcja ma miejsce każdorazowo w tym samym momencie.

Również wampiryczny świat liminalny musi prezentować się w taki sposób, żeby zaspokoić czytelniczą fantazję o idealnym środowisku, w którym każde z partnerów odnaleźć może elementy wspólne. Jednocześnie uwidacznia się bardzo dobitnie paralelność utopijności i liminalności, wykładająca się w zbliżonej charakterystyce obu typów społeczności. O tej pierwszej zbiorowości wspomina Parrinder:

> Mieszkańcy utopii są lepsi […] nie tylko pod względem kulturowym, ale też biologicznym i genetycznym, ponieważ zasadniczo każda utopia robi wrażenie na odwiedzającym ją nie tylko panującym tam społecznym ładem, ale też i zdrowiem, siłą oraz pięknem zwykłych obywateli. Utopianie są bardziej imponujący […] od nas. Osiągnąwszy tę eugeniczną przewagę nad wcześniejszymi pokoleniami ludzkiego społeczeństwa, muszą mieć na uwadze ochronę i ekspansję tego aktualnego (Parrinder 2013: 158)[13].

[13] Przekład własny za: „ The utopians are superior to us not only culturally but biologically and genetically, since virtually every utopia impresses the visitor not only with its social arrangements but with the health, strength and beauty of its ordinary citizens. The utopians are more imposing and fairer to look upon than we are. Having achieved this eugenic advantage over all previous human societies, they must wish to protect and extend it".

Dystynktywne cechy drugiej społeczności (tej nadnaturalnej i ukrytej) wydają się w kontekście podobnego stwierdzenia dość zbliżone – oto mamy zbiorowość istot obdarzonych cechami czy zdolnościami przewyższającymi ludzkie, o urodzie mocno odbiegającej od przeciętności (co tyczy się *nota bene* przedstawicieli obu płci)[14]. Także więzi łączące poszczególnych członków wspólnoty są niezwykle trwałe, opierają się na wzajemnym szacunku, lojalności czy przyjaźni, a także zaufaniu. Fakt, że środowisko bytów nadnaturalnych pozostaje tajemnicą dla świata ludzi, realizuje się tu jako wskazany przez przywoływanego wcześniej Lesia aspekt utopijnej opozycji wnętrze – zewnętrze. Sytuacja taka jeszcze mocniej akcentuje wagę relacji pomiędzy jednostkami w obrębie liminalnej socjety.

Podobnie do utopijnej kształtują się w romansach Sparks również kontakty o erotycznej naturze. Według Parrindera:

> Seksualna więź ze słabszym i bardziej zacofanym przedstawicielem ludzkości, takim [właśnie – W.O., K.O.] jak odwiedzający [wywodzący się – W.O., K.O.] z naszego własnego świata, jest z konieczności dysgeniczne, a pociągająca mężczyznę [z zewnątrz – W.O., K.O.] kobieta z utopii musi być w jakimś stopniu do niej nieprzystosowana, o ile po prostu nie stanowi potencjalnego wyrzutka społecznego. Logika eugeniczna sugeruje bowiem, że łączyć się w parę powinny jednostki podobne, zaś wiele utopii wręcz wprowadza specyficzny element eugeniczny do rytuałów zalotów (Parrinder 2013: 158)[15].

Romans istoty nadnaturalnej z człowiekiem stanowi w zbiorowościach liminalnych formę towarzyskiego wykroczenia i wyraz lekceważenia gatunkowej powinności oraz tradycji. W rzeczywistości kreowanej w „Love at Stake" wampiryczni mężczyźni nie żenią się, lecz dysponują rozległymi haremami, pełnymi krwiopijczyń, nie poddają się płochym uczuciom, kierując się w zamian

[14] Za egzemplifikację niech posłuży choćby ten cytat: „Mężczyzna musiałby być martwy, żeby nie zauważyć urody tej [...] kobiety o ślicznej twarzy i miękkiej, świetlistej skórze" (Sparks 2013a: 36).

[15] Przekład własny za: „Sexual connection with a weaker and more backward specimen of humanity, such as the visitor from our own world, is necessarily dysgenic, and the utopian female who fi nds herself attracted to a male visitor must be somewhat maladjusted, if not a potential outlaw. Eugenic logic suggests that like should be paired off with like, and many utopias introduce a specifi cally eugenic element into the rituals of courtship".

żądzami cielesnymi. Z kolei w społecznościach zmiennokształtnych panuje zwyczaj aranżowania małżeństw zgodnie z porządkiem eugenicznym i ekonomicznym (te zresztą są tu wzajemnie powiązane), a więc łączenie w pary najlepszych puli genetycznych (i majątkowych)[16]. Nawyki te w oczywisty sposób zostają naruszone w momencie, gdy kolejni wampirzy amanci znajdują miłość w ramionach niewiast wywodzących się spośród ludzi. Odejście od schematów powoduje jednak stopniowe wypracowanie nowych, a pozorna subwersja czy rebelia wobec poprzedniego porządku trwania, przewrotnie okazuje się jedynie ścieżką prowadzącą ku idyllicznemu porządkowi, który w odpowiedzi na złamanie dotychczasowych reguł narzucony zostaje w ramach odtworzenia społeczności liminalnej. Nowym wyznacznikiem staje się tedy otwartość na uczucie żywione do przedstawiciela innej rasy i obowiązkowa akceptacja tego faktu przez pozostałych członków socjety. Miłość wydaje się zatem reformatorską konotacją statusu w obrębie grupy, a dążenie do osiągnięcia „szczęścia we dwoje" przeobraża się w determinantę poczynań protagonistów. Ci bowiem – zazdroszcząc pobratymcom emocjonalnej stabilizacji – wzdychają i tęsknią za ewentualną trwałą relacją erotyczną, co poświadczają choćby takie *passusy*: „Uśmiech Connora zniknął. Jego wampiryczni przyjaciele wysypali się z kaplicy i niemal każdy z nich miał żonę u boku" (Sparks 2013a: 9); „Wypełnianie samotności szeregiem bezimiennych, zdesperowanych nieumarłych kobiet jakoś nie wydawało mu się szczególnie pociągające" (Sparks 2013a: 12); „Wierzysz w prawdziwą miłość? […] Jego uśmiech zniknął. – Długie życie może być baaardzo długie. A czy szczęśliwe… Dla mnie nie było" (Sparks 2011a: 45).

Odkryta na nowo uczuciowość początkowo postrzegana jest niczym wirus, który dotyka kolejno wampiry, a potem zmiennokształtnych, by z czasem przeobrazić się w intymne pragnienie o najwyższym priorytecie, gdy nadnaturalni single czują się wyobcowani, wykluczeni ze zbiorowości, w której nagle pojawili się małżonkowie i potomkowie; protagoniści mają wrażenie, że zostali

[16] Dlatego na przykład w jednym z tomów cyklu jeden z wampirycznych bohaterów, Phineas, wzdychający do wilkołaczki, dywaguje: „nie mógł jej przelecieć. Była córką najpotężniejszego mistrza stada wilkołaków w Ameryce Północnej, ranczera, który posiadał rozległe majątki ziemskie, mnóstwo pieniędzy i wpływy. Przeklętą księżniczką. […] Jej ojciec nie mógł pogodzić się z faktem, że jego najstarszy syn Phil ożenił się z wampirzycą […]. Wkurzyło go to do tego stopnia, że wydziedziczył Phila […]. Phineas nigdy nie ośmieliłby się o nią zabiegać. Dla jej i swojego dobra. Mogłoby to się skończyć dla niej wydziedziczeniem i odrzuceniem przez swoich. Odebrałoby jej pozycję księżniczki" (Sparks2013b: 62).

pozbawieni jakichkolwiek szans na odczuwanie przyjemności z faktu, że istnieć mogą dopóty, dopóki nie skończy się świat.

Jednocześnie konstytuujące się na nowo społeczeństwo dąży do zrealizowania najbardziej pozytywnego konceptu wspólnego trwania, podporządkowując mu rozmaite projekty. Ów perfekcyjny świat liminalny, wykreowany na potrzeby subodmiany romansu, musi każdorazowo realizować modele *happy endu* i rozwiązań satysfakcjonujących dla każdego wariantu sytuacyjnego. A zatem na przykład ze szczęśliwych i idealnych związków wampiryczno-ludzkich rodzą się hybrydyczne dzieci poczynane w sposób sztuczny, bowiem w społeczności wampirycznej nie brak genialnych i skupionych na swojej pracy wynalazców, którzy nie myślą o niczym innym, jak tylko o podnoszeniu standardów wampirycznej egzystencji. Wzrastająca lawinowo liczba potomstwa powoduje następnie konieczność zapewnienia mu stosownych i bezpiecznych warunków bytowania oraz kształcenia. Z tego też powodu wybudowany zostaje chroniony, wyizolowany obiekt, w którym nadnaturalne maluchy i młodzież prowadzą spokojne i harmonijne życie. Społeczność wampirza, wilkołacza i innych zmiennokształtnych koegzystuje w tym habitacie, który dzięki pomocy odpowiednio uwarunkowanych ludzkich współpracowników nie nękają żadne ludzkie władze.

Budujemy świat, nasz własny świat idealny

Dążenie do wyzwolenia z transgresyjnej izolacji konkretyzuje się także w znamiennej próbie odtworzenia świata ludzkiego w obrębie rzeczywistości liminalnej. W cyklu Sparks wampiry urządzają zatem charytatywne bale, z oddaniem pomagają sierotom przebierając się za św. Mikołajów i dostarczając bożonarodzeniowe prezenty, produkują też programy emitowane w wampirycznej telewizji kablowej, które imitują formaty amerykańskich telewizji, jak *The Real Housewifes*, programy o renowacji wnętrz, *The Bachelor* czy serwisy informacyjne i plotkarskie. W wampirycznym świecie nie brakuje także substytutów alkoholowych napojów, a są nimi mieszkanki sztucznej krwi i alkoholu: *bleer*, *bubbly blood* czy *bliskey*. Sprawnie funkcjonują też wampirze lokale rozrywkowe, między innymi takie z męskim striptizem.

Potrzeba łączności z pierwiastkiem ludzkim konstytuuje działania mające na celu oswojenie każdej z możliwych obcości, stąd postulaty wzajemnej współ-

pracy między zantagonizowanymi dotychczas rasami[17]. Wampiryczni pracodawcy zaczynają postrzegać zmiennokształtnych już nie tylko jako użytecznych ochroniarzy aktywnych za dnia (gdy nieumarli pogrążeni są w stuporze), lecz jako pełnowartościowych sojuszników; częściej też pojawiają się relacje oparte na przyjaźni, a niekiedy i miłości, zwieńczonej małżeństwem (ten formalny akt jest u Sparks każdorazowo gwarantem *happy endu* i obowiązkowym wręcz ukoronowaniem miłosnej afery). Widać tedy wyraźnie, że opozycja swój – obcy[18] ulega znamiennej weryfikacji, przekroczone bowiem zostają granice gatunkowe, a proces taki uwikłany jest w tworzenie nowych zasad współtrwania, także tych gwarantujących nieszkodzenie śmiertelnikom. „Źli" to teraz na przykład te wampiry – zwane Malkontentami – które mając do dyspozycji sztuczną krew, preferują spożywanie tej płynącej w ludzkich żyłach, a którym w sukurs przychodzą wszelkie istoty, dla których życie innych nie przedstawia większej wartości.

Także kwestia izolacji liminalnego świata wydaje się relewantna dla warunkowania utopijnego porządku. Pisze Parrinder:

> Przemieszczenie się z jednego świata do drugiego stanowi przejście przez strefę graniczną lub ziemię niczyją, mając kilka typowych cech. Należą do nich separacja i izolacja, przekraczanie zakazanej granicy, wejście w stan bezczasowy, pojawienie się potwornych i cudownych postaci oraz doświadczenie śmierci, prowadzące do odrodzenia. Wszystkie te cechy liminalne, wyróżnione przez antropologów w ceremoniach inicjacyjnych czy innych rytuałach plemiennych, to także charakterystyczne motywy przygody heroicznej, a więc i obecnych w późnych dziewiętnastowiecznych romansach (Parrinder 2013: 160)[19].

[17] Warto przy tej okazji zacytować Jeana Baudrillarda, wedle którego utopia „nie jest bynajmniej fantazmatem utraconego porządku, lecz, wbrew wszystkim topikom nierozciągłości i wyparcia, pozostaje ideą dwoistego porządku wzajemności i zwrotności – innymi słowy, porządku symbolicznego (w mocnym, etymologicznym znaczeniu tego słowa)" (Baudrillard 2007: 182).

[18] Będąca zresztą immanentnym dyskursem obecnym w romansie paranormalnym (McLennon 2018).

[19] Przekład własny za: „ To move from one world to another is to pass through a frontier zone or no man's land with several typical features. These include separation and isolation, the crossing of a forbidden boundary, entry into a timeless condition, the appearance of monstrous and marvellous forms, and an experience of death leading to rebirth. All these liminal features distinguished by anthropologists in initiation ceremonies and other tribal rituals are also characteristic motifs of heroic adventure fi ction and, therefore, of late nineteenth-century romances".

Sam zaś romans (nie w odmianie historycznej, lecz osadzony w teraźniejszości), jak zauważa Martuszewska, charakteryzuje czasoprzestrzenna stereotypowość. Badaczka konstatuje, że „W przeważającej większości utworów […] jest ona kreowana bardzo ogólnie, a właściwie nawet ogólnikowo. Akcja najczęściej rozgrywa się […] w bardzo szeroko pojętej współczesności, której przedziałów czasowych nie sygnalizują na ogół żadne wydarzenia historyczne, przywoływane w romansie dość rzadko" (Martuszewska 2014: 135). Dla świata, w którym funkcjonują bohaterowie Sparks, czas jest wartością niedookreśloną w tym sensie, że wydarzenia historyczne – o ile w ogóle się o nich wspomina – służą co najwyżej sprecyzowaniu wieku wampirycznych protagonistów. Liminalna rzeczywistość pozostaje więc w temporalnym zawieszeniu, znamiennym odsunięciu od wszelkich zdarzeń, które decydują o losach ludzkości, a które rozgrywają się w wyabstrahowaniu od istnień nadnaturalnych. Kwestia taka pokrywa się ze stwierdzeniem Łukasza Zweiffela o tym, że

> Utopia zamknięta jest nie tylko odgrodzona od istniejącego świata […], znajduje się na terenach nieznanych reszcie ludzkości, ale i charakteryzuje się odcięciem od czasu. Tutaj czas obraca się w zamknięty[m [m – W.O., K.O.] kole, mijają kolejne syte i szczęśliwe pokolenia, starzy są zastępowani przez młodych, a organizacja społeczna i sposób życia nie ulega żadnej zmianie. Na zewnątrz toczą się wojny, zmieniają się władcy oraz ustroje, upadają i powstają nowe państwa, a Arkadia jest taka sama, jaka była na samym swoim początku. Bowiem została oparta, czy więcej, jest wcieleniem, zrealizowaniem ideału, w związku z tym czas w żaden sposób nie może naruszyć jej struktury (Zweiffel 2004: 71).

Wtóruje badaczowi Krzysztof M. Maj, pisząc, że „Skrywane przed oczyma świata empirii granice […] osnuwa gęsta mgła" (Maj 2017: 131). Co więcej, terytoria ufundowane na utopijnym zamiarze, to obszary oddalone od skupisk ludzkich lub szczelnie od nich odgradzane. Nadnaturalne istnienie odbywa się wszakże wbrew porządkowi człowieczemu nawet w tym sensie, że wampirza aktywność przypada na porę, gdy ludzkie zbiorowości pogrążone są we śnie.

Wojna, miłość i obowiązkowy *happy end*

Potrzeba izolacji liminalnego świata doskonałego wiązać się może z kwestią antagonizmu zachodzącego między „dobrymi" a „złymi" bytami o nadnaturalnej

proweniencji. O konieczności ukrycia utopii (czy też eutopii) przywoływany już Maj pisze następująco:

> Groźba wojny czai się na przedpolach każdej eutopii, pogłębiając jej dążności inkluzywne i chroniąc ją od stagnacji zarazem – nigdy nie urzeczywistniając się bowiem, ustawicznie grozi urzeczywistnieniem. Nietrudno tu dostrzec wdrożenie doktryny odstraszania, która, choć wyklucza wojnę – „archaiczną przemoc systemów znajdujących się w stadium ekspansji", jak kaustycznie zauważał Baudrillard – to i tak pozostaje przemocą „zerową i implozywną" […]. Mur […] w eutopiach pozostaje zwykle figurą klauzurowego zamknięcia i *splendid isolation* […]. Nie dziwi zatem ani potrzeba ukrycia eutopii przed chciwym wzrokiem potencjalnego zaborcy, ani tym bardziej właściwy jej przymus utrzymywania zapobiegawczej przewagi militarnej (Maj 2017: 135).

W romansowym cyklu Sparks owa „groźba wojny" odnosi się nie tylko do zagrożenia związanego z demaskacją liminalnej socjety, lecz także – bardziej już eksplicytnie – do konfliktu z siłami zła, reprezentowanymi – jak zostało to już wspomniane – przez nadnaturalne istoty, dla których skrywanie się przed światem ludzi jest pozbawione znaczenia. W kolejnych tomach „Love at Stake" protagoniści nie tylko odnajdują więc przeznaczonych sobie ukochanych, lecz także każdorazowo ratują człowieczą rzeczywistość przed anihilacją. W tym sensie podtrzymują oni równowagę pomiędzy tym, co widoczne i powszechnie identyfikowalne a tym, co ukryte, pozostające w sekrecie. Dążenie utopijne uwidocznia się tutaj przede wszystkim w pragnieniu zbudowania porządku, w którym z jednej strony niemożliwa byłaby ingerencja praw ludzkich, zaś z drugiej – zbrojne zmagania z mocami ciemności. Obie te tendencje wspiera ponadto pragnienie stworzenia enklawy spokoju, w której członkowie nadnaturalnej, żyjącej w zgodzie społeczności, mieliby szansę na spełnioną i całkowicie szczęśliwą egzystencję. Predylekcja podobna pozostaje w zgodzie zarówno ze stwierdzeniem Adama Sikory, że „Utopiści, zwracając się ku wyobrażonym światom, wypowiadali prawdę istniejącego świata" (Sikora 1982: 6), jak i konstatacją Ireny Pańków, iż:

> Utopia stanowi złożoną strukturę teoretyczną, której jądrem pozostaje projekt społeczeństwa utopijnego (o podwójnym historyczno-uniwersalnym układzie odniesienia); opartą na aksjomatach dotyczących: istnienia nadrzędnej instancji aksjologiczno-ontologicznej stanowiącej podstawowy układ odniesienia; możli-

> wości zdobycia wiedzy niezawodnej; optymizmu w kwestii natury człowieka i natury społeczeństwa (Pańków 1990: 171).

Romans paranormalny kształtuje te predylekcje zgodnie z własnymi ramami modalnymi, dążąc do zaspokojenia elementarnych potrzeb estetycznych, jakie się z nim nierozerwalnie wiążą, wszak:

> Romans to spełnienie marzeń lub utopijna fantazja, której celem jest przemienienie świata w codzienną rzeczywistość, czy to w celu przywrócenia go do stanu jakiegoś zagubionego Edenu, czy też zainaugurowania i zapoczątkowania jakiegoś nowego i ostatecznego królestwa, z którego zniknęła dawna śmiertelność i niedoskonałości (Parrinder 2013: 165).

W tym sensie cykl Sparks o wampirach, zmiennokształtnych, magach, aniołach, demonach i innych nadprzyrodzonych istotach realizuje założenie o świecie idealnym, w którym zło pokonane zostaje za pomocą miłości, która nie tylko przełamuje bariery gatunkowe, konwencje obyczajowo-społeczne, lecz także otwiera możliwość zbudowania zupełnie nowego, pozytywnego porządku, gdzie *happy end* wieńczy każdą trudną drogę, jaką przebyć musieli bohaterowie[20].

Źródła cytowań

Baudrillard, Jean (2007), *Wymiana symboliczna i śmierć*, przekł. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.

Bujnicka, Maria (2006), 'Romans', w: Tadeusz Żabski (red.), *Słownik literatury popularnej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Frye, Northrop (1978), *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge: Harvard University Press.

Graciotti, Sante (1972), 'Utopia w dziełach Ignacego Krasickiego', *Przegląd Humanistyczny*: 14, ss. 1-16.

Gutowski, Bartłomiej (2006), 'Filozoficzne uwarunkowania utopii', w: Bartłomiej Gutowski (red.), *A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawieź: sztuka i myśl w świetle utopii*, Warszawa: [s.n.].

[20] Jak celnie zauważa Maj: „nadrzędnym kryterium oceny utopii jako eutopii, miejsca więc najszczęśliwszego i najdoskonalszego pod słońcem logosu, jest realizowalność, a więc immanentnie zawarty w niej model postępowania w świecie empirii" (Maj 2017: 153).

Illuoz, Eva (2008), *Consuming the Romantic Utopia*. *Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*, Berkley &Los Angeles: University of California Press.

Jameson, Fredric (1975), 'Magical Narratives: Romance as Genre', *New Literary History*: 1, ss. 135-163.

Leś, Mariusz M. (2014), 'Sieciowa ekstropia. Wprowadzenie', *Wielogłos*: 3, ss 15-35.

Levitas, Ruth (2013), *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*, New York: Palgrave Macmillan.

Maj, Krzysztof M. (2017), 'La vendita del fumo. Izolacjonizm, szczęście i doskonałość w światach eutopijnych', w: Ksenia Olkusz (red.), *50 twarzy popkultury*, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, ss. 131-161.

Mannolini-Winwood, Sarai (2018), 'Wokół definicji fantastyki miejskiej', przekł. Krzysztof M. Maj, *Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki*: 58, ss. 29-48.

Martuszewska, Anna (2014), *Architektonika literackiego romansu*, Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria.

McLennon, Leigh M. (2018), 'Definiując urban fantasy i romans paranormalny. Przekraczanie granic gatunków, mediów, a także siebie i innych w nowych nadprzyrodzonych światach', przekł. Ksenia Olkusz, *Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki*: 58, ss. 65-95.

Mendlesohn, Farah (2008), *The Rhetorics of Fantasy,* Middletown: Wesleyan University Press.

Olkusz, Ksenia (2016), 'Romans paranormalny – materiały do „Słownika Rodzajów Literackich"', *Zagadnienia Rodzajów Literackich:* 1, ss. 104-110.

Olkusz, Ksenia (2018), 'Utopia', w: Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, Gdańsk: Słowo/ obraz terytoria, ss. 498-502.

Olkusz, Ksenia (2014), 'W objęciach kiczu, czyli co skrywa (lub odsłania) romans paranormalny/metafizyczny. Na przykładzie cyklu „Love at Stake" Kerrelyn Sparks', w: Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz (red.), *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 149-160.

Pańków, Irena (1990), *Filozofia utopii,* Warszawa: PWN.

Parrinder, Patrick (2013), 'Utopia and Romance', w: Gregory Claeys (red.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, ss. 152-173.

Radway, J. A. (1991), *Heading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Setecka, Agnieszka (2000), 'Romans – przejaw zwycięstwa czy klęski kobiet? O romansie dawniej i dziś', w: Grażyna Borkowska (red.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Warszawa: Instytut Badań Literackich, ss. 187-199 .

Sikora, Adam (1982), *Prorocy szczęśliwych światów,* Warszawa: Nasza Księgarnia.

Sparks, Kerrelyn (2013), *Anioły i wampiry*, przekł. Agata D. Kowalczyk, Warszawa: Amber.

Sparks, Kerrelyn (2014), *Ja cię kocham, a ty śpisz, wampirze*, przekł. Agata D. Kowalczyk, Warszawa: Amber.

Sparks, Kerrelyn (2010), *Jak poślubić wampira milionera*, przekł. Ewa Spirydowicz, Warszawa: Amber.

Sparks, Kerrelyn (2013), *Poszukiwany żywy lub nieumarły*, przekł. Beata Horosiewicz, Warszawa: Amber.

Sparks, Kerrelyn (2011), *Sekretne życie wampira*, przekł. Agata D. Kowalczyk, Warszawa: Amber.

Sparks, Kerrelyn (2010), *Wampiry w wielkim mieście*, przekł. Ewa Spirydowicz, Warszawa: Amber.

Sparks, Kerrelyn (2010), *Wampiry wolą szatynki,* przekł. Ewa Spirydowicz, Warszawa: Amber.

Sparks, Kerrelyn (2011), *Zakazane noce z wampirzycą*, przekł. Agata D. Kowalczyk, Warszawa: Amber.

Szyszkowska, Ewelina Maria (2003), *Odmiany uczuć: popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990-2000*, Warszawa: Biblioteka Narodowa.

Zweiffel, Łukasz (2004), 'Projekt, plan oraz utopia jako trzy aspekty ludzkiej egzystencji', *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica*: 2, ss. 73-86.

Funkcje zabiegu przeplatanki w *Grze o tron* George'a R.R. Martina. Interpretacje i reinterpretacje tekstowego świata

JOANNA KOKOT
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
marmurka@interia.pl

Jak stwierdza Grzegorz Trębicki: „Jedną z najważniejszych do zaobserwowania zmian w strukturze *fantasy* epickiej z lat dziewięćdziesiątych jest coraz bardziej posunięta rozbudowa wątków i, związane z tym bezpośrednio, zwiększanie się objętości tekstów" (Trębicki 2007: 105), połączone z tematyką historiozoficzną. Tak więc w centrum uwagi znajdują się nie tyle losy pojedynczych bohaterów, ile sam świat przedstawiony w całej jego różnorodności i złożoności, zaś fabuła obejmuje wiele wątków, splatających się w historię przedstawionych ziem. Tak rozbudowane światy proponują choćby Robert Jordan (*The Wheel of Time*, którego pierwszy tom ukazał się w roku 1990), Steven Erickson (*The Malazan Book of the Fallen*, rozpoczęty w 2000 roku), a także George R.R. Martin w cyklu *Pieśń lodu i ognia* (*A Song of Ice and Fire*), z którego dotąd ukazało się pięć tomów (a zaplanowane są co najmniej dwa kolejne).

Pierwszy tom cyklu Martina, *Gra o tron* (*A Game of Thrones* 1997), który będzie głównym przedmiotem rozważań w tym rozdziale, potraktować można jako swego rodzaju prolog do całości. Dostarcza on podstawowych informacji na temat geografii, historii i ustroju politycznego ziem, na jakich rozgrywać się będą dalsze zdarzenia, a zarazem zapowiada stopniowe poszerzanie i wzbogacanie tła czasowo-przestrzennego, które dokonywać się będzie w kolejnych tomach. Wprowadza także najważniejsze postaci i ich postawy, reinterpretowane

w dalszych częściach cyklu, kiedy to początkowe podziały na dobre i złe strony ulegną zatarciu bądź przeformułowaniu[1]. Nadto tom pierwszy ukazuje zdarzenia, które staną się zarzewiem krwawych wojen, niszczących dotychczasową równowagę polityczną, a będących głównym tematem dalszych części cyklu, takich jak śmierć króla i podważenie legalności jego potomków.

Utwór otwiera epizod rozgrywający się w Krainie Wiecznej Zimy, zamyka zaś scena z płonącym stosem pogrzebowym Droga, wysuwając na plan pierwszy podstawowe motywy cyklu – lód i ogień – tworzące ramę kompozycyjną tekstu. Motywy te powrócą w kolejnych tomach cyklu. W *Starciu królów* Daenerys wspomina swego brata, Rhaegara, a raczej wizję, której doświadczyła w Pałacu Pyłu: „Mój brat powiedział »Jego pieśń to pieśń lodu i ognia«. Jestem pewna, że to był mój brat. Nie Viserys, Rhaegar. Miał harfę o srebrnych strunach" (Martin 2012b: 878). W tym samym tomie Meera i Jojen przysięgają wierność Winterfell na lód i ogień (Martin 2012b: 338). W *Nawałnicy mieczy* Bran używa przykładu z lodem i ogniem, by zilustrować relację miłości i nienawiści, według niego nie do pogodzenia (podczas gdy Meera i Jojen nie widzą między nimi sprzeczności; Martin 2012a: 338-339). Tak więc ramowe rozdziały *Gry o tron* nie funkcjonują wyłącznie jako nawiązanie do tytułu całego cyklu, ale także zapowiadają proces uwieloznacznienia motywów lodu i ognia w kolejnych tomach.

Gra o tron wykorzystuje technikę narracyjną, która kontynuowana będzie w następnych częściach – zabieg przeplatanki, *interlacement*. Autor wprowadza kilka wątków, prowadzonych niejako równolegle, porzucając jedną postać na rzecz kolejnej, by powrócić do niej w dalszej części utworu. Utwór podzielony jest na szereg krótkich rozdziałów, zatytułowanych imionami postaci, z których punktu widzenia prowadzona jest narracja. Co istotne, ograniczona perspektywa postaci prowadzących sprawia, że narracja okazuje się niewiarygodna, jako że ani informacje, ani interpretacje nie są korygowane przez nadrzędny głos wszechwiedzącego narratora. Zatem naprzemienność wątków to nie wyłącznie

[1] Najlepiej chyba ilustrują niejednoznaczną pod względem etycznym naturę Martinowskiego świata słowa Roba w *Nawałnicy mieczy*: „Kiedy wszyscy krzyczeli: »król północy, król północy« powiedziałem sobie... przysięgłem przed sobą, że będę dobrym władcą, honorowym jak ojciec, silnym, sprawiedliwym, wiernym wobec przyjaciół i odważnym wobec wrogów... a teraz nawet nie potrafię odróżnić jednych od drugich" (Martin 2012a: 286). Grzegorz Trębicki (2007: 105-112) zwraca uwagę na fakt, że rezygnacja z motywu walki Dobra ze Złem (w ich metafizycznym wymiarze) jest jedną z tendencji rozwojowych gatunku *fantasy*.

metoda śledzenia równoległych czasowo losów postaci. Przeplatające się punkty widzenia komentują się i uzupełniają wzajemnie, sam zaś zabieg kompozycyjny nie tylko ma swój udział w stopniowym odsłanianiu tekstowego świata, ale i prowokuje odbiorcę do aktywnej jego rekonstrukcji, a także sygnalizuje najważniejsze kierunki, w jakich iść będzie reinterpretacja modelu przedstawionej rzeczywistości w kolejnych tomach.

Mimesis czy prawa magii?

Świat Westeros w *Grze o tron* wzorowany jest na europejskim średniowieczu – i nie chodzi tu jedynie o pojedyncze rekwizyty odwołujące się do tej epoki (konie jako środek transportu, miecze czy topory jako broń, zamki, nierozwinięta technika i tym podobne), te bowiem typowe są dla większości tekstów należących do gatunku *fantasy*. Cały system polityczny i społeczny tego kraju to niemal kalka średniowiecznych systemów zachodnioeuropejskich, opartych na feudalnych relacjach. Królestwo podzielone jest na mniejsze domeny, którymi władają lordowie Wielkich Rodów, podczas gdy pomniejsze rody są im zaprzysiężone i podległe. Mariaże pomiędzy poszczególnymi rodami są zawierane głównie z powodów politycznych – ich funkcją jest zapewnienie wzajemnej lojalności. Konflikty polityczne mają swoje odpowiedniki w świecie średniowiecznej Europy – sam Martin (Walter 2015: 71-72) przyznaje się do inspiracji między innymi Wojną Dwóch Róż. Widać tu dbałość o szczegóły uprawdopodobniające przedstawioną rzeczywistość jako wersję świata średniowiecznego – nawet jeśli analogie nie są do końca pełne (Pollack 1975). Opowieść o Siedmiu Królestwach przypomina bardziej powieść historyczną, której kanwą są dzieje wyimaginowanego świata (to jest niemającego odpowiednika w pozatekstowym uniwersum), niż *fantasy*, tym bardziej, że dominuje tu mimetyczny model rzeczywistości. Z kolei krainy kontynentu Essos, przedstawione w pierwszym tomie (Wolne Miasta, Vaes Dothrakis), modelowane są na rzeczywistości dawnego Bliskiego Wschodu. Są one – z perspektywy „europejskiego" Westeros – egzotyczne, ale i tu nie działają prawa magii.

To prawda, że niektóre zdarzenia przedstawione w *Grze o tron* mogą wydawać się niesamowite, lecz nie funkcjonują one jako trwałe ani nawet oczywiste przełamanie mimetycznego porządku. Upadek Brana z wieży i nadejście wieści o śmierci lorda Eddarda poprzedzone są wyciem wilkorów, jednak łączenie tych zdarzeń w ciąg przyczynowo-skutkowy może być wynikiem zwykłych

przesądów. Podobnie jest ze snami, w których mali Starkowie widzą martwego ojca, albo z przeczuciami Neda, gdy odwiedza rodzinną kryptę. Epizod inicjujący właściwą akcję powieści – odnalezienie martwej wilkorzycy przebitej rogiem jelenia – postrzegany jest przez Catelyn jako znak zapowiadający zniszczenie rodu Starków przez ród Baratheonów, jednak ostatecznie okaże się pozbawiony jakiejkolwiek wartości profetycznej, jako że Eddarda Starka skaże na śmierć król Joffrey, Lannister z lwem w herbie (choć uważany za potomka Baratheona). Bran, leżąc w gorączce po upadku z wieży, obejmuje wzrokiem całe królestwo; co więcej, wyczuwa złowrogą atmosferę panującą na królewskim dworze oraz niebezpieczeństwa grożące jego rodzinie, jednak epizod ten nie ma praktycznie żadnego wpływu na dalszy przebieg zdarzeń.

Obecności magii w świecie *Gry o tron* zaprzeczają także same postaci, traktując ją jako coś, co można włożyć między bajki. Gdy Bran prosi maestera Luwina, by ten nauczył go tej sztuki, starzec odpowiada:

> Mogę cię nauczyć historii, uzdrawiania, ziołolecznictwa. Mogę też nauczyć cię języka kruków, budowania zamków i sterowania statkami według gwiazd. Mogę nauczyć cię mierzyć dni, oznaczać pory roku, a w Cytadeli Starego Miasta uczą o wiele więcej. Jednakże nikt nie nauczy cię magii (Martin 2011: 605).

Ser Jorah, uchodźca z Siedmiu Królestw, uznaje Mirri Maz Duur, maegi krainy Lhazar, za zwykłą uzdrowicielkę, mimo że wspomina ona o naukach pobieranych u magów. Najwyraźniej słowo „mag" nie kojarzy mu się z uprawianiem czarów. Jedyną osobą skłonną uwierzyć w skuteczność magii jest Daenerys, wszakże początkowo wydaje się, że – podobnie jak w przypadku niby-wróżebnych snów Brana i Rickona albo przeczuć Neda i Catelyn – mamy do czynienia jedynie z przesądem.

Podobnie postrzegane są magiczne istoty. Maester Luwin jest przekonany, że obdarzone nadprzyrodzonymi właściwościami dzieci lasu dawno już wymarły: „Dzieci lasu odeszły ze świata, a ich mądrość zniknęła razem z nimi" (Martin 2011: 451), zaś opowieści Oshy o tym, że żyją one na północ od Muru, traktuje jako wierutne bzdury, łając kobietę: „Starkowie potraktowali cię łagodniej, niż na to zasługujesz, a ty odpłacasz im się, napychając chłopcu głowę głupotami" (Martin 2011: 768). Podobnie ma się rzecz z Innymi, w których istnienie wierzy – albo na wpół wierzy – jedynie siedmioletni Bran, karmiony opowieściami o nich przez Starą Nianię. Pytanie o Innych powraca, gdy zwiadowcy z Muru odnajdują zwłoki Othora i Frowersa, a Jon wspomina

historie o nich, jakich słuchał w dzieciństwie. Jednak rozważania te sprowokowane są raczej złowrogą atmosferą i nie funkcjonują jako próba wyjaśnienia sposobu, w jaki obaj zwiadowcy ponieśli śmierć. Gdy wraca poczucie bezpieczeństwa, Inni zostają zapomniani.

Smoki (często kojarzone z konwencjonalnym światem *fantasy* – wystarczy wspomnieć utwory Johna Ronalda Reuela Tolkiena, Ursuli LeGuin czy Ann McCaffrey) uważane są za zwyczajne wymarłe zwierzęta, a nie za stwory obdarzone nadnaturalnymi mocami. Wprawdzie ród Targaryenów według legendy wywodzi się od smoków, ale słowa Viserysa o zbudzeniu się w nim smoka czy ser Joraha o Rhaegarze jako o ostatnim smoku mogą być rozumiane jedynie metaforycznie, bowiem w obu mężczyznach nie ma nic nadprzyrodzonego, w dodatku Viserysa zabija żar, na który legendarne smoki miały być odporne. Wielokrotne próby Dany, mające doprowadzić do wyklucia się smoków, komentowane są jako pozbawione sensu – nawet z perspektywy Essos smocze jaja to jedynie skamieliny.

Rzeczywistość *Gry o tron* to świat, gdzie nie praktykuje się magii, ani nawet w nią nie wierzy, podczas gdy wszelkie magiczne stwory należą albo do legendarnej przeszłości, albo do nieznanych obszarów spoza Siedmiu Królestw, choć i w tym drugim wypadku sam fakt ich istnienia jest co najmniej problematyczny. Nawet jeśli geografia i historia uniwersum wykreowanego przez Martina są zmyślone (choć oparte o rzeczywiste, pozatekstowe kultury), fizyczne prawa, które nim rządzą, już nie.

Magia, będąca jednym ze znaków rozpoznawczych gatunku *fantasy,* istnieje jedynie na obrzeżach rzeczywistości przedstawionej w *Grze o tron*. W Krainie Wiecznej Zimy pojawiają się tajemniczy Inni z mieczami wykonanymi z nieznanego metalu, o ostrzach, „które [ożywały – J.K.] w świetle księżyca" (Martin 2011: 13), a martwy ser Waymar Royce, przemieniony w upiora powstaje, by zabić jednego ze swoich zwiadowców. Na Wschodzie, na obszarach poza Vaes Dothrakis, młoda kobieta wstępuje w płomienie i wychodzi z nich bez szwanku, ogień daje też życie smokom, które lęgną się z pozornie skamieniałych jaj. Tak więc magia powiązana jest wyraźnie z tymi obszarami świata, które odwołują do tytułowych motywów cyklu – lodu i ognia – a także z ramowymi rozdziałami powieści, w których epizody te zostały opisane[2].

[2] Mogłoby się wydawać, że podczas gdy na kontynencie Westeros prawa magii działają na ściśle określonym obszarze – poza Murem, w Essos podobne ograniczenie przestrzenne nie ma miejsca; tu źródłem magii jest sama Daenerys i smocza krew

Jednakże w pozostałych rozdziałach można znaleźć echa owych epizodów. Oto z pozoru martwi zwiadowcy przemieniają się w upiory zabijające swoich dawnych towarzyszy. Irracjonalne lęki oddziału lorda Mormonta okazują się uzasadnione, a dziwny stan zwłok, początkowo zlekceważony przez dowódcę, istotnie wskazuje na ingerencję Innych, w których istnienie nie wierzą mieszkańcy Siedmiu Królestw. Maegi uzdrawia Drogo za pomocą magii krwi, niepraktykowanej już w Essos i będącej raczej przedmiotem legend, podobnie jak Inni czy dzieci lasu. Złowrogie kształty, które towarzyszą rytowi, widzi jedynie Daenerys – nie jest to więc pełne wtargnięcie innego porządku świata w rzeczywistość mimetyczną:

> Nie, chciała powiedzieć Dany, nie, tylko nie to, nie wolno, lecz kiedy otworzyła usta, z gardła wydobył się tylko długi, bolesny okrzyk, a po jej ciele spłynął pot. Co z nimi, czy oni nie widzą? Cienie w namiocie wciąż krążyły wokół ognia i wanny pełnej krwi; ciemne na tle jedwabnych ścian, nie wszystkie przypominały ludzkie postacie. Przez chwilę widziała cień ogromnego wilka, a inny, jakaś ludzka postać, wił się w płomieniach (Martin 2011: 744).

Niebagatelną rolę odgrywa tu zabieg przeplatanki. Rozdziały przedstawiające atak upiorów na Nocną Straż i czarnoksięskie działania maegi sąsiadują z rozdziałami przedstawiającymi rzeczywistość, w której wciąż jeszcze dominują prawa *mimesis*, a postaci nie są świadome zdarzeń prawa te negujących. Przeplecione są więc ze sobą nie tylko poszczególne wątki, ale i porządki rzeczywistości. Rozdziały, w których pojawia się nadprzyrodzone, „wdzierają się" w główną część tekstu, podobnie jak magia wdziera się w pozornie mimetyczną rzeczywistość. W *Grze o tron* magia wciąż jeszcze jest zjawiskiem nietrwałym, chwilowo przełamującym prawa przedstawionego świata

Owo wtargnięcie magii w mimetyczny porządek *Gry o tron* – tak na poziomie przedstawionej rzeczywistości, jak i na poziomie kompozycji tekstu – zapowiada kierunek, w jakim rozwijać się będzie akcja w kolejnych częściach cyklu. W tomie pierwszym magiczne zdarzenia dziejące się w „niemagicznym" świecie, wciąż mają charakter epizodyczny, nietrwały, jednak mimetyczny model świata zostanie ostatecznie podważony, zaś prawa magii będą coraz bardziej

płynąca w jej żyłach. Jednak, jak pokażą następne tomy cyklu, Wschód nie jest miejscem, gdzie mimetyczny model świata jest oczywistością.

oczywiste w tomach następnych – w trakcie swoich podróży Dany dotrze do krain, bliższych światom tradycyjnej *fantasy*, zaś na kontynencie Westeros zbudzi się dawna magia. W obu wypadkach dojdzie do ostatecznej korekty pierwotnie zakładanego modelu rzeczywistości.

Poznawanie świata

Przeplatanie „nadprzyrodzonych" epizodów z tymi utwierdzającymi mimetyczny model świata sugeruje ogólniejszą regułę rządzącą procesem poznawania fikcyjnego uniwersum przedstawionego w cyklu Martina, a zasugerowaną już w *Grze o tron*. Kolejne rozdziały nie tylko posuwają naprzód akcję utworu, ale także dostarczają nowych informacji na temat przedstawionej rzeczywistości, a wiadomości te nie muszą być do końca spójne z już uzyskanymi ani też kompletne. I tak, jak dzieje się w wypadku praw rządzących światem, wiedza czytelnika na temat geografii czy historii wyimaginowanych ziem może być nie tylko uzupełniana przez kolejne rozdziały, ale też przez nie modyfikowana. To, co rządzi poznawaniem Martinowskiego uniwersum, to niepewność.

W *Grze o tron* czytelnik praktycznie pozbawiony jest przewodnika. Owszem, wydawać by się mogło, że dołączone do książki mapy wprowadzą go przynajmniej w przestrzeń przedstawionego świata. Mapy Siedmiu Królestw i terenu tuż za Wielkim Murem są dość szczegółowe i pozwalają zlokalizować miejsca, w których rozgrywają się najważniejsze wydarzenia. Jednakże część akcji (wątek Daenerys) dzieje się na Wschodzie, na kontynencie Essos i tu czytelnik musi polegać wyłącznie na narratorze. Trasa przemierzana przez Dany i jej brata, wiodąca „z Braavos do Myr, z Myr do Tyrosh i dalej do Qohoru, Volantis i Lys" (Martin 2011: 36), nie została oznaczona na mapie, brak na niej także Vaes Dothrak czy Lhazaru, gdzie Drogo otrzyma śmiertelną ranę. Zamiast tego w książce znalazła się mapa przedstawiająca Valyrię i okolice, a więc tereny niezbyt istotne dla właściwej akcji powieści. Zatem geografia świata *Gry o tron* pełna jest luk, zaś fakt, że zamiast mapy zachodniego wybrzeża Essos dołączono mapę ziem nad Zatoką Niewolników sugeruje, iż są to luki pozostawione celowo. Kolejne tomy zawierać będą mapy nie tylko nowych miejsc, które pojawią się w opowieści (Żelazne Wyspy), ale także lokacji będących tłem zdarzeń opowiedzianych we wcześniejszych tomach (Królewska Przystań czy też Wolne Miasta). Nawet jeśli geografia przedstawionego świata odkrywana jest stopniowo, a to „stopniowo" nie

oznacza „systematycznie" – przypomina ona niekompletną układankę, której poszczególne elementy dostarczane są mniej czy bardziej przypadkowo.

Podobna fragmentaryczność cechuje także proces poznawania rzeczywistości w trakcie lektury. Narracja personalna[3] wzmaga jeszcze poczucie obcości przedstawionego świata. Krainy, w których rozgrywają się wydarzenia, ich osobliwości, niektóre fakty z przeszłości, większość topograficznych szczegółów są doskonale znane postaciom i przyjmowane jako pewnik. W rezultacie albo brak jakichkolwiek wyjaśnień, albo też pojawiają się one wówczas, gdy postać prowadząca decyduje się poświęcić więcej myśli swojemu otoczeniu. Najczęściej jednak protagonista przechodzi do porządku dziennego nad wieloma faktami, które mogłyby zadziwić czy zaintrygować czytelnika.

Powieść otwiera *Prolog*, którego akcja, jak już zostało powiedziane, rozgrywa się na terenie poza Murem strzegącym Siedem Królestw przed Nawiedzonym Lasem. Są to ziemie niezwykłe nawet z perspektywy przeciętnego mieszkańca Westeros, a zatem można by oczekiwać, że poświęcone będzie im sporo uwagi. Jednakże postacią prowadzącą jest tu Will, jeden ze zwiadowców Nocnej Straży, który znalazł się tu nie po raz pierwszy. Bardziej niż otoczenie uwagę jego zaprząta elegancki strój dowódcy, zaś osobliwości, takie jak drzewa strażnicze, wolni jeźdźcy czy maesterowie pozostają bez komentarza. Czytelnik dowiaduje się o śmierci kilku dzikich, ale już nie tego, kim lub czym są owi dzicy (w oryginale użyte jest słowo *wildlings*, oznaczające dzikie zwierzęta lub rośliny-dziczki). Niewiele też znalazło się wyjaśnień na temat Innych – nieco informacji dostarczą opowieści Starej Niani w dalszych partiach tomu, jednak nie są one traktowane jako do końca wiarygodne.

W podobny sposób czytelnik wprowadzony jest w świat Wschodu. Wydawałoby się, że skoro Daenerys jest tam obca, obyczaje mieszkańców Essos będą poznawane wraz z nią, jednak rodzeństwo Targaryenów przebywa na owych ziemiach wystarczająco długo, aby dobrze zaznajomić się ze specyfiką tamtejszej kultury. Dotyczy to nawet kultury i języka Dothraków – dopiero po jakimś czasie odbiorca może się domyślić, że Khal to nie pierwsze imię przyszłego męża Dany, ale jego tytuł (błędu tego nie popełni czytelnik polskiej wersji utworu, gdyż słowo to pisane jest zawsze małą literą i wyróżnione kursywą także wtedy, gdy poprzedza imię postaci). Także inne nazwy w ję-

[3] Chodzi o narrację prowadzoną z punktu widzenia postaci, gdzie rzeczywistość przedstawiona jest tak, jak postrzega ją owa postać (Stanzel 1980a: 276-285; 1980b: 223).

zyku Dothraków, jak „khalasar", „khaleesi" czy „arakh" nie są przełożone w narracji na język angielski (odpowiednik Wspólnej Mowy, którą posługują się mieszkańcy Westeros), a zatem ich denotaty pozostaną nieznane, dopóki nie będą zwizualizowane w narracji, albo któraś z postaci nie poświęci im więcej uwagi.

Również w rozdziałach, gdzie akcja dzieje się w Siedmiu Królestwach, pojawiają się obco brzmiące nazwy, których odpowiedniki nie są oczywiste dla odbiorcy. Jest on więc pozostawiony własnej domyślności, gdy trzeba odpowiedzieć na pytanie, jakie funkcje pełni sept, czym zajmuje się septa albo co jest szczególnego w czardrzewie (*weirwood*). Odpowiedzi wynikają z kontekstu, w jakim używane są nieznane terminy, a raczej z szeregu kontekstów, gdyż zazwyczaj pierwsze użycie nieznanego terminu nie pozwala na jednoznaczne określenie jego znaczenia.

Prolog zapowiada główną zasadę, jaka spoczywa u podłoża konstruowania rzeczywistości w tekście Martina. Świat nie jest wyjaśniony na początku utworu, nie jest nawet poznawany stopniowo przez prowadzącego bohatera, kiedy to odbiorca może śledzić odkrycia postaci i w ten sposób wzbogacać swoją wiedzę. Musi zostać zrekonstruowany; czytelnik jest tu jedynym obcym, podczas gdy wszystkie postaci są dobrze obeznane z rzeczami, ludami, zwierzętami, roślinami, funkcjami czy nawet osobliwościami architektonicznymi. Tak więc spoglądanie na rzeczywistość Siedmiu Królestw i sąsiadujących z nimi ziem oczami protagonisty (czy nawet oczami kilku protagonistów) raczej wzmaga poczucie obcości, niż je rozwiewa, zaś czytelnik prowokowany jest do zainteresowania się nie tylko losami postaci, ale i konstrukcją przedstawionej rzeczywistości.

W podobnie niepełny, ale i niepewny sposób odsłaniają się przed oczami odbiorcy zdarzenia należące do przedakcji, a połączone związkiem przyczynowo-skutkowym z akcją właściwą utworu. Wydarzenia te podlegają stopniowej rekonstrukcji, w miarę jak pojawiają się w myślach postaci biorących w nich udział czy znających je jedynie ze słyszenia. Retrospekcje są jednak na tyle krótkie i ulotne, że nie dają pełnego obrazu, w dodatku – w zależności od postaci – rewolta Baratheona postrzegana jest i interpretowana zupełnie inaczej. Znaczące jest to, że po raz pierwszy wzmianka o rebelii pojawia się w rozdziale, w którym postacią prowadzącą jest Daenerys, znająca te zdarzenia jedynie z opowiadania swojego brata (on sam zaś miał wówczas zaledwie osiem lat, a zatem jest nie do końca wiarygodnym świadkiem):

> Widziała blask księżycowych promieni migocących na czarnych żaglach w czasie ucieczki nocą na Smoczą Skałę. Jej brat Rhaegar walczył z Uzurpatorem w krwawych

> wodach Tridentu i zginął za kobietę, którą kochał. Potem psy Uzurpatora, jak Viserys nazywał lorda Lannistera i Starka, splądrowały Królewską Przystań. Księżniczka Elia z Dorne błagała o litość, kiedy odebrano jej od piersi potomka Rhaegara i zabito na jej oczach. Wypolerowane czaszki ostatnich smoków patrzyły pustymi oczyma w sali tronowej, jak królobójca złotym mieczem otwiera gardło jej ojca (Martin 2011: 35).

Później pojawią się kolejne – równie szczątkowe – informacje na temat wojny domowej, a wersja Daenerys (właściwie Viserysa) skonfrontowana zostanie z wersją Starka. Tu proces poznawania świata nie polega na prostym łączeniu i dodawaniu informacji, jak w wypadku nieznanych denotatów obco brzmiących słów, ale na ciągłym przewartościowywaniu tego, co początkowo uznane zostało za pewnik. Pozornie oczywiste interpretacje sytuacji ożywających na chwilę w pamięci wiodącej postaci mogą zostać zanegowane przez kolejne konteksty, w których pojawią się wspominane epizody.

W pamięci Eddarda powraca postać jego nieżyjącej już siostry, Lyanny, zgwałconej ongiś przez Rhaegara, i obietnicy, jaką jej złożył. Gdy wspomnienie o niej pojawia się po raz pierwszy, Ned oraz król Robert znajdują się w krypcie Starków, przy grobie dziewczyny. Baratheon boleje nad tym, że młoda i piękna istota pochowana została w tak ponurym miejscu, a nie „gdzieś na wzgórzu, pod drzewem owocowym, gdzie świeci słońce, płyną chmury i pada deszcz, który ją obmywa" (Martin 2011: 49), zaś jego przyjaciel wyjaśnia, że pragnieniem Lyanny był powrót do domu.

> Niekiedy wciąż jeszcze słyszał jej słowa. „Obiecaj mi – mówiła, płacząc w pokoju przesyconym zapachem krwi i róż. – Obiecaj mi, Ned". Gorączka pozbawiła ją sił, dlatego mówiła ledwo słyszalnym szeptem, lecz kiedy obiecał spełnić jej prośbę, strach z oczu jego siostry ustąpił. Ned pamiętał, jak się wtedy uśmiechnęła, jak mocno ścisnęła mu dłoń, zanim wypuściła nić życia – z dłoni Lyanny wysypały się płatki róży, czarne i martwe (Martin 2011: 49).

Kontekst, w jakim pojawia się retrospekcja, narzuca jednoznaczną interpretację przedstawionej wyżej sceny – oto Eddard przyrzeka siostrze, że nie pozostawi jej na obcej ziemi. Jednakże scena obietnicy powróci jeszcze kilkakrotnie, niosąc za każdym razem inne sugestie i podważając wiarygodność pozornie oczywistego odczytania jej sensu. Gdy pogrążony w gorączce Ned śni o bitwie pod górami Dorne, powraca pamięć o Lyannie:

– Zaraz się zacznie – oświadczył ser Arthur Dayne, Miecz Poranka. Ujął w obie dłonie swój Świt. Ostrze, blade jak mleczne szkło, tańczyło, odbijając światło.

– Nie – odpowiedział Ned smutnym głosem. – Zaraz się skończy. – Kiedy opadli go ze szczękiem stali, usłyszał przeraźliwy krzyk Lyanny.

– Eddard! – krzyczała. Po krwawym niebie przeleciał deszcz różanych płatków, błękitnych jak oczy śmierci.

– Lordzie Eddardzie – zawołała powtórnie Lyanna.

– Obiecuję – wyszeptał – Lya, obiecuję (Martin 2011: 444).

Nie jest to już scena czuwania przy łożu śmierci dziewczyny, zatem pojawia się sugestia, że obietnica nie musiała dotyczyć miejsca pochówku. Wreszcie wizja pojawia się w kolejnym krytycznym momencie, po uwięzieniu Eddarda – tym razem poprzedza ją wspomnienie turnieju, podczas którego książę Rhaegar lekceważy swoją żonę i ofiarowuje laur zwycięstwa, wieniec zimowych róż, Lyannie. W ten sposób ustanowiony zostaje związek między obydwoma epizodami – sceną na turnieju i sceną śmierci dziewczyny – gdzie miejscem wspólnym są zimowe róże:

Ned Stark wyciągnął rękę, by uchwycić kwiaty, lecz pod jasnoniebieskimi płatkami czekały ukryte kolce. Poczuł, jak wbijają się w jego dłoń, dostrzegł strużkę krwi, która spływała po jego palcach, i obudził się drżący w ciemności.

„Obiecaj mi, Ned", wyszeptała jego siostra na łożu [krwi – J.K.]. Kochała zapach zimowych róż (Martin 2011: 655).

Pojawiają się kolejne sugestie dotyczące treści obietnicy. Fraza *bloody bed* („zakrwawione łoże"; Martin 2011: 700), będąca odpowiednikiem zwrotu *bed of blood* Lyanny w powyższym cytacie (przełożonego jako „łoże śmierci", choć w istocie jest to „łoże krwi"), powróci w rozmowie Daenerys z maegi i odnosi się do łoża rodzącej. W ten sposób zasugerowana jest przyczyna śmierci Lyanny (czyżby dziewczyna zmarła w połogu?) i kolejne możliwe wyjaśnienie treści obietnicy danej jej przez brata (czyżby dotyczyła ona jej dziecka?). Co więcej, gest Rhaegara podczas turnieju podaje w wątpliwość inną jeszcze oczywistość. We wspomnieniach Dany książę „zginął za kobietę, którą kochał" (Martin 2011: 35), lecz wyraźnie kobietą tą nie jest jego żona Elia, ale właśnie Lyanna (czyżby wcale nie chodziło o gwałt?). Z drugiej strony, choć fragmentaryczna natura wspomnień nachodzących protagonistę może prowokować czytelnika do spekulacji, nie dostarczają

one żadnych pełnych i wiarygodnych wyjaśnień, jakie mogłyby znaleźć się w wypowiedzi narratora wszechwiedzącego.

Tu korekcie podlega nie tyle punkt widzenia postaci, ile czytelnika, prowokowanego do traktowania jako oczywistości tego, co oczywistością nie jest, i co zostanie zweryfikowane w dalszych partiach utworu. Podobnie rzecz się ma z rozwiązaniami pozornie prostych zagadek, dotyczących zdarzeń z bliższej przeszłości. Odkrycie Eddarda, dotyczące prawdziwego ojcostwa dzieci Cersei, wydaje się wyjaśniać śmierć Jona Arryna (który najwyraźniej doszedł do podobnych wniosków). To samo dotyczy nieudanego ataku na rannego Brana – zarówno tożsamość płatnego mordercy, jak i jego zleceniodawcy nie budzi żadnych wątpliwości. Jednak to, co jest pewnikiem dla Neda i Catelyn – a w konsekwencji i dla czytelnika – zostanie zanegowane w dalszym rozwoju akcji. Wypełnianie luk informacyjnych może okazać się jedynie pozorem, każdy następny rozdział może zmienić ogląd rzeczywistości. „Mówią, że diabeł tkwi w szczegółach" (Martin 2011: 839), jak pisze autor w *Podziękowaniach*, i to właśnie szczegóły decydują o tym, czy uniwersum Martina zdaje się pełne, czy niepełne.

I to nie tylko uniwersum, ale i sam tekst. Przeplatanka bowiem nie polega po prostu na chwilowym zawieszeniu danego wątku (na przykład w celu zbudowania napięcia), ale na skonstruowaniu znaczących relacji między poszczególnymi odcinkami opowieści:

> Ale zdarzenia połączone przez *entrelacement* nie są sobie przeciwstawione; są splecione ze sobą [...]. Odchodzimy od tematu, a przynajmniej tak się zdaje, a następnie powracamy, ale nie do tego samego, cośmy porzucili, lecz do czegoś, co rozumiemy już inaczej dzięki temu, co od tego czasu zobaczyliśmy (Tuve 1966: 362-363)[4].

Uczynienie z każdego rozdziału nie tyle okna na świat, ile witrażu zabarwionego świadomością protagonisty, w połączeniu z kompozycyjnym zabiegiem przeplatanki sprawia, że obserwacji podlega nie sama rzeczywistość, ale jej obraz w umyśle bohatera, a rozdziały prezentujące takie obrazy same stają się swego rodzaju *loci* – każdy z nich jest kompozycyjnie zamknięty (jako rozdział), ale otwarty świadomościowo (gdyż powrót do danej postaci

[4] Przekład własny za: „But events connected by entrelacement are not juxtaposed; they are interlaced [...]. We digress, or seem to, and then come back, not to precisely what we left but to something we understand differently because of what we have since seen".

prowadzącej nie musi być powrotem do tego samego oglądu rzeczywistości – może on ulec modyfikacji dzięki późniejszemu doświadczeniu protagonisty i nabytej przezeń wiedzy). Tak więc świat jawi się jako składanka indywidualnych oglądów utrwalonych w poszczególnych rozdziałach, a następnie potwierdzonych bądź zanegowanych w dalszym ciągu narracji.

Przeplatanie się wątków

Zabieg przeplatanki w cyklu Martina motywowany jest nie tylko wielością postaci biorących udział w zdarzeniach, ale także faktem, że sama opowieść rozpada się na szereg wątków, z których każdy powiązany jest z inną grupą protagonistów. Tak więc przeplatają się nie tylko punkty widzenia, ale także ciągi zdarzeń powiązane z rozmaitymi bohaterami i kręgami przestrzennymi.

Początkowo pojawiają się trzy główne wątki usytuowane w różnych miejscach. Jeden z nich to historia Daenerys, obejmująca jej wygnanie (początkowe etapy przedstawione jako retrospekcja), małżeństwo z Drogiem i życie w Morzu Dothraków, utratę brata, śmierć męża i nienarodzonego dziecka, wreszcie przejęcie władzy nad khalasarem Droga i wyklucie się smoków. Tu Dany jest jedyną postacią prowadzącą, a zatem wydarzenia przedstawione są wyłącznie z jej punktu widzenia, czyniąc tło dziwną mieszaniną tego, co znane i tego, co nieznane (jako że świat Dothraków jest początkowo obcy dziewczynie). Kolejny ciąg zdarzeń rozgrywa się na Murze i poza nim i jest głównie historią kariery Jona, jego przyjaźni i konfliktów, pierwszych doświadczeń poza Murem i ataku nieumarłych. Podobnie jak w wypadku wątku Dany, wydarzenia na Murze są w pierwszym tomie cyklu przedstawione wyłącznie z jednego punktu widzenia – Jona (jeśli zapomnieć o Willu, z którego perspektywy ukazane są zdarzenia w *Prologu*).

Trzeci wątek dotyczy losów Siedmiu Królestw i obejmuje królewskie odwiedziny w Winterfell, związek Jaimego i Cersei, zagadkę śmierci Jona Arryna, życie córek Neda w Królewskiej Przystani i jego synów w Winterfell, dworskie intrygi, śmierć króla Roberta i stracenie Neda, podróże Catelyn, ucieczkę Aryi z Yorenem, wreszcie koronowanie Robba Starka na króla Północy. Wydarzenia te, dziejące się w rozmaitych miejscach w Westeros, przedstawione są z perspektywy kilku postaci: Catelyn i Eddarda Starków, ich dzieci – Brandona, Sansy i Aryi – a także Tyriona Lannistera, brata królowej Cersei.

Trzywątkowa fabuła komplikuje się wraz z rozwojem akcji już w pierwszym tomie cyklu. Początkowo wydaje się, że opowieść o Siedmiu Królestwach obejmuje jedynie losy Eddarda Starka i jego rodziny[5]. Jednakże wyjazd Neda do Królewskiej Przystani sprawia, że wątek ten ulega rozszczepieniu. Lord Eddard działa jako królewski namiestnik, jednocześnie prowadząc śledztwo w sprawie śmierci Jona Arryna. Catelyn pozostaje w Winterfell, opiekując się rannym Branem, po czym wyjeżdża najpierw do Orlego Gniazda, a potem do Riverrun, swego rodzinnego domu. Po wyjeździe Catelyn Bran i Rickon – wciąż w Winterfell – śledzą przygotowania do wojny z Lannisterami czynione przez ich starszego brata, a więc pojawia się kolejny wątek. Wreszcie egzekucja Neda to moment, w którym ostatecznie rozchodzą się drogi obydwu dziewcząt: Sansa zostaje na dworze, Arya zaś ucieka z Yorenem, choć ich wątki praktycznie prowadzone są niezależnie od siebie już wcześniej, jako że każda z nich prowadzi inny tryb życia na dworze – Sansa oddaje się dworskim rozrywkom, Arya zaś trenuje sztuki walki. Pierwszy tom, w którym kolejne postaci prowadzące czynione są bohaterami niezależnych wątków, zapowiada kompozycję kolejnych tomów, gdzie pojawia się więcej protagonistów i wątków splecionych w ogólną fabułę „gry o tron" w Westeros:

> Narracja Martina nie jest narracją zbieżną. W istocie główną tendencją, poczynając od *Gry o tron*, jest stała rozbieżność: rozchodzenie się poszczególnych wątków i rodziny Starków, której rozbicie sprzyja poszerzeniu zakresu i rozmiaru opowieści (Napolitano 2015: 39) [6].

Tak więc wielość postaci prowadzących nie funkcjonuje wyłącznie jako narzędzie stopniowego odsłaniania świata przed oczami czytelnika, przeciwstawiając rozmaite interpretacje i punkty widzenia, ale także jako sygnał tego, że losy poszczególnych bohaterów rozwijać się będą niezależnie od siebie. W istocie liczba punktów widzenia dodawanych w kolejnych tomach może sugerować, że ramifikacja ogólnego wątku Westeros przebiegać będzie w taki sposób, że przedsta-

5 Jest to tym bardziej oczywiste, że czytelnik spotyka wszystkie postaci należące do tego wątku w Winterfell podczas odwiedzin króla Roberta.

6 Przekład własny za: „Martin's narration is not convergent. Indeed, the principal movement from *A Game of Thrones* onward is one of continuing divergence: the divergence of the various storylines, and the divergence of the Stark family, where fragmentation furthers the scope and size of the narrative".

wiane wydarzenia obejmą całe królestwo – zarówno jeśli chodzi o przestrzeń, jak i o uczestników zdarzeń. Wydaje się, że komplikacje i rozgałęzienia na poziomie fabularnym stanowią ekwiwalent stopniowo ujawnianej geografii kraju – każdy tom przynosi nowe wątki i nowe lokacje, co sprawia, że przedstawione uniwersum staje się coraz pełniejsze. Chodziłoby tu o uzyskanie efektu kompletności, o stworzenie obrazu świata, który stawałby się coraz bardziej wyraźny dla obserwatora. A zatem – jeśli chodzi o akcję – rozszczepienie to także splatanie, a pozornie niezależne wątki okazują się powiązane ze sobą na rozmaitych poziomach.

Na przykład Tyrion nie ma własnej opowieści w *Grze o tron*, ale przenosi się z jednego wątku do drugiego, funkcjonując jako swego rodzaju łącznik między nimi. Po raz pierwszy czytelnik spotyka go w Winterfell, gdy przyjeżdża wraz z królem Robertem i jego rodziną, tak więc staje się częścią wątku Starka, zaprzyjaźniając się z Branem czy odwiedzając Mur z Benjenem i Jonem. Następnie po powrocie do King's Landing uczestniczy w wydarzeniach na dworze. Później staje się częścią wątku Catelyn, gdy zostaje pojmany i uwięziony w Eyrie jako zakładnik. Podróż z powrotem prowadzi go do obozu Tywina Lannistera. Funkcjonuje więc jako nić spajająca niektóre z wątków, zakłócając linearność ich rozwoju w podobny sposób, jak działa technika przeplatanki.

Niekiedy powiązania wynikają z miejsc wspólnych dla kilku wątków. Tak jest na przykład w pierwszym rozdziale (*Bran*) poświęconym dezerterowi z Muru. Postać ta jest tu bezimienna i jedynie na podstawie fizycznego wyglądu można zidentyfikować ją jako Gareda, znanego z *Prologu*. Później pojawi się jeszcze kilka podobnych miejsc wspólnych, na przykład wycie wilkora, które towarzyszy upadkowi Brana, a które w kolejnym rozdziale słyszy i Tyrion. Tożsamość zdarzenia podkreślona jest na poziomie narracji – epizod opisany jest w podobny sposób. Gdy Bran spada z wieży, narrator kończy rozdział zdaniem: „W oddali wył wilk. Wrony kołowały nad wieżą, czekając na ziarno" (Martin 2011: 93). Następny rozdział zaczyna się od słów: „Gdzieś wśród labiryntów Winterfell odezwał się wilk. Jego wycie zawisło nad zamkiem niczym żałobna chorągiew" (Martin 2011: 93), które to słowa wyraźnie odnoszą się do upadku Brana („żałobna chorągiew"). Wizje nieprzytomnego bohatera, gdy nawiedza go trójoki kruk, stanowią łącznik z wątkiem Catelyn podążającej na południe i wątkiem Eddarda i dziewcząt przebywających na królewskim dworze.

Nawet dwa skrajne wątki – wątek Muru (i Jona) oraz Wschodu (i Daenerys) ostatecznie okazują się ze sobą powiązane. Początkowo wydaje się, że będą one odseparowane zarówno od siebie nawzajem, jak i od wątku (wątków) Siedmiu Królestw, jako że postaci prowadzące – nawet jeśli początkowo były czę-

ścią Westeros – zostały wchłonięte przez nowe *loci*. Daenerys wprawdzie pragnie odzyskać królestwo, ale przejmuje obyczaje swego nowego ludu, stając się jego częścią. Jest to oczywiste, gdy rozkazuje Viserysowi iść do obozu na piechotę – w przeciwieństwie do brata jest w pełni świadoma implikacji, jakie niesie pozbawienie go wierzchowca. Później, po śmierci Droga, gdy zaczyna pełnić funkcję władczyni, a nie żony władcy, mianuje swój *kos* zgodnie z obyczajem Dothraków. Tak więc nie należy już ona do Westeros, jest też fizycznie odseparowana od ziemi swoich przodków – Dothrakowie niechętnie podejmują podróże przez morze. Podobnie Jon oddzielony jest od swego rodzinnego domu po dołączeniu do Straży – i to nie tylko przez dzielącą go od Winterfell przestrzeń, ale i przez złożone śluby. Jego eskapada, podjęta w celu pomocy bratu w walce z Lannisterami, a udaremniona przez towarzyszy ze Straży, na poziomie tekstowym potwierdza jego przynależność do nowego domu, jak nazywa Mur najpierw maester Aemon, a potem lord Mormont. Ale nawet jeśli Dany i Jon są wpisani w swoje lokacje, ich więzi z Westeros nie są do końca zerwane: Dany pragnie odzyskać tron, zaś Jon zaangażowany jest w losy swojej rodziny – zatem Siedem Królestw pozostaje dla obydwojga miejscem wspólnym, same zaś te postaci są (przynajmniej w pierwszym tomie) najważniejszymi nitkami łączącymi ze sobą dwa pozornie odseparowane od siebie kręgi przestrzenne.

Istnieje więcej jeszcze powiązań między owymi pozornie oddalonymi od siebie wątkami i lądami, których efektem jest wrażenie kompletności zarówno tekstu, jak i losów postaci, a także samego przedstawionego świata. Ślady jednego wątku odnaleźć można w innym, tak więc tytułowe „lód" i „ogień" jawią się raczej jako oksymoron niż zwykła opozycja. Okazuje się, że maester Aemon z Muru jest Targaryenem – zatem wywodzi się z tego samego rodu, co Dany i Viserys. Ser Jorah, rycerz w służbie Daenerys, nie tylko pochodzi z Siedmiu Królestw, ale i jest – jak się okaże – synem lorda Mormonta, komendanta Nocnej Straży. Także miecz ser Joraha, Długi Pazur, podarowany Jonowi przez Mormonta, łączy ze sobą obie skrajności: pierwotny właściciel broni znajduje się na Wschodzie, obecny – na Północy. Podobnie jest w przypadku samych Siedmiu Królestw, gdzie więzy krwi między rodami podważają niezależność określonych wątków – nawet jeśli zdarzenia dotyczące poszczególnych postaci toczą się niezależnie od siebie, fakt, że protagoniści są ze sobą spokrewnieni, sugeruje możliwość splotów przeczących prostej równoległości wątków. Jeśli założyć, że to, co dotyczy jednego z członków rodu, dotyczy także pozostałych, powieść Martina jawi się raczej jako swego rodzaju siatka, niż jako układ równoległych sekwencji zdarzeń.

Co więcej – jak dzieje się to w następnych tomach – niektóre istotne informacje dotyczące danego protagonisty mogą pojawić się w rozdziale poświęconym zupełnie innej postaci, zatem na implikowanym poziomie komunikacji poszczególne odcinki komentują się wzajemnie, a czytelnik zmuszany jest do ciągłej rewizji zarówno swojej wiedzy, jak i ocen. Konfrontacja rozmaitych punktów widzenia i rozmaitych wspomnień w przeplatających się odcinkach-wątkach pierwszego tomu zapowiada stopniowe zacieranie się pozornie czarno-białych podziałów w kolejnych tomach cyklu. Wątki zatem okazują się powiązane nie tylko na poziomie zdarzeń, ale i na poziomie etycznym, jako że intencje, czyny czy wybory danej postaci mogą zostać przedstawione w zupełnie innym świetle przez kolejnych bohaterów.

Z jednej więc strony fabuła *Gry o tron* (podobnie jak i następnych tomów cyklu) rozpada się na odrębne wątki, których bohaterami są różne postaci, z drugiej zaś owe wątki są ze sobą powiązane i to nie tylko na poziomie świata przedstawionego, ale i na poziomie kompozycji dzięki zabiegowi przeplatanki zbliżającemu do siebie (w sąsiadujących rozdziałach) zdarzenia w rozmaitych lokacjach i dotyczące rozmaitych postaci.

Konkluzje

Gra o tron to tekst zarówno otwarty, jak i zamknięty. Jest zamknięty kompozycyjnie dzięki ramowym epizodom, będącym nie tylko odpowiednikiem tytułu cyklu, ale i geograficznych osobliwości przedstawionego świata. Jest otwarty fabularnie, jako że zdarzenia tu przedstawione to jedynie wstęp do kontynuacji w kolejnych tomach. Otwarta natura tekstu sugerowana jest także przez fakt, że – choć pierwsza część nosi tytuł *Prolog* – tytułem ostatniego fragmentu jest imię postaci, podobnie jak w wypadku pozostałych rozdziałów. Brak epilogu w oczywisty sposób sugeruje kontynuację[7].

[7] Jak się okaże w późniejszych tomach, nawet epilog nie zapowiada definitywnego zakończenia (dwa środkowe tomy, *Nawałnica mieczy* i *Taniec ze smokami* kończą się właśnie tak zatytułowanymi rozdziałami), zatem podtrzymane jest napięcie między otwartą a zamkniętą naturą rozwijającego się cyklu. Warto byłoby przyjrzeć się typowi zdarzeń przedstawionych w prologach (otwierających każdy z pięciu tomów) i epilogach – wydaje się, że ani nie zamykają, ani nie otwierają one głównych wątków w danym tomie, a raczej koncentrują się na epizodach zagrażających mimetycznemu porządkowi świata dominującemu w Westeros.

Zarazem jednak wielość wątków, ramifikacje, komplikacje poszczególnych splotów akcji nie tyle skutkują możliwością nieskończonej kontynuacji (jak w niektórych współczesnych sagach, często obejmujących więcej niż jedno pokolenie), ale rysowaniem coraz bardziej spójnego i kompletnego obrazu świata, w którym żyją i poruszają się postaci – świata z jego historią, geografią, losami poszczególnych protagonistów i ich wzajemnymi relacjami, powiązaniami przyczynowo-skutkowymi, a także wymiarem etycznym. Dzięki zabiegowi przeplatanki wątki nie rozwijają się po prostu w sposób linearny, ale dwuwymiarowo – każdy kolejny epizod to zarazem kontynuacja wcześniejszych zdarzeń i wypełnienie luki informacyjnej czy sprostowanie istotne w całościowym obrazie świata.

Do jakiegoś stopnia dalszy rozwój cyklu wzmacnia napięcie między zamkniętym i otwartym charakterem pierwszego tomu. Nawet jeśli niektóre z wątków zostają zakończone (z powodu śmierci protagonisty), pozorny koniec okazuje się miejscem rozszczepienia – śmierć Neda prowadzi do rozdzielenia się jego dzieci, z których każde będzie mieć od tej pory odrębny wątek. Martin nie dodaje nowych postaci i powiązanych z nimi sekwencji zdarzeń wyłącznie dla nich samych, lecz wykorzystuje je, by stworzyć kompletną rzeczywistość, która podlega eksploracji i poznaniu w procesie lektury – zarazem rysując analogie między konstrukcją świata a konstrukcją tekstu.

Źródła cytowań

Martin, George R.R. (2011), *Gra o tron*, przekł. Paweł Kruk, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Martin, George R.R. (2012a), *Nawałnica mieczy. Stal i śnieg*, przekł. Michał Jakuszewski, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Martin, George R.R. (2012b), *Starcie królów*, przekł. Michał Jakuszewski, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.

Napolitano, Marc (2015), '"Sing for your little life". Story, Discourse and Character', w: Jes Battis, Susan Johnston (red.), *Mastering the Game of Thrones. Essays on George R.R. Martin's „A Song of Ice and Fire"*, Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, Inc. Publishers, ss. 35-56.

Polack, Gillian (2017), 'Setting up Westeros. The Medievalesque World of *Game of Thrones*', w: Brian A. Pavlac (red.), *Game of Thrones versus History. Written in Blood*, Hobollen: Wuley Blackwell, ss. 251-260.

Stanzel, Franz (1980a), 'Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły', w: Ryszard Handke (red.), *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 220-236.

Stanzel, Franz (1980b), 'Typowe formy powieści', w: Ryszard Handke (red.), *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, ss. 237-287.

Trębicki, Grzegorz (2007), *Fantasy. Ewolucja gatunku*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas".

Tuve, Rosamond (1966), *Allegorical Imagery: Some Medieval Books and Their Posterity*, Princeton: Princeton University Press.

Walker, Jessica (2015), '"Just songs in the end". Historical Discourses in Shakespeare and Martin', w: *Mastering the Game of Thrones. Essays on George R.R. Martin's „A Song of Ice and Fire"*, w: Jes Battis, Susan Johnston (red.), Jefferson, North Carolina: McFarland and Company, Inc. Publishers, ss. 71-112.

Między zwierzęciem a człowiekiem. Obraz psa i psiogłowca we współczesnej rosyjskiej fantastyce grozy

ANNA N. WILK
Badaczka niezależna

Wilk i pies, czyli dwie formy likantropii

Alfonso di Nola pisze: „nie ma kultury, której byłaby obca mitologia przemiany ludzi w zwierzęta, do dziś zachowująca aktualność lub obecna w formie szczątkowej, jako relikt przeszłości przeniesiona w sferę baśni, folkloru lub fikcji, także kinowej" (di Nola 2012: 6). Pomimo różnorodności fauny konotującej zjawiska nadprzyrodzone, w filmach i literaturze popularnej dominuje jednak motyw przemiany istoty ludzkiej w wilka. Zależność tę można objaśnić nadrzędną rolą kultury zachodnioeuropejskiej, która przyczyniła się do nadania wilczej transformacji statusu modelu wzorcowego dla interpretacji wszystkich podobnych przeobrażeń w mitach, przesądach i utworach ludowych kultur całego świata (di Nola 2012: 6). Należy bowiem zauważyć, że nocny tryb życia wspomnianego drapieżnika, wzbudzające niepokój wycie do księżyca, atakowanie zwierząt gospodarczych oraz występowanie głównie na terenach leśnych, od wieków postrzeganych jako siedliska sił nadnaturalnych, uznawane były powszechnie za dowód jego przynależności do istot demonicznych (Kowalski 2007: 600). W okresie rozwoju chrześcijaństwa wilk zaczął być utożsamiany z siłami piekielnymi (Kowalski 2007: 356), gdyż, zgodnie z legendami apokryficznymi, miał zostać stworzony przez samego diabła (Simonides 2010: 83).

Przemiana wilkołacza utożsamiała zatem lęk zarówno przed dziką przyrodą, jak i śmiercią oraz siłami chtonicznymi. Warto zwrócić jednak uwagę również na inny typ potwora likantropicznego, którego fantazmat długo władał wyobraźnią zbiorową – postać psiogłowego, istoty hybrydalnej, będącej wynikiem stałego scalenia cech ludzkich z psimi.

W sferze symbolicznej pies posiada podwójne znaczenie – przynależy jednocześnie do świata ludzi i sił opiekuńczych (Mudrowa 2010b: 178), jak i reprezentant*ów* śmierci oraz mocy demonicznych (Słupiecki 2011: 38). Jego dualistyczna natura wynika z faktu, że jest oswojoną formą wilka (Juranek-Mazurczak 2007: 384-385), dlatego występuje w przesądach i zabobonach zazwyczaj w opozycji do wspomnianego drapieżnika lub jako jego ekwiwalent. Aleksandr Afanasjew zauważa, że w podaniach i legendach słowiańskich wielokrotnie dochodzi do fuzji atrybutów obu istot:

> Podania ludowe łączą z wilkiem i ten łowiecki charakter, jaki nadaje się mitycznemu psu, tak, jak oba zwierzęcia posłużyły do spersonifikowania identycznych zjawisk naturalnych [...]. Na Ukrainie i na Litwie wilki są nazywane psami myśliwskimi św. Jurija (Jurowymi psami) i bez jego pozwolenia one nie mogą tknąć ani jednej sztuki bydła. Z drugiej strony, demoniczna rola wilka przechodziła czasami na psa. [...] Identyfikując psa z demonem-wilkiem, fantazja [ludowa – A. N. W.] nadaje mu epitet „czarny" i zmusza go do działania w mroku nocy; wraz z nastaniem świtu on ucieka (Afanasjew 2013: 367)[1].

Myślenie symboliczne na temat psa i wilka posiada więc cechy wspólne. Znaczące różnice pojawiają się dopiero przy analizie potworów, obdarzonych ich atrybutami. Kiedy wilkołak utożsamia bowiem porażkę apollińskiego rozumu nad dionizyjskim pożądaniem i całkowite podporządkowanie się zwierzęcym instynktom, postać psiogłowego łączy się z potrzebą rozważenia kwantyfikatorów przynależności do rasy ludzkiej. Kynokefal, tak jak człowiek,

[1] Przekład własny za: „Народные предания соединяют с волком и тот охоничий характер, какой присваивался мифической собаке, т. к. оба зверя послужили для олицетворения одинаковых стихийных явлений [...]. На Украине и в Литве волки называются хортами св. Юрия (Юровыми собаками), и без его разрешения они не могут тронуть ни единой скотины. С другой стороны, демоническая роль волка возлагалась иногда на собаку [...] Отождествляя собаку с демоном – волком, фантазия дает ей эпитет »черная« и заставляет ее действовать во мраке ночи; с утренним рассветом она убегает".

charakteryzuje się zdolnością do tworzenia artefaktów kulturowych, ale, w odróżnieniu z kolei od klasycznie pojmowanego wilkołaka, nie jest w stanie zamaskować zwierzęcej strony swojej natury. W źródłach historycznych (kroniki, zapiski z podróży) i etnograficznych (legendy apokryficzne, przesądy, podania wierzeniowe) jest prezentowany zatem jako „dzikus", krwiożerczy mieszkaniec odległych, nieznanych krain, nosiciel odmiennych wartości i norm kulturowych.

W niniejszym rozdziale zbadane zostaną postacie kynokefalów w kontekście istot o powiązaniach zarówno ze światem ludzi, jak i zjawiskami nadprzyrodzonymi. Ponieważ postacie psiogłowych na terenach rosyjskojęzycznych wciąż przynależą do popularnych bohaterów literackich i filmowych, omówione zostaną ich wyobrażenia zarówno w dawnych przesądach oraz wierzeniach, jak i w rosyjskich utworach fantastycznych. Analiza wyobrażenia kynokefala wymaga jednak przywołania roli, jaką postać psa odgrywa w faktach folklorystycznych oraz we współczesnych powieściach i opowiadaniach grozy autorów rosyjskich. Od wieków obraz zwierzęcia domowego ulega bowiem procesowi antropomorfizacji w tekstach kultury; bliska zażyłość występująca między zwierzęciem a człowiekiem wytworzyła w wyobraźni zbiorowej swoiście uczłowieczoną wizję psa – wiernego kompana, obdarzonego ludzkim sposobem rozumowania oraz moralnością (Juranek-Mazurczak 2007: 385). Ze względu na powiązania wspomnianych stworzeń z motywem transgresji człowieczeństwa i zwierzęcości, będą uznawane w tym rozdziale za odmianę postaci psiogłowego. Zostaną omówione takie powieści, jak *Nocny obserwator* Olega Diwowa, *Psogławcy* (*Псоглавцы*) Aleksieja Mawrina, *Sobaczij bog* (*Собачий бог*) Siergieja Arbienina oraz opowiadanie *Suczenysz* (*Сученыш*) Olega Kożyna.

Pies magiczny, pies uczłowieczony. Folklor słowiański a współczesna fantastyka grozy

Warto przywołać tutaj rozważania Katarzyny Juranek-Mazurczak nad przyczyną uczłowieczenia psa w kulturze:

> Od chwili, gdy *Homo sapiens* oddalił się od swego neandertalskiego przodka, a *Canis familiaris* od swego przodka wilka, zaczął się proces udomowienia zwierząt. Te dwa gatunki rozumiały się instynktownie i doskonale, a żyjąc każdy w swojej grupie, zarówno człowiek, jak i pies, wiedzieli, że ich przetrwanie zależy od przetrwania pozo-

> stałych […]. Losy człowieka i psa stały się wspólne, a jedną z podstawowych funkcji, jaką zwierzę przyjęło na siebie (lub którą zostało obarczone), była funkcja strażnika. […] Nastąpił podział na to, co obce, dzikie, nienależące do świata ludzi, a stworzona przez człowieka kultura broniona była przez psa, należącego skądinąd do innego świata. Z czasem człowiek zawłaszczył ziemię i zaczął kształtować psa – podobnie jak inne zwierzęta – na swój obraz i podobieństwo oraz stosować względem niego zasady, jakie obowiązywały w ludzkiej społeczności (Juranek-Mazurczak 2007: 385).

Zjawisko antropomorfizacji psa jest szczególnie widoczne już w legendach apokryficznych, w których zwierzę przedstawiane bywa jako człowiek ukarany przez Boga za obżarstwo (Dal 2011: 598) czy za naigrywanie się z Jezusa Chrystusa (Winogradowa 1995: 281). Z kolei na Rusi wierzono, że pierwotnie psy posiadały wygląd zbliżony do ludzkiego – były nagie i dopiero diabeł stworzył dla nich sierść (Afanasjew 2013: 351).

W ludowej kulturze słowiańskiej dominuje utożsamianie psa z wartościami pozytywnymi; jest nie tylko strażnikiem domu i gospodarstwa, ale również pełni funkcję obrońcy przed siłą nieczystą. Zachowało się wierzenie, że każdy przedstawiciel wspomnianej odmiany psowatych posiada niesamowicie wrażliwe zmysły, dzięki którym potrafi wyczuwać wszelkiego typu zagrożenia, zarówno o charakterze naturalnym, jak i metafizycznym. Słowianie uważali, że psie wycie oznacza zbliżającą się śmierć (Afanasjew 2011: 595), wojnę, nieurodzaj lub pożar (Afanasjew 2013: 353), a szczekanie i warkot ma właściwości apotropeiczne, odstrasza demony (Afanasjew 2013: 215). Co więcej, do czasów współczesnych zachowały się przesądy i zabobony o specjalnych odmianach psów, które wyróżniały się zdolnościami magicznymi lub wysokim stopniem odporności na złowrogie machinacje istot nadprzyrodzonych. Przykładowo, Kazimierz Moszyński odnotowuje, że wielką wartość dla mieszkańców Rusi miały pierworodne szczenięta z pierwszego miotu suki, gdyż w wieku dorosłym stawały się wyjątkowo niebezpieczne i groźne dla czarowników, wiedźm oraz innych bohaterów demonologii ludowej (Moszyński 1934: 308). Szczególną estymą społeczną cieszyły się również dwa rodzaje psów, które podejrzewano o posiadanie zdolności natury magicznej − tak zwana dwuoczka (*двоеглазка*) oraz jasnek[2] (*ярчук*). Do pierwszej odmiany przynależały wszystkie psy o czarnej sierści, posiadające dwie białe plamy nad powiekami, tworzące iluzję drugiej pary oczu. Zgodnie z myśleniem magicznym, dodatkowy

[2] Tłumaczenie własne.

narząd wzroku miał umożliwiać stworzeniu dostrzeganie istot demonicznych, co pozwalało mu w porę ostrzec lub uratować właścicieli przed nadciągającym niebezpieczeństwem. Natomiast jasnek jest interesującym przypadkiem, gdyż niemożliwe jest odnalezienie jego ekwiwalentu w świecie rzeczywistym; miał posiadać jeden wilczy ząb w pysku oraz dwa węże, ukryte pod sierścią. Wyczuwał on obecność czarta i potrafił ciężko ranić wiedźmy (Afanasjew 2013: 353). Postać psa – sojusznika człowieka w walce z siłą nieczystą należy obecnie do popularnych bohaterów rosyjskiej literatury fantastycznej, w tym horroru.

W powieści *Sobaczij bog*, autorstwa Arbienina, psy i wilki stoją po dwóch przeciwnych stronach konfliktu jako przedstawiciele dwóch odmiennych bóstw pogańskich, hinduskiej Saramy, matki wszystkich wspomnianych dzikich drapieżników i wroga rasy ludzkiej oraz egipskiego Anubisa, starającego się pokojowo koegzystować z ludzkością. Jedną z postaci o kluczowym wpływie na przebieg wspomnianego konfliktu jest Tarzan, pies małej Alionki. W kreacji zwierzęcia zauważalne są nawiązania do rosyjskich wierzeń ludowych – jego szczekanie i wycie charakteryzuje się właściwościami apotropeicznymi, posiada on niezwykle wrażliwe zmysły i wyczuwa obecność istot nadprzyrodzonych. Co więcej, w dalszych fragmentach utworu postacie drugoplanowe określają go mianem dwuoczki oraz jasnka. Bierze udział w rozgrywce dwóch bóstw, ponieważ jego właścicielka jest celem ataku Saramy − w przyszłości połączy się bowiem z psiogłowym bóstwem i zostanie matką jego dziecka. Tarzan, chroniąc swoją małą panią, obserwuje zatem dokładnie podwórko oraz szczeka i wyje, uniemożliwiając istotom demonicznym przedostanie się do wnętrza domu. Dziadkowie Alionki interpretują jednakże zachowanie psa jako przejaw agresji i postanawiają wywieźć go do lasu, narażając w ten sposób życie swojej wnuczki. Zniknięcie zwierzęcia sprawia, że Psi Bóg zmuszony jest ujawnić swoją obecność przed dziewczynką i odegrać rolę jej strażnika.

Interesującym zabiegiem narracyjnym jest zaprezentowanie części wydarzeń z perspektywy Tarzana; wprawdzie jego sposób myślenia nie zostaje poddany zjawisku antropomorfizacji, jednak zaakcentowane są cechy charakteru utożsamiane z pozytywnym stereotypem psa − ludzkiego kompana – takie jak wierność, bezwarunkowe oddanie, samopoświęcenie oraz nieustępliwość w zmierzaniu do ponownego spotkania swego właściciela. O ile odbiorca uzyskuje dużo informacji na temat psa, jego motywacji i przemyśleń, o tyle postacie ludzkie sprawiają wrażenie mniej rozbudowanych charakterologicznie. Paradoksalnie, czytelnik niewiele dowiaduje się na temat osobowości głównych bohaterów − tytułowego Psiego Boga i jego przyszłej narzeczonej. Znamienne

jest zatem, że w zakończeniu powieści to właśnie Tarzan, a nie Anubis czy Alionka, pokonuje Saramę, zadając jej decydujący cios.

Kiedy w powieści Arbienina postać psa odgrywa rolę jednoznacznie pozytywną, to w opowiadaniu Olega Kożyna, *Suczenysz,* w interesujący sposób wykorzystane zostają motywy zwierzęcych właściwości magicznych i ich powiązań z człowieczeństwem. Bujan[3], pupil głównego bohatera, Michaiła Sieriebrowa, ginie, bohatersko ratując swojego pana przed wampirem. Jego śmierć prowadzi do nieoczekiwanego odwrócenia ról – upiór zostaje oswojony i staje się pupilem protagonisty, zaś prawdziwy pies, Bujan, przeistacza się w stworzenie nadprzyrodzone, które pośmiertnie nawiedza Michaiła i dusi go w snach:

> To było dziwne, ponieważ Bujan nie śnił się Michaiłowi Stiepanowiczowi już półtorej roku. Przez pierwsze miesiące [po swojej śmierci – A. N. W.] przychodził regularnie – opierał się swoimi solidnymi łapami bezpośrednio na piersi Sieriebrowa i, patrząc w jego niespokojnie umęczoną twarz, przygniatał całym swoim ciężarem… Przygniatał, przygniatał i przygniatał… (Kożyn 2012)[4].

Opisany rodzaj ataku jest charakterystyczny dla istot wampirycznych (Strzelczyk 2007: 219). Zgodnie z regułami myślenia magicznego, ugryzienie upiora działa wyłącznie na ofiary ludzkie, co pozwala dojść do wniosku, że transformacja Bujana spowodowana jest przez Michaiła i jego sposób postrzegania zwierzęcia. W opowiadaniu wielokrotnie zostaje bowiem podkreślone, że główny bohater jest samotny i pies był jego jedynym przyjacielem. Michaił tęskni za nim i podświadomie obwinia się o jego śmierć; w swoim umyśle uczłowiecza zatem obraz utraconego towarzysza do tego stopnia, że umożliwia mu symboliczną metamorfozę w monstrum.

Charakterystyczne dla utworów kultury popularnej są postacie psów pozbawionych zdolności nadprzyrodzonych, które podejmują starania, by ochro-

[3] Imię psa może być nawiązaniem do baśniowej wyspy o tej samej nazwie. Bujan to miejsce magiczne, będące elementem świata przedstawionego rosyjskich zaklęć i utworów ludowych. Wyspa słynęła głównie z tego, że na jej obszarach ukryte były niesamowite przedmioty, służące do walki ze złem. Miejsce magiczne pojawia się między innymi w baśni Aleksandra Puszkina, *Bajka o carze Sałtanie* (1831).

[4] Przekład własny za: „Это было странно, потому что Буян не снился Михаилу Степановичу уже года полтора. Первые месяцы он приходил регулярно – упирался своими здоровенными лапами прямо в грудь Сереброву и, глядя в его беспокойное мятущееся лицо, давил всем весом… Давил, давил и давил…".

nić człowieka przed złem. Jest to odwołanie do dominującego w kulturze światowej wyobrażenia zwierzęcia domowego jako istoty gotowej umrzeć za swojego właściciela. Wśród pisarzy rosyjskich chętnie sięgających po wspomniany motyw zdecydowanie wyróżnia się Diwow. Analiza jego powieści pozwala bowiem zauważyć, że autor często wprowadza do fabuły takie postacie psów, które charakteryzują się wyjątkową, niemalże ludzką, inteligencją oraz wrodzonym talentem do walki ze stworzeniami nadprzyrodzonymi. W trylogii *Sled zombi* [*След зомби*] Diwow prezentuje wizję tajnej organizacji, tresującej wspomniane zwierzęta domowe do walki z żywymi trupami, a w powieści *Nocny obserwator* czyni owczarka o imieniu Grey jednym z ważniejszych bohaterów. Znamienne jest, że pomimo braku predyspozycji magicznych psi bohater *Nocnego obserwatora* wywołuje konotacje z istotą półdemoniczną − likantropem. W odróżnieniu od postaci Tarzana z *Sobaczijego boga* czy Bujana z *Suczenysza*, owczarek u Diwowa obdarzony zostaje motywacją oraz sposobem planowania bardziej typowymi dla człowieka niż zwierzęcia. Wampiry uśmierciły jego ukochanego pana, zatem pies w ramach zemsty przemierza całe miasto w ich poszukiwaniu i opanowuje sztukę sprawnego uśmiercania wspomnianych krwiopijców:

> Właściwie to pies zaatakował wedle wszelkich prawideł, jakie zostały mu wpojone na kursach służby obronno-strażniczej. Rzucił się, przechwycił rękę, którą nieludź niezdarnie wystawił przed siebie, szarpnął w dół i na bok, wywracając przeciwnika na ziemię − Grey bardzo wychudł, ale pomogła mu bezwładność − i poczuł, że ktoś szarpie go za obrożę… Wtedy wypuścił rękę z pyska, wyciągnął się, sięgnął kłami gardła i rozpłatał je.
>
> Wszystko okazało się takie proste! (Diwow 2009: 303-304).

Co więcej, pies szybko pojmuje tajniki życia wampirów, ich *modus operandi* oraz zasady organizacji społecznej. Dlatego, w porównaniu do postaci ludzkich, wielokrotnie wykazuje się większą skutecznością w ich tropieniu i zabijaniu.

Psiogłowiec a motyw odmienności kulturowej wczoraj i dziś

Kiedy wilkołak ucieleśnia odrzucenie człowieczeństwa, psiogłowy jest „archetypem wszystkich obcych i niezrozumiałych istot" (Nowakowski 2012: 95). Analiza wierzeń społeczeństw z różnych stron świata pozwala dostrzec, że typowym rodzajem stereotypizacji obrazu przedstawicieli sąsiednich wspólnot, mieszkań-

ców trudno dostępnych miejsc czy nieznanych terenów było utożsamianie ich z animalistycznymi sposobami zachowania; zarzucano im więc prymitywizm (między innymi zdolności architektoniczne tubylców miały ograniczać się jedynie do umiejętności budowania szałasów), nadmierną bojowość oraz brutalność.

W średniowiecznych kronikach oraz legendach i podaniach z różnych terenów europejskich pojawiają się informacje, że rzekome wspólnoty kynokefalów wprawdzie specjalizowały się głównie w sztuce wojennej, ale zajmowały się także rolnictwem. Jego członkowie mieli porozumiewać się między sobą przy pomocy warknięć i szczeknięć, a z osobami spoza swojej społeczności – na migi. Psiogłowi przedstawiciele obcych kultur budzili lęk wśród wędrowców, ponieważ uważano, że przejawiają skłonność do kanibalizmu, o czym pisał choćby Marco Polo w słynnych wspomnieniach z podróży:

> Angaman jest wyspą bardzo rozległą. Króla nie posiadają, mieszkańcy są bałwochwalcami i żyją jak dzikie zwierzęta. […] wszyscy mieszkańcy tej wyspy mają głowy psie oraz oczy i zęby jak psy, gdyż ręczę wam, że z głowy są zupełnie podobni do wielkiego psa-doga […]. Lud to jest bardzo krwiożerczy. Wszystkich ludzi, jakich pojmać zdołają, a którzy nie należą do ich narodu, zjadają. Żywią się ryżem, mlekiem i wszelkiego rodzaju mięsem (Polo 1953: 327-328).

Nie należy zapominać, że fantazmat rasy kynokefalów pojawił się w kulturze słowiańskiej jako wynik adaptacji wierzeń i legend zachodnioeuropejskich (Afanasjew 2013b: 347-348). Warto przywołać tutaj choćby wierzenia odnośnie plemion pierwotnych, zamieszkujących tereny Prasłowian:

> [...] wzbudzali strach u swoich sąsiadów, Słowian, żyjących na stepach, ponieważ fantazja ludowa malowała ich w strasznych barwach. Psiogłowcy byli stworzeniami z psimi głowami i mordami, dlatego wyróżniali się niezwykłą wytrzymałością, zezwierzęceniem i okrucieństwem. Jednakże plemiona słowiańskie także nie były strachliwe, tym bardziej że, jak zauważył jeszcze Herodot, były dość inteligentne, dlatego w końcu mogły przeciwstawić niepohamowanej złości i zezwierzęceniu psiogłowców własną przebiegłość i spryt. Stopniowo to plemię zostało całkowicie wybite w wojnach, których psiogłowcy byli wielkimi miłośnikami – i nikt z nich nie ostał się na świecie (Mudrowa 2010a: 215)[5].

[5] Przekład własny za: „[...] наводили страх на своих соседей, степных славян, поэтому народная фантазия рисовала их страшными красками. Песиглавцы были существа с песьими головами и мордами, а потому отличались необычайной

Myśliciele europejscy rozważali, czy istnieje kraina psiogłowców i czy w ogóle istota hybrydalna, o cechach ludzkich i zwierzęcych, może posiadać duszę oraz mieć szansę na zbawienie (Nowakowski 2012: 93-94). Podane rozważania zaowocowały pojawieniem się legend apokryficznych o nawróconych kynokefalach, z których najbardziej znaną postacią jest święty Krzysztof, patron przewoźników, pielgrzymów i kierowców[6]. Wierzono, że przed przyjęciem wiary chrześcijańskiej nazywał się Reprobos („Nikczemny") i był kanibalem, porozumiewającym się z otoczeniem jedynie przy pomocy powarkiwań i szczeknięć. Dopiero dzięki interwencji anielskiej uzyskał dar mowy ludzkiej oraz otrzymał nowe imię – Christophoros („Niosący Chrystusa"; Nowakowski 2012: 88). Święty miał wykazywać się niezwykłą łagodnością i wielką pobożnością oraz prowadzić działalność misjonarską – zgodnie z treścią legend, podróżował po świecie, by głosić słowo Boże swoim pobratymcom, a także poganom (Curran 2009: 29).

Obraz świętego Krzysztofa, najbardziej znanego w literaturze i sztuce przedstawiciela społeczności psiogłowców, pierwotnie nie posiadał powiązań ze wspomnianą rasą. W Europie Zachodniej przedstawiano go początkowo pod postacią olbrzyma, który pomógł przedostać się Dzieciątku Jezus przez rzekę. Piotr Nowakowski zauważa, że: „Za przypisywanie Krzysztofowi »nieludzkiego« pochodzenia może odpowiadać na Wschodzie skłonność do kontaminowania przekazów o olbrzymach z historiami o psiogłowych plemionach" (Nowakowski 2012: 89), zaś Afansjew wspomina o występującej na terenach wschodniosłowiańskich wierze w egzystencję wielkoludów-kynokefalów (Afanasjew 2013: 347). Za rozpowszechnienie psiogłowego wyobrażenia znanego świętego odpowiadają Kościoły wschodnie. Jego przedstawiciele uważali, że jeśli kraina kynokefalów zostanie kiedyś naprawdę odnaleziona, to jej mieszkańcy powinni być traktowani tak samo jak inni ludzie; odmienny, zwierzęcy wygląd nie miał stanowić dowodu na bezduszność i bezbożność wspomnianej grupy. Podobne podejście do kwestii duchowych aspektów kynokefalów mo-

выносливостью, свирепостью и жестокостью. Однако славянские племена были тоже неробкого десятка, тем более, как отмечал еще Геродот, были довольно сообразительны, поэтому в конце концов смогли противопоставить безудержной злобе песиглавцев хитроумие и смекалку. Постепенно племя это было все повыбито в войнах, до которых песиглавцы были большие охотники, и никого из них на свете не осталось".

6 Należy zauważyć, że: „Niedawno Kościół katolicki wykreślił imię Krzysztofa z kalendarza liturgicznego, lecz wciąż formalnie zalicza go w poczet świętych" (Curran 2009: 30).

gło przyczynić się do rozpropagowania wyobrażenia ich świętych na terenach, gdzie dominuje wiara chrześcijańska, zgodna z tradycją wschodnią, czyli między innymi na obszary rosyjskojęzyczne.

W powieści *Psogławcy* Mawrina wątek zabytkowej ikony prawosławnej, na której widnieje wizerunek nawróconego kynokefala, zostaje wykorzystany jako pretekst do rozważań nad kwestią istnienia kultury, rozumianej w utworze jako zaspokajanie potrzeb wyższego rzędu (estetycznych i poznawczych) w środowisku ludzi zdegenerowanych. Akcja powieści rozgrywa się bowiem we wsi Kalitino, gdzie na skutek transformacji polityczno-gospodarczej Rosji zostały zlikwidowane miejsca pracy. Wśród członków wspólnoty panuje alkoholizm oraz stagnacja umysłowa − ich ambicje ograniczają się jedynie do realizacji potrzeb fizjologicznych (aktywność seksualna, głód, pragnienie), zaś wieś dogorywa. W świecie przedstawionym powieści takie wytwory natury symbolicznej, jak na przykład zabytkowa cerkiew staroobrzędowców czy obraz świętego Krzysztofa, mogą oddziaływać wyłącznie na ludzi o określonym stopniu wrażliwości i zmysłu estetycznego, pozwalają im ujrzeć kynokefalów lub przymusowo w nie przemieniać. Zawiązanie akcji w utworze rozpoczyna się zatem od przybycia tak zwanych przedstawicieli świata cywilizowanego − głównego bohatera, Kiriłła, i trójki innych młodych mężczyzn, którzy otrzymali zlecenie na zabezpieczenie i przetransportowanie cennego obrazu świętego kynokefala do miasta. Protagonista i jego kompani pochodzą z dużych aglomeracji miejskich i uważają się za jedynych nosicieli kultury we wsi. Uznają, że zdolność do wczuwania się w treść dzieł sztuki czy utworów literackich nie jest czynnikiem wrodzonym, a wyłącznie wynikiem wychowania, zatem nie wierzą w predyspozycje mieszkańców Kalitino do przeżyć natury estetycznej. Sam bohater zarzuca im ten sam prymitywizm, jaki dawniej imputowano mitycznym psiogłowym:

> Tutaj jest jakieś skrajna wściekłość, rozpad, dziki upór: zdechniemy od marskości wątroby, po pijaku porąbiemy się nawzajem toporami, spłoniemy w pożarze torfowiska, ale nie będziemy żyć inaczej, nie będziemy czynić swojego życia lepszym. Tutaj ludzie chodzą na dwóch nogach, noszą spodnie i mówią, ale żyją niezmiennie, jak zwierzęta – nie na próżno, najwidoczniej, ich przodkowie czcili zwierzoczłowieka (Mawrin 2011: 28)[7].

[7] Przekład własny za: „Здесь какое-то осатанелое, раскольничье, дикое упрямство: мы сдохнем от цирроза, по пьяни порубим друг друга топорами, сгорим в торфяных пожарах, но не будем жить иначе, не будем делать свою жизнь лучше. Здесь люди

Protagoniście udaje się jednak zaprzyjaźnić z Lizą, lokalną dziewczyną, którą ratuje przed gwałtem. Choć posiada ona rozwiniętą wrażliwość na zjawiska piękne oraz ogładę, Kiriłł nie potrafi odrzucić swoich uprzedzeń i uznać ją za równoprawną jednostkę; obawia się, że dziewczyna jako osoba, wychowana w Kalitino nigdy nie będzie w stanie przystosować się do warunków życia w mieście. Pomimo wytworzenia się głębokiej więzi uczuciowej między bohaterami, chłopak zamierza więc opuścić Lizę. Dopiero w zakończeniu powieści, postać trzecioplanowa − zleceniodawca przetransportowania ikony − musi uświadomić mu, że jego założenia są błędne − dziewczyna, tak jak Kiriłł, posiada zdolność widzenia psiogłowych, zatem również jest nosicielką kultury.

Mawrin, kreując postacie kynokefalów, dokonuje pewnego rodzaju odwrócenia ich symboliki – przestają reprezentować obce i niezrozumiałe istoty, a przeistaczają się w symbole ksenofobii i strażników ustalonego porządku społecznego. W powieści wielokrotnie powtarza się bowiem motyw kary za przekroczenie granicy − próbę zamieszkania poza okolicami wsi lub odejścia od aprobowanego stylu życia. Kiedy Kalitino było miejscem zamieszkania staroobrzędowców, psiogłowcy mordowali tych wiernych, którzy naruszali zasady wiary lub uznali reformę liturgiczną patriarchy Nikona. Z kolei w czasach współczesnych kynokefalowie atakują każdego, kto wyróżnia się z tłumu, na przykład głównego bohatera, który zdecydował się zainterweniować i obronić Lizę, czym naraził się miejscowym, a także samą dziewczynę i jej ojca, gdyż pragnęli lepszego bytu. Postacie ludzi o bogatym życiu wewnętrznym i wysokiej empatii oraz wrażliwości na sztukę odgrywają zatem rolę odrzuconych i pogardzanych społecznie „obcych".

Arbienin w powieści *Sobaczij bog* prezentuje dwie wizje psiogłowego – bóstwo pogańskie, relikt wierzeń totemistycznych oraz osoby, potrafiące częściowo lub całkowicie transformować się w psy. Pierwszym typem kynokefala jest wspomniany już Anubis, który traci powiązania z chtonicznymi wierzeniami egipskimi, przeistaczając się w przedstawiciela świata ludzi oraz bohatera podań i legend rosyjskich. Analiza jego powieściowego wyobrażenia pozwala zauważyć, że wykazuje się on cechami niewystępującymi w mitologii egipskiej. Psi Bóg w świecie przedstawionym utworu jest bowiem istotą człekokształtną, której ciało pokrywa gęste futro, ukrywa się w lasach oraz uwodzi kobiety. Należy zwrócić uwagę

ходят на двух ногах, носят штаны и говорят, но живут неизменно, как животные – не зря, видно, их предки поклонялись человекозверю".

na fakt, że w mitach egipskich bóstwo nie posiadało powiązań z siłami dzikiej przyrody i odgrywało rolę sędziego świata zmarłych, decydującego o dalszych losach duszy ludzkiej. Wspomniane wyżej elementy kreacji powieściowego Psiego Bóstwa są natomiast typowe dla rosyjskich opowieści ludowych o leszym − duchu leśnym, który posiadał cechy animalistyczne (między innymi gęste owłosienie na całym ciele) oraz był znany z wielkiej namiętności do przedstawicielek płci pięknej − potrafił je porywać i więzić w swojej siedzibie (Maksimow 2011: 502). Dzieje literackiego bóstwa-kynokefala można zatem odczytywać w kontekście metaforycznego przenikania się kultur – zachodniej oraz wschodniej. O podobnych intencjach pisarskich świadczy kontaminacja elementów pochodzących z legend i przesądów z różnych krajów i okresów historycznych (między innymi wspomniane wyżej odwołanie do ludowego wyobrażenia psa, średniowieczny motyw wilczego pyska, odgrywającego rolę wrót do piekieł czy pojawianie się istot z mitologii hinduskiej i egipskiej) oraz fabularne uzasadnienie obecności Anubisa na terenach rosyjskich; został zdegradowany w naczelnym panteonie bóstw, zatem zaczął podróżować po świecie, szukając nowych wyznawców. Udało mu się ich odnaleźć dopiero w szesnastowiecznej Rosji, gdzie wytworzył się wokół jego osoby tajny kult religijny. Autor umiejętnie wykorzystuje powyższy motyw do zaprezentowania w sposób symboliczny ludowego synkretyzmu elementów wierzeń pogańskich z wyróżnikami religii chrześcijańskiej. Wyznawcy Anubisa zamieszkują tereny wiejskie, odizolowane od innych ośrodków cywilizacji i znajdujące się w trudno dostępnych częściach lasu. Arbienin, podobnie do Mawrina, nawiązuje do zjawiska ikon psiogłowych świętych, ale przeistacza ich znaczenie; stają się one próbą odzwierciedlenia rzeczywistego wyglądu Psiego Boga, interpretowanego jednak przez wiernych jako jedno z wcieleń bohaterów biblijnych: „W oczach wciąż jeszcze stał obraz zezwierzęconej Matki Bożej »Karmiącej Mlekiem« z kudłatym Dzieciątkiem na rękach i ukrzyżowana, w kolczastej obroży, z przebitymi łapami, psiogłowa figura ludzka [*W głazach wsie jeszcze stojał obraz zwierinoobraznoj »mlekopitatielnicy« s mochnatym dietienyszem na rukach i raspiataja, w koluczem oszejnikie, s probitymi łapami psogławaja czełowieczja figura*]" (Arbienin 2006: 101).

Zarówno sprzymierzeńcy Anubisa, jak i wilczej bogini Saramy posiadają zdolność częściowej lub całkowitej przemiany w przedstawiciela rodziny psowatych (wilka lub psa), jednakże są one odmiennie oznakowane. Kiedy transformacja w wilka utożsamia bezduszność i siły chtoniczne, metamorfoza w psiogłowca lub w psa ucieleśnia harmonijną koegzystencję świata ludzi i dzikiej natury.

Podsumowanie

Analiza utworów literackich Arbienina, Mawrina, Diwowa i Kożyna pozwala zauważyć, że postacie psów są odczytywane w kategoriach akceptowanych członków ludzkich społeczności. W powieści Arbienina i Diwowa oraz w opowiadaniu Kożyna zwierzęta domowe są prezentowane jednoznacznie pozytywnie jako najbliżsi towarzysze człowieka. Nawet jeśli posiadają zdolności magiczne, są one albo konsekwencją ludzkiej działalności, albo służą do bronienia właścicieli przed istotami demonicznymi. Psy, zarówno w dawnych wierzeniach, jak i we współczesnych powieściach i opowiadaniach, są identyfikowane wyłącznie z tym, co oswojone i bezpieczne dla człowieka. Z kolei kynokefal od wieków budzi dysonans poznawczy swoją hybrydalnością. Lektura utworów współczesnych pozwala jednak zauważyć, że utracił bezpośrednie powiązania z procesem stereotypizacji przedstawicieli obcych i nieznanych kultur. W wypadku adaptacji postaci psiogłowych autorzy rosyjscy wolą koncentrować się na odwołaniach do tematyki religijnej, z zakresu chrześcijaństwa oraz kultów pogańskich, w których dominowało wyobrażenie psiego bóstwa. U Mawrina pojawia się problem różnic kulturowych, ale zaprezentowany w kontekście ludzi, którzy nie mają możliwości samorealizacji oraz dostępu do literatury czy sztuki. Natomiast Arbienin wykorzystuje wyróżniki z rozmaitych przesądów i wierzeń, aby stworzyć nową jakość semantyczną i przeprowadzić intelektualną grę z czytelnikiem, potrafiącym prawidłowo odczytać wszelkie nawiązania. W obu utworach kynokefal utożsamia siły na granicy *sacrum* i *numinosum*.

Źródla cytowań

Afanasjew, Aleksandr (2011), ‘Nieczistaja siła’, w: Władimir Dal, *Powierja, sujewierija i predrassudki russkogo naroda*, Moskwa: Izdatielstwo AST, Izdatielstwo Astriel, ss. 569-597 [Афанасьев Александр (2011), ‘Нечистая сила’, в: В. Даль, *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*, Москва: Издательство АСТ, Издательство Астрел, с. 569-597].

Afanasjew, Aleksandr (2013), *Poeticzeskije wozzrienija sławian na prirodu wozzrienija sławian na prirodu: Opyt srawnitielnogo izuczenija sławianskich priedanij i wierowanij w swiazi s mificzeskimi skazanijami drugich rodstwiennych narodow,* t. I-III, Moskwa: Akadiemiczeskij Projekt [Афанасьев Александр (2013), *Поэтические воззрения славян на природу*

воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов, т. I-III, Москва: Академический Проект].

Arbienin, Siergiej (2006), *Sobaczij bog*, Moskwa: Korporacija »Sombra« [Арбенин Сергей (2006), *Собачий бог*, Москва: Корпорация »Сомбра«].

Curran, Bob (2009): *Księga wilkołaków*, przekł. Julita Mastalerz, Warszawa: Verbum Nobile.

Dal, Władimir (2011), *Powierja, sujewierija i predrassudki russkogo naroda*, Moskwa: Izdatielstwo AST, Izdatielstwo Astriel [Даль Владимир (2011), *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*, Москва: Издательство АСТ, Издательство Астрел].

Diwow, Oleg (2009), *Nocny Obserwator*, przekł. Eugeniusz Dębski, Lublin: Fabryka Słów.

Juranek-Mazurczak, Katarzyna (2007), *Pies morderca…?*, w: Piotr Kowalski, Katarzyna Łeńska-Bąk (red.), *Bestie, żywy inwentarz i bracia mniejsi*, Opole: Stromata Anthropologica, ss. 383-397.

Kowalski, Piotr (2007), *Kultura magiczna: omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Kożyn, Oleg (2012), 'Suczenysz', *Darker*: 1, online: http://darkermagazine.ru/page/oleg-kozhin-suchenysh [dostęp 21 lipca 2017] [Кожин Олег (2012), 'Сученыш', *Darker*: 1, online: http://darkermagazine.ru/page/oleg-kozhin-suchenysh [dostęp 21 lipca 2017].

Maksimow, Siergiej (2011), 'Leszyj', w: Władimir Dal (red.), *Powierja, sujewierija i priedrassudki russkogo naroda*, Moskwa: Izdatielstwo Dił, ss. 489-503 [Максимов, Сергей (2011), 'Леший', в: В. Даль (сост.), *Поверья, суеверия и предрассудки русского народа*, Москва: Издательство Дил, с. 489-503].

Mawrin, Aleksiej (2011), *Psogławcy*, Sankt-Pietierburg: Izdatielstwo AZBUKA [Маврин Алексей (2011), *Псоглавцы*, Санкт-Петербург: Издательство АЗБУКА].

Moszyński, Kazimierz (1934), *Kultura ludowa Słowian. Część II: Kultura duchowa*, Kraków: Polska Akademija Umiejętności.

Mudrowa, Irina A. (2010a), 'Piesigławcy', w: *Słowar' sławianskoj mifołogii*, Moskwa: Centropoligraf, s. 15. [Мудрова Ирина А.(2010), , Песиглавцы', в: *Словарь славянской мифологии*, Москва: Центрополиграф, с. 215].

Mudrowa, Irina A. (2010b), ‘Sobaka’, w: *Słowar' sławianskoj mifołogii*, Moskwa: Centropoligraf, s. 178. [Мудрова Ирина А.(2010), ‘Собака „ в: *Словарь славянской мифологии*, Москва: Центрополиграф, с. 178].

Nola di, Alfonso M. (2012), *Wstęp*, w: Erberto Petoia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, przekł. Aneta Pers, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 5-34.

Nowakowski, Piotr (2012), ‘Psiogłowi (i) święci. Topos i przyczyny jego występowania’, *U Schyłku Starożytności. Studia Źródłoznawcze*: 11, ss. 83-106.

Polo, Marco (1953), *Opisanie świata*, przekł. Anna Ludwika-Czerny, online: www.zrodlahistoryczne.prv.pl (dostęp: 02.11.2019).

Simonides, Dorota (2010), *Dlaczego drzewa przestały mówić? Ludowa wizja świata*, Opole: Wydawnictwo Nowik.

Słupiecki, Leszek (2011), *Wojownicy i wilkołaki*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Strzelczyk, Jerzy (2007), *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań: REBIS.

Winogradowa, Ludmiła (1995), ‘Oborotniczestwo’, w: Wiaczesław Iwanow, Władimir Toporow (red.), *Sławianskaja mifołogija*, Moskwa: Ełlis Łak. [Виноградова, Людмила (1995), ‘Оборотничество’, в: Вячеслав, Иванов, Владимир, Топоров (сост.), *Славянская мифология*, Москва: Эллис Лак].

Autorzy rozdziałów

Ksenia Olkusz – dr; historyk, krytyk i teoretyk literatury; prezes zarządu fundacji Ośrodek Badawczy Facta Ficta; redaktor prowadząca serii „Perspektywy Ponowoczesności"; redaktor naczelna czasopisma naukowego „Facta Ficta Journal of Theory, Narrative & Media"; autorka niemal stu pięćdziesięciu rozdziałów i artykułów naukowych, publikowanych między innymi w: „Pracach Literackich", „Pamiętniku Literackim", „Przeglądzie Orientalistycznym", „Orbis Linguarum' „Zagadnieniach Rodzajów Literackich", „Literaturze Ludowej", „Literaturze i Kulturze Popularnej", „Studia Slavica"; autorka haseł *Iluzja* i *Utopia* w *Ilustrowanym słowniku terminów literackich*; jej zainteresowania badawcze obejmują studia nad literaturą i kulturą popularną, w tym szczególnie fantastyką grozy, horrorem, kryminałem oraz transfikcjonalnością i transmedialnością; naukowo zajmuje się także utopiami i dystopiami w literaturze, serialach, filmach i grach wideo; redaktorka i współredaktorka licznych monografii wieloautorskich; autorka książek: *Materializm kontra ezoteryka. Drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata"* (2007) oraz *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy* (2010, wyd. drugie 2017); *Narracje zombie centryczne. Literatura – teoria – antropologia* (2019).
https://factaficta.academia.edu/KseniaOlkusz

Witold Nowak – dr hab., prof. Uniwersytetu Rzeszowskiego; kierownik Zakładu Kulturoznawstwa w Instytucie Historii tejże uczelni; filozof; autor między innymi książek *Robina G. Collingwooda krytyczna filozofia historii*, 1999, *Spór o nowoczesność w poglądach Ch. Taylora i Alasdaira MacIntyre'a. Analiza krytyczna*, (2009); *Siedem grzechów głównych. Rozprawy i eseje z filozofii kultury*, 2015 (współredakcja); *Cnoty. Eseje z filozofii kultury*, 2016 (współredakcja); *Ciało, rzecz, pamięć. Rozprawy i eseje z filozofii kultury*, 2017 (współredakcja); zajmuje się filozofią kultury i antropologią filozoficzną.

Ewa Zakrzewska – studentka filozofii w ramach Kolegium Międzyobszarowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego; absolwentka Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci oraz programów „Pierwszy Tutor" i „Szkoła Letnia" Collegium Invisibile (w latach odpowiednio 2014-2017, 2016 i 2017); w roku 2017 finalistka XXIX Olimpiady Filozoficznej; interesuje się historią kultury nowożytnej, historią idei, współczesną filozofią analityczną i epistemologią, filozofią nauki i języka, metodologią nauk humanistycznych.

Albert Kozik – mgr; doktorant na Wydziale Historycznym i student w Zakładzie Sinologii Uniwersytetu Warszawskiego; od roku 2017 kierownik projektu grantowego *Król inżynierów. Teatr automatów Stanisława Leszczyńskiego w ogrodzie pałacu w Lunéville* finansowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego i afiliowanego przy Uniwersytecie Warszawskim; jest autorem artykułu *« À la fin de la décadence » : La traduction de* Langueur *de Paul Verlaine par Zenon Przesmycki et son influence sur la définition polonaise du décadentisme européen*, „Prace Polonistyczne" (74/2019); redaktor naukowy czasopisma „China Illustrata" przy Wydziale Orientalistycznym Uniwersytetu Warszawskiego; jego zainteresowania naukowe obejmują historię nauki i sztuki, zwłaszcza historię automatów, a także językoznawstwo porównawcze. Strona internetowa projektu grantowego: http://automates-stanislas.strony.uw.edu.pl/

Maciej Talaga – mgr; doktorant na Wydziale „Artes Liberales" Uniwersytetu Warszawskiego; publikował między innymi w „AVANT. Trends in Interdisciplinary Studies", „Kwartalniku Historii Kultury Materialnej" oraz „Studia Waweliana"; współtworzył publikację zbiorową *Między nauką a praktyką. Sesja naukowa towarzysząca wystawie „Szable w dłoń! Szermier-*

ka szablą jako polskie dziedzictwo narodowe" (2018) oraz katalog związanej z nią wystawy zorganizowanej przez Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; członek Society for Historical European Martial Arts Studies i European Committee for Sport History; zajmuje się badaniem historycznej kultury fizycznej, a szczególnie późnośredniowiecznych niemieckich traktatów szermierczych, promując te zagadnienia poprzez współpracę ze Stowarzyszeniem ARMA-PL oraz angielskojęzyczny kanał internetowy, „Sprechfenster Blog".

Anna Paprzycka – mgr; doktorantka w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; autorka artykułów: *Sztuka Programowania. Processing jako narzędzie artystyczne i kulturotwórcze* (2019), *Czy wirtualna rzeczywistość jest odpowiedzią na kontrkulturową potrzebę transcendencji?* (2018); członkini interdyscyplinarnego centrum badawczego Humanities/Art/Technology Research Center; jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół tematyki *software studies*, znaczenia oprogramowania w kulturze oraz metod jego badania przez humanistów; prowadzi warsztaty z kreatywnego programowania; autorka instalacji interaktywnych *Well-tempered* (2019), *Emmet* (2018), *Ping Sensors* (2017). Strona internetowa: https://artandsciencestudies.com/zespol/anna-paprzycka/.

Agnieszka Urbańczyk – mgr; doktorantka kulturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka między innymi artykułów *Fan labor jako praca. Ekonomia fandomu w dobie internetu* („Teksty Drugie" 2018, nr 5), *Subwersja, nie sztuka. Korzenie, założenia i* problemy fan studies („Przestrzenie Teorii" 2018, nr 29), *World Re-Building: Eschatological Thought in the Science Fiction Genre as Exemplified by* Star Trek („SFRA Review" 2019, vol. 327), *Rewolucja jako konieczność biopolityczna w twórczości Brunona Jasieńskiego* („Wielogłos" 2018, nr 2); kierowniczka redakcji językowej magazynu antropologiczno-społeczno-kulturowego „Maska"; jej zainteresowania naukowe obejmują *fan studies*, *science fiction studies*, teorię krytyczną, biopolitykę, teologię polityczną, polski futuryzm i szeroko pojętą polityczność kultury popularnej (w szczególności science fiction i dyskursów fanowskich).

Aleksandra Brzostek – mgr; kulturoznawca; doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; stypendystka Instytutu Konfucjusza na dwuletnie studia magisterskie, specjalność: nauczanie języka chińskiego jako języka obcego, w Beijing Institute of Technology w Pekinie; zajmuje się badaniem polskiej i chińskiej kultury wernakularnej (legendy miejskie, teorie spiskowe, utwory z gatunku fikcji fanowskiej) oraz badaniem folkloru współczesnego.

Kamila Żukowska – mgr, doktorantka w Zakładzie Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego oraz wykładowczyni Wydziału Sztuk Pięknych i Projektowych Wyższej Szkoły Informatyki i Umiejętności w Łodzi. Autorka książek: *Krasicki: Reinterpretacja* (2017) oraz *Poetyka totalna. O antropologii literatury Northropa Frye'a* (2018). Publikowała między innymi w: „Zagadnieniach Rodzajów Literackich", „Hybris", „Kulturze i Edukacji", „Kontekstach Kultury" i w kilkunastu monografiach zbiorowych. Dwukrotna stypendystka Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego (2015 i 2018). https://unilodz.academia.edu/kamila%C5%BCukowska

Agnieszka Gandecka – dr; starszy wykładowca, kierownik Katedry Turystyki i Rekreacji w Filii Uniwersytetu Zielonogórskiego w Sulechowie; autorka publikacji z zakresu turystyki, między innymi: *Ostatnia enklawa autentyczności? Slumsy jako atrakcja turystyczna* (2016), *Pomiędzy autentycznością a inscenizacją. Problem rekonstrukcji i dekonstrukcji lokalnych tradycji na przykładzie zielonogórskiego Winobrania* (2014), Żużlowe widowisko sportowe w *lubuskim jako potencjalna oferta turystyki eventowej* (2012), *Piękno regionu, region piękna. Możliwości rozwoju turystyki wellness w województwie lubuskim* (2011); zajmuje się problematyką socjologii turystyki, turystyką kulturową, perspektywami rozwoju turystyki w województwie lubuskim; pomysłodawczyni i współautorka trzech turystycznych *questów* kulturowych: „Sulechoviensia dawniej i dziś", „Zielonogórskie polowania na czarownice", „Przygoda w średniowiecznym Gubinie".

wiktor magdziarz – student III roku studiów I stopnia w Kolegium Międzywydziałowych, Indywidualnych Studiów Humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie przeprowadza badania, które stanowić

będą podstawę jego pracy dyplomowej. Dotyczą one relacji społecznych nawiązywanych przez ukraińskich migrantów i migrantek zatrudnionych zarobkowo w Krakowie. Interesuje się filmem i kulturą współczesną, społeczną percepcją obcości i inności oraz studiami migracyjnymi. Wzorem i inspiracją jest dla niego Zygmunt Bauman i jego głęboko etyczne podejście do praktyki naukowej.

Edyta Żyrek-Horodyska – dr; adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka książek *Wieszczowie i gazeciarze. Europejska publicystyka epoki romantyzmu* (2016), *Kartografowie codzienności. O przestrzeni (w) reportażu* (2019), współautorka tomu (z Andrzejem Kaliszewskim) *Fakty i artefakty. Formy para artystyczne w mediach* (2018); absolwentka komparatystyki oraz dziennikarstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół genologii dziennikarskiej (ze szczególnym uwzględnieniem reportażu literackiego), historii mediów oraz związków prasy i literatury w XIX wieku.

Marcin Jaworski – dr hab. prof. UMK; kierownik i pracownik badawczo-dydaktyczny w Katedrze Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; autor dwóch monografii naukowych: *Urodzony żeby rysować. Twórczość komiksowa Jerzego Wróblewskiego* (2015), *Zabawa, święto, profanacja: potencjał kulturotwórczy zabawy w kulturze współczesnej. Studium socjo-kulturowe zabawy komiksem* (2015); współredaktor trzech monografii naukowych i kilkudziesięciu artykułów naukowych i popularno-naukowych; specjalizuje się w badaniach dotyczących mechanizmów tworzenia i recepcji tekstów kultury popularnej w kontekście tożsamości jej twórców i odbiorców, społecznego konstruowania obrazu i funkcji sztuki szczególnie w odniesieniu do współczesności, a także antropologicznego wymiaru kultury i sztuki.
http://www.zea.umk.pl/marcin-jaworski/

Michał Łukowicz – mgr, doktorant literaturoznawstwa w ramach Interdyscyplinarnych studiów doktoranckich Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach „Humanistyka bez granic"; stały współpracownik dwutygodnika „ArtPapier"; jego zainteresowania nauko-

we to: kultura niezależna na Śląsku w latach osiemdziesiątych XX wieku, teatr politycznie zaangażowany, narracje tożsamościowe we współczesnej polskiej piosence.

Katarzyna Smyczek – mgr, doktorantka w Zakładzie Literatury Polskiej XX i XXI wieku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego; jest autorką artykułów: Wariacje *na temat twórczości kabaretowej Juliana Tuwima* („Prace Polonistyczne" 2016) oraz *Irony, self-mockery, and ironic turns of events. Marian Załucki's satirical performances* („Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica" 2017); w kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się literatura satyryczna, twórczość kabaretowa, cenzura w PRL oraz zagadnienie ograniczania wolności słowa w przestrzeni publicznej; https://dot.academia.edu/KatarzynaSmyczek

Monika Widzicka – mgr; doktorantka kulturoznawstwa na SWPS Uniwersytecie Humanistycznospołecznym; absolwentka historii i etnologii Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka rozdziałów w monografiach: *Przeszłość jako przedmiot działań rekonstrukcyjnych* (2015), *„W Nowej Hucie dobrze jest każdemu, kto z przyszłością żyje za pan brat". Urbanizacja jako manifest socjalistycznej antropologii* (2015); publikowała w czasopismach: „ER(R) GO. Teoria – Literatura – Kultura", „Historyka. Studia Metodologiczne", „Rocznik Antropologii Historii", „Audiosfera. Koncepcje – Badania – Praktyki"; zainteresowania badawcze: kultura popularna okresu PRL-u, w szczególności kultura rocka, współczesne narracje o przeszłości, mitologie polityczne.

Alicja Sułkowska – stypendystka DAAD; studentka kultury medialnej na Bauhaus-Universität Weimar; wyróżniona Emerging Scholar Award przez Common Ground Research Networks w ramach 14. Międzynarodowej Konferencji *Arts in Society*. Jest autorką książki *Złamane skrzydła. Życie i sława Manfreda von Richthofena* (2016); redaktorem i współautorką publikacji *Von Richthofen 19182018* (2019) oraz serii artykułów popularnonaukowych o tematyce historycznej i muzycznej. W centrum zainteresowań badawczych autorki znajduje się rozwój prasy i kultury popularnej, jej wpływ na kreację wizerunku jednostki oraz popkulturowa recepcja muzyki ekstremalnej.

MIESZEK JAGIEŁŁO – mgr; doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; absolwent Wydziału Nauk Politycznych i Dziennikarstwa tejże uczelni; przedstawił i obronił pracę magisterką pod tytułem *Cruelty in Armed Conflicts: Origins and Implications of Somatic Desintegration as a Warfare Technique*; zajmuje się filozofią państwa i ontologią; bada genezę i kształtowanie się mitologii greckiej; obecnie swoje badania skupia na zderzeniu indoeuropejskiego kręgu kulturowego z cywilizacjami Bliskiego Wschodu.

EWELINA BEDNARZ DOICZMANOWA – mgr; historyk sztuki; zabytkoznawca; doktorantka na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; wykonawca projektu *Muzeum w polskiej kulturze pamięci: wczesne instytucje muzealne (do 1918 roku) wobec muzeologii cyfrowej* finansowanego przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki na lata 2016-2019; Polish/Germany Researcher w multidyscyplinarnym projekcie międzynarodowym The Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project; członek Stowarzyszenia Historyków Sztuki Oddział Toruński, Arbeitskreis Niederländische Kunst und Kulturgeschichte e.V. (ANKK) oraz The International Art Market Studies Association; w badaniach skupia się nad zagadnieniem występowania oraz percepcji holenderskiego i flamandzkiego malarstwa w zbiorach polskich do 1945 roku.

ELIZA MATUSIAK – mgr; jest doktorantką w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego; jest autorką artykułów: *Interaktywne słuchowisko Alicja 0700 jako dzieło po wielokroć otwarte* przyjętego do druku w czasopiśmie „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica", *O specyfice słuchowiska Kim jest Max Winckler?– analiza i interpretacja* opublikowanym w czasopiśmie „Media-Kultura-Komunikacja Społeczna" oraz współautorką tekstu *Specyfika tworzywa audialnego oraz zabiegów lingwistycznych w słuchowisku radiowym Ex Barbie Macieja Kowalewskiego* przyjętym przez „Prace Językoznawcze"; należy do zespołu badawczego Łódzkiej Szkoły Radioznawczej; w centrum jej badawczych zainteresowań znajdują się nielinearne artystyczne formy audialne oraz dźwiękowa sztuka interaktywna.

Sławomir Kuźnicki – dr; doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa, adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Uniwersytetu Opolskiego (Katedra Literatur Anglojęzycznych), autor monografii *Margaret Atwood's Dystopian Fiction: The Fire Is Being Eaten* (2017) oraz licznych artykułów naukowych, w których zajmuje się dystopiami, science fiction, feminizmami i kulturą muzyki rockowej; redaktor w „Explorations: A Journal of Language and Literature"; poeta z dorobkiem czterech tomików wierszy (ostatni – *Kontury*, 2018).

Magdalena Wąsowicz – mgr; doktorantka w Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego; jest autorką artykułów *Historie alternatywne w literaturze polskiej: typologia, tematyka, funkcja* („Zagadnienia Rodzajów Literackich"), *Musical jako medium pamięci: „Oklahoma!", „Elisabeth" i „Król Stefan"* w monografii *Dyskurs oswojony. Nauka w zwierciadle popkultury* oraz kilku innych tekstów dotyczących historii alternatywnej oraz teatru muzycznego; członkini redakcji merytorycznej czasopisma naukowego „Maska" oraz redakcji czasopisma naukowo-literackiego „Creatio Fantastica"; jej zainteresowania badawcze obejmują studia nad pamięcią, kulturę popularną, historie alternatywne oraz związki pomiędzy amerykańskim a europejskim teatrem muzycznym.

Marek Golonka – mgr; doktorant kulturoznawstwa na Uniwersytecie Warszawskim; wykładowca projektowania gier na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy oraz w Górnośląskiej Wyższej Szkole Przedsiębiorczości w Chorzowie. Jego głównym projektem badawczym jest *Przedstawianie przeszłości w teatrze musicalowym Polski i Austrii oraz jego recepcja*, nagrodzony Diamentowym Grantem 2015. W badaniach zajmuje się przede wszystkim przedstawianiem przeszłości w kulturze popularnej, zwłaszcza grach i teatrze muzycznym.

Agnieszka Korycka-Sobotka – mgr; doktorantka na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego; pasje naukowe dotyczące kinematografii rosyjskiej, a szczególnie kina autorskiego Aleksandra Sokurowa, rozwija w Zespole Badań nad Filmem UW; stypendystka Prezesa Rady Ministrów; beneficjentka programów badawczych odbytych w Moskwie oraz Sankt Petersburgu; zainteresowania naukowe łączy z artystycznymi, skoncentrowanymi wokół reżyserii filmowej; nagrodzona za najlepszą reżyserię na

Festiwalu Filmowym 48HFP Poland; autorka rozdziałów w monografiach naukowych: *Antropologia postaci w dziele filmowym* (2015), *„Faraon". Poetyka filmu* (2016), *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym* (2017), *„Wesele". Filmowa mandala* (2019); przeprowadziła i opracowała siedem rozmów do książki *„Faraon". Rozmowy o filmie* (2017); publikuje w piśmie „Adeptus"; dyrektor programowy Fundacji na Rzecz Niematerialnego Dziedzictwa Kultury. http://analizafilmu.pl/agnieszka-korycka/

Justyna Bucknall-Hołyńska – dr; adiunkt w Katedrze Edukacji i Nowych Mediów Wydziału Nauk Społecznych Collegium Da Vinci w Poznaniu; studentka psychologii Uniwersytetu SWPS; autorka książki *Marek Hłasko na ekranie. Scenariusze – adaptacje – filmowe portrety pisarza* (2014); współredaktorka książki *Władcy torrentów* (2013); autorka artykułów naukowych z dziedziny filmu, seriali oraz nowych mediów dostępnych na https://independent.academia.edu/JustynaBucknallHolynska.

Justyna Wierzchowska – dr hab.; adiunkt w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Warszawskiego; jest autorką *The Absolute and the Cold War: Discourses of Abstract Expressionism* (2011), współredaktorką (wraz z Ewą Łuczak i Joanną Ziarkowską) antologii *In Other Words: Dialogizing Postcoloniality, Race, and Ethnicity* (2012) oraz numeru specjalnego (z Anną Pochmarą-Ryżko) *Open Cultural Studies On Uses of Black Camp* (2018); stypendystka Fundacji Fulbrighta 2019-20 w New York University w Nowym Jorku; jej badania obejmują współczesną kulturę amerykańską oraz sztuki wizualne ze szczególnym naciskiem na sposób konstruowania podmiotowości; w pracy naukowej wykorzystuje teorie kulturoznawcze, psychoanalityczne, teorię afektu oraz elementy teorii psychologicznych wykorzystywanych w *motherhood studies*.
https://www.researchgate.net/profile/Justyna_Wierzchowska

Matthew E. Gladden – MA, MBA; jest konsultantem ds. strategii i innowacji w firmie NeuraXenetica; interesuje się fenomenologią gier komputerowych i światów gier oraz teorią systemów Romana Ingardena; jest autorem artykułów opublikowanych między innymi w czasopismach: „Multimodal Technologies and Interaction", „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury", „The Polish Journal of Aesthetics", „Social Sciences", „Frontiers in Neuroscience" i „Creatio Fantastica"; autor książek: *Mega-*

corp (2019) i *Sapient Circuits and Digitalized Flesh: The Organization as Locus of Technological Posthumanization* (2016); projektant gier komputerowych i autor podręczników źródłowych do projektowania gier *Posthuman Cyberware* (2017) i *Cyborgization and Virtual Worlds* (2017).

Konrad Zielonka – mgr; doktorant w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; członek kolegium redakcyjnego czasopisma naukowo-literackiego „Creatio Fantastica. Zagadnienia i Problemy Fantastyki". Jego zainteresowania naukowe obejmują interpretacje współczesnej fantastyki polskiej, steampunk w literaturze polskiej oraz retro-wizje wieku XIX we współczesnej literaturze fantastycznej.

Mariola Lekszycka – mgr; absolwentka studiów doktoranckich z zakresu literaturoznawstwa na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego, zawodowo związana z Katedrą Teorii Kultury i Międzykulturowości; ukończyła rozprawę doktorską na temat kategorii obrazowości w grach cyfrowych; interesuje się badaniami nad kulturą popularną (grą cyfrową, filmem i literaturą, w szczególności *fantasy* i *science fiction*) z uwzględnieniem analiz dyskursów ją kształtujących.

Anna Depta – mgr; doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim, członkini Stowarzyszenia Badaczy Popkultury oraz Edukacji Popkulturowej „Trickster"; do jej zainteresowań naukowych należą socjologia literatury, teoria adaptacji, w ramach swoich badań zajmuje się fenomenami kultury popularnej;
http://silesian.academia.edu/AnnaWróblewska

Tomasz Jacheć – mgr; asystent dydaktyczno-naukowy na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie; autor artykułów *Dlaczego Polsat nie nadaje „Teorii Wielkiego Podrywu": O problemach z samo-odniesieniami w amerykańskiej kulturze popularnej* (2014), *Comedy's Social (Ir)Resposibility: Saturday Night Live's Response to Donald Sterling Scandal* (2016), *Illusory facets of sport: the case of the Duke University basketball team* (2017), oraz *Strach otworzyć lodówkę: O elastyczności znaczeń ikony Michaela Jordana w serialach telewizyjnych* (2017); członek Polskiego Towarzystwa Studiów Amerykanistycznych; w przygotowywanej pracy doktorskiej skupia się na krajobrazie kultury ma-

sowej USA, a w szczególności na sporcie; głównym zainteresowaniem badawczym jest zjawisko zwane Michael Jordan oraz rola owego zjawiska i narosłych wokół niego tekstów w kulturze USA; w kręgu jego zainteresowań leży również amerykański *stand-up* oraz telewizyjne *infotainment*; http://www.uwm.edu.pl/anglistyka/artykul/363/tomasz-jachec.html

Adrianna Woroch – mgr, doktorantka w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; autorka książki *Kicz i piękno w twórczości Paola Sorrentina na przykładzie dzieł: „Wielkie piękno", „Młody papież", „Wszystkie odloty Cheyenne'a" oraz „Młodość"*; Interesuje się między innymi: współczesnym kinem bliskowschodnim, autorefleksyjnością w kinie oraz związkami filmu i innych mediów; w ramach programu „Diamentowy Grant" realizuje projekt „Rozpad wewnętrznych ram dzieła filmowego. Techniki deziluzyjne w kinie współczesnym".

Anna Krystyna Goworek – mgr; doktorantka na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; aktualnie przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą problemom grozy w baśniach i w ich rekontekstualizacjach; wykonawczyni projektu badawczego pt. „Konstruowanie wizerunku uchodźców w polskim dyskursie publicznym, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki; w kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się literatura dla dzieci i młodzieży, literatura fantasy, problemy współczesnych adaptacji, *retellingów* i *rewritingów.*

Maja Krysztofiak – mgr; magister historii i filologii polskiej z ukończoną specjalnością przekładową; doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; autorka między innymi artykułów: *Magia księżycowa, magia kobieca. Księżyc i Wielka Bogini w wicca dianicznej* („Magazyn Antropologiczno-społeczno-kulturowy MASKA" 2017), *„W siną dal, dokąd oczy poniosą…" – motyw wędrówki w baśniach polskich i węgierskich* („Orbis Linguarum" 2018); członkini Przekładowego Koła Naukowego „Przekładnia" przy Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zainteresowania badawcze: groza, wampiryzm w literaturze i filmie, kulturowe aspekty mitu i religii, magia współczesna, psychoanaliza, feminizm.

Maciej Sztąberek – mgr; Dziennikarstwo i Komunikacja Społeczna Uniwersytetu Łódzkiego oraz Kulturoznawstwo ze specjalizacją filmoznawczą Uniwersytetu Łódzkiego; członek Koła Naukowego Filmoznawców Uniwersytetu Łódzkiego; doktorant w ramach stacjonarnych studiów trzeciego stopnia w zakresie języka, literatury i kultury w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego; obecnie przygotowuje dysertację doktorską pod tytułem *Film wojenny – problemy genealogiczne*; autor między innymi artykułu *Platforma strumieniowa Netflix – domena VOD czy nowa forma telewizji jakościowej? Historia i sposoby dystrybucji*, opublikowanego w czasopiśmie „Panoptikum"; producent i prezes Stowarzyszenia Soundsitive Studio, które zajmuje się produkcją słuchowisk oraz innych materiałów dźwiękowych; do jego zainteresowań naukowych należą: genologia filmowa i medialna, dramaturgia tekstów artystycznych w mediach elektronicznych.

Krzysztof Brenskott – mgr; doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; publikował między innymi na łamach „Tekstów Drugich", „Zagadnień Rodzajów Literackich" i „Kontekstów Kultury"; interesuje się przede wszystkim religijnymi kontekstami literatury współczesnej, japońskim horrorem technologicznym i zagadnieniem narracyjności gier planszowych; obecnie pracuje nad ukończeniem monografii *Wokół dualizmu. Gnostycyzm, kabała i buddyzm zen w twórczości Czesława Miłosza*.

piotr ostrowski – student na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu na Wydziale Neofilologii oraz na Wydziale Prawa i Administracji; laureat konkursu dla studentów BestStudentGrant UAM za projekt ,,Konstrukcja i funkcje instytucji publicznoprawnych w filmach animowanych" realizowany w okresie styczeń-wrzesień 2018 roku; członek zespołu organizacyjnego projektu Prawo Warte Poznania; członek zespołu projektowego ,,zaskarżalność orzeczeń sądów administracyjnych" realizowanego w ramach konkursu SONATA BIS zorganizowanego przez Narodowe Centrum Nauki; jego zainteresowania naukowe koncentrują się wokół polskiego i francuskiego prawa cywilnego, prawa umów handlowych, przekładu audiowizualnego, literatury francuskiej XVIII i XIX wieku oraz teorii i praktyki tłumaczenia prawnego i prawniczego.

Jakub Alejski – dr; adiunkt groznawstwa na Wydziale Antropologii i Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; autor publikacji poświęconych zagadnieniu *game studies*: między innymi Światy niedokończone. Procesualność światoopowieści *w grach wideo* (2019); badacz w Centrum Badawczym Humanities/Art/Technology; redaktor w czasopiśmie naukowym „Creatio Fantastica"; projektant gier; w kręgu jego zainteresowań znajdują się strategie analizy groznawczej, oraz relacja między ludzkimi i nie-ludzkimi obiektami w kontekście ekologii syntetycznych gier wideo.

Katarzyna Kurowska – mgr; doktorantka kulturoznawstwa w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka kilku artykułów w monografiach naukowych, między innymi w: *Zmysłowość w literaturze, języku i sztuce* (2019), *Gry w kulturze i życiu codziennym. Metafory, strategie, komunikacja*" (2019) oraz czasopiśmie „Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej"; redaktorka „Zeszytów Naukowych TD UJ". W rozprawie doktorskiej analizuje *food films,* co łączy jej zainteresowania kinem, antropologią jedzenia i zmysłów oraz gastrofizyką; zajmuje się grami planszowymi, którym poświęciła dwie prace dyplomowe i większość opublikowanych artykułów; interesuje się także współczesnymi reinterpretacjami zjawisk epoki PRL, komiksem kobiecym i literaturą najnowszą.

Anna Łozowska-Patynowska – dr; doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, specjalizuje się w poezji międzywojennej; doktorantka w Katedrze Historii Średniowiecza w Akademii Pomorskiej w Słupsku; krytyk literacki; autorka książek: *Opowieść o człowieku. Poezja najnowsza w krótkich interpretacjach (szkice o wybranych zbiorach poetyckich)* (2015), *Historia pewnego lustra* (2015), *Dotykając tekstu…* (2016) i mającej się niebawem ukazać monografii *Barok w poezji Jerzego Lieberta i Wojciecha Bąka;* autorka wstępów do zbiorów poetyckich oraz ponad stu pięćdziesięciu tekstów, szkiców i recenzji oraz artykułów naukowych; członkini ZLP; w kręgu jej zainteresowań znajduje się poezja barokowa, okresu dwudziestolecia międzywojennego i liryka najnowsza, a także analiza kronikarstwa średniowiecznego z perspektywy interdyscyplinarnej.

Sara Anna Kusz – lic.; studentka filologii polskiej na specjalności antropologiczno-kulturowej w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych oraz prawa na Uniwersytecie Jagiellońskim; autorka artykułu *„Wraca wódz duchowy narodu!". Kilka słów o recepcji osoby i twórczości Juliusza Słowackiego w dwudziestoleciu międzywojennym na przykładzie artykułów z toruńskiego „Domu Rodzinnego" 1927, nr 25*" opublikowanego w czasopiśmie „Niepodległość i Pamięć" (2018); członkini stowarzyszenia naukowego Collegium Invisibile; interesuje ją literatura polska przełomu XVIII i XIX wieku, w szczególności konstruowanie postaci kobiecych oraz twórczość pisarek w tym okresie, zwłaszcza Klementyny z Tańskich Hoffmanowej.

Małgorzata Sokalska – dr hab.; adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka książek *O inspiracjach operowych w „Irydionie" Zygmunta Krasińskiego* (2004), *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki* (2009), *Wagnerowska mozaika. Wagner i wagneryzm w kulturze* (2018); redaktorka monografii naukowych *Wokół Krasińskiego* (2012), *Opera w kulturze* (2016); specjalizuje się w badaniu związków literatury i muzyki, gatunków synkretycznych – opery, pieśni, a także biografii kompozytorów i recepcji ich postaci oraz muzyki w tekstach kultury; http://www.komparatystyka.polonistyka.uj.edu.pl/dr-malgorzata-sokalska

Anna Gawryś – mgr; w Instytucie Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; od 2015 roku jest wykładowcą w Szkole Języka i Kultury Polskiej UŚ; ostatnio opublikowała artykuł *Meandry współautorstwa – przypadek Oli Watowej* (2018); jej zainteresowania naukowe krążą wokół nowoczesnej biografistyki; aktualnie zajmuje się twórczością Oli Watowej.

Kamila Byrtek – mgr; doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego; jest autorką artykułów *Jacek Podsiadło na literacko-kulturowej mapie współczesności* („Kwartalnik Opolski" 2016) oraz *Poezja Jacka Podsiadły: między kulturą wysoką a popkulturą* („Kwartalnik Opolski" 2018); w trakcie studiów pełniła funkcję przewodniczącej Studenckiego Naukowego Koła Literackiego; od roku 2017 członkini Opolskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk; w pracy naukowej zajmuje się polską poezją współczesną; przygotowuje pracę doktorską na temat twórczości Ireny Wyczółkowskiej.

Magdalena Brodacka – mgr; polonistka i bohemistka; doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego; autorka między innymi artykułów: *O pięknie, które boli, i pisaniu, które leczy. Wpływ choroby psychicznej na proces twórczy oraz terapeutyczny wymiar przestrzeni w prozie (auto)biograficznej Oty Pavla* („Retelling: strategie przestrzenne" 2019), *O (bez)czasie Nieśmiertelności Milana Kundery* („Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne" 2019), *Czy udaje się mówić o tym, co się kocha? Milan Kundera i Roland Barthes wobec tajemnicy milczenia* („Maska" – 2019); *Budowniczy empatii* („Konteksty Kultury" 2018); redaktorka w „Polisemii" – czasopiśmie naukowym antropologów literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego; w badaniach skupia się na komparatystycznych zestawieniach współczesnej literatury polskiej i czeskiej, bada środkowoeuropejskie narracje tożsamościowe; tłumaczy poezję czeską.

Aneta Jurzysta – dr; doktor nauk humanistycznych w dziedzinie literaturoznawstwa (filologia germańska); adiunkt w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Rzeszowskiego (Katedra Germanistyki); autorka kilkudziesięciu publikacji niemiecko – i polskojęzycznych poświęconych literaturze modernistycznej oraz prozie wydanej w XXI wieku; kilkukrotna stypendystka Niemieckiej Służby Wymiany Akademickiej (DAAD), inicjatorka i koordynatorka kilku projektów polsko-niemieckich; jej zainteresowania badawcze obejmują literaturę niemieckojęzyczną końca XX i początku XXI wieku, a zwłaszcza obraz kobiety oraz relacji płci w literaturze niemieckojęzycznej różnych epok, zjawisko globalizacji i migracji oraz jego odzwierciedlenie w dziełach literackich, a także w ostatnim okresie literacki wizerunek schorzeń neurologicznych.

agnieszka gotchold – dr; doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa; obroniła w 2016 roku doktorat z wyróżnieniem na Wydziale „Artes Liberales" Uniwersytetu Warszawskiego; współpracuje z Uniwersytetem SWPS; rozprawę doktorską, napisaną w języku angielskim, poświęciła recepcji mitu o Narcyzie w kulturze i literaturze Zachodu, łącząc perspektywę literaturoznawczo-kulturoznawczą z psychoanalizą freudowsko-lacanowską; wydała dwie książki: *Interdisciplinarity: A Travel through Cultures* (2013) oraz *The Myth of Narcissus and its Reception in Western Culture: Narcissistic Desire as a Myth of Self-Knowledge* (2016); w kręgu jej

zainteresowań naukowych znajdują się między innymi komparatystyka literacka, psychoanaliza, teoria i recepcja mitów oraz filozofia kultury.

Izabella Adamczewska – dr; adiunkt w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego (Katedra Teorii Literatury); autorka książki *Krajobraz po Masłowskiej. Ewolucja powieści środowiskowej w najnowszej polskiej literaturze* (Łódź 2011); pPublikowałamiędzy innymi w: „Zagadnieniach Rodzajów Literackich", „Tekstach Drugich", „Studia Poetica", „Folia Litteraria Polonica", „Czytaniu Literatury" oraz licznych monografiach zbiorowych. Zainteresowania naukowe: socjologia literatury, teoria powieści, związki beletrystyki z dziennikarstwem prasowym, genologia literacka. Obecnie pracuje nad książką Łze-reportaże *i prawdziwe fikcje. Powieść dziennikarska i reportaż w czasie postprawdy i zwrotu performatywnego*.

Aleksandra Białek – mgr; doktorantka w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; w trakcie studiów pełniła funkcję prezesa Koła Naukowego Cykliści & Findesiecliści zajmującego się kulturą przełomu wieków XIX i XX; autorka projektów graficznych licznych uczelnianych wydarzeń; zainteresowania badawcze: korespondencja sztuk, poezja symbolistów, młodopolska krytyka literacka oraz film niemy.

Aleksandra Kacianowska – mgr; doktorantka literaturoznawstwa w Instytucie Literatury i Nowych Mediów na Uniwersytecie Szczecińskim; jej ostatnią publikacją jest artykuł *Popkulturowe inspiracje religijne w fantastyce. Zarys problematyki* opublikowany w czasopiśmie „Świat i Słowo"; do zainteresowań naukowych badaczki należą: polska proza kobieca po 1945 roku, *gender studies*, ekokrytyka oraz najnowsza polska literatura fantastyczna.

Joanna Kokot – dr hab.; emerytowany profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie; główny zakres zainteresowań obejmuje literaturę angielską przełomu XIX i XX wieku, szczególnie literaturę detektywistyczną i literaturę grozy; literaturę angielskiego modernizmu; twórczość J.R.R. Tolkiena, G.K. Chestertona i Rudyarda Kiplinga; opu-

blikowane artykuły dotyczą między innymi na temat opowiadań M.R. Jamesa, J.S. LeFanu, Algernona Blackwooda, Williama Hope Hodgsona oraz powieści Arthura Machena, Arthura Conan Doyle'a, Agathy Christie, Roberta Louisa Stevensona, Johna Dicksona Carra i Brama Stokera; a także na temat przekładu literackiego (A.A. Milne, Lewis Carroll, J.R.R. Tolkien); najważniejsze (oryginalne) publikacje książkowe: *Tekst w tekście* (1992, zbiór studiów poświęcony funkcjom wierszy w prozie narracyjnej), *Gry z czytelnikiem nowelistyce Rudyarda Kiplinga* (1993), *Kronikarz z Baker Street* (1999, monografia na temat funkcji narratora w opowiadaniach i powieściach Conan Doyle'a o Sherlocku Holmesie), *This Rough Magic* (2004, zbiór studiów na temat literatury popularnej) i *W świetle gazowych latarni* (2013, monografia na temat literatury grozy przełomu XIX i XX wieku).

Anna N. Wilk – dr; doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa (Uniwersytet Opolski); absolwentka Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; publikowała w szeregu czasopism i monografii naukowych, między innymi: „Slavia Orientalis" (2015), „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" (2017), *Człowiek w relacji do zwierząt, roślin i maszyn w kulturze. Aspekt posthumanistyczny i transhumanistyczny* (red. J. Tymieniecka-Suchanek, 2014), *Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць* (red. D. Ajdačić, 2015), *Światy grozy* (red. K. Olkusz, 2015), *50 twarzy popkultury* (red. K. Olkusz, 2016*), Kultury wschodniosłowiańskie – oblicza i dialog* (red. W. Popiel-Machnicki, 2014), „Wiadomości Chemiczne" (2013). Zainteresowania badawcze: rosyjska literatura popularna, słowiańska kultura ludowa.

Informacja o wydawcy

Wydawcą serii „Perspektywy Ponowoczesności" oraz tomu *Rejestry kultury* jest Ośrodek Badawczy Facta Ficta we Wrocławiu, powołany w styczniu 2015 roku celem promowania interdyscyplinarnej refleksji nad najistotniejszymi ponowoczesnymi nurtami krytycznymi, filozoficznymi, kulturowymi, medialnymi i artystycznymi w polskiej i światowej humanistyce. Więcej informacji na temat Ośrodka i działającego przy nim wydawnictwa znajduje się na oficjalnej stronie fundacji (factaficta.org), w szczególności zaś w sekcji „Perspektywy Ponowoczesności" (factaficta.org/pp). Wszelkie pytania dotyczące serii najlepiej kierować na adres: contact@factaficta.org.

Tomy wydane dotychczas w serii „Perspektywy Ponowoczesności":

Tom 1: *Zombie w kulturze*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, ISBN: 978-83-942923-1-7, ss. 300.

Tom 2: *Światy grozy*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2016, ISBN: 978-83-942923-0-0, ss. 360.

Tom 3: *Wykluczenia*, red. Joanna Hańderek, Natalia Kućma, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-5-5, ss. 342.

Tom 4: *50 twarzy popkultury*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-6-2, ss. 670.

Tom 5: *Narracje fantastyczne*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2017, ISBN: 978-83-942923-2-4, ss. 689.

Tom 6: *Ksenologie*, red. Ksenia Olkusz, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-948889-0-9, ss. 498.

Tom 7: *Groza i postgroza*, red. Ksenia Olkusz, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2018, ISBN: 978-83-948889-1-6.

Tom 8: *Dyskursy gier wideo*, red. Michał Kłosiński, Krzysztof M. Maj, Kraków: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-942923-3-1, ss. 519

Tom 9: *Rejestry kultury*, red. Ksenia Olkusz, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta 2019, ISBN: 978-83-948889-2-3, ss. 1084.

Różnorodność oraz wieloaspektowość kultury, rozmaitość jej poziomów – [...] to kwestia relewantna dla uzasadnienia zebrania w jednym [...] tomie monograficznym przykładów oraz analiz przejawów, zjawisk czy artefaktów kultury. Choć bowiem ów zbiór wydawać się może cokolwiek stochastyczny pod względem dobranych egzemplifikacji czy podjętej tematyki rozdziałów, sam jego tytuł, a więc Rejestry kultury, ujawnia bardzo eksplicytnie badawczy zamiar, wiążący się z próbą wskazania subtelnych powiązań [...], które spajają w całość owe pozornie odmienne i dalekie od siebie dziedziny. Każdorazowo motywacją jest tutaj [...] dążenie do wskazania, że wszystkie te – rzekomo odległe – artefakty przejawy i teksty kultury łączy jedna zasada. Jest nią reguła pełnoprawnej partycypacji w budowaniu kulturowego wizerunku świata, czego wykładnikiem jest założenie, że każde zjawisko kulturowe zasługuje na naukową rejestrację [...], a tym samym uprawomocnienie negacji podziałów na aspekty warte lub niewarte naukowej introspekcji.Nie chodzi tu zresztą o sam postulat tolerancji tak dla wytworów różnej proweniencji [...], lecz badawczą solidność, uczciwość i obiektywność, które cechować powinny naukowe aktywności.

– fragment wprowadzenia autorstwa Kseni Olkusz.

Ośrodek Badawczy
Facta Ficta
factaficta.org

Cena 0,00 zł

OPEN ACCESS

Wersja elektroniczna jest referencyjna

ISBN 978-83-948889-2-3