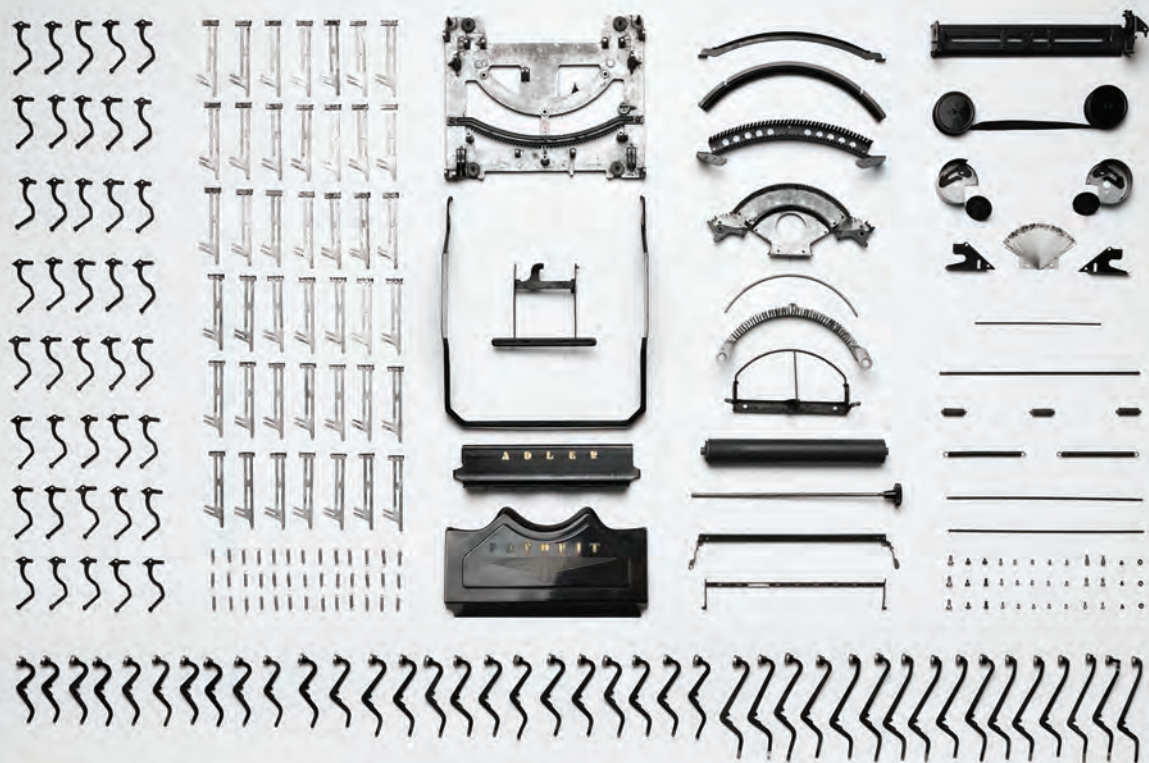


Literatura i kultura popularna

Badania i metody



Literatura i kultura popularna

Badania i metody

Literatura i kultura popularna

Badania i metody

pod redakcją
Anny Gemry
i Adama Mazurkiewicza

Pracownia Literatury i Kultury Popularnej
oraz Nowych Mediów
Wrocław
2014

Recenzenci: Mariusz Czubaj, Bogdan Trocha
Redakcja: Anna Gemra, Adam Mazurkiewicz
Redakcja językowa: Dorota Ucherek
Skład i łamanie: Michał Wolski
Projekt okładki: Michał Wolski
Zdjecie na okładce: Florian Klauer, florianklauer.de
Korekta: Dorota Ucherek
W składzie wykorzystano krój pisma *Minion Pro* Roberta Slimbacha.
Tytuł i nazwy działów zostały złożone krojem *Ubuntu* Daltona Maaga.
Druk: Sowa-Druk na Życzenie
www.sowadruk.pl
tel. 022 431-81-40

© Copyright by Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów

ISBN: 978-83-936321-3-8

Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Wrocławski
Pl. Nankiera 15
50-140 Wrocław

SPIS TREŚCI

Anna Gemra
PRZEDMOWA 9

METODOLOGIA BADAŃ

Jakub Z. Lichański
Badania literatury popularnej. Tezy 21

Magdalena Roszczyńska
*Badania literatury popularnej w Polsce w perspektywie
zwrotu topograficznego* 47

LITERATURA POPULARNA

KRYMINAŁ

Paweł Kaczyński
O powieści „neomilicyjnej” 63

Krystyna Walc
*Nie tylko powieść milicyjna. Kryminalne serie PRL-u: „Klub
Srebrnego Klucza”, „Labirynt” i „Seria z Jamnikiem”* 77

Agnieszka Szurek
*Historia w powieściach kryminalnych Dorothy Leigh Sayers
i Joego Alexa* 91

FANTASTYKA

Adam Mazurkiewicz
*„Jak być mogło?...” O historii alternatywnej w polskiej
literaturze fantastycznonaukowej (rekonesans)* 101

Dariusz Brzostek
*Wspólnoty interpretacyjne i konstruowanie niemożliwego.
Horror w świecie późnej nowoczesności* 119

Aleksandra Koszela
*Postapokaliptyczna wizja świata w trylogii Carrie Ryan „Las
Zębów i Rąk”* 137

Ksenia Olkusz
W objęciach kiczu, czyli co skrywa (lub odsłania) romans paranormalny/metafizyczny. Na przykładzie cyklu „Love at Stake” Kerrelyn Sparks 149

TEMATY I MOTYWY

Marta Součková
Zneužitá história 161

Maciej Wróblewski
„Polski dyskurs maszynowy. Maszyna w kulturze polskiej (XIX–XX w.). Literatura, język, sztuki wizualne i życie codzienne” (zarys przedsięwzięcia badawczego) 173

Grażyna Lasoń-Kochańska
Za co kobiety kochają Christiana Greya? Fenomen popularności trylogii „Pięćdziesiąt Odcieni” E. L. James 179

KULTURA POPULARNA

FILM, TELEWIZJA, TEATR

Agnieszka Kruszyńska
Bajki dla dorosłych jako zjawisko w kulturze popularnej. Szkic na przykładzie telewizyjnego cyklu autorstwa Joanny Wilińskiej, Andrzeja Nowickiego i Feliksa Dereckiego 191

Miron Pukan
K otázkam rozmanitosti interkultúrnej výmeny po roku 1989 (so zameraním na prieniky poľskej i slovenskej drámy a jej inscenačnej tvorby či praxe) 205

Wojciech Kajtoch
Odkrycie wroga. O obrazie Polski i Polaków we współczesnych fabularnych filmach i serialach rosyjskich oraz białoruskich poświęconych II wojnie światowej 223

NOWE MEDIA

Augustyn Surdyk
Badania kultury popularnej w zakresie nowych mediów w kraju i na świecie na przykładzie organizacji ludologicznych 251

Rafał Kochanowicz
„Mitologia zagłady” – obraz wojny w grach komputerowych 267

Emilya Ohar, Dorota Michułka
Dziecko we współczesnym świecie digital resources. Sposoby percepcji 275

KULTURA NA RYNKU

Katarzyna Wodniak

*Powieść w odcinkach na łamach tygodnika „Przyjaciółka”
w latach 1948–1989* 285

Anita Has-Tokarz

*Technologia hitu – bestsellery współczesnego rynku książki
dla młodych czytelników* 303

SUMMARIES 317

BIOGRAMY AUTORÓW 345

INDEKS NAZWISK 351

PRZEDMOWA

Literatura i kultura popularna towarzyszą nam już od kilku wieków. Ich źródła możemy poszukiwać jeszcze w starożytności, lecz dopiero od końca XVIII stulecia obserwuje się istotny wzrost zarówno produkcji, jak i liczby odbiorców nie tylko tekstów literackich, ale też innych wytworów kultury popularnej. Prawdziwy przełom nastąpił jednak w wieku XIX, w jego drugiej połowie, kiedy widoczne były już efekty wprowadzonego wcześniej w wielu krajach obowiązku szkolnego i zmiana struktury społecznej wskutek rozwoju przemysłu, a co za tym idzie, także miast. Wszystko to sprawiło, że liczba książek i innych druków przeznaczonych dla mniej wykształconej publiczności istotnie wzrosła. Dużą rolę odegrały w tym również chronologicznie wcześniejsze wydarzenia, jak wynalezienie: maszyny papierniczej (1799) przez Louisa-Nicolas Robert, metody produkcji taniego papieru z pulpy drzewnej (1844) przez Friedricha Gottloba Kellera i rotacyjnej prasy drukarskiej (1843) przez Richarda Marcha Hoego, później zaś offsetu^[1]. Pozwoliło to nie tylko na skrócenie procesu wydawniczego i zwiększenie nakładów, ale też na obniżenie ceny publikacji – a to otworzyło drogę do słowa pisanego (czy raczej drukowanego) dużej liczbie niezamożnych odbiorców. Obowiązek szkolny dał im znajomość alfabetu, praca w przemyśle bądź w charakterze służby domowej – czas dla siebie (nawet jeśli było go niewiele) i w miarę stały dochód, dzięki czemu mogli korzystać z różnego rodzaju rozrywek, miasto zaś jako miejsce zamieszkania zapewniło sposobność (ze względu na możliwości rozwijania systemu dystrybucji) bardziej systematycznego kontaktu z literaturą, drukami ulotnymi, czasopismami (dostosowanymi do intelektualnego potencjału takich odbiorców) czy też ze ściągającymi doń – w poszukiwaniu większej publiczności – trupami teatralnymi, wędrownymi śpiewakami, cyrkami etc.

Do wybuchu II wojny światowej rynek kultury popularnej, również w Polsce, rozrastał się w bardzo szybkim tempie, do czego przyczynił się też rozwój kinematografii, od początku traktowanej jako sztuka masowa. To zaważyło także na prowadzonych nad tym segmentem kultury badaniach: o ile w przypadku filmu nie widziano powodu, by się nim nie zajmować jako całością, o tyle w przypadku literatury popularnej jej

[1] Na temat historii drukarstwa zob. m.in. M. Twyman, *The British Library Guide to Printing. History and Techniques*, British Library, London 1998; P.-M. de Biasi,

K. Douplitzky, *La Saga du papier*, Adam Biro – Arte Éditions, Paris-Issy-les-Moulineaux 1999.

ekspansji, powstawaniu nowych form gatunkowych, narodzinom kolejnych odmian nie towarzyszyły – zwłaszcza jeśli chodzi o grunt polski – stosowne analizy. Uważano bowiem, że nie są to dzieła warte refleksji naukowej. Liczba prac poświęconych takim tekstom jest więc znikoma, a te, które powstały, najczęściej je dyskredytują, ich autorzy bowiem hołdują przyjętemu z góry założeniu, że wytwory kultury popularnej – z racji swojego adresu odbiorczego, stereotypowości, nastawienia na szybki zysk itd. – są całkowicie pozbawione wartości artystycznej. Sugerowały to również silnie nacechowane, wprost narzucające ocenę tej twórczości nazwy, pod jakimi funkcjonowała ona u krytyków i (bardzo nielicznych) badaczy: literatura straganowa, kramarska, jarmarczna, odpustowa[2], brukowa, tandetna, kuchennych schodów, dla kucharek, służących etc.

Przyczyn negatywnego podejścia do literatury i kultury popularnej było od początku wiele. Z pewnością nie miały wpływ miała na to sytuacja polityczna – kiedy kraj znajdował się pod zaborami, uważano, iż trzeba pielęgnować przede wszystkim te aspekty polskiej kultury, które uznawano za najwartościowsze. Podobnie po odzyskaniu niepodległości: warstwy wykształcone hołdowały przekonaniu, że odrodzone państwo powinno dbać najpierw o to, co służy rozwojowi potencjału intelektualnego i kulturalnego obywateli. Literatura i kultura popularna nie mieściły się w tym zakresie – nie liczono się zresztą z gustem osób pochodzących z niższych grup społecznych, których edukacja często zatrzymała się na poziomie elementarnym, w przeświadczeniu, że nie ma on żadnego znaczenia dla rozwoju kultury, a wręcz jest dlań szkodliwy. Drugą ważną przyczyną takiego podejścia był brak odpowiedniego warsztatu badawczego: jeśli już w ogóle analizowano (choć jest to najczęściej określenie „na wyrost”) teksty kultury popularnej[3], używano do tego narzędzi stosowanych do tzw. literatury wysokiej: w porównaniu z nią literatura popularna zawsze wypadła bardzo niekorzystnie, uwytknieniu ulegały wszelkie jej wady.

Również po II wojnie światowej w Polsce nie prowadzono praktycznie żadnych badań nad literaturą i kulturą popularną aż do początku lat 70. XX wieku. Stało się tak nie tylko z podobnych powodów, dla których nie podejmowano takich prac przed rokiem 1939, ale też z uwagi na politykę kulturalną państwa (dokładniej: partii): zgodnie z nią „lud pracujący miast i wsi” miał czytać odpowiednią literaturę – a w jej zakresie nie mieściły się teksty reprezentujące kulturę popularną. Niechętnie również je wydawano, przynajmniej do „odwilży” po śmierci Stalina; później zresztą też często wstrzymywano druk wielu utworów, jeśli uznano, że są one za mało pożyteczne i mogą niewychowawczo oddziaływać

[2] Do dziś w internetowym *Słowniku języka polskiego PWN* pod hasłem „literatura straganowa” znajduje się informacja: „utwory bez wartości artystycznych”. Zob. <http://bit.ly/1ysa0wc> [data dostępu: 15 VII 2014]. Cztery pierwsze nazwy niektórych z badaczy traktują jako synonimiczne; uważają też, że w ich zakresie miesz-

czą się inne teksty niż te, które obejmuje pojęcie „literatura brukowa”. Zob. np. J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974.

[3] Myślę tu przede wszystkim o utworach literackich, w przypadku filmu sprawy miały się bowiem inaczej.

na obywatela socjalistycznego państwa. Wskutek takiej polityki wiele książek, które na świecie od lat miały status bestsellerów, w Polsce było zupełnie nieznanymi aż do czasu zapoczątkowanych w 1989 roku przemian ustrojowych. Zresztą nawet jeśli wydawano pewne dzieła, jak np. *Władcę Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena (polski przekład, pióra Marii Skibniewskiej, ukazał się w latach 1961–1963), to nie publikowano innych. Polscy czytelnicy i badacze mieli więc zafalszowany obraz literackiej rzeczywistości: powieść Tolkiena bez obszerniejszego literackiego kontekstu wydawała się przedsięwzięciem jednostkowym, osobnym, a nie jednym z najważniejszych (o ile nie najważniejszym) utworów *fantasy* – nie było bowiem, z racji braku tekstów, świadomości istnienia *fantasy* jako odrębnego gatunku, a tym samym także i charakterystycznych dla niego wyznaczników[4].

„Uwolniony” z politycznych ograniczeń rynek wydawniczy zaczął po 1989 roku nadrabiać stracony czas, ale do dziś nie udało się opublikować nieraz bardzo istotnych dla kultury światowej pozycji reprezentujących tzw. literaturę popularną (lepszy los spotkał filmy, choć i tu mieliśmy sporo do uzupełnienia). Opóźnienia sięgają czasem kilkudziesięciu lat, a strat nie sposób odrobić: nie dlatego, iżby nie można było tych książek drukować obecnie, ale dlatego, że wiele z nich straciło już swój status lektur kultowych i zostało zastąpionych przez inne. Zajęły one miejsce poprzedników w świadomości odbiorców do tego stopnia, że to z nimi właśnie, a nie z „oryginałami”, identyfikują oni pewne motywy, rozwiązania i schematy fabularne, typy postaci etc. To zjawisko bardzo charakterystyczne dla kultury popularnej. Podobne fluktuacje są w niej szybkie i czasami zaskakujące: dzieło zdobywa sobie odbiorców, cieszy się ogromnym zainteresowaniem[5], by rychło ustąpić miejsca innemu – a to znów kolejnemu. Tylko tzw. kanon lekturowy (teksty „kultowe”) jest dość stabilny: lista należących doń utworów rzadko powiększa się o kolejną pozycję.

Współcześnie mamy do czynienia z ogromną, praktycznie niemożliwą do policzenia produkcją tekstów reprezentujących kulturę popularną. Nie chodzi już jedynie o literaturę czy film, lecz i o gry, reklamy, czasopisma, widowiska, programy telewizyjne, aktywność literacką i filmową w sieci, supersystemy rozrywkowe itd. Ciągłe powstają nowe formy, gatunki i odmiany; stare ewoluują bądź zanikają. Badanie tej niezwykle

[4] Widoczne jest to we wczesnych tekstach polskich autorów, którzy nie umieli do końca zdefiniować, czym jest *fantasy*. Problemy definicyjne (innego rodzaju) badacze mają z nią do dziś, jednak te pierwsze prace jasno ukazują bezradność uczonych wobec materii literackiej, o której wiedzieli oni, że istnieje, lecz której ogrom i specyfika pozostawały im właściwie nieznane – co nie było ich winą. Podziwiać przy tym należy warsztat ba-dawczy autorów, którzy jednak jakoś poradzili sobie z tymi problemami i poczynione przez nich spostrzeżenia zwykle do dziś nie straciły na znaczeniu i aktualności.

Zob. np. A. Smuszkiewicz, *Fantasy* [hasło], [w:] A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990; zob. też S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, t. 1, s. 89 n.

[5] Często wykorzystują ten fakt artyści z innych dziedzin, adaptując dzieło do potrzeb swojej sztuki, tak by zarobić na jego popularności. W ten sposób np. powieść może stać się inspiracją dla filmu, film dla gry – i odwrotnie. Niekiedy powstają przy tym całe systemy rozrywkowe.

żywej, bezustannie zmieniającej się materii, nie tylko tekstowej, ale też wizualnej czy dźwiękowej, jest bardzo trudne, a dla naukowców polskich jeszcze trudniejsze niż dla uczonych z Zachodu. Lata zapóźnień spowodowały bowiem, iż – choć poczyniliśmy duże postępy – dalej nie mamy wypracowanej własnej, w miarę jednolitej metodologii, a z racji odmiennych dróg rozwoju krytyki, badań literackich, przyjętych kryteriów podziałów genologicznych etc. nie zawsze można, nawet w erze globalizacji, korzystać z metodologii powstałych w innych obszarach językowych i kulturowych.

Istotnym problemem jest również 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 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 następnymi stuleciami: 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”.

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.; trzeba przy tym pamiętać także o towarzyszących im innych zjawiskach kulturowych (jak np. fancluby, fanfiction, gadżety itp.), które mogą przyczynić się np. do zbudowania systemu (supersystemu) rozrywkowego. O konieczności takiego interdyscyplinarnego spojrzenia przekonany był już profesor Czesław Hernas, który na początku lat 70. XX wieku, w ramach ówczesnych rządowych programów badawczych, tzw. „problemów węzłowych”, zainicjował pierwsze powojenne, na dużą skalę, badania nad literaturą i kulturą popularną[6]. Skupiając je wokół Instytutu Filologii Polskiej

[6] Za swoisty „program badawczy” Cz. Hernasa można uznać postulat wyłożone w szkicu *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze*

literackiej, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1973, t. 1.

Uniwersytetu Wrocławskiego, zaprosił do współpracy reprezentujących różne dziedziny naukowców z całej Polski, którzy spotykali się na konferencjach poświęconych prowadzonym przez siebie projektom, co zaowocowało licznymi artykułami i książkami. Tradycję tę kontynuował następnie profesor Tadeusz Żabski; odbywające się co roku przez wiele lat konferencje w Karpaczu zaowocowały m.in. założeniem rocznika „Literatura i Kultura Popularna” (w 1991 roku) oraz powstaniem *Słownika literatury popularnej*, do dziś jedyne na polskim rynku tak obszernego kompendium wiedzy na temat literatury i kultury popularnej. Naukowcy spotykający się w Karpaczu stworzyli nieformalny zespół badawczy; publikacje jego członków są do dziś najważniejszymi pracami poświęconymi omawianej dziedzinie kultury, a jako że były to czasami jeszcze w miarę dobre dla nauk humanistycznych, wychowali także nowe pokolenie badaczy. Wielu z nich do dziś zajmuje się literaturą i kulturą popularną: kontynuują dzieło swoich mistrzów, korzystając z ich prac i poszerzając eksplorowane obszary o tematy, zagadnienia i zjawiska, których narodziny i ekspansję obserwują we współczesnym świecie.

Jako wychowanka profesora Żabskiego szczególnie doceniam wartość karpackich konferencji; pozwoliły mi one na poznanie wielu niezwykłych uczonych, którzy wywarli duży wpływ na kształt mojej drogi naukowej. Zdecydowałam się więc powrócić do tradycji corocznych spotkań w ich „starej” formule, uważając, iż mogą one dać niepowtarzalną okazję do wymiany poglądów, myśli naukowej i nawiązania owocnej współpracy pomiędzy ośrodkami niejednokrotnie bardzo od siebie oddalonymi. To niezbędne: jeśli dzieło zapoczątkowane niegdyś przez profesora Hernasa i kontynuowane przez profesora Żabskiego ma się rozwijać, potrzebna jest współpraca, wspieranie się i uczenie od siebie, nie rywalizacja. Do tego ideału, zaszczipionego mi niegdyś przez moich Nauczycieli, staram się dążyć w naszych spotkaniach.

Konferencje organizuje i pieczę nad nimi sprawuje kierowana przez mnie Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, wspierana przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, w którego strukturach funkcjonuje. Jej członkami są badacze wywodzący się z różnych ośrodków polskich i zagranicznych i zajmujący się różnymi aspektami związanymi z szeroko pojętą literaturą i kulturą popularną polską i światową. Współpracują z nami doktoranci i studenci, m.in. członkowie Kół Badaczy Popkultury „Trickster” uwr – studenckiego i doktoranckiego – których inicjatywy i działalność na rzecz promowania badań nad literaturą i kulturą popularną, w tym organizowanie i współorganizowanie konferencji naukowych, są bardzo potrzebne i cenne.

Konieczność takich badań jest oczywista: żyjemy współcześnie w morzu tekstów kultury popularnej. Ich liczba ciągle rośnie: powstają nowe odmiany, gatunki, formy wyrazu artystycznego i uczestnictwa w kulturze. Dziś to one tworzą, by tak rzec, „mainstream”. Ignorowanie lub lekceważenie tego faktu byłoby powielaniem błędów popełnionych przez

naszych poprzedników z wieku XIX i początków wieku XX, wskutek których, przynajmniej po części, nastąpiło oderwanie humanistyki od najprężniej rozwijających się zjawisk życia społecznego. Pogłębił to późniejszy ustrój Polski, od którego (jak już wspomniano) zależała tzw. polityka kulturalna państwa, narzucająca pewne zasady również ośrodkom badawczym – choć trzeba raz jeszcze podkreślić, że brak zainteresowania literaturą i kulturą popularną nie wynikał jedynie z ogólnych nakazów, lecz także z częstego w środowisku naukowym przekonania, iż tego typu zjawiskami nie warto się w ogóle zajmować, nie mają one bowiem żadnej wartości artystycznej.

Prace zespołu profesora Hernasa, a później profesora Żabskiego przyniosły istotne zmiany w kwestii tych ocen. Dziś kultura i literatura popularna nie są już obszarami tabu dla naukowców (choć oczywiście zdarzają się wyjątki). Powstają liczne prace zbiorowe, osobne książki, artykuły pisane przez pracowników i doktorantów z różnych ośrodków w Polsce: istnieje więc szansa, że – mimo faktycznego, jak na razie, braku następstwa pokoleń na uczelniach – studia nad literaturą i kulturą popularną będą kontynuowane.

Obserwowane od jakiegoś czasu wzmożone zainteresowanie omawianą dziedziną skutkuje, jak wspomniałam, istotnym przyrostem prac i konferencji naukowych z jej obszaru tematycznego; znajduje też swoje odzwierciedlenie w proponowanych studentom zajęciach dydaktycznych, kierunkach studiów, specjalnościach i specjalizacjach. Zarazem jednak, prócz oczywistych korzyści, niesie ze sobą, niestety, pewne zagrożenia, które coraz wyraźniej dostrzegają uczeni zajmujący się nią od lat. Wpuściwszy literaturę i kulturę popularną na „naukowe salony”, wielu badaczy nie zrewidowało swoich poglądów dotyczących jej jakości artystycznej[7]. Wprawdzie nie oceniają jej już jawnie negatywnie[8], ale uważają, że jest ona na tyle prosta, nieskomplikowana i schematyczna, iż właściwie można ją eksplorować i analizować bez żadnego przygotowania, bez znajomości rządzących nią procesów, bez wiedzy o tradycji, ewolucji, powiązaniach, historii gatunków, terminologii etc. Zajmowanie się literaturą i kulturą popularną stało się wręcz modne w niektórych środowiskach naukowych, także dlatego, że część badaczy – widząc, iż jest to temat atrakcyjny dla odbiorców – szuka w niej dla siebie nowych, łatwych poznawczo i deskrypcyjnie obszarów. W efekcie powstają prace, które są nie tylko mało wartościowe (czy wręcz bezwartościowe) pod względem naukowym, ale, co gorsza, fałszują obraz studiów nad literaturą i kulturą popularną, wyrządzając wiele szkód. Nierzadko bowiem, zwłaszcza przez młodych adeptów, traktowane są jako opraco-

[7] Nie chodzi tu o to, by traktować popkulturę bezkrytycznie, lecz by oceniać ją obiektywnie na gruncie wytworzonych przez nią produktów (zwłaszcza tych, które wpisały się już w kanon kulturowy), a nie przy wykorzystaniu narzędzi i kategorii stosowanych w pracy z tekstami tzw. kultury wysokiej; klucz estetyczny jest

bowiem w tym przypadku zawodny i prowadzi do banalnych konstatacji interpretacyjnych.

[8] W wielu pracach sądy wartościujące negatywnie literaturę i kulturę popularną, choć zamaskowane naukową terminologią i odpowiednio dobraną bibliografią, są jednak dość wyraźne.

wania cenne poznawczo. Coraz częściej zdarza się też, zwłaszcza w przypadku początkujących badaczy, że przekładają oni osobiste fascynacje na naukowe zainteresowania, czego skutkiem bywają teksty, w których nad okiem uczonego przeważa oko fana[9].

Do naszkicowanej tu sytuacji przyczynia się też rozproszenie badań nad literaturą i kulturą popularną i niewiedza o istniejących już, ważnych dla dziedziny, artykułach, przyczynkach, a nawet książkach, co wynika często zarówno, jak wspominałam, z nieuporządkowania terminologii np. w samych tylko hasłach przedmiotowych bibliotek, jak i z tego, że nie wszystkie wydawnictwa przestrzegają zapisów ustawy o egzemplarzu obowiązkowym; trudno zatem oczekiwać kompletności nawet po zbiorach księżnicy narodowej. Także „Bibliografia Zawartości Czasopism” wychodzi z opóźnieniem, a noty towarzyszące poszczególnym pracom zwykle niewiele o nich mówią. A przecież liczba ukazujących się co roku publikacji i e-publicacji jest ogromna; trudno zatem mieć całkowitą – i uporządkowaną – wiedzę na temat aktualnych prac dotyczących danej dziedziny[10].

Oprócz wymienionych wyżej problemów jednym z najpoważniejszych, o ile nie najpoważniejszym, jest jednak brak wspólnej – a przynajmniej akceptowanej przez większość uczonych – metodologii badań. Kłopoty sprawia już sama terminologia: i nie chodzi tu tylko o zapis haseł przedmiotowych w bibliotekach, ale też np. o stosowanie odmiennej nomenklatury: zamiast nazwy „literatura popularna” pojawiają się (określające tę samą grupę tekstów) terminy: „literatura rynkowa”, „koninkulturalna”, „masowa”, „brukowa” czy „trzecia” – choć wydawało się, że kwestia nazewnictwa została już ustalona. Dochodzą do tego inne problemy, jak np. sprawa genologii, uzasadnienia dla wykorzystywania (lub nie) pewnych narzędzi czy sprecyzowania, na ile to możliwe, obszaru badań.

Zatem – jeszcze dużo pracy przed nami. Dlatego też tom, który Państwu prezentujemy, ukazuje się w serii „POPKultura – POPliteratura”, którą zapoczątkowaliśmy monografią *Związki i rozwiązania. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami* (Wrocław 2012). Powstała ona jako efekt otwartej konferencji naukowej, zorganizowanej w 2011 roku przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Była to pierwsza konferencja z zamierzonego cyklu spotkań naukowych poświęconych literaturze i kulturze popularnej; druga odbyła się w roku 2013 – tom będący jej pokłosiem ukaże się niebawem. Kolejną konferencję, której efekty chcielibyśmy zaprezentować w następnym tomie, planujemy na rok 2015.

[9] Stosunkowo często zdarza się to np. w pracach, których autorzy zajmują się RPG – i sami są graczami.

[10] W tej kwestii Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów może już służyć pewną pomocą: oferujemy dostęp do bibliografii prac drukowanych, którą od kilku lat sporządza dr Krystyna Walc

z Uniwersytetu Rzeszowskiego. Przez trzy lata bibliografia ukazywała się w roczniku „Literatura i Kultura Popularna” (tomy 16–18), obecnie, sukcesywnie uzupełniana, jest dostępna przez stronę <http://bit.ly/1rfchjO> [data dostępu: 14 IX 2014].

Od roku 2012 organizowane są też zamknięte konferencje będące kontynuacją wspominanych tu wielokrotnie spotkań zespołów profesora Hernasa i profesora Żabskiego. Udział biorą w nich członkowie Pracowni i zaproszeni goście z kraju i z zagranicy. Kilkudniowe obrady dotyczą aktualnie przez nas prowadzonych badań i dyskusji nad problemami merytorycznymi. Tom monograficzny *Literatura i kultura popularna. Badania i metody*, który oddajemy w Państwa ręce, jest zasadniczo efektem konferencji z roku 2013, ale znalazło się tu też kilka prac z konferencji z roku 2012.

Monografię rozpoczynają dwa artykuły, których Autorzy zajęli się istotnymi zagadnieniami metodologicznymi. W naszej opinii jest to bowiem jedna z najpilniejszych i najbardziej domagających się uporządkowania kwestii, jeśli chcemy efektywnie pracować nad literaturą i kulturą popularną: ich szybki rozwój stawia przed nami ciągle i trudne wyzwania naukowe. Pokazuje to przede wszystkim tekst Jakuba Z. LiCHAŃSKIEGO, w którym Autor formułuje interesujące tezy do badań literatury i kultury popularnej, zwracając uwagę na wiele aspektów do tej pory pomijanych przez uczonych.

Tom przynosi 20 prac, zgrupowanych w trzech głównych działach: wspomniana już metodologia oraz literatura i kultura. W części poświęconej literaturze jako poddziały wyszczególnione zostały gatunki oraz motywy i tematy; w dziale trzecim znalazły się prace dotyczące filmu, telewizji, teatru, nowych mediów i kultury na rynku. Jak można zatem zauważyć, tematyka tomu jest różnorodna i dotyczy zarówno tradycyjnych problemów, jak i zagadnień nowych, słabo jeszcze – lub tylko jednostronnie, z punktu widzenia poszczególnych dyscyplin – rozpoznanych.

Nie uzurpując sobie prawa do jedynie słusznej prawdy, mamy nadzieję, że nasza praca jako współautorów tego i następnych tomów przyczyni się do upowszechnienia wyników badań nad literaturą i kulturą popularną i zachęci innych naukowców do wspólnego nad nimi namysłu oraz do dyskusji nad ich fenomenami. Zdajemy sobie sprawę z tego, że obecnie najsilniejszym, najbardziej wpływowym i opiniotwórczym medium jest w w w, dlatego nasza książka ukaże się także w internecie. Udostępniając swoje prace, chcielibyśmy zmienić pokutujące jeszcze ciągle przekonanie, którego wyrazem jest m.in. ta, pochodząca właśnie z sieci (zatem mająca ogromną rzeszę potencjalnych czytelników) definicja literatury wysokiej, zawierająca w sobie także definicję literatury popularnej jako wytworu kultury będącego jej przeciwieństwem: „Literaturę ze względu na odbiorców dzielimy na wysoką i masową. Literatura wysoka wymaga od odbiorcy wysiłku i skupienia, zmuszająca do głębszych przemyśleń. Zaś literatura masowa odzwierciedla jedynie tematy, które interesują największe rzesze czytelników, często nie przedstawia całej prawdy” [11].

[11] Źródło: <http://bit.ly/1u2lzQ5> [data dostępu: 18 VIII 2014]. Odpowiedzi na pytanie, co to jest literatura wysoka, udzielił „ekspert” o nicku „iva”.

Dziękując wszystkim, którzy przyczyniają się do badań nad literaturą i kulturą popularną i do zmiany głęboko zakorzenionych w powszechnej świadomości poglądów, pragnę wyrazić swoją głęboką wdzięczność przede wszystkim Autorom artykułów z niniejszego tomu za to, że zechcieli oni podjąć się tego – być może wdzięcznego, ale niewątpliwie trudnego do realizacji – zobowiązania; często bowiem są to na gruncie polskim prace pionierskie. Dziękuję także wszystkim uczestnikom konferencji w Wiśle w 2013 roku oraz osobom, których zaangażowanie sprawiło, iż było możliwe powstanie kolejnej książki.

Oddając w Państwa ręce tom monograficzny z serii „POPkultura – popliteratura”, życzę sobie i Państwu, by możliwe było za jakiś czas takie spuentowanie ostrych, wartościujących poszczególne segmenty literatury i kultury nazw, jak to sformułowane podczas seminarium literackiego zorganizowanego w 2004 roku przez Elżbietę Gepfert i Piotra W. Cholewę ze Śląskiego Klubu Fantastyki, kiedy to określenie „literatura wysoka” jeden z uczestników skomentował: „Dla koszykarzy” [12].

Anna Gemra

[12] Zob. <http://bit.ly/1wMzrxe> [data dostępu: 15 VI 2014] (sformułowanie M. Jakuszewskiego).

Metodologia badań

Jakub Z. Lichański
Uniwersytet Warszawski
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
literatura popularna, dwie kultury, płynna rzeczywistość, szok teraźniejszości, Tadeusz Żabski, Charles P. Snow, Antonina Kłoskowska, Noël Carroll, Zygmunt Bauman, Douglas Rushkoff

BADANIA LITERATURY POPULARNEJ. TEZY^[1]

Cyryl jak Cyryl, ale te metody^[2].

Die Lage ist hoffnungslos, aber nicht ernst^[3].

Konwencjonalizm to jeden z diablów estetyki (podobnie jak brzydota) i kultury (podobnie jak snobizm)^[4].

Konwencjonalność kształtu może łączyć się z autentyzmem i spontanicznością wyrażanych w utworze treści [...]^[5].

KEYWORDS
popular literature, two cultures, liquid reality, present shock, new media, Tadeusz Żabski, Charles P. Snow, Antonina Kłoskowska, Noël Carroll, Zygmunt Bauman, Douglas Rushkoff

Zgodnie z tradycją badawczą, o której pisała Stefania Skwarczyńska (1965, 311–360), winniśmy w procedurze nauk o literaturze wydzielić trzy kręgi opisu: przedmiot, nazwę i definicję przedmiotu. Gdy powstawała pierwsza wersja *Słownika literatury popularnej*, można było mieć nadzieję, iż uda się kwestie związane z przedmiotem studiów oraz jego nazwą jasno zdefiniować albo przynajmniej opisać. Gdy dziś, na początku wieku XXI, ponownie próbujemy to uczynić, sprawa staje się bardziej złożona.

Przede wszystkim okazuje się, że i nazwa, i przedmiot są dziś trudne do ujednoznacznienia; wynika to zapewne z pojawienia się procesów społecznych oraz – przede wszystkim – artefaktów, które spowodowały głębokie zmiany w dotychczasowym rozumieniu tytułowych pojęć, m.in. na skutek wyłonienia się nowych kategorii opisu właśnie samych procesów społecznych. Chodzi o pojęcia „płynnej rzeczywistości” Zygmunta Baumana oraz „szoku teraźniejszości” Douglasa Rushkoffa^[6].

WSTĘP

[1] Kwestie te były już parokrotnie poruszane – zob. m.in. Żabski 1996 (tu także przegląd stanu badań!). W obrębie artykułu przypisy dolne służą być do wskazania problemów, które „nie mieszczą się” w zakresie podstawowych wywodów, a ich poruszenie jest, zdaniem autora, niezbędne. Czuje się on dłużnikiem wszystkich osób, które zabierały głos w dyskusji nad prezentowanym tu wystąpieniem podczas drugiej konferencji z cyklu „Literatura i kultura popularna: analizy, interpretacje, konteksty” (Wiśła, 20–23 VI 2013). Każdą z uwag starano się uwzględnić; ewentualne błędy obciążają wyłącznie autora.

[2] Popularne polskie powiedzenie z lat 40. XX wieku.

[3] „Sytuacja jest beznadziejna, ale nie poważna” – powiedzenie przypisywane K. Krausowi (1874–1936), wybitnemu austriackiemu krytykowi literackiemu.

Cyt. za: T. Lem, *Awantury na tle powszechnego ciężenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009, s. 207.

[4] S. Lichański, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, PIW, Warszawa 1967, s. 196.

[5] *Ibidem*, 197.

[6] Z. Bauman, *Kultura w płynnej nowoczesności*, Agora, Warszawa 2011; D. Rushkoff, *Present Shock: When Everything Happens Now*, Penguin Group, New York 2013. Autor tej ostatniej pracy idzie dalej niż A. Toffler w *Szoku przyszłości (Future Shock, 1970, pol. 1974)*. Zwraca uwagę m.in. na takie kwestie, jak „upadek narracji”, czyli problemy łączące się z tym, jak można opowiadać i przekazywać wartości bez umiejętności snucia liniowej historii; jak popkultura może nadal funkcjonować bez nawiązywania do tradycyjnych wątków i jak może istnieć komunikowanie się bez wielkich narracji.

Co więcej: zmiany te związane są także z przekształceniami w zakresie metodologii nauk, w tym nauk humanistycznych – od idei „literatury wyczerpania”, poprzez poststrukturalizm, po koncepcję postmodernizmu oraz zwrotu cyfrowego w humanistyce (o wcześniejszych, sięgających poza 1945 rok, propozycjach teoretycznych nie wspomnę)[7].

Nie tyle pojawienie się nowych mediów, ile raczej procesy związane z konwergencją (nowych) mediów spowodowały, że klasyczne taksonomie zaczynają być mało przydatne, ponieważ zdają się kompletnie nie opisywać współczesności. Wystarczy wskazać choćby koncepcję dwu kultur Charlesa P. Snowa, aby uświadomić sobie, iż ta propozycja jest całkiem nieadekwatna do rzeczywistości, z jaką mamy do czynienia – co podkreślają, poza wspomnianymi już badaczami, m.in. Antonina Kłoskowska (2005) czy Noël Carroll[8].

Czym jednak jest literatura popularna – lub raczej: jak winniśmy ją dziś rozumieć?

Nie ulega obecnie najmniejszej wątpliwości, iż właśnie literatura popularna tak naprawdę pozostaje jedyną, o której na pewno można powiedzieć, że jest czytana, i to w dość szerokim kręgu odbiorców (Dawidowicz-Chymkowska, Koryś 2010). Aby uniknąć jałowych rozważań na temat sensowności badań nad nią, ich celów itd., przytoczę opinię Tadeusza Żabskiego, którą przedstawił on w trakcie zjazdu polonistów w 1996 roku: „odbiorca jest wszechpotężnym panem i władcą literatury popularnej”; „twórcy coraz bardziej ulegają jego presji”; „Cały ten dorobek, jakże obfity i różnorodny, jest dziełem zbiorowego wysiłku setki autorów o zasięgu międzynarodowym. Prehistorii literatury popularnej szukać można już w romansie antycznym [...]”; „Znamienną cechą współczesnej kultury popularnej jest anglojęzyczność i dzięki

WSTĘPNE
ROZRÓŻNIENIA,
CZYLI NIEZWYKLE
SELEKTYWNY STAN
BADAŃ[9]

[7] Zob.: J. Barth, *Literatura wyczerpania*, przeł. J. Wiśniewski, [w:] *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*, wyb., oprac., wstęp Z. Lewicki, Czytelnik, Warszawa 1983; D. W. Fokkema, *Historia literatury. Modernizm i postmodernizm*, przeł. H. Janaszek-Ivaničková, Instytut Kultury, Warszawa 1994; *A Companion to Digital Humanities*, red. S. Schreibman, R. Siemens, J. Unsworth, Blackwell Publishing, Oxford–Malden [Massachusetts] 2004; M. Dalbello, *A genealogy of digital humanities*, „Journal of Documentation” 2011, z. 3; *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet, nowe media, kultura 2.0*, red. A. Radomski, R. Bomba, E-naukowiec, Lublin 2013. Wiążące się z tymi pracami kwestie teoretyczne omawiane były wielokrotnie – zob. m.in. *Teorie literatury xx wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Znak, Kraków 2006; *Teorie literatury xx wieku. Antologia*, red. *iidem*, Znak, Kraków 2006 (że o wcześniejszych antologiach oraz o podręcznikach S. Skwarczyńskiej i H. Markiewicza nie wspomnę).

[8] Ch. P. Snow, *Dwie kultury*, przedm. S. Collini, przeł. T. Baszniak, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999; N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011; zob. też pozycje przywoływane w przyp. 7.

[9] Dokonanie takiego przeglądu jest *de facto* niemożliwe w tak zakrojonym studium jak niniejsze; oczywiście, taka praca byłaby interesująca, acz, jak sądzę, przydatna w dość ograniczonej mierze. Do pewnego stopnia rolę tę spełniają bibliografie załącznikowe zamieszczone w kolejnych numerach rocznika „Literatura i Kultura Popularna”, w drugim wydaniu *Słownika literatury popularnej* pod red. T. Żabskiego (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 2006) czy w tomach studiów publikowanych przez Uniwersytet Zielonogórski (zob. m.in. tomy z serii „Fantastyczność i Cudowność” pod red. T. Ratajczaka i B. Trochy).

powszechnej znajomości tego języka wykształciła się w miarę jednolita kultura międzynarodowa, kosmopolityczna. Literatura popularna [...] stała się wspólną własnością czytelników całego świata” (Żabski 1996, 492, 499–500).

W uwadze tej podkreślę kilka elementów: pierwsza kwestia dotyczy odbiorcy, którego gusta i preferencje wpływają, do pewnego stopnia, na dzieło sztuki literackiej. Następna sprawa łączy się ze swoistym „sprzężeniem zwrotnym”: czytelnicy czegoś chcą, a autor/autorzy/wydawcy to dostarczają. Sztuka staje się po części towarem; jednak, co znamienne, towar ten ma zasięg międzynarodowy. I chociaż – kolejny rys – źródła literatury popularnej tkwią w antyku, to jej obecną cechą jest związek i z językiem, i z kulturą anglo-amerykańską.

Paradoksalnie, przytoczę także dość cierpką uwagę Piotra Kowalskiego, który zwrócił uwagę na następujący problem: „Uogólniając i być może nieco dramatyzując, można powiedzieć, że zapewne perypetie badań nad literaturą popularną ze szczególną wyrazistością pokazują nie tylko dzisiejsze kłopoty literaturoznawstwa – konieczność rewizji ustaleń tekstowych, narzędziowych, aksjologicznych, interpretacyjnych itd. To konsekwencja zarówno dyskusji o samych badaniach literackich, jak i zmian dotyczących samego przedmiotu poznania. Najgorsze jeszcze przed nami – rewolucja medialna niesie ze sobą zakwestionowanie podstaw stosowalności filologicznych narzędzi; od początku trzeba będzie definiować kategorię podstawową, jaką jest tekst, zrewidować koncepcje narracji i linearności, przemyśleć oczywistości dotyczące poetyki odbioru itd.” (Kowalski 2004, 197).

Teoretycznie zatem mamy ukazany poważny problem naukowy; autor sugeruje ni mniej, ni więcej, tylko zasadniczą przebudowę całego aparatu badawczego literatury popularnej! Co gorsza – prezentowana w dalszej części wywodów ocena tej literatury (bez bliższej jej charakterystyki!) jest albo negatywna, albo wręcz zdecydowanie negatywna; podobnie jak próby teoretycznego opisanego zjawiska (Kowalski 2004, 193–261; Kowalski 2002, 325–347).

Jednak o ile Kowalski podnosi problemy autentycznie ważne (nawet jeśli nie zgadzam się z nim), o tyle w innych publikacjach – czasami już na poziomie opisu zjawiska – zdarzają się wypowiedzi kompletnie zaskakujące:

„Literatura popularna (angielskie *popular literature*), odmiana powieści »niskoartystycznej«^[10], uprawianej z myślą o zaspokojeniu potrzeb szerokiego kręgu czytelników, nastawionej na dostarczenie im rozrywki i przeżyć emocjonalnych, np. *Trędowata* H. Mniszkówny, *De-wajtis* M. Rodziewiczówny, *Panny i wdowy* M. Nurowskiej, *Kochankowie róży wiatrów* S. Fleszarowej-Muskat^[11].

[10] Nieumotywowany negatywny sąd wartościujący.

[11] Wskazane tytuły to tzw. romanse; sugestia, iż tylko one są reprezentatywne dla literatury popularnej, jest całkowicie błędna.

Literatura popularna pełniąc funkcję ludyczną, balansuje często na granicy jawy i magii w takich utworach, jak: senniki, horoskopy, przepowiednie^[12]. Wśród utworów powieściowych wyróżnia tematykę miłosną, sensacyjną, podlegającą modzie, cieszącą się popularnością w danym czasie, np. fenomen bestselleru (nastolatki czytają *My dzieci z dworca Zoo, Działa Nawarony*)^[13].

Kontekstem pozaliterackim literatury popularnej jest również rozrywkowa produkcja filmowa (kasety video), telewizyjna (seriale) i estradowa^[14].

Hasło opracowano na podstawie *Słownika encyklopedycznego. Język polski* Wydawnictwa Europa. Autorzy: Elżbieta Olinkiewicz, Katarzyna Radzymińska, Halina Styś. ISBN 83-87977-20-9. Rok wydania 1999”.

Trudno takie wypowiedzi komentować! Liczba błędów popełniona przez osobę przygotowującą to hasło jest niewiarygodna. Nie chodzi jednak o prześmiewcze jej potraktowanie, ale o kontekst, w jakim wypowiedź ta się znajduje. Po pierwsze, przywołane zostaje opracowanie encyklopedyczne (zawierające odnotowane nieścisłości!). Po drugie, miejscem publikacji jest internet (ZAUFANO słownikowi, który, niestety, nie podaje właściwych informacji). Po trzecie, mimo iż nie realizuje ona żadnych kryteriów naukowych, a nawet popularnonaukowych, pokazuje, z jednej strony, potoczne podejście do omawianej literatury, w którym nieznanostwo materii idzie o lepsze ze zwykłą ignorancją, z drugiej – choć w pokracznej formie – wielką złożoność zjawiska.

Zasygnalizuję tylko dwie sprawy: pierwsza to zagadnienie tzw. ludyczności – czy raczej: karnawalizacji – które dla literatury popularnej jest poważnym problemem badawczym (np. przy rozpatrywaniu twórczości Terry’ego Pratchetta). Druga wiąże się z formalnym oraz historycznym opisem tej literatury; kwestie historyczne dotyczą m.in. kryteriów wyodrębniania zbioru artefaktów łączonych z literaturą popularną, a formalne – techniki deskrypcji oraz metod analizy. Powinienem jeszcze poruszyć zagadnienie aksjologii (sądów war-

[12] Zdanie niejasne: o które rozumienie funkcji ludycznej chodzi (pojęcie nie jest jednoznaczne – wystarczy przypomnieć różnice w posługiwaniu się nim przez J. Huizingę, M. Bachtina czy R. Caillous)? Co kryje się za sformułowaniem o „balansowaniu na granicy jawy i magii” (jak sądzę, przeplatanie opisów realistycznych z fantastycznymi)? Czy „senniki, horoskopy, przepowiednie” także zaliczają się do literatury popularnej?

[13] To zdanie jest jeszcze bardziej zaskakujące, miesza się tu bowiem poczytność/popularność jakiegoś tytułu („fenomen bestselleru”) z tematyką utworów (pomijam niejasność sformułowania „tematykę [...] podlegającą modzie”). Oba wymienione przykłady są zestawione bezmyślnie, gdyż tylko drugi z nich spełnia kryteria przynależności do tzw. literatury popularnej. Pierwszy, zresztą błędnie zapisany (powinno być: *My, dzieci z dworca zoo*), to książka autorstwa dziennikarzy niemiec-

kiego tygodnika „Stern”, K. Hermanna i H. Riecka *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1978, pol. 1987), będąca na poły biografią, na poły dokumentem. Na przykładzie narkomanki Christiane Felscherinow z Berlina Zachodniego opowiada historię młodych ludzi, często dzieci, które popadły w nałóg.

[14] *Literatura popularna* [hasło], [w:] Onet.wiem, <http://bit.ly/1u11ZkO> [data dostępu: 13 v 2013] (pisownia i interpunkcja oryginalna). Dlaczego wymieniono kasety video, i to wiążąc je z produkcją filmową, skoro wiadomo, iż spora część wydawnictw DVD jest niezależna od tzw. wersji kinowych filmów, a nie wskazano np. gier? Czy to, co autor/autorzy hasła określają jako „kontekst pozaliteracki”, obejmuje też adaptacje (dlaczego pominięte?), czy coś (ale co?) innego? Zwracam uwagę, iż wymienione dzieła są z reguły praktycznie nierozzerwalnie związane z literaturą.

tościujących), ale dla czystości wywodów oznaczę je tylko jako ważne dla dalszych studiów.

Czym jednak jest literatura popularna? Jak powiada Jennifer Gariepy: „Długo zaniedbywana jako temat badań uniwersyteckich, w ostatnich latach kultura popularna przyciągnęła na stałe uwagę krytyków. Powieści i opowiadania z różnych gatunków, w tym kryminały, powieści tajemnic, thrillery, romanse, westerny, *fantasy*, SF i podobne – dzieła te są masowo »konsumowane« przez ogromne rzesze czytającej publiczności zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Europie i na całym świecie od chwili, gdy pojawiły się tzw. wydania *paperback* w późnych latach 30. XX wieku; dziś są coraz częściej przedmiotem zainteresowania pracowników akademickich, którzy zajmują się nimi, posiłkując się narzędziami i technikami krytyki literackiej [tj. narzędziami teoretycznoliterackimi]. Badania uczonych przyniosły w rezultacie prace poświęcone m.in. powieściopisarstwu takich autorów jak Raymond Chandler i Dashiell Hammett; nie tylko podkreślono ich czysto literackie osiągnięcia, ale też uznano ich utwory za swoiste »dokumenty kultury«. Jednakże wielu krytyków nadal uważa, iż literatura spod tego znaku to dzieła służące mało ambitnej rozrywce, eskapistyczne fikcje, oparte na powielanych schematach narracyjnych, dążące tylko do sensacji; niektórzy z badaczy literatury podważają w ogóle sens zajmowania się tego typu utworami na równi z dziełami tzw. poważnej literatury. Jednakże są uczeni, którzy starają się znieść bariery pomiędzy kulturą elitarną i masową. W związku z tym są formułowane nowe strategie badawcze, aby ukazać wszelkie mechanizmy, z jakimi spotykamy się w literaturze, poczynając od kanonu dzieł Shakespeare’a aż po coś tak pozornie efemeryczne jak tekst reklamowy lub powieści *paperbackowe*. Powinny one być – zdaniem tych badaczy – opisywane wspólnie w studium historii kultury, i to zarówno w odniesieniu do przeszłości, jak i w najbardziej współczesnych przejawach” [15].

A zatem literatura popularna, niezależnie od tego, jak ją będziemy oceniać, jest elementem nieusuwalnym współczesnego świata. Jednakże jej dalsze istnienie może zagrozić naszej kondycji intelektualnej. Piśmiennictwo to nie stawia bowiem odbiorcy żadnych wymagań, stosuje doskonale znane schematy, banalne rozwiązania częstokroć skomplikowanych sytuacji życiowych, wreszcie – podsuwa proste recepty na złożone problemy społeczne, ekonomiczne czy polityczne. I nie zapominajmy, że u jej podstaw leży, doświadczenie historyczne – czy raczej: doświadczenie historii – charakterystyczne dla kręgu językowego, w jakim ona powstaje [16].

Muszę wszakże zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Oto okazuje się, iż w potocznym odbiorze, sądy w humanistyce (jak sądzę, głównie w literaturoznawstwie) mają dość specyficzną cechę:

[15] J. Gariepy, *Popular Literature – Introduction*, „Twentieth-Century Literary Criticism”, 1997, nr 70, s. 279.

[16] Wraz m.in. z aluzjami do autentycznych wydarzeń, typowymi odwołaniami, sposobami reakcji w określonych sytuacjach itp. Zob. też dalsze uwagi dotyczące tzw. kultury dominującej.

„W naukach humanistycznych weryfikacja jest najtrudniejsza, a błędy niezwykle trwałe. Humanieści zajmują się badaniem i oceną sztuki, literatury, teatru, filmu, muzyki, sztuk plastycznych i innych. Gdy mamy dwie wykluczające się oceny, to właściwie nie wiadomo, która jest błędna. Obie są subiektywne. Można mówić, że są sprzeczne, albo rozbieżne z odbiorem szerokiej publiczności, która także często zmienia zdanie, np. dawnych bestsellerów dzisiaj nikt nie chce czytać.

Byłoby źle, gdyby ludzie nauki na skutek popełnionego przez siebie błędu w ocenie uniemożliwiali rozpowszechnianie istotnych dzieł. Realnie, nie mają jednak na to niemal żadnego wpływu, w przeciwieństwie do np. wydawców, sponsorów, polityków, cenzorów czy przywódców religijnych. Natomiast błędy lingwistów mogą mieć niezwykle istotne znaczenie. Są też trudne do usunięcia. Błędy w rozumieniu i tłumaczeniu tekstów zdarzają się bardzo często. Niektóre z nich są źródłem różnego rodzaju fałszywych poglądów, a te z kolei wielu nieszczęść.

Najtragiczniejsze skutki występują, jako efekty badań historycznych. Jest bardzo wiele rodzajów błędów popełnianych przez historyków i wiele przyczyn tych błędów. Stosunkowo najmniej groźne są te, które wynikają z braku źródeł historycznych, ale i tu są wyjątki. Druga grupa błędów wynika z korzystania z fałszywych źródeł, a tych są co najmniej trzy rodzaje – fałszowanie na bieżąco, fałszowanie w dawnych czasach i fałszowanie obecnie, w tym fałszowanie przez historyków. Najgorsze są fałszywe interpretacje historii. Problem polega na tym, że jeżeli fałszywa interpretacja się utrwali, to często nawet seria wielkich katastrof nie jest w stanie jej zmienić. Może zatonać czterdzieści Titaniców, a fałszywa interpretacja historii będąca przyczyną trwa – to nie Czarnobyl”[17].

Jest to opinia i fałszywa, i niesprawiedliwa, ale nie zmienia to przykrego faktu, iż spora część społeczeństwa właśnie tak postrzega naszą dziedzinę wiedzy (chodzi mi przede wszystkim o fragmenty dotyczące humanistów i lingwistów). Godne zastanowienia są dwie kwestie: rozbieżność ocen ekspertów i szerokiej publiczności oraz ogólnie: historyczna zmienność ocen. Winniśmy poddać je poważnej refleksji, niezależnie od tego, iż są i znane, i trochę trywialne.

Zanim przejdę do dalszych wywodów, pozwolę sobie jeszcze na jedno uzupełnienie. Literatura, *resp.* kultura popularna (czasem też używa się wymiennie określenia „kultura masowa”) jest, powtórzmy, we współczesnym świecie zjawiskiem o wielkiej sile oddziaływania[18]. Można śmiało powiedzieć, że należy do sił kształtujących współczesność,

[17] Jest to fragment opinii, którą można przeczytać na stronie: <http://bit.ly/1m7Hfjx> [data dostępu: 13 v 2013] (pisownia i interpunkcja zgodne z oryginałem). Jak się okazuje, ośmiu na dziewięciu czytelników zaakceptowało ów artykuł!

[18] Por. cytowany już fragment z pracy J. Gariepy (*op. cit.*, s. 279): „są uczeni, którzy starają się znieść bariery pomiędzy kulturą elitarną i masową. W związku

z tym są formułowane nowe strategie badawcze, aby ukazać wszelkie mechanizmy, z jakimi spotykamy się w literaturze, poczynając od kanonu dzieł Shakespeare’a aż po coś tak pozornie efemerycznego jak tekst reklamowy lub powieści paperbackowe. Powinny one być – zdaniem tych badaczy – opisywane wspólnie w studium historii kultury, i to zarówno w przeszłości, jak i w jej najbardziej współczesnych przejawach”.

a raczej – sposób postrzegania oraz interpretowania rzeczywistości we wszelkich jej aspektach. Przez to ostatnie pojęcie rozumiem całość naszego doświadczenia życiowego – to, co nazywamy cywilizacją, i to, co nazywamy kulturą[19], a także to, co określamy jako sferę naszych doznań, marzeń, lęków.

Można – i zapewne trzeba – literaturę, *resp.* kulturę popularną rozpatrywać w perspektywie procesów globalizacji; zapytać musimy także, czy nie są one przejawem oddziaływania kultury dominującej[20]. Współcześni badacze uważają, że dzisiejsza kultura nie da się opisać tylko etykietą „globalizacja”; przede wszystkim nie chodzi w niej o „wzory przejęte z tradycji”, ale raczej o „sprawdzanie tradycyjnych wzorów poprzez indywidualne doświadczenie”[21]. Przypomina to nieco klasyczny problem podniesiony już w wieku XVII w trakcie sporu starożytników z nowożytnikami; w jego wyniku wymóg akceptacji wzorów klasycznych został „uzupełniony” o prawo do indywidualnego wyboru innych modeli estetycznych[22]. Zatem aby mówić o kulturze/literaturze popularnej, musimy także zapytać o dzisiejsze rozumienie zarówno kultury, jak i tradycji.

Jako przedmiot badań obie nastroczają bardzo wielu trudności, które wypływają z historycznej złożoności tych zjawisk, a ponadto z ich rozległości. Z tego też powodu ograniczę pole refleksji głównie do literatury, i to polskiej. Wszelkie (konieczne przecież!) odwołania do piśmiennictwa światowego bądź do filmu, muzyki itd. będą tylko wynikać z logiki wywodu oraz będą związane z podstawowym założeniem o globalnym charakterze omawianej literatury, *resp.* kultury.

Na zakończenie wstępnych rozważań pragnę przytoczyć słynną odę III, 1 Horacego:

„*Odi profanum vulgus et arceo;
favete linguis: carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto*”.

[19] Tradycyjnie za główne dziedziny kultury przyjmuje się: kulturę materialną, duchową, społeczną, kulturę języka i kulturę polityczną. Zob.: A. Kłoskowska, *Socjologia kultury*, PWN, Warszawa 1981; J. Kmita, G. Banaszak, *Spoleczno-regulacyjna koncepcja kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1994; A. L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, assistance W. Untereiner, appendices A. G. Meyer, The Museum, Cambridge [Massachusetts] 1952; Philosophy-OfCulture.org: *Continental Approaches to Philosophy of Culture, Cultural Theory, Cultural Studies, Cultural Criticism, and Popular Culture*, <http://www.philosophyofculture.org/> [data dostępu: 22 v 2012].

[20] Zob. U. Hannerz, *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University

Press, New York 1992, *passim*; P. Sztompka, *Socjologia zmian społecznych*, przeł. J. Konieczny, Znak, Kraków 2007, s. 99–100; *Globalization and Security: An Encyclopedia*, red. G. H. Fagan, R. Munck, Praeger Security International, Santa Barbara [California] 2009, t. 1–2; J. Z. Lichański, *Wróg u bram: literatura popularna – oznaka kryzysu czy efekt globalizacji?*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 17 (2011) (tu omówiony częściowo stan badań); *idem*, *Przyczajony tygrys, ukryty smok. Kultura i literatura popularna a problemy globalizacji*, „Civitas Hominibus. Rocznik Filozoficzno-Społeczny” t. 6 (2011).

[21] J. M. Wise, *Culture* [hasło], [w:] *Globalization*, t. 2, s. 100; jest to sugestia wysunięta przez R. Williama już w r. 1989.

[22] Zob. M. Fumaroli 2001. Zob. też J. Garipey, *op. cit.*

Felicjan Faleński sparafrazował ją następująco[23]:
 „Precz, motłoch ciemny! Cóż mię on obchodzi?
 A wy słuchajcie milcząc Muz kapłana!
 Pieśń nigdy dotąd nie śpiewana
 Z mych ust niech Rzymskiej się święci Młodzi!”

Zwykle odę tę przywołuje się jako świadectwo podziału kultury, *resp.* literatury na wysoką i niską; tymczasem dowodzi ona wyłącznie silnego zróżnicowania odbiorców oraz wysokiej pozycji artysty (rzeczywistej bądź zaledwie sugerowanej). Jak sądzę, tu tkwi sedno problemu wiążącego się z kwestią, którą pragnę omówić – jest to nie tyle świadomość odbiorców, ile ich postawa wobec dzieła sztuki oraz zamiary wobec niego. Natomiast samo dzieło ma po prostu być wykonane zgodnie z regułami danej dziedziny, intencjami twórcy oraz oczekiwaniami odbiorcy[24]. Te trzy płaszczyzny będą zatem przedmiotem refleksji w niniejszym tekście. Jednocześnie podkreślam, iż przecinają się one, a zarazem, w pewnym sensie, są od siebie niezależne.

Wreszcie – kwestia popularności. Pozornie wydaje się, że ta sprawa jest prosta, tymczasem warto cofnąć się aż do Immanuela Kanta i uważnie przeczytać następującą opinię: „Albowiem dla doskonałości popularnej, dla przypodobania się ludowi nie należy rezygnować z doskonałości scholastycznej, bez której wszelka nauka nie byłaby niczym innym, jak tylko igraszką i dziecinadą [*Spielwerk und Taendeley*]. [...] Prawdziwa bowiem popularność wymaga rozległej znajomości ludzi i świata, znajomości pojęć, upodobań i skłonności ludzi, które stale trzeba mieć na względzie, prezentując coś, a nawet dobierając stosowane, spełniające wymogi popularności wyrażenia. Takie zniżenie się (kondensacja) do zdolności pojmowania publiczności oraz do wyrażenń pospolitych, które polega nie na odkładaniu na bok doskonałości szkolnej, lecz na takim przyoblekaniu myśli w słowa, że rusztowanie – zgodność z wymogami szkolnymi oraz techniczna strona tej doskonałości – pozostaje niewidoczne (tak jak te rysowane ołówkiem linie, na których się pisze, a później wymazuje), ta prawdziwie popularna doskonałość poznania w rzeczywistości jest wielką i rzadką doskonałością, świadczącą o dogłębnej znajomości nauki. [...] szkoła żywi przesady, tak jak intelekt pospolity. Wzajemnie się na tym wspierają”[25].

Ta opinia królewieckiego filozofa winna być dla nas pewnym rodzajem drogowskazu; określa bowiem popularność nieco inaczej niż przyjmujemy obecnie. Kant akcentuje też „techniczną stronę” utworu, który

[23] Jest to tradycyjne tłumaczenie, jednak zwracam uwagę, iż pierwszy wers można rozumieć nieco inaczej: „Gardzę bezbożnym pospółstwem i unikam go”. Przy takim rozumieniu podkreślony zostaje etyczny – czy ogólnie: aksjologiczny – wymiar odbioru sztuki. Wolno przyjąć, iż jest to to, co I. Kant (*Krytyka władzy sądownia*, przeł., przedm., przypisy J. Gałęcki, tłumaczenie przejr. A. Landman, PWN, Warszawa 1964, s. 64,

168–169) nazywa „nieużytecznym”, „bezinteresownym” podejściem do dzieła sztuki.

[24] Podobny pogląd wyrazi Kant na przełomie XVIII i XIX w. (zob. dalsze uwagi).

[25] I. Kant, *Logika. Podręcznik do wykładów*, przeł., oprac., posł. A. Banasziewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 64–65.

ma zdobyć popularność. Oczywiście, pamiętam, że filozof nie miał na myśli literatury popularnej w tym sensie, jaki dziś nadajemy temu pojęciu, ale jego stwierdzenia są niepokojąco dobrym opisem analizowanego tutaj przedmiotu. Zwracam również uwagę, iż Kant podkreśla, że chęć „przypodobania się” odbiorcy nie powinna wpływać na precyzję wywodu[26]. Sądzę, iż winniśmy uwzględnić te sugestie, konstruując metodologię badań literatury/kultury popularnej.

Wyjaśnienia wymaga jeszcze jedna kwestia: oto sięgam do Kanta, aby skonstruować podstawy teoretyczne analizy literatury, *resp.* kultury popularnej; aby dobitnie pokazać, że postępowanie naukowe nie może dzielić swych przedmiotów na „wyższe” i „niższe”. W niniejszych rozważaniach „popularność” stanowi tylko termin pomocniczy, sugerujący, iż dzieła sztuki literackiej będące przedmiotem opisu oraz rozpatrywania mają pewną cechę. Jaką – spróbuję dookreślić w toku wywodu. Jako punkt wyjścia przyjmuję intuicyjne rozróżnienie, w którym nacisk położony jest na pewne cechy kompozycyjne i treściowe literatury analizowanego typu oraz na specyfikę podejścia odbiorcy do niej. Akcentuję także, iż samo pojęcie literatury popularnej podlega ewolucji; inaczej było ono interpretowane i omawiane na początku wieku XX, że o epokach wcześniejszych nie wspomnę, inaczej jest postrzegane dziś[27].

Jak stwierdzono na wstępie, tradycja metodologiczna podpowiada, że gdy pragniemy opisać jakiś rodzaj bądź gatunek literacki, należy określić jego przedmiot, nazwę oraz definicję. Zanim przejdę do formułowania definicji literatury popularnej, skupię się na dwu pierwszych zagadnieniach. Jak się okazuje, zarówno przedmiot, jak i nazwa budzą w tym przypadku – szczególnie dziś, czyli w drugiej dekadzie XXI wieku – wiele wątpliwości. Przedmiot ma charakter szalenie złożony i obejmuje bardzo różnorodne obiekty[28]; nazwa, choć w języku polskim dość prosta, jest niezwykle trudna do wyjaśnienia w perspektywie komparatystycznej[29].

Dalsze uwagi odnoszą się głównie do tradycji polskiej, ale – ze względu na to, że na naszą literaturę i kulturę duży wpływ wywarły inne lite-

ZŁOŻONOŚĆ
ZJAWISKA

[26] Czym innym jest popularność, którą pragnie zdobyć artysta, a czym innym precyzja wywodów badacza – tak rozumieni zdanie Kanta: „nade wszystko musimy baczyć na scholastyczną doskonałość naszego poznania – zgodną z wymogami szkolnymi formę gruntowności – i dopiero później troszczyć się o to, w jaki sposób sprawić, by poznanie metodycznie opanowane w szkole stało się naprawdę popularne, to jest by można było przekazywać je innym łatwo i powszechnie w taki sposób, by popularność nie wyparła jednak gruntowności” (*ibidem*, s. 65).

[27] Zob. T. Żabski, *Literatura popularna*, [hasło], [w:] *Słownik literatury...*; bywa ona też traktowana jako „jeden z obiegów literackich” (M. Głowiński, *Popularna literatura* [hasło], [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J.

Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1998, s. 410).

[28] Zob.: K. Rexroth, *Literature* [hasło], [w:] *Encyclopædia Britannica Online*, <http://bit.ly/ZkKWjL> [data dostępu: 23 VII 2012]; The Editors of *Encyclopædia Britannica*, *Popular art* [hasło], [w:] *Encyclopædia...*, <http://bit.ly/1xDQu5i> [data dostępu: 23 VII 2012]. Jak wskazują badacze, artefakty związane z kulturą/literaturą popularną obejmują także przedmioty codziennego użytku, mogą też być elementami tak odbiegającymi od pierworzoru(-ów), jak np. aplikacje na ubraniach czy linie kosmetyków. Zob. np. homepage twórców Hello Kitty: <http://www.sanrio.com/> [data dostępu: 19 VII 2012].

[29] Zob. M. Głowiński, *op. cit.*

ratury oraz kultury – nie należy abstrahować od szerszego kontekstu, co najmniej ogólnoeuropejskiego[30]. Mają charakter ogólnych wskazówek, lecz – w miarę możliwości – postaram się je rozwinąć w sposób opisowy.

TRUDNOŚCI
Z OKREŚLENIEM
PERSPEKTYWY
HISTORYCZNEJ

Literatura polska nie rozwijała się w izolacji od innych literatur, *resp.* kultur. Głównie chodzi tu o tradycje: antyczną, krajów ościennych (Słowiańszczyzna, kraje niemieckojęzyczne, kraje skandynawskie), romańską i anglosaską. Zarazem istotne znaczenie ma tradycja rodzima o trudnej do określenia proveniencji (świadome badania folklorystyczne zaczynają się w pierwszej połowie XIX wieku, a zabytki sięgają połowy XVII, rzadko – XVI czy wręcz średniowiecza)[31].

Od przełomu stuleci XVIII i XIX oraz w wieku XIX nasza literatura/kultura podlegała silnym wpływom z jednej strony francuskim i angielskim, z drugiej – niemieckim (o tradycji oddziaływań antycznych, włoskich, orientalnych w czasach do XVIII stulecia – poza wymienionymi – nie wspominam jako o kwestiach obszernie już opisanych i dobrze znanych). Oczywiście, wpływy te docierały częstokroć za pośrednictwem innych, np. włoskie za pośrednictwem niemieckim, angielskie za pośrednictwem francuskim itd.[32]

Jednak perspektywa historyczna wymaga dużej ostrożności, gdyż m.in. w drugiej połowie wieku XVIII, a następnie w stuleciu XIX w sposób dość arbitralny ustalano często i zależności, i – co ważniejsze – interpretacje pewnych zjawisk w literaturze, *resp.* kulturze polskiej (np. ocena sarmatyzmu jako specyficznej formy kultury polskiej w I Rzeczypospolitej, problem demokracji szlacheckiej i form ustrojowych itp.[33]). Nie wolno jednak zapominać, iż – z drugiej strony – tradycje obce przejmowaliśmy niejako bezpośrednio, a to dzięki m.in. podróżom, kontaktom z przedstawicielami obcych kultur czy wreszcie – niezłej znajomości języków obcych, a ponadto: wielokulturowości i wielojęzyczności I Rzeczypospolitej. Kwestie te są dość oczywiste, lecz precyzyjne określenie owych związków wcale nie jest łatwe.

Trzeba też wskazać na problem, który – rozpatrując zupełnie inne zagadnienia – przedstawił Ludwig von Mises: „Żadne dzisiejsze dzieło literackie nie może się uwolnić od wpływu ideologii naszych czasów. Autor, który raz przeszedł przez szkoły tych ideologii, nie może z powodzeniem przebierać się za zwykłego prostego człowieka i przyjmować

[30] Zob. T. Żabski, *op. cit.*; por. inne hasła ze *Słownika literatury popularnej*, m.in.: K. Dmitruk, *Kultura masowa*; *idem*, *Kultura popularna*. W odmiennym kontekście, ale dla nas także ważnej, kwestie te omawia K. Wach w pracy *Wymiary europeizacji i jej kontekst* („Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2011, nr 1).

[31] Zob. J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, wyd. 2, rozszerz., PWN, Warszawa 1977.

[32] Zob. R. Pollak [et al.], *Literatura polska w perspektywie światowej*, red. nauk. B. Zakrzewski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1963; J. Pietrkiewicz, *Literatura polska w perspektywie europejskiej. Studia i rozprawy*, wyb., oprac., przedm. J. Starnawski, przeł. A. Olszewska-Marcinkiewicz, I. Sieradzki, PIW, Warszawa 1986.

[33] Zob. J. M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Wydawnictwo „Sic!”, Warszawa 2010; taki sposób przedstawiania zjawisk kultury I Rzeczypospolitej budzi sprzeciw ze względu na oczywiste błędy w porównaniu do opisu „stanu faktycznego” tzw. sprawy Zborowskiego.

jego sposobu mówienia i światopoglądu. Proces dziejowy jest nieodwracalny”[34]. Mamy zatem do czynienia z trzema kwestiami, jakie musimy uwzględnić w dalszych rozważaniach. Pierwsza to fakt, iż dzieło literackie pozostaje zdeterminowane poprzez ideologie okresu, w którym je stworzono; innymi słowy – np. Homer, Wergiliusz, ale i Anthony Trollope czy Andrzej Sapkowski bądź Stanisław Lem, gdy czytamy ich – bądź będziemy czytać – poza ich czasami, mają nam mało do przekazania. Są związani ze swoimi epokami bardziej, niż byśmy chcieli czy wręcz twierdzili (np. głosząc tzw. uniwersalne wartości dzieł literackich). Drugi problem dotyczy pewnej cechy konstrukcyjnej, mówi bowiem o zależności pomiędzy sferą elokucyjną tekstu literackiego a determinującą i autora, i utwór ideologią. I ostatnia kwestia – badacz sugeruje, że z nieodwracalności procesu dziejowego oraz z obu wcześniejszych konstatacji wynika, iż to w trakcie odbioru dokonuje się interpretacja oraz reinterpretacja dzieła.

Innym zagadnieniem, które też należy uwzględnić, jest stosunek omawianej tu literatury, *resp.* kultury do mitu (traktowanego bardzo szeroko). Studia np. Bogdana Trochy wskazują na poważny problem, z jakim mamy do czynienia, gdy do tej kwestii podejmiemy inaczej, niż sugerował m.in. Kowalski[35]. Twórcy literatury/kultury popularnej sięgają do mitów i mitologii; jak jednak to czynią, jakie elementy eksponują, a o czym „zapominają” – to wymaga badań.

Przedstawione wnioski wyglądają na trywialne, lecz nie są takimi; orzekają przecież, że każde dzieło literackie podlega trzem regułom wymienionym przez von Misesa. W odniesieniu do literatury popularnej ma to większe znaczenie niż w stosunku do tzw. literatury wysokiej. Oto bowiem ta pierwsza jest, jak sądzę, dużo silniej powiązana z ideologią/ideologiami swych czasów, a także – z ich interpretacjami, często również „skażonymi” ideologicznie. Jako przykłady mogą posłużyć rozważania Józefa Życińskiego, które – choć dotyczą kwestii metanaukowych – dobrze obrazują zależność pomiędzy dominującą ideologią/filozofią danego momentu dziejowego a podejściem do nauki i jej wyników (Życiński 2013).

Dalsze wywody będą podzielone na trzy podstawowe części: pierwsza jest poświęcona problematyce historycznoliterackiej, druga – teoretycznej, trzecia – komparatystycznej. Całość rozważań zamkną konkluzje, stanowiące także nową propozycję metodologiczną.

[34] L. von Mises, *Teoria a historia. Interpretacja procesów społeczno-gospodarczych*, przeł. G. Łuczkiwicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 150.
[35] B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009; P. Kowalski, *(Nie)bezpieczne światy*

masowej wyobraźni. Studia o literaturze i kulturze popularnej, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1996; Kowalski 2004; zob. też A. Szyjewski, *Od Valinoru do Mordoru. Świat mitu a religia w dziele Tolkiena*, Wydawnictwo „M”, Kraków 2004.

W kwestiach ściśle historycznoliterackich największym wyzwaniem staje się odpowiedź na banalnie proste pytanie: czy literatura popularna jest zjawiskiem jednorodnym i czy, poczynając od antyku, można mówić po prostu o jej rozwoju, czy też okazuje się fenomenem daleko bardziej złożonym? Musimy też zastanowić się nad sposobem wydzielenia gatunków tej literatury. Wiąże się z tym pytanie o to, czy owe gatunki są trwałe, czy raczej podlegają ewolucji, a nawet zanikowi (czego przykładem mogą być np. literatura plebejska oraz jarmarczna). Ponadto nieuchronne będą pytania o kryteria, na których podstawie zaliczamy dane utwory do grupy dzieł określanych mianem „literatura popularna”. Otwartą kwestią pozostaje także, czy jest ona gatunkiem, czy raczej literaturą gatunków, czy może wręcz odrębnym rodzajem – jeśli chcemy np. zachować klasyczne podziały genologiczne.

Potoczne doświadczenie czytelnicze zdaje się potwierdzać intuicyjny sąd (już przytaczany), iż literatura popularna to zjawisko ogromnie złożone. Analiza przedmiotu opracowań również raczej ugruntowuje przekonanie o prawdziwości tego sądu. Sytuacja ta jednak, zamiast cokolwiek wyjaśniać, tylko komplikuje opis obiektu studiów. Wstępna hipoteza badawcza będzie zatem następująca:

1. Literatura popularna jest osadzona w tradycji literackiej, ale – inaczej niż w przypadku tradycyjnych rodzajów literackich – jej historia ma bardzo złożony charakter.

Hipoteza ta wydaje się intuicyjnie oczywista. Implikuje wszakże taką oto konsekwencję:

2. W każdej z epok historyczno-literackich literatura popularna wykazuje specyficzne cechy.

Mówiąc prościej: każda epoka wykształca własne kryteria uznawania jakiegoś typu utworów za dzieła literatury popularnej. Zapewne w tradycji greckiej były to romanse typu *Dafnis i Chloe* Longosa oraz tzw. opowieści etiopskie, ale czy podobnie można postrzegać *Metamorfozy* Apulejusza bądź *Satyricon* Petroniusza? Każdy okres w dziejach kultury stawia przed nami odmienne wyzwania w kwestii sposobów oceny tego problemu, szczególnie że literatura omawianego typu przez większość czasu była uważana za swoiste „dobro wspólne” i raczej nie dbano w jej przypadku o „kanoniczne wersje tekstów” (w odróżnieniu od dzieł zaliczanych do „klasycznych rodzajów literackich”). Jednak również w odniesieniu do literatury klasycznej mówić musimy o zagadnieniu popularności; pośrednio świadczą o tym przekazy rękopiśmienne zacho-

[36] Problemy te ostro zarysowuje – acz nie to było celem książki – studium A. Gemry *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i monstrum Frankenstein*

w *wybranych utworach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.

wanych dzieł. Trzeba też pamiętać o jeszcze innym elemencie: o zmianie kryteriów estetycznych – ten problem wszakże tylko sygnalizuję.

Rzecz skomplikuje się, paradoksalnie, nie w dobie średniowiecza, ale renesansu. Świetnie obrazuje to *Don Kichot* Miguela de Cervantesa. Przypominam, iż jednym z ważkich tematów przedstawionych w owej powieści jest „szaleństwo głównego bohatera, w które popadł [on] pod wpływem lektury romansów rycerskich” (Gąsiorowska-Szmydtowa 1965, 146; zob. też Ortega y Gasset 2008, 104–107). Wolno ten aspekt dzieła traktować np. jako ocenę owych utworów, które z kolei mogą być uznane za odpowiadające temu, co dziś nazywamy literaturą popularną. Zwracam uwagę na podwójną modalność powyższej opinii: to jest przecież tylko nasz domysł i bezrefleksyjne przyjęcie literalnej wykładni powieści Cervantesa. José Ortega y Gasset nie nadaje tym kwestiom większej rangi; chodzi mu o fakt, iż literatura „odkrywa w całej swej rozciągłości świat wewnętrzny, owe *me ipsum*, świadomość, subiektywność” (Ortega y Gasset 2008, 113). Czyż literatura popularna nie otwiera przed czytelnikiem pełnej przestrzeni świata wewnętrznego?

Takie podejście sugerowałoby, iż w historii literatury od czasów renesansu bezwzględnie musimy uznać istnienie osobnego zjawiska, jakim jest właśnie literatura popularna. Domysł ten potwierdzony został, pośrednio, przez spór starożytników z nowożytnikami, w którego wyniku – nieco rzecz upraszczając – „ustanowiono” dwie estetyki: klasyczną, opartą na akceptacji tradycyjnego kanonu rodzajów i dzieł, oraz nową, która dopuszczała odejście od tego kanonu (Fumaroli 2001). Mimo że z historycznego punktu widzenia utwory popularne istniały wcześniej, uznałbym, że od tego momentu ich występowanie w literaturze zostało zaakceptowane.

Przedstawione rozważania historyczne mają na celu pokazanie, iż literatura popularna bynajmniej nie pojawia się dopiero w drugiej połowie XIX wieku jako jeden z wyników rewolucji przemysłowej, jak twierdzi Kłoskowska (2005, 107–358). Zapewne wyłania się wtedy jej odmiana – literatura masowa – ale to zupełnie inny problem, związany z faktem, że możliwe stało się wówczas drukowanie dużych nakładów. Sądzę wszakże, iż okresem, w którym definitywnie ukształtowany został swoisty „kanon” literatury popularnej, stał się właśnie wiek XIX dopiero, i to z dwu powodów. Pierwszym jest wspomniana już rewolucja techniczna; drugim – powolny, ale stały proces zwiększania się liczby ludzi umiejących czytać i konieczność dostarczania im oczekiwanego przez nich towaru (Escarpit 1969).

Czy powyższe uwagi pozwalają na większą precyzję w sformułowaniu hipotezy 2? Jak sądzą, można zaryzykować stwierdzenie, iż literatura popularna ma dwie dość zaskakujące cechy. Po pierwsze – korzysta z epickiego oddalenia przeszłości (Ortega y Gasset 2008, 93–95), acz jest osadzona w konkretnym czasie historycznym. Po drugie – czerpie z klasycznej topiki epickiej i dramatycznej (także baśniowej), ale sytuuje ją w określonym miejscu i momencie. W ten sposób łączy dwa elementy:

uniwersalne schematy fabularne, *ex definitione* czasowe, z dążeniem do wplecenia ich w realia albo bardzo konkretne, albo na poły baśniowe.

Można mi zarzucić, iż ostatnie uwagi nie mają wiele wspólnego z historią literatury, a wkraczają na pole pewnych uogólnień – częściowo teoretycznych, częściowo filozoficznych. Nie sądzę, by tak było, już bowiem w literaturze renesansowej (żeby nie sięgać do epok wcześniejszych) poczęto swobodnie łączyć właśnie wskazane elementy. W ten sposób postępuje m.in. Jan Kochanowski w *Odprawie posłów greckich* czy w poemacie *Satyr*. W prozie zabiegi tego typu były częstsze i sięgnęły nawet dzieł takich, jak np. herbarze, gdzie w legendach herbowych swobodnie splatano właśnie czasowe elementy narracyjne z konkretnym czasem, miejscem oraz osobą.

Można zatem zaryzykować kolejne hipotezy:

3. Do specyficznych cech literatury popularnej należą: połączenie uniwersalnych schematów fabularnych, *ex definitione* czasowych, z dążeniem do osadzenia ich albo w bardzo konkretnych realiach danej epoki, albo w realiach na poły baśniowych.
4. Zabieg wskazany w punkcie 3 jest zgodny z uwagą Arystotelesa, iż dzieło literackie opisuje zdarzenia prawdopodobne.

Hipotezy te, jak sądzę, dość dobrze tłumaczą specyfikę literatury popularnej. W odróżnieniu od niej literatura, która uważamy za „wysokoartystyczną”, punkt 3 realizuje poprzez takie osadzenie w realiach historycznych, aby zawsze nadać im cechy uniwersalne. I to jest zasadnicza różnica pomiędzy obu literaturami; dziś należałoby jeszcze wskazać na dwie kolejne cechy literatury popularnej. Są nimi: a) silna zależność od oczekiwań odbiorców i/lub rynku wydawniczego oraz b) związki z aktualnym życiem społecznym.

Zatem definitywnie nasze hipotezy przybierają następującą postać:

1. Literatura popularna jest osadzona w tradycji literackiej, ale – inaczej niż w przypadku tradycyjnych rodzajów literackich – jej historia ma bardzo złożony charakter.
2. W każdej z epok historyczno-literackich literatura popularna wykazuje specyficzne cechy.
3. Do specyficznych cech literatury popularnej należą: połączenie uniwersalnych schematów fabularnych, *ex definitione* czasowych, z dążeniem do osadzenia ich albo w bardzo konkretnych realiach danej epoki, albo w realiach na poły baśniowych.
4. Zabieg wskazany w punkcie 3 jest zgodny z uwagą Arystotelesa, iż dzieło literackie opisuje zdarzenia prawdopodobne.
5. Literatura popularna jest: a) silnie zależna od oczekiwań odbiorców i/lub rynku wydawniczego oraz b) związana z aktualnym życiem społecznym.

Pozornie wydaje się, że zastosowanie tych hipotez do badań mogłoby spowodować np. pochopne uznanie części piśmiennictwa, szczególnie średniowiecznego (m.in. *chansons de geste*) za literaturę popularną. To złudzenie wynika z pewnego nieporozumienia. Oto dla literatury „wysokoartystycznej” nigdy nie zachodzi punkt 5a.

Niniejsza propozycja ma na celu nie tyle opisanie nowej metodologii, ile wskazanie kierunków jej poszukiwania – odpowiedź na pytanie, czy jest możliwa nowa metodologia badań literatury, *resp.* kultury popularnej, a jeśli tak, to jak, w generalnych założeniach, winna ona wyglądać. Dalsze wywody będą sprawozdaniem z tych poszukiwań (mającym zresztą postać raczej pewnych tez niż gotowych rozwiązań).

Wspominany tu już Życiński (2013, 250, 258–259) zwrócił uwagę na problem metodologii Arystotelesa, co – jak sądzę – bynajmniej nie dotyczy tylko nauk ścisłych. Wszyscy wciąż jesteśmy do pewnego stopnia uzależnieni od podziałów genologicznych zaproponowanych w *Poetyce* Stagiryty. Tymczasem, jak sugerowała m.in. Skwarczyńska (1954, 1965), powinniśmy od tych podziałów odejść, gdyż po prostu nie opisują one dobrze przedmiotu naszych badań. Jak sądzę, słusniejsza byłaby retoryczna teoria gatunku Karlyn Kohrs Campbell i Kathleen Hall Jamieson (2008). Mimo iż jej przedmiotem są wystąpienia prezydentów USA, to uwagi auterek dają się zaadaptować na potrzeby opisywanych tu studiów. Generalnie można powiedzieć, iż: „Pojęcie gatunku w krytyce retorycznej różni się od pojęcia gatunku literackiego tym, że ogranicza się do klasyfikacji dyskursu opartego na retorycznej praktyce. W konsekwencji oznacza to, iż analizowana wypowiedź należy do dyskursu otwartego i zorganizowanego wokół działania w konkretnej sytuacji retorycznej. W teorii języka definicja ta reprezentuje podejście pragmatyczne (analiza mowy jako formy retorycznego działania), w przeciwieństwie do typowego dla badań literackich podejścia syntaktycznego (analiza formy wypowiedzi) lub semantycznego (analiza treści wypowiedzi). [...] Krytyka gatunkowa opiera się na założeniu, iż pewne sytuacje wywołują u odbiorców podobne oczekiwania i reakcje, a te z kolei wymagają od nadawcy określonej retoryki” (Bendrat 2013, 223–224). Jedyne problemy, jakie widzę przy stosowaniu tej teorii (oczywiście, w postaci zmodyfikowanej do potrzeb badania innych artefaktów), to udowodnienie, iż mamy do czynienia z „działaniami w konkretnej sytuacji retorycznej”. Do poruszonych tu kwestii wrócę w dalszej części rozważań.

Przechodząc do dalszej części wywodów, przypomnę – za Skwarczyńską (1975, 271 n) – trzy zasadnicze ujęcia dzieła literackiego (DL):

1. DL jako twór językowy, swoiście wewnątrznie zorganizowany artystycznie w jedność i całość autonomiczną.
2. DL jako językowy fakt historyczny, społeczny, kulturowy.
3. DL jako wyraz językowy.

Jest to wszakże tylko jedna z propozycji; a oto inna:

1. DL rozumiane pragmatycznie to to, co jakaś grupa, w określonych: czasie, przestrzeni oraz kulturze, za DL uznaje.
2. DL rozumiane normatywnie to literackość akceptowana przez grupę w określonych: czasie i kulturze.
3. DL rozumiane opisowo to zamknięty, w formie językowej, wyraz pewnej idei[37].

Takie podejście pozwala nam zastosować wspomnianą wyżej teorię Campbell i Jamieson, ale to tylko uwaga ogólna, która będzie dalej rozwinięta. Zgodzić się przede wszystkim musimy z sugestią, iż w badaniach literackich mamy do czynienia z trzema typami sądów (Lichański 2009, 211):

- A – sądy opisowe, które obejmują sferę *léxis* oraz podlegają falsyfikacji;
 B – sądy interpretujące, które falsyfikacji nie podlegają (m.in. wszelkie sądy aksjologiczne);
 C – sądy interpretujące drugiego stopnia, które obejmują sferę *diánoia* oraz podlegają falsyfikacji.

Akceptacja zaproponowanego wcześniej sposobu postrzegania literatury popularnej ułatwi ocenę, jakie narzędzia badawcze będą najbardziej przydatne do jej opisu i analizy. Zwracam uwagę, iż przytaczane na początku stwierdzenia Żabskiego pozwalają nam postrzegać dzieło literackie właśnie w perspektywie retorycznej, jako swoistą odpowiedź na sytuację retoryczną. Co więcej – ta sytuacja wywołuje określone oczekiwania u odbiorcy i aby je spełnić, twórca stosuje swoistą retorykę. Kwestie te rozpatrywał już Edwin Black, a piszący te słowa próbował jego sugestie metodologiczne zastosować do analizy tekstów literackich (Black 1965; Lichański 1992, 223–260).

Jednak wkraczamy teraz na niezwykle grząski teren. O ile bowiem pytania *stricte* historycznoliterackie są *in summa* względnie proste, o tyle pytania o metody badawcze mają niezwykle skomplikowany charakter. Wynikają one bowiem z przyjętych wcześniej założeń *de facto* filozoficznych, które określają nasze nastawienie metametodologiczne w odniesieniu do tejsze literatury. Wskażę najprostszy przykład. Jeśli stwierdzi się, iż literatura typu *fantasy* stanowi odmianę (gatunkową) baśni magicznej, to powinno wystarczyć zastosowanie wobec niej metody analizy strukturalnej zaproponowanej przez Władimira Proppa[38]. Ale wtedy

[37] Podane sposoby rozumienia dzieła literackiego są wyprowadzone z definicji zawartych m.in. w: W. Di-belius, *Morfologia powieści*, przeł. K. Budzyk, Koło Polonistów Studentów Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego, Warszawa 1937; Skwarczyńska 1954, 1965; R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii*

języka i filozofii literatury, przeł. M. Turowicz, PWN, Warszawa 1960; J. Sławiński, *Dzieło literackie* [hasło], [w:] *Słownik terminów...*; Lichański 2009, 205–219.

[38] W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976.

np. *Władca Pierścieni* (*The Lord of the Rings*, 1954–1955, pol. 1961–1963) Johna Ronalda Reuela Tolkiena czy „Pieśń Lodu i Ognia” („A Song of Ice and Fire”, 1996–, pol. 1998–) George’a Raymonda Richarda Martina będą po prostu realizacją jednego ze schematów wyodrębnionych przez rosyjskiego badacza. Zarazem duża część powieści zostanie w trakcie takiej analizy po prostu pominięta (np. stosowane przez obu autorów nawiązania intertekstualne, które są dla tych dzieł bardzo ważne).

Pozwalam sobie wreszcie przytoczyć kilka ostrzeżeń, które sformułował Stefan Lichański pod adresem badaczy literatury:

„»Prawda« poetycka to nie wydestylowana z utworu jego zawartość znaczeniowa, nie schemat pojęciowy drogą sekcji z wizji wydobyty, ale sama wizja. Wizja, nie temat, bo temat można opracowywać na nieskończoną ilość sposobów, ale wizja, ponieważ ona jest jedyna i niepowtarzalna, ponieważ stanowi [...] »całkowitą reakcję« artysty na myśl, rzecz, zdarzenie – słowem: na fakt o doniosłości inspiracji twórczej, na to poruszenie psychiki czy też starcie jej z zewnętrżnością, które przeobraziło się w podstawowe przeżycie artystyczne” (Lichański S. 1967, 14).

„Krytyka literatury, jeśli chce spełnić swoje zadania literackie, musi mocno zadomowić się na terenie krytyki kultury, która ze swej strony stale musi dbać o to, żeby nie przestała być przeprowadzaną z punktu widzenia interesów człowieka i człowieczeństwa krytyką życia. Jeżeli zaś tak pojęta krytyka chce naprawdę służyć dobrej literaturze, zacząć musi od odrzucenia tego wszystkiego, co jest wyłącznie »dobrą literaturą«” (Lichański S. 1967, 31).

„Na tym przekonaniu, że sztuka jest permanentnym samoosądem życia i jego nieustanną antycypacją, opiera się krytyka immanentna” (Lichański S. 1967, 34).

„Zasada krytyki immanentnej zobowiązuje do tego, by iść za własną logiką dzieła, w nim szukać jego opisu i norm jego oceny. Krytyka immanentna wymaga postawy otwartej wobec dzieła, gotowości przyjmowania i przyswajania jego zawartości” (Lichański S. 1967, 33).

„W krytyce nie uczony zabiera się do badania umieszczonego pod mikroskopem preparatu, ale wrażliwy, zaabsorbowany mocno sprawami sztuki odbiorca zdaje relację ze swojego spotkania z konkretnym dziełem artysty” (Lichański S. 1967, 37).

„oto sedno zagadnienia. Można wepchnąć ludziom do ręki Prusa zamiast Dołęgi-Mostowicza i Orzeszkową zamiast Rodziewiczówny, ale trzeba pamiętać, że kto czyta dobrze, ten niejedno wyczyta nawet z Mostowicza, kto zaś czyta źle, temu Prus i Orzeszkowa nic nie pomogą. Nie sama zmiana repertuaru czytelniczego jest najważniejsza, ale zmiana form odbioru” (Lichański S. 1967, 45).

Przypominam te opinie, gdyż określają one poważną trudność badawczą, jakiej następcza m.in. literatura popularna. Autor cytowanego opracowania wskazuje na inne jeszcze zależności, które łączą dzieło sztuki słowa zarówno z odbiorcą, jak i z kulturą oraz ze sferą przeżyć zarówno autora, jak i czytelnika. Ze względu na to, że wcześniej opo-

wiedziałem się za zastosowaniem retorycznej teorii gatunków Campbell i Jamieson, nie ulega wątpliwości, iż jednymi z najlepszych narzędzi do badań tej literatury będą te zaczerpnięte z *rhetorical criticism* (Foss 2004; Lichański 2011, 267–301). Obejmą one bowiem całość nakreślonych zagadnień. „Główne metody retorycznej analizy tekstu to: podejście ne-arystotelesowskie (neoklasyczne), gatunkowe (ang. *generic criticism*), metaforyczne, narracyjne, polityczne (zwane też ideologicznym), dramatystyczne (zwane też pentadycznym, a wywodzące się z prac Kennetha Burke’a), psychoanalityczne, feministyczne (ang. *feminist* lub *gender criticism*), »nowo-retoryczne«, »fantazyjno-tematyczne« (ang. *fantasy-theme criticism*) i skojarzeniowe (ang. *cluster criticism*)” (Lichański 2011, 267).

Oto cechy wymienionych podejść:

a) neoklasyczne analizuje tekst za pomocą pojęć retoryki klasycznej wywodzących się zarówno z *Retoryki* Arystotelesa, jak i z prac Cycerona, Kwintyliana i innych klasyków; oparta jest na założeniach i pojęciach określonych przez Arystotelesa w *Retoryce*;

b) gatunkowe to analiza utworu jako reprezentanta określonego gatunku/typu tekstu, np. mowy inauguracyjnej prezydenta czy *exposé* premiera; nieco zbliżony do niego jest nurt epistemologiczny, który również w centrum swojego zainteresowania umieszcza inwencję (choć kompozycja i elokucja też odgrywają w tym przypadku ważną rolę w kształtowaniu znaczeń i interpretacji), rozumie ją jednak raczej jako odkrywanie czy też tworzenie i artykulację znaczeń, interpretacji i treści;

c) metaforyczne to analiza aparatu tropologicznego;

d) narracyjne opisuje tekst z punktu widzenia teorii narracji;

e) polityczne koncentruje się na ideologicznych aspektach tekstu.

Natomiast na osobną uwagę zasługuje f) podejście „dramatystyczne” – widzi ono tekst jako ucieleśnienie swobodnego dramatu, na który składają się odpowiedzi na następujące pytania: „Kto zrobił?”, „Co zrobił?”, „Gdzie?”, „Jak?”, „Kiedy?”, „Za pomocą czego?” i „Z czyją asystą?”. W tej koncepcji język postrzegany jest jako system symboli słownych, które „umożliwiają odpowiedź na sytuację, jakie wywołuje dramaturgiczne w swojej naturze społeczeństwo” (Ornatowski 2003, 14). Człowieka da się poznać, odkrywając motywy jego działania, na co pozwala analiza języka. Retoryka to przede wszystkim takie używanie słów przez ludzi („*human agents*”), by kształtowały one postawy lub wywoływały czynności innych. Człowiek funkcjonuje wewnątrz hierarchicznej struktury społecznej, której zasady może albo akceptować, albo odrzucać – co wyraża dzięki funkcji symbolicznej języka. Odrzucenie reguł pociąga za sobą poczucie winy (*guilt*), potrzebę odkupienia (*redemption*) i oczyszczenia (*purification*).

Istotnym pojęciem należącym do retorycznej filozofii Burke’a jest identyfikacja (*identification*). Następuje ona w wyniku utożsamienia się z czyimiś poglądami lub interesami, pozwala na charakteryzowanie społeczeństwa w zależności od postaw kształtowanych przez mowę, umożliwia analizę symboli słownych użytych w celu wywarcia wrażenia

na poszczególnych grupach społecznych. Najważniejszą metodą postępowania wprowadzoną przez krytyka jest pentada (*pentad*), której terminologia została powszechnie przyjęta. „Burke stara się wyjaśnić każdą sytuację poprzez znalezienie odpowiedzi na pięć podstawowych pytań: co się stało? (*act*); kiedy i gdzie to się stało? (*scene*); kto to zrobił? (*agent*); jak [...] (*agency*) i dlaczego to zrobił? (*purpose*)”. Do scharakteryzowania poszczególnych elementów wykorzystuje się założenia różnych filozofii. Najważniejszemu pojęciu, jakim jest *act*, przyporządkowany jest realizm, *scene* – materializm, *agent* – idealizm, *agency* – pragmatyzm, a *purpose* – mistycyzm” [39]. Pentadę porównuje Burke do dłoni, co ma symbolizować równoczesny podział i jedność.

Kolejne nurty i metody w krytyce retorycznej to:

g) podejście psychoanalityczne, które wychodzi od pojęć psychoanalitycznych, aby opisać psychikę osób – mówcy i/lub audytorium – „stojącą” za tekstem bądź istniejącą/zapisaną/analizowaną w tekście;

h) podejście feministyczne, analizujące tekst z punktu widzenia schematów językowych i myślowych, ról społecznych, wzorców zachowań itp., jakie tekst przypisuje płciom; dotyczy także problematyki dominacji – jawnej lub ukrytej;

i) podejście wykorzystujące aparat „nowej retoryki”, czyli analiza aparatu argumentacyjnego, który stanowi o racjonalności tekstu;

j) podejście fantazyjno-tematyczne – analizuje wątki tematyczne tekstu składające się na jego swoistą „fantazję”, czyli specyficzną wizję rzeczywistości;

k) podejście skojarzeniowe – analiza gotowych skojarzeń i symboli tworzących „ładunek” emocjonalny tekstu.

W latach 60. xx wieku zaczął się formować nurt ekspresjonistyczny, zwany również neoplatoniskim – „w dużej mierze jako reakcja na pozytywizm, ale także jako element kontrkulturowego protestu przeciw racjonalizacji, specjalizacji, instytucjonalizacji i depersonalizacji edukacji i życia społecznego w ogóle. Ekspresjonizm wywodzi się z XIX-wiecznego transcendentalizmu Emersona, a korzenie filozoficzne ma w idealizmie Platona” (Ornatowski 2003, 19).

Ostatnim z nurtów krytyki retorycznej jest socjoepistemologia. Ma on charakter specyficznie amerykański i pojawił się jako reakcja na doświadczenia takie jak maccartyzm, walka o „*civil rights*”, kontrkultura lat 60. xx wieku, protest przeciwko wojnie w Wietnamie, ekspansja kulturowa Ameryki i problemy globalizmu. Jego podstawy tkwią w pragmatyzmie Johna Deweya i Williama Jamesa, we współczesnym konstruktywizmie i teorii wiedzy, a szczególnie w konstruktywizmie socjologicznym; jest on też odpowiedzią na wyzwania postmodernizmu, takie jak kryzys wiary w istnienie obiektywnych prawd, w postępie i wy-

[39] A. D. Jaroszyńska, *Krytyka retoryczna w Stanach Zjednoczonych Ameryki (zarys dziejów i najnowsze kierunki rozwojowe)*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 3, s. 107.

zwolenie człowieka poprzez naukę i wiedzę oraz jak zwątpienie w możliwość kontrolowania przez człowieka języka, sił społecznych, historii – postrzeganie jednostki ludzkiej raczej jako ich ubocznego efektu, a nie głównej przyczyny.

Osobne zagadnienie stanowi badanie odbiorców literatury popularnej. Tu pomocna może być praca Jackie Mardikian i Lisy Vecchioli z biblioteki Uniwersytetu Rutgersa w New Jersey w USA [40], zestawiająca cechy różnych rodzajów wydawnictw periodycznych przy wyodrębnieniu literatury popularnej, naukowej oraz zawodowej (część z owych uwag można odnieść także do literatury pięknej) [41]:

	Popularna	Naukowa	Zawodowa
Cel	informacja oraz zainteresowanie czytelnika powszechnego	przedstawianie wyników badań i idei naukowych	zastosowanie informacji naukowej; przewidywanie
Odbiorca	powszechny	naukowcy, studenci	praktycy w danych dziedzinach, osoby zawodowo związane z dziedzinami
Zasięg	zróżnicowany odbiorca, zainteresowany różnymi tematami	wąskie i specyficzne środowisko	konkretne grupy odbiorców
Wydawca	komercyjny	profesjonalny; instytucje naukowe; czasem – komercyjny	profesjonalny, związany z konkretnym zawodem
Piszący	zawodowy pisarz, „wolny strzelec” (także dziennikarz bądź naukowiec)	naukowcy, eksperci, badacze	osoby związane zawodowo z dziedziną, badacze, naukowcy, dziennikarze

Warto powyższą tabelę potraktować jako punkt wyjścia do ułożenia schematu adekwatnego do przedmiotu naszych refleksji. Zwracam uwagę, iż podział, którego celem jest wskazanie różnic między rodzajami wydawnictw periodycznych, ale zapewne i zwartych, nie w pełni pozwala się mechanicznie przenieść na literaturę popularną, a nawet masową. Podkreślam też, że kategoria „odbiorca” w pewnym sensie łączy wszystkie typy czytelników i trudno dzielić ją tak, jak jest to zaproponowane. Ponadto popularyzacja nauki (oświaty) poniekąd zrównała wiedzę ad-

[40] J. Mardikian, L. Vecchioli, *Popular Literature vs. Scholarly Peer-Reviewed Literature: What's the Difference?*, <http://bit.ly/iphxQrh> [data dostępu: 23 III 2010].

[41] *Ibidem*. Uwzględniony przeze mnie fragment zestawienia pomija np. kwestie stylów znamienych dla

konkretnych typów pisarstwa oraz sprawy związane z częstotliwością ukazywania się wydawnictw i z ich przykładami (te ostatnie odnoszą się wyłącznie do realiów amerykańskich, które dla polskiego odbiorcy mogą być mało wyraziste).

resatów literatury; rozbieżności mogą się ewentualnie pojawiać tylko na poziomie umiejętności filologicznych – co warto i trzeba odnotować.

Zwracam także uwagę, iż kategoria „zasięg” w pierwszej grupie odpowiada na pytanie o zainteresowania oraz kompetencje odbiorcy. Wiąże się również ze wspomnianą popularyzacją. Powoduje to, iż nie jest wykluczona sytuacja, w której czytelnik traktuje samego siebie jako w pełni zdolnego do oceny treści przedstawionych przez autora/autorów tekstu kultury, ale jest to tylko jego subiektywne odczucie. Mamy zatem do czynienia z sytuacją opisaną, w odniesieniu do zupełnie innych kwestii, przez Harry’ego G. Frankfurta w jego słynnym studium *On bullshit* (2005)[42].

Wśród badań literatury popularnej niezwykle ważne są te o charakterze komparatystycznym. Stwierdzenie to nie będzie się wydawało trywialne, jeśli w pełni uświadomimy sobie konteksty, jakie należy w tego typu badaniach uwzględnić.

Zacznę od sprawy, na którą wskazałem już wcześniej – jest to problem ludyczności bądź karnawalizacji oraz możliwość powiązania ich z omawianą literaturą. Tu, oczywiście, nasuwają się na myśl głównie rozprawy Johana Huizingi (1967) i Michała Bachtina (1975). Tropu tego jednak chyba nie wykorzystuje się w pełni, a sądzę, iż warto mu poświęcić namysł, sięga po niego bowiem wielu autorów – często w sposób przewrotny, jak m.in. Andrzej Pilipiuk czy Pratchett.

Problemem dużo poważniejszym jest zagadnienie kontekstów, w jakich literaturę popularną nie tyle oceniamy, ile po prostu – opisujemy. Dla powieści historycznej – choćby np. dla cyklu „Pan Samochodzik” (1964–1985) Zbigniewa Nienackiego, książek Mariusza Wollnego bądź Artura Péreza-Revertego – istotną rangę będzie miała m.in. poprawność faktograficzna. Musimy mieć w pamięci trzy wielkie dyskusje, jakie znamy z historii literatury, a dotyczące *Faraona* (1897) Bolesława Prusa, „Trylogii” (1884–1888) Henryka Sienkiewicza oraz cyklu „Bolesław Chrobry” (1947–1954) Antoniego Gołubiewa.

Następnym problematycznym polem badań są adaptacje filmowe; po raz kolejny powraca bowiem zagadnienie nie tyle swobody twórcy/twórców scenariusza w wyborze epizodów z dzieła literackiego, ile raczej wierności wobec wizji, jaką miał autor oryginału. Tu najczęściej przywoływanym przykładem bywają ekranizacje powieści Tolkiena – *Władcy Pierścieni*, a obecnie także *Hobbita, czyli Tam i z powrotem* (*The Hobbit or There and Back Again*, 1937, pol. 1960) – jakich dokonał Peter Jackson[43]; zarzuca mu się głównie odejście od przesłania tych powieści.

[42] H. G. Frankfurt, *O wciskaniu kitu*, przeł. H. Pustuła, Czuły Barbarzyńca Press, Warszawa 2008.

[43] *Władca Pierścieni: Drużyna Pierścienia* (*The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*), Nowa Zelandia – USA 2001; *Władca Pierścieni: Dwie wieże* (*The Lord of the Rings: The Two Towers*), USA – Nowa Zelandia 2002; *Władca Pierścieni: Powrót króla* (*The Lord of the Rings: The*

Return of the King), USA – Nowa Zelandia 2003; *Hobbit: Niezwykła podróż* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*), USA – Nowa Zelandia 2012; *Hobbit: Pustkowie Smauga* (*The Hobbit: The Desolation of Smaug*), USA – Nowa Zelandia 2013; *Hobbit: Bitwa Pięciu Armii* (*The Hobbit: The Battle of the Five Armies*), Nowa Zelandia – USA 2014

Jednak według m.in. Andrzeja Kołodyńskiego i Konrada J. Zarębskiego (2008, 5) „adaptacja filmowa jest wariacją na zadany temat”. Nawet jeśli nie w pełni zgadzamy się z taką opinią, to musimy pamiętać, iż dzieło filmowe rządzi się swoistymi prawami i nie wolno go „wtłaczać” w ramy innego systemu semiotycznego.

Da się wszakże wskazać na zależności dzieła literackiego od dzieła filmowego czy szerzej – innego dzieła sztuki; problem ten postawiony był dużo wcześniej, teraz jednak nabrał nowego znaczenia. Jego początków można szukać choćby w romantycznej wizji syntezy sztuk oraz w wielkiej rewolucji teatralnej, którą łączyć trzeba z takimi nazwiskami jak Siergiej Pawłowicz Diagilew, Max Reinhardt bądź Wsiewołod Emilewicz Meyerhold[44]. Te tradycje i związki są, z jednej strony, oczywiste, acz z drugiej – wymagają sporo chłodnej rozwagi, wskazana kwestia przypomina bowiem spór o to, czy dramat jest dziełem literackim, czy teatralnym (Degler 2003). Mamy do czynienia ze zjawiskiem pogranicznym i o tym w badaniach rozmaitych aspektów literatury/kultury popularnej winniśmy zawsze pamiętać.

KONKLUZJE

Konkluzje zaczynam od przedstawienia tez, które będą stanowić próbę definicji literatury popularnej. Będzie to definicja przez wyliczenie cech[45].

1. Literatura popularna jest zjawiskiem dynamicznym.
2. Literatura popularna jest „uwikłana” historycznie, lecz jest także zmienna i niektóre jej odmiany już nie istnieją.
3. Literatura popularna jest silnie zależna od konwencji kulturowych oraz konwencji artystycznych.
4. Literatura popularna wymaga znajomości ludzi i świata, znajomości pojęć, upodobań i skłonności.
5. Literatura popularna silnie podlega konwergencji.
6. Literatura popularna jest zjawiskiem bardzo istotnym z punktu widzenia opisu „stanu ducha” danego społeczeństwa.
7. Twórca/odbiorca literatury popularnej jest zróżnicowany, ale nie ma to wpływu na jej kształt oraz odbiór.
8. Literatura popularna dostarcza prostych odpowiedzi na pytania zadawane np. historii czy innym naukom.
9. Ze względu na warunek 8 literatura popularna stosuje odpowiednie słownictwo, które musi spełniać wymogi popularności.
10. Literatura popularna jest silnie „zorientowana” aksjologicznie.

[44] Obie powyższe kwestie tylko sygnalizuję; w toku konferencyjnej dyskusji zwrócono uwagę na łączące się z nimi bardzo istotne komplikacje oraz trudności. Dziś, szczególnie w powiązaniu np. z zagadnieniem różnorodnych rodzajów gier, nabierają one nowego znaczenia. Na temat tego, jak zawikłana i złożona jest to obecnie dziedzina, zob.: J. H. Kim, *Books about RPGs*, <http://bit.ly/1qb3g4U> [data dostępu: 21 x 2013]; Sheng-Wei Chen, *Bibliography of Network Games Research*, <http://bit.ly/1Deo9Xk> [data dostępu: 21 x 2013].

[45] Zob. H. Reichenbach, *Elementy logiki formalnej*, [w:] *idem, Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*, wyb., przeł., wstęp, przypisy J. Pelc, PWN, Warszawa 1967.

11. W zakresie konstrukcji literatura popularna w dużym stopniu podlega strukturalizacji/formalizacji.
12. Literatura popularna o tyle przypomina epikę (warunek Richarda Meszlényiego[46]), że jej bohaterowie oraz akcja „tkwią” w opowieści, a tłem jest „wielki ruch mas” bądź – masy stanowią uschematyzowane tło akcji/fabuły.
13. Bohaterowie literatury popularnej są typami, acz sposób ich przedstawienia może sugerować, że mają oni status charakterów.
14. Literatura popularna wykorzystuje wzory, schematy, konwencje, możliwości techniczne innych sztuk, starych i nowych mediów (konwergencja!).
15. Literatura popularna kształtuje masową wyobraźnię i utrwała konwencje oraz schematy interpretacji świata.
16. Literatura popularna jest konsekwencją i przejawem globalizacji oraz „dzieckiem” kultury dominującej.
17. Literatura popularna – podobnie jak cała kultura popularna – jest zjawiskiem kształtującym życie intelektualne współczesnego świata.

Osobną kwestią, o której trzeba wspomnieć, jest specyficzny sposób popularyzacji nauk w literaturze popularnej. Jako przykłady warto tu wskazać dzieła takich autorów jak m.in. Władimir Afanasjewicz Obruczew, Zdzisław Umiński, Ian Stewart i Pratchett czy Denis Guedj. Stanowi to odrębny problem badawczy – zapewne trzeba będzie np. reinterpretować dużą część spuścizny Jules’a Verne’a, którego podstawowa twórczość bardziej kojarzy się z popularyzacją nauki oraz wiarą w jej pozytywistyczną koncepcję niż z literaturą. Na gruncie polskim podobne miejsce zajmuje m.in. Alfred Szklarski.

Trudno niniejsze wywody zamknąć jakąś efektowną klamrą; przypomnieć zatem warto wypowiedziane kiedyś przez Stefana Lichańskiego ostrzeżenia, które przytoczyłem jako motto rozważań: „Konwencjonalizm to jeden z diabłów estetyki (podobnie jak brzydota) i kultury (podobnie jak snobizm)”; „Konwencjonalność kształtu może łączyć się z autentyzmem i spontanicznością wyrażanych w utworze treści [...]”. W naszych badaniach strzeżmy się zatem wskazanego diabła i szukajmy raczej Platońskiej kalokagathii.

[46] R. Meszlényi, *Die Erzählende Dichtung und ihre Gattungen*, „Deutsche Rundschau” 1915, z. 6, s. 385.

LITERATURA

- Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniowie, oprac., wstęp, koment., weryfikacja przekładu S. Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Bendrat Anna, „Prezydentura retoryczna” i „retoryka prezydencka”: dwie koncepcje analizy współczesnego dyskursu politycznego w Stanach Zjednoczonych [rozprawa doktorska], Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.
- Black Edwin, *Rhetorical Criticism: A Study in Method*, Macmillan, New York 1965.
- Dawidowicz-Chymkowska Olga, Koryś Izabela (oprac.), *Społeczny zasięg książki 2010*, <http://bit.ly/1ybikcY> [data dostępu: 13 v 2013].
- Degler Janusz, *Problemy teorii dramatu i teatru*, wyd. 2, zmien., uzup., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- Escarpit Robert, *Rewolucja książki*, przeł. J. Pański, PWN, Warszawa 1969.
- Foss Sonja K., *Rhetorical Criticism: Exploration & Practice*, wyd. 3, Waveland Press, Long Grove [Illinois] 2004.
- Fumaroli Marc, *Les abeilles et les araignées* [przedmowa], [w:] *La Querelle des Anciens et des Modernes (xvii-xviii siècles)*, red. A.-M. Lecoq, posł. J.-R. Armogathe, Gallimard, Paris 2001.
- Gašiorowska-Szmydtowa Zofia, *Cervantes*, PIW, Warszawa 1965.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1967.
- Kłosowska Antonina, *Kultura masowa: krytyka i obrona*, wyd. 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Kohrs Campbell Karlyn, Hall Jamieson Kathleen, *Presidents Creating the Presidency: Deeds Done in Words*, University of Chicago Press, Chicago 2008.
- Kołodzyński Andrzej, Zarębski Konrad J., *Słownik adaptacji filmowych*, PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2008.
- Kowalski Piotr, *Sporne problemy w badaniach literatury popularnej*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2002.
- Kowalski Piotr, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Lichański Jakub Z., *Retoryka: od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Lichański Jakub Z., *The Object vs. the Subject in Literary Research and the Issues of Ethics*, [w:] *Charles Taylor's Vision of Modernity: Reconstructions and Interpretations*, red. Ch. Garbowski, J. Hudzik, J. Kłos, Cambridge Scholars, Newcastle 2009.
- Lichański Jakub Z., *Krytyka retoryczna – wprowadzenie do metody*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2.
- Lichański Stefan, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, PIW, Warszawa 1967.
- Ornatowski Cezary, *Nauczanie retoryki w USA: orientacje, założenia*,

- praktyka*, [w:] *Uwieść słowem, czyli Retoryka stosowana*, red. nauk. J. Z. Lichański, Wydawnictwo „DiG”, Warszawa 2003.
- Ortega y Gasset José, *Medytacje o „Don Kichocie”*, przeł. J. Wojcieszak, Muza, Warszawa 2008.
- Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 1–3, Pax, Warszawa 1954, 1965.
- Skwarczyńska Stefania, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Pax, Warszawa 1975.
- Żabski Tadeusz, *Sposób bycia literatury popularnej w xx wieku*, [w:] *Wiedza o literaturze i edukacja. Księga referatów Zjazdu Polonistów*, Warszawa 1995, red. T. Michałowska, Z. Goliński, Z. Jarosiński, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.
- Życiński Józef, *Struktura rewolucji metanaukowej. Studium rozwoju współczesnej nauki*, wstęp M. Heller, przeł. M. Furman, Copernicus Center Press, Kraków 2013.

Magdalena Roszczynialska

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie
Polska

BADANIA LITERATURY POPULARNEJ W POLSCE W PERSPEKTYWIE ZWROTU TOPOGRAFICZNEGO

SŁOWA KLUCZOWE

zwrot topograficzny, zwrot przestrzenny, geopoetyka, literatura popularna, kulturowa teoria literatury, popularne gatunki zmęczone, zacieranie się granic fikcji i rzeczywistości, konwergencja, polityka literatury

KEYWORDS

spatial turn, geopoetics, popular literature, cultural theory of literature, popular blurred genres, blurring the line between fiction and reality, convergence, politics of literature

Metaforyka przestrzenna, z racji samego uniwersalnego – antropologicznego – wyposażenia człowieka, organizuje nasz sposób doświadczania i konceptualizacji świata. Pochodną ludzkich właściwości biopsychicznych i ludzkiego zakorzenienia w środowisku są przecież podstawowe scenariusze poznawcze i sprawcze osnute wokół par opozycji: pionowe–poziome, góra–dół, tu–tam, centrum–peryferie, ja–inny, przestrzeń–miejsce[1]. Z tej przyczyny jest owa metaforyka – jak pisał Michał Głowiński – „stałym składnikiem naszej potoczności językowej”[2]. Środowisko ludzkiej egzystencji stanowi kultura: twór – co podkreślają autorzy *Wstępu do kulturoznawstwa* – „uzależniony od przestrzeni, miejsc, krajobrazów”[3], a więc *de facto* habitat tylko w pewnym sensie uniwersalny (wspomniane wyżej uniwersalia kulturowe i afordancje), częściej zaś dzielący się na rozmaite kultury partykularne, czyli zlokalizowane, oraz na ukonstytuowane w systemach znakowych reprezentacje m.in. owych „przestrzeni, miejsc, krajobrazów”, w tym zwłaszcza reprezentacje wizualne i literackie[4]. Już w 1978 roku Janusz Sławiński zauważył, że w badaniach poetologicznych dokonuje się translacja

[1] Zob. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, PIW, Warszawa 1987, s. 16–19.

[2] M. Głowiński, *Przestrzenne tematy i wariacje*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 82.

[3] E. Baldwin [et al.], *Wstęp do kulturoznawstwa*, przeł. M. Kaczyński, J. Łoziński, T. Rosiński, Zysk i S-ka, Poznań 2007, s. 161.

[4] E. Rybicka (*Zwrot topograficzny w badaniach literackich. Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca*, [w:] *Kultu-*

rowa teoria literatury, Universitas, t. 2: *Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 315) wynotowuje opinię autorów tomu poświęconego zwrotowi przestrzennemu (B. Warf, S. Arias, *Introduction: the reinsertion of space into the social sciences and humanities*, [w:] *The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, red. *idem*, Routledge, New York 2009, s. 1), że wśród reprezentantów rozmaitych szkół badania przestrzeni podzielany jest konsensus, iż *spatium* traktować należy jako „społeczny konstrukt istotny do rozumienia różnicowanych historii ludzkich podmiotów i do wytworzenia zjawisk kulturowych”.

na język spacjalny zagadnień do tej pory ujmowanych w innych kategoriach i terminologiach[5]. Jak wiadomo, tego rodzaju analogie mogą mieć charakter twórczy i poznawczo płodny[6].

Spacjalne i topograficzne wymiary kultury są przedmiotem zainteresowania różnorodnych szkół i koncepcji spod znaku *spacial turn*, w tym – nowej geografii kultury[7], inspirującej się pracami brytyjskiej szkoły badań kulturowych (z jej nakierowaniem na kulturę dnia codziennego, kulturę popularną oraz politykę reprezentacji), a także geopoetyki, rozumianej w tym przypadku jako refleksja poświęcona chiazmowi „tekstualizacji przestrzeni i uprzestrzennienia dyskursu”[8], o którym pisała niegdyś Ewa Rewers.

W niniejszym szkicu interesują mnie topograficzne i przestrzenne[9] wymiary badania literatury popularnej (w Polsce) rysujące się z punktu widzenia kulturowo ukierunkowanego literaturoznawstwa. Nakreślę kilka możliwych obszarów i trajektorii tych badań, bardziej koncentrując się jednak na tym, czy i jaki potencjał tkwi w reorientacji spacjalnej; podążam tu tropem Elżbiety Rybickiej. W pierwszej części szkicu przedstawię tradycyjne studia poetologiczne, w dalszej – nowe, związane ze spacjologią perspektywy.

W obszarze tradycyjnej poetyki (opisowej i historycznej) pozostają analizy morfologii dzieła literackiego. Przestrzeń ujmowana jest w tym przypadku jako matryca kompozycyjna, względnie stematyzowany składnik wypowiedzi literackiej[10]. Kryterium tematyczno-kompozycyjne pozwala wyróżniać odmiany gatunkowe, głównie powieści i noweli, zwyczajowo określane w badaniach literatury popularnej – na wzór nomenklatury obcojęzycznej i harmonijnie z refleksją filmoznawczą – gatunkami[11]. Przestrzeń w funkcji regulatora/wyróżnika genologicznego konstytuuje pewne gatunki popularne: np. utopię, western (który bez umiejscowienia w obrębie „luki cywilizacyjnej i prawnej, [...] [jaka] powstawała na styku ekspansywnej kultury białych osadników z naturą terenów kolonizowanych i kulturą Indian”[12], zwyczajnie nie

[5] J. Sławiński, *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 9.

[6] Zob. C. Geertz, *O gatunkach zmąconych*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedm. R. Nycz, wyd. 2, Wydawnictwo „Baran i Suszczyński”, Kraków 1998, s. 220.

[7] Dokładniejsze omówienie – zob. E. Rybicka, *op. cit.; eadem, Literatura, geografia: wspólne terytoria*, [w:] *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2012, s. 13 n.

[8] E. Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1996, s. 68 n.

[9] Konsekwentnie zwracam uwagę na niuanse semantyki tych określeń: topograficzny raczej odnosi się do

form reprezentacji, spacjalny – do np. geografii i turystyki literackiej.

[10] W tym paradygmacie mieszczą się badania tematologiczne J. Kolbuszewskiego (np. *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1994), a także propozycja H. Kubickiej (*Topika spacjalna w literaturze popularnej. Genologiczna problematyka relacji czasoprzestrzennych*

[rozprawa doktorska], Uniwersytet Wrocławski 2011, mps). [11] A. Gemra, *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. nauk. J. Z. Lichański, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998.

Określeniem „gatunek” będę posługiwać się w toku wyводу zgodnie z tradycją badań nad literaturą popularną.

[12] W. Kunicki, *Western* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 2006, s. 640.

istnieje), a także spokrewnione z nim *space operas*. Pozaliteracka (niekoniecznie realna, raczej wyobrażona – bo będąca wynikiem konstrukcji) przestrzeń staje się tu matrycą dla kompozycji przestrzeni w utworze. Charakter gatunków, dla których przestrzeń stanowi element konstytutywny, mają także powieść gotycka, a następnie horror, determinowane „geometrią strachu”[13] ewokowanego kreacją przestrzeni liminalnej lub labiryntowej[14], oraz powieść o zaginionych cywilizacjach.

Składnikiem kompozycyjnym fundującym gatunki popularne jest także przestrzeń rozumiana jako sceneria zdarzeń fabularnych, bo poczucie przestrzeni kształtuje się m.in. przez ruch[15]. Wówczas matrycą spacialną staje się droga, wyprawa, podróż, dochodzenie kryminalne – na podstawie fabularnego schematu przygodowo-podróżniczego i w ramach wyznaczonej przez niego czasoprzestrzeni awanturycznej rozgrywa się akcja wielu gatunków popularnych, m.in. *fantasy* (z charakterystycznym składnikiem: *questem*), powieści detektywistycznej, powieści szpiegowskiej i wielu innych. Z historycznoliterackiego punktu widzenia wskazuje się w ich przypadku na wzorzec fabularny narracji przygodowo-podróżniczej oraz na czasoprzestrzeń awanturyczną jako najwcześniejsze konwencje literatury popularnej, ukształtowane przez epos antyczny oraz romans grecki[16]. Nie bez znaczenia jest tu dziedzictwo oralności – procesy długiego trwania zachowują w gatunkach popularnych ukształtowania topiczne charakteryzujące przedpiśmienne formy kompozycji wypowiedzi (retoryczne *loci*).

Jak sądzę, niewyzyskanym obszarem badawczym pozostaje spacialna kategoria opisu jako formy stanowienia przestrzeni literackiej. Deskrypcja to wysoce zorganizowana jednostka semantyczna i – głównie – pragmatyczna, odpowiadająca za stworzenie iluzji świata przedstawionego, ważna zwłaszcza w obszarze fikcji fantastycznej i historycznej, w których efekt realności osiągany jest za pomocą – jak to określa Mariusz Kraska – strategii faksji[17], czyli hybrydy fikcji i dokumentu, m.in. w postaci dygresji faktograficznych (opis kształtowany jak hasło

[13] Określenie M. Aguirrego (*Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, przeł. A. Izdebska, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Universitas, Kraków 2002, s. 15 n).

[14] A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów...* N. Carroll (*Filozofia horroru albo Paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005, s. 65) uważa, że przestrzeń jest jednym z potworów występujących w opowieściach grozy.

[15] Zob. Yi-Fu Tuan, *op. cit.*, s. 23.

[16] Zob. T. Żabski, *Literatura popularna* [hasło], [w:] *Słownik...*, s. 311.

[17] M. Kraska, *Poetyka ewokowania autentyczności*, [w:] *idem, Na tropie Szakala. Gry i konwencje political fiction*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2003, s. 109 n. „*Faction*” to termin D. Jonesa (*Professiona-*

lism and popular fiction: the novels of Arthur Hailey and Frederick Forsyth, [w:] *Spy Thrillers: From Buchan to Le Carré*, red. C. Bloom, Macmillan, Basingstoke 1990; cyt. za: M. Kraska, *loc. cit.*). Na ideologiczny wymiar ukształtowania przestrzeni w popularnej powieści historycznej zwraca uwagę np. A. Stoff (*Uwagi o sposobie kształtowania przestrzeni w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Teoretyczne aspekty powieści historycznej*, red. T. Bujnicki, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986, s. 69). O mechanizmach uprawdopodobnienia fikcji powieściowej za pomocą włączonych w narrację map – a więc „przerzywników” narracji – pisze H. Kubicka (*Literatura i mapy. Modele kartograficzne w badaniach nad literaturą popularną*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*, red. *eadem*, O. Taranek, Wydawnictwo „Sutoris”, Wrocław 2009; http://www.kody-kultury.pl/doc/kody_kultury.pdf [data dostępu: 31 x 2013]).

w słowniku[18]) lub szczegółów etnograficznych, jak ma to miejsce w *political fiction* czy też *fantasy*[19]. Uzyskiwanie aury mimetycznej poprzez zacieranie granic dyskursu artystycznego i naukowego koresponduje z tezami narratystycznej historiografii („*facta-ficta*”), a zarazem stwarza pole dla powstawania licznych dzieł z kręgu historii alternatywnej (np. Jacek Dukaj, *Xavras Wyżryn*, 1997; *idem*, *Lód*, 2007; Łukasz Orbitowski, *Widma*, 2012; teksty z serii „Zwrotnice Czasu”, emitowanej przez Narodowe Centrum Kultury) i mikrohistorii (Dukaj, *Wroniec*, 2009; Hanna Sokołowska, *Kosa, czyli Ballada kryminalna o Nowej Hucie*, 2012 – w tej ostatniej powieści warstwę dokumentacyjną stanowią m.in. wycinki prasowe z gazet krakowskich z lat 70. XX wieku, bez wyjątku przez autorkę skonfabulowane[20]), tym samym przewartościowując dotychczasową opozycję: wysokoartystyczne (odwołujące się do nobilitowanego dyskursu historii) *versus* popularne (niemające naukowego zaplecza, „zmyślane”).

Jeszcze inne pole badawcze odnoszące się do kategorii opisu rysuje się w wyniku interferencji romansu popularnego (oraz melodramatu) i kultury konsumpcyjnej. Narodziny kultury popularnej przypadają na okres, kiedy umocnił się kapitalistyczny system produkcji i pojawiła się nowa klasa społeczna: burżuazja, legitymizująca swoją władzę konsumpcją na pokaz[21]. Powstała moda oraz typ tożsamości oparty na tzw. „stylu życia”, tożsamość na pokaz, wynikająca ze skonsumowanych dóbr; jej twórczyniami były kobiety, które właśnie w tamtym czasie włączyły się w kulturę[22] – stały się autorkami i czytelniczkami pierwszego nowoczesnego gatunku popularnego: romansu (to literatura „od kobiet dla kobiet”). „Romans od zawsze zakorzeniony był w hierarchii klasowej i kapitalistycznym etosie Zachodu”[23] – stwierdza Beth Holmgren. Romanse popularne nasycone są szczegółowymi opisami: wnętrz, strojów, dzieł sztuki (użytkowej), nie tylko dlatego, że fetyszyzują świat dóbr luksusowych, by następnie móc za jego pomocą rozpałać emocje i fantazje czytelniczek[24], ale – moim zdaniem – także po to, by umożliwiać konstytuowanie się tożsamości performatywnej (stylu życia) w sytuacji wyzwolenia się jednostek z różnego typu zależności ekonomicznych, politycznych, społecznych

[18] Ph. Hamon, *Czym jest opis*, przeł. A. Kuryś, K. Rytel, [w:] *Narratologia*, red. M. Głowiński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004, s. 247.

[19] Pisałam o tym w książce *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009).

[20] Imitowane tak doskonale, że czytelnicy podczas spotkań autorskich pytają, dlaczego na końcu książki nie ma wykazu źródeł!

[21] Zob. M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, s. 62 n.

[22] T. Modleski uważa nawet, że z tego powodu kulturę popularną połączono z kulturowymi wyznacznika-

mi kobiecości: konsumpcjonizmem, czasem wolnym, uczuciowością, infantyilizmem, biernością, podległością. Kobietom przypisywano powyższe cechy, a mechaniczne ich przeniesienie na kulturę popularną skazało ją na „gorszość”, podległość (przytaczam za: M. Krajewski, *op. cit.*, s. 68).

[23] B. Holmgren, *Sedno sprawy, czyli unarodowienie romansu*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2001, s. 79.

[24] Zob. T. Walas, *Posłowie*, [w:] H. Mniszek, *Trędowna*, Wydawnictwo Literackie, wyd. 4, Kraków 1989, s. 316.

i kulturowych[25]. Podsumowując: deskrypcja, jako mechanizm stano-
wienia przestrzeni przedstawionej w utworze, przekracza te swoje we-
wnątrztekstowe powinności i staje się czynnikiem destabilizacji granic
pisarskich języków (artystycznego, historiograficznego) oraz czyteln-
czych praktyk (literatura, życie).

Tradycyjnym przedmiotem badań poetyki (opisowej i – głównie – hi-
storycznej) są również struktury przestrzenne, takie jak metaforyka i fra-
zeologia przestrzenna, a szczególnie topika przestrzeni i archetypy zwią-
zane z kategoriami spacialnymi[26]. Literatura popularna posługuje się
skonwencjonalizowanymi obrazami, np. archetypem domu, centrum,
drogi, labiryntu, topiką miejsca przyjemnego i nieprzyjemnego – raj-
u, ogrodu, piekła, pustyni; zwłaszcza przestrzeń natury służy ekwiwalenty-
zacji stanów psychicznych i emocjonalnych bohaterów (np. w romansie
i w fantastyce grozy). Ze względu na to, że jest to model badania chętnie
i często podejmowany, pominię tu szczegółowe wywody, może zwracając
uwagę tylko na jedno miejsce wspólne, mianowicie naturalizację kobiety
– tzw. dzika kobieta występuje np. w powieściach Marii Rodziewiczówny,
Ireny Zarzyckiej, jak tytułowa *Dzikuska* (1927); często także w odwróco-
nym toposie: mechanicznej kobiety, andreidy, lalki, tzn. w męskiej fanta-
zji i zarazem horrorze defeminizacji rozrodu i umaszynowanej replikacji.
Owo stereotypowe utożsamienie feminalności i przyrody ulega współcze-
śnie, moim zdaniem, redukcji, np. poprzez wprowadzenie kobiecych bo-
haterek w kryminale – typowo miejskim gatunku (m.in. w powieściach
Gai [sic!] Grzegorzewskiej); a kiedy – jak np. w książce *Prowadź swój pług
przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk (2009) – owa redukcja nie zachodzi
i identyfikacja protagonistki (Janiny Duszejko) z przyrodą jest silna, za-
klócona zostaje spójność etyczna i logiczna wywodu. Bardziej generalnie
rzecz ujmując: uważam, że na gruncie literatury popularnej dokonuje się
rozmontowanie płciowego układu dostępu do przestrzeni prywatnej/pub-
licznej – poprzez ukazywanie bohaterek jako eksploratorek lub konstruk-
torek przestrzeni publicznej: np. w powieści obyczajowej Grażyny Pleba-
nek *Dziewczyny z Portofino* (2005). Badaniu archetypów przestrzennych
musi zatem towarzyszyć refleksja kulturowa, sytuująca wyobrażenia spa-
cialne w jednak dynamicznym (nie zaś statycznym) kontekście kultury[27].

[25] Oczywiście, pytaniem pozostaje, czy dyskurs kon-
sumpcji stanowi wyzwolenie, czy zniewolenie (kobiet).
Raczej zresztą podkreśla się płynność, nomadyczność
podmiotowości – zob. R. Braidotti, *Podmioty nomadycz-
ne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współ-
czesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie
i Profesjonalne, Warszawa 2009.

[26] Zob. G. Bachelard, *Wstęp do „poetyki przestrzeni”*,
przeł. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literac-
kich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Li-
terackie, t. 2: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Li-
teraturoznawstwo porównawcze w kręgu psychologii głębi
i mitologii*, Kraków 1972.

[27] W tym obszarze badawczym można ewentualnie
zastanowić się nad (nie)obecnością doświadczenia
przestrzeni przyrodniczej w języku i topice tych użyt-
kowników, którzy wychowali się w środowisku mediów
i rzeczywistości wirtualnej jako środowisku naturalnym.
Badacze krajobrazu (B. Frydryczak, W. Wilczyk, Ł. Za-
remba i in.) zwracają uwagę, że doświadczenie przyrody
zapośredniczone jest w dominującym w danej epoce
reżimie skopicznym, np. współczesne widzenie owego
środowiska dokonuje się za pomocą takich narzędzi jak
Google Street View.

Do omawianej topiki należy również rozplanowanie przestrzenne dzieła literackiego (dyspozycja). Tu wyróżnia się np. formuły inicjalne i finalne oraz węzły fabuły mitycznej lub bajki magicznej. Jest to – na gruncie gramatyki narracji – dostatecznie zbadane, zatem również i ten obszar problemowy pomnę.

Kolejny krąg zagadnień dotyczy organizacji przestrzeni komunikacyjnej w dziele literackim. Tu chciałabym zwrócić uwagę na kategorię perspektywy. W lingwistyce kulturowej oznacza ona „Przyjęty przez podmiot mówiący jakiś punkt widzenia[,] [który] funkcjonuje [...] jako zespół dyrektyw kształtujących treść i strukturę treści słów i całych wypowiedzi [...]” [28]. Przestrzeń ma naturę relacyjną: traktuje się ją jako siatkę dynamicznych relacji pomiędzy obiektami, to one wyznaczają kierunki, wielkość, dystans itp. kategorie spacialne, czyli konstytuują przestrzeń, w tym przypadku – przestrzeń dzieła literackiego. Przyjęcie określonej perspektywy narracyjnej wiąże się z zaprojektowaniem tzw. centrum orientacji czytelnika, ustanowieniem relacji pomiędzy podmiotami komunikacji aktualizowanej w dziele literackim. Relacja ta jest zawsze asymetryczna (zazwyczaj dlatego, że kompetencje oraz intencje – jak przy lekturze subwersywnej – autora i czytelnika się nie pokrywają). Tytułem przykładu przywołam niżej trzy konwencje podawcze z terenu literatury popularnej, na trzy różne sposoby ustanawiające hegemonię podmiotu autorskiego.

W *political fiction* instancja nadawcza relacjonuje zdarzenia z perspektywy „tylnego wejścia” [29] – w ten sposób u czytelnika kształtuje się wysoki autorytet narratora-autora poprzez sugestię jego „wewnętrznej wiedzy”, co w konsekwencji decyduje o perswazyjnym charakterze tego rodzaju powieści. Z kolei wiktoriańska *lost race fantasy*, przyczółek brytyjskiego imperializmu – mam tu na myśli konkretnie założycielską dla gatunku powieść Henry’ego Ridera Haggarda *Kopalnie króla Salomona* (*King Solomon’s Mines*, 1885, pol. 1891) – imituje dokumentarną relację podróżniczą. Kompozycja wspomnianego utworu ma formę szkatułkową. Iluzja dokumentaryzmu kształtuje się za sprawą zaburzenia poziomów komunikacyjnych: w rolę zewnątrztekstowego autora (do którego zazwyczaj przynależą metateksty, np. wstęp) wchodzi tutaj pierwszoosobowy narrator, sugerując w ten sposób autentyzm relacji. Wiarygodność podnosi także konwencja narracji pierwszoosobowej. W efekcie opowieść Allana Quatermaina, Brytyjczyka, doświadczonego myśliwego, od lat polującego i handlującego w Afryce, jawi się w konwencji sprawozdawczej, aspiruje niemal do relacji krajoznawczej (w początkowych fragmentach tekstu znajduje się kilka przypisów o charakterze etnograficznym).

[28] J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, [w:] *Punkt widzenia w języku i w kulturze*, red. idem, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej,

Lublin 2004; korzystam z wydania: <http://bit.ly/1YJcPMG> [data dostępu: 31 X 2013].

[29] M. Kraska, *op. cit.*, s. 112.

W dalszych partiach utworu Afryka staje się jednak przestrzenią przygody, a ta kończy się happy endem – bohaterowie zdobywają upragnione diamenty. Dzięki temu jest możliwa do opowiedzenia („opowiadalna”), nieproblematiczna. Jak ujmuje to narrator: „nie roszczę [...] sobie pretensji do podniosłych literackich zwrotów i ozdobników”, i dalej: „największe wrażenie robi prostota”[30]. Fikcja opowieści „prostej” (dokumentu osobistego) jako mechanizmu uwiarygodnienia relacji odgrywa rolę filtra ideologicznego. W utworach reprezentujących doświadczenie postkolonialne sam akt opowiadania jest problematyczny – np. w książce J. M. Coetzeego *Foe* (1986, pol. 1996) dziennik Kruzo pozostaje nienapisany, listy Susan Barton niewysłane, a Piętaszek ma ucięty język. Natomiast w *Kopalniach króla Salomona* obserwujemy, mówiąc słowami Elleke Boehmer, „przejęcie tekstualne» niezachodniego świata”[31]: iluzja transparentności narracji maskuje rzeczywistą problematykę powieści, unieobecnia stojącą za poczynaniami bohaterów motywację imperialno-ekonomiczną, sugerując, iż jest to li tylko reportaż z niefrasobliwej chłopięcej przygody (jak twierdzi autor-narrator w dedykacji – opowieść dla małych i dużych chłopców)[32].

Jeszcze innym mechanizmem uwiarygodnienia operuje Sokołowska we wspomnianym już nowohuckim kryminale retro *Kosa, czyli Ballada kryminalna o Nowej Hucie*: całkowicie rezygnuje z postaci centralnego narratora na rzecz narracji zmiennoperspektywicznej, polifonii, delegacji głosu do „mówiących w swoim imieniu” poszczególnych postaci (czego wyrazem jest także tytuł o podwójnej wykładni – „Kosa” od nazwiska ofiary morderstwa i jako cytat z socjolektu podmiejskiego, niejako „własny głos” tamtejszej społeczności), co sprawia, że utwór przypomina raczej dramat (w podtytule nosi miano ballady, co usprawiedliwia międzyrodzajową transgresję) i w ten sposób się obiektywizuje. Ponadto wypowiedzi bohaterów – lub instytucji medialnych, bo one także „mówią” w książce Sokołowskiej – niemal bez wyjątku stanowią formy piśmienne (takie jak pamiętnik, list, raport, dziennik obserwacji, podanie, wspomnienie, opinia, donos, dziennik raportów, przesłuchanie, zeznanie, zapiski księgowej, lista zakupów, informacja, ogłoszenie prasowe, artykuł prasowy) oraz ikoniczne (prace rysunkowe z albumu jednej z bohatererek).

Osobną kwestią jest widoczna tu tendencja do uprzestrzenniania przekazów pierwotnie oralnych, zorganizowanych temporalnie, jak wspomnienie lub zeznanie. Najmocniej jednak uderza skłonność do naśladowania form dokumentalnych, archiwalnych – tak jakby utwór miał stanowić rodzaj repozytorium, skansenu, muzeum, a w każdym

[30] H. R. Haggard, *Kopalnie króla Salomona*, przeł. Z. Krajewska-Stochowa, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1987, s. 6.

[31] E. Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature. Migrant Metaphors*, Oxford University Press, Oxford 1995, s. 19; cyt. za: L. Gandhi, *Teoria postkolonialna*.

Wprowadzenie krytyczne, przeł. J. Serwański, posł. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2008, s. 129.

[32] Dokładniej pisałam o tym w studium: *Kopalnie króla Salomona Henry’ego Ridera Haggarda – w kręgu krytyki postkolonialnej*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” nr 101: „Studia Historicolitteraria” t. 11 (2011).

razie: przestrzeń wyselekcjonowanych, skatalogowanych (każde z tych wyznań czy zeznań opatrzone jest metryczką), kontrolowalnych okoliczności przeszłości, które – poddane muzealizacji – stają się godne upamiętniania, czyli zyskują nową, ustaloną przez ich kolekcjonera i taksonoma wartość. Ta wartość ma również wymiar ekonomiczny, sama bowiem spektakularność eksponowanych treści powoduje zmianę paradygmatu ich odbioru: wchodząc w reżim ekspozycji, wkraczają one zarazem w paradygmat konsumpcji[33].

Reasumując: badanie różnorodnych usytuowań instancji nadawczej w przestrzeni tekstu pozwala na uchwycenie dynamiki strategii perswazyjnych w utworach literatury popularnej (zapewne paralelnej do – równie zmiennych historycznie – tendencji występujących w literaturze poza owym obiegiem), a tym samym, ponownie, na obserwację procesów rozmywania się granic między obiegami literackimi, a także językami artystycznymi (literatura jako ergodyczna przestrzeń muzeum) i dyskursami (sztuki i dokumentu, sztuki i ekonomii).

Bardzo ciekawym obiektem zainteresowań spacjologicznych są literackie, a szerzej – artystyczne[34], reprezentacje filozofii przestrzeni. Z tej perspektywy można np. spojrzeć na rosnącą za sprawą nowoczesnych środków transportu mobilność przestrzeni i na niepokoje narastające wokół zdeterytoralizowanej przestrzeni (rozumianej dziś jako forma tranzytywna), wpisane w różnego rodzaju horrory technologiczne, jak np. fantastyka Stefana Grabińskiego (*Demon ruchu*, 1919 – kolej to przecież nie tylko forpoczta modernizacji cywilizacyjnej[35], ale też pierwsze medium egalitarnej globalizacji), a także w fantazje na temat np. genetycznych, technologicznych czy dotyczących płci modyfikacji ciała, postrzeganego jako synekdocha tożsamości, w tym przypadku – nomadycznej[36]. Do rozważań nad przestrzenią horroru wykorzystuje się ponadto jej zbieżność z formą fraktalną – odkształcającą przestrzeń przez zanegowanie jednoznaczności relacji wewnątrz–zewnątrze.

Myślenie kategoriami spacjalnymi wykazuje również związki z problematyką symulacji jako zasady ontologicznej. W poczuciu wyczerpania, końca historii, w „epoce niestabilności i ciągłej zmiany, efemeryczności wspólnot, znaczeń, sensów i wartości”[37], w dobie ogromnego tempa zmian i jednoczesnej eksplozji środków technicznego rejestrowania i utrwalania kształtuje się kultura repetycji[38], która w miejsce „oryginałów”, nanizanych na strukturę linearną, chronologiczną, podstawiła unieruchomione w czasie pamiętki, produkty procesów upamiętniania. Reprezentujące ową kulturę formy, jak kolaż, pastisz, adaptacja,

[33] Zob. M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.

[34] Np. w badaniach nad malarstwem – perspektywa jako pochodna filozofii antropocentrycznej.

[35] Zob. W. Tomasiak, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007.

[36] Zob. G. Gajewska, *Arcy-nie-ludzkie. Przez science fiction do antropologii cyborgów*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010. Nomadami płciowymi są bohaterowie powieści kryminalnych G. Grzegorzewskiej.

[37] M. Krajewski, *op. cit.*, s. 207.

[38] Zob. *ibidem*, s. 205 n.

cover, remake, retake, remiks, parodia, różnorodne cyklizacje i powtórki, są domeną przede wszystkim kultury i literatury popularnej – w postaci np. odnawiania lub ponawiania form gatunkowych (jak choćby wspomniany już kryminał retro czy legenda miejska) i całego szeregu praktyk związanych z kulturą uczestnictwa i prosumpcją fanowską; a więc w postaci szeroko rozumianej intertekstualności (symulacyjność oznacza tu referencję skierowaną ku językowi).

Do nurtu symulacyjnego zaliczam także literaturę nostalgiczną, różnego rodzaju narracje małych ojczyzn. Przykładem ponownie może być *Kosa...* Sokołowskiej, która urzeczywistnia poetykę repetycji, po pierwsze, odnawiając formułę kryminału, po drugie – przywołując realia PRL-u, po trzecie – symulując techniki rejestracji wypowiedzi, po czwarte wreszcie – kształtując bohaterów i scenierię na wzór autentycznego dzieciństwa i młodości autorki w Nowej Hucie (o czym informuje nota biograficzna na skrzydełku okładki). Formuła literatury małych ojczyzn stanowi dziś wyczerpaną konwencję pisarską i domenę stereotypu [39], próby jej skutecznienia w literaturze o ambicjach wysokoartystycznych nieuchronnie skutkują obsunięciem się w banał: tak jest np. w wierszu Urszuli Sobkowiak, regionalnej poetki z Sądecczyzny, pod tym tytułem – owe „ojczyzny”, „kwitnące miłością mieszkańców”, „ogrzewają swojskością”, „uwodzą przybyszów z anonimowych blokowisk...” [40].

Ostatni (czwarty, po przestrzeni tranzytywnej, fraktalnej i symulacyjnej) model spacialny odwzorowywany w literaturze popularnej to rzeczywistość wirtualna, poszerzona. Funkcjonuje ona zarówno w sferze repertuaru tematów i motywów (przykładowo: awatar, hologram, *matrix*), jako dziedzictwo – głównie – struktury gier komputerowych, do których nawiązuje także strategiami odbiorczymi (np. immersja i teleobecność, kultura „większego uczestnictwa” i fanizm), jak i jako autonomiczna kreacja (np. w horrorach Orbitowskiego, gdzie płaszczyzny rzeczywistości prawdopodobnej i „wzmocnionej”, augmentatywnej płynnie na siebie nachodzą – jak choćby w *Tracę ciepło*, 2007). Jak sądzę, interesujący w tym zakresie problem badawczy stanowi właśnie owa inspiracja rzeczywistością poszerzoną, jej wykładniki w tekście (poetyka dzieła), a w szczególności w modelach recepcji (poetyka odbioru).

Oczywistością geopoetologiczną jest fakt literackiej reprezentacji kulturowych modeli przestrzeni. Za wyróżnik tak ujmowanej przestrzeni uznaje się jej binaryzm, obejmujący np. układy: *sacrum–profanum*, my–oni, ludzie–nieludzie, centrum–peryferia. Z logiki binarnej wynika istnienie marginesu – bytów pozakategorialnych, nieczytelnych w danym porządku kultury, liminalnych, progowych; synonimów wstępu i grozy. Owe liminalne, nieczyste, skażone, abiektalne [41] byty współtworzą

[39] Zob. M. Dajnowski, *Od stereotypów pejzażu do pejzażu stereotypów. O oznakowaniu krajobrazu i jego roli we współczesnej prozie polskiej*, [w:] *Polonistyka bez granic*, red. R. Nycz, W. Miodunka, T. Kunz, Kraków 2011, t. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*.

[40] U. Sobkowiak, *Małe ojczyzny*, „Almanach Muzyki” 2001, s. 112.

[41] Przywołuję celowo określenia antropologów: „liminalność” – V. Turner, „marginalność” – A. van Gennep, „zmaza”, „nieczystość” – M. Douglas itd.

przestrzeń literatury grozy i *gore* oraz niektórych odmian literatury kryminalnej[42], natomiast problematykę swojskości–obcości eksplorują, moim zdaniem, rozmaite przejawy fantastyki, ponieważ centralny jej motyw stanowi zetknięcie z „obcymi” w obszarze „pogranicza”. Literaturą *par excellence* antropologiczną, odwołującą się do kulturowego modelu spacjalnego, jest *fantasy* – ale nie dlatego, że eksploatuje mityczną konstrukcję ładu przestrzennego (*sacrum–profanum*), ale właśnie z powodu eksponowania nieładu etnicznego i wielokulturowości („wielorasowości”) w świecie, w którym Inni – wskutek rozmaitych procesów cywilizacyjnych – stali się Obcymi[43].

Do perspektyw badawczych zwrotu przestrzennego należy też imago-logia terytorialna, geografia wyobrażona – głównie spod znaku Edwarda Saïda, a więc teorii postkolonialnej. W optyce tej ostatniej można badać wybrane gatunki popularne; modelowe przykłady to western i *lost race fantasy* – „nieodzowne dla konsolidacji imperialnej władzy”[44] – oraz wyobrażenia przestrzenne występujące m.in. w popularnej powieści historycznej lub historii alternatywnej, w których wykreowane krajo-brazy (np. Dzikie Pola w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza) lub formacje cywilizacyjne i kulturowe (soplicowo w *Lodzie* Dukaja) nasycone są ideologiami wynikającymi z logiki centrum–marginesów, a także z sytuacji postkolonialnej, postzależnościowej (w przytoczonych przykładach kolejno: resentyment mocarstwowy, dezautomatyzacja wpisanego w polską tożsamość narodową tabu nałożonego na Rosję).

Przedstawienia popularne stają się kanwą badań ideologii reprezentacji[45], te ostatnie bowiem, stanowiąc metody nadawania światu sensu, odchodzą od wyobrażeń indywidualnych na rzecz zbiorowych (a więc właśnie gatunków popularnych). Praca imaginacji geograficznej pozwala się odczytywać także pomimo uwarunkowań postkolonialnych, np. obserwować można przesuwanie akcentów z przestrzeni centralnych na peryferyjne, jak się to dzieje w kryminałach bądź pitawalach umiejscowionych w Krakowie (np. Sokołowska, *Kosa...*, Monika Piątkowska, *Krakowska żałoba*, 2006), które „relokują” go, przemieszczając z obrębu historycznego centrum obwiedzonego pasem Plant do dzielnic pobocznych, a w planie symbolicznym – pozbawiają rangi narodowego panteonu na rzecz uczestnictwa w szerszej, globalnej, strukturze nowoczesności[46]; jej synonimami mogą być przemysł, przedsiębiorczość i handel

[42] Np. somatyczny kryminał *noir* (zob. M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010, s. 265 n).

[43] Pisałam o tym w pracy *Sztuka fantasty...*

[44] L. Gandhi, *op. cit.*, s. 129. Autorka powołuje się w swych ustaleniach na książkę E. Saïda *Kultura i imperializm* (1993, pol. 2009).

[45] Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria...*, t. 1: *Główne pojęcia i problemy*, red. *idem*, R. Nycz, Kraków 2006.

[46] Chociaż i te mechanizmy da się opisać konceptem postkolonialnego transferu na Europę Środkowo-Wschodnią, który D. Kołodziejczyk (*Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią*, [w:] *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2011, s. 134) proponuje jako alternatywną czy peryferyjną nowoczesność.

– zajęcia mieszkańców dzielnic wyróżnionych we wspomnianych utworach (Nowa Huta, Podgórze, Kazimierz).

Atrakcyjnym tematem badań jest geografia wyobrażona regionu, w której konstrukcji uczestniczą takie formy literatury popularnej, jak np. piosenka (turystyczna) czy teksty okolicznościowe, chętnie układane przez mieszkańców regionu w ramach praktyk tożsamościowych (w tym miejscu obojętne, czy wpływających z autentycznych pragnień identyfikacji w ramach wspólnoty wyobrażonej, czy pobudzanych sztucznie w ramach polityki i marketingu miejsca). Tytułem egzemplifikacji, piosenka turystyczna kreuje Sądecczyznę (a wraz z nią Beskid Niski i Bieszczady) na „krajną łagodności” (z piosenki Wojtka Bellona), utopijną przestrzeń wolną od moralnej niepewności cywilizacji miejskiej, upatrując w niej szczególnych wartości sygnowanych metaforą gemmologiczną – w wierszu o Muszynie regionalny twórca Bogdan Dziedzina pisze:

„Urzekło mnie, rozkochało, moje miasteczko
z beładnie rozwiniętą Popradu wstęgą
z zielenią pachnącą lipową świeżością
z Zamkową i bezwstydną murów nagością.
Porównuję to piękno do perły czarnej urody –
natura dała mu więcej, niż burmistrze i wojewody”[47],

włączając się do dyskursu antynomii natury i cywilizacji.

Innym, obok regionu, wyróżnionym miejscem geopoetyki jest miasto. Jako przestrzeń reprezentacji popularnych stanowi ono domenę powieści tajemnic oraz kryminalnej, zlokalizowanej w „mieście złym”, trzewiach Lewiatana, ale także fantastyki urbanistycznej i cyberpunkowej. W przypadku polskich realizacji tych ostatnich kryterium okazuje się wszakże raczej rozpoznawalność miejsca jako ośrodka urbanistyczno-kulturowego: według Pawła Dunina-Wąsowicza licznymi wizerunkami tego typu dysponuje Warszawa, zdecydowanie mniej licznymi Kraków, a pozostałe polskie miasta – o ile jakimikolwiek, to odosobnionymi[48].

Typową formułą gatunkową wykorzystującą przestrzeń miejską jest jednak powieść detektywistyczna. Jak podkreśla Mariusz Czubaj, „kryminał opisuje przemiany wielkomijskości, w procesach tych widząc zarzewie przemocy”[49], a w swojej pododmianie *noir* zbiega się w czasie z istnieniem szkoły chicagowskiej w badaniach nad miastem (ekologii społecznej), której tezą było przestrzenne uwarunkowanie zjawisk społecznych[50], np. kryminogenny charakter organizacji przestrzeni miejskiej. Bohater wielkiego miasta – *flâneur*, miejski łazik – jest także prototypową postacią kryminału w założycielskim dla tego gatunku opowiadaniu Edgara Allana Poeego *Człowiek tłumy* (*The Man of the Crowd*, 1840, pol. 1913). Podobieństwo miejskiego łazika i figury detektywa podkreśla Walter Benjamin: „*Flâneur*, jakimkolwiek tropem by podążał, za

[47] B. Dziedzina, *Miasteczko*, „Almanach Muszyny” 2000, s. 227.

[48] P. Dunin-Wąsowicz, *Warszawa fantastyczna*, Raster, Warszawa 2010.

[49] M. Czubaj, *op. cit.*, s. 49.

[50] Zob. A. Majer, *Socjologia i przestrzeń miejska*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 91.

nn – wielością czy równoległością: „jesteśmy dziś świadkami zmiany paradygmatu, która wyobrażenie trwałego zapisu zastępuje zasadą sukcesywnego nadpisywania”[51]. W polskiej literaturze popularnej lat ostatnich przestrzeń urbanistyczna i zarazem miasto rozumiane jako miejsce (post)pamięci znalazło odzwierciedlenie w licznych powieściach kryminalnych[52] – np. Marka Krajewskiego (z akcją osadzoną w Breslau i we Lwowie, a więc w miastach-widmach) – i w antykryminałach Marcina Świątlickiego (zlokalizowanych w Krakowie). Nurt ten z definicji będzie się wzbogacał: nadpisywane będą kolejne historie.

Interpretacyjne praktyki czytania/pisania miasta skatalogowała Izabela Skórzyńska: są to „nostalgia za utraconą przeszłością (flaneryzm miejski), [...] atrakcja historyczna (turystyka miejska) [i] praktyki legitymizujące władze miasta (wizerunkowa polityka miejska)”[53]. Ten aspekt geopoetyki – jako polityki miejsca – reprezentują np. kryminały krakowskie: *Księżniczka Przedwiośnia* (1999) Agnieszki Cieślik, *Krakowska żałoba* Piątkowskiej, w pewnym zakresie także *Tracę ciepło* Orbitowskiego, *Sekret Kroke* (2009) Małgorzaty i Michała Kuźmińskich, *Kosa...* Sokołowskiej czy najnowszy kryminał Grzegorzewskiej *Grób* (2012). Wytwarzają one nowy, już nie partykularny, ale regionalny, (środkowo)europejski, a wręcz „światowy” wizerunek Krakowa, jako miasta uczestniczącego m.in. w ponadlokalnej kulturze żydowskiej (ekspozycja dzielnic Kazimierz i Zabłocie/Podgórze) i w ważnych trendach światowej kultury i sztuki – np. Nowa Huta nie jest w nich już traumatycznym dziedzictwem komunizmu, ale urbanistycznie i estetycznie wartościowym projektem. W ten sposób popularne literackie reprezentacje miast – często przy instytucjonalnym wsparciu ich władz, a także czwartej władzy: mediów (np. *Kosa...* była czytana w audycjach Radia Kraków, a spektakl na jej motywach będą wystawiały lokalne teatry) – uczestniczą w produkcji marketingowego i nakierowanego na przemysł turystyczny wizerunku miejsca[54], podobnie zresztą jak przywoływana już twórczość regionalna produkuje turystyczny wizerunek regionu. Wizerunek taki nie jest kreowany na użytek autochtonów, lecz cudzy, co powoduje przekształcenie znakowych reprezentacji miasta czy regionu w towary[55], uproszczenie tych reprezentacji, ich komercjalizację i przejście w paradygmat ekonomii. Zachodzące obecnie procesy (również spacjalnej) konwergencji, czyli „przepływu treści pomiędzy różnymi platformami

[51] W. Benjamin, *Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a*, [w:] *idem, Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb., oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 369 (przeł. H. Orłowski).

[52] M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 99.

[53] A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. P. Przybyła, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009,

s. 113. H. Kubicka (*Topika...*, s. 253), opierając się na założeniach związanych z systemem wewnętrznej motywacji powieści kryminalnej, dochodzi do zbieżnych wniosków: przestrzeń przedstawiona w powieści kryminalnej jest przestrzenią znaczącą.

[54] Zob. V. Wróblewska, *Tendencje rozwojowe polskiej literatury kryminalnej po 1989 roku*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 17 (2011).

[55] I. Skórzyńska, *Widowiska przeszłości. Alternatywne polityki pamięci (1989–2009)*, Instytut Historii UAM, Poznań 2010, s. 159.

medialnymi, współpracy różnych przemysłów medialnych oraz migracyjnych zachowań odbiorców mediów”[56] (przy czym idzie głównie nie o aspekt technologiczny, ale ekonomiczny owego przepływu i współpracy), m.in. nasilają proces zacierania się granic fikcji i rzeczywistości (kryminał jako reklama miasta, powieść jako bedeker – por. Wojciecha Orlińskiego przewodnik po Sztokholmie Stiega Larssona[57], miasto jako billboard dla tekstu, zjawiska *product placement*), co powoduje np. praktykowanie turystyki do miejsc literackich[58], symptom polityki miejsca (odgórną bądź oddolną – fanowskiej).

Najciekawsze eksplorowane krajobrazy kulturowe w powieściach detektywistycznych, horrorach, opowieściach grozy, *science fiction* (np. cyberpunku), a także w *fantasy* stanowią heterotopie[59] (zarazem będące heterochroniami) – miejsca nietypowo zagęszczonych lub rozrzedzonych przestrzeni. To kolejne określenie z języka zwrotu przestrzennego. Można używać również spacialnej metafory nie-miejsca[60], miejsca odmiejscowionego (jak poczekalnia na lotnisku) w odniesieniu do niektórych praktyk produkcji i konsumpcji literatury popularnej: mam na myśli zdeindywidualizowaną praktykę produkowania seryjnych romansów popularnych, np. w formie harlequinów, jak też m.in. określanie literatury popularnej jako wagonowej, czyli przeznaczonej do lektury mobilnej (w tej chwili, dzięki technologiom mobilnym, cały zasób kultury utrwalonej ma taki charakter), towarzyszącej przemieszczaniu się odbiorcy. Ten ostatni problem wydaje się ciekawy również ze względu na współczesną performatywizację odbioru – literaturę popularną często traktuje się jako partyturę do pewnego rodzaju realizacji przestrzennych (w przypadku transformacji jej w grę RPG, grę komputerową, grę miejską, inscenizację – jak np. widowisko przeszłości; te relacje są wzajemne), w dodatku upowszechnianą za pomocą technologii odmiejscowionych (końcówka terminala sieci) i mobilnych. Owym procesom zmiany paradygmatu odbiorczego sprzyja także uprzestrzennienie materialne (liberatoryzacja) dzieła literackiego jako artefaktu za pomocą wykorzystania różnych

[56] Zob. M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Bogucki – Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2009, s. 199–200. O krajobrazie kulturowym jako komercyjnym produkcie turystycznym zob. *Zarządzanie krajobrazem kulturowym*, red. U. Myga-Piątek, K. Pawłowska, Komisja Krajobrazu Kulturowego PTG, Sosnowiec 2008.

[57] Zob. Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 526.

[58] H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 256.

[59] W. Orliński, *Sztokholm. Śladami bohaterów Stiega Larssona*, Pascal, Bielsko-Biała 2013.

[60] Tym tropem idzie H. Kubicka (*Szukając Baker Street 221B. Podróż śladami książek i filmów w kontekście kultury popularnej i mediów*, [w:] *Związki i rozwiązania. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, H. Kubicka, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2012).

[61] Zob. M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2, s. 11–12; ten sam tekst dostępny również pt. *Inne przestrzenie* (przeł. A. Rejniak-Majewska, „Teksty Drukie” 2005, nr 6).

[62] Zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, przedm. W. J. Burszta, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

technik (typo)graficznych i wizualnych – tu przykładem instruktywnym znów może być *Kosa...* Sokołowskiej, integralną częścią książki czyniącej rysunki bądź kompozycje słowno-graficzne autorstwa Olgi Olechowskiej.

Bardzo interesującymi obszarami wyłaniającymi się z badań o nachyleniu przestrzennym są kwestie interferencji obiegu popularnego i regionalnego (np. lokalizacja mitotwórczego pisarstwa Eugeniusza Paukszty, imagologa ziemi lubuskiej) w miejsce nieobecnego folklorystycznego – to zagadnienie z zakresu nowego regionalizmu, a zarazem metodologii literatury – oraz, także powiązane z badaniami etnograficznymi, penetracje kultury fanów i środowisk literackich (np. lokalizacja festiwalu literatury popularnej).

Na koniec dwie refleksje topograficzne: tradycja nazewnicza („literatura brukowa”) i legitymizujący ją światopogląd lokowały literaturę i kulturę popularną nisko w hierarchiach estetycznych i społecznych – tzn. twory te definiowane były przez swój *locus*. Dzisiaj zaś znajdują się one w programach kursów uniwersyteckich, m.in. geopoetyki.

Literatura popularna

Paweł Kaczyński
Uniwersytet Wrocławski
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
*powieść kryminalna,
powieść milicyjna, powieść
„neomilicyjna”, kryminał
retro, kryminał miejski,
Ryszard Ćwirlej, Tadeusz
Cegielski, Marcin Wolski,
Jacek Ingłot*

O POWIEŚCI „NEOMILICYJNEJ”

KEYWORDS:
*detective story, milicja-
novel, neo-milicja-novel,
retro crime novel, city cri-
me novel, Ryszard Ćwirlej,
Tadeusz Cegielski, Marcin
Wolski, Jacek Ingłot*

Tematem niniejszego szkicu jest szczególna odmiana współczesnej polskiej powieści kryminalnej. Zaliczyć do niej można mający już pięć tomów cykl Ryszarda Ćwirleja o poznańskich milicjantach (*Upiory spacerują nad Wartą*, 2007; *Trzynasty dzień tygodnia*, 2007; *Ręczna robota*, 2010; *Mocne uderzenie*, 2011; *Śmiertelnie poważna sprawa*, 2013), dwutomową na razie serię Tadeusza Cegielskiego (*Morderstwo w Alei Róż*, 2010; *Tajemnica pułkownika Kowadły*, 2013) oraz pojedyncze powieści innych autorów: Marcina Wolskiego *Skecz zwany morderstwem* (2012) czy Jacka Ingłota *Wypędzony. Breslau – Wrocław 1945* (2012)[1]. Użyte w tytule artykułu określenie jest formułą stosowaną przez część krytyków, nazywających zwłaszcza Ćwirleja „twórcą powieści neomilicyjnej” [2]. Równocześnie jednak cudzysłów sygnalizuje pewien semantyczny problem, który sprawia, że termin ów można traktować co najwyżej jako chwytliwe hasło wywoławcze.

Gdyby bowiem przyjęć to określenie zgodnie z jego budową, to implikowałoby odnowienie konwencji milicyjnego kryminału z pewnymi modyfikacjami, ale z zachowaniem jej zasadniczych cech[3]. W tym znacze-

[1] *Wypędzony* J. Ingłota jest powieścią o szerszym zakresie, ale kryminalne wątki fabuły sprawiają, że w części przynajmniej zbliża się ona do grupy wyróżnionych tu utworów.

[2] Zob. np. J. R. Kowalczyk, recenzja: R. Ćwirlej, *Śmiertelnie poważna sprawa*, <http://bit.ly/1EILvF2> [data dostępu: 20 V 2013].

[3] Podobnie w przypadku terminu „powieść postmilicyjna”, użytego w artykule P. Małochleb *Dziedzictwo powieści milicyjnej. PRL jako temat literatury popularnej* ([w:] *Opowiedzieć PRL*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

2011). Zdaniem krakowskiej badaczki bowiem „powieść postmilicyjna nie narusza zasadniczo poprzedniej formy gatunkowej. Zmienia tylko jeden wątek – pracy funkcjonariusza i jego stosunku do państwa. Zupełnie anachroniczny pozostaje układ świata i relacji – powieść postmilicyjna jest więc w gruncie rzeczy równie uproszczona co powieść milicyjna” (*ibidem*, s. 259). Na artykule ten natrafiłem już po napisaniu niniejszego tekstu, dlatego nie odnoszę się do niego w swoich wywodach, choć, co łatwo zauważyć, moje podejście do omawianej odmiany gatunkowej jest pod różnymi względami znacząco odmienne.

niu kiedyś Stanisław Barańczak pisał np. o „powieści neoprodukcyjnej” [4] i w tym znaczeniu używamy takich nazw jak „neorealizm” czy „neogotyki”. Tymczasem specyfika powieści nazywanej neomilicyjną polega raczej na zanegowaniu najważniejszych, bo decydujących o tożsamości gatunkowej, elementów tamtego wzorca. Inaczej mówiąc, powieść milicyjna stanowi niewątpliwie intertekst utworów Ćwirleja i innych, ale mamy w nich do czynienia z jego świadomą bądź mimowolną (w aspekcie autorskich intencji) kontestacją. Nieznajomość negowanego wzorca oczywiście nie unie możliwia w tym przypadku czytelnikowi satysfakcjonującej lektury, ale obeznanie z nim zdecydowanie tę lekturę wzbogaca. Wtedy bowiem na różnych poziomach tekstu dostrzegalne są swoiście polemiczne nawiązania do konwencji powieści milicyjnej [5]. Większość z nich wytłumaczyć da się zupełnie różnymi warunkami historycznymi, politycznymi i społecznymi powstawania jednej i drugiej odmiany kryminału i zupełnie różnym w związku z tym stosunkiem do rzeczywistości Polski Ludowej.

Bardzo wyraziście odmienna jest przede wszystkim kreacja protagonisty, czyli detektywa-milicjanta. Autorzy powieści milicyjnych nie czuli potrzeby tłumaczenia, dlaczego ich bohater znalazł się w MO, a jeśli już tego typu wyjaśnienia się pojawiały, to współtworzyły one propagandowy obraz tej instytucji jako swoistego zakonu rycerzy sprawiedliwości, którego członkowie wstępują do niego z poczucia misji, a instytucja owa umożliwia im jej doskonale wypełnianie. Natomiast w powieści „neomilicyjnej” nieuchronne jest pytanie: co w ogóle porządny człowiek robi w milicji? Autorzy proponują różne, choć w pewnych szczegółach podobne odpowiedzi, a ich ogólny sens sprowadza się do stwierdzenia, że bohater wstąpił do MO nie dla tego, jaka ona jest, ale właśnie na przekór temu. Chcąc realizować swoją pasję, czyli ścigać przestępców, po prostu nie miał innego wyjścia. Fred Marcinkowski z powieści Ćwirleja, „zaczynany w kryminałach Raymonda Chandlera, Agaty Christie czy w końcu w polskich, nafaszerowanych propagandą zeszytach z serii »Ewa wzywa o7«, marzył o tym, by samemu rozwiązywać zagadki kryminalne godne Philipa Marlowe’a” [6]. Podobnie Bogdan Zabielski z książki Wolskiego, który decyduje się na wstąpienie do milicji tuż po Sierpniu 1980 roku: „Wydawało mu się, że system po latach zrzuca wreszcie stalinowską skorupę, a człowiek, który naczytał się przygód Sherlocka Holmesa czy Herculesa Poirot, będzie mógł pójść śladem powieściowych bohaterów – tropić morderców i międzynarodowych złodziei” [7]. Inny pro-

[4] Zob. S. Barańczak, *Bunt wykluczony, albo Powieść neoprodukcyjna*, [w:] *idem, Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Czytelnik, Warszawa 1973.

[5] Ze względu na szczupłość miejsca nie przywołujemy tu dobrze znanych konstatacji na ten temat, zawartych w podstawowych opracowaniach (S. Barańczak, *Nadludzie w niebieskich mundurach*, [w:] *idem, Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL*, Libella, Paryż 1983; W. P. Kwiatek, *Zagadki*

bez niewiadomych, czyli Kto i dlaczego zamordował polską powieść kryminalną, Wydawnictwo „Piekarśka 221B”, Brwinów 2007) oraz w artykułach m.in. A. Helman, A. Martuszeńskiej, J. Jastrzębskiego i K. T. Toeplitza.

[6] R. Ćwirlej, *Trzynasty dzień tygodnia*, Replika, Zakrzewo 2007, s. 93.

[7] M. Wolski, *Skecz zwany morderstwem*, Zysk i S-ka, Poznań 2012, s. 36.

tagonista Ćwirleja, Mariusz Blaszkowski, aspirujący do bycia oficerem śledczym, „od dzieciństwa zawsze wiedział, że chce być gliną, kimś takim jak kapitan Żbik”[8], i żeby to osiągnąć, gotów jest nawet znieść obowiązkową służbę w ZOMO, przekonując siebie i bliskich, że „im więcej porządnych ludzi zacznie tam pracę, tym rychlej milicja stanie się instytucją, która będzie pomagać, a nie terroryzować”[9]. Jego dziadek był przedwojennym policjantem i on sam lubi myśleć o sobie jako o policjancie pracującym w milicji[10]. Właśnie przedwojennym policjantem jest z kolei Ryszard Wirski, bohater dwóch powieści Cegielskiego, próbujący – mimo wielu przeszkód – po prostu kontynuować w milicji wykonywanie zawodu dającego mu satysfakcję, choć czasem budzą się w nim wątpliwości: „Boże, dlaczego nie porzuciłem munduru? [...] Mogłem zostać ślusarzem, mechanikiem samochodowym, uczyć w szkole wuefu lub prowadzić taksówkę”[11]. Jedynie Jan Korzycki z *Wypędzonego* ucieka do Wrocławia i wstępuje pod fałszywym nazwiskiem do MO nie z zamiłowania do pracy policyjnej – do niej talent odkrywa w sobie dopiero później – ale dlatego, że chce się ukryć przed prześladowującym byłego akowca Urzędem Bezpieczeństwa.

Tacy bohaterowie na wszelkie możliwe sposoby odzégnują się od polityki, która ciąży nad działaniami MO. Fred Marcinkowski w noc wprowadzenia stanu wojennego załatwia sobie dyżur w wydziale kryminalnym, żeby nie uczestniczyć w aresztowaniach działaczy „Solidarności”, Bogdan Zabielski wykręca się od wstąpienia do PZPR, a Mariusz Blaszkowski z ulgą przyjmuje oddelegowanie do pomocy Marcinkowskiemu w śledztwie, dzięki czemu omija go konieczność pałowania demonstrantów. Równie niemożliwy w powieści milicyjnej byłby motyw pojawiający się u Ćwirleja i Wolskiego: nieporozumienia z bliskimi, nie akceptującymi włączenia się syna (Marcinkowski, Zabielski) czy brata (Blaszkowski) w szeregi obrońców ludowej sprawiedliwości.

Takie i tym podobne motywy składają się na obraz detektywa-milicjanta, który różni się mniej lub bardziej zasadniczo od innych funkcjonariuszy systemu, bo w gruncie rzeczy jest tego systemu przeciwnikiem. W powieści milicyjnej taki detektyw nie mógłby, oczywiście, zaistnieć – w „neomilicyjnej”, zupełnie inaczej przedstawiającej peerelowską rzeczywistość, obdarzenie go takimi cechami okazuje się nieuniknione. Zwykle odgrywa tu rolę jeszcze rodowód bohatera: niepodległościowy (Korzycki, Wirski), inteligencki (Marcinkowski, Zabielski), pochodzenie z domów, w których tylko z przymusu akceptowało się panujący ustrój (znów zupełnie inaczej niż w powieści milicyjnej – tam, jeśli pojawiały się jakieś informacje np. o kombatanckiej przeszłości protagonisty, to był on zwykle weteranem Armii Ludowej i walk z „bandami”). Nic więc dziwnego, że choć lubią oni swoją pracę, to część z nich źle się czu-

[8] R. Ćwirlej, *Upiory spacerują nad Wartą*, Replika, Zakrzewo 2007, s. 12.

[9] *Idem*, *Ręczna robota*, W.A.B., Warszawa 2010, s. 170.

[10] *Idem*, *Upiory...*, s. 38.

[11] T. Cegielski, *Morderstwo w Alei Róż*, W.A.B., Warszawa 2010, s. 23.

je wśród ludzkich i instytucjonalnych wytworów owego ustroju i bywa traktowana jak outsiderzy. Wirski długo nie awansuje i wciąż jest obserwowany, Zabielski zastanawia się, dlaczego on i jedyna koleżanka z komendy, z którą się dogadywał, „nigdy nie pasowali do reszty miejscowego personelu. Byli za bardzo inteligentcy, za mało socjalistyczni?”[12]. Mariusz Blaszkowski, chcący zmieniać milicję od wewnątrz, „miał nadzieję, że myślących jak on będzie więcej. Jednak w ZOMO przekonał się, że myślących w ogóle było tam bardzo niewiele”[13].

Właśnie obraz najbliższego otoczenia, w którym przychodzi działać bohaterom, to kolejny ważny element różniący obie odmiany gatunkowe. Z pozoru najbliższej formuły znanej z powieści milicyjnej sytuują się utwory Ćwirleja, przedstawiające zgrany kolektyw funkcjonariuszy Komendy Wojewódzkiej w Poznaniu, osiągający sukcesy dzięki zespołowej pracy. Podobieństwo to jest jednak złudne. Przede wszystkim nie do pomyslenia w powieści milicyjnej byłby obraz funkcjonariuszy, którzy nieustannie raczą się alkoholem – razem i osobno, w pracy i poza nią – a ten rys środowiskowego obyczaju podkreśla Ćwirlej z całą mocą, podobnie jak np. uciekanie się do bicia zatrzymanych, czego nie aprobują tylko Marcinkowski i Blaszkowski. Również wkład poszczególnych członków zespołu w powodzenie śledztwa bywa problematyczny. Specjalistą od wymigiwania się od roboty jest były esbek Olkiewicz, któremu dowody czy poszlaki same czasem wpadają w ręce, a on ich nie dostrzega, zaprzętnięty marzeniem o kolejnym kielichu. Bardzo chętnie natomiast uczestniczy w rajdach na meliny czy domy publiczne, bo za „ochronę” pobiera wynagrodzenie w naturze. Porucznik Brodziak z kolei wiele zawdzięcza współpracy z dawnym kolegą, a obecnie królem poznańskich cinkciarzy, Grubym Rychem. Nawet kapitan Marcinkowski nie gardzi pomocą rekinia podziemia, gdy złodzieje kradną mu koła jego nowego samochodu.

Takie konszachty funkcjonariuszy z kryminalistami, oczywiście, ni jak się mają do wizji MO propagowanej przez powieść milicyjną. Nieco mniejszy zespół lojalnych współpracowników udaje się z czasem stworzyć również Wirskiemu w książkach Cegielskiego. To cecha charakterystyczna cykli powieściowych. Na dłuższą metę trudno byłoby bohaterowi funkcjonować w ramach instytucji całkiem samotnie i – na dobrą sprawę – przeciw wszystkim, także kolegom z jednostki. U Wolskiego czy Inglota nie ma żadnego kolektywu – protagonista działa właściwie sam, co najwyżej z jednym–dwoma pomocnikami, a jego wrogami są zarówno kryminaliści, jak i niektórzy współpracownicy czy zwierzchnicy. Zresztą i u Ćwirleja poza zespołem Marcinkowskiego często trafiają się wśród milicjantów tępi służbiści, karierowicze, sadyści lub niekompetentni sybaryci, pojawia się też nierzadko motyw korupcji czy nawet współdziałania milicjantów w przestępstwach (np. w *Ręcznej robocie, Trzynastym dniu tygodnia*).

[12] M. Wolski, *op. cit.*, s. 59.

[13] R. Ćwirlej, *Ręczna...*, s. 170.

Powieść „neomilicyjna” na pewno więc nie jest, jak peerelowski kryminał, „reklamą milicji” [14], mimo że tacy autorzy jak Ćwirlej czy Cegielski umieszczają w niej po kilku kompetentnych i sympatycznych funkcjonariuszy. Nie tylko pozostałych jej członków, ale i całą instytucję przedstawia bowiem w świetle zupełnie odmiennym: nie jako sprawny mechanizm, ale jako maszynę z różnych względów działającą opornie. Zawodzi dużo więcej niż technika, jak np. psujące się często samochody. Bezpośredni zwierzchnicy prowadzących śledztwo milicjantów bywają twardogłowymi ignorantami (Wolski, *Skecz...*), którzy nie rozumieją niuansów detektywistycznych działań i skłonni są aresztować byle kogo. Główny bohater musi umieć korzystać z resortowych układów, by zapewnić sobie możliwość efektywnej pracy. Z kolei zwierzchnik życzliwy, znający się na policyjnej robocie i obdarzający podwładnych zaufaniem (powieści Ćwirleja i Cegielskiego) zmuszony jest przyjmować na siebie rolę piorunochronu, zwłaszcza wobec czynników politycznych, domagających się natychmiastowych efektów śledztwa. U Cegielskiego chodzi też o niechęć władz do byłego sanacyjnego policjanta. Bezpośredni przełożony Wirskiego, pułkownik Rękawek, doceniając jego fachowość, „sam nalegał, aby awansować majora na stanowisko naczelnika wydziału trzeciego – mimo zastrzeżeń pionu politycznego komendy” [15]. Ćwirlej natomiast szczególnie obszernie przedstawia w kilku powieściach mechanizm wytwarzania „zasłony dymnej”, zapewniającej milicjantom z zespołu Marcinkowskiego spokój w pierwszych dniach nowego śledztwa: milicja aresztuje znanych sobie drobnych kryminalistów, melinarzy, personel nielegalnych domów publicznych, sporządza protokoły przesłuchań, część po 48 godzinach zwalnia, a dla niektórych prokurator wystawia sankcję trzymiesięcznego aresztu za jakieś przy tej okazji wykryte wykroczenia. Pułkownik Żyto może wtedy zameldować w Komitecie Wojewódzkim, że podejrzani już siedzą, i dzięki temu jego ludzie mają czas na znalezienie prawdziwego winnego.

Milicjanci nie tylko poddawani są naciskom z góry, ale również borykają się ze skutkami wewnętrznych tarć. Człowiek z komendy miejskiej z wyraźną satysfakcją odmawia wsparcia nielubianym funkcjonariuszom z wojewódzkiej, oddelegowany do śledztwa Blaszkowski spotyka się z szykanami tępego kaprała w kompanii ZOMO, za co z kolei kapitan Marcinkowski miesza z błotem dowódcę tej jednostki (*Ćwirlej, Upiory...*). Urażony w swej godności przez młodych kadetów komendant miejski z Jarocina wypełnia rozkaz milicjanta z wojewódzkiej, by odesłać ich do Poznania samochodem służbowym, ale przydziela im najgorszy wóz i ten psuje się po drodze (*Ćwirlej, Mocne uderzenie*). Bogdan Zabielski musi korzystać z uprzejmości dawnej koleżanki, by uzyskać w komendzie wojewódzkiej w Częstochowie potrzebne mu w śledztwie informacje, komendant bowiem, który kiedyś walnie przy-

[14] S. Barańczak, *Nadludzie...*, s. 111.

[15] T. Cegielski, *Tajemnica pułkownika Kowadły*, W.A.B., Warszawa 2013, s. 175.

czynił się do zesłania go na prowincjonalny posterunek, serdecznie go nie znosi (Wolski, *Skecz...*).

Nic więc dziwnego, że w tej odległej od ideału instytucji zdarzają się nawet tak skandaliczne przypadki jak wyciekanie informacji ze śledztwa do przestępców. Teofil Olkiewicz za dolarową gratyfikację informuje byłego esbeka i mordercę o rozwoju milicyjnego dochodzenia, a w powieści Wolskiego informatorem seryjnego zabójcy (też byłego funkcjonariusza SB) okazuje się bezpośredni przełożony detektywa.

Obraz UB i SB to kolejny rys zasadniczo różniący powieść „neomilicyjną” od milicyjnej. W utworach Anny Kłodzińskiej czy Alberta Wojta funkcjonariusze peerelowskiej policji politycznej, oprócz tego, że sami obdarzeni wybitnymi zdolnościami śledczymi, lojalnie współpracowali z milicjantami, a ci bardzo ich cenili, zawiązywały się przyjaźnie itp. W powieści zwanej neomilicyjną UB i SB jest zbiorowiskiem degeneratów i sadystów lub niekompetentnych tchórzy – ufnych w swoją polityczną legitymację, patrzących z góry na funkcjonariuszy MO – a zarazem sporym rezerwuarem przestępców. W *Wypędzonym* ubek Kaman chroni króla wrocławskiego podziemia, z którym ma konszachty jeszcze z czasów okupacyjnych, gdy obaj dorabiali się na Żydach, mordując ich potem. W *Morderstwie w Alei Róż* głównym wrogiem Ryszarda Wirskiego jest major UB Kowadło; ten z czasem jednak szlachetnieje, w drugim więc tomie cyklu pojawia się jego zbrodniczy brat, funkcjonariusz KGB, i pracujący dla niego ubecy zwolnieni ze służby po październikowym przełomie. W *Skeczu...* Wolskiego seryjnym mordercą okazuje się dawny esbek, któremu długo udaje się mylić tropy dzięki rozległym kontaktom w resorcie (na jego rachunek zresztą zbrodniarz nabył swego czasu „bezpieczny dom”, gdzie przetrzymuje swe ofiary). W trzech powieściach *Ćwirleja* pojawia się niejaki kapitan Wirski^[16]: w *Trzynastym dniu tygodnia* i *Śmiertelnie poważnej sprawie* jako człowiek SB do zadań specjalnych, a w istocie zawodowy zabójca, w *Upiorach...* zaś – już jako działający na własną rękę morderca do wynajęcia. Również w *Mocnym uderzeniu* SB stoi za czynami tajemniczego zabójcy, który miał dokonać politycznej prowokacji, ale wymknął się spod kontroli. W finale esbecy próbujący „sprzątać” pozostałości po nieudanej akcji zostają ujęci przez milicjantów, którzy nie odmawiają sobie satysfakcji upokorzenia na różne sposoby znienawidzonych „kolegów”. To jednak musi im wystarczyć, bo ostateczne wyniki śledztwa trzeba zatuszować, by związki przestępców z resortem nie wyszły na jaw.

Podobnie dzieje się w finale *Trzynastego dnia tygodnia* i *Śmiertelnie poważnej sprawy*, a także w powieściach Wolskiego i Cegielskiego. Ten ostatni z punktu widzenia swego bohatera przedstawia frustrację porząd-

[16] Nazwisko i stopień służbowy tej postaci jest, być może, intertekstualną grą – kojarzy się bowiem z granym przez A. Seweryna w *Człowieku z żelaza* (reż. A. Wajda, Polska 1981) kapitanem SB Wirskim, pojawiającym się zaledwie w jednej czy dwóch scenach, ale zapadającym

w pamięć widza jako wręcz archetyp zimnego, twardego i cynicznego esbeka. Podobnych skojarzeń na pewno nie miał T. Cegielski, skoro swego pozytywnego bohatera obdarzył tym samym nazwiskiem.

nich milicjantów po pozornym „oczyszczeniu” resortu: „Prawda, szczęśliwie minęły czasy, kiedy to bezpieka rozkazywała milicji; teraz szefowie milicji wszystkich szczebli kierowali wydziałami bezpieczeństwa. Problem w tym, że dawni ubecy, ci, którzy przeszli weryfikację, stali się świętymi krowami. [...] Wirski już dosyć nasłuchiwał się, że nie powinien »być podejrzliwy«, tym bardziej zaś nie wolno mu »kopać leżących« [...]. Wyglądało na to, że przełomowy rok po Październiku sprowadzał się li tylko do niesłusznych oskarżeń i prześladowań Bogu ducha winnych bezpieczniaków!”[17]. W *Śmiertelnie poważnej sprawie*, której akcja dzieje się w roku 1983, porucznik Brodziak krótko określa status „esbeckich ścierw”: „Stary, oni są ponad prawem. Myślisz, że to Jaruzel tu rządzi? Gówno prawda! Oni robią, co chcą, i nikt nie może im nic zrobić”. Tu frustracja wynika z odkrycia, że SB z przemytu do Polski narkotyków czerpie fundusze na „rozszerzanie działalności” – i milicjanci nie mogą w żaden sposób wykorzystać tej informacji; Marcinkowski poucza podwładnych: „jeśli oni kiedyś się dowiedzą, że wy coś na ten temat wiecie, to jest już po was. Z nimi nie ma żartów”[18].

Obraz peerelowskiej rzeczywistości obejmuje, oczywiście, nie tylko postępowanie organów ścigania. Bohaterowie funkcjonują w szeroko opisanym – zwłaszcza w cyklu *Ćwirleja* – świecie realnego socjalizmu. To kolejna różnica w porównaniu z powieścią milicyjną, która stwarzała złudzenie odzwierciedlenia polskiej rzeczywistości, dawkując w odpowiednich proporcjach ideologicznie obojętne realia (jak topografia, nazwy lokali i artykułów spożywczych, tytuły gazet, filmów, piosenek), dozwoloną ilość krytyki „niedociągnięć” (nieuprzejmi kelnerzy, brudne wagony, nieoświetlone ulice) i niezliczone przemilczenia bądź sytuacje fikcyjne, które w PRL-u po prostu zaistnieć nie miały prawa[19]. Przykładem mogą być częste choćby u Jerzego Edigeja wzmianki o naciskach prasy na milicję lub prokuraturę, o tym, że natrętni dziennikarze nachodzą oficerów itp.[20] Wiedząc, jak funkcjonowały media w PRL-u, za wiarygodną uznamy raczej sytuację przedstawioną w jednej z powieści *Ćwirleja*. Kiedy sprawy znalezionych bezgłowych zwłok nie da się już przemilczeć, bo całe miasto huczy od plotek, sekretarz Komitetu Wojewódzkiego ustala z szefem wydziału kryminalnego treść ostrożnego komunikatu dla prasy i dopiero wtedy wzywa dyspozycyjnego dziennikarza: „Pani Gabrysiu, niech pani zadzwoni do redakcji »Ekspresu Poznańskiego« i powie, żeby przyleciał tu ten redaktor Marian Kapica”, tłumacząc: „ten Kapica to ideowy towarzysz, napisze wszystko, co mu każemy, to znaczy przekażemy”[21].

Powieść „neomicyjna” powtarza konwencję peerelowskiego kryminału tylko w pierwszym z wyróżnionych sposobów odzwierciedlenia

[17] T. Cegielski, *Tajemnica...*, s. 128–129.

[18] R. Ćwirlej, *Śmiertelnie poważna sprawa*, Zysk i S-ka, Poznań 2013, s. 464–465.

[19] Systematyczne ujęcie tych cech powieści milicyjnej – zob. W. P. Kwiatek, *op. cit.*, s. 127–138. W związku z występowaniem owych warstw świata przedstawionego

w powieści milicyjnej badacz mówi o niej odpowiednio jako o „powieści bedekerze”, „powieści gazecie”, „powieści z tezą” i „powieści postulatycznej”.

[20] Zob. *ibidem*, s. 137–138.

[21] R. Ćwirlej, *Upiory...*, s. 67.

codziennego życia. Poznajemy gatunki palonych wtedy papierosów i alkoholi, ówczesne nazwy ulic, popularnych filmów, książek, audycji radiowych, artykułów spożywczych, ubrań, samochodów. Poza tą sferą jednak znów można mówić wyłącznie o różnicach. *Wypędzony* Jacka Ingłota przedstawia choćby takie niecenzuralne w PRL-u fragmenty powojennej rzeczywistości jak prześladowanie akowców, problem wysiedlania Niemców z Ziemi Zachodnich czy zachowania zwycięskiej Armii Czerwonej wobec Polaków i grabież przez nią poniemieckiego majątku. Cegielski w *Morderstwie w Alei Róż* pokazuje czytelnikowi powojenną odbudowę Warszawy, należąca do mitów założycielskich PRL-u, oczami jej przedwojennego mieszkańca ze sfer inteligenckich. Nic więc dziwnego, że ocena nie wypada entuzjastycznie: „To, co [się] działo [...], dla jednych było symptomem odradzania się miasta, dla innych, takich jak Wirski, zapowiedzią zmian zacierających dawny kształt stolicy. [...] Martwił go apetyt budowniczych na relikty tamtej, prawdziwej Warszawy” [22]. Bardziej jeszcze martwi Wirskiego zmiana struktury ludnościowej, czyli równie jak odbudowa sławiony niegdyś awans społeczny w PRL-u: miasto „zostało opanowane przez plebejuszy z przedmieść”, co ma wpływ nawet na jakość popełnianych przestępstw [23].

Jak dotąd, autorzy powieści „neomilicyjnych” upodobili sobie albo okres samych początków Polski Ludowej, albo jej schyłku, już po stanie wojennym, jak Wołski i Ćwirlej. Być może, te dwie epoki, w odróżnieniu od czasów względnej stabilizacji za Gomułki i Gierka, dostarczają najwięcej barwnych i spektakularnych przykładów absurdów PRL-u. Najobszerniej przedstawia je Ćwirlej. Mamy tu system kartkowy i sposoby jego obchodzenia, wszechobecne kombinatorstwo, którego nie unikają nawet najszlachetniejsi bohaterowie, bo przecież trzeba jakoś żyć. Na każdej niemal stronie pojawiają się kolejne symptomy niewydolności państwowej dystrybucji towarów i usług, prowokującej co bystrzejsze jednostki do rozmaitych nielegalnych przedsięwzięć, jak pędzenie bimbru, obrót dewizami czy przemyt pożądaných dóbr z zagranicy – na czym zyskują nie tylko wytwórcy i dostawcy, ale i osoby mające ten proceder tępić. Ćwirlej bardzo wiernie oddaje rozmaite elementy tej rzeczywistości, aż po takie drobiazgi, jak choćby pamiętane przez wszystkich palaczy, którzy przeżyli tamte czasy, jednorazowe zapalniczki z dorabianymi w specjalnych punktach usługowych zaworkami do ponownego napełniania.

W codziennej walce o byt pracownicy resortu spraw wewnętrznych są zresztą uprzywilejowani: w milicyjnych bufetach nie ma problemu z zaopatrzeniem, można tam nie tylko bez żadnych kolejek zrealizować kartkowy przydział, ale i kupować bez kartek nieco zaledwie droższe luksusowe wędliny, o których przeciętny obywatel już dawno zapomniał. W restauracjach resortowego przedsiębiorstwa „Konsumy” „ceny i jadłospis nijak się miały do rzeczywistości. Podawano świetne jedzenie, za

[22] T. Cegielski, *Morderstwo...*, s. 15.

[23] *Ibidem*, s. 112.

które płaciło się grosze”[24]. Także zarobki milicjantów, może niewysokie w liczbach bezwzględnych, są jednak, wraz z dodatkami i premiami, dużo wyższe od przeciętnej[25]. Takich informacji, rzecz jasna, próżno by szukać w powieściach milicyjnych, podobnie jak tych o stosunku społeczeństwa do milicji po wprowadzeniu stanu wojennego. W książce Wolskiego dziewczyna zrywa z bohaterem, gdy dowiaduje się, że ten pracuje w milicji. Na wyjaśnienia: „Bogdan nie jest zomowcem, tylko detektywem. [...] Zajmuje się złodziejami i mordercami...”, odpowiada: „Mordercami? To niech aresztuje swoich dowódców, zaczynając od generała Kiszcza-ka”[26]. W *Upiorach...* Ćwirleja uprzejmość młodego milicjanta wprawia w osłupienie przepyttywanych przez niego ludzi, przyzwyczajonych do zupełnie innego stylu, ale i on musi wysłuchiwać pretensji młodszej siostry, która nie cieszy się w szkole popularnością jako „siora zomola”. Również dziewczyny spotkane przez Błaskowskiego i jego kolegę w Poznaniu natychmiast kończą rozmowę, gdy dowiadują się o ich profesji[27].

W jedynej z omawianych tu powieści z akcją osadzoną w okresie wczesnego Gomułki – *Tajemnicy pułkownika Kowadły Cegielskiego* – odczuwa się natomiast powiew odwilżowej liberalizacji i „małej stabilizacji”. Państwo Wirscy zyskują dodatkową przestrzeń mieszkalną, bo ich współlokatorzy otrzymują lokum na nowym osiedlu, w Warszawie zaczynają działać kluby studenckie, w których odbywają się imprezy ściągające artystyczno-snobistyczną śmietankę stolicy (np. słynny autentyczny „Bal Gałganiarzy” u plastyków), kontakty z zagranicą nie są już czymś zakazanym. Życie toczy się prawie normalnie, jeśli pominąć polityczne uwarunkowania, mające niekiedy zasadniczy wpływ nie tylko na przebieg śledztwa, ale i na losy części bohaterów.

W takiej rzeczywistości protagoniści powieści „neomilicyjnej” próbują robić swoje. W imię realiów muszą czasem zawierać kompromisy, o jakich nie śniło się milicjantom Edigeeya, Kłodzińskiej czy Zygmunta Zeydlera-Zborowskiego. Owe kompromisy, związane m.in. z tuszowaniem wyników niektórych śledztw, są przykładem wpływu opisaną wyżej całkowitej zmiany wizji peerelowskiej rzeczywistości na strukturalne właściwości fabuły kryminalnej. W powieści milicyjnej nie do pomyslenia byłoby np. niedomknięcie dochodzenia, problematyczne zwycięstwo sprawiedliwości czy wyręczenie organów ścigania w schwytaniu i ukaraniu zbrodniarza przez króla dolarowego półświatka. Tam jednak obowiązywał manichejski podział świata. W powieści „neomilicyjnej”, gdzie po stronie organów ścigania obok nielicznych uczciwych i kompetentnych znajdują się polityczni i kryminalni zbrodniarze oraz cała masa tępych, nieudolnych i leniwych funkcjonariuszy i biurokratów, nawet połowiczne zwycięstwo detektywa jest sukcesem – choć nagrody nie zawsze otrzymują tylko ci, którzy rzeczywiście na nie zasłużyli

[24] R. Ćwirlej, *Ręczna...*, s. 68.

[25] *Idem, Upiory...*, s. 215.

[26] M. Wolski, *op. cit.*, s. 43.

[27] R. Ćwirlej, *Mocne uderzenie*, W.A.B., Warszawa 2011, s. 221, 291.

(np. Olkiewicz w *Ręcznej robocie*) – a po drugiej stronie może zdarzyć się osoba budząca, jak Gruby Rychu z książki *Ćwirleja*, sympatię czytelnika dzięki temu, że działa na rzecz sprawiedliwości nieskrępowana ograniczeniami układów polityczno-instytucjonalnych. Zarówno więc wizja świata, jak i połączona z nią aksjologiczna niejednoznaczność fabularnych rozwiązań sytuują powieść „neomilicyjną” zdecydowanie w nurcie thrillera wywodzącego się z tradycji czarnego kryminału, w przeciwieństwie do powieści milicyjnej, której czarno-białe widzenie bliższe jest konwencji kryminału klasycznego.

Obraz rzeczywistości, a zwłaszcza stosunek do niej wpisany w świat wartości zarówno narratora, jak i bohaterów pozytywnych, determinuje nawet część szczegółowych pomysłów fabularnych – ryzykownych z punktu widzenia podstawowych zasad kryminału, nie tylko klasycznego. Najdalej chyba idzie w tej kwestii Cegielski: Ryszard Wirski z *Morderstwa w Alei Róż*, doszedłszy do wniosku, że osoba, którą podejrzewa o dokonanie zbrodni na towarzyszu Szczapie, nie ma w takiej Polsce, jaka nastąpiła po wojnie, żadnych szans na uczciwy proces, uwzględniający wszystkie okoliczności łagodzące, postanawia tak poprowadzić śledztwo, by winnym okazał się ktoś inny – ktoś, kogo i tak powinno się wyeliminować, czyli major UB Kowadło. W *Trzynastym dniu tygodnia* porucznik Marcinkowski reaguje pełnym uznaniem śmiechem na sprzątnięcie sprzed nosa milicji i SB związkowych pieniędzy przez komandosa z „Solidarności”. Pomysłem z gatunku czarnego humoru jest natomiast puenta *Upiorów... Ćwirleja*. Obcinanie przez mordercę głów ofiarom okazuje się nie – jak cały czas podejrzewano – objawem psychopatycznych skłonności, lecz koniecznością wynikającą ze stanu posiadania. Sprawca wywoził bowiem ciała w bagażniku swojego trabanta, w którym nie mieściły się one w całości:

„– [...] Albo wystawały nogi, albo głowa. No i łatwiej było obciąć głowę niż dwie nogi.

– Gdyby miał syrenkę, nie byłoby problemu [...].

– Jednak nasze auta są zdecydowanie lepsze”[28].

W omawianych utworach czasami pojawiają się też bezpośrednio wzmianki o powieści milicyjnej. Wśród bohaterów *Ćwirleja* jedynie młodego Mariusza Błaszковского inspiruje komiksowy kapitan Żbik, ale już dla Marcinkowskiego zeszyty z serii „Ewa wzywa o7” są na ostatnim miejscu wśród lektur, które skłoniły go do zostania milicjantem[29], w *Mocnym uderzeniu* zaś w rozmowie z Brodziakiem bohater nie zostawia suchej nitki na twórczości Edigeya. *Ćwirlej* wkłada tu zresztą w usta swej postaci zarzuty Barańczaka dotyczące „drewnianego” języka tych powieści[30]. Drugi z milicjantów wyśmiewa natomiast fabułę *Alfabetycznego mordercy*, wskazując na jej nieprzystawalność do rzeczywistości. Tylko pozornie jest to znany także z powieści milicyjnych chwyt

[28] *Idem, Upiory...*, s. 280.

[29] Zob. cytaty przed przyp. 6.

[30] S. Barańczak, *Nadludzie...*, s. 128.

uprawdopodobnienia fikcji, gdy bohater-milicjant podkreśla, że prawdziwa praca śledcza nie przypomina powieści kryminalnej (pisał o tym chwycie również Barańczak, porównując go z „paradoksem Kreteńczyka”, który twierdzi, że wszyscy Kreteńczycy są kłamcami[31]). Protagonści powieści „neomilicyjnych” są bowiem jednocześnie admiratorami twórczości Chandlera („Philip Marlowe to mój stary kumpel. Razem byliśmy w Szczytnie”[32]), Christie (Marcinkowski u Ćwirleja i Zabielski u Wolskiego) czy Conan Doyle’a (Zabielski), a także bliżej nieokreślonych przedwojennych autorów (zapowiedzią zbliżenia Wirskiego z dotychczasowym wrogiem, pułkownikiem Kowadłą, w *Morderstwie w Alei Róż* Cegielskiego jest właśnie wspólna namiętność do tych powieści[33]). Chodzi więc zdecydowanie nie o kryminały w ogóle, ale o to, że powieść milicyjna nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, a do tego jest fatalnie napisana: „Co chcesz, jaki kraj, tacy pisarze” – podsumowuje swoją recenzję z Edigeya porucznik Brodziak[34]. Aprobatorywne przywołanie tego kontekstu, ale w jego lepszym, filmowym wydaniu autorstwa Krzysztofa Szmagiera, występuje chyba tylko w *Śmiertelnie poważnej sprawie*: pojawia się tu wspomnienie postaci Borewicza jako wzorca, któremu mógł dorównać kolega porucznika Brodziaka ze szkoły oficerskiej, ale zmarnował się na prowincji[35]. W drugim przypadku jest to lekko sparafrazowany cytat z tegoż porucznika Borewicza, jakim Marcinkowski odpowiada Brodziakowi na propozycję pójścia na wódkę: „W godzinach pracy? O wpół do ósmej rano?... Z największą przyjemnością!”[36]

Wyraźnie negatywny kontekst konwencji powieści milicyjnej nie wyczerpuje gatunkowych filiacji omawianej grupy kryminałów. Można by je zestawić również z wyróżnianą niekiedy przez krytyków odmianą nazywaną „kryminałem miejskim”. Od czasów powieści Dashiella Hammetta i Chandlera wielkie miasto stało się niewątpliwie nie tylko ulubionym tłem, lecz nierzadko także współbohaterem kryminalnych historii, choć początków zainteresowań twórców literatury sensacyjnej wielkomiejską scenerią – z całym jej urbanistycznym i społecznym zróżnicowaniem – szukać należy już w powieści tajemnic. Współcześnie miasto z pewnością częściej jest miejscem akcji kryminałów niż miasteczko czy wieś. Dla tego drugiego przypadku ukuto zresztą osobną nazwę: kryminał prowincjonalny. Rzecz jednak nie w miejscu akcji, lecz w powiązaniu procesów zachodzących zwłaszcza w wielkich miastach z po-

[31] *Ibidem*, s. 127.

[32] R. Ćwirlej, *Mocne...*, s. 281.

[33] Z kolei w *Tajemnicy pułkownika Kowadły* pojawia się wzmianka o *Kobiecie w bieli* (*The Woman in White*, 1860, pol. 1890) W. Collinsa, choć głównie w funkcji klucza do szyfru. W tej powieści odnotowany został też powrót na polski rynek wydawniczy literatury kryminalnej po odwilży: „Przełom październikowy przyniósł i tę nowość: wznawianie starych kryminałów i nieograniczone zapotrzebowanie na nowe” (s. 12).

[34] *Ibidem*, s. 280.

[35] R. Ćwirlej, *Śmiertelnie...*, s. 151.

[36] *Ibidem*, s. 466. Jest to niemal dosłowne powtórzenie repliki Borewicza na propozycję mecenasa Sadeckiego (07 zgłoś się, odc. 18: *Bilet do Frankfurtu*, reż. K. Szmagier, Polska 1984). Z cytatem mamy tu do czynienia nie na poziomie postaci, bo nic nie wskazuje, by Marcinkowski czynił świadomą aluzję (zresztą akcja powieści dzieje się przed powstaniem i premierową emisją w TVP tego odcinka), ale na poziomie „podmiotu czynności twórczych”.

wieściową zbrodnią[37]. Najbliżej tego modelu sytuują się *Wypędzony* i *Morderstwo w Alei Róż*. Zrujnowany, zdziczały i przepoczwarzający się Wrocław zasiedlony przez ludzi żyjących w poczuciu tymczasowości (zarówno Polaków, jak i Niemców) to idealna pożywka dla zbrodni, przeważnie bezkarnej. Z kolei Warszawa u Cegielskiego to miasto, które straciło dawny charakter, a nowy dopiero się kształtuje i raczej nie będzie lepszy. W przestrzeni miejskiej wyrastają obiekty, które przez swą obcość (Pałac Kultury, niedokończony tunel metra „wzorowanego na moskiewskim”[38]) stają się idealną strefą tajemniczych przestępstw. Najpełniej, ale całkiem inaczej, potraktował miejski pejzaż Ćwirlej. Poznań przypomina tu trochę Paryż z powieści z komisarzem Maigretem, z dodatkiem Marsylii Jeana-Claude’a Izzo – ze względu na starania o oddanie specyfiki lokalnego języka. Mamy tu lepsze i gorsze dzielnice, stare kamienice, blokowiska, akademiki, bary mleczne, mordownie i lokale, w których nawet w czasie kryzysu można zjeść i wypić przyzwoiciej niż gdzie indziej, sklepy i bazy, nielegalne meliny i domy publiczne, tramwaje i autobusy oraz ludzi z ich mentalnością i językiem, odtwarzanym przez Ćwirleja z wielką pieczołowitością (na końcu każdego tomu znajduje się słowniczek dla czytelników spoza Wielkopolski). Słowem: jest to miasto, w którego przestrzeni znajdują się zarówno strefy mroku, jak i miejsca jaśniejsze, przyjazne. Warto jednak odnotować, że w najnowszej powieści (*Śmiertelnie poważna sprawa*), pozostając w Wielkopolsce, spróbował Ćwirlej konwencji kryminału prowincjonalnego, umieszczając akcję w Grodzisku i starając się oddać specyfikę małomiasteczkowego życia, wpływającą także na sposób prowadzenia śledztwa – co tłumaczy koledze z Poznania miejscowy komendant: „To nie jest Poznań, to jest, cholera, Grodzisk! To znaczy, że tu się żyje trochę inaczej niż w Poznaniu i to życie ma swoje prawa”[39].

Powieść „neomilicyjna” skrupulatnie odtwarza nie tylko topografię, nazwy, wygląd miejsc w danym okresie dziejów PRL-u, lecz także – jak zostało wyżej powiedziane – całą materialną i duchową substancję tamtego okresu[40]. Ów „antykwaryczny” walor świata przedstawionego nasuwa skojarzenia z jeszcze jedną bardzo dziś modną odmianą

[37] Zob. M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Wydawnictwo „Oficynka”, Gdańsk 2010, s. 48–52

[38] T. Cegielski, *Morderstwo...*, s. 15.

[39] R. Ćwirlej, *Śmiertelnie...*, s. 151.

[40] W *Tajemnicy pułkownika Kowadły* Cegielski poszedł jeszcze dalej, oparł bowiem główny wątek fabuły na autentycznej i do dziś niewyjaśnionej serii napadów rabunkowych, jakie miały miejsce na przełomie lat 50. i 60. xx w. w Warszawie. To zresztą nie pierwsza próba literackiego „rozwiązania” zagadki tych przestępstw; jeszcze w czasach PRL-u stały się one kanwą powieści J. Edigeja *Dzieje jednego pistoletu*, w której oczywiście, inaczej niż w rzeczywistości, milicja w końcu łapie

bandytów, wywodzących się z „prywatnej inicjatywy”. Cegielski bliższy jest koncepcji propagowanej przez niektórych piszących o tej sprawie (zob. P. Semczuk, *Nieuchwytni*, [w:] *idem, Czarna wołga. Kryminalna historia PRL*, współpr. V. Krasnowska-Sałustowicz, Znak, Kraków 2013), że z napadami mieli związek byli lub nawet czynni funkcjonariusze bezpieczeństwa. To jeszcze jeden przykład polemicznego dialogu powieści „neomilicyjnej” z milicyjną. U innych autorów zawarte w wątkach fabularnych aluzje do autentycznych afer kryminalnych z okresu PRL-u, jeśli w ogóle się pojawiają, to są mniej bezpośrednie – np. u Ćwirleja uczestnictwo SB w przemyśle budzi skojarzenia z aferą „Żelazo”.

– kryminałem retro. Powieści te, zwłaszcza *Ćwirleja*, zawierają wyraźne sygnały dystansu czasowego narratora wobec opisywanych zdarzeń. Polega to m.in. na dość dokładnym tłumaczeniu sensu pewnych oczywistych w epoce PRL-u zachowań, procedur, nawyków, szczegółów życia codziennego, których młodszy czytelnik nie pamięta, więc może nie zrozumieć. Specyficznym zabiegiem sygnalizującym, że opowiada się nam o zamkniętej przeszłości z dzisiejszego punktu widzenia, są pojawiające się u *Ćwirleja*, ale także u *Inglota* i *Wolskiego* „mruknięcia” do czytelnika, czyli rozmaite antycypacje. Kiedy wrocławianin czyta o prezydencie Drobnerze stojącym w 1945 roku na gruzowisku placu Dominikańskiego i głoszącym wizję szklanych domów, nie może się nie uśmiechnąć, od kilkunastu lat mijając na tymże placu przeszkloną bryłę hotelu, w której odbija się sąsiedni kościół świętego Wojciecha. Podobnie jak czytając komentarz inżyniera Kuligowskiego do obalenia pomnika kajzera Wilhelma nad fosą przy skrzyżowaniu Świdnickiej i Podwala: „Przetopiłbym go i odlał z niego pomnik Chrobrego, naszego pierwszego króla, który we Wrocławiu ustanowił w tysięcznym roku biskupstwo” [41]. Również ta „zapowiedź” spełniła się już po upadku komunizmu. Poznaniak chadzający na zakupy i imprezy do „Starego Browaru” także uśmiechnie się, czytając taki dialog o ruinie w centrum miasta, gdzie gromadzą się męty „chłać jable”:

„– W tych starych murach można by zrobić knajpę, skoro już się naród przyzwyczaił, że spokojnie można tam się napić. Czytałem gdzieś, chyba w »Perspektywach«, że na Zachodzie takie stare poprzemysłowe budynki się odnawia i robi się tam jakieś centra handlowe, knajpy, mieszkania...

– Knajpa w starym browarze? Brzmi nieźle, ale u nas nierealne” [42].

Dość niezręcznie wprowadził antycypacje do swej powieści *Wolski*; jedna to przepowiednia częstochowskiej wróżki, że za parę lat *Wałęsa* będzie prezydentem (z czego oczywiście rozsądni się śmieją), a druga – wizja majaczącej w gorąccze milicjantki, która na ulicy *Marchlewskiego* w Warszawie widzi nieistniejący wieżowiec, a na nim tabliczkę z nazwą „*Aleja Jana Pawła II*”. Bywają też antycypacje ponadlokalne: „Co se myślicie, że ja bym nie chciał przez cały dzień łać piwka, żebyście mogli do oporu się nażłopać, i nie chciałbym wam dawać piwa w pięknym szkłe? Pewnie, że bym chciał, ale co mam zrobić, jak tych dużych kufli mam ino sześć, a piwa do lania wystarcza mi na dwie godziny dziennie. Za jakiś czas, gdy tę cholerną komunę szlag trafi, piwo w pięciu gatunkach będzie się łać od rana do nocy – mawiał agent, marząc o świetlanej przyszłości. Ale kto by tam wierzył w takie pierdoły” [43]. Z kolei w *Śmiertelnie poważnej sprawie* milicjanci jadący z Poznania do Grodziska snują wizję autostrady, której przebieg dziwnie przypomina obecną *A2* – choć *Olkiewicz* wątpi, by w Polsce możliwa była budowa autostrad, „chyba

[41] J. Inglot, *Wypędzony. Breslau–Wrocław 1945*, Instytut Wydawniczy „Erica”, Warszawa 2012, s. 261.

[42] R. *Ćwirlej*, *Mocne...*, s. 345.

[43] *Ibidem*, s. 336–337.

[44] *Idem*, *Śmiertelnie...*, s. 124.

że nam je zbudują Chińczycy”[44].

Do konwencji kryminału retro najbliższe powieściom Inglota i Cegielskiego. U Cegielskiego zresztą mamy do czynienia z retro dwuwarstwowym: poza czasem akcji powieściowej w *Morderstwie w Alei Róż* istotną rolę odgrywają bowiem retrospekcje kapitana Wirskiego, a w nich – nostalgiczne wspomnienia przedwojennych zbrodni: lepszych, ciekawszych, bardziej wyrafinowanych, co przywodzi na myśl pochwałę wieku XIX umieszczoną na okładkach serii Borisa Akunina o Eraście Fandorinie: „Pamięci wieku XIX, kiedy to literatura była wielka, wiara w postęp – bezgraniczna, a zbrodnie popełniano i wykrywano ze smakiem tudzież elegancją”. Powieść Wolskiego i cykl *Ćwirleja* nie wymagały od autorów obszernych studiów źródłowych, znamionujących twórczość w konwencji retro czy kryminału historycznego. Wystarczyło w zasadzie sięgnięcie do własnych wspomnień. Niezależnie od pochodzenia informacji najistotniejsze jest jednak nastawienie na odzwierciedlenie minionej, zamkniętej epoki, polegające zarówno na oddaniu zgodnie z prawdą historyczną specyfiki ówczesnego śledztwa, jak i klimatu tamtego okresu. Te zasadnicze cechy kryminału retro powieść „neomilicyjna” niewątpliwie posiada. Wydaje się więc, że wstępnym wnioskiem z tych rozważań nad gatunkową specyfiką owej powieści mogłby być postulat poszerzenia zakresu pojęciowego terminu „kryminał retro”, który – jak dotąd – zgodnie z niepisaną umową, dotyczy utworów z akcją osadzoną w XIX lub pierwszej połowie XX wieku (mniej więcej do II wojny światowej). Taka inkorporacja ma, oczywiście, sens tylko w odniesieniu do powieści „neomilicyjnej” w Polsce i podobnych przedsięwzięć literackich w innych krajach postsocjalistycznych; o wiele mniej uzasadniona byłaby np. w przypadku powstałej współcześnie francuskiej, angielskiej czy amerykańskiej powieści kryminalnej, której akcję autor osadziłby w którymś z tych krajów w latach – powiedzmy – 80. XX wieku. Tu bowiem cezura wyraźnie oddzielająca zamkniętą na dobre epokę nie istnieje. Trudno, co prawda, w przeciwieństwie np. do wizji wieku XIX w kryminałach Akunina, dopatrzeć się w stosunku naszych autorów do PRL-u nostalgii, ale takie nastawienie jest w kryminale retro co najwyżej opcjonalne.

Krystyna Walc
Uniwersytet Rzeszowski
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
*powieść kryminalna, seria
wydawnicza, pseudonim
literacki*

KEYWORDS:
*detective novel, book se-
ries, literary pseudonym*

NIE TYLKO POWIEŚĆ MILICYJNA. KRYMINALNE
SERIE PRL-U: „KLUB SREBRNEGO KLUCZA”,
„LABIRYNT” I „SERIA Z JAMNIKIEM”

Dzisiejszy badacz popkultury pracuje w sytuacji, kiedy półki księgarskie zarzucone są książkami zaliczanymi do literatury popularnej, pojawiają się one również masowo w antykwariatach i w sprzedaży internetowej. Jeśli w ogóle ktoś ma jakikolwiek problem z tego typu tekstami, to raczej z ich nadmiarem. W czasach kiedy literatura popularna znalazła się w dyskursie akademickim, pisze się o niej rozprawy naukowe (od magisterskich do habilitacyjnych), kiedy, jak podkreślono w dyskusji prowadzonej w trakcie jednej z konferencji naukowych, z wyliczeń wynika, iż codziennie ukazuje się artykuł, a co tydzień książka poświęcona literaturze i kulturze popularnej^[1], powoli zapominamy, że jeszcze niedawno warunki pracy wspomnianego badacza były zupełnie inne. Stopniowo odchodzą w niepamięć czasy, kiedy literaturę popularną uważano za „gorszą”, jej czytanie – za zajęcie „niegodne kulturalnego człowieka”, a studia nad nią prowadzono rzadko. Wyrazem stosunku do tej odmiany piśmiennictwa był chociażby wstęp do opublikowanej w 1971 roku książki poświęconej PRL-owskim seriom wydawniczym: „Wbrew bowiem potocznym wyobrażeniom [...] sytuacji na przedwojennym rynku wcale nie określały te nieliczne, zasłużone dla rozwoju kultury firmy wydawnicze i księgarskie, a powszechną strawą czytelniczą nie były ani edycje klasyków polskich Gebethnera i Wolffa, ani też kosztowne, suto złożone, obliczone na nielicznych zamożnych posiadaczy prywatnych księgozbiorów publikacje z zakresu historii, historii sztuki i historii literatury Trzaski, Everta i Michalskiego. Potrzeby i zainteresowania czytelnicze masowego pożeracza lektur urabiały najczęściej bezwartościowe czytadła z literatury sensacyjnej i pensjonarskiej, utwory Marczyńskie-

[1] Z wykładu inauguracyjnego prof. T. Żabskiego podczas konferencji „Literatura i kultura popularna

w kontekście »starych« i »nowych« mediów” (Wrocław, 14 X 2011).

go i Zarzyckiej, Wallace'a i Courths-Mahlerowej. Znajdowały one wydawców w licznie powstających spółkach spekulacyjnych, tworzonych głównie przez finansistów poszukujących dobrej lokaty kapitałów”[2].

O ile inne odmiany literatury popularnej w okresie PRL-u miały się różnie (niektórych zupełnie brakowało na polskim rynku wydawniczym), o tyle o literaturze sensacyjno-kryminalnej można powiedzieć, iż miała się nie najgorzej – z niewielkimi przerwami była stale w sprzedaży. Jedną z oznak jej popularności stanowiło istnienie wymienionych w tytule niniejszego opracowania serii wydawniczych, których wspólnymi cechami są moment pojawienia się na rynku księgarskim (lata tzw. odwilży), długi okres ukazywania się, a także imponująca liczba wydanych tytułów.

W „seryjności” publikowania większości literatury kryminalnej w PRL-u spotykają się dwie tendencje. Pierwsza z nich to serie jako fenomen charakterystyczny dla literatury popularnej. Janusz Dunin, autor hasła *Serie wydawnicze* w *Słowniku literatury popularnej*, zauważa: „W tym czasie prawie cała literatura sensacyjna i kryminalna była zmonopolizowana przez kilka serii, co pozwalało nie tylko poddać ją kontroli, ale też podzielić zyski płynące z tego rodzaju działalności między kilka państwowych instytucji wydawniczych”[3]. Na ową tendencję nakłada się specyfika ruchu wydawniczego Polski Ludowej. Jak podkreśla Aniela Morawska: „okres, który w formie przewodnika-informatora [...] [ukazuje] niniejsza praca, jest szczególnie interesujący z uwagi na bardzo specyficzne, wspomniane wyżej zjawisko seryjności większości ukazujących się książek”[4]. Sporządzona przez autorkę kartoteka obejmuje 1500 serii, jednak kilkaset z nich to „jednoroczniki” lub takie, które nie rozwinęły się poza 2–3 tytuły[5].

Morawska, autorka opublikowanej w 1971 roku rozprawy *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*, zamieściła w niej charakterystykę wszystkich trzech omawianych tu serii:

„»Klub Srebrnego Klucza«. Iskry. Seria została zapoczątkowana w 1956 r[oku]. Obejmuje pozycje sensacyjno-kryminalne pisarzy polskich i obcych. W powieściach polskich wydawnictwo kładzie szczególny nacisk na popularyzację pracy Milicji Obywatelskiej. Znalazło to swój wyraz m.in. w ogłoszonym razem z Komendą Główną MO konkursie na powieść sensacyjno-kryminalną. Nagrodzono 5 książek, z których dwie ukazały się w 1969 r[oku]. Oprawa broszurowa. Charakterystyczną cechą jest jednolity format i znaczek – kluczyk na okładce i grzbiecie. Objętość: 8–10 ark. wyd. Nakład: 30–50 tys. egz. Cena: 18,- do 20,- zł”.

„»Labirynt – Biblioteka Powieści Sensacyjnych«. Wydawnictwo MON. Seria ukazująca się od 1957 r., obejmuje głównie tematykę dotyczącą

[2] J. Okopień, *Wstęp*, [w:] A. Morawska, *Serie wydawnicze w Polsce Ludowej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1971, s. VIII.

[3] J. Dunin, *Serie wydawnicze* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uni-

wersytetu Wrocławskiego, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 2006, s. 567.

[4] A. Morawska, *op. cit.*, s. XIV.

[5] *Ibidem*, s. XXIII–XXIV.

walki polskiego kontrwywiadu z agentami obcych mocarstw; frapujące przeżycia żołnierzy niewidzialnego frontu z ukrytym wrogiem, likwidacja niebezpiecznych siatek szpiegowskich, walka milicji z przestępcami. Oprawa broszurowa, okładka kartonowa, lakierowana, znaczek stylizowany, umieszczony w kompozycji graficznej okładki. Przeciętna objętość: 12 ark. wyd. Przeciętny nakład: 30 tys. egz. Przeciętna cena: 12,- zł”.

„»Seria z Jamnikiem«. Czytelnik. Seria, istniejąca od 1959 r., pomyślana jako lektura dla każdego czytelnika niezależnie od wykształcenia., obejmuje utwory rozrywkowe, podzielone na 4 grupy:

– książki z zagadkami kryminalnymi (znak ...? [właśc. dwa pytajniki, wykrzyknik i wielokropki]),

– książki przygodowo-sensacyjne (znak: rewolwer),

– książki obyczajowe (znak: kaduceusz),

– książki oparte na wątku miłosnym (znak: serce przebite strzałą).

Oprawa broszurowa. Objętość: 11 ark. wyd. Nakład: 10–50 tys. Cena: 10,- do 30,- zł” [6].

W „Serii z Jamnikiem” ukazały się łącznie 204 tytuły (15 powieści miało po dwie edycje). Była to druga co do wielkości seria powieści kryminalnych PRL i jednocześnie najśłynniejsza seria wydawnictwa Czytelnik. W serii „Klub Srebrnego Klucza” wyszło 214 pozycji, z czego 38 miało wznowienia jako „Złoty Kluczyk”. Była to seria wyłącznie kryminalna. Mutację zwiastującą jej koniec stanowiła edycja wznowień w podserii „Klub Złotego Klucza” (12 tytułów). W serii „Labyrynt” wydano 149 pozycji, z czego 8 miało wznowienia. Cechą wyróżniającą ową serię był fakt, iż ukazywały się w niej tylko powieści polskie (poza jednym wyjątkiem), przeważały książki o tematyce szpiegowskiej. „Labyryntowi” prawie dorównywała liczbą pozycji jedyna kryminalna seria zeszytowa „Ewa wzywa 07...” (Iskry, 1968–1989, 146 numerowanych zeszytów). Pozostałe serie kryminalne publikowane w okresie PRL-u nie były tak liczne: tzw. „Różowa Okładka” (Krajowa Agencja Wydawnicza, 1975–1990, 95 pozycji), „Złota Podkowa” (Śląsk, 1957–1962, 55 pozycji), „Tukan” (Alfa, 1967–1990, 37 pozycji), „Konik Morski” (Wydawnictwo Morskie, 1971–1991, 33 pozycje), „Crime Classic” (Da Capo, 1992–1993, 18 pozycji), „Seria z Buźką” (Śląsk, 1958–1960, 16 pozycji), „Przygoda, Awantura, Sensacja” (Wydawnictwo Poznańskie, 1957–1960, 15 pozycji), „Seria z Kciukiem” (Krajowa Agencja Wydawnicza, 1988–1991, 15 pozycji),

[6] *Ibidem*, s. 573, 577, 580. Nakłady te, choć duże, nie były rekordowe. Dla porównania, nakłady innych serii: „Archiwum Literackie” (IBL PAN) – 500 egz.; „Biblioteka Pisarzy Polskich” (Ossolineum) – 600 egz.; „Biblioteka Powieści i Romansów” (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza) – 15 000 egz.; „Głowy Wawelskie” (Czytelnik) – 6000 – 20 000 egz.; „Nike” (Czytelnik) – 30 000 – 40 000 egz.; „Seria Kieszonkowa” (PIW) – 100 000 egz.; „Poeci Polscy” (Czytelnik) – 5000 – 40 000 egz.; „Biblio-

teka Satyry” (Czytelnik) – 1000 – 100 000 egz.; „Biblioteczka Złotej Podkowy” (Śląsk) – 60 000 egz.; „Fantastyka – Przygoda” (Iskry) – 20 000 – 30 000 egz.; „Powieść co Miesiąc” = „Ewa wzywa 07...” (Iskry) – 100 000 egz. L. Biliński w *Zarysie rozwoju ruchu wydawniczego w Polsce Ludowej* (Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 1977), w rozdziale poświęconym literaturze pięknej dla dorosłych, wymienia jedynie „Serię z Jamnikiem”.

„Smok” (inna nazwa – „Seria z Krokodylem”, Wydawnictwo Prawnicze, 1987–1990, 9 pozycji)[7].

Wszystkie trzy omawiane serie wychodziły regularnie do 1991 roku. „Labirynt” przestał się ukazywać, natomiast w Czytelnikowskiej serii wydano jeszcze 2 powieści w roku 1993 i 3 w roku 1996. W serii „Klub Srebrnego Klucza” po jednej książce opublikowano w latach 1994 i 2000. Ostatnia seria jako jedyna została wznowiona – w 2008 roku znak serii przejęło poznańskie wydawnictwo Zysk i S-ka[8].

Chociaż kryminał okresu PRL-u kojarzy się głównie z tzw. powieścią milicyjną, omawiane serie dostarczyły czytelnikowi wszystkich odmian literatury kryminalnej (podział według Anny Martuszeńskiej[9]). Spośród książek zaliczanych do odmiany sensacyjno-awanturkowej w serii „Klub Srebrnego Klucza” ukazała się powieść Maurice’a Leblanca *Arsène Lupin – dżentelmen-włamywacz* (*Arsène Lupin – gentleman-cambrioleur*, 1907, pol. 1908), a w „Serii z Jamnikiem” – *Raffles Ernesta W. Hornunga* (*The Amateur Cracksman*, 1899, pol. 1985). Bohater tej ostatniej, dziś już nieco zapomniany – Lord Lister, także „dżentelmen-włamywacz”, następcą Robin Hooda i prawdopodobnie pierwowzór protagonisty książek Leblanca, należał swego czasu, jak podaje Dunin, „obok Sherlocka Holmesa i Buffalo Billa do najpopularniejszych bohaterów literatury trywialnej”[10].

O wiele liczniej reprezentowana była klasyczna powieść detektywistyczna. Książki Agathy Christie wydawano w dwóch seriach. W „Serii z Jamnikiem” ukazały się: *A. B. C.* (*The ABC Murders*, 1936, pol. 1961), *Kieszka pełna żyta* (*A Pocket Full of Rye*, 1953, pol. 1968), *Kurtyna* (*Curtain: Poirot’s Last Case*, 1975, pol. 1978), *Morderstwo na plebanii* (*The Murder at the Vicarage*, 1930, pol. 1960), *Morderstwo odbędzie się...* (*A Murder Is Announced*, 1950, pol. 1974), *Pora przyływu* (*Taken at the Flood*, 1948, pol. 1963), *Rendez-vous ze śmiercią* (*Appointment with Death*, 1938, pol. 1972), *Śmierć na Nilu* (*Death on the Nile*, 1937, pol. 1977), *Tajemnica wirującego stolika* (*The Murder at Hazelmoor*, 1931, pol. 1964), *Trzecia lokatorka* (*Third Girl*, 1966, pol. 1969), *Zerwane zaręczyny* (*Sad Cypress*, 1940, pol. 1966) i *Zło czai się wszędzie* (*Evil Under the Sun*, 1941, pol. 1971). W „Klubie Srebrnego Klucza”: *Dziesięciu Murzynków* (*Ten Little Niggers*, 1939, pol. 1960), *N czy M?* (*N or M?*, 1941, pol. 1956), *Tajemnicza historia w Styles* (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920, pol. 1966) oraz *Zabójstwo Rogera Ackroyda* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926, pol. 1956). Podobnie w obu seriach pojawia się Georges Simenon – w „Kluczu”: *Bracia Rico* (*Les Frères Rico*, 1952, pol. 1973), *Chińskie cienie* (*L’Ombre chinoise*, 1932, pol. 1990), *Maigret i trup młodej kobiety* (*Maigret et la jeune morte*,

[7] Dane według: *Serią po kryminalach, czyli Katalog konesera kryminalów z PRL. Podręczny niezbędny każdego kryminalologa*, Wydawnictwo „Mordownia”, Warszawa 2009, s. 6, 29, 55, 71, 86, 97, 103, 108, 112, 115, 117, 120, 124.

[8] Zob. *Klub Srebrnego Klucza powraca*, <http://bit.ly/1wA4fuv> [data dostępu: 4 VIII 2014].

[9] A. Martuszeńska, *Powieść kryminalna* [hasło],

[w:] *Słownik...*, s. 464 (autorka wymienia powieść sensacyjno-awanturkową, detektywistyczną, czarny kryminał amerykański oraz odmianę milicyjną).

[10] J. Dunin, *Lord Lister zwany Raffles* [hasło],

[w:] *Słownik...*, s. 337.

1954, pol. 1969), *Niepokoje komisarza Maigreta* (*Maigret a peur*, 1953, pol. 1970), *Tajemnica komisarza Maigret* (*Maigret el le voleur paresseux*, 1961, pol. 1973) i *Znajoma pani Maigret* (*L'Amie de Mme Maigret*, 1949, pol. 1968); w „Jamniku”: *Maigret i oporni świadkowie* (*Maigret et les témoins récalcitrants*, 1958, pol. 1969), *Maigret i starsza pani* (*Maigret et la vieille dame*, 1950, pol. 1968), *Maigret w kabarecie* (*Maigret au „Picratt's”*, 1950, pol. 1989), *Pomyłka Maigreta* (*Maigret se trompe*, 1953, pol. 1981), *Rozterka komisarza Maigret* (*Maigret hésite*, 1968, pol. 1971), *Wariatka Maigreta* (*La Folie de Maigret*, 1970, pol. 1976). Utwory Arthura Conan Doyle'a: *Dolina Trwogi* (*The Valley of Fear*, 1914, pol. 1928), *Pies Baskerville'ów* (*The Hound of the Baskervilles*, 1902, pol. 1903), *Przypadki Sherlocka Holmesa* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892, pol. 1955), *Studium w szkarłacie* (*A Study in Scarlet*, 1887, pol. 1956) i *Znak czterech* (*The Sign of Four*, 1890, pol. 1908), opublikowało wydawnictwo Iskry.

Sporo wydań miała również odmiana powieści kryminalnej zwana „czarnym kryminałem”. W dwóch seriach ukazały się książki Rossa Macdonalda: w „Serii z Jamnikiem” – *Błękitny młoteczek* (*The Blue Hammer*, 1976, pol. 1980), *Człowiek pogrzebany* (*The Underground Man*, 1971, pol. 1975) i *Śpiąca królewna* (*Sleeping Beauty*, 1973, pol. 1978); w „Klubie Srebrnego Klucza” – *Lewe pieniądze* (*Black Money*, 1966, pol. 1976), *Pasiasty karawan* (*The Zebra-Striped Hearse*, 1962, pol. 1974), *Ruchomy cel* (*The Moving Target*, 1949, pol. 1979), *Sprawa Galtona* (*The Galton Case*, 1959, pol. 1980) oraz *Z tamtej strony dolara* (*The Far Side of the Dollar*, 1965, pol. 1978). Utwory Raymonda Chandlera wydawał głównie Czytelnik (*Długie pożegnanie* – *The Long Goodbye*, 1953, pol. 1979; *Kłopoty to moja specjalność* – *Trouble Is My Business*, 1939, pol. 1977; *Wysokie okno* – *The High Window*, 1942, pol. 1974; *Żegnaj, laleczko* – *Farewell, My Lovely*, 1940, pol. 1969). Iskry opublikowały tylko jedną jego powieść – *Siostrzyczka* (*The Little Sister*, 1949, pol. 1983). W tym ostatnim wydawnictwie ukazały się cztery książki Erle'a S. Gardnera: *Aksamitne pazurki* (*The Case of the Velvet Claws*, 1933, pol. 1967), *Blondynka z podbitym okiem* (*The Case of the Black-Eyed Blonde*, 1944, pol. 1971), *Pięć dni w Madison City* (*The D.A. Breaks a Seal*, 1946, pol. 1970), *Zamknięty krąg* (*The D.A. Draws a Circle*, 1939, pol. 1968), jak również dwie Dashiella Hammetta – *Papierowy człowiek* (*The Thin Man*, 1934, pol. 1965) i *Sokół maltański* (*The Maltese Falcon*, 1930, pol. 1963) (obie oraz *Aksamitne pazurki* Gardnera znalazły się w serii „Klub Złotego Klucza”).

Jak widać z tego pobieżnego przeglądu, polski czytelnik miał okazję zapoznać się z zagraniczną literaturą kryminalną, a zarazem z najśłynniejszymi literackimi detektywami. Dodać należy, iż w 1958 roku w „Klubie Srebrnego Klucza” wyszły *Doktor Jekyll i pan Hyde* (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr. Hyde*, 1886, pol. 1909) Roberta Louisa Stevensona oraz *Wojna światów* (*The War of the Worlds*, 1898, pol. 1899) Herberta George'a Wellsa, w 1959 roku polskiemu czytelnikowi przedstawiony został Charlie Chan – bohater powieści Earla Derra Biggersa (*Charlie Chan prowadzi śledztwo* – *Charlie Chan Carries*

On, 1930), a w 1960 roku – *Tajemnica żółtego pokoju* (*Le Mystere de la chambre jaune*, 1907, pol. 1910) Gastona Leroux (jedno z pierwszych rozwiązań tzw. zagadki zamkniętego pokoju). W 1958 roku ukazały się tam też *Kłopoty ze spadkiem* przedwojennego autora – Antoniego Marczyńskiego. W tej samej serii opublikowano również książkową wersję popularnego serialu *Stawka większa niż życie* (pierwszy tom wyszedł w roku 1969, a więc następnym po emisji serialu, kolejne – w 1970 i 1971), podobnie jak opisane przez Lesliego Charterisa przygody Świętego, znanego z serialu z Rogerem Moore’em (*The Saint*, reż. Leslie Norman [et al.], Wielka Brytania 1962–1969): w 1967 ukazał się wolumin *Simon Templar wkracza do akcji* (zawierający opowiadania pochodzące z różnych zbiorów i lat).

We wszystkich seriach dominowały jednakże teksty polskich autorów, piszących zarówno tzw. kryminał pseudozachodnioeuropejski[11], jak i powieść milicyjną[12]. Tu na plan pierwszy wysuwa się kilku twórców. Niektórymi z nich wspomniane serie się „dzielili”, publikowali oni także poza nimi. Jerzy Edigey wydał łącznie 22 powieści (w „Serii z Jamnikiem” i „Klubie Srebrnego Klucza”), Anna Kłodzińska – 29 (w „Serii z Jamnikiem” i „Labiryncie”), Zygmunt Zeydler-Zborowski – 17 („Klub Srebrnego Klucza” i „Seria z Jamnikiem”), Krystyn Ziemiński (pseudonim dwojga autorów: Wiesława Godziemskiego i Krystyny Święteckiej) – 13 (w „Klubie Srebrnego Klucza” i „Labiryncie”). Znany tłumacz Maciej Słomczyński opublikował pod pseudonimami 10 powieści (w „Klubie Srebrnego Klucza” i „Serii z Jamnikiem”), autor piszący pod pseudonimem Albert Wojt – 7 (w serii „Labirynt”). W „Serii z Jamnikiem” ukazało się 9 książek Joanny Chmielewskiej[13]. Powieści Barbary Gordon wydawano we wszystkich trzech seriach (łącznie 6).

Interesującym zjawiskiem w przypadku polskich autorów było masowe wręcz opatrywanie powieści kryminalnych pseudonimami. Oto niektóre: Jan Artur Bernard (właśc. Bohdan Petecki), Zbigniew Benard (właśc. Zbigniew Safjan), Joanna Chmielewska (właśc. Irena Kühn), Krzysztof Deuter (właśc. Krzysztof Teodor Toeplitz), Dominik Damian (właśc. Adam Bahdaj), Marcin Dor (właśc. Aleksander Minkowski), Barbara Gordon (właśc. Larysa Zajączkowska-Mitzner), Krystyna Jaroszyńska (właśc. Krystyna Kuliczowska), Jacek Joachim (właśc. Zbigniew Kubikowski), Andrzej Jurek (właśc. Jerzy Janicki), Teodor Klon (właśc. Stefan Kisielewski), Anna Kormik (właśc. Irena Szymańska-Ma-

[11] Zob. A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 469.

[12] Jako charakterystyczne dla powieści milicyjnej Martuszevska (*ibidem*, s. 467) wymienia „połączenie cech kryminału sensacyjnego i detektywistycznego z niektórymi wyróżnikami powieści tendencyjnej typu socrealistycznego [...]” oraz kreację detektywa-milicyjanta.

[13] W przypadku twórczości Chmielewskiej zwrócono uwagę m.in. na humor, zbliżający się niekiedy do

granic absurdu, jak i na kreację protagonistki. Nosząca imię autorki „Kobieta niezależna, obdarzona ogromnym poczuciem humoru, rozwieczona, uwielbiająca gry hazardowe, romansująca czasem z przystojnym przedstawicielem służb śledczych, działająca często pod wpływem impulsu – jest wyjątkową postacią w galerii bohaterów powieści sensacyjnych, w których dominuje zwykle mężczyzna prowadzący śledztwo” (E. Mrowczyk, *Chmielewska Joanna* [hasło], [w:] *Słownik...*, s. 66.

tuszeńska), Jan Litan (właśc. Anatol Leszczyński), Stefan Lemar (właśc. Marian Leon Bielicki), Tadeusz Lembowicz (właśc. Wiesław Rogowski), Klara S. Meralda (właśc. Olga Zapolska-Tomkiewicz), Maciej Patkowski (właśc. Andrzej Łazoryk), Marian Reniak (właśc. Marian Strużyński), Kamil Rewera (właśc. Gabriel Zych), Ryszard Szczerba (właśc. Ryszard Zelwiański), Albert Wojt (właśc. Wojciech Sadrakuła), Jacek Wołowski (właśc. Stanisław Sachnowski). Czasami autor, używając pseudonimu, „zmieniał płęć”, jak w przypadku Jeremiego Bożkowskiego (właśc. Bożeny Ciecierskiej -Więcko), Alojzego Kaczanowskiego (właśc. Janiny Ipohorskiej, publikującej także poradniki dobrego wychowania pod pseudonimem Jan Kamyczek), Karola Wilta (właśc. Natalii Modzelewskiej), Jadwigi Woytyłło (właśc. Aleksandra Ścibora-Rylskiego), Stanisława Załęskiego (właśc. Anny Kłodzińskiej).

Osobną kategorię stanowią pseudonimy „obco brzmiące”: Joe Alex (właśc. Maciej Słomczyński, który pod tym samym mianem wydał cykl historyczny dla młodzieży „Czarne Okręty”, 1972–1975), Maurice S. Andrews (właśc. Andrzej Szczypiorski), Alen Baxton (właśc. Wiesław Godziemski), Jocelyn Brent (właśc. Jerzyna Słomczyńska), Robert Brutter (właśc. Andrzej Grembowicz), Mike W. Kerrigan (właśc. Andrzej Wydrzyński), Umberto Pesco (właśc. Ireneusz Iredyński), Noël Randon (właśc. Tadeusz Kwiatkowski), Alex Rovin (właśc. Aleksander Rowiński), Amadeo Visconsini (właśc. Bohdan Władysław Tymieniecki). Dotyczyło to najczęściej tzw. pseudozachonioeuropejskiej odmiany powieści kryminalnej i służyło uwiarygodnieniu (niekiedy pseudonim był zarazem nazwiskiem detektywa[14]). Na zjawisko to zwróciła uwagę Dobrosława Świerczyńska w opracowaniu poświęconemu pseudonimowi literackiemu: „Może być także sytuacja w pewnym sensie odwrotna [do zastępowania przez pisarzy obco brzmiących nazwisk polskimi]: autorzy, chcąc wzbudzić zainteresowanie czytelników czy też [...] utrafić w ich oczekiwania, przybierają zamiast własnych, »swojskich« nazwisk – obce, cudzoziemskie brzmiące pseudonimy. Wśród zwolenników kryminałów panuje na ogół przekonanie, że najlepsze powstają w Anglii i Francji. Może dlatego Maciej Słomczyński pisze powieści sensacyjno-kryminalne jako »Joe Alex« (rzadziej jako »Kazimierz Kwaśniewski«), Andrzej Szczypiorski jako »Maurice S. Andrews«, a Tadeusz Kwiatkowski m.in. jako »Noël Randon«”[15].

Czasami pod pseudonimem ukrywała się pisarska „spółka”. Przykładowo, Sław Ankwicz to Tadeusz Frey i Mieczysław Ankwicz, Antoni Armand – Kazimierz Koźniewski i Grażyna Woysznis-Terlikowska, Emilia Cassa-Kasicka – Zofia i Ludwika Woźnickie, Jerzy Daniel – Jerzy Andrzej Salecki i Daniel Kuczyński, Adam Radłowski – Jerzy Bojarski i Jan Jerzy Koprowski, Gertruda R. Sławek – Jerzy Bojarski i Roman Jarosiński,

[14] Bohater powieści J. Alexa, o tym samym imieniu i nazwisku, jest dodatkowo... autorem powieści kryminalnych (zob. *eadem*, *Alex Joe* [hasło], [w:] *Słownik...*, s. 14).

[15] D. Świerczyńska, *Polski pseudonim literacki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, wyd. 2, zmien., rozszerz., Warszawa 1999, s. 27.

Piotr Terence – Teresa Markowska i Piotr Sopoćko, Andrzej Zbych – Zbigniew Safjan i Andrzej Szypulski, Krystyn Ziemiński – Wiesław Godziemski i Krystyna Świątecka. Zdarzają się, rzecz można, sytuacje odwrotne, kiedy jeden pisarz publikuje pod kilkoma pseudonimami. Słomczyński (jak wspomniała Świerczyńska) wydawał powieści milicyjne jako Kazimierz Kwaśniewski (bywało, że powieści panów Alexa i Kwaśniewskiego ukazywały się w tym samym roku w tym samym wydawnictwie), Tadeusz Kwiatkowski – także jako Wigiliusz Randoński[16].

Zdarzały się przypadki publikowania w omawianych seriach zarówno pod własnym nazwiskiem, jak i pod przybranym (np. Anna Kłodzińska, Zbigniew Safjan i Andrzej Wydrzyński). Niekiedy pod pseudonimami ukrywali się znani pisarze – niewykluczone, iż traktujący tworzenie powieści kryminalnych jako działalność „poboczną”. Można przypuszczać, że owo masowe używanie pseudonimów było po części odbiciem ówczesnego postrzegania kryminałów jako „gorszej” literatury[17].

Zagadnieniem wartym zbadania byłoby – czy w tamtym okresie odbiorca, kupujący bądź wypożyczający w bibliotece kolejne tomy kryminalnych serii, miał świadomość, kto ukrywa się za pseudonimami (zwłaszcza w przypadku znanych pisarzy). Autorzy rocznika *Literatura piękna* (pracownicy Zakładu Bibliografii Zalecającej Instytutu Bibliograficznego Biblioteki Narodowej) przy powieści *Nieznajomy z baru Calypso* podają informację: „D. Damian – to pseudonim Adama Bahdaja, autora powieści sportowych”, ale w innych sytuacjach ograniczają się do stwierdzeń: „autor książki ukrywający się pod obco brzmiącym pseudonimem jest polskim pisarzem współczesnym” (Joe Alex), „nazwisko autora jest pseudonimem polskiego pisarza” (Maurice S. Andrews), „Umberto Pesco to pseudonim polskiego autora książki i równocześnie głównego bohatera powieści”, „autor, Polak, pisze powieści pod pseudonimem” (Noël Randon)[18].

Omawiając serie wydawnicze, wspomnieć należy o „wizualnej” stronie książki, czyli przede wszystkim o okładce. Jak podkreśla Magdalena Lachman: „Okładki funkcjonują na prawach ważnych identyfikatorów zjawisk, gatunków, cykli czy serii wydawniczych z obszaru kultury popularnej; są ich niezbywalnymi elementami; za ich pomocą wysyłane są bowiem odbiorcom sygnały (im bardziej jednoznaczne, tym lepiej) ugruntowujące rozpoznawalność komunikatu i niwelujące trudność w jego dekodowaniu, a także podtrzymujące nim permanentne zainteresowanie, np. w powieści zeszytowej”[19]. Podobnie postrzega

[16] Kolejny temat wart zbadania stanowiłoby pytanie, na ile były to decyzje samych autorów, a na ile – element polityki wydawnictwa, zyskujących w ten sposób „nowe nazwiska”. O podobnym zjawisku dotyczącym artykułów prasowych wspomina Świerczyńska (*ibidem*, s. 31).
[17] Stwierdzenie takie jest, oczywiście, uproszczeniem. Świerczyńska (*ibidem*, s. 18), przywołuje powszechny wśród badaczy podział przyczyn pseudonimowania: 1) motywy polityczno-społeczne, 2) psychologiczne, 3) towarzysko-obyczajowe. Można przypuszczać,

iż motywacje polskich autorów powieści kryminalnych mieszczą się w grupach 2 i 3.

[18] *Literatura piękna. Adnotowany rocznik bibliograficzny. 1959*, red. H. Grabowska [et al.], Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1960, s. 9, 23, 84.

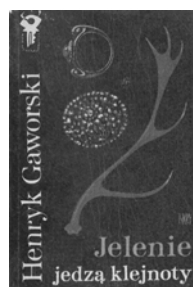
[19] M. Lachman, *Nie(d)ocenione usługi okładki*, [w:] *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana profesor Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk, M. Stanisławski, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012, s. 577.

rolę okładki Michał Zajac: „Jest [ona] nieodłączną częścią struktury fizycznej każdej książki. Bardzo często zdarza się, [...] że jest dla odbiorcy pierwszym, a zarazem jedynym sygnałem istnienia danego tytułu. Od wrażenia estetycznego, emocjonalnego, jakie wywiera, zależy reakcja potencjalnego nabywcy” [20].

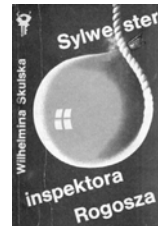
Jako „twarz” książki, okładka odgrywa szczególnie ważną rolę w przypadku wydawnictw seryjnych. Jeśli chodzi o omawiane serie, rzecz warto opisać, jako że przynajmniej niektóre z należących do nich okładek są interesujące ze względów artystycznych (np. te z serii „Labirynt” z lat 50. XX wieku). Jednakże trzeba uświadomić, iż badanie tego zjawiska może się okazać utrudnione. Wspomniane książki z założenia chyba nie miały być produktami „długiego trwania”. O tym, że owe kryminały rzeczywiście cieszyły się wśród czytelników powodzeniem, pośrednio świadczy m.in. stan zużycia egzemplarzy wystawianych na aukcjach internetowych. Spośród tomów dostępnych w bibliotekach wiele nosi oprawę introligatorską. Dlatego tym bardziej ceną inicjatywą twórców katalogu *Seria po kryminałach* było zamieszczenie przy opisach książek miniaturek okładek. Niestety, ani Polska Bibliografia Literacka, ani wspomniana *Literatura piękna* nie podają ich autorów. Informacje takie zamieszczał przez pewien czas Przewodnik Bibliograficzny. Pomimo wszystkich tych utrudnień warto byłoby się jednak o taką analizę pokusić.

Najbardziej „konsekwentna” pod względem wizualnym, mimo zmieniających się twórców projektów, była seria „Klub Srebrnego Klucza”. Pierwsze okładki tej serii (prace Janusza Grabiańskiego) zwracały uwagę prostotą – poza usytuowanym w lewym górnym rogu znakiem serii funkcję elementów graficznych spełniały litery. Potem na ciemnym tle zaczęto umieszczać grafiki bądź fotomontaże. Przez długi czas jedynym autorem projektów był Mieczysław Kowalczyk.

W latach 80. XX wieku zaczęły się pojawiać okładki innych osób, jednakże utrzymane w stylistyce serii. W tym okresie wyróżniają się prace grafika i twórcy plakatów Wiesława Rosochy

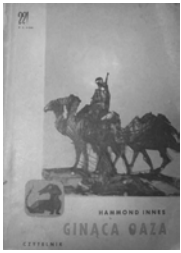


„Klub Srebrnego Klucza” – okładki Mieczysława Kowalczyka

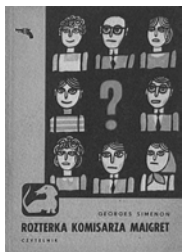
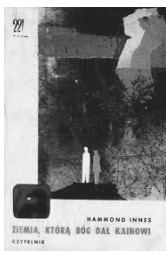


„Klub Srebrnego Klucza” i „Klub Złotego Klucza” – okładki Wiesława Rosochy

[20] M. Zajac, *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki*, Wydawnictwo „SBP”, Warszawa 2000, s. 136–137.



„Seria z Jamnikiem” – okładki
Jana S. Miklaszewskiego



„Seria z Jamnikiem” – okładki
Przemysław Bytońskiego



„Seria z Jamnikiem” – okładki
Franciszka Maśluszcza



– zaprojektował on większość okładek serii w latach 1984–1991, w tym wszystkie okładki podserii „Klub Złotego Klucza” (te od tradycyjnych „Kluczyków” odróżnia barwne tło).

W przypadku „Serii z Jamnikiem” wyróżniamy pod tym względem dwa okresy. W latach 1959–1977 okładki były kolorowe, drukowane konsekwentnie według jednego schematu. Na jednobarwnym tle (w kształcie litery „L”) umieszczano nazwisko autora i tytuł książki, pozostałą część okładki zajmowała ilustracja. Obie partie łączył znak serii (usytuowany w lewym dolnym rogu, w lewym górnym zaś figurował znak podserii). Widać w tym dbałość o poinformowanie czytelnika, iż właśnie ukazała się nowa książka z czytanej przez niego serii. Uwagę odbiorcy miała przyciągać także ilustracja. Należy podkreślić troskę wydawcy o poziom artystyczny – projektantami okładek często znani graficy i ilustratorzy, m.in. Jan Bokiewicz, Przemysław Bytoński, Elżbieta Gaudasińska, Marian Jankowski, Teresa Jaskierny, Janusz Kowalski, Franciszek Maśluszcza, Jan S. Miklaszewski, Jolanta Musiałowicz-Jankowska, Marian Stachurski.

Wizualna strona serii zmieniła się zupełnie w 1977 roku, wtedy też zmniejszono format książek (na „kieszonkowy”[21]) i zaczęto wydawać wyłącznie powieści kryminalne. Dotychczasową barwną okładkę zastąpiono czarną, z białymi napisami i grafiką. Pojawił się nowy element – zamieszczany na pierwszej stronie okładki urywek tekstu. Autorem wszystkich projektów w latach 1977–1991 (w 1977 roku jedynie trzy powieści ukazały się w „starej” szacie graficznej) był Zbigniew Czarnecki. Stworzył on okładkę rozpoznawalną, która do dziś jest doceniana przez osoby zainteresowane sztuką książki[22].

Najbardziej swobodnie potraktowano omawiane powyżej zagadnienia w przypadku serii „Labirynt”. Wyróżnikiem przynależności książki do serii był jej znak – stylizowany rysunek labiryntu. Umieszczano go w różnych miejscach, często podporządkowując to grafice. Od początku panowała tu duża różnorodność. Interesujące są zwłaszcza okładki z lat 50. XX wieku, zwracające uwagę nowoczesnymi rozwiązaniami plastycznymi. W pierwszych latach ukazywania się serii okładki te tworzyli: Waldemar Andrzejewski, Hanna Bodnar, Tadeusz Bogdański, Jerzy Grabowski, Andrzej Jeżowski, Jerzy Kępkiewicz, Szymon Kobyliński, Cezary Nerwiński, Barbara Pochwalska, Konstanty M. Sopoćko, Jerzy Treutler, Mieczysław Wiśniewski.

[21] Na ów format zwrócił uwagę J. Okopień (*op. cit.*, s. XII): „Osobiście wydaje mi się, że najbliższe »duchowi« inicjatywy z tamtych lat, duchowi zwiolokrotnionemu możliwościami nowoczesnej techniki i przychylną recepcją u odbiorców, są coraz liczniejsze serie tanich, masowych książek kieszonkowych”.

[22] Zob. np. uwagi na blogu o projektowaniu graficznym (oraz innych znaleziskach): *Okładka miękka, podniszczona*, <http://bit.ly/1ycqdPw> [data dostępu: 4 VIII 2014].

W późniejszych latach byli to m.in. Michał Bernaciak, Zdzisław Byczek, Witold Chmielewski, Gerard Desput, Krystyna Iwanicka, Marian Jankowski, Jerzy Kępkiewicz, Piotr Lewandowski, Eliza Mazurkiewicz, Janusz Przybylski, Jerzy Rozwadowski, Irena Snarska, ponownie Sopoćko, Bożena Tepli, Daniel Wegner, Zygmunt Zaradkiewicz[23].

Artystyczne walory „kryminalnych” okładek docenili Aleksandra i Daniel Mizielińscy przygotowując publikację *Tysiąc polskich okładek*, reprodukującą tytułowy tysiąc wyróżniających się projektów. Znalazło się wśród nich 17 okładek z omawianych serii – Bytońskiego, Czarneckiego, Iwanickiej, Kowalczyka, Maśluszczaka, Nerwińskiego, Ireny Snarskiej i Stachurskiego. Najliczniej reprezentowana była „Seria z Jamnikiem”. Pojawili się w publikacji również projektujący dla omawianych serii Witold Chmielewski i Barbara Pochwalska – jako twórcy okładek popularnych „Tygrysów”[24].

Wypada postawić pytanie, czy publikowane w tych seriach książki, zwłaszcza tak ongiś krytykowana powieść milicyjna[25], są czymś, co odchodzi wraz z dawnym ustrojem. Sytuacja na rynku wydawniczo-czytelniczym zdaje się temu przeczyć. W 2008 roku, jak już wspomniano, poznański Zysk i S-ka rozpoczął kontynuację serii „Klub Srebrnego Klucza”, publikując w jej ramach nowe powie-



„Seria z Jamnikiem” – okładki Mariana Stachurskiego



Seria „Labirynt” – okładki Hanny Bodnar (1, 2) i Szymona Kobylińskiego (3)

[23] Należy dodać, iż projektantami okładek byli ówczesni lub późniejsi wybitni ilustratorzy bądź plastycy aktywni także w innych dziedzinach. Dla przykładu: W. Andrzejewski projektował m.in. pieniądze papierowe; H. Bodnar to także autorka plakatów filmowych; W. Chmielewski – profesor sztuk pięknych, twórca scenografii teatralnej i telewizyjnej; J. Grabowski – obecnie wybitny przedstawiciel nurtu abstrakcji geometrycznej w grafice; J. Przybylski – malarz, profesor ASP, przedstawiciel malarstwa nowej figuracji; I. Snarska – grafik, profesor ASP; K. M. Sopoćko – w l. 1950–1952 prowadził Katedrę Grafiki Użytkowej na warszawskiej ASP, autor książek *Piórem i rylcem. Ekslibrisowe wspomnienia* (przedm. A. Ryszkiewicz, Stowarzyszenie Księgarzy Polskich, Warszawa 1986) i *Jadwiga w tle. Szkicownik pisany przez artystka z drzeworytami* (Czytelnik, Warszawa 1989); B. Tepli – scenograf; J. Treutler – m.in. autor logo dla Mody Polskiej

oraz plakatów, w tym słynnego do *Dyżansu* (Stagecoach, reż. J. Ford, USA 1939); M. Wiśniewski – specjalizujący się w ilustracjach militarnych, przygotował jeden zeszyt przygód kapitana Żbika oraz komiksową serię „Kapitan Kloss” na podstawie *Stawki większej niż życie*; Z. Zaradkiewicz – twórca rysunku satyrycznego, plakatu, scenografii.

[24] *Tysiąc polskich okładek*, wyb. A. i D. Mizielińscy, 40 000 Malarzy, Warszawa 2010, poz. 258–261, 303, 500–505, 560, 786–789, 895.

[25] Zob. np. S. Barańczak, *Polska powieść milicyjna. Dominacja funkcji perswazyjnej a problemy gatunkowe*, [w:] *W kręgu literatury Polski Ludowej*, red. M. Stępień, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; J. Jastrzębski, „Ewa wzywa 07” – 07 nie odpowiada, [w:] *idem, Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982.



„Seria z Jamnikiem” – okładki Zbigniewa Czarneckiego



Seria „Labirynt” – okładki Krystyną Iwanickiej



Seria „Labirynt” – okładki Andrzeja Jeżowskiego

ści, ale też wznawiając „klasykę” należącego do niej kryminału. Książki z wymienionych serii wciąż można znaleźć w antykwariatach i na aukcjach internetowych. Wspomnieć trzeba również o działalności Klubu Miłośników Powieści Milicyjnej (Klubu „Mord”). Jego twórca zamieścił na stronie internetowej następujący tekst:

„Któż z nas nie przeczytał w dzieciństwie lub wczesnej młodości przynajmniej jednego polskiego kryminału milicyjnego. Książki, której bohaterem jest dzielny kapitan Szczęsny,

major Downar czy kapitan Kaczanowski. To zresztą tylko pierwsi z brzegu dzielni i nieskazitelni stróże prawa strzegący porządku w PRL-owskiej rzeczywistości. Ich wyczyny opiewali tak znakomici giganci powieści milicyjnej jak Anna Kłodzińska, Barbara Gordon, Helena Sekuła, Jerzy Edigey, Zygmunt Zeydler-Zborowski czy Albert Wojt. Och, łąza się w oku kręci. Czyż nie warto powrócić do tych klimatów. Zagłębić się w czasy, kiedy wszystko było jasne i proste. Tylko

czasem ktoś włamał się do kasy gminnej spółdzielni, banku powiatowego lub nawet zamordował jakiegoś podejrzanego typa. Wówczas do akcji zaraz wkraczał któryś z dzielnych oficerów milicji i porządek natchmiast zostawał przywrócony.

Niniejszym ogłaszam powstanie Klubu Pasjonatów Polskiej Powieści Milicyjnej (KPPPM). Warunkiem przystąpienia do Klubu jest posiadanie jednego tytułu z zakresu polskiej powieści milicyjnej i udostępnienie go pozostałym Klubowiczom poprzez włączenie do wirtualnej biblioteki. Na początek umieszczam w niej 60 powieści, których sam jestem posiadaczem. Myślę, że biblioteka będzie rosła przez dodawanie kolejnych tytułów przez Klubowiczów. Na pewno wszyscy mamy do nich dostęp. Stoją gdzieś na tylnej półce regału, leżakują w piwnicy albo też zostały dawno wywiezione na działkę. Teraz trzeba to będzie odgrzebać. Kiedyś były to książki wychodzące w astronomicznych z dzisiejszego punktu widzenia nakładach.

Kolejna forma działalności klubu to comiesięczne spotkania (sympozja, konwenty, zjazdy) Klubowiczów. Warunkiem uczestnictwa jest przeczytanie jednej powieści milicyjnej. Każdy będzie mógł podzielić

się refleksjami o danej książce, jej autorze, bohaterach, przytoczyć co celniejszy cytat itp. Jako bazę proponuję moje skromne lokum. Czekam także na Wasze propozycje. Na spotkania będzie można przynosić PRL-owskie gadzety. Na pierwszym będą kanapki z dżemem z 1989 roku. To pyszny truskawkowy smakołyk. Został mi jeszcze jeden słoiczek. Ponadto między spotkaniami zachęcam do dzielenia się opiniami poprzez Internet.

Warszawa, listopad 2001

Samozwańczy Prezes KPPPM Grzegorz Cielecki”[26].

Klub, oprócz strony internetowej i wspomnianej już publikacji *Seriaż po kryminalach*, prowadzi rozległą działalność (inną jego cenną inicjatywą jest np. wydawanie w serii „Polski Kryminał Retro” powieści, które przedtem ukazały się jedynie jako „gazetowce”, w odcinkach). Na stronie internetowej klubu możliwe jest zamieszczanie recenzji – dotąd opublikowano ich 1195. Czy zjawisko to należy odczytywać jako element rozpowszechniającej się od jakiegoś czasu „mody na PRL”? Po części zapewne tak. Niewykluczone jednak, że dla „nowego” czytelnika, który ten okres zna z opowiadań, z tego prostego powodu, że urodził się później, owe teksty stają się tym, czym np. dla jego dziadków były XIX-wieczne powieści kryminalne – po prostu „starym kryminałem”. Być może, niektóre z nich zasłużą nawet na miano „dobrego starego kryminału”.

Przedstawione tu rozważania nie miały, rzecz jasna, na celu wyczerpania tematu. Podjęto w nich próbę ukazania potencjalnych sposobów badania „kryminałów z PRL-u”. Bo nie warto ich chyba odkładać do naukowego lamusa z przyklejoną etykietką: „Ideologia”. W końcu bodaj każda powieść kryminalna powstała w obrębie jakiejś ideologii. Mało tego: utrwalaniu jakiegoś systemu wartości służy cała popkultura, ze swoimi czarno-białymi podziałami. Sądzę, iż warto (co wykraczało poza zakres niniejszych rozważań) analizować poetykę owych powieści. Z pewnością są one też niezłym źródłem dla badacza historii obyczaju[27]. A poza tym – utwory te powinny zainteresować osoby zajmujące się historią edytorstwa. Pochodzą bowiem z czasów, kiedy zatrudnianie „dobrego” tłumacza w przypadku pozycji zagranicznej, jak również „dobrego” plastyka jako projektanta okładki należało do powszechnej praktyki.

[26] <http://www.klubmord.com/> [data dostępu: 12 XI 2013].

[27] Zob. M. Czubaj, *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010.

Agnieszka Szurek
Uniwersytet Warszawski
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
*kryminał, powieść krymi-
nalna, I wojna światowa,
II wojna światowa,
historia*

KEYWORDS
*detective story, World
War I, World War II,
history*

HISTORIA W POWIEŚCIACH KRYMINALNYCH DOROTHY LEIGH SAYERS I JOEGO ALEXA

Nazwiska Joego Alexa i Dorothy Sayers są często wymieniane obok siebie, zwłaszcza na forach internetowych, gdzie czytelnicy polecają sobie kryminały „w stylu Agathy Christie”. Koneserzy gatunku zauważają przede wszystkim takie podobieństwa między książkami tych autorów, jak klasyczny model „zagadki zamkniętego pokoju”, akcja tocząca się wśród angielskiej klasy wyższej oraz postać głównego bohatera, będącego „literackim potomkiem najlepszych i najciekawszych powieściowych detektywów amatorów”[1]. Część odbiorców dostrzega również, że Sayers i Alex co prawda nie przełamują konwencjonalnej fabuły kryminału, ale czasami ujmują ją w cudzysłów, bawią się funkcjonującymi w niej stereotypami[2], a przede wszystkim dodają do niej nową warstwę znaczeń – intertekstualnych gier i nawiązań, komentarzy, aluzji.

Okoliczności pisania powieści i opowiadań kryminalnych przez Sayers i Alexa były, rzecz jasna, odmienne. Kryminały Sayers powstały po I, a przed II wojną światową[3]. Maciej Słomczyński opublikował cykl o przygodach Joego Alexa w latach 1959–1968; powrócił też do niego na krótko w latach 1995–1996 w opowiadaniach drukowanych w periodyku „Megaron. Kurier Czytelniczy”. Sayers umieszczała akcję utworów w takim czasie i miejscu, w jakim sama żyła; niekiedy, jak w przypadku powieści *Zbrodnia wymaga reklamy* (*Murder Must Advertise*, 1933,

[1] E. Mrowczyk, *Przedziwna historia pana Macieja Słomczyńskiego i Mister Joe Alexa*, „Dekada Literacka” 1998, nr 6/7, <http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=1799> [data dostępu: 25 IX 2013].

[2] Zob.: E. Tabakowska, *Zagadki Joe Alexa*, „Przekładaniec” 1999, nr 5, s. 65; T. Bielak, *Więzień tradycji? Kreacja głównego bohatera w powieściach Joe Alexa (Macieja Słomczyńskiego)*, [w:] *Więzy tradycji*, red. A. Węgrzyniak,

M. Kopczyk, Wydawnictwo „Scriptum”, Bielsko-Biała 2005, s. 386.

[3] W czasie wojny Sayers napisała kilka drobnych utworów nawiązujących do postaci z cyklu o przygodach Petera Wimseya. Utwory te miały najczęściej wydźwięk propagandowy. Zob. bibliografia utworów Sayers – <http://www.sayers.org.uk/bibliography.html> [data dostępu: 25 IX 2013].

pol. 1938), nawet w otoczeniu znanym sobie z codziennego doświadczenia. Słomczyński pisał natomiast o kraju, o którym głównie czytał i słyszał z opowieści matki. Sygnując książki pseudonimem „Joe Alex”, prowadził swoistą grę z odbiorcą: są one stylizowane na przekład, a ich „autor” i zarazem bohater jawi się jako *alter ego* faktycznego twórcy[4]. Inaczej niż Słomczyński, używający wielu rozmaitych pseudonimów, Sayers publikowała pod własnym nazwiskiem zarówno powieści kryminalne (w tym i te nienależące do cyklu o Peterze Wimseyu), jak i tłumaczenia oraz eseje o tematyce społecznej czy religijnej.

Podobnie jak dla Słomczyńskiego[5], pisanie powieści kryminalnych było dla Sayers zajęciem zarobkowym, pozwalającym na pracę nad przekładami klasyki literatury. Za swoje „dzieło życia” Sayers uznawała tłumaczenie *Boskiej Komedii* Dantego – opatrzona obszernymi przypisami pierwsza część, *The Hell (Piekieło)*, ukazała się w roku 1949, druga – *Purgatory (Czyściec)* – w roku 1955. Ostatnia księga, *Paradise (Raj)*, której translację przerwała śmierć tłumaczki, została wydana pięć lat później – w roku 1962. W 1955 natomiast Sayers opublikowała, również opatrzone komentarzem, przekład *Pieśni o Rolandzie*.

Jest to zapewne jedna z wielu przyczyn, dla których w kryminałach Sayers i Alexa pojawia się tak wiele przytoczeń z klasyki literatury, aluzji, odniesień i nawiązań. Bohaterowie cytują dzieła klasyków, rozmawiają o sztuce i literaturze i niekiedy obszerne fragmenty utworów są poświęcone refleksji nad dziełami literackimi – przykładem mogą być dialogi o *Krzyształach* Eugène’a Ionesco w *Śmierć mówi w moim imieniu* (1959) Alexa i o poezji Johna Donne’a w *Gaudy Night* (1935) Sayers.

Podobieństwa między Joem Alexem a Peterem Wimseyem sięgają jednak dalej. Obaj bohaterowie są więcej niż zamożni i oba cykle zawdzięczają swoją popularność m.in. barwnym opisom życia wyższych sfer. Zarówno Wimsey, jak i Alex nie tylko wyróżniają się fenomenalną inteligencją i spostrzegawczością, ale są również ekspertami w wielu dziedzinach: krykicie (Wimsey), sztukach walki (Alex), starodrukach (Wimsey), historii diabła (Alex), życiu ciem (Alex), muzyce organowej (Wimsey). Obaj mają też oddanych służących, dla których pierwowzorem mogła być postać Jeevesa z utworów Pelhama Grenville’a Wodehouse’a. Mervyn Bunter i Higgins odznaczają się nienagannymi manierami, doskonale kontrolują emocje i perfekcyjnie spełniają obowiązki kamerdynerów. Bunter co prawda jest w cyklu Sayers postacią o wiele ważniejszą niż Higgins w powieściach Alexa – jako nie tylko oddany służący, ale również detektyw-pomocnik i dawny towarzysz broni Wimseya. Wyłącznie on wie o niektórych epizodach z dawnego życia głównego bohatera oraz potrafi zrozumieć – i przewidzieć – jego momenty słabości. W książkach Alexa podobną rolę odgrywa inspektor Scotland Yardu

[4] Zob. E. Tabakowska, *op. cit.*

[5] Zob. M. Kucharczyk-Kubacka, *Maciej Słomczyński (1922–1998). Bibliografia*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Krakowie, Kraków 2008.

Ben Parker. Postacie Buntera i Parkera są kluczami do przeszłości protagonistów – pełnią funkcję łączników między zdarzeniami z przedakcji (wojennymi dziejami tamtych) a akcją książki.

Peter Wimsey zresztą także współpracuje i przyjaźni się z inspektorem Scotland Yardu – Charlesem Parkerem. Obaj policjanci odgrywają w powieściach rolę „Watsonów” – osób, z którymi główny bohater może prowadzić dialog, wyjaśniać im tok swojego rozumowania i komentować zdarzenia. Zarówno u Sayers, jak i u Alexa postać Parkera ma jednak także głębsze znaczenie: jest wskaźnikiem tego, co sprawiedliwe i słuszne. Stanowi „interesujący kontrast moralny”[6] nie tyle dla postaci złoczyńcy, ile dla wad protagonisty. Podkreślanymi cechami zarówno Bena, jak i Charlesa są pracowitość, skromność i systematyczność, co tworzy przeciwwagę wobec nonszalancji i pyszałkowatości Wimseya i Alexa.

W obu cyklach podobnie poprowadzony jest również wątek romanсовy – związek bohatera z kobietą niezależną i wykształconą, która sprzeciwia się małżeństwu. Wątek ten w obu przypadkach nie występuje we wszystkich tomach. Ani protagonista Sayers, ani Alexa nie ma też żadnych pobocznych przygód miłosnych (pojawiają się one tylko w retrospekcjach tego pierwszego). Obie opowieści kończą się małżeństwem głównej postaci (nie zmieniają tego pojedyncze opowiadania publikowane zarówno przez Sayers, jak i przez Słomczyńskiego już po zamknięciu cyklu). W obu małżeństwo i rozpoczęcie nowego, ustabilizowanego życia oznacza wyzwolenie się z koszmarów przeszłości.

Zarówno Wimsey, jak i Alex mają bowiem za sobą wojenne doświadczenia. Wimsey służył na froncie w trakcie I wojny, był oficerem wywiadu, osiągnął rangę majora. W 1918 roku, podczas ostrzału artyleryjskiego, został zasypany w leju po pocisku przez osuwającą się ziemię. Uratowany przez Buntera, przeszedł załamanie nerwowe i przez dwa lata nie potrafił powrócić do normalnego życia[7]. Joe Alex pilotował bombowce prowadzące naloty na Niemcy i okupowane porty francuskie. W trakcie jednej z wypraw jego samolot zaczął płonąć. „Z siedmiu znajdujących się w nim ludzi tylko trzech zdążyło wyskoczyć i rozwinąć spadochrony”[8]. Wojenna przeszłość bohaterów jest przywoływana w każdym tomie obu cyklów. Wimseya i Alexa dręczą koszmarnie sny o wojnie:

„Niemiecki myśliwiec zatoczył szerokie koło i pojawił się w górze, po prawej stronie, mając za sobą słońce, które oślepiło Alexa... »Myśliwiec, prawo góra...« – powiedział do mikrofonu. »Myśliwiec, prawo góra, zrozumiałem...« »Myśliwiec, prawo góra, zrozumiałem...« – odpowiedziały dwa spokojne głosy, z których jeden należał do strzelca pokładowego, Beniamina Parkera. W tej samej chwili ciemny, mały cień przykrył na ułamek sekundy słońce i poprzez szum silników Joe usły-

[6] J. Brown, *The Seven Deadly Sins in the Work of Dorothy L. Sayers*, Kent State University Press, Kent [Ohio] 1998, s. 59.

[7] D. Sayers, *Czyje to ciało?*, przeł. A. Wolnicka, Wydawnictwo „C&T”, Toruń 2012, s. 205.

[8] J. Alex, *Powiem wam, jak zginął*, Iskry, wyd. 3, Warszawa 1973, s. 7.

szął długą, nie kończącą się serię karabinów maszynowych nieprzyjaciela. Nacisnął stery i nos ciężkiej maszyny pochylił się w dół ku niewidocznej za chmurami ziemi. Seria trwała. Jeszcze pół sekundy – myślał Alex – jeszcze ćwierć... To się musi zaraz skończyć, minie nas i zaatakuje z drugiej strony... – I zaraz potem nagły, groźny sygnał w mózgu: Dlaczego nasze karabiny milczą? – Ale tamta seria trwała i nie kończyła się. Nacisnął stery jeszcze bardziej. Bombowiec przechylił się na skrzydło i wszedł w białą, nieomal lepka masę obłoków... – Teraz go zgubiłem... – Ale nie zgubił go. Ostry, przenikliwy terkot trwał dalej... – Jakim cudem on się utrzymuje nade mną?... – zdążył pomyśleć Joe i obudził się”[9].

„Buntera, śpiącego sprawiedliwym snem wiernego sługi, zbudził o świcie ochrypły szept: – Bunter!

– Słucham, milordzie? – odparł Bunter, siadając i zapalając lampę.

– Zgąś to, do kroćset! – syknął głos. – Słyszysz? O, tam – słuchaj! Słyszysz?

– To nic, milordzie – rzekł Bunter, pospiesznie wstając i obejmując swojego pana. – Nic złego się nie dzieje, proszę się szybko kłaść do łóżka, a ja zaraz przyniosę kropelkę bromu. Mój Boże, cały pan drży. Za długo pan pracował.

– Cicho! Przestań! To woda – odparł lord Peter, szcękając zębami. – Ci biedacy na dole stoją już po pas w wodzie. Słuchaj! Naprawdę nic nie słyszysz? Stuk, stuk, stuk – zaminowują tunel, tylko nie wiem gdzie. Nic nie słyszę, zupełnie nic. Posłuchajże i ty! O, znowu! Musimy ich znaleźć, musimy im przeszkodzić... Słuchaj! Na Boga! Nic nie słyszę! Nic oprócz huku dział. Czy oni nie mogą przerwać ognia?”[10].

Codziennie, zwyczajne sytuacje wywołują wizje wojennych przeżyć. Alex nie zapina pasów podczas lotu samolotem, ponieważ boi się, że mógłby zostać uwięziony w płonącym wraku[11]. Lordowi Peterowi gęsta mgła i „dotyk znoszonego trenca Parkera” przywodzą na myśl „wspomnienie innych, o wiele gorszych miejsc”[12].

Zastanawiająca jest funkcja, jaką odniesienia do wojny – niekiedy tak obszerne, jak w przytoczonych przykładach – pełnią w utworach Sayers i Alexa. Istotne wydaje się również to, że tylko wojny światowe – I u Sayers, II u Alexa – są wydarzeniami przywoływanymi konsekwentnie w każdej powieści z cyklu. W poszczególnych opowiadaniach mogą pojawiać się nawiązania do innych epok historycznych – np. w *Jesteś tylko diabłem* (1960) Alexa korzenie zagadki sięgają XVII-wiecznych polowań na czarownice, a *Zmącony spokój Pani Labiryntu* (1965) przedstawia czytelnikom fascynującą wizję kultury minojskiej. W opowiadaniu Sayers *Erudycja i smoczy łeb* (*The Learned Adventure of the Dragon Head*, 1928, pol. 1985) kluczem do rozwikłania problemu okazuje się mapa z XVI-wiecznej *Cosmographia mundi* Sebastiana Münstera (za-

[9] *Idem, Cichym ściagałam go lotem*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 39.

[10] D. Sayers, *op. cit.*, s. 133–134.

[11] J. Alex, *Piekło jest we mnie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 48.

[12] D. Sayers, *op. cit.*, s. 176.

równy angielskie, jak i polskie wydania reprodukuje fragment strony z autentycznej jej edycji z 1554 roku[13]), a powieść *Have His Carcase* (1932) przywołuje sensacyjny wątek rzekomej ucieczki członków carskiej rodziny z ogarniętej rewolucją Rosji. Nawiązania te jednak służą wyłącznie uatrakcyjnieniu fabuły i stworzeniu barwnego tła dla zagadki kryminalnej. Autorzy nigdy też nie powracają w kolejnych utworach do raz wykorzystanych dekoracji.

W odróżnieniu od tych erudycyjnych popisów, obrazy z I i II wojny światowej niewiele wnoszą do rozwoju fabuły, nie są też wskazówką do rozwikłania zagadki. Nie pełnią funkcji dydaktycznej – brak jakichkolwiek śladów starań o dostarczenie czytelnikom informacji o datach, miejscach lub przebiegu bitew. Historia i przeszłość nie odgrywają też w utworach Sayers i Alexa takiej roli jak w kryminałach retro czy powieściach historiograficznych. Można by, co prawda, dostrzec tu pewne ogólnikowe podobieństwa: Aleksandra Chomiuk wskazuje, że charakterystyczne dla kryminału retro i historii alternatywnych jest powiązanie dziejów kraju z prywatnymi losami postaci oraz przedstawianie przeszłości jako ciągle żywej, obecnej w teraźniejszości[14]. Leszek Drong stwierdza z kolei, że powieść historiograficzna zostaje zbudowana wokół pamięci jednostkowej, zapamiętanych przez bohaterów wyrwykowych wydarzeń[15]. Cechy te można odnaleźć w utworach Sayers i Alexa; w odróżnieniu od omawianych przez Chomiuk i Dronga odmian, książki te nie negują ani możliwości rekonstrukcji przeszłości, ani uniwersalnych prawd. Przeciwnie, odwołują się często do utrwalonego sposobu myślenia o minionych wypadkach i nie kwestionują powszechnie akceptowanych ocen. Zarówno Peter Wimsey, jak i Joe Alex z pełnym przekonaniem włączają się np. w publiczne uroczystości poświęcone poległym w I lub II wojnie. W powieści *Nieprzyjemność w klubie Bellona* (*The Unpleasantness at the Bellona Club*, 1928, pol. 1986; inny przekład pt. *Klub Bellona*, 1993) Wimsey bierze udział w obchodach Dnia Pamięci. Alex angażuje się w projekt wystawienia pomnika poległym lotnikom (*Gdzie przykazań brak dziesięciu*, 1968).

Kolonialna mentalność starszego pokolenia również jest raczej łagodnie krytykowana niż potępiana, a imperialną przeszłość Wielkiej Brytanii wspomina się z nutą nostalgii. 90-letni generał Fentiman z *Nieprzyjemności...* to twardy żołnierz ze „starej szkoły”. Szorstko traktuje swojego wnuka, który stracił zdrowie na wojnie i nie może znaleźć pracy. Ostatecznie jednak okazuje się, że zapisał mu w testamencie swój majątek. Mimo że inni bohaterowie podkreślają niewzruszoność Fentimana

[13] Eadem, *Erudycja i smoczy łeb*, [w:] eadem, *Lord Peter ogląda zwłoki. Opowiadania*, przeł. R. Stiller, Iskry, Warszawa 1985, s. 64; eadem, *The Learned Adventure of the Dragon's Head*, [w:] eadem, *Lord Peter Views the Body*, Avon Books, New York 1969, s. 173.

[14] A. Chomiuk, *Historie obok Historii. Odwołania do przeszłości w polskiej powieści popularnej ostatniego*

dwudziestolecia, [w:] *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

[15] L. Drong, *Szeherazada w archiwum dziejów. O metafikcji historiograficznej Salmana Rushdiego z perspektywy retoryki dionizyjskiej*, „Forum Artis Rhetoricae” 2008, nr 14/15.

i jego „nieprzeniknioną postawę starego żołnierza”[16], ani narrator, ani żadna z postaci nie przybierają wobec niego oskarżycielskiego tonu. Ze swojej kolonialnej przeszłości nie jest rozliczany również 92-letni generał Somerville z powieści *Gdzie przykazań brak dziesięciu*. Odmówił on wsparcia pokrzywdzonej przez wojnę rodzinie bratanicy, prezentując „twardy wiktoriański charakter twórcy imperium i żołnierza niezłomnego także w sprawach finansowych”[17]. Ostatecznie jednak otoczył opieką małą Karolinę i zapisał jej w testamencie swój majątek. Mimo że bohaterka stwierdza, iż cenne zbiory generała pochodzą „w połowie z rabunku, a w połowie z łapówek, wyludzonych od tych nieszczęśliwych Hindusów i Birmańczyków”[18], Somerville pozostaje postacią przedstawianą z sympatią i odcieniem podziwu.

Powieści Sayers i Alexa nie są też jednak podporządkowane zasadzie idealizacji przeszłości. Nie rozliczają się z kolonialną historią Wielkiej Brytanii, ale jej również nie gloryfikują. W utworach Sayers, zwłaszcza w *Nieprzyjemności...*, pojawiają się elementy krytyki społecznej i politycznej: poruszane są takie problemy jak bezrobocie, wojenna trauma, przemiany obyczajowe. W książkach Alexa, przedstawiających „przestrzeń niedostępną dla przeciętnego czytelnika z siermiężnej rzeczywistości czasów Gomułki”[19], krytyka w zasadzie nie występuje.

Ani Sayers, ani Alex nie podważają ustalonego, akceptowanego społecznie sposobu odczytywania i oceniania przeszłości. Przeciwnie, opisując ją, często odwołują się do stereotypów. Elżbieta Tabakowska zwraca uwagę, że akcja książek Alexa toczy się poza czasem, w „uogólnionej Anglii”[20]. Najczęściej temporalny aspekt akcji powieści da się określić jedynie z dokładnością do kilku lat. Motto poprzedzające *Zmącony spokój...* ustala go na rok 1964, w pozostałych tomach cyklu odnośne sformułowania są o wiele bardziej ogólne („Wszystko to działo się w przededniu rewolucji, jaką spowodowało wprowadzenie silnika odrzutowego w lotnictwie pasażerskim”[21]). Autor nie wspomina o żadnych wydarzeniach politycznych czy społecznych, które mogłyby pomóc w bardziej precyzyjnym datowaniu. Zagadka kryminalna toczy się w całkowitym oderwaniu od świata zewnętrznego – w powieściach Alexa nie ma np. wzmianek o wojnie w Wietnamie, śmierci Winstona Churchilla czy zabójstwie Johna Kennedy’ego. Podobną strategię przyjmuje też Sayers – w jej książkach również nie odgrywają roli takie wypadki jak wojna domowa w Irlandii czy strajk generalny z 1926 roku. W utworze *Czyje to ciało?* (*Whose Body?*, 1923, pol. 2012) pojawiają się co prawda wzmianki o rewolucji w Rosji, a w *Busman’s Honeymoon* (1937) – o szerzeniu się faszyzmu, nie są jednak przywoływane żadne konkretne wydarzenia. Sayers, tak samo jak Alex, określa czas akcji w przybliżeniu do kilku lat.

[16] D. Sayers, *Nieprzyjemność w klubie Bellona*, przeł. Z. Zinslerling, Iskry, Warszawa 1986, s. 16.

[17] J. Alex, *Gdzie przykazań brak dziesięciu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, s. 24.

[18] *Ibidem*, s. 27.

[19] T. Bielak, *Proza Macieja Słomczyńskiego (Joe Alexa)*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach, Katowice 2008, s. 140.

[20] E. Tabakowska, *op. cit.*, s. 64.

[21] J. Alex, *Piekło...*, s. 7.

W drugim wydaniu powieści *Clouds of Witness* (1926) zmieniła np. daty z „1923” na „192-”, a sformułowanie „osiem lat temu, przed wojną” – na „dziesięć lat temu, przed wojną” [22], nie wprowadzając przy tym żadnych zmian w tle politycznym czy społecznym powieści. W przedmowie do *Gaudy Night* pisała: „Ci, którzy pasjonują się chronologią wydarzeń, mogą, jeśli zechcą, zadać sobie trud, na podstawie wiadomości o rodzinie Wimseyów wywnioskować, że akcja tej książki toczy się w roku 1935. Jeśli tak postąpią, niech nie narzekają, że nie wspomina się tu o królewskim srebrnym jubileuszu albo że pogodę i fazy księżyca ustaliłam według własnego upodobania” [23].

Powraca zatem pytanie: dlaczego autorzy tak konsekwentnie unikający odniesień do wydarzeń historycznych tak często przywołują wojenne wspomnienia bohaterów? Nie można tłumaczyć tego osobistymi doświadczeniami pisarzy. I i II wojna światowa z pewnością wywarły znaczny wpływ na ich życie; Sayers i Słomczyński mieli też w momencie wybuchu wojny mniej więcej tyle lat, ile bohaterowie ich powieści. W ich utworach nie ma jednak wątków autobiograficznych – są odniesienia nie do osobistych doświadczeń, ale do ogólnej wiedzy i powszechnych opinii. Autorzy osiągają dzięki temu kilka celów. Mogą w krótki, ekonomiczny sposób scharakteryzować postacie, zbudować więź z czytelnikami i zarysować kontury ustalonego ładu świata, koniecznego do osadzenia w nim zagadki kryminalnej.

Wzmianki o wojennej przeszłości bohaterów pozwalają na szybkie, dynamiczne naszkicowanie cech ich osobowości oraz na przypisanie im niecodziennych umiejętności. Joe Alex był pilotem bombowca, wiadomo zatem, że musi wyróżniać go spostrzegawczość, refleks i zimna krew w obliczu zagrożenia. Lord Peter, podczas wojny oficer wywiadu, odznacza się żelazną samokontrolą, potrafi konsekwentnie odgrywać zaplanowaną rolę, a prócz tego ma wiedzę o szyfrach i kodach. Tak przedstawiona charakterystyka bohatera jest zwięzła, dynamiczna i nie nużąca dla czytelnika.

Odwołanie się do traumatycznych wojennych doświadczeń pozwala też w krótki, niewymagający rozbudowanych opisów sposób wyjaśnić, dlaczego detektywi z taką beztroską podchodzą do zbrodni. Oczywiście, tego rodzaju postawa mieści się doskonale w kanonach literatury kryminalnej – już Sherlock Holmes narzekał, że bez Moriarty’ego Londyn staje się nudny. Sayers i Słomczyński budują jednak postać głównego detektywa nieco inaczej niż Arthur Conan Doyle. Wimsey i Alex mają nie tylko zdumiewać niezwykłymi zdolnościami, ale także budzić sympatię i umacniać więź z czytelnikiem. Pozostałości nerwicy frontowej są doskonałym wytłumaczeniem, dlaczego bohaterowie z taką obojętnością odnoszą się do cierpienia innych: ich wrażliwość została przy-

[22] Por. D. Sayers, *Clouds of Witness*: <http://bit.ly/Xj8s-dv> [data dostępu: 20 X 2013], <http://bit.ly/X2JqSc>, <http://bit.ly/X2JwcA> [data dostępu: 20 X 2013].

[23] Eadem, *Introduction*, [w:] *Gaudy Night*, Victor Gollancz, London 1958, s. 5.

tlumiona w wyniku tego, czego świadkami byli podczas wojny. W ten sposób Słomczyński i Sayers przewyciężają pewną artystyczną trudność (zwraca na nią uwagę także Joanna Kokot, analizując utwory Gilberta Keitha Chestertona[24]): czy detektyw w powieści kryminalnej ma traktować zbrodnię jako problem intelektualny, czy moralny? Czy jest możliwe pogodzenie obu tych aspektów? Dylemat ten, którego Sayers była świadoma, omawiają w studiach poświęconych jej dziełu Catherine Kenney i Janice Brown. Obie badaczki przytaczają ten sam fragment napisanej przez Sayers recenzji opowiadań Chestertona *The Scandal of Father Brown* (1935): „Czy zbrodnie mają być prawdziwymi grzechami, czy tylko pustymi gestami marionetek? Mamy przelewać krew czy trociny? [...] Jeśli chodzi o artystyczną spójność, nie jest ważne, którą opcję wybierzemy, bylebyśmy konsekwentnie trzymali się dokonanego wyboru; jeśli jednak spojrzymy na całość naszej pracy, dostrzeżemy, że ma to fundamentalne znaczenie”[25]. Aksjologiczny wymiar powieści Alexa jest mniej oczywisty. Wydaje się jednak, że pewne fragmenty książek w zamiarze autora miały być przez czytelników traktowane bardziej poważnie i stanowić coś więcej niż uatrakcyjnienie fabuły. Dotyczy to przede wszystkim refleksji o sztuce, literaturze i kreacji literackiej.

Sayers i Alex chcieli zatem stworzyć postać bohatera obdarzonego autorytetem, którego opinie – a przynajmniej część z nich – czytelnik mógłby serio brać pod uwagę. Wojenna przeszłość jest jednym ze sposobów uwiarygodnienia protagonisty w oczach odbiorcy. Retrospekcje przywołujące frontowe doświadczenia pozwalają też pokazać, jakim przemianom podlega osobowość przedstawianych ludzi. W studium poświęconym prozie Słomczyńskiego Tomasz Bielak twierdzi, że postaci słynnych detektywów zazwyczaj odznaczają się stabilnym, nie-poddawanym większym modyfikacjom charakterem, cykl o przygodach Joego Alexa prezentuje natomiast dojrzewanie głównego bohatera[26]. Usposobienie lorda Petera również przekształca się, zwłaszcza w dwóch ostatnich częściach. Wimsey w miarę upływu czasu traci wiele cech beztroskiego dandysa-estety, a nabiera rysów heroiczych – w *Gaudy Night* i *Busman's Honeymoon* staje się obrońcą ładu, zaangażowanym w ratowanie ojczyzny i świata przed groźbą faszyzmu. Elementem przemiany obu protagonistów jest wyzwolenie się z powracających koszmarów, wyleczenie wojennej traumy. Ani Sayers, ani tym bardziej Alex nie zamierzali, oczywiście, tworzyć wnikliwego studium psychologicznego. Motyw metamorfozy bohatera i jego rozliczania się z wojenną przeszłością wykorzystali jako jeden ze sposobów budujących z cyklu powieści spójną fabularną całość.

[24] J. Kokot, *Gilbert Keith Chesterton i „miejsca wspólne”*. Manipulowanie odbiorem w opowiadaniach o księdzu Brownie, [w:] *Rhetorica regina artis scientiaeque*, red. nauk. S. Górczyński, Wydawnictwo „DiG”, Warszawa 2011, s. 125.

[25] D. Sayers, „*The Scandal of Father Brown*” G. K. Chestertona [recenzja], „*Sunday Times*” 1935, nr z 7 IV; cyt. za: J. Brown, *op. cit.*, s. 2–3. Zob. też C. Kenney, *The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers*, Kent [Ohio] State University Press, Kent 1991, s. 69.

[26] T. Bielak, *Proza...*, s. 136 n.

Fragmety opisujące wojenne doświadczenia protagonistów wyrażone są kierowane do czytelników, którzy mają podstawowe wiadomości na temat przywoływanych wypadków: wiedzą w ogólnych zarysach, jak przebiegała bitwa o Anglię i jakie warunki panowały w okopach pod Ypres[27]. I i II wojna światowa to wydarzenia ważne i cały czas żywo obecne w pamięci audytorów, do których adresują swoje utwory Sayers i Alex.

Autorzy zakładają jednak nie tylko, że czytelnik przyswoił informacje o pewnych punktach przeszłości, ale również, że ocenia je tak samo jak oni. Alex nigdzie nie pisze o moralnych wątpliwościach, jakie budziły alianckie naloty na niemieckie miasta, chociaż temat ten był szeroko dyskutowany – wielu ludzi zapamiętało np., że Churchill nie wspomniał o załogach bombowców w swoim przemówieniu w dniu zakończenia wojny[28]. Sayers przedstawia koszmarnie konsekwencje wojny, nigdzie jednak nie potępia jej tak zdecydowanie, jak wielu współczesnych jej pisarzy.

Odniesienia do historii, a dokładniej: do I i II wojny światowej, pełnią zatem ważną funkcję w utworach Sayers i Alexa, zarazem wszakże przywoływane wydarzenia są prezentowane w sposób jednostronny, często schematyczny i uproszczony. Czy można stwierdzić, że ci autorzy wykorzystują stereotypy i utrwalone literackie klisze? Taki sposób traktowania wojennej przeszłości był powszechny w powieści milicyjnej, gdzie złoczyńca często okazywał się ukrywającym się od czasów wojny faszystą, a detektyw-milicjant na ogół „miał za sobą piękną przeszłość wojskową z lat wojny. Najczęściej była to służba w oddziałach partyzanckich”[29]. Tabakowska i Bielak zwracają uwagę, że w książkach Alexa pojawiają się liczne stereotypy: śliczna pokojówka, młoda, zdolna aktorka, angielski dżentelmen pijący herbatę z wytwornych filiżanek[30]. Podobne stereotypy wykorzystuje również Sayers, traktując je zresztą, analogicznie jak Słomczyński, z dystansem, jako element gry z konwencją. Czy zatem obraz wojny w kryminałach tych autorów również nie wykracza poza stereotyp?

Sądzę, że na wizje wojny w utworach Sayers i Alexa składają się nie stereotypy, lecz *endoxa* – opinie akceptowane przez grupę znających sprawę osób, niewolne od błędów, ale dość powszechnie przyjęte[31]. *Endoxon* byłoby np. przekonanie o dużej randze strategicznej nocnych

[27] Nieznajomość wydarzeń z I wojny światowej może skutkować niewłaściwym odczytaniem sensu zdań powieści Sayers. Dowodem tego są błędy tłumaczeniowe w przekładzie M. Jodczyk-Dudanowicz (*Klub Bellona*, Petra, Warszawa 1993).

[28] Dyskusje te zostały przypomniane przy okazji odsłonięcia w Londynie RAF Bomber Command Memorial w 2012 roku. Zob. np. E. Renzetti, *A memorial for Bomber Command – too late for many*, <http://bit.ly/10L0M1C> [data dostępu: 20 X 2013].

[29] J. Siewierski, *Powieść kryminalna*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1979, s. 159.

[30] E. Tabakowska, *op. cit.*, s. 65; T. Bielak, *Więzień...*, s. 385–386.

[31] Zob. R. Kraut, *How to justify ethical propositions: Aristotle's method*, [w:] *The Blackwell Guide to Aristotle's „Nicomachean Ethics”*, red. *idem*, Blackwell Publishing, Malden [Massachusetts] – Oxford 2006, s. 79–80.

nalotów na Niemcy. W literaturze naukowej kwestia ta jest przedstawiana jako dyskusyjna, duże grono traktuje ją też obecnie jako pozbawioną jakiegokolwiek wagi. Jeśli jednak temat ten podejmuje się publicznie, co miało miejsce np. przy okazji odsłonięcia RAF Bomber Command Memorial w Londynie w roku 2012[32], nie sposób zlekceważyć opinii osób zainteresowanych i mających pewną orientację w temacie – weteranów, ich rodzin, historyków amatorów. Ich zdanie, zgodnie z sugestiami Arystotelesa, powinno się wziąć pod uwagę, choć nie oznacza to, że należy je bezdyskusyjnie akceptować[33]. *Endoxon* w przypadku Sayers mógłby być np. jej sposób przedstawiania osób cierpiących na nerwicę wojenną.

Niewykluczone, iż to właśnie odwołanie do *endoxa* jest jednym z powodów, dla których powieści Sayers i Alexa cieszą się niesłabnącym powodzeniem wśród czytelników. Są bowiem skierowane do dwóch różnych audytoriów – uwzględniają powszechne gusta, przekonania i opinie, jednocześnie znajdując sposób, aby stać się „intelektualną przygodą dla czytelnika, który szuka »czegoś więcej«”[34].

[32] Zob. przyp. 28.

[33] Arystoteles, *Topiki*, I 14.

[34] T. Bielak, *Proza...*, s. 183–184.

Adam Mazurkiewicz
Uniwersytet Łódzki
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
*historia alternatywna,
historiozofia, fantastyka,
literatura popularna, Jacek
Dukaj, węzeł czasowy*

KEYWORDS
*alternate history, philoso-
phy of history, speculative
fiction, popular literature,
Jacek Dukaj, point of
divergence*

„JAK BYĆ MOGŁO?...”

O HISTORII ALTERNATYWNEJ W POLSKIEJ LITERATURZE FANTASTYCZNONAUKOWEJ (REKONESANS)

Przeszłość jest miejscem fantazji[1].

„Współczesna metodologia historii zdjęła już swoistą anatemę, jaka ciążyła na słówku »gdyby«. Historia alternatywna zyskuje coraz szersze uznanie, także profesjonalistów, między innymi jako wypróbowany sposób popularyzacji oraz ożywienia i uatrakcyjnienia naszej wiedzy o przeszłości. Wszak myślenie o przeszłości w kategoriach »co by było, gdyby...«, jest ulubionym sposobem potocznego myślenia o historii”[2] – zauważają Janusz Osica i Andrzej Sowa we wprowadzeniu do tomu rozmów z wybitnymi współczesnymi polskimi historykami. Istotnie: paradygmat postmodernistyczny, akcentujący wielość równouprawnionych „narracji”, neguje odrzucanie alternatywności hipotez na rzecz jednej, uzgodnionej wersji; wyrazem takiego – konstytutywnego dla XIX-wiecznego myślenia o przeszłości – stanowiska był postulat Leopolda von Rankego, aby nauki historyczne zmierzały do ukazania, „jak to właściwie było”[3].

Ponowoczesne podważenie tradycyjnego uprawomocnienia nauk (w tym nauk historycznych) wynika z odrzucenia „wielkich narracji”, niesłusznie – zdaniem zwolenników filozofii postmodernistycznej – roszczęcych sobie prawo do bycia fundamentem uniwersalnej i wszechstronnej

[1] Opinia H. White’a za: E. Domańska, *Filozoficzne rozdroża historii*, [w:] eadem, J. Topolski, W. Wrzosek, *Między modernizmem a postmodernizmem. Historiografia wobec zmian w filozofii historii*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1994, s. 23.

[2] J. Osica, A. Sowa, *Od autorów*, [w:] *Co by było, gdyby... Historie alternatywne. Z Henrykiem Samsonowiczem, Januszem Tazbirem, Jerzym Skowronkiem, Andrzejem Ajnenkiem rozmawiają Janusz Osica i Andrzej Sowa*, Bellona, Warszawa 1998, s. 5.

[3] L. von Ranke, *Vorrede*, [do:] *idem, Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*, G. Reimer, Leipzig–Berlin 1824, s. VI („er will bloß sagen, wie es eigentlich gewesen [chciałbym jedynie powiedzieć, jak to naprawdę było]”). Jako świadectwo odrzucenia wizji spójnej historii przywołajmy słowa J.-F. Lyotarda (*Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. J. Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1998, s. 36), pytającego retorycznie: „Czy dzisiaj nadal możemy porządkować natłok wydarzeń docierających do nas z ludzkiego i pozaludzkiego świata, układając je zgodnie z ideą uniwersalnej historii ludzkości?”.

wiedzy[4]. Jednakże wraz z zanegowaniem przez postmodernistów aksjomatu o możliwości poznania dziejów zakwestionowany zostaje również warsztat badawczy nauk historycznych: proponowane przez nich „doświadczenie” przeszłości ma być – jak zauważa Grzegorz A. Dominiak – „bogatsze” i pełniejsze poznawczo niż opis z perspektywy relacji podmiotowo-przedmiotowych[5]. *Expressis verbis* stanowisko to wyraża Jerzy Łojek, podkreślający rangę rozpatrywania możliwych, a niezrealizowanych scenariuszy toku dziejów w celu zrozumienia mechanizmów historii: „Początek każdego procesu dziejowego [...] podobny jest do wejścia na rozstaje dróg w pierwszej fazie od siebie nieodległych, lecz dalej rozdzielonych coraz większą przestrzenią. Chwila wejścia na ten rozstaj dróg dziejowych była czasami jedynie przelotnym momentem historii, nie zawsze zresztą przez historiografię zauważonym. Niekiedy tylko zbieg okoliczności, częściowej świadoma swych celów, lecz nieświadoma konsekwencji działania decyzyja ludzka przesądzała o skierowaniu biegu historii w jednym lub drugim kierunku [...]. Upieranie się przy badaniu tylko tej linii rozwoju, która rzeczywiście się zrealizowała, zuboża niesłuchanie wiedzę ludzką”[6].

Podważenie dotychczasowych aksjomatów nauk historycznych, zakorzenionych w postulacie Rankego, ma jednak reperkusje dużo szersze niż reorganizacja dyskursu metodologicznego, w którym uwzględnione zostają sposoby poznawania dziejów przeszłych dotąd uważane za „naukowo podejrzane”[7]. Wynika też z przesłanek szerszych niż naukowe eksperymenty myślowe, choć i one są dla historii alternatywnej istotne – jak przekonuje lektura *Stulecia chaosu. Alternatywnych dziejów XX wieku* Witolda M. Orłowskiego (2006) oraz tomu esejów wybitnych polskich historyków pt. *Gdyby... Całkiem inna historia Polski* (2008). Zainteresowanie nauki historią alternatywną wolno bowiem traktować również jako werbalizację problematyki filozoficznej, związanej z poszukiwaniami odpowiedzi na pytanie o naturę świata, umożliwiającą znalezienie „złotego środka” w sporze deterministów z relatywistami[8].

Światy hipotetyczne – te, które potencjalnie istnieją w sposób paralelny do doświadczonej przez nas rzeczywistości – to jednakże domena nie tylko rozważań historiozoficznych i logicznych, lecz również sztuki. Utożsamienie historii alternatywnej (inne, mniej rozpowszechnione, nazwy: kontrhistoria, allohistoria, historia kontrfaktyczna) z eksperymentem myślowym sprawia, iż staje się ona przejawem artystycznej refleksji nad problemami

[4] Zob. J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 111–119.

[5] G. A. Dominiak, *Metafizyka nowożytna a zadanie historiografa*, „Filo-Sofija” 2003, nr 1, s. 45–46.

[6] J. Łojek, *Wokół sporów i polemik. Publicystyka historyczna*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1991, s. 8.

[7] Gwoli ścisłości dodajmy, iż nie jest to zresztą nowe podejście, korzyści bowiem z możliwości sięgania po eksperyment myślowy (jakim jest tworzenie alternatyw-

nych ścieżek rozwoju dziejów) upatrywano już w XIX w.; przykładem służy postulat M. Bobrzyńskiego z kart jego *Dziejów Polski w zarysie* (1879): „Nie ulega wątpliwości żadnej, że błędne lub lekkomyślne używanie historycznego »gdyby« szkodzi historycznej pracy, ale dlatego, że jeden może z pewnej rzeczy zły zrobić użytek, nie można jej zabronić innym, którzy nią zdołają z wielkim pożytkiem władać” (cyt. za: *Co by było, gdyby...*, s. 8).

[8] Zob. M. Klinowski, *Możliwe zdarzenia w branching-time*, „Diametros” 2005, nr 3.

paralelnymi do tych, z jakimi zмага się historiozofia[9], a tym samym – wyrazem akcentowanej przez Marię Delaperrière przemiany relacji między dyskursem historyczno-naukowym a jego wersją fikcyjno-literacką[10].

Innym, prócz akcentowanego przez badaczkę, punktem odniesienia dla historii alternatywnej służy koncepcja „światów możliwych” Umberta Eco. W myśl jego sugestii odbiorca jest tym, który w trakcie lektury przejawia postawę „propozycjalną”, tj. ma pewne wyobrażenie, pragnienie, życzenie co do sposobu rozwiązania perypetii bohaterów[11]. W sposób nie zawsze uświadomiony powołuje do istnienia własne wersje ich losów, kreując światy potencjalne, zagnieżdżone w aktualnym. Traktowana z tej perspektywy kontrhistoria wydaje się aktualizacją historiozoficznych rozważań czytelnika, tworzącego w wyobraźni różne, niezrealizowane realnie, możliwe linie rozwoju wydarzeń znanych mu z doświadczenia pozatekstowego. Powstające w ten sposób „myślowe mikroświaty” nie tylko są odpowiedzią na oczekiwania czytającego, ale i zaspokajają jego potrzeby, wynikające z uwarunkowań społeczno-kulturowych.

Z tego względu obserwowaną coraz powszechniej fascynację „dziejami niebyłymi” należy uznać przede wszystkim za refleks przemian społecznych, dokonujących się pod wpływem – uwarunkowanych kulturowo – przeobrażeń mitologii społecznych i sposobów myślenia o przeszłości oraz w wyniku „re-konstruowania” własnych dziejów na potrzeby *imaginarium communis*[12]. Po tak rozumianą historię alternatywną

[9] O ważkości samej historii alternatywnej, jako sposobu refleksji nad istotą dziejów, może świadczyć fakt ustanowienia w 1995 r. dorocznej nagrody literackiej „Sidewise Award for Alternate History”, przyznawanej przez amerykańskich krytyków literackich najwybitniejszym utworom realizujących założenia konwencji historii kontrfaktycznej. Zob. <http://bit.ly/1qouBca> [data dostępu: 16 IV 2013]. Nazwa nagrody wybrana jest nieprzypadkowo i odwołuje się do tytułu noweli M. Leinstera (właśc. W. F. Jenkinsa) *Sidewise in Time* (1934), opowiadającej o perypetiach naukowca podróżującego przez czas. Probiezerm popularności historii alternatywnej w krajach anglosaskich (głównie USA) jako zjawiska kulturowego są również poświęcone jej pisma; przykładem służą: „Paradox. The Magazine of Historical and Speculative Fiction” oraz „Changing the Times”.

[10] M. Delaperrière, *Historia w polskiej literaturze współczesnej: gry i dekonstrukcje*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 134–135. Jako punkt odniesienia dla sygnalizowanej tu przez Delaperrière tendencji można przywołać koncepcję „gatunków zmąconych” C. Geertza (*O gatunkach zmąconych. (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, przeł. Z. Łapiński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wyb., oprac., przedm. R. Nycz, Wydawnictwo „Baran i Suszczyński”, Kraków 1998, s. 324), akcentującego „rozmycie” granic między wypowiedzią artystyczną a naukową: „Wydarzenia społeczne mają swoje

przyczyny, instytucje – swoje skutki. Ale może do wykrzyka, co przez to należy rozumieć, dojdziemy nie tyle postulując i mierząc różne siły, ile spisując i badając formy ekspresji”.

[11] U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, PIW, Warszawa 1994, s. 166.

[12] Takim bodźcem wydają się przede wszystkim wydarzenia o charakterze politycznym; po 1989 r. będzie to głównie odkłamywanie zafalszowanej ideologicznie przeszłości oraz akcesja Polski do Unii Europejskiej, jak i zmiana pokoleń i wynikająca z niej potrzeba redefinicji świadomości historycznej (zob. J. Filipowicz, *Pojęcie pamięci społecznej w nauce polskiej*, „Kultura i Historia” 2002, nr 2). Niemały udział w sygnalizowanym tu procesie ma również ludyczny stosunek do własnych dziejów, wyrażający się w specyficznym sposobie świętowania ważnych dla polskiej państwowości rocznic – podkreślającym karnawalowy charakter tych uroczystości: pochody są coraz chętniej uzupełniane przemarszami grup rekonstrukcyjnych bądź też odtwarzaniem konkretnych wydarzeń (najczęściej bitew; przykładem służą obchody kolejnych rocznic bitwy pod Grunwaldem oraz wybuchu powstania warszawskiego); zob. M. Bogacki, *Historical reenactment jako nowy sposób prezentacji przeszłości*, „Do Broni! Magazyn Rekonstrukcji Historycznych” 2006, nr 4; *idem*, *O współczesnym „ożywianiu” przeszłości – charakterystyka odtwórstwa historycznego*, „Turystyka Kulturowa” 2010, nr 5.

siegają autorzy literatury wysokiej, podporządkowując potencjalne przebiegi zdarzeń wymogom eksperymentu intelektualnego; reprezentatywnym tego przykładem jest twórczość Teodora Parnickiego (*I u możnych dziwny*, 1965; *Muza dalekich podróży*, 1970; *Sam wyjdę bezbronny*, 1976) oraz Jacka Dukaja (*Inne pieśni*, 2003; *Lód*, 2007). Łączy je wpisane w nie przekonanie o umowności kodów kultury i modeli postrzegania rzeczywistości; problematyka ta zostaje wszakże różnie wyartykułowana: Parnicki koncentruje się na statusie ontologicznym postaci, które – niczym w powieści *Sam wyjdę bezbronny* – zaczynają rozważać własny sposób istnienia, Dukaj zaś jest zainteresowany przede wszystkim konsekwencjami zderzenia różnych wizji otaczającego świata[13]. Przywołane utwory, odczytywane przez pryzmat filozofii historii, są świadectwem recepcji postulatu wielości prawd wraz z fenomenologicznym i hermeneutycznym zwątpieniem w „czystą empirię”[14].

Współcześnie recepcję założeń „historii niebyłej” można odnaleźć jednak przede wszystkim nie w prozie wysokoartystycznej, problematyzującej obraną tematykę, lecz w kulturze popularnej, w znamiennej dla siebie sposób asymilującej społeczne przemiany i poddającej owe przeobrażenia swemu dyktatowi[15]. To ten właśnie obieg – jako dominujący – decyduje też o kształcie, jaki przyjmują obecnie dociekania historiozoficzne, obleczone w kształt artystyczny; Marek Krajewski, rozpatrując aktualny status obiegu popularnego, zauważył, iż coraz

[13] Ukazywanie rzeczywistości z różnych perspektyw i ich opis to jeden z motywów przewodnich twórczości Dukaja, realizowany przez pisarza w różnych wariantach fabularnych i estetycznych. Wykorzystanie założeń historii alternatywnej można w tym przypadku odczytywać jako eksperyment formalny, badający przydatność tej konwencji do poruszania problematyki inności, stale powracającej w dziełach tego autora.

[14] Zob. J. Topolski, *Problemy prawdy historycznej*, [w:] E. Domańska, J. Topolski, W. Wrzosek, *op. cit.*, s. 38; M. Brzóstowicz-Klajn, *Historia i fantastyka*, [w:] *O historyczności*, red. K. Meller, K. Trybuś, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2006, s. 420.

[15] Niekiedy, jak w przypadku sieciowych gier strategicznych (tzw. MMORPG – *massively multiplayer online role-playing game*), obserwujemy zjawisko pokrewne historii alternatywnej. Jednakże realia II wojny światowej w grze *War2. Wojenne syreny* (spolszczeniu anglojęzycznej gry *War2 Glory*) stanowią jedynie pretekst do dowolnego (w relacji do historycznie poświadczonego) rozwoju akcji. W grze zostaje wprawdzie odwzorowane uzbrojenie obu stron konfliktu, lecz wybór którejkolwiek z nich (tj. państw Osi lub aliantów) pozostaje bez wpływu na zawieranie potencjalnych sojuszy. W tej sytuacji należy zadać sobie pytanie: czy *War2. Wojenne syreny* są grą utrzymaną w konwencji historii alternatywnej, czy też wykorzystują „dzieje niebyłe” instrumentalnie,

by zwiększyć tzw. grywalność (mianem tym określane jest ogół zasad i mechanizmów gry komputerowej, które oddziałują na jej ocenę przez użytkownika; zob. C. Fabricatore, M. Nussbaum, R. Rosas, *Playability in action video games: a qualitative design model*, „Human-Computer Interaction” 2002, nr 17). W tym przypadku nie mamy do czynienia z historią alternatywną *sensu stricto*, lecz z jej – uwarunkowaną marketingowo – imitacją. Pretekstowość sposobu, w jaki zostaje wykorzystana konwencja „dziejów niebyłych” w przywołanej grze, podkreślają tzw. eventy, proponowane graczom w charakterze uatrakcyjnienia rozrywki; w ramach jednego z nich (z 27 VII 2012) uczestnicy mieli pokonać hordy zombie, będących efektem nieudanego eksperymentu naukowego (zob. *Apokalipsa Zombie!*, <http://bit.ly/1xYG7wL> [data dostępu: 27 VII 2012]). Specyfika tego wydarzenia wykracza poza realistycznych charakter gry poprzez wprowadzenie w obręb świata przedstawionego *War2. Wojennych syren* elementu fantastycznego. Jednakże również w przypadku gier, w których jednorodność świata przedstawionego zostaje zachowana (np. 1944: *Bitwa o Ardeny – 1944: Battle of the Bulge*, wyd. Digital Jesters, 2005; seria *Battlefield*, wyd. Electronic Arts, 2002–2013), można wprawdzie mówić o wykorzystaniu fabularnego potencjału historii alternatywnej, lecz gier tych raczej nie należy z nią utożsamiać.

część niej należące do niego teksty kultury znajdują się w centrum zjawisk społecznych[16].

Wzmiankowany tu problem jest aktualizacją szerszego zagadnienia: w jaki sposób kultura popularna przejmując funkcje obiegu wysokiego, odgrywając rolę zarezerwowane dotychczas – na mocy tradycji – dla sztuki wysokoartystycznej. „Popfilozofia”, upraszczająca poruszaną problematykę, może prowadzić do ujednoznacznienia prezentowanej odbiorcy w sztuce wizji świata i podporządkowania jej własnej ideologii. Z tego względu, rozważając status i rolę historii alternatywnej w *imaginarium communis*, należy bacznie przyjrzeć się nie tyle dziełom stanowiącym oryginalną propozycję artystyczną, ile utworom „niższych lotów”, adresowanych do masowego odbiorcy. To one bowiem najdokładniej odzwierciedlają stan świadomości społecznej i czytelniczego zapotrzebowania. Co więcej, następuje w tym przypadku „sprzężenie zwrotne”: osoby podejmujące lekturę modelują kształt tekstów popkultury, a zarazem są „modelowane” przez obieg popularny – nie tylko wpływający na zbiorową wyobraźnię, ale i narzucający wizje przeszłości, wysnute z własnych produktów[17].

Zwłaszcza fantastyka naukowa niejako zobowiązana jest, z racji swych założeń, do refleksji dotyczących światów możliwych, jako (przywołajmy opinię Roberta H. Canary’ego) szczególnie predestynowana do spekulacyjnych rozważań odnoszących się do historii[18]. W niej też historia alternatywna funkcjonuje jako osobna odmiana problemowo-tematyczna, łącząca w jednym utworze elementy literackie i historyczne. Allohistoria należy do grupy kilku przejawów „fantastyki historycznej”[19]. Spośród innych nurtów fantastyki naukowej wyróżnia ją to, że w centrum swego zainteresowania sytuuje ona różne warianty konkretnego, poświadczanego historycznie wydarzenia. Łączy to kontrhistorię z fantastycznym eksperymentem myślowym, przedstawiającym konsekwencje fikcyjnych wypadków, które stanowią podstawę hipotez nie podlegających naukowej falsyfikacji[20].

[16] M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, wyd. 2, Poznań 2005, s. 60. O tym, iż – odrzuciwszy rozważania na temat aryzmu opowieści autorów *minorum gentium* – możemy dostrzec istotność podejmowanej przez nich problematyki społeczno-politycznej, przekonuje lektura artykułu J. Z. Lichańskiego *Political fiction i antyutopia w literaturze II RP – o kilku zapomnianych pisarzach – glossy* ([w:] *Dwudzieście stulecie 1918–1939. Odkrycia, fascynacje, zaprzeczenia*, red. nauk. A. S. Kowalczyk, T. Wójcik, A. Zieniewicz, Dom Wydawniczy „Elipsa”, Warszawa 2010).

[17] Zob. J. Z. Lichański, *Wróg u bram: literatura popularna – oznaka kryzysu czy efekt globalizacji?*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 17 (2011), s. 124.

[18] R. H. Canary, *Science Fiction as Fictive History*, [w:] *Many Futures, Many Worlds: Theme and Form in Science Fiction*, red. Th. D. Claerson, Kent State University Press, Kent [Ohio] 1977, s. 166.

[19] Pozostałe sposoby polegają na dopisywaniu niezwykłych motywacji trudnym do zrozumienia zdarzeniom lub na konstruowaniu historii przyszłości oraz tworzeniu rzeczywistości opartej na odmiennych (w stosunku do tej doświadczanej empirycznie) stałych fizycznych i chemicznych. Szerzej na ten temat – zob. A. Stoff, *Wymyślić świat*, [w:] *idem, Lem i inni. Szkice o polskiej science fiction*, Pomorze, Bydgoszcz 1990, s. 258–259.

[20] Zob. A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Eksperyment myślowy* [hasło], *Historia alternatywna* [hasło], [w:] *idem, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.

Obserwując praktykę artystyczną i jednostkowe realizacje, można wśród fantastycznych historii alternatywnych zauważyć dominację – niejako na przekór przywołanej tu definicji – niezobowiązujących intelektualnie „awantur w wielowymiarowej przestrzeni”. Dla tak rozumianej historii alternatywnej punktem odniesienia pozostaje nie tylko wspomniany wyżej eksperyment myślowy, lecz przede wszystkim inne nurty tematyczne *science fiction*: opowieść o cudownym wynalazku i podróży w czasie[21]. Historię alternatywną łączy z nimi dość często wykorzystywany przez jej twórców motyw ingerencji w przeszłość (to domena fantastyki temporalnej) dzięki wynalazkowi technicznemu, umożliwiającemu manipulację czasem (to wątek przywołujący założenia nurtu opowieści o cudownym wynalazku)[22].

Wzmiankowane tu punkty odniesienia dla historii alternatywnej nieprzypadkowo przywołują tradycję fantastyki międzywojennej[23]. To wtedy bowiem rozkwitła (najczęściej mało wyrafinowana intelektualnie, lecz poczytna) twórczość wykorzystująca temat podróży w czasie i niezwykłych odkryć[24]. Oba nurty literatury fantastycznej mogą

[21] Problematyczny pozostaje związek historii alternatywnej z nurtem steampunku. W tym bowiem przypadku mamy wprawdzie do czynienia z hipotetycznym rozwojem techniki końca XIX w., lecz samo zjawisko powstało jako efekt fascynacji ultranowoczesną technologią cyfrową końca stulecia XX, wyrażającej się w fantastyce cyberpunkowej. Czy w steampunku XIX-wieczny *entourage* to odpowiedź na czytelnicze znużenie obrazami „digitalizowanej przyszłości”, czy też próba poszukiwania paraleli dla obserwowanych obecnie przemian obyczajowości i mentalności społecznej pod wpływem gwałtownego postępu technicznego, porównywalnego w konsekwencjach cywilizacyjnych z tym, który miał miejsce w drugiej połowie XIX w. (zob. E. Rozmus, *What is steampunk, and do I want it in my library?*, „Library Media Connection” 2011, nr 2, s. 31–33). Lektura niewielu rodzimych utworów z kręgu fantastyki *steampunk* nie pozwala na wydawanie rozstrzygających sądów, tym bardziej iż niektóre z nich – np. *Alkaloid* A. Głowackiego (2012) – są zakorzenione w fikcyjnym świecie przedstawionym (jest to alternatywna historia dziejów Wokulskiego z *Lalki* B. Prusa). Inne, jak *Karnawał* J. Nowaka (2007), *Zadra* (2008–2009) K. Piskorskiego oraz *Czas ognia, czas krwi* M. Rusnaka (2013), traktują – podobnie jak rodzime komiksy utrzymane w tej poetyce (np. *Pierwsza Brygada: warszawski pacjent* T. Piątkowskiego, K. Janicza i J. Wyrzykowskiego, 2007) – założenia fantastyki steampunkowej pretekstowo, podporządkowując je sensacyjno-awanturkowej fabule; w przywołanych utworach można dostrzec też wpływy lektur powieści anglosaskich, głównie *Antylodu* S. Baxtera (1993, pol. 2003) oraz *Maszyny różnicowej* W. Gibsona i B. Sterlinga (1990, pol. 1997).

[22] Zob. B. Stableford, *Time Travel* [hasło], [w:] *idem, Science Fact and Science Fiction. An Encyclopedia*, Routledge, New York 2006.

[23] Mimo iż opowieści ukazujące „dzieje niebyle” rozposzechniły się w literaturze popularnej międzywojnia, ich źródeł można dopatrywać się w fantazjach początku XIX w., osnutych wokół ówczesnych wydarzeń politycznych; *Napoléon apocryphe, 1812–1832. Histoire de la conquête du monde et de la monarchie universelle* (1836) L. Geoffroya (właśc. L.-N. Geoffroya-Château) to rekonstrukcja wersji dziejów, w której zostały ukazane społeczno-polityczne konsekwencje zwycięstwa Napoleona Bonaparte nad Rosją w kampanii r. 1812 – utwór interesujący tym bardziej, że (zgodnie z zapowiedzią autora) stanowi refleksję nad losem wybitnej jednostki: „*C'est une des lois fatales de l'humanité que rien n'y atteigne le but* [Fatum człowieka jest, że nie osiąga on [zamierzonego] celu]” (*idem, Préambule*, [w:] *idem, Napoléon apocryphe, 1812–1832. Histoire de la conquête du monde et de la monarchie universelle*, Paulin, Paris 1841, s. 1). Na temat powieści zob.: A. Pruszyński, *Zarys farancuskojęzycznej science fiction*, [w:] *idem, Budowniczości gwiazd* 2, Krajkowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 16–17; P. K. Alkon, *Origins of Futuristic Fiction*, University of Georgia Press, Athens 2010, s. 115–157. Ostatnio pamięć o międzywojennej allohistorii usiłovali ożywić A. Haska i J. Stachowicz – autorzy opatrzonej aparatem krytycznym antologii *Śniąc o potędze* (Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012). Zbyt wczesnie jest jednak, by mówić o wpływie tej publikacji na poziom fascynacji niegdysiejszymi wizjami historii alternatywnej i na jej obecne realizacje.

[24] Obecnie twórczość ta – nie zawsze wysublimowana artystycznie – przeżywa renesans zainteresowania, którego świadectwem jest przywoływana już antologia *Śniąc o potędze*, gromadząca wyjątki z utworów m.in. M. Wierzbickiego, S. Barszczewskiego i A. Marczyńskiego. Całości dopełniają wstępy krytyczne autorstwa Haski i Stachowicza, omawiające specyfikę nurtów historii alternatywnej.

współwystępować w ramach jednej opowieści (mamy z tym do czynienia np. w *Torpedzie czasu* Antoniego Słonimskiego, 1924). Punktem wyjścia dla historii alternatywnej bywa też realizacja scenariusza opowieści o cudownym wynalazku (co dzieje się m.in. w *Jak być mogło? Nieurzędywionej opowieści lotniczej* Stefana Barszczewskiego, 1926).

Oczywiście, prócz utworów, w których elementy historii alternatywnej pojawiają się jako konsekwencja zastosowania przełomowego wynalazku bądź jako efekt podróży w czasie, funkcjonują również narracje wykorzystujące jej poetykę w sposób pełniejszy. Niekiedy – jak w przypadku *Gdyby pod Radzyminem* Edwarda Ligockiego (1927) – historia alternatywna zostaje podporządkowana zideologizowanej wizji dziejów. Przywołanie epizodu wojny polsko-rosyjskiej 1920 roku to punkt wyjścia służący ukazaniu grozy kraju poddanego dyktaturze bolszewików; tytułowa miejscowość – wbrew prawdzie historycznej – staje się miejscem klęski Polaków[25] (po latach w analogiczny jak Ligocki sposób do epizodu wojny 1920 roku powróci Marcin Wolski w *Jednej przegranej bitwie*, 2010).

Współcześnie reprezentatywna dla łączenia przywołanych tu odmian tematyczno-problemowych fantastyki naukowej jest powieść Andrzeja Piliipiuka *Operacja „Dzień Wskreszenia”* (2006). W utworze tym, na skutek lekkomyślnych decyzji politycznych, rządzące elity przyczyniają się do wybuchu wojny jądrowej. Wiele lat później specjalny zespół opracowuje sposób przemieszczania się w czasie i wysyła w odległą przeszłość oddział mający zapobiec narodzinom przyszłego prezydenta, który doprowadził do atomowego kataklizmu. Po różnych perypetiach protagoniści wypełniają zadanie i powracają do zmienionej rzeczywistości.

Lektura *Operacji „Dzień Wskreszenia”* uświadamia, w jaki sposób możliwe jest połączenie różnych nurtów twórczości fantastycznonaukowej, w którym historia alternatywna stanowi czynnik dynamizujący akcję. Innym przykładem instrumentalnego traktowania założeń „historii niebyłej” służy cykl książek Marcina Ciszewskiego osnutych wokół dramatycznych momentów związanych z II wojną światową i prezentujących alternatywne wersje tragicznych wydarzeń: *www.1939.com.pl* (2008), *www.1944.waw.pl* (2009), *Major* (2010). Ujednolicony schemat fabularny przywołanych utworów (współczesny oddział wojskowy, wyposażony w nowoczesną broń, zostaje wysłany w przeszłość, by ją zmienić) sprawia, że kolejne części sprawiają wrażenie wariacji na temat pierwotnego pomysłu, w których zmianie ulega jedynie sceneria prezentowanych wypadków: kampania wrześniowa, powstanie warszawskie, powstanie w getcie stanowią tylko

[25] W powieści Ligockiego obrazowanie Rosjan i komunistów nie odbiega od przyjętego, propagandowego wizerunku, jaki można odnaleźć w prozie autorów pravicowych owego okresu; przykładem służą: *A gdy komunizm zapanuje* (1927) i *Pałę Moskwę* E. Jezierskiego (1930), *Świat w płomieniach* A. Marczyńskiego (1928) oraz *Białe róże* (1922) H. Zakrzewskiej. Z zawartą na ich kartach wizją komunistycznego barbarzyństwa współ-

brzmiała ówczesna publicystyka, m.in. A. F. Ossendowskiego (*Cień ponurego Wschodu*, 1923; *Lenin*, 1930), oraz szkice wydawane – m.in. przez E. Peplowską, H. Glassa, S. Grabskiego, W. Sołtana – na łamach pisma „Walka z Bolszewizmem” (1927–1931); szerzej na ten temat – zob. G. Zackiewicz, *Polska myśl polityczna wobec systemu radzieckiego 1918–1939*, Arcana, Kraków 2004.

pretekst do opowieści o przewagach polskiego oręża i wojennych cnotach protagonistów[26].

Utwory te należą jednakże do nurtu fantastyki rozrywkowej i – jako takie – pełnią w obiegu czytelniczym specyficzną funkcję. Są też adresowane do szczególnego odbiorcy, zainteresowanego raczej wartką akcją niż filozoficznymi implikacjami kreacji świata przedstawionego. Dzieje się tak, gdyż autorzy fantastyki zazwyczaj nie tyle zainteresowani są konsekwencjami polityczno-historiozoficznymi alternatywnego toku dziejów, ile raczej wykorzystują historię do stworzenia opowieści, którą odbiorca oceni jako ekscytującą. Toteż w przeważającej mierze traktują oni historię przedmiotowo, kładąc nacisk przede wszystkim na atrakcyjność fabuły. Wszelkie zaś niezgodności z rzeczywistym tokiem dziejów kreować mają swoistą „egzotykę środowiska”, podkreślając odmienność prezentowanej przestrzeni akcji od tej rzeczywistej, w jakiej funkcjonuje zarówno czytelnik, jak i pisarz.

Prawidłowość ta nie jest równoznaczna z utożsamieniem historii alternatywnej z mało ambitną intelektualnie, rozrywkową twórczością, dla której najbliższym kontekstem naukowo-filozoficznych dociekań nad wielowymiarowością natury świata może być popularna wykładnia ogólnej teorii względności Alberta Einsteina lub teorii strun (ta druga, jako mniej popularna w *imaginariu communis*, jest zakładana *implicite*, najczęściej bez świadomości jej specyfiki oraz rozwinięcia w postaci teorii Einsteina i modnej na przełomie XX i XXI wieku teorii superstrun Michio Kaku). Niewątpliwie jednak ma rację Antoni Smuszkiewicz, przestrzegający przed poszukiwaniem w tych teoriach filozoficznego uzasadnienia dla literackiej koncepcji „awantur w czasoprzestrzeni”[27]. Przywołane

[26] W najnowszej powieści cyklu, *www.ru2012.pl* (2011), fabuła zostaje dodatkowo skomplikowana interwencją żołnierzy z przyszłości, którzy uniemożliwiają przejęcie maszyny czasu przez Rosjan, usiłującej odbić Europę w 1941 r. dzięki przewadze militarnej (broni atomowej). Część ta, powielając sensacyjno-romansowe zabarwienie poprzednich, potwierdza rozrywkowy charakter cyklu. Taki trop interpretacyjny sugeruje też anonimowa recenzja opublikowana w internecie: „Co napisać o książce z gatunku tzw. lekkich i trzymających w napięciu? Streścić? Nakreślić ogólnie tematykę i postacie bohaterów? Wgłębiać się w analizy postaw i motywów czy po prostu napisać, że dobrze się czyta? Przecież i tak wiadomo, że tym, którzy lubią tego typu książki, wystarczy zapewnienie, że wciąga, że nie ma żadnych pomysłów od czapy, które bawią i sprawiają, że książkę odrzuca się w to samo miejsce co harlekiny, że ma ciekawy pomysł. A z tego wszystkiego autor, czyli Marcin Ciszewski, wychodzi z tarczą, co pokazywał już poprzednimi książkami” (przynadziei [?], *www.ru2012.pl* – Marcin Ciszewski, czyli tym razem sensacyjnie, <http://bit.ly/1wqpgRV> [data dostępu: 16 V 2013]). Punkt odniesienia dla pomysłu fabularnego, któremu podporządkowane są powieści Ciszewskiego, można odnaleźć w *Torpedzie cza-*

su Słonimskiego. W utworze tym – podobnie jak w omawianym tu cyklu – połączony zostaje motyw podróży w czasie z historią alternatywną: protagoniści przenoszą się do okresu wojen napoleońskich, usiłując im zapobiec. Jednakże w rezultacie zmian historii jeden z głównych bohaterów znika, nie narodziwszy się w przyszłości, z której pochodził. Pisząc o książce Słonimskiego, A. Smuszkiewicz (*Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1982, s. 159) podnosił zawartą na jej kartach refleksję historiozoficzną: „Sprawą drugorzędną okazuje się to, czy człowiek może ingerować w bieg historii, bo przecież możliwość taka sama przez się już tkwi w założeniach chronomocji; pierwszorzędną natomiast – czy ingerencja ta, zmieniająca dotychczasowy bieg wypadków na inny, przyniesie w rezultacie jakąś korzyść”. Pesymistycznej odpowiedzi Słonimskiego warto przeciwstawić optymizm *Operacji „Dzień Wskreszenia”* A. Pilipiuka (Fabryka Słów, Lublin 2006); w utworze tym korekta dziejów jest możliwa i dokonuje się przy aprobachie nadzorujących historię i prawidłowość jej procesów istot z odległej przyszłości: „Przybywamy z wielu przyszłości. Rejestrujemy zmiany. Czasem, gdy ktoś chce zmienić zbyt wiele, ingerujemy” (*ibidem*, s. 490).

poglądy na naturę wszechświata mogą pojawiać się w utworach, zazwyczaj jednak mają wówczas charakter liczmanów, fabularnie – niczym w *Operacji „Dzień Wskrzeszenia”* Pilipiuka – „uprawomocniających” rozwój akcji (równie często wszakże elementarna wiedza czytelnika na ich temat jest zakładana przez pisarza *implicite*).

W powojennej literaturze polskiej funkcjonują wprawdzie teksty w różnorodny sposób problematyzujące historię alternatywną, lecz pozostają one na marginesie zainteresowań miłośników *science fiction* [28]. Ci bowiem zdecydowanie chętniej oddają się lekturze przywołującej uwspółcześniony schemat znany z popularnej powieści fantastycznej okresu międzywojennego, niż sięgają po utwory tematyzujące obraną konwencję. Wynika to ze specyfiki oczekiwań czytelników literatury popularnej, w której szczególnie nacisk kładziony jest na dynamikę akcji, wyraźny podział bohaterów oraz realizację baśniowego wzorca.

Sygnalizowana tu właściwość literatury popularnej nie pozostaje bez wpływu na sposób, w jaki autorzy polskiej fantastyki naukowej wykorzystują wyznaczniki genologiczne historii alternatywnej. Toteż, badając nurt allohistorii w rodzimym piśmiennictwie fantastycznonaukowym, należy mieć na względzie zarówno obieg, w jakim ono funkcjonuje, jak i założonego przez twórców „odbiorcę wirtualnego” wraz z jego oczekiwaniami. Możliwa jest przy tym do zauważenia pewna prawidłowość: im bardziej autor problematyzuje obraną konwencję, tym większą wykazuje skłonność do „puryzmu gatunkowego”; z kolei potraktowanie założeń historii alternatywnej w sposób pretekstowy do kreślenia „awantur w wielowymiarowych rzeczywistościach” sprzyja łączeniu tego nurtu z innymi odmianami problemowo-tematycznymi fantastyki oraz gatunkami powieści popularnej. Wynika to z konieczności uatrakcyjnienia fabuły, dokonywanego poprzez wprowadzenie w jej obręb elementów genologicznie obcych, które jednak dynamizują ją dzięki zwrotom akcji (taką funkcję pełni i podróż w czasie, i cudowny wynalazek). Wskazywana tu prawidłowość nie ma charakteru kryterium wartościującego, także bowiem pośród utworów całkowicie respektujących założenia historii kontrfaktycznej można odnaleźć zarówno opowieści skłaniające do refleksji nad istotną cywilizacyjnie problematyką (przykładem służą dzieła Dukaja oraz *Druga podobizna w alabastrze* Marka S. Huberatha, 1997), jak i mało wyrafinowane myślowo alternatywne dzieje chrześcijaństwa, ukazane w – utrzymanym w konwencji *fantasy* – tzw. „cyklu inkwizytorskim” (2001–) Jacka Piekary.

[27] A. Smuszkiewicz, *op. cit.*, s. 148–149.

[28] Osobną kwestią badawczą pozostaje związek historii alternatywnej ze szczególną odmianą utopii, jaką jest uchronia; U. Eco (*Nauka i fantastyka*, przeł. R. Kłos, [w:] *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczmyk, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989, s. 172) zauważa: „Utopia może przekształcić się w uchronię; w tym wypadku element

nierzeczywisty przyjmuje następujący kształt: »Co by się wydarzyło, gdyby to, co rzeczywiście się zdarzyło, przebiegało inaczej?«. N. Lemann natomiast (*Czy można uchronić się od przeszłości? Historie alternatywne i uchronie jako literackie aporie polityki i wiedzy historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, nr 2, s. 342) odmawia uchronii związków z historiami alternatywnymi, wskazując na jej niedookreślenie czasowe.

Niezależnie od sygnalizowanej wyżej reguły, można dostrzec pewne wyróżniki historii alternatywnej. Występowanie ich wszystkich nie jest warunkiem koniecznym, by uznać utwór za reprezentujący ów nurt, pozwalają one wszakże zrozumieć specyfikę tego zjawiska kulturowego. Są to:

- brak elementu fantastycznego, przełamującego jedność ontologiczną świata przedstawionego;
- brak zabiegów pozwalających na traktowanie historii alternatywnej jako eksperymentu artystycznego;
- ukazywanie historii jako „działania w toku”, procesu;
- dookreślanie „punktu węzłowego” dziejów, traktowanego jako punkt wyjścia do snucia własnej, autorskiej ich wersji.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zaznaczyć, że historia alternatywna to nurt właściwy fantastyce. Pozornie – jakkolwiek owo podobieństwo jest złudne – jako zjawisko paralelne do allohistorii można byłoby traktować utwory z kręgu thrillerów politycznych i *political fiction*, np. *Powrót szakala* Jacka Oakleya (właśc. Jacka Dąbały, 1990)[29]. Tym wszakże, co odróżnia tę książkę od tekstów reprezentujących nurt historii alternatywnej, jest przeniesienie akcentu z rozważań, „co by było, gdyby...?”, na pytanie: „Co by było, gdyby nie stało się to, co się stało?”, bądź: „Co stało się, a my o tym nie wiemy?”.

Z tego względu poza obrębem allohistorii pozostają też zarówno opowieści o światowych spiskach, jak i racjonalizacja „białych plam” w historii, których ślad można odnaleźć w legendach; tak dzieje się np. w *Myszach króla Popiela. Opowiadaniu przedhistorycznym* Walego Przyborowskiego (1888)[30]. W obu przypadkach nie pojawia się konstytutywny dla allohistorii punkt rozszczepienia dziejów na linię znaną czytelnikowi z doświadczenia pozatekstowego i jej alternatywną, hipotetyczną wersję. Toteż nie można również uważać za historię kontafaktyczną np. *Srebrnych orłów* Parnickiego (1944), w których zawarta jest wprawdzie wizja odnowionego cesarstwa rzymskiego, ale istnieje ono w ramach świata przedstawionego jedynie jako możliwość.

**BRAK ELEMENTU
FANTASTYCZNEGO,
PRZEŁAMUJĄCEGO
JEDNOŚĆ ONTOLO-
GICZNĄ ŚWIATA
PRZEDSTAWIONEGO**

Ten brak odróżnia historię alternatywną od innych nurtów tematyczno-problemowych nie tylko literatury fantastycznonaukowej (np. opowieści o cudownym wynalazku, buncie robotów, podróży w czasie), lecz również fantastyki grozy, gdzie „skandal ontologiczny” (aktualizowany głównie jako pojawienie się istoty nadprzyrodzonej oraz konsekwencje

[29] Książka Dąbały to oficjalna kontynuacja powieści F. Forsytha *Dzień szakala* (1971, pol. 1974).

[30] W utworze Przyborowskiego (*Myszy króla Popiela. Opowiadanie przedhistoryczne*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1888) tytułowymi Myszami są uciekinierzy z opanowanego wojną kraju Północy, którzy pragną pomścić zniewolenie jednego z wojowników: „W ich kraju były wielkie wojny i mnóstwo ich musiało uciekać. Jedni poszli do innych, dalekich krajów. Jeszcze inni hen,

gdzieś tam na Ruś, a ci do nas [...]. Powiada ten zbój, że jego bracia pomszczą się srodze za niego” (*ibidem*, s. 127). Kres Popiela jest efektem przegranej bitwy: „Wdarli się do środka, przycisnęli ustępującego Popiela do muru i zarabali go toporami i mieczami [...]. Głowę zaś [...] zatknęto na włócznię i wystawiono na szczycie wieży, na której rozpalono wielkie ognisko, jakby na znak, że wieża wzięta została. Takim sposobem Myszy Popiela zjadły” (*ibidem*, s. 208–209)

wynikające z tego faktu) decyduje nierzadko o klasyfikacji gatunkowej. W tym sensie historie alternatywne, których twórcy w pełni respektują założenia konwencji, najczęściej nie są opowieściami fantastycznymi w takim rozumieniu, jakie zaproponowali Roger Caillois i Czesław Zgorzelski: opartym na przekonaniu o tym, że za pomocą fantastyki w świat przedstawiony wprowadzony zostaje właśnie wspomniany „skandal ontologiczny”, zawieszający reguły obowiązujące w ramach opisywanej przestrzeni akcji. Caillois stwierdza: „Fantastyka [...] jest manifestacją skandalu, rozdarcia, niezwykłym, nieznośnym wręcz wdarcie się [...] w świat rzeczywisty”[31].

Tymczasem rzeczywistość wykreowana na potrzeby opowieści utrzymanej w konwencji historii alternatywnej i jej pozatekstowy odpowiednik są najczęściej paralelne pod względem cech fizyczno-chemicznych oraz biologicznych; wyjątek stanowi nurt tych allohisotrii, w których pojawia się motyw podróży w czasie i korekty przeszłości. Odczucie fantastyczności świata przedstawionego w historii alternatywnej nie jest „wyprowadzane” z cech ontycznych owego świata, lecz tworzone z perspektywy czytelnika w relacji: literacki tok dziejów – pozatekstowa wiedza osoby podejmującej lekturę. W tym bowiem przypadku fantastyczność to – jak zauważają autorzy *Leksykonu polskiej literatury fantastycznonaukowej* – subiektywna właściwość świata przedstawionego, sprawiająca, że percypuje się go jako niezgodny z doświadczaną empirycznie rzeczywistością[32]. Jeżeli jednak odbiorca nie spostrzeże, iż autor zaczyna kreować własną wizję przeszłości, sprzeczną z wiedzą akademicką na jej temat, intencje nadawcze nie zostaną odczytane prawidłowo i dzieło traktowane będzie jako utwór z kręgu literatury historycznej[33]. Tym samym można postrzegać historie alternatywne jako rodzaj szczególnej gry z adresatem, obliczonej na jego znajomość historii; niekiedy – niczym w *Kanale* Łukasza Orbitowskiego (2011) – jest ona uproszczona i polega na odwróceniu ról: w rzeczonym opowiadaniu powstańcami, walczącymi z najeźdźcą na gruzach Berlina, są młodzi Niemcy.

[31] R. Caillois, *Od baśni do „science-fiction”*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, PIW, Warszawa 1967, s. 32 (przeł. J. Lisowski).

[32] A. Niewiadowski, A. Smuszkiewicz, *Fantastyczność* [hasło], [w:] *idem, Leksykon...*, s. 268. Por. opinię H. Dubowika (*Fantastyka w literaturze polskiej. Dzieje motywów fantastycznych w zarysie*, Towarzystwo Miłośników Wilna i Ziemi Wileńskiej. Oddział w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1999, s. 9): „Fantastyka [...] wywołuje z reguły pewien wstrząs, albo przynajmniej zadziwienie, ponieważ buntuje się przeciwko niej zdrowy rozsądek. Coś niezwykłego, nienaturalnego, nadzwyczajnego czy nawet cudownego budzi jednak za-

ciekawienie i wpływa na wyobraźnię czytającego, który chciałby mimo wszystko poznać inne światy, rządzące się odmiennymi prawami”.

[33] Niekiedy, jak w przypadku *Astronautów* (1951) oraz *Golema XIV* (1981) S. Lema, przenikanie się historycznie weryfikowalnych faktów i fantazji autora stanowi podstawę gry z czytelnikiem; w przywołanych powieściach skrótowo prezentowany odbiorcy rozwój – odpowiednio – astronautyki i cybernetyki został uzupełniony fikcyjnymi (z perspektywy czytelnika) „faktami”, będącymi punktem wyjścia dla fabuł utworów.

BRAK ZABIEGÓW
POZWALAJĄCYCH
NA TRAKTOWANIE
HISTORII ALTERNATYWNEJ JAKO
EKSPERYMENTU
ARTYSTYCZNEGO

Fantastyka, kreśląca alternatywne wizje przeszłości, najczęściej pozostaje poza horyzontem eksperymentu artystycznego. Jej ambicje filozoficzne są mocno ograniczone i do wyjątków należą sytuacje, w których alternatywne dzieje stanowią jedynie pretekst do rozważań innej natury; przykładem takiego wyjątku służy twórczość Dukaja: *Inne pieśni* i *Lód*, dotyczące kwestii doświadczania rzeczywistości, ukazują umowność jej wizji. Szczególnie frapujący jest rozwinięty w *Lodzie* pomysł „zamrożenia” historii, wpływającego nie tylko na kształt dziejów politycznych, lecz również na język bohaterów i ich świadomość dziejową. W tym jednak przypadku odmienność stałych fizyczno-chemicznych opisywanej czasoprzestrzeni wynika z odmienności ontologicznych założeń świata przedstawionego. W *Innych pieśniach* stanowi ona konsekwencję podporządkowania jego kreacji koncepcji Arystotelesa[34]; w *Lodzie* przywołana zostaje logika trójwartościowa, której podstawy w początkach xx wieku stworzył m.in. Jan Łukasiewicz.

Na osobną uwagę, prócz dzieł Dukaja, zasługuje również *Miraż* Zbigniewa Wojnarowskiego (2011), będący tomem powiązanych fabularnie opowiadań, podporządkowanych konstrukcji szkatułkowej. Każde prezentuje alternatywną historię protagonistów cyklu, uwikłanych w wydarzenia historyczne wpływające na dzieje xx-wiecznej Polski, ukazane w konwencji filmu fabularnego[35]. Książka ta, inspirowana problematyką występującą w tekstach Adama Wiśniewskiego-Snerga (*Według łotra*, 1978; *Nagi cel*, 1980), wykorzystuje konwencję fantastyczną w sposób instrumentalny, do tworzenia paraboli „polskiego losu” i polskości wplątanej w dziejowe wypadki[36].

Eksperymenty formalne bądź propozycje oryginalnej kreacji świata przedstawionego to jednakże margines zainteresowania autorów historii alternatywnych. Wprawdzie wskazują one potencjał ukryty w konwencji historii kontrfaktycznej, częściej jednak stanowią świadectwo niewykorzystanych szans; reprezentatywną pod tym względem powieścią są *Widma* Łukasza Orbitowskiego (2012), sięgającego w onirycznym opisie Warszawy, w której nie doszło do wybuchu powstania, do poetyki wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (jest on też jednym z protagonistów utworu). Najczęściej ambicją autorów pozostaje jednak pragnienie zabawienia osoby podejmującej lekturę, stąd bardzo często wprowadzają oni mechanizmy fabularne charakterystyczne dla literatury popularnej. Z tego względu elementy poetyki westernu, romansu, powieści drogi nie służą w tym przypadku reinterpretacji podejmowanych wątków bądź

[34] W *Innych pieśniach* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003) Forma definiuje jednostkę – jej charakter, osobowość, wygląd, a nawet przyjmowane role społeczne: „Człowiek jako jedyna istota zdaje sobie sprawę z natury rzeczywistości i potrafi naginać ją do swojej woli, zdolny jest zmieniać Formę nie tylko siebie, ale i innych obiektów” (*ibidem*, s. 108).

[35] Zob.: Ł. Szatkowski, Zbigniew Wojnarowski, „Miraż” [recenzja], <http://bit.ly/1trwg4u> [data dostępu: 24 VII 2014]; M. Zwierzchowski, *Horror historyczny*, „Polityka” 2011, nr 27, s. 66; A. Leszkiewicz, Zbigniew Wojnarowski, „Miraż” [recenzja], „Pressje” 2011, nr 26/27, s. 347.

[36] Zob. *Moc generowania sensów* [wywiad z J. Dukajem], „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2010, nr 10, <http://bit.ly/1qwGfiY> [data dostępu: 17 V 2013].

swoistej „grze z czytelnikiem”, lecz są wykorzystywane do kreślenia interesującej – z punktu widzenia odbiorcy, a więc potencjalnego nabywcy utworu – akcji (przykładem teksty Pilipiuka i Ciszewskiego).

Należy jednak odnotować funkcjonowanie na rynku wydawniczym pozycji, w których – niczym w *Kryptonimie „Posen”* Piotra Bojarskiego (2011) oraz (w mniejszym stopniu i na dużo niższym poziomie problematyce) w *Mocarstwie* (2012) Marcina Wolskiego – popkulturowe konwencje wprowadzane są pretekstowo – w celu dekonstrukcji świadomości historycznej odbiorcy. Inaczej jednak niż Wojnarowski w *Mirażu*, Bojarski nie eksperymentuje z formą. W zamian odwołuje się do szablonych rozwiązań, czyniąc je w szczególności sposobem obiektem (meta)refleksji. Sięganie po spetryfikowane formuły pozwala autorowi na rozrachunek z popkulturą i jej produktami. Przywołaną tu powieść można bowiem odczytywać zarówno z perspektywy modnego współcześnie kryminału retro, jak i jako dyskusję ze zideologizowanymi tezami historyków, rozważających hipotetyczny sojusz II Rzeczypospolitej z niemieckimi Niemcami w celu pokonania ZSRR [37]. Wolno też omawiany tu utwór traktować jako rozrachunek z ideą konrthistorii, w którym afirmowany zostaje tok wydarzeń znany z rzeczywistości pozatekstowej [38].

Podobnie jak w *Lisie pustyni nad Renem* Douglasa Nilesa i Michaela Dobsona (2000, pol. 2001) oraz *Bombie w Wilczym Szańcu* Kazimierza Szarskiego (2005), w *Kryptonimie „Posen”* sojusz polsko-niemiecki nie zmienia radykalnie polityki rasowej III Rzeszy i śledztwo w sprawie śmierci jednego z bohaterów ujawnia planowaną przez Niemców akcję wymierzoną przeciw ludności polskiej w Poznańskim. W ten sposób udokumentowana rzeczywistość pozaartystyczna i autorska kreacja splatają się ze sobą, a alternatywny punkt wyjścia fabularnych perypetii znajduje potwierdzenie historycznie finał: wybuch wojny polsko-niemieckiej, zapoczątkowanej strzałami na Westerplatte [39]. Toteż powieść Bojarskiego jest nie tyle historią alternatywną *sensu stricto*, ile jej pododmianą, którą można określić mianem „efemerycznej” (tj. takiej, gdzie allohistoria przestacza się w prezentację dziejów zgodną z prawdą historyczną) [40].

[37] Zob. G. Górski, *Wrzesień 1939. Rozważania alternatywne*, Bellona, Warszawa 2000.

[38] Zob. P. Wałowski, *Historia alternatywna z kryminałem w tle, czyli o wzajemnym „podszczyrywaniu” się gatunków w powieści Piotra Bojarskiego „Kryptonim »Posen«”*, [w:] *Слов'янська фантастика. Збірник наукових праць*, red. G. F. Semenjuk [et al.], Wydawnictwo Kijowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Tarasa Szewczenki, Kijów 2012, s. 380.

[39] Zob. P. Bojarski, *Kryptonim „Posen”*, Media Rodzina, Poznań 2011, s. 301. Na temat niemieckiej akcji przeciw polskiej inteligencji w Poznańskim zob. M. Wardzyńska, *Był rok 1939. Operacja niemieckiej*

policii bezpieczeństwa w Polsce. Intelligenzaktion, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2009.

[40] Zob. U. Durst, *Drei grundlegende Verfremdungstypen der historischen Sequenz*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 2009, nr 2, s. 347. Analogiczną strategię zastosował A. Słonimski w *Torpedzie czasu* – powieści, którą można odczytywać jako wyraz bezsilności jednostki wobec historii (zob. S. Szymutko, *Pozorna nonszalancja (o „Torpedzie czasu” Antoniego Słonimskiego)*, [w:] *Studia o twórczości Antoniego Słonimskiego*, red. I. Opacki, współtł. A. Węgrzyniak, Uniwersytet Śląski, Katowice 1988, s. 141).

UKAZYWANIE
HISTORII JAKO
„DZIAŁANIA
W TOKU”, PROCESU

Przedstawiając dzieje jako proces, autor (najczęściej *implicite*) tworzy szczególną wizję człowieka, poddanego ich presji. W najciekawszych realizacjach – *Xavrasie Wyżrynie* Jacka Dukaja (1997), *Dumanowskim* Wita Szostaka (2011) i *Herrenvolku* Sebastiana Uznańskiego (2011) – jednostka jest „wrzucana” w tryby historii. Dramat bohatera, zdającego sobie sprawę z potencjalnych konsekwencji naruszenia dotychczasowego toku wydarzeń, wpleciony zostaje w świadomość konieczności podjęcia wyzwania, jakie stawia przed nim możliwość zmiany biegu wypadków, nawet jeśli zmiana ta nie wpłynie na indywidualne wybory etyczne; jeden z protagonistów *Herrenvolku* stwierdza: „Nie ja stworzyłem ten system. Ja go tylko próbuję zniszczyć. Ale nie łudziłbym się, że w nowym świecie pochodzenie czy pieniądze przestaną mieć znaczenie. Zawsze znajdzie się powód, by innych uznać za gorszych, jeżeli nie będzie to rasa, to coś innego” [41].

Przeciwnie postępuje tytułowa postać z powieści Szostaka: *Dumanowski* to dandys i sowizdrzał, który swoją obecnością przekształca rzeczywistość tak, iż tworzy nową jej wersję. Zarazem to tajemnicza osoba, bohater mitu o nieustalonej bezspornie wersji życiorysu, kreowanego na potrzeby chwili. Brak owej wersji „kanonicznej” nie zuboża jednak obrazu protagonisty – przeciwnie: pozwala wykorzystać różne przekazy, prezentując migotliwy charakter tego, co w powszechnej świadomości traktowane jest jako „prawda”; w zdaniu inicjującym powieść czytamy: „Wszystkie opisane tu historie wydarzyły się naprawdę, choć nieco inaczej” [42]. Zdanie to, wraz z finałowym („Wszystkie opisane tu wydarzenia miały miejsce w rzeczywistości, choć nie wszystkie zostały dobrze zapamiętane i prawdziwie opisane, co w gruncie rzeczy nie ma najmniejszego znaczenia” [43]), sugeruje kierunek interpretacji: rolę czytelnika pozostaje określenie, do jakiego stopnia będzie tropił w książce Szostaka rozbieżności historyczne, w jakim zaś potraktuje *Dumanowskiego* jako – posługujące się konwencją historii kontrfaktycznej – historiozoficzne dzieło o niemożności odtworzenia pełni indywidualnej biografii, przekształcającej się w opowieść mityczną [44].

Zdecydowanie jednak częściej niż refleksji antropologicznej pojmowanie przeszłości jako „dziejów w toku” służy w polskich historiach alternatywnych kreacji polityczno-społecznego *status quo* jako konsekwencji minionych wydarzeń, którą niekiedy – jak w przypadku połączenia nurtu historii alternatywnej i opowieści o podróży w czasie – można manipulować. Toteż trudno, prócz nielicznych wyjątków, znaleźć w rodzimej literaturze ukazującej „zdarzenia niebyłe” lekturowe propozycje rozważań historiozoficznych.

[41] S. Uznański, *Herrenvolk*, Fox Publishing, Rzeszów 2011, s. 438.

[42] W. Szostak, *Dumanowski*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2011, s. 5. Na kreacji tytułowego bohatera powieści Szostaka silnie zaważyła lektura *Baudolino* U. Eco (2000, pol. 2001); w obu książkach czytelnik

śledzi wraz z ich bohaterami przeistaczanie się rzeczywistości w mit, fałszu w prawdę.

[43] W. Szostak, *op. cit.*, s. 203.

[44] Zob. M. Kubalski, *Zelig z Krakowa*, „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej” 2011, nr 9, s. 43, <http://bit.ly/1nThoAg> [data dostępu: 17 v 2013].

Mniej lub bardziej dokładne wyznaczanie „węzła historii”, tj. punktu, od którego dzieje świata przedstawionego przybierają inny niż w rzeczywistości pozatekstowej kształt, to element konstrukcyjny stanowiący o swoistości historii alternatywnej jako osobnego zjawiska literackiego (punkt ten w pracach z zakresu teorii kultury określa się mianem *point of divergence*[45]).

Immanentną cechą historii alternatywnych jest tendencja do umieszczania „węzła historii” w przeszłości. Na kartach utworu czytelnik znajduje już zmienioną rzeczywistość. Tym samym rzadko bywa świadkiem jej „narodzin”. Aby jednakże ów punkt zauważyć, musi choć pobieżnie orientować się w przebiegu dziejów – w przeciwnym razie zaliczy prezentowaną opowieść do kręgu literatury realistycznej.

Konfrontacja kreacji literackiej i doświadczenia pozatekstowego odbiorcy nie musi zakładać znajomości minionych wypadków w całej ciągłości. Zazwyczaj swoisty „węzeł czasowy” to wydarzenie na tyle charakterystyczne, że czytelnik bez trudu potrafi dostrzec, kiedy do świata przedstawionego, który do określonego momentu pozostaje zgodny z jego zasobem informacji na temat przeszłości, „wdziera się” element przeczący owym informacjom. Dlatego też autorzy historii alternatywnych najczęściej wybierają atrakcyjny, ale też powszechnie znany przedział czasowy bądź wydarzenia, o których – niczym o Wielkiej Rewolucji Francuskiej, będącej tematem *Sternbergu* (2007) Szczepana Twardocha – wiedza należy do elementarnej z zakresu dziejów powszechnych[46].

W rodzimej literaturze fantastycznej twórcy historii alternatywnych najchętniej wykorzystują – zasymilowany przez kulturę popularną – obraz II wojny światowej[47]. Symptomatyczna jest też „tematyczna koniunkturalność”, wyrażająca się w osadzaniu narracji o alternatywnych losach Polski w czasach, które są przywoływane przy okazji kolejnych rocznic; przykładem służy rok 2013, kiedy – w związku z obchodami 150-lecia wybuchu powstania styczniowego – opublikowane zostały dwie

DOOKREŚLANIE
„PUNKTU WĘZŁOWEGO”
DZIEJÓW,
TRAKTOWANEGO
JAKO PUNKT WYJŚCIA
DO SNUCIA WŁASNEJ,
AUTORSKIEJ ICH
WERSJI

[45] Zob. M. Mead, *Continuities in Cultural Evolution*, Yale University Press, New Haven – London 1964, s. 32.

[46] Paradoksalnie, sam autor nie uznaje *Sternbergu* za historię alternatywną; deklaruje: „Nie zamierzałem pisać historii alternatywnej – i, jak sądzę, nie napisałem. [...] Zupełnie nie interesuje mnie odpowiedź na pytanie, »co by było, gdyby...«, może poza najbliższymi konsekwencjami, koniecznymi dla sprawnego snucia opowieści” (Sz. Twardoch, *Wiedźn z dykty, ludzie z czasu*, „Czas Fantastyki” 2006, nr 1, s. 17). Mamy więc w tym przypadku do czynienia z utworem należącym do nurtu – jak to określa N. Lemann (*Podobna historia, czyli rzecz o historii alternatywnej i jej miejscu we współczesnej historiografii i literaturoznawstwie*, [w:] *W poszukiwaniu pożyteczności gatunku historii alternatywnych*, red. Z. Wąsik, M. Oziewicz, J. Deszcz-Tryhubczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej, Wrocław 2011, s. 32) – „opowieści historiozoficznych z silnikiem historii alternatywnych”.

[47] Zdecydowanie bardziej interesujące są te teksty kultury, które – niczym film *Bękart wojny* (*Inglourious Basterds*, reż. Q. Tarantino, USA–Niemcy 2009) – dekonstruują stereotypowość obrazu wojny w popkulturze, wykorzystując w tym celu znamienne dla niej wartości estetyczne (kicz, estetykę nadmiaru); zob. M. D. Richardson, *Vengeful violence: „Inglourious Basterds”, allohistory, and the inversion of victims and perpetrators*, [w:] *Quentin Tarantino’s „Inglourious Basterds”. A Manipulation of Metacinema*, red. R. von Dassanowsky, Continuum, New York 2012. Innym przykładem służą quasi-dokumentalne zdjęcia ufantastycznionych broni nazistowskich (latających machin w kształcie UFO, robotów wzorowanych na nurcie japońskich mang mecha), umieszczone w sieci internetowej na stronie *Retro-future z II wojny światowej, czyli 2w wpunk* (<http://bit.ly/1u-uKrQp> [data dostępu: 17 v 2013]).

powieści wykorzystujące rok 1863 jako „punkt węzłowy”: *Gambit Wielopolskiego* Adama Przechrzty oraz *Orzeł bielszy niż gołębnica* Konrada T. Lewandowskiego (dwa lata przed ową rocznicą wyszła zaś *Nadzieja czerwona jak śnieg* Andrzeja W. Sawickiego). Sporadycznie jako oś fabularna historii kontrfaktycznej pojawiają się też: rozrachunek z dziejami najnowszymi, głównie ze stanem wojennym (*Krfotok* Edwarda Redlińskiego, 1998; *Kropłóška* Adama Skorba, 1999[48]); religia (*Fausteria* Wojciecha Szydy, 2012; „cykl inkwizytorski” Piekary; *Druga podobizna w alabastrze* Huberatha; *Quietus i chrześcijaństwo* Jacka Ingłota, 1990); konsekwencje istnienia rzeczywistości równoległych, które mogą się przenikać (*Alterland* Wolskiego, 2003; *Fuga* Szostaka, 2012).

Różnorodności świata przedstawionego, na którą wpływa dookreślenie „punktu zwrotnego”, nie towarzyszy najczęściej wielość podejmowanej tematyki. Zazwyczaj bowiem rodzime historie alternatywne traktują jej założenia pretekstowo, jako punkt wyjścia do snucia mniej lub bardziej frapujących opowieści o przygodach bohaterów postawionych wobec innego niż ten potwierdzony historycznie toku dziejów (przykładem petryfikacji rozwiązań fabularnych służy cykl awanturnych powieści wojennych Ciszewskiego oraz utwór Przechrzty).

„Od chwili powstania wszechświata następowało rozgałęzienie się czasu i rzeczywistości na wiele nurtów, różnych od siebie, które toczą się jak rzeki, nie stykając się ze sobą. My żyjemy w jednym z tych nurtów, nie mając pojęcia o innych, równie realnych, a może bardziej realnych niż nasz” – notował Hugh Everett, jeden ze współautorów kwantowej teorii wielości światów[49]. Twórcy popkultury, sięgając do koncepcji „zwielokrotnionego kosmosu”, czynią to w uproszczony sposób. Jednakże recepcja ich tekstów uświadamia (niewyrażaną *expressis verbis*) tęsknotę odbiorcy za możliwością dokonywania życiowych wyborów bez ponoszenia ich konsekwencji. Tak odczytywane historie alternatywne – zwłaszcza te z nich, w których wykorzystany został motyw podróży w czasie – odgrywają istotną rolę jako „narzędzia pocieszenia” w lekturze kompensacyjnej. Z tej perspektywy znaczący wydaje się anons o otwartym konkursie literackim na powieść utrzymaną w konwencji historii alternatywnej, jaki w 2009 roku ogłosiło Narodowe Centrum Kultury wraz „Czasem Fantastyki”, pt. „Zwrotnice Czasu”. Konkurs ten, zgodnie z notką informacyjną, ma przybliżyć dzieje Polski i powszechnie

[48] Obie przywołane tu powieści można traktować jako polemikę ideologiczną; interesujące jednak, że akcenty tego typu – które wolno uznać za eksplikację stosunku pisarza do stanu wojennego – odnajdujemy również w utworach osadzonych w innym czasie; przykładem może służyć *passus* z *Mocarstwa* M. Wolskiego (Zysk i S-ka, Poznań 2012, s. 170), usprawiedliwiający decyzje polityczne Piłsudskiego (w świecie przedstawionym tej

książki polityk ten nie zmarł w 1935 r., lecz, po zawarciu paktu z Hitlerem, najechał Związek Radziecki), wprowadzającego stan wyjątkowy: „Jesteśmy trochę Żydami Północy – rozłazimy się, kiedy nie mamy zdecydowanego przywództwa i pozwala się nam na zbyt wiele”.

[49] Cyt. za: R. E. Rogowski, *Mistyka gór*, Tum, Wrocław 1996, s. 32.

poprzez stworzenie ich potencjalnych wersji; jako punkt wyjścia obrano opowiadanie Lecha Jęczyka *W marcu 1939* (2009).

Równoległe z konkursem rozpoczęto publikację serii wydawniczej „Zwrotnice Czasu. Historie Alternatywne”. Lektura wchodzących w jej skład powieści, jakie zostały nadesłane na konkurs, a następnie ogłoszone drukiem jako jego pokłosie, pozwala na dostrzeżenie dominacji w nich funkcji „terapeutycznej”. Najwyraźniej realizowana jest ona m.in. w *Burzy. Ucieczce z Warszawy '40* Macieja Parowskiego (2009) oraz w *Wallenrodzie* (2009) i *Jednej przegranej bitwie* Wolskiego. Współ z tekstami Ciszewskiego, *Krzyżackim pokerem* Dariusza Spychalskiego (2005), wspominaną już *Operacją „Dzień Wskreszenia”* i „nowelistyczną dylogią” (*Atomowa ruletka*, 2005; *Samolot von Ribbentropa*, 2007) Pilipiuka oraz z *Rzeczypospolitą zwycięską* Ziemowita Szczerka (2013) przywołane tu opowieści ukazują Polskę jako potęgę militarną i gospodarczą, mającą decydujący głos w tworzeniu *pax Europæana* (widać to zwłaszcza w narracjach Spychalskiego i Pilipiuka). Kluczem interpretacyjnym dla nich może być sposób odczytania jednej z książek Wolskiego przez Adama Krzemińskiego, upatrującego w *Wallenrodzie* wyrazu narodowych kompleksów, wynikających z klęski kampanii wrześniowej[50].

Przywołane opowieści wolno jednakże uznać nie tylko za artystyczną reakcję na polityczne frustracje, wynikające z marginalnej – według środowisk prawicowych – roli Polski w kształtowaniu przyszłości Europy[51]. Należy postrzegać je również jako przeciwwagę dla zjawiska „fantastyki rozbiorowej”, ukazującej nieuchronność ponownego zniewolenia Polski pod wpływem intryg państw ościennych; przykładem służą: *W leju po bombie* Andrzeja Sapkowskiego (1993), *Aksamitny Anschluss* Eugeniusza Dębskiego (2001), *Mrok nad Tokyoramą* Roberta J. Szmida (2002), *Wrzesień* Tomasa Pacyńskiego (2002). Utwory te wprawdzie nie zaliczają się przeważnie do nurtu kontrhistorii (do wyjątków należy *Xavras Wyżryn* Dukaja), jednak stanowią istotny kontekst dla terapeutycznej funkcji opowieści o politycznych sukcesach alternatywnej Polski; niegdyś wzbudzały też żywe emocje wśród amatorów fantastycznych wizji przyszłości, a dzięki temu mogły wpływać na kształt opowieści o fikcyjnych dziejach ojczystych[52].

[50] A. Krzemiński, *Bajania w hitlerianach*, „Polityka” 2010, nr 13. Jakkolwiek tezy Krzemińskiego wydają się racjonalne, nie sposób interpretować przez ich pryzmat opowiadania A. D. Fostera *Polacy to ludzie łagodni* (*Polonaise*, 1976, pol. 1975), będącego humoreską o imperialnej Polsce, która do swej potęgi doszła dzięki przyrodzonej cesze charakteru jej mieszkańców – łagodności (w tym miejscu autor dziękuje Panu Profesorowi Jakubowi Z. Lichańskiemu za zwrócenie uwagi na to opowiadanie). [51] Jako osobny problem – nie rozwijany w niniejszym szkicu – należy rozpatrywać relację między kreowanymi wizjami historii alternatywnej a sytuacją polityczną

w kraju. Zagadnienie to zostaje celowo pominięte jako marginalne z perspektywy tematyki artykułu. Niewykluczone, iż jest ono interesujące, niemniej raczej jako świadectwo potencjalnych pułapek zideologizowanej interpretacji niż jako kontekst odczytywania historii alternatywnej; przykładem takich pułapek interpretacyjnych służy omówienie szkicu A. Krzemińskiego *Gdyby Hitler nie miał wąsów* („Forum” 2012, nr 34) autorstwa T. Łupiny (*Szczególny przypadek polknięcia zeppelina*, „Czas Fantastyki” 2013, nr 1).

[52] Zob. W. Orliński, *Polskość jako nerwica natręctw*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr z 24–26 XII, s. 21.

Rozpatrywane z zasignalizowanych tu – wzajemnie uzupełniających się – perspektyw, historie alternatywne pozwalają dostrzec rolę, jaką odgrywa w życiu społecznym „ta trzecia” (tj., w myśl określenia Anny Martuszewskiej, kultura popularna): uświadamiając różne – możliwe, a niezrealizowane – scenariusze minionych wydarzeń, zaprasza swych użytkowników do dialogu z własnymi wyobrażeniami na temat procesów dziejowych i świadomością historyczną. Czyni to, oczywiście, we właściwy sobie, spłycony sposób, najczęściej bez problematyzacji podejmowanych kwestii. Toteż namysł nad konsekwencjami popkulturowych „zabaw” refleksją historiozoficzną winien uwzględnić tę właściwość.

Dariusz Brzostek
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
postmodernizm, horror literacki, horror filmowy, niemożliwe, niesamowite, wspólnota interpretacyjna, słownik finalny

WSPÓLNOTY INTERPRETACYJNE I KONSTRUOWANIE NIEMOŻLIWEGO. HORROR W ŚWIECIE PÓŹNEJ NOWOCZESNOŚCI

KEYWORDS
postmodernity, horror fiction, horror movies, impossible, uncanny, interpretive communities, final vocabulary

Konstytutywną – w sferze genologicznej i tematycznej – cechą każdej opowieści grozy stanowi nagłe i niespodziewane ujawnianie się „niemożliwego”, przebiegające zazwyczaj w dramatycznych okolicznościach fabularnych, w punkcie kulminacyjnym akcji. Zgodnie z dawnym rozpoznaniem tego problemu przeprowadzonym przez Rogera Caillois jest to, odziedziczona przez fantastykę grozy po bajce magicznej, sytuacja, w której „porządek nadprzyrodzony zakłóca spójność wszechświata. Cud staje się [...] groźną, niebezpieczną agresją, podważającą stabilność świata, którego prawa uważane były dotąd za nieodwracalne i niewzruszone”^[1]. Czy jednak „niemożliwe” w każdym kontekście historycznym i kulturowym oznacza to samo? Czy „niemożliwe” nie jest li tylko kulturowym konstruktem uformowanym przy uprzednim uwzględnieniu rozmaitych – epistemicznych, społecznych bądź politycznych – warunków możliwości? Czy nie zależy od wynegocjowanych i przyjętych przez pewną wspólnotę sensów towarzyszących używaniu określonych pojęć w dyskursie publicznym i w praktykach interpretacyjnych służących objaśnianiu rzeczywistości (w jej wymiarze „naturalnym” i „kulturowym”)?

PÓŹNA
NOWOCZESNOŚĆ
I KRYTERIA
„NIEMOŻLIWEGO”

Filmowy horror *Ruiny* (*The Ruins*, reż. Carter Smith, Australia–Niemcy–USA 2008), będący adaptacją powieści Scotta Smitha o tym samym tytule (2006, pol. 2007), relacjonuje historię grupy amerykańskich tury-

[1] R. Caillois, *Od baśni do science fiction*, [w:] *idem, Odpowiedzialność i styl. Eseje*, wyb. M. Żurowski, wstęp J. Błoński, PIW, Warszawa 1967, s. 33 (przeł. J. Lisowski). Kwestii tej poświęciłem obszernie fragmenty artykułów: *Między „naukową cudownością” a „wtargnięciem niemożliwego”. Czy istnieje fantastyka*

science fiction?, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, „Filologia Polska” t. 52 (1999); *Problemy motywacji fantastycznej i fantastycznonaukowej*, [w:] *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje*, red. A. Stoff, D. Brzostek, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2005.

stów zagubionych w Meksyku, na obszarze dawnego kompleksu świątyń Majów – cieszącego się zasłużenie złą sławą „miejsca, z którego nikt nie powraca”. W fabule tej bez trudu znajdujemy wszystkie atrybuty klasycznej opowieści grozy: nawiedzaną przez zło budowlę, monstualną istotę „nie z tego świata”, namiastki opętania i grupę nieświadomych zagrożenia ofiar. A jednak w toku filmowej narracji widz odkrywa – nie bez zdziwienia – że protagonistów horroru prócz „potwora z majańskich legend” nęka także zgoła nieoczekiwane i bynajmniej nie nadprzyrodzone poczucie „niemożliwego”. Oto w obliczu egzystencjalnego kryzysu[2] – zagrożenia niezidentyfikowaną chorobą i okrutną śmiercią – jedna z bohatererek formułuje taką oto wypowiedź: „*This doesn't happen! Four Americans on a vacation don't just disappear!*” („To się nie zdarza! Czwooro amerykańskich turystów na wakacjach nie znika tak po prostu!”). Groza niesamowitej sytuacji zostaje tu skonfrontowana z oczekiwaniem instytucjonalnego wsparcia („Ktoś przecież musi ich znaleźć”) i z – całkowicie zaskakującymi widza, zupełnie przygodnymi i zgoła niekonwencjonalnymi – warunkami „niemożliwości”, wśród których najistotniejsze wydają się „bycie Amerykaninem” i „bycie na wakacjach”. Po prostu: „Amerykanom na wakacjach” nie mają prawa przydarzać się „prerażające historie”.

W takim kontekście i w odniesieniu do takich przykładów rodzi się pytanie o kulturowe warunki, w jakich konstruowane są kryteria „niemożliwości” określonych zjawisk czy zdarzeń. Bez wątplenia kształtują one bowiem także konwencjonalną swoistość horroru oraz poczucia niesamowitości towarzyszącego bohaterom opowieści i udzielającego się ich czytelnikom. Ponieważ kulturowemu kontekstowi stabilizowania się klasycznej europejskiej opowieści grozy poświęciłem swego czasu osobną książkę[3], tu skupię się na tych horrorach – literackich i filmowych – które powstawały w zgoła odmiennych okolicznościach historycznych (społeczno-politycznych), zdominowanych przez paradygmat kultury określanej mianem „ponowoczesności”, „późnej nowoczesności” bądź też „płynnej nowoczesności”. Wybór ten nie jest przypadkowy, wolno bowiem zakładać, że nowe warunki społeczne – znamionowane przez takie tendencje cywilizacyjne jak choćby „kres wielkich narracji” (w tym nauki)[4], „wzrost niepokoju egzystencjalnego”[5] czy „płynny lęk”[6]

[2] Pojęcie to sytuuję w kontekście Giddensowskiej koncepcji „niepokoju egzystencjalnego”, określanego przez takie kategorie, jak „pytania egzystencjalne”, czyli „odnoszące się do podstawowych wymiarów egzystencji kwestie związane z życiem ludzkim oraz światem materialnym, na które każdy człowiek »odpowiada« w swoim życiu codziennym”, oraz „momenty przelomowe”, a więc „momenty, które wymagają podejmowania decyzji lub przystępowania do działań o poważnych konsekwencjach dla jednostki” (A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 316, 315).

Są to bowiem sytuacje, w jakich znajdują się bohaterowie wspomnianej powyżej opowieści – a w istocie: także konfrontowani z „niemożliwym” bohaterowie każdego horroru.

[3] D. Brzostek, *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.

[4] J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, przeł. M. Kowalska, J. Migiński, Fundacja „Aletheia”, Warszawa 1997, s. 111–119.

[5] A. Giddens, *op. cit.*, s. 50–97.

[6] Z. Bauman, *Płynny lęk*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 126–165.

– mogą/powinny prowadzić do nieco innego kształtowania kryteriów tego, co „niemożliwe” (a zatem: przerażające, groźne i niesamowite). Oczywiście, przywołuję tu tylko wybrane – choć przecież charakterystyczne w obliczu tak sformułowanego tematu refleksji – komponenty tzw. „kondycji ponowoczesnej”. Już jednak ta krótka lista każe nam domyślać się zgoła odmiennych (od nowoczesnych) kryteriów „niemożliwego”. Pozwolą one zarazem – jak mi niemam – sprawdzić, czy i w jakim stopniu „groza późnej nowoczesności” różni się od oswojonej kulturowo, konwencjonalnej „grozy klasycznej”.

Aparatu pojęciowego, za którego pomocą postaram się odpowiedzieć na postawione powyżej pytanie, dostarczą mi teorie dwóch myślicieli sytuowanych dość często (zarówno przez ich krytyków, jak i admiratorów) w nurcie refleksji postmodernistycznej. Będą to koncepcje: „słownika finalnego” Richarda Rorty’ego oraz „wspólnoty interpretacyjnej” Stanleya Fisha. Obie pozwalają bowiem na stworzenie adekwatnego modelu „konstruowania niemożliwego” (jako instrumentu grozy i niesamowitości) przez określone, lokalne wspólnoty interpretacyjne, posługujące się w procesie interpretacji konkretnymi słownikami finalnymi.

W konkluzji swej refleksji nad przygodnością języka, której istotą jest przekonanie, że „język stwarza się, a nie odkrywa, i że prawda jest własnością bytów językowych i zdań”, a „ludzka jaźń powstaje w procesie użytkowania słownika”, Rorty zauważa: „Davidson pozwala nam myśleć o historii języka, a zatem i kultury, w taki sposób, w jaki Darwin uczył nas myśleć o dziejach rafy koralowej. Stare metafory nieprzerwanie obumierają w dosłowności i służą następnie za podłoże i tło dla metafor nowych. Dzięki tej analogii możemy postrzegać »nasz język« – to znaczy naukę i kulturę dwudziestowiecznej Europy – jako coś, co ukształtowało się w wyniku ogromnej liczby czystych przygodności. Nasz język i nasza kultura są w równym stopniu rezultatem tysięcy drobnych mutacji, które znajdują możliwość przetrwania (i milionów innych mutacji, które takiej możliwości nie znajdują), co storczyki i małpy człekokształtne”[7]. Prowadzi to Rorty’ego do stwierdzenia, że jednostka dysponuje pewnym „słownikiem finalnym” służącym jej do wytwarzania prawdy – wszak „skoro prawda jest własnością zdań, skoro zdania zależą w swoim istnieniu od słowników, a słowniki stanowią wytwór istot ludzkich, to takim samym wytworem są prawdy”[8]. Prawda, powiada Rorty, ma zatem charakter przygodny, czego odkrycie pozwoli nam ostatecznie postrzegać wszystko: „nasz język, nasze sumienie, naszą wspólnotę”, jako „wytwór czasu i przypadku”[9]. Losy wspólnot uzależnione są więc od kariery słowników finalnych (i zawartych w nich metafor).

Nie mniej istotny jest w tym kontekście podkreślany przez Rorty’ego proces udosławiania się metafor, powiązany wprost z ich funkcjonalną

SŁOWNIK FINALNY
A WSPÓLNOTA
INTERPRETACYJNA

[7] R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*,
przeł. W. J. Popowski, W.A.B., Warszawa 2009, s. 40.

[8] *Ibidem*, s. 47.

[9] *Ibidem*, s. 49.

skutecznością – czyli, *de facto*, z popularnością, jaką zdobywają one w trakcie konstytuowania się pewnej wspólnoty interpretacyjnej wokół konkretnego słownika finalnego. Rorty zauważa wszak, że „społeczny proces udosławiania metafory powielony zostaje w fantazjowaniu jednostki. Nazywamy coś »fantazją«, a nie »poezją« czy »filozofią«, wówczas, gdy wiąże się to z metaforami, które nie przyjmują się wśród innych ludzi – to znaczy ze sposobami mówienia bądź postępowania, dla których inni nie potrafią znaleźć zastosowania”. Metafora udosławiona to więc metafora, która się społecznie przyjęła, stając się prawdą – obowiązującą, powszechną i zdroworozsądkową. Wiedzie to Rorty’ego do konstatacji, że „postęp w poezji, sztuce, filozofii, nauce czy polityce wynika z przypadkowej zbieżności prywatnej obsesji z publiczną potrzebą”[10]. Tak oto poczucie wspólnoty wykształca się wokół określonego (choć przygodnego) słownika finalnego, którego metafory podlegają udosławieniu. Rozwój wiedzy i następstwo teorii jest – zdaniem Rorty’ego – „stopniowym, milczącym zastępowaniem starego słownika słownikiem nowym”[11], a samo konstruowanie nowych słowników finalnych przypomina bardziej „osiągnięcia poetyckie” niż „owoce wnikliwego badania prowadzonego zgodnie z uprzednio sformułowanymi kryteriami”[12]. Odnosi się to, oczywiście, do praktyki akademickiej, podczas gdy w społecznych praktykach życia codziennego owe „kariery słowników finalnych” podlegają jeszcze mniej rygorystycznym kryteriom[13].

W kontekście kryterium „kariery słowników finalnych” oraz „publicznej potrzeby” warto przywołać koncepcję „wspólnoty interpretacyjnej”, sformułowaną przed laty przez Fisha. Jego zdaniem, wspólnoty interpretacyjne to grupy „czytelników, których świadomość jest konstytuowana przez pewien zestaw skonwencjonalizowanych pojęć, które użyte tworzą z kolei pewien skonwencjonalizowany i konwencjonalnie postrzegany przedmiot”[14]. Działają one, respektując trzy założenia: „1. komunikacja ma miejsce bez względu na nieobecność niezależnego i wolnego od kontekstu systemu znaczeń, 2. ci, którzy partycypują w tej komunikacji, czynią to z ufnością, a nie pełni wątpliwości (nie są oni relatywistami), 3. jakkolwiek ich ufność ma swe źródło w zbiorze przekonań, to przekonania te nie są wyłącznie indywidualne czy też idiosynkratyczne, lecz wspólnotowe i konwencjonalne (nie są oni solipsystami)”[15]. Znamienny jest także skutek ich działania: „wszystkie przedmioty są tworzone, nie zaś odkrywane, zaś tworzone są poprzez strategię interpretacyjną, które wprawiamy w ruch”[16].

[10] *Ibidem*, s. 72.

[11] *Ibidem*, s. 128.

[12] *Ibidem*, s. 127.

[13] W tym miejscu warto także podkreślić, że z pozycji bliskiej Rorty’emu „liberalnej ironistki” kryteria danego słownika finalnego są ni mniej, ni więcej, tylko „banalnymi, które kontekstowo definiują terminy będącego akurat w użyciu słownika finalnego” (*ibidem*, s. 125).

[14] S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, [w:] *idem*, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, wstęp do pol. wyd. R. Rorty, przedm.

A. Szahaj, Universitas, Kraków 2008, s. 92 (przeł. A. Grzebiński).

[15] *Idem*, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, [w:] *idem*, *Interpretacja, retoryka, polityka...*, s. 79 (przeł. A. Szahaj).

[16] *Idem*, *Jak rozpoznać wiersz...*, s. 91.

W ujęciu Fisha interpretacja to po prostu „sztuka konstruowania”. I w takim właśnie kontekście – jak również w kontekście autorytetu, instytucji i dominującego porządku symbolicznego – pojawia się słynna anegdota o zabiegach interpretacyjnych grupy studentów, którzy poddali się sugestii, że mają do czynienia z ezoterycznym (i alegorycznym) „wierszem religijnym”, czytając listę nazwisk językoznawców sporządzoną na tablicy. Przypomnijmy, że to sam Fish (prze)mocą sugestii i autorytetu – zinstytucjonalizowanych w jego pozycji wykładowcy akademickiego – ustanowił w taki sposób wspólnotę interpretacyjną wokół domniemanych ezoterycznych sensów rzekomego wiersza, choć: 1) nie istniały, uprzednio, żadne tego typu sensy wpisane w ów tekst; 2) nie był to w ogóle utwór literacki, lecz przypadkowa (w tych okolicznościach) lista nazwisk[17]. Czynnikiem decydującym o powstaniu (powołaniu do istnienia) interpretowanego przedmiotu było tu „podzielane rozumienie” – funkcjonujące w ramach wspólnoty (zinstytucjonalizowanej i odwołującej się do jednego autorytetu) na zasadzie „założenia czystości”. Fish komentuje tę praktykę krótko: „to jest po prostu sposób, w jaki się to robi”; „praktyka nadawania znaczenia [...] jest własnością wspólnoty [...]”[18]. Tak oto w obrębie lokalnych wspólnot interpretacyjnych konstytuują się strategie interpretacyjne, dominujące w dyskursie publicznym za sprawą działania przemocy symbolicznej, czyli „władzy narzucania znaczeń”[19].

Kwestia społecznego konstruowania „niemożliwego” w procesie interpretacji – lub może raczej: negocjowania warunków i kryteriów „niemożliwości” w ramach lokalnej wspólnoty interpretacyjnej – pojawia się także, w formie tematu, w powieściach, które konwencję horroru traktują albo swobodnie (z ironicznym dystansem), albo jako pretekst do refleksji nad historią i (jej) interpretacją. Przywołam w tym miejscu fragment popularnej powieści grozy (o znamionach intertekstualnego pastiszu) oraz słynnego, fabularyzowanego traktatu o „dramacie nadinterpretacji”. W *Klubie Dumas (El Club Dumas, 1993, pol. 1998)* Arturo Pérez-Reverte sięga po literacki koncept „zaginionej księgi” – dzieła o potężnej mocy okultystycznej, zdolnego przywołać z zaświatów samego szatana. Rzecz w tym jednak, że aby satanistyczna inwokacja była skuteczna, treść księgi musi zostać poprawnie zinterpretowana. W konsekwencji zaś złożony proces przyzywania szatana okazuje się po prostu ciągiem nadinterpretacji, mylnych rozpoznań i konkretyzacji okultystycznego dzieła uwarunkowanych indywidualnymi skłonnościami czytelników – dokonywanymi przez interpretatorów, którzy bardzo pragną w owe go szatana wierzyć i doświadczyć jego obecności. Przekonuje o tym taki choćby dialog bohaterów:

[17] Nie bez znaczenia jest tu fakt, że był to „słownik finałny” alegorii religijnej.

[18] S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach...*, s. 79.

[19] P. Bourdieu, J.-C. Passeron, *Reprodukcja. Elementy teorii systemu nauczania*, przeł. E. Neyman, wstęp, red. nauk. A. Kłosowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 75.

„– Nie plotę. Z pańskiego opowiadania wnoszę, że pan też grał faktami i odniesieniami literackimi, na tej podstawie ukuł pan teorię i wysnuł całkowicie błędne wnioski... Natomiast fakty są obiektywne i nie może pan ich obarczać swoimi pomyłkami. Historia *Wina andegaweńskiego* i tej drugiej księgi, *Dziewięciorga Wrót*, nie mają ze sobą nic wspólnego.

– Państwo zasugerowaliście mi...

– My, czyli Liana Taillefer, Lászlo Nicolavic i ja, nie sugerowaliśmy panu niczego. To pan sam z siebie wypełnił puste miejsca, jak gdyby była to powieść zbudowana z pułapek, a czytelnik Lucas Corso miał się za spryciarza... Nikt w żadnej chwili nie mówił panu, że sprawy się mają tak, jak pan sądził. Dlatego, drogi przyjacielu, pan sam ponosi za to odpowiedzialność... Prawdziwym winnym jest pańska skłonność do intertekstualizmów, do doszukiwania się zbyt wielu zależności literackich” [20].

W tym miejscu nie powinna dziwić nawet Ingardenowska niemal wykładnia procesu poznawania dzieła literackiego, sformułowana przez jednego z protagonistów: „To pan sam z siebie wypełnił puste miejsca, jak gdyby była to powieść zbudowana z pułapek [...]”. Wszak owe „puste miejsca” traktatu to ni mniej, ni więcej, tylko „miejsca niedookreślenia” wypełniane przez czytelnika w procesie konkretyzowania, samo zaś alegoryczne dzieło „nie jest dokładnie tym, co stanowi konkretny (lub prawie że konkretny) przedmiot percepcji estetycznej: ono samo stanowi jedynie jakby szkielet, który czytelnik pod wielu względami uzupełnia czy dopełnia, a niejednokrotnie także i pod wielu względami zniekształca lub zmienia, i dopiero w tej nowej, pełniejszej, konkretniejszej, choć i tak nie całkiem konkretnej postaci stanowi wraz z tymi uzupełnieniami bezpośredni obiekt percepcji [...]” [21].

Parafrazując znane porzekadło: „Diabeł tkwi w szczegółach”, można by z powodzeniem stwierdzić: „Szatan tkwi w miejscach niedookreślenia”, to one bowiem pozwalają odbiorcy na przeprowadzenie owych „czynności percepcyjnych i konstrukcyjnych”, przebiegających „w bardzo rozmaity sposób w zależności od samego dzieła i jego własności, od struktury psychicznej czytelnika, jego sprawności w lekturze, od jego upodobań itd.” [22]. Dopiero w ich wyniku wyłania się obraz szatana „obecnego w dziele” – czy raczej: „uobecnionego przez dzieło”. Schematyczność tekstu (i samego języka) staje się więc w ten sposób gwarantem możliwej nadinterpretacji, z której narodzi się szatan.

[20] A. Pérez-Reverte, *Klub Dumas*, przeł. F. Łobodziński, Muza, Warszawa 1998, s. 424.

[21] R. Ingarden, *Dzieło literackie i jego konkretyzacje*, [w:] *idem, Szkice z filozofii literatury*, wstęp W. Stróżewski, Znak, Kraków 2000, s. 69. Ta analogia nie zaskakuje w tym miejscu także i z tej przyczyny, że Ingardenowska ontologia fikcji literackiej nierzadko bywała postrzegana jako swoista filozoficzna zapowiedź projektu literatury postmodernistycznej, ukierunkowanego właśnie na ów „percepcyjno-konstrukcyjny” potencjał czytelnika. Zob. np. B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*,

przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 43–47. Kluczowe miejsce zajmują w tej wykładni właśnie pojęcia konkretyzacji oraz warstwy wygłędów. Trzeba też zaznaczyć, że taka wykładnia teorii Ingardenowskiej dość wyraźnie różni się od jej interpretacji rozpowszechnionych w polskiej refleksji literaturoznawczej. Zob. np. *Z inspiracji Ingardenowskiej w teorii literatury*, red. A. Stoff, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2001.

[22] R. Ingarden, *op. cit.*, s. 70.

To, co w groteskowej opowieści Péreza-Revertego było li tylko formą literackiego żartu z czytelniczej „skłonności do intertekstualizmów”, w monumentalnej powieści Umberta Eco *Wahadło Foucaulta (Il Pendolo di Foucault)*, 1988, pol. 1993) staje się rodzajem literackiego traktatu o dramacie nadinterpretacji, teoriach spiskowych i czającej się za progiem historiozoficznych dociekań paranoi, obfitującej w boleśnie namacalne, tragiczne konsekwencje. A wszystko zaczyna się niewinnie – niczym na zajęciach Fisha – od „podzielanego rozumienia” grupy miłośników teorii spiskowych, stających w obliczu zagadkowego, historycznego tekstu:

„[...] tekst z Provins jest rachunkiem z pralni. Nie było żadnych zgromadzeń templariuszy w Grange-aux-Dimes. Nie było Planu, nie było posłannictwa. Rachunek z pralni stał się dla nas krzyżówką o nie wypełnionych kratkach i bez znaczeń słów. Trzeba więc wypełnić kratki tak, żeby wszystko się należycie krzyżowało. Ale może ten przykład nie jest wystarczająco adekwatny. W krzyżówce krzyżują się słowa, a słowa winny krzyżować się na wspólnej literze. W naszej grze krzyżowaliśmy nie słowa, ale pojęcia i fakty, więc rządziły nią odmienne reguły – w zasadzie trzy.

Pierwsza reguła. Pojęcia łączy się na zasadzie analogii. Nie ma reguł mówiących od samego początku, czy dana analogia jest dobra, czy zła, gdyż każda rzecz jest z jakiegoś punktu widzenia podobna do każdej innej. [...]

[...] Druga reguła powiada [...], że na koniec *tout se tient*, gra jest ważna. [...]

Trzecia reguła, skojarzenia nie mogą być wzięte z powietrza – w tym sensie, że przynajmniej raz zostały wskazane, a lepiej, jeśli wielokrotnie, przez kogoś innego”[23].

Skutki tych procedur interpretacyjnych są jednak dość zaskakujące: nie tylko bowiem konsolidują „wspólną interpretacyjną” – poszukiwaczy historycznego spisku – ale także, zgodnie z intuicjami Fisha, wytworzą sam przedmiot interpretacji – spis ukryty w dokumentach sprzed wieków:

„W konsekwencji wymyśliliśmy nie istniejący Plan, a Oni nie tylko uznali go za dobry, ale sami sobie wmówili, że od dawna mają w nim swoje miejsce, czyli dokonali utożsamienia swoich chaotycznych i niejasnych zamierzeń z fazami naszego Planu, nakreślonego zgodnie z nieodpartą logiką analogii, pozorów, podejrzenia.

Skoro jednak realizują plan, który wymyśliliśmy, wszystko jest tak, jakby Plan istniał, a nawet po prostu istnieje.

Od tej chwili zgraje diabolistów będą przemierzać świat w poszukiwaniu mapy”[24].

Oto więc dramatyczna i pełna grozy historia „przypadkowej zbieżności prywatnej obsesji z publiczną potrzebą”[25].

[23] U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1993, s. 615–616.

[24] *Ibidem*, s. 617.

[25] R. Rorty, *op. cit.*, s. 72.

WOLA NIEWIEDZY
CZY WOLA
NIE-WIEDZY?

Omówione powyżej praktyki wspólnot interpretacyjnych formułujących kryteria „niemożliwości” mają niebagatelne znaczenie dla konstrukcji świata przedstawionego „ponowoczesnych” opowieści grozy – zarówno w sferze lokalizacji akcji, jak i przyjętej w utworze motywacji, warunkującej wpisane w dzieło procesy racjonalizacji „niemożliwego”, przebiegające w zgodzie z lokalnym i kategoriami racjonalności. Douglas E. Cowan poświęca osobny fragment swej interesującej książki *Sacred Terror. Religion and Horror on the Silver Screen* filmowej grozie eksplloatującej tematykę sekt, fanatyzmów i przemożnej władzy religii. Tytułuje go w sposób znamieny: *Fear of fanaticism and the power of religion* i opisuje szereg przykładów, w których źródłem grozy okazuje się podzielane przez lokalną wspólnotę rozumienie praw religijnego dogmatu i ufundowanego na nim obyczaju[26]. W jego ramach „niemożliwe” staje się zazwyczaj (nad wyraz) „prawdopodobnym”.

Problem ten pozwala się skonceptualizować w pytaniu o „wolę niewiedzy” (by sparafrazować słynne Foucaultowskie pojęcie), usytuowanym w kontekście psychoanalitycznych teorii podmiotu. Jak zauważa Jon Mills w swym wnikliwym szkicu o „pragnieniu niewiedzy”: w świetle psychoanalizy Lacanowskiej „wiedza jest przedsięwzięciem dialektycznym – pozostaje w związku z lękiem – grozą możliwości – możliwości »nie«: negacji, konfliktu i nasycenia cierpieniem naszego istnienia, którego tożsamość jest konstrukcją językową”. Z tego lęku rodzi się zaś swoista „wiedza paranoiczna” (lub wiedza paranoika), która „objawia się jako pragnienie niewiedzy”[27]; choć należy pamiętać także i o tym, że każdy podmiot może znaleźć się w pozycji paranoidealnej: przecież – jak trafnie dostrzega Mills – zawsze istnieją rzeczy, o których „nie chcemy nic wiedzieć”, uruchamiając w tym celu złożone mechanizmy obronne *ego* (wśród nich takie jak „wyparcie” czy „izolacja” – separujące podmiot od „wiedzy o czymś”). Komentując uwagi Millsa, Jan Sowa słusznie więc charakteryzuje paranoidealną pozycję podmiotu: jest to „ktoś, kto aktywnie pragnie nie wiedzieć, kto pragnieniem niewiedzy broni się przed wiedzą”[28]. Paranoik wybiera niewiedzę („wyparcie”, „izolację”, „projekcję”), odrzucając wiedzę i/lub oficjalny porządek wyjaśniania. W interesującym nas kontekście może jednak również – w trakcie procesu interpretacji – wybrać nie-wiedzę, czyli „wiedzę nieoficjalną”, wiedzę wyrzuconą poza zinstytucjonalizowane strategie wyjaśniania i racjonalizacji; może – aktywnie i z przekonaniem – uznać przesąd przeciwko nauce, teorię spiskową przeciw wykładni oficjalnej, urojenie zamiast zdania mającego sankcję prawdziwości etc. Może zatem wybrać – w pełni świadomie lub pod presją okoliczności (społecznych bądź psychologicznych) słownik

[26] D. E. Cowan, *Sacred Terror. Religion and Horror on the Silver Screen*, Baylor University Press, Waco [Texas] 2008, s. 207–235.

[27] J. Mills, *Lacan on Paranoiac Knowledge*, <http://bit.ly/YEn5ML> [data dostępu: 31 x 2013].

[28] J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011, s. 354.

finalny lokalnej wspólnoty interpretacyjnej (sekty, komuny), odrzucając globalny, usankcjonowany w dyskursie publicznym język zinstytucjonalizowany i dominujący.

O tym, że jest to nie tylko psychoanalityczny model paranoidalnej pozycji podmiotu, lecz także praktyka szeroko rozpowszechniona w niektórych społecznościach, przekonać nas mogą przykłady zaczerpnięte z analiz kształtowania tożsamości grupowej w tzw. „nowych ruchach religijnych”. Ujmując fenomen wspólnot religijnych w ewolucjonistycznym kontekście memetyki, Daniel C. Dennett przywołuje m.in. koncepcję Rodneya Starka, głoszącą: „Napięcie dotyczy stopnia odrębności, izolacji i antagonizmu między grupą religijną i światem »zewnętrznym«”[29]. Komentuje ją w następujący sposób: „Tak więc, w spektrum od niskiego do wysokiego napięcia, duże, ustabilizowane kościoły zajmują niską pozycję, a sekty i kultury wysoką. Kosztowna jest taka religia, do której przynależność wiąże się z »wysokimi kosztami materialnymi, społecznymi i psychicznymi«”[30]. To właśnie owe „wysokie koszty” konsolidują wspólnotę i skłaniają jej członków do mówienia „jednym głosem” nawet (a właściwie zwłaszcza) w takich kwestiach, które z racji swej paradoksalności bądź niewytłumaczalności mogą czynić narrację religijną niespójną i wzbudzać w wyznawcach poczucie dyskomfortu[31]. Z kolei przywołując prace ekonomistów ewolucyjnych, Samuela Bowlesa i Herberta Gintisa, poświęcone „wspólnotowym normom prospołecznym”, Dennett zauważa, że „ksenofobia jest ceną, którą każda wspólnota czy grupa musi zapłacić za wysoki poziom zaufania i harmonii”[32]. Poziom tym wyższy – dodajmy – im wyższe jest napięcie między wspólnotą a „światem zewnętrznym”. W ten sposób „niemożliwy” (niewytłumaczalny, paradoksalny) aspekt każdej narracji religijnej (narracji o nadprzyrodzonym) okazuje się kulturową (społeczną) koniecznością, jego obecność (i nieustanne potwierdzanie jego prawdziwości) staje się zaś gwarancją spójności wspólnoty.

Bynajmniej nie dotyczy to jednak wyłącznie sekt i nowych ruchów religijnych, których członkowie świadomie wybierają nie-wiedzę, lecz także np. samowykluczających praktyk ludzi dzielących „przekonania przesądne” we współczesnej francuskiej społeczności wiejskiej (opisanej przez Jeanne Favret-Saada w klasycznej pracy *Śmiercionośne słowa, zabójcze uroki* poświęconej „walkom czarowników” w Bocage w północno-zachodniej Francji, w latach 70. minionego stulecia): „Zwróćmy uwagę, że Azande, który mówi, że został zauroczony, pokazuje, że jest istotą społeczną, że uznaje symboliczny kod swojej grupy i potrafi się nim posługiwać. Natomiast wieśniak z Bocage’u, który mówi, że został zauroczony, pokazuje, że odrzuca oficjalne teorie nieszczęścia albo że nie ma możliwości posłużenia się tym językiem (pozytywistycznym

[29] D. C. Dennett, *Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne*, przeł., wstęp B. Stanosz, PIW, Warszawa 2008, s. 143.

[30] *Ibidem*, s. 234.

[31] Zob. *ibidem*, s. 268–275.

[32] *Ibidem*, s. 235.

lub religijnym), aby przekazać tę historię. Od tej chwili zamyka się za murem tajemnicy, a jego poczynania nabierają statusu tajności”[33].

Jest to niezwykle znamienne samowykluczenie współczesnego francuskiego wieśniaka z oficjalnego (zinstytucjonalizowanego przez Kościół katolicki) imaginarium religijnego i z pozytywistycznego dyskursu wiedzy (reprezentowanego przez naukowca) poprzez zajęcie pozycji ironicznego sceptyka wobec własnej historii (w którą nieoficjalnie wierzy), opowiedanej „innemu” (etnografowi). W tym kontekście praktyki przedstawione powyżej jawią się jako taktyka oporu wspólnot interpretacyjnych istniejących w przestrzeni skolonizowanej wobec dominującego dyskursu, w którego ramach praktyki owe są, oczywiście, postrzegane jako paranoiczne nadinterpretacje[34].

Obrazy takich właśnie – odizolowanych w sensie kulturowym – lokalnych wspólnot podzielających odrębne od dominującego w dyskursie publicznym rozumienie świata i praktykujących adekwatne względem niego obyczaje oraz obrzędy przynoszone są przez interesujące miniseriale telewizyjne: *The Dark Secret of the Harvest Home* (reż. Leo Penn, USA 1978) oraz *The Children of the Stones* (reż. Peter Graham Scott, Wielka Brytania 1976). Ten pierwszy jest adaptacją popularnej powieści grozy Thomasa Tryona *Harvest Home* (1973) i opowiada historię nowojorskiej rodziny, która w poszukiwaniu sielskiego spokoju przeprowadziła się do zagubionej wśród pól i lasów wioski Cornwall Coombe w Connecticut, by odnaleźć w niej pogańską idyllę – skrywającą koszmar zabobonu, okrucieństwa i krwawych rytuałów. Znamienny jest przy tym fakt, że sam autor przyznawał, iż temat jego książki został zainspirowany „pogańskim odrodzeniem”, które od połowy lat 60. XX wieku wyraźnie zarysowało się wśród kontrkulturowych ruchów w Anglii i USA.

Drugi serial był dość ściśle związany z tendencją brytyjskiej kultury lat 70. obdarzaną niekiedy mianem Old Weird Albion[35]. Obejmuje ona takie produkcje, jak choćby *The Stone Tape* (reż. Peter Sasdy, Wielka Brytania 1972), *Penda's Fen* (reż. Alan Clarke, Wielka Brytania 1974) i, przede wszystkim, *Kult* (*The Wicker Man*, reż. Robin Hardy, Wielka Brytania 1973) – w połączeniu z całym kompleksem zjawisk lokalnej kontrkultury: z odrodzeniem się muzyki folkowej, z popkulturowymi adaptacjami mitologii celtyckiej, z ekspansją komun hipisowskich jako alternatywnych modeli społecznych, z nowymi ruchami religijnymi o charakterze neopogańskim oraz z twórczością literacką Ala-

[33] J. Favret-Saada, *Śmiercionośne słowa, zabójcze uroki*, przeł. K. Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 35. Na wstępie swojej relacji autorka wyznaje: „»Izolacja« geograficzna i kulturowa Bocage’u wyjaśnia częściowo »przetrawianie« tych »wierzeń« do naszych czasów” (*ibidem*, s. 18).

[34] Pogląd taki powtarza za I. M. Lewisem np. G. Jahoda (*Psychologia przesądu*, przeł. J. Jedlicki,

przedm. K. Szaniawski, PWR, Warszawa 1971, s. 136), pisząc, że za pomocą przekonań przesądnych „kobiety oraz inne uciskane kategorie ludności wywierają mistyczną presję na swoich zwierzchników w warunkach depresji i frustracji, kiedy nie dysponują innymi sankcjami”.

[35] Zob. np. R. Young, *Electric Eden. Unearthing Britain's Visionary Music*, Faber & Faber, New York 2011, s. 596.

na Garnera i ze zreformowaną formułą kina grozy, zwaną „folk horror” (np. *The Blood on Satan’s Claw*, reż. Piers Haggard, Wielka Brytania 1970). Tematem *The Children of the Stones* są dzieje osobliwej, odizolowanej i zamkniętej wspólnoty mieszkańców angielskiego miasteczka Milbury usytuowanego „w kamiennym kręgu” – w obrębie prehistorycznej megalitycznej świątyni. Niezmienna od wieków liczba obywateli, ich niecodzienne zdolności (niemal wszyscy objawiają ponadprzeciętny talent do matematyki i fizyki), a zwłaszcza ukrywane przed obcymi obrzędy i obyczaje oraz nabożna cześć oddawana lokalnemu liderowi, nawróconemu na neopoganim astrofizykowi, sugerują, że mamy w tej opowieści do czynienia ze strukturą quasi-religijnej sekty. Tu jednak narracja religijna okazuje się tożsama z naukową, tyle że zostaje wyrażona w innym języku – za pomocą innych symboli – a dawne rytuały są po prostu archaiczną i przednaukową formą badań (obserwacji astronomicznych, konstruowania kalendarza etc.). Odwiedzający miejscowość uczony opuści ją (nie bez trudu) z ulgą oraz z narastającym przekonaniem, że w owym lokalnym środowisku kryteria tego, co możliwe, i tego, co się absolutnie zdarzyć nie ma prawa, zostały skonstruowane zupełnie inaczej, niż oczekiwaliśmy umysł badacza-naturalisty.

Skupię się teraz na trzech przykładach filmowych, by wskazać, w jaki sposób praktyki interpretacyjne lokalnych wspólnot są wykorzystywane w opowieściach grozy w celu racjonalizowania zdarzeń według przyjętych wcześniej kryteriów „niemożliwego”. Zaczę od filmu najnowszego, choć, paradoksalnie, najbliższego klasycznej – skonwencjonalizowanej – formie racjonalizowania „niemożliwego”. W obrazie *The Shrine* (reż. Jon Knautz, Kanada 2010) grupa amerykańskich turystów trafia do współczesnej Polski, gdzie na głębokiej prowincji (w miejscowości o wdzięcznej nazwie Alwainia) enigmatyczna sekta strzeże leśnej kaplicy, w której od wieków spoczywa posąg diabła. Ktokolwiek ujrzy diabelskie oblicze, musi zginąć, by nie roznosić zła po świecie. Polska w tym filmie to po prostu odizolowana geograficznie domena nierozumu – lokalna strefa nie-wiedzy, gdzie praktykuje się krwawe rytuały, albowiem nadprzyrodzone zło przybiera w niej przyrodzone, cielesne kształty. To, co „niemożliwe” w cywilizowanym Nowym Jorku, okazuje się możliwe na polskiej prowincji. Jest to tradycyjne, konwencjonalne rozwiązanie znane z niezliczonych powieści grozy (wampiry w Transylwanii, „żywe trupy” na Haiti), w których sfera „niemożliwego” rozciąga się na peryferiach cywilizowanego świata. Pisałem o tym obszerniej w książce *Literatura i nierozum*: „Nie bez znaczenia dla zajmującej nas kwestii są [...] geograficzne czy też geopolityczne granice wpływów oświeceniowego projektu światopoglądowo-pedagogicznego, rozprzestrzeniającego się wskutek wysiłków rozmaitych *gens de lettres* oraz powołanych przez nich instytucji i stowarzyszeń od Pirenejów aż po Karpaty, które wyznaczały z kolei sferę wpływów nierozumu, tj. ludowego zabobonu oraz irracjonalnego spirytualizmu (astrologii, alchemii etc.), opierającego się skutecznie dyscyplinującym, korekcyjnym procedurom metody

naukowej”[36]. W *The Shrine* „dzicy” w odległej i egzotycznej Polsce kultuwują swe krwawe obrzędy, które są „nie-do-pomyślenia” w świecie zrealizowanego projektu oświeceniowego.

Dużo ciekawszy jest przykład drugi: *Śmiertelne błogosławieństwo* (*Deadly Blessing*, USA 1981), wczesny film Wesa Cravena. Akcja tego obrazu rozgrywa się we współczesnej Ameryce, jednakże w odizolowanej kulturowo wspólnotie lokalnej – przypominającej amiszów sekcie religijnej żyjącej na prowincji. Istotę wierzeń stanowi tutaj dosłowna interpretacja *Biblii*, oś akcji zaś – seria makabrycznych zabójstw, którą miejscowi skłonni są przypisywać niepokojącej wspólnotę strzydze (wiedźmie), a sceptyczna, pochodząca „z zewnątrz” bohaterka – ludzkiemu, działającemu pod wpływem patologicznej zazdrości, mordercy. Najciekawszy i najważniejszy w ramach podejmowanego tu tematu jest finał filmu Cravena: rozum triumfuje, zabójca okazuje się ciężko doświadczonym przez los i pełnym nienawiści człowiekiem. Gdy jednak wszystko się wyjaśnia i racjonalistyczny obraz świata zostaje ocalony, nagle (rzec by można: *ex machina*) pojawia się strzyga, porywając zdmioną bohaterkę wprost do piekielnej otchłani. Tak oto we wspólnotie interpretacyjnej praktykującej dosłowne pojmowanie *Biblii* „niemożliwe” musiało się zrealizować (jako „konieczne”), by uczynić zadość lokalnym kryteriom tego, co „możliwe”. I tu wszakże niebagatelną rolę odegrały peryferyjna lokalizacja akcji oraz egzotyczna, bez mała paranoiczna wspólnota, odrzucająca oficjalne wykładnie dogmatów religijnych.

I wreszcie przykład trzeci – najstarszy i zarazem najbliższy ponowoczesnego pojmowania grozy i „niemożliwego” – *Dziecko Rosemary* (*Rosemary's Baby*, reż. Roman Polański, USA 1968), doskonale znana opowieść o spisku satanistów wplątujących niewinną kobietę w przygotowania mające na celu sprowadzenie na świat Antychrysta. W filmie Polańskiego oraz w powieści Iry Levina o tym samym tytule (1967, pol. 1988), której jest on ekranizacją, wspólnota interpretacyjna (sekte satanistów) konstruuje obszar „niemożliwego” (pojmowanej dosłownie religijnej nie-wiedzy) we współczesnym Nowym Jorku, w samym centrum cywilizacji naukowo-technicznej. Dokonywana przez tę grupę dosłowna interpretacja słów *Apokalipsy* oraz okultystycznych i satanistycznych „świętych ksiąg” zupełnie nie kłóci się z faktem, że sami sataniści pozostają ludźmi kulturalnymi i wykształconymi, uczestniczącymi na co dzień – jako biznesmeni, artyści, aktorzy – w „logice kulturowej późnego kapitalizmu”[37]. W scenie finałowej – bliźniaczo podobnej w książce i w jej filmowej adaptacji – ujawnia się zarówno wyraźny aspekt ironiczny całej opowieści (ironia, jak pamiętamy, bywa często postrzegana jako kluczowy instrument ponowoczesnego dystansu do formy i konwencji), jak i fundamentalna kwestia lokalnych kryteriów „niemożliwego”, sformułowana wprost przez zagubioną bohaterkę utworu:

[36] D. Brzostek, *op. cit.*, s. 51.

[37] F. Jameson, *Postmodernizm, czyli Logika kulturowa*

późnego kapitalizmu, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

„– Szatan jest Jego Ojcem, nie Guy – powiedział Roman. – Jego Ojcem jest Szatan, który wystąpił z Piekieł i począł Syna ze śmiertelnej kobiety! Aby pomścić krzywdy doznane przez niezłomnie Mu wiernych od czcicieli Boga!

– Chwała Ci, Szatanie – powiedział pan Wees.

– Szatan jest Jego Ojcem, a Jego imię jest Adrian! – krzyczał Roman, jego głos brzmiał coraz głośniejsze i dumniej, z coraz większą mocą. – On obali możnych i zniszczy ich świątynie! On zbawi wzgardzonych i pomści spalonych i torturowanych!

– Witaj, Adrianie – zawołali. – Witaj, Adrianie. Witaj, Adrianie.

I:

– Witaj, Szatanie. Witaj, Adrianie. Witaj, Szatanie.

Potrząsnęła głową.

– Nie! – zawołała.

– On wybrał ciebie, Rosemary, ciebie spośród wszystkich ludzi – odezwała się Minnie. – Spośród wszystkich kobiet na świecie On wybrał ciebie. Sprowadził ciebie i Guya do tego mieszkania, sprawił, że ta głupia, jak jej tam, Terry, przestraszyła się i straciła do reszty rozum, tak że musieliśmy zmienić plany. To On urządził wszystko tak, jak miało się zdarzyć, bo On chciał ciebie na matkę Swego jedyne żywego Syna.

– Jego moc jest najsilniejsza z silnych – rzekł Roman.

– Chwała ci, Szatanie – powiedziała Helen Wees.

– Jego potęga przetrwa czasy czasów.

– Wała Siatan – zawołał Japończyk.

Laura-Louise oderwała ręce od ust. Guy spojrział na Rosemary spod dłoni podpierającej czoło.

– Nie – odezwała się Rosemary – nie – ręka z nożem opadła. – Nie. To nie jest możliwe. Nie” [38].

Interpretując ten fragment, trzeba także pamiętać, że w filmie Polańskiego sama obecność szatana – i jego demonicznego syna, Adriana – zostaje zaledwie zasugerowana: bądź w scenach o charakterze oniryczno-halucynacyjnym, bądź w wypowiedziach „wierzących” satanistów. Reżyser nie przesądza o faktyczności przedstawianych zdarzeń, sugerując równocześnie racjonalizującą ścieżkę interpretacji, wedle której wszystkie demoniczne wątki w opowiadanej historii są li tylko urojeniami rozhisteryzowanej Rosemary. Może być jednak i tak, że histeryzująca i mająca bohaterka rzeczywiście urodziła małego diabełka.

Przywołam w tym miejscu jeszcze dwa filmowe przykłady, aby wskazać, że ten sposób racjonalizacji „niemożliwego” od kilkudziesięciu lat konsekwentnie przenika do różnych odmian horroru, wykraczając zarazem poza to, co czysto lokalne. Przykład pierwszy to *God Told Me To* (reż. Larry Cohen, USA 1976) – niepokojąco proroczy (lub dramatycznie aktualny) obraz krwawej „zemsty Boga” na zlaicyzowanej kulturze

[38] I. Levin, *Dziecko Rosemary*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 227–228.

współczesnej. Fabuła filmu jest tyleż paranoiczna, ile groteskowa. Mieszkańców Nowego Jorku terroryzuje seria samobójczych zamachów, których sprawcy – z pozoru zupełnie zwyczajni, przypadkowi ludzie – dokonawszy masowych mordów, deklarują zgodnie: „Bóg mi kazał!”. Śledztwo prowadzi zaś policjant-katolik, usiłujący równocześnie rozwikłać zagadkę własnego pochodzenia – osobliwie powiązanego z genezą zamachów. W istocie obraz ten to postmodernistyczny kolaż, dokonany w gatunkowych ramach „metafizycznego thrilleru”. Znajdziemy tu elementy estetyki *gore*, echa hipisowskiej kontrkultury, spiskową teorię o religijnym sprzyśnięciu „władców świata”, utrzymane w onirycznej atmosferze wizje porwań przez kosmitów i sztucznych inseminacji ziemskich kobiet, podane we Freudowskim kontekście symbolicznym seksualne obsesje katolików, skorumpowaną policję, porachunki gangów w Harlemie, handel narkotykami, apokaliptyczną wizję końca cywilizacji etc. Najistotniejszy element kompozycyjny tej filmowej opowieści stanowią jednak współbieżność i kompatybilność wszystkich sugerowanych interpretacji owego ciągu feralnych zdarzeń. Oto bowiem możliwa jest też wykładnia psychiatryczna, wedle której zabójcy padli ofiarą zbiorowej hysterii religijnej – swoistej psychozy indukowanej, każącej im zabijać „w imię Boże” – śledczy zaś ulega niekończącym się pasmom halucynacji i urojeń. Nie mniej prawdopodobna wydaje się interpretacja religijna (motywowana metafizycznie i oparta na wierze w nadprzyrodzoną ingerencję w porządek świata): według niej obserwujemy powtórne przyjscie mesjasza, schodzącego na ziemię, by ukarać krnąbrną ludzkość. I wreszcie wyjaśnienie „fantastycznonaukowe” – podające racjonalizację zdarzeń w postaci teorii o zakamuflowanej inwazji z kosmosu, podczas której obcy postanawiają zastąpić ludzi nową rasą „mieszkańców”. Najciekawsze jest jednak to, że wszystkie te tłumaczenia mogą być również prawdziwe naraz – nie wykluczając się wzajemnie, ale nakładając na siebie. Wybór jednego z nich nie oznacza więc unieważnienia innych, lecz tylko opowiedzenie się za interpretacją zgodną ze słownikiem finalnym wspólnoty interpretacyjnej, w której dany odbiorca uczestniczy (np. wspólnoty ludzi religijnych, sceptyków czy miłośników teorii spiskowych).

Przykład drugi – newszy – to film Jaumea Balaguero *[Rec] 2* (Hiszpania 2009), czyli kontynuacja popularnego, stylizowanego na dokument, katastroficzno-apokaliptycznego obrazu o „szatańskim wirusie” zmieniającym mieszkańców pewnej kamienicy w krwiożercze bestie. Już pierwsza część filmu sugerowała w finale dwie możliwe ścieżki interpretacji dramatycznych zdarzeń: naukową (epidemiologiczną) i religijną (satanistyczną), umieszczając prawdopodobne wyjaśnienia między hipotezą wirusa a hipotezą opętania. Część druga idzie w tej kwestii nieco dalej, podsuwając myśl (mówiąc w pewnym uproszczeniu), że szatan może być wirusem. Istoty tego filmu nie stanowi wszakże wymieszanie typów motywacji (naukowej i religijnej), lecz proste założenie, że oba te wyjaśnienia są w fabule ukazane jako równoprawne, niesprzeczne, a nawet że uzupełniają się, dając pełen obraz sytuacji, w której demon jest wirusem

(ale jest także upadłym aniołem). Dlatego do militarnej jednostki specjalnej należy m.in. duchowny, doktor teologii, a wśród specjalistycznego ekwipunku oprócz granatów gazowych i broni palnej znajdują się różańce i krucyfiksy. Oczywiście – można by z powodzeniem stwierdzić, że w takim ujęciu religia ostatecznie triumfuje nad nauką (jej słownik finalny wygląda na „mocniejszy” i bardziej zgodny z „publiczną potrzebą” – jak rzekłby Rorty). Ale przedstawiona w ten sposób religia staje się zarazem li tylko jedną z naukowych teorii objaśniających rzeczywistość – nie niesie z sobą sankcji „absolutnych”. Praktyki religijne okazują się zaś po prostu technikami osvajania *sacrum*, takimi samymi jak praktyki medyczne pozwalające opanować epidemię. Wszystko wydaje się wyłącznie kwestią wyboru słownika finalnego umożliwiającego opisanie i racjonalizowanie sytuacji. Tym, co różni przedstawione tu przypadki od klasycznych racjonalizacji w opowieściach grozy, jest to, że alternatywne wykładnie zjawisk prezentowane są jako akceptowalne dla wszystkich uczestników zdarzeń: ksiądz-teolog może pozostać przy hipotezie opętania, ale zarazem musi działać jak lekarz epidemiolog; żołnierze muszą uznać wagę argumentów teologicznych, dostrzegając skuteczność różańców i krucyfiksów, ale mają prawo obstawać przy hipotezie niebezpiecznego wirusa. Ostateczna interpretacja przedstawiana jest jako „opcja do wyboru”.

Kończąc rozważania, wskazać warto jeszcze dwa kontekstowe punkty odniesienia, które choć wiążą się z podejmowany tu tematem, nie należą do świata literackiej czy filmowej fikcji, lecz do rzeczywistych praktyk interpretacyjnych życia społecznego. Punkt pierwszy jest dość oczywisty – za sprawą omawianego powyżej filmu Polańskiego *Dziecko Rosemary*, dość szybko potraktowanego jako argument w sporze o faktyczne (lub domniemane) przyczyny zabójstwa żony reżysera, Sharon Tate, przez „rodzinę” Charlesa Mansona (9 VIII 1969). „Satanistyczny” obraz Polańskiego oraz wcześniejszy udział Tate w innym „demonicznym” filmie, *Oko diabła* (*Eye of the Devil*, reż. John Lee Thompson, Wielka Brytania 1966) w powiązaniu z sekciarskim charakterem wspólnoty Mansona – praktykującej rzekomo okultyzm i satanizm – przykuły uwagę opinii publicznej oraz komentatorów prasowych. Jedną z najszerzej propagowanych w owym czasie interpretacji zbrodni (tzw. Tate-La Bianca Murders) opierała się na motywie zemsty, wedle którego Tate i Polański należeli do elitarnego „satanistycznego kręgu” i zdradzili jego sekretne rytuały (a dokładniej – uczynił to Polański w fabule *Dziecko Rosemary*), a rytualny mord na aktorce miał być formą krwawego odwetu sekty. Bardziej szczegółowo problem ów omawia w swej książce Cowan, zwracając uwagę, że ta „czarna legenda” filmu Polańskiego podtrzymywana jest – nie tylko jako środowiskowa plotka – aż po dzień dzisiejszy[39].

[39] Zob. D. E. Cowan, *op. cit.*, s. 196–197. Jako przykład Cowan podaje choćby publikację M. Brottmana *Hollywood Hex: Death and Destiny in the Dream Factory. An Illustrated History of Cursed Movies* (Creation Books, London 1998). Nie jest bez znaczenia, że za główną pro-

pagatorkę tej legendy uważa się L. Huebner – astrolożkę i medium z Hollywood, autorkę wydanej w r. 1970 książki *Never Strike a Happy Medium. (The Official Witch of Los Angeles)* (Nash Publications, Los Angeles 1970), w której znajduje się rozdział poświęcony sprawie Mansona.

Drugi punkt odniesienia wiąże się z pierwszym historycznie, geograficznie i tematycznie, nie niosąc jednak ze sobą tak pokaźnego ładunku makabry. W latach 1969–1975 w Hollywood z powodzeniem funkcjonowała skupiona wokół wegetariańskiej restauracji „The Source” religijna sekta znana pod nazwą The Source Family. Jej charyzmatycznym liderem był Jim Baker, który przybrał miano Father Yod i łączył biznes restauracyjny, nauczanie medytacji oraz występy w psychodelicznym zespole rockowym Ya Ho Wa 13. Pomijając w tym miejscu eklektyczną doktrynę religijną The Source Family, obejmującą inspiracje wczesnochrześcijańskie, okultyzm, astrologię, jogę i techniki medytacyjne, warto zwrócić uwagę, że grupa ta spełniała właściwie wszystkie warunki, jakie stawia się ruchom religijnym traktowanym jako sekty. Autorytarny przywódca, młodszy i uzależnieni odeń wyznawcy, rygorystycznie przestrzegany system nakazów i zakazów obyczajowych, żywieniowych itp. sugerują, że mamy do czynienia ze wspólnotą, która w praktykach objaśniania rzeczywistości będzie posługiwała się bardzo spójnym i wyrazistym słownikiem finalnym (w tym przypadku będzie to słownik ezoteryczno-religijny). Przekonującym tego dowodem jest oficjalna (tj. przyjęta przez sektę) interpretacja śmierci Bakera: zginął on w roku 1975 po upadku z lotni, rzekomo podczas nieudanej „próby lewitacji”. Sensacja, jaka obiegła wtedy amerykańską prasę, wiązała się także z tym, że członkowie sekty przez trzy dni (okres nie bez znaczenia w języku symboliki religijnej) przetrzymywali ciało Bakera, ukrywając fakt jego śmierci. Jak wspominają uczestnicy tych wydarzeń, trwały wówczas spory o to, czy i w jaki sposób podać do publicznej wiadomości informację o zgonie lidera, a wśród proponowanych wykładni znalazła się i taka, która miała głosić, że Father Yod po prostu „opuścił ziemię”, unosząc się do nieba[40]. Kiedy jednak ostatecznie zdecydowano się poinformować opinię publiczną, że Baker nie żyje, w łonie grupy uaktywniły się tendencje do wypracowania wspólnej interpretacji odejścia przywódcy duchowego. Pretekstem miał być wynik autopsji: rzekomo nie odkryto w jej trakcie „złamań kości ani innych obrażeń zagrażających życiu”, charakterystycznych dla upadku z dużej wysokości. Kolejnych inspiracji dostarczyła kremacja ciała, po której w popiołach odnaleziono „trzy gwoździe o dziwnym kształcie, wyglądającym na starożytny”. Stało się to, oczywiście, podstawą do alegorycznej interpretacji śmierci Bakera: „Raz jeszcze pojawiła się alegoria biblijnego Jezusa: święty człowiek przybity do krzyża czasu, przestrzeni i materii”[41]. W ten sposób dramatyczne wydarzenie odnalazło ostatecznie swe miejsce w symbolicznym porządku wspólnoty – zracjonalizowane w języku religijnej alegorii – ponieważ naturalna i przypadkowa śmierć Bakera pozostawała „nie-
możliwa” do zaakceptowania przez członków grupy.

[40] Zob. I. Aquarian, *The Source. The Untold Story of Father Yod, Ya Ho Wa 13 and the Source Family*, Process, Los Angeles 2007, s. 217–227.

[41] *Ibidem*, s. 226.

Wskazane powyżej przykłady praktyk interpretacyjnych kulturowanych przez lokalne wspólnoty ludzi podzielających światopogląd wyrażający się w określonych przekonaniach (religijnych, okultystycznych etc.) dowodzą, że granice „niemożliwego” są wyznaczone przez eksplikacyjny potencjał słowników finalnych, konstytuujących społeczne strategie objaśniania rzeczywistości, nie tylko na płaszczyźnie fikcji literackiej i filmowej. W świecie późnej nowoczesności, w którym żadne wielkie narracje nie uspójniają już obrazu świata, tworzącego trwały punkt odniesienia (choćby dla oświeceniowych z ducha praktyk wykluczania „nierozumu” ze sfery dyskursu publicznego), granice „niemożliwego” mają więc charakter lokalny, płynny i przygodny.

Aleksandra Koszela
Uniwersytet Wrocławski
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
dystopia, apokalipsa, zombie, amerykańska literatura popularna, literatura postapokaliptyczna

KEYWORDS
dystopia, apocalypse, American popular literature, post-apocalyptic literature

POSTAPOKALIPTYCZNA WIZJA ŚWIATA W TRYLOGII CARRIE RYAN „LAS ZĘBÓW I RĄK”

Zagłada znanego nam świata i losy pozostałej przy życiu ludzkości to tematy, które w ciągu ostatniej dekady były przez kulturę popularną eksplorowane niezwykle często[1]. Niewątpliwie miało na to wpływ nadejście trzeciego tysiąclecia, które dla wielu osób stało się przyczynkiem do refleksji na temat kondycji Ziemi. Niesamowity rozwój techniki, ogromny postęp nauki, mechanizacja, ale też niewyjaśnione kataklizmy, coraz większa brutalizacja społeczeństwa i stale toczące się wojny – wszystko to sprawia, że rozważania dotyczące przyszłości świata nierzadko nie napawają optymizmem. Terroryzm, epidemia nieznaney jeszcze choroby, gwałtowna zmiana klimatu – to tylko niektóre z wizji inspirujących pisarzy, twórców filmów oraz gier do kreślenia pesymistycznych, katastroficznych scenariuszy opowiadających o strasznych – gdyż potencjalnie prawdopodobnych – przyszłych losach Ziemi.

Jedną z pisarek poruszających tematykę okołoapokaliptyczną jest Carrie Ryan. Akcję swej trylogii „Las Zębów i Rąk” osadziła ona w świecie, który z powodu Powrotu[2] – zagłady, jaka miała miejsce co najmniej kilkadziesiąt lat wcześniej – został zalany przez falę powracających do życia zmarłych żywiących się ludzkim mięsem. Wskutek tego zdarzenia ludzkość została zdziesiątkowana, a ci, którzy przetrwali, zaszyli się w zamkniętych enklawach, robiąc wszystko, by obronić się przed żywymi trupami, nazywanymi przez nich Nieuświęconymi lub Mudo. Ta przerażająca rzeczywistość oglądana jest z punktu widzenia nastolatków:

[1] Wystarczy tu wspomnieć chociażby o cieszącej się olbrzymią popularnością trylogii „Igrzyska Śmierci” („The Hunger Games”, 2008–2010, pol. 2009–2010) S. Collins, *Drodze* (*The Road*, 2006, pol. 2008) C. McCarthy’ego czy o najnowszych filmach poruszających tę tematykę: *Niepamięci* (*Oblivion*, reż. J. Kosinski, USA 2013), *1000*

lat po Ziemi (*After Earth*, reż. M. Night Shyamalan, USA 2013) oraz *Elizjum* (*Elysium*, reż. N. Blomkamp, USA 2013). Z uwagi na wielką liczbę tekstów oraz filmów tego typu nie sposób podać wszystkich utworów, które przyczyniły się do wzbogacenia tej tematyki.

[2] Pisownia zgodna ze stosowaną w książkach C. Ryan.

Mary, a następnie jej przybranej córki, Gabrielle, oraz Annie, Catchera i Eliasa. Wiek bohaterów wzmacnia u czytelnika poczucie niepokoju – młodzi ludzie pozostają bowiem rozedrgani emocjonalnie, pełni wątpliwości oraz kompleksów wobec wszystkiego i wszystkich – a jednocześnie pozwala na obserwowanie wewnętrznej przemiany i dorastania postaci.

TAJEMNICZA
PRZESZŁOŚĆ

Choć epidemia żywych trupów stanowi trzon rzeczywistości opisanej w cyklu, w żadnej z powieści nie zostały wyjaśnione przyczyny jej wybuchu. Świat przedstawiony utworu jest bowiem miejscem, w którym pozostało niewiele informacji na temat wydarzeń sprzed Powrotu. Ta swoista niepamięć wynika nie tylko z ilości czasu, jaki upłynął od momentu zagłady. O to, by ludzie nie wiedzieli zbyt wiele na temat przeszłości, dbają również rządzący wciąż istniejącymi ludzkimi osiedlami: w przypadku rodzinnej wioski Mary funkcję tę pełni Siostrzeństwo, w przypadku miasteczka Gabry – Rada, natomiast w Mrocznym Mieście – Protektorat. Trudno przy tym powiedzieć, czy zatajenie wiedzy dotyczącej życia przed epidemią jest związane z tym, że w zastanej rzeczywistości ludzie nie powinni skupiać się na niczym poza przetrwaniem, czy też ma na celu zapobieżenie ewentualnemu nieposłuszeństwu, które mogłoby się zrodzić, gdyby ludzie pamiętali, jak bardzo życie sprzed Powrotu różniło się od tego po nim. Niewątpliwie bowiem łatwiej kierować społeczeństwem nieświadomym.

Mimo iż bohaterowie mają raczej znikomą wiedzę dotyczącą przeszłości, w tekście występują pewne przesłanki, dzięki którym można wydedukować, jak doszło do pojawienia się Nieuświęconych. Kiedy Mary, uciekając przed nimi, chowa się na strychu przypadkowego domu, znajduje kartkę z gazety „The New York Times” z fragmentem artykułu zatytułowanego *Infekcja przetacza się przez środkowe stany: mieszkańcy zmuszeni wycofać się na południe*. Później ze stosu papierów wyciąga kolejne dokumenty informujące o rozprzestrzenianiu się epidemii[3]. Ze strzępów tych relacji wynika, że powstanie Nieuświęconych było efektem jakiegoś rodzaju nieudanych eksperymentów.

Domysły owe zdaje się potwierdzać wypowiedź siostry Tabithy, przewodniczącej Siostrzeństwa – stworzonej na kształt zakonu kongregacji kobiet dzierżącej władzę w wiosce. Gdy wyjaśnia ona Mary powody, dla których doszło do Powrotu, mówi: „dokładną przyczynę [...] okrywa całun tajemnicy, lecz wiemy, że [ludzie] próbowali oszukać Boga, wymknąć się śmierci, walczyć z Jego wolą. [...] Tak właśnie dzieje się, kiedy działasz na przekór woli Boskiej. To jest Jego kara. To jest nasza pokuta”[4]. Słów tych nie można, oczywiście, traktować bezrefleksyjnie – przecież, jak wspomniano, Siostrzeństwo świadomie zatajało przed mieszkańcami wioski wiedzę na temat przeszłości. Ponadto wypowiedź samej siostry Tabithy nosi wszelkie znamiona moralizatorskiego wykładu, mającego

[3] C. Ryan, *Las Zębów i Rąk*, przeł. B. Czartoryski, Papierowy Książyc, Słupsk 2011, s. 271–273.

[4] *Ibidem*, s. 77–78.

udowodnić słuszność wyznawanego przez nią światopoglądu. Gdy jednak połączyć przytoczone wyjaśnienie z informacjami odnalezionymi przez Mary, teoria o nieudanym eksperymencie wydaje się uzasadniona. Zarazem można podejrzewać, iż wspomniane doświadczenie miało na celu znalezienie lekarstwa na nieuleczalną jak dotąd chorobę bądź też w jakiś inny sposób wiązało się z próbami przedłużenia egzystencji.

Niezależnie od powodów wypadku, wskutek którego pojawiły się hordy Nieuświęconych, pewne pozostaje, iż w jego następstwie świat zmienił się nieodwracalnie. Nadrzędnym celem tych istot jest bowiem przekazanie swojej zarazy pozostałym przy życiu śmiertelnikom. „Mudo nie są drapieżnikami. Nie polują. Nie zabijają, by jeść. Nie wystarcza im to, że posmakują krwi jednego człowieka, jeśli w okolicy znajdują się inni. Chcą zarażać. Muszą zarażać” [5]. To właśnie potrzeba zainfekowania kolejnych żyjących sprawiła, że Nieuświęceni stali się ogromnym zagrożeniem dla ludzi. Aby ją zaspokoić, żywe trupy atakują każdego, kto jeszcze nie jest zarażony. Chcąc znaleźć potencjalne ofiary, kierują się węchem, który może ulec przytępieniu jedynie przez silny mróz bądź deszcz. Kiedy zaś trafią na jakiegoś człowieka, robią wszystko, aby zatopić zęby w jego ciele.

Mudo nie są tak szybcy jak ludzie, a ich zachowanie opiera się tylko i wyłącznie na instynkcie. Wydawałoby się zatem, iż ich eksterminacja nie powinna stanowić kłopotu. Wbrew pozorom są oni wszakże bardzo trudnymi przeciwnikami w walce. W przeciwieństwie do ludzi, nigdy się nie męczą, ponadto nie potrzebują snu ani pożywienia. Nie odczuwają również bólu, przez co mogą atakować bardziej agresywnie i właściwie nic nie jest w stanie ich wtędy spowolnić. Co jednak najgorsze, egzystencja Nieuświęconych nigdy nie kończy się z przyczyn naturalnych – trwa dopóty, dopóki ktoś nie dokona ich dekapitacji. To właśnie „nieśmiertelność” Mudo, w połączeniu z odczuwaną przez nich potrzebą zarażania, przesądza o ich przewadze.

„Infekcja prowadzi do śmierci. Śmierć do Mudo. Mudo do głodu. Tak właśnie się dzieje od czasu Powrotu i zawsze już tak będzie” [6]. Wie o tym każdy z bohaterów. Do zmiany w Nieuświęconego wystarczy bowiem jedno ugryzienie. W zdecydowanej większości przypadków osoba zainfekowana dostaje wysokiej gorączki, a następnie umiera, by powrócić jako Mudo. Czas, jaki mija od momentu zarażenia do przemiany, jest różny i zależy od wielkości obrażeń ofiary: np. mama Mary umarła po kilkunastu godzinach, natomiast żona jej brata, Beth – po kilku dniach [7]. Zdarzają się wszakże, choć niezwykle rzadko, osoby, które są odporne na zakażenie – ugryzienie nie prowadzi u nich do przemiany.

Do takich osób okazuje się należeć Catcher. Gdy w ruinach parku rozrywki atakuje go jedna z Nieuświęconych, chłopak ucieka, chcąc

PRZERAŻAJĄCE
ŻYCIE PO ŚMIERCI

[5] *Eadem, Śmiercionośne fale*, przeł. A. Brodzik, Papierowy Księżyc, Słupsk 2012, s. 353

[6] *Ibidem*, s. 240.

[7] *Eadem, Las...*, s. 17–24, 189–200.

umrzeć poza granicami swojego miasteczka. Jednak kiedy po kilku dniach wciąż pozostaje przy życiu, zaczyna rozumieć, że różni się od innych zainfekowanych. O tym, że jest odporny, dowiaduje się natomiast od Eliasa, który jako Rekrut miał już do czynienia z takimi przypadkami[8]. Początkowo Catcher nie może w to uwierzyć – mieszkańcom Visty stale powtarzano, iż ugryzienie zawsze równa się śmierci – ale z czasem przekonuje się, że to prawda. Choć temperatura jego ciała nie obniża się, jakby stale trawiła go gorączka, zwykle towarzysząca zakażeniu, bohater wciąż żyje. Ponadto okazuje się, że ze względu na krążącą w jego żyłach – odkąd został ugryziony – infekcję może swobodnie poruszać się wśród Nieuświęconych, żywe trupy przestają bowiem zauważać jego obecność.

Odporność Catchera to zarazem błogosławieństwo i przekleństwo. Dzięki niej chłopak otrzymuje szansę na drugie, nowe życie, dodatkowo pozbawione strachu przed Mudo, który do tej pory był podstawą jego egzystencji w zastanej rzeczywistości. Możliwość zignorowania takiego zagrożenia wydaje się niewyobrażalnym wręcz luksusem i tak właśnie postrzegają ją inni. Równocześnie jednak niepodatność Catchera na infekcję stawia go pomiędzy dwoma światami: zwykłych ludzi i tych, którzy Powrócili. Z tego, jak trudna jest taka egzystencja, zaczyna zdawać sobie sprawę Anna, gdy walcząc z Nieuświęconymi, obserwuje chłopaka stojącego wśród nich: *„My heart lurches at the sight of it: him there among them. Them not even noticing. It’s jarring: he’s alive, they should be scrambling for him, and yet they don’t. He walks through the throng as though he’s used to being surrounded by their moaning death, and it makes me realize that this is his reality. He’s the line between the living and the dead. He’s both and neither at once. He belongs nowhere”*[9].

Sytuacja Catchera skłania jego przyjaciół do refleksji na temat natury Nieuświęconych. Do czasu jego zakażenia żaden z nich nie miał wątpliwości co do tego, że żywe trupy są istotami krwiozerczymi, które „chcą tylko zabijać, jeść i zarażać”[10]. Jednak fakt, iż mimo zainfekowania Catcher wciąż pozostaje człowiekiem, każe im się zastanawiać, czy po Powrocie w Mudo wciąż tkwi coś ludzkiego, choćby strzępki wspomnień, pozwalające im np. na rozpoznanie osoby, która za życia była im bliska. Rozważania te pojawiają się naturalnie, jak gdyby mimochodem, często wbrew woli samych snujących je. Mało kto ma bowiem ochotę myśleć, że w ciałach wyjących potępieńczo istot trawionych wiecznym głodem kryje się cokolwiek ludzkiego[11]. Wiązałoby się to z koniecznością przyjęcia do wiadomości, iż zabicie Mudo może równać się morderstwu,

[8] *Eadem, Śmiercionośne...*, s. 210–213.

[9] „Moje serce zatrzymało się na ten widok: Catcher tam, między Nieuświęconymi. Oni niezwracający na niego uwagi. Ten widok jest jak zgrzyt: skoro jest żywy, powinni chcieć go rozerwać, a jednak tego nie robią. Idzie przez tłum, jakby przywykł do ich jęków pełnych śmierci, i dzięki temu zdaje sobie sprawę, że to jego codzienność. Jest pomiędzy żywymi a martwymi. Nie

należy ani do żywych, ani do martwych” (*eadem, The Dark and Hollow Places, Ember, New York 2012, s. 70*).

[10] *Eadem, Śmiercionośne...*, s. 238.

[11] Zresztą żadne z zachowań Mudo na to nie wskazuje: przemienieni mężowie bez cienia wątpliwości atakują żony, Nieuświęcona Cirra nie rozpoznaje swojej przyjaciółki, a matka Mary – swojej córki (*eadem, Las...*, s. 24–25; *eadem, Śmiercionośne...*, s. 353–354).

a takie wątpliwości nie są wskazane w świecie, gdzie unicestwienie żywych trupów jest jedyną szansą na przetrwanie.

Do osób, które nie tylko nie nienawidzą Nieuświęconych, ale wręcz ich czczą, należą Wyznawcy Ducha. Członkowie tej sekty uważają Mudo za wcielenie życia wiecznego i w związku ze swoimi wierzeniami często decydują się na dobrowolne, rytualne zainfekowanie, mając nadzieję, iż w ten sposób zmartwychwstaną i pozostaną nieśmiertelni. Świadkiem jednej z takich ceremonii jest Gabry, która tak opisuje ten przerażający obrzęd: „Mudo wyciąga ręce i łapie chłopca, przyciągając go do siebie. On wcale nie protestuje, chętnie zbliżając się do jej klapiących szczęk. Zęby Mudo rozrywają ciało chłopca tuż przy szyi, ale ten nie próbuje się cofnąć. [...] Wokół niego Wyznawcy drżą z podniecenia, niektórzy podnoszą się, gdy Mudo gryzie chłopca bez opamiętania” [12]. Po zakażeniu ten, kto poddał się temu rytuałowi, własnoręcznie wybija młotem zęby Nieuświęconego, czyniąc go w ten sposób niegroźnym dla ludzi wokół. Ujarmione żywe trupy prowadzane są przez Wyznawców na smyczy i traktowane jako niezwykle cenni członkowie grupy.

Obecność Nieuświęconych wywiera ogromny wpływ na kształtowanie się przestrzeni świata opisanego przez Ryan. Przestrzeń ta jest interesująca o tyle, że mamy tu do czynienia z jej dwoma rodzajami. Pierwszy z nich ma bardzo zamknięty charakter, co najlepiej widać na przykładzie wioski Mary. Osada ta pozostaje ograniczona nie tylko metaforycznie, lecz także dosłownie: przez otaczające wszystko metalowe ogrodzenie. Siatka rozciąga się zarówno wokół wioski będącej domem bohaterów, jak i wokół osady, do której trafiają oni podczas swojej ucieczki; wyznacza też ścieżki prowadzące w głąb Lasu. Tym samym precyzyjnie wytycza granice, w których obrębie ludzie mogą czuć się bezpiecznie. Rzeczywistość, w jakiej osoby pozostałe przy życiu muszą chronić się przed atakiem powracających po śmierci zmarłych, nie pozwala bowiem na jakiegokolwiek niedopowiedzenia.

Do przestrzeni zamkniętych należy również Vista, gdzie wychowała się Gabry. Wiadomo, iż przed Powrotem miejscowość ta była „bezwładnym skupiskiem budynków usytuowanych wzdłuż brzegu, kurczowo trzymających się oceanu. Błyszczącym w nocy setkami światel siedliskiem, które wszyscy odwiedzali, ale nikt nie zamieszkiwał na stałe” [13]. Znajdując się na półwyspie, niegdyś pełniła funkcję ważnego miasta portowego, a zatem miejsca, gdzie kwitł handel i gdzie wymieniano się informacjami. Jednak gdy ocean opanowali piraci, podróż drogą morską stała się niebezpieczna i o osadzie zapomniano [14]. W związku ze swoim położeniem Vista nie ma tak wyraźnych granic jak wioska w Lesie Zębów i Rąk. Ze względu na otaczającą ją z trzech stron wodę nie było potrzeby, by odgradzać ją siatką. Ocean sam w sobie stanowił bowiem

PRZESTRZEŃ
ZNANA I OBCA

[12] *Eadem, Śmiercionośne...*, s. 158.

[13] *Ibidem*, s. 61.

[14] *Ibidem*, s. 36, 62.

wystarczającą ochronę przed Mudo – wystarczyło jedynie pilnować, by w czasie przypływu obciąć głowy tym, których fale wyrzuciły na brzeg. Zadanie to należało do obowiązków Mary, a gdy ta powróciła do Lasu Zębów i Rąk – do jej córki Gabry.

Zamknięte pozostaje również Mroczne Miasto – miejsce niegdysiejszego rezydowania nieoficjalnego rządu, Protektoratu. Jest to ogromna metropolia[15], gdzie mieszkają niemal wyłącznie osoby skłonne zapłacić wysoki czynsz oraz Rekruci – członkowie armii stworzonej przez Protektorat do walki z Nieuświęconymi – którzy w zamian za swoją służbę mają przywilej osiedlenia się tam po jej ukończeniu[16]. Mroczne Miasto wśród innych osad pozostałych po Powrocie wyróżnia to, iż ogólnie uważa się je za najbezpieczniejsze miejsce, wciąż jeszcze odpierające ataki Nieuświęconych. Jego mieszkańcy wiedzą jednak, iż choć jest ono chronione przed Mudo, wcale nie łatwo tam przetrwać.

Przeciwnieństwo dla bezpiecznego, zamkniętego obszaru wiosek stanowi las, nazywany Lasem Zębów i Rąk ze względu na stale krążące w nim hordy Nieuświęconych. To właśnie on otacza rodzinną wioskę Mary, a według informacji rozsiewanych przez Siostrzeństwo ciągnie się bez końca. Wydaje się więc przestrzenią maksymalnie otwartą, a co za tym idzie, groźną. Przekroczenie jej granic jest równoznaczne z byciem skazanym na pewną śmierć[17]. Istnieje jednak sposób na to, by przemieszczać się w obrębie lasu: to ścieżki wybudowane niegdyś przez rząd po to, by można było swobodnie poruszać się między osadami[18].

Nieco innym rodzajem przestrzeni pozostaje ocean, o którym Mary słyszała od matki. Podobnie jak las, nie ma on granic, ale dziewczyna nie uważa go coś niebezpiecznego. Jego istnienie należy bowiem wyłącznie do sfery opowieści. Historie o miejscu, gdzie kłębią się masy słonej wody, przekazywane były w rodzinie bohaterki od pokoleń – zachowało się nawet jedno ze zdjęć, na którym jej prapraprababka stoi wśród fal[19]. Mimo to Mary próbuje przekonać samą siebie, że nie wierzy w słowa matki. Charakter rzeczywistości, w jakiej przyszło dziewczynie egzystować, wymusza bowiem logiczne podejście do życia, co z kolei wyklucza możliwość, że gdzieś na świecie znajduje się zbiornik z taką ilością wody. Za prawdziwością tej teorii przemawia również to, iż oprócz Mary w wiosce nie ma nikogo, kto słyszałby cokolwiek o oceanie.

Choć bohaterka stara się zachować sceptycyzm i obojętność wobec historii opowiadanych przez matkę, nieświadomie podporządkowuje im całe swoje życie. Ocean, który początkowo stanowi dla niej tylko

[15] Choć nie jest to pewne, wzmianki zawarte w *The Dark...* (s. 257–261) wskazują, iż Mroczne Miasto to dawny Nowy Jork.

[16] *Eadem, Śmiercionośne...*, s. 51–52.

[17] O granicach w konstrukcji przestrzeni w horrorze pisze H. Kubicka: *Tam, gdzie czai się zło. Przestrzeń w horrorze jako mechanizm budzenia strachu*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 16 (2010), s. 79.

[18] C. Ryan, *Śmiercionośne...*, s. 358–361.

[19] *Eadem, Las...*, s. 7. Fotografia ta stanowiła jeden z niewielu widocznych śladów życia przed Powrotem, ale wkrótce spłonęła w pożarze, który rozprzestrzenił się w wiosce Mary. Kilkadziesiąt lat później takie samo zdjęcie robią sobie Mary oraz jej przybrana córka (*eadem, Śmiercionośne...*, s. 141).

potwierdzenie, że przed Powrotem istniało inne życie, po śmierci jej matki – jedynej osoby łączącej ją z przeszłością – staje się jej obsesją. Zarówno przed samą ucieczką z wioski, jak i w jej trakcie dziewczyna marzy tylko o tym, by go zobaczyć. Myśli o oceanie nachodzą ją najczęściej w ciężkich chwilach: gdy czeka, aż jej matka przemieni się w Nieuświęconą[20], gdy pielęgnuje obłożnie chorego ukochanego, Travisa[21], czy wtedy, kiedy pierwszej nocy po opuszczeniu osady wraz z przyjaciółmi zastanawia się, co robić dalej[22]. Można pokusić się o stwierdzenie, iż wiara w istnienie oceanu staje się dla bohaterki substytutem wiary w Boga, którą młoda kobieta traci, gdy jej matka umiera i powraca jako istota pragnąca tylko i wyłącznie ludzkiego mięsa.

Dla Mary ocean jest świętością, tratwą pozwalającą jej przetrwać w zastanej rzeczywistości. Jego wizja daje nadzieję na to, że ludzie mają jeszcze szansę na życie bez ograniczeń i ciągłego strachu. Gdy dziewczyna dowiaduje się, że do wioski przybył ktoś z zewnątrz, pełna nadziei myśli: „będę pierwszą, która przekroczy bramę, będę tą, która zaprowadzi nas nad ocean. Do miejsca nietkniętego przez Nieuświęconych”[23]. Wyprowadzenie ludzi z osady i wędrówka ku wielkiej wodzie kojarzy się nieco z Mojżeszem, który wywiódł Żydów z Egiptu, ratując ich przed uciskiem ze strony faraona, co może świadczyć o tym, że główna bohaterka uważa ocean za synonim wyzwolenia, swoistą Ziemię Obiecaną.

Jednak o tym, że ocean istnieje naprawdę, Mary słyszy dopiero dużo później, po ataku Nieuświęconych w kolejnej wiosce. Wtedy to Travis mówi jej, że Gabrielle – ta z zewnątrz, która pewnej nocy przybyła do osady – opowiedziała mu o tym, co dzieje się poza nią. Według jej relacji ocean, mimo swej wielkości, po Powrocie stał się miejscem niebezpiecznym: w wodzie znajduje się pełno żywych trupów, krążą tam również statki pirackie[24]. Choć początkowo Mary wydaje się zdruzgotana tymi wiadomościami, ani na chwilę nie przestaje pragnąć jego odszukania. Ale gdy w końcu jej się to udaje[25], nie odnajduje upragnionego spokoju – leżąc wśród fal, myśli jedynie o tych, których utraciła.

Mimo iż przestrzeń, w jakiej przyszło żyć bohaterom trylogii Ryan, została zaprojektowana tak, by chronić ludzi przed atakiem ze strony Nieuświęconych, nie strzeże ich przed innym, dużo większym zagrożeniem, którym jest – paradoksalnie – drugi człowiek. Choć pozostali przy życiu śmiertelnicy powinni zjednoczyć swoje siły w walce przeciwko wspólnemu wrogowi w postaci Mudo, część z nich w zastanej rzeczywistości upatruje przyzwolenia na okrucieństwo i inne nieludzkie zachowania.

HOMO HOMINI
LUPUS EST

[20] *Eadem, Las...*, s. 20.

[21] *Ibidem*, s. 54, 56, 67.

[22] *Ibidem*, s. 164.

[23] *Ibidem*, s. 75.

[24] *Ibidem*, s. 285–289.

[25] Po wyjściu z Lasu Zębów i Rąk Mary wpada do rzeki, która niesie ją do oceanu; jego fale wyrzucają ją na brzeg (*ibidem*, s. 336–339).

Każdy nieznamy stanowi potencjalne zagrożenie. „Nie ufaj nikomu” – tę zasadę muszą przyswoić wszyscy, którzy chcą przetrwać w tym świecie. Do ich grona zalicza się Anna. Dziewczyna od lat robi wszystko, by przeżyć w Mrocznym Mieście. Dlatego też, nauczona doświadczeniem, trzyma się z daleka od innych, będąc przekonaną, iż obcy są dla niej niebezpieczni. Jej postępowanie zmienia się jednak po spotkaniu Catchera. Choć Anna nie wie o nim właściwie nic oprócz tego, że przybył do miasta wraz z jej zaginioną do niedawna siostrą bliźniaczką, podświadomie wierzy w jego dobre intencje. Zdziwiona swoją ufnością, stara się stale przypominać sobie, iż pozory mogą być mylące. Ciągłe powtarza sobie w myślach: *„He doesn't know me and I don't know him. I shouldn't feel safe with him. I shouldn't still be here. I should kick his knee out and run for the surface, but I don't do any of these things because I still haven't figured out who this guy is and how he knows both my sister and Elias”* [26].

Mieszkańcy Mrocznego Miasta wiedzą, że muszą wystrzegać się obcych. Jednocześnie są jednak świadomi, iż istnieje grupa ludzi będąca dla nich szczególnym zagrożeniem: Rekruci. W ich szeregach werbuje się młodych ludzi ze wszystkich ośrodków wciąż broniących się przed atakami żywych trupów. To ciężka, lecz opłacalna praca – jak już wspomniano, żołnierz, który przeżył służbę, ma prawo zamieszkać w Mrocznym Mieście, miejscu znakomicie chronionym przed Nieuświęconymi. Choć początkowo organizacja ta dobrze spełnia swoją funkcję, po jakimś czasie trafiają do niej – przypuszczalnie ze względu na obniżone wskutek stałego zmniejszania się populacji standardy naboru – osoby skłonne do nadużywania władzy danej im przez rząd. Ludzie ci wierzą, że ich stanowisko sprawia, iż mogą pozwolić sobie na więcej, a mundur zapewni im nietykalność.

Bestialstwo Rekrutów jest ogólnie znane wśród zwykłych ludzi, którzy walczą o przetrwanie każdego dnia. Powszechnie wiadomo, iż dla własnego dobra powinno się unikać jakiegokolwiek kontaktu z żołnierzami. Z tego samego założenia wychodzi Anna, za wszelką cenę starająca się nie zwracać na siebie uwagi. Niestety, wydaje się, iż mimo usilnych prób dziewczyna sama przyciąga kłopoty. Widać to chociażby wtedy, gdy – już podczas pobytu w siedzibie Rekrutów – zwabiona zapachem jedzenia, trafia do stołówki armii. Kiedy jeden z żołnierzy zaczyna ją nagabywać, Anna przypadkowo wylewa na niego zupę. W odwecie zostaje przez niego pobita przy nie tylko milczącej [27] aprobacie innych mężczyzn. Nie jest to ani odosobniony, ani najjaskrawszy przykład ich okrucieństwa – niedługo po tym incydencie inny Rekrut pró-

[26] „On nie zna mnie, a ja jego. Nie powinnam czuć się z nim bezpieczna. Nie powinnam wciąż tu być. Powinnam kopnąć go w kolano i uciec na powierzchnię [bohaterowie znajdują się w tunelach metra], ale nie robię nic z tych rzeczy, bo wciąż nie wiem, kim jest ten chłopak i skąd zna moją siostrę i Eliasa” (*eadem, The Dark...*, s. 55).

[27] Dowódca Rekrutów, Ox, nie tylko nie zabronił uderzyć dziewczyny, ale wręcz kazał swojemu podwładnemu się z tym pospieszyć tak, by wszyscy zdążyli przejść do swoich obowiązków (*ibidem*, s. 162).

buje ją zgwałcić, co nie udaje mu się tylko dlatego, że Anna, zaciekle się broniąc, zrzuca go w przepaść[28].

Rekruci stanowią dla zwykłych śmiertelników zagrożenie większe niż Mudo, gdyż ich postępowanie, w przeciwieństwie do zachowania Nieuświęconych, bywa kompletnie nieprzewidywalne. O ile bowiem wiadomo, iż żywe trupy kierują się wyłącznie potrzebą zaspokajania wiecznego głodu, o tyle nie jest jasne, czego chcą żołnierze. Jako silni mężczyźni, powinni bronić słabszych od siebie kobiet oraz dzieci, zamiast tego jednak wykorzystują ich bezbronność dla własnej rozrywki. Nie znają żadnej świętości i przekraczają wszelkie granice. Wykorzystując przerażenie innych, oferują im pomoc i schronienie, by później odebrać należną im – ich zdaniem – nagrodę. Bolesnie przekonują się o tym Wyznawcy Ducha, których Rekruci ratują przed hordą Mudo tylko po to, by chwilę później uczynić z nich obiekt zabawy. Żołnierze bowiem w ramach rozweselenia urządzają walki Wyznawców z Nieuświęconymi. Siedząc w wielkiej sali, obserwują, jak w klatce niewinny człowiek toczy bój o swoje życie. Wiadomo przy tym, że jest to walka nierówna – choć bowiem żywe trupy są bardziej powolne od ludzi, mają niespożyte siły, podczas gdy ich ofiary szybko się męczą. Przegrana człowieka stanowi zatem tylko kwestię czasu.

Wydawałoby się, iż oglądanie nieuchronnie zbliżającej się ludzkiej śmierci powinno wzbudzać w Rekrutach jeśli nie chęć pomocy, to chociaż przerażenie. Mężczyźni jednak śledzą te zmagania bez większego zainteresowania, często nawet jedząc w ich trakcie, a na domiar złego przed każdą walką zakładają się o to, kto zostanie jej zwycięzcą[29]. Po ich zachowaniu widać, iż dawno już utracili swoje człowieczeństwo, tym samym stając się takimi jak Mudo. Z tym że oni nie mają już wpływu na swoje postępowanie, podczas gdy Rekruci zabijają ludzi nie tylko bez powodu, ale też z pełną świadomością tego, co robią.

Ponad wszechobecne w świecie opisanym w trylogii „Las Zębów i Rąk” przerażenie oraz ciągłą walkę o przetrwanie wybija się coś, co z logicznego punktu widzenia zupełnie nie ma racji bytu w zastanej rzeczywistości. To miłość.

Ta przeżywana przez bohaterów ma specyficzny charakter, gdyż – jak już wspomniano – wszyscy oni są w wieku nastoletnim, kiedy to sprawy uczuciowe stają się niezwykle ważne. Wiadomo, iż jest to okres, w którym człowiek reaguje niezwykle emocjonalnie, a przy tym bardziej niż czegokolwiek innego pragnie akceptacji drugiej osoby. I choć wydawać by się mogło, że w świecie, w jakim na każdym kroku trzeba oglądać się za siebie, instynkt przetrwania zagłuszy potrzebę miłości, okazuje się,

MIŁOŚĆ W CZASACH
ZARAZY

[28] *Ibidem*, s. 209–213. Anna zostaje zresztą sur-owo ukarana za zabicie Rekruta – musi oczyścić z Nieuświęconych wybrzeże znajdujące się poniżej jednej z platform. Mimo iż nadchodzi burza śnieżna, dziew-

czyna z rozkazu dowódcy nie może wejść na górę aż do zachodu słońca. Tym samym zostaje skazana na niemal pewną śmierć (*ibidem*, s. 223–228)

[29] *Ibidem*, s. 164–169.

iż jest zupełnie na odwrót: mimo charakteru rzeczywistości, w której przyszło żyć bohaterom powieści Ryan, wszyscy oni doświadczają tego uczucia, a jego zakosztowanie zmienia ich na zawsze.

Ze względu na młody wiek protagonistów trylogii ich uniesienia pozostają nierozzerwalnie związane z pragnieniem kontaktu fizycznego, odgrywającego tu niezwykle ważną rolę. Nie ma w tym nic dziwnego – w końcu procesu dojrzewania nie da się powstrzymać nawet w najbardziej niesprzyjających okolicznościach. Widać to chociażby na przykładzie Mary. Dziewczyna po przemianie matki w jedną z Nieuświęconych zostaje odesłana do pogardzanego przez nią Siostrzeństwa przez brata, ten bowiem nie chce jej widzieć. Choć wydaje się, że jej sytuacja jest fatalna – nikt nie poprosił jej o rękę, straciła rodzinę, a dodatkowo nie ma widoków na zmianę rzeczywistości, która ogromnie ją męczy – Mary zapomina o wszystkim, gdy tylko znajdzie się blisko swojego ukochanego, Trvisa. Jak wiele rzeczy w jej życiu, również i ta miłość okazuje się skomplikowana, ponieważ chłopaka przyrzeczono już jej przyjaciółce. Mimo to Mary, pielęgnując Trvisa, marzy o jego bliskości. Gdy w końcu jej pragnienia spełniają się, tak opisuje rodzące się w niej uczucia: „Každy centymetr mojej skóry natychmiast się budzi, włosy stają mi dęba, reagując na ruch niczym anteny. Travis leży na plecach, ja tyłem do ściany, przez co nasze twarze spotykają się. Moja dłoń spoczywa na jego piersi, jakiś impuls każe mi zbadać palcami každy centymetr jego ciała, przycisnąć się do niego. Nie mogę opanować oddechu, dzieje się za duzo, bym mogła to łatwo znieść”[30].

Miłosne uniesienia przeżywają również Gabry i Anna. Przybrana córka Mary właśnie ze względu na rodzące się między nią a Catcherem uczucie przekracza Barierę oddzielającą bezpieczną przestrzeń jej miasta od ruin wesołego miasteczka, tym samym łamiąc swoje zasady. Dziewczyna doskonale zdaje sobie sprawę, że gdyby nie namowy chłopaka, nigdy by się na to nie zdecydowała. Odwaga Gabry zostaje nagrodzona pocałunkiem ukochanego, który w obliczu późniejszych tragicznych wydarzeń[31] będzie przez nią rozpamiętywany niezwykle często. Wspomnieniem dawnej bliskości żyje również Anna. Często myśli o nocy spędzonej z Eliasem – o jedynym momencie, kiedy czuła się naprawdę piękna. Następnego dnia chłopak podjął niespodziewaną decyzję o dołączeniu do Rekrutów. I choć jej uzasadnienie wydawało się logiczne – Elias chciał odnaleźć siostrę Anny – dziewczyna poczuła się odrzucona, co zaważyło na zawsze na jej samoocenie. Jak wspomina: „*never in my life had I felt so ugly and unwanted. And what took root that day has done nothing but thrive and bloom ever since*”[32].

[30] *Eadem, Las...*, s. 70.

[31] Młodych ludzi, którzy znaleźli się w ruinach wesołego miasteczka, atakuje jedna z Nieuświęconych. Niewielu z nich przeżywa, a ci, którym udaje się wrócić

do wioski, zostają skazani na służbę u Rekrutów (*eadem, Śmiercionośne...*, s. 40–50).

[32] *Eadem, The Dark...*, s. 151.

Powiązanie miłości z bliskością fizyczną nie oznacza, że uczucie to jest w świecie stworzonym przez Ryan pozbawione głębi. Wręcz przeciwnie: niemal w każdym przypadku zapoczątkowuje ono wewnętrzną przemianę bohaterów. Przykładowo, Gabry, powodowana miłością do Catchera, przekracza barierę własnego strachu. Przystąpienie granic Visty, choć tragiczne w skutkach, sprawia, że dziewczyna staje się odważna i determinowana. Choć wcześniej bała się nawet pomyśleć o spotkaniu z Mudo, stawia im czoła, chcąc dotrzeć do Catchera. Aby z nim być, jest w stanie przepłynąć do ruin wpław przez ocean. To właśnie dla miłości ryzykuje własnym życiem[33]. Z kolei Annę uczucie do Eliasa mobilizuje do tego, aby podczas nieobecności chłopaka przetrwać za wszelką cenę, a tym samym doczekać do jego powrotu. Mimo że od jego odejścia minęły już trzy lata, dziewczyna nadal nie traci nadziei i głęboko wierzy, że jej ukochany do niej wróci. Choć walka o przeżycie w Mrocznym Mieście nie jest prosta – zwłaszcza dla kobiety – Anna umie o sobie zadbać i robi to najlepiej, jak potrafi, wciąż licząc na ponowne spotkanie z Eliaszem.

Uczucie Anny do Eliasa okazuje się nieodwzajemnione, jednak również ten miłosny zawód ma pozytywny wpływ na osobowość dziewczyny. Gdy dowiaduje się ona, że Elias spotyka się z jej siostrą bliźniaczką, początkowo ogromnie cierpi. Widząc ich pierwszy raz razem, tak opisuje swoje emocje: „*It's a white-hot pain searing through me. [...] I can't breathe. Can't move. Can't feel anything in my body because everything's numb – except from the broken pieces of my heart*”[34]. Ból Anny wzmocniony jest przez fakt, iż jej siostra, Gabry, wygląda niemal identycznie jak ona. Niespełnione uczucie na moment wstrząsa światem bohaterki, która od lat żyła wyłącznie pragnieniem bezpieczeństwa siostry i powrotu Eliasa. Życzenia dziewczyny spełniły się, ale niejako na opak: jej ukochany znów pojawił się w Mrocznym Mieście, lecz nie dla niej, a towarzysząca mu Gabry – choć bezpieczna – zajęła miejsce przy jego boku. Po początkowym rozgoryczeniu Anna odkrywa jednak, że tak naprawdę kocha Catchera i to z nim pragnie być.

Miłość zmienia nie tylko bohaterów trylogii, ale również to, jak postrzegają oni otaczający ich świat. Będąc z ukochanymi osobami, zapominają o tym, co dzieje się wokół: nie obchodzą ich żądni krwi Nieuświęceni, nie myślą o przyszłości, nie martwią się o przetrwanie. Liczy się tylko konkretny moment i odczuwane emocje[35]. Te chwile, choć rzadkie, dają im nadzieję na lepsze jutro oraz zachęcają ich do walki o to, by w zastanej rzeczywistości można było żyć, a nie tylko egzystować.

[33] *Eadem, Śmiercionośne...*, s. 120–126, 146–149. Nie tylko uczucie do Catchera sprawia, że Gabry odnajduje w sobie odwagę. Dzieje się tak również w przypadku jej miłości do siostry.

[34] „Pali mnie ogromny ból. Nie mogę oddychać. Nie mogę się poruszyć. Nie mogę poczuć nic w swoim ciele, bo wszystko mam zdrętwiałe – wszystko, oprócz rozbitego na kawałki serca” (*eadem, The Dark...*, s. 132).

[35] Anna np. tak wspomina pierwszy pocałunek z Catcherem: „*for a moment there's no death in the world, no pain or infection or despair. There's only us and life and something between us so impossibly pure that it consumes us both* [przez chwilę nie ma na świecie śmierci, bólu, infekcji ani rozpacz. Jesteśmy tylko my i życie, i to coś między nami – tak niemożliwie czystego, że pochłania nas oboje]” (*ibidem, The Dark...*, s. 310). Zob. też *ibidem*, s. 150.

Pomimo ukazanej w trylogii „Las Zębów i Rąk” ogromnej mocy miłości postapokaliptyczna wizja świata przedstawiona przez Carrie Ryan nie napawa optymizmem. Życie na Ziemi to ciągła walka o przetrwanie. Przypomina ona znane ze współczesnej nam rzeczywistości wojny – tu jednak wroga trudniej pokonać, gdyż wiadomo, że nigdy z własnej woli nie przestanie on atakować. Dodatkową przeszkodą jest brak zaufania wobec innych, którzy dzielą ten sam los. Zamiast się jednaczyć, część ludzi zmuszonych do stoczenia batalii o własne życie uznaje, że specyfika otaczającej ich rzeczywistości usprawiedliwia porzucenie człowieczeństwa.

Choć od przemiany pierwszej osoby w Nieuświęconego minęło co najmniej kilkadziesiąt lat – jeśli nie ponad wiek – nic nie zapowiada zwycięstwa ludzi nad Mudo. Wręcz przeciwnie: wszystko wskazuje na to, że zwykli śmiertelnicy są w zdecydowanej mniejszości. Jeśli zaś wierzyć mapom znajdującym się w jednym z pokoi dowództwa Rekrutów, na całym świecie pozostało już tylko jedno miejsce, które skutecznie broni się przed atakami żywych trupów: Vista[36]. Tam właśnie zmierzają Gabry, Anna, Catcher i Elias wraz z resztą ocalałych z Mrocznego Miasta. Choć bohaterowie są pełni wiary w przyszłość, trudno podzielać ich nadzieje. Nie wiadomo, jak potoczy się ich podróż ani czy trafią na innych ocalałych, jednak nawet jeśli znajdą dla siebie miejsce bezpieczne i wolne od Nieuświęconych, niezwykle trudno będzie im odbudować społeczność na tyle dużą, by oczyścić świat z żywych trupów: to właściwie niewykonalne.

Z drugiej strony jest coś pokrzepiającego w garstce ludzi, którzy mimo tragicznych okoliczności mają możliwość rozpoczęcia życia na nowo. Ich położenie przypomina nieco sytuację pierwszych ludzi na świecie. Nie są obciążeni przeszłością ani pragnieniem zmiany rzeczywistości na lepsze w sposób, o jakim myśleli ich przodkowie. Choć z pewnością nie będzie im łatwo, dysponują niepowtarzalną szansą, by stworzyć historię świata od nowa.

[36] *Ibidem*, s. 124–129.

Ksenia Olkusz
Uniwersytet Wrocławski
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
*Kerrellyn Sparks, romans
paranormalny, romans
nadmaturalny, wampir,
wilkołak, romans, miłość,
schemat Pięknej i Bestii*

W OBJĘCIACH KICZU, CZYLI CO SKRYWA (LUB ODSŁANIA)
ROMANS PARANORMALNY/METAFIZYCZNY.
NA PRZYKŁADZIE CYKLU „LOVE AT STAKE” KERRELYN
SPARKS^[1]

KEYWORDS
*Kerrellyn Sparks, paranor-
mal romance, vampire,
werewolf, romance, love,
pattern of Beauty and the
Beast*

Rewerencja, z jaką od jakiegoś czasu publiczność czytająca traktuje wszelkie istoty nadnaturalne, a w szczególności wampiry, przynosi dość różnorodne konsekwencje. Przestaje już np. dziwić nieumarły w roli superamanta^[2] i wywołuje reakcje wręcz przeciwne – atrakcyjność tej kreacji powoduje powielanie jej w licznych utworach, które zdefiniować można jako romans nadnaturalny. Podkreślić przy tym należy, że choć wampiry są najczęstszymi bohaterami takiej literatury, przy czym prym wśród nich wciąż wiodą „edwardopodobne”^[3] figury, to bywają nimi również inne istoty o nadprzyrodzonej proweniencji. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że teksty kultury zaliczane do kategorii romansu paranormalnego adresowane są przede wszystkim do kobiet; w internetowych przewodnikach oraz na forach poświęconych tego typu książkom^[4] określane są one jednoznacznie jako „literatura kobieca”. Być może, takie kwalifikowanie wynika z genezy tej pododmiany i wiąże się z pierwszymi powieściami nazywanymi w ten sposób – np. z sagą „Zmierzch” Stephenie Meyer. Zdecydowanie przeważają tutaj realizacje kierowane do nastoletniego czytelnika, choć nie brak również utworów adresowanych do odbiorców dojrzałych, czego przykładem jest przywołany w tytule wampiryczny cykl „Love at Stake” (2005–, pol. 2010–)

[1] Oficjalnego polskiego tłumaczenia tytułu cyklu nie ma, natomiast w potocznym uzusie funkcjonuje wersja „Miłość na Kołku”. Zob.: <http://bit.ly/1D6YpPY> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1D6YEQC> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1wkyVqj> [data dostępu: 26 VII 2014].

[2] W realizacji filmowej pojawił się niedawno także zombie-kochanek, pod wpływem miłości przeobrażający się z powrotem w istotę ludzką, w dodatku na powrót

żywą (obraz *Wieczne żywy*, oryg. *Warm Bodies*, reż. J. Levine, USA 2013).

[3] Czyli „Zmierzchem” („Twilight”, 2005–2008, pol. 2007–2009) S. Meyer inspirowane postacie.

[4] Np. polskie forum <http://bit.ly/1AMV5H8> [data dostępu: 27 VII 2014], angielskojęzyczne <http://bit.ly/1uC2Yta> [data dostępu: 27 VII 2014], <http://amzn.to/1s3y4pL> [data dostępu: 27 VII 2014] itp.

amerykańskiej pisarki Kerrelyn Sparks[5], publikowany w Polsce przez wydawnictwo Amber.

U podłoża wspomnianej uprzednio genologicznej integracji czy influencji leży z pewnością nienowa już tendencja postmodernizmu, „który w kulturze programowo demistyfikuje autorytety, unieważnia granice pomiędzy tym, co elitarne i niskie, akceptuje pozory, blichtr i preferuje ludyczność, [a więc] szeroko otworzył drzwi romansowi do wszystkich mediów, gdzie królują kultura masowa, rozrywka i kicz”[6]. Istotny wabik dla odbiorcy romansu stanowi czytelność (komunikatywność) tekstu, determinująca uproszczenia zarówno w sferze narracyjnej, jak i fabularnej, a nawet – w wielu przykładach – w obrębie konstrukcji bohaterów[7]. Niewątpliwie do takich zabiegów należy też polaryzacja świata przedstawionego, wyraźne rozgraniczenie pomiędzy dobrem a złem. Jest to relewantne zwłaszcza w przypadku tej szczególnej pododmiany romansu, gdzie protagonistą (tym szlachetnym, zakochanym) okazuje się istota kojarzona z mrokiem, okrucieństwem, łamiąca tabu istnienia, stworzenie demoniczne, przeklęte i tradycyjnie wzbudzające lęk, przynależące do kanonu literackiej i pozaliterackiej grozy – wampir (a więc „zasadnicza figura horroru”[8]), wilkołak („kolejna ważna persona w pantheonie »wielkich wyklętych horroru«”[9]), demon czy widma lub duchy („które [...] budzą grozę przez sam fakt zjawienia się w świecie ludzi”[10]).

Aby określić strukturę romansu nadnaturalnego (jako pododmiany „tekstów epickich o tematyce miłosnej”[11]), należy przywołać cechy charakterystyczne dla samego romansu. Jak podaje Maria Bujnicka, „Schemat fabularny romansu (niezależnie od jego genologicznej klasy-

[5] Kerrelyn Sparks – amerykańska pisarka, autorka romansów historycznych i paranormalnych, ur. 1955 w Houston w Teksasie. Debiutowała w 2002 powieścią *For Love or Country*.

[6] M. Bujnicka, *Romans* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, wyd. 2, popr., uzup. Wrocław 2006, s. 543.

[7] Jak zauważa E. M. Szyszkowska (*Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce w 1990–2000*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2003, s. 97), pisząc o serii „Harlequin”, „mężczyzna ukrywa swoje uczucia pod maską gniewu, cynizmu i obojętności, natomiast bohaterka jest samotna, zdana tylko na siebie, walczy o swoją przyszłość przymiotami prawego charakteru. Tryumf miłości w zakończeniu to jednocześnie nagroda dla bohaterki (w postaci stabilnej przyszłości i nadziei na udane życie rodzinne), bohatera (zwycięstwo porządku patriarchalnego) oraz czytelniczki (wszystko skończyło się dobrze [...]).” Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na dość istotny aspekt: otóż protagoniści cyklu Sparks mierzą się z podobnymi rozterkami, prezentując tożsame zachowania, finalnym rezultatem jest zawsze szczęśliwe zakończenie, realizujące się jako ślub i planowane

wkrótce potomstwo, a same wampiry, choć wielusetletnie, stanowią egzemplifikację patriarchalnej postawy w najczystszej postaci. Jednak pod wpływem uczuć do wybraneek łagodnieją, godząc się na zmiany, jakie niesie ze sobą istnienie współczesnego świata. Ilustracją takiego mechanizmu jest bohater pierwszej powieści, *Jak poślubić wampira milionera* (*How to Marry a Millionaire Vampire*, 2005, pol. 2010), Roman Draganesti, który, pragnąc okazać wybrance szacunek, pozbywa się haremu – tradycyjnego tworu przywódcy wampirycznego środowiska. Wzbudza tym zarówno zdumienie, jak i furję odrzuconych byłych kochanek. Jest to jednak wyraźny dowód jego zaangażowania w relację ze śmiertelniczką, Shanną Whelan, i czytelny sygnał stałości oraz nieskazitelności jego uczuć.

[8] A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2011, s. 135.

[9] *Ibidem*, s. 257.

[10] E. Piasecka, „*Dolina mroku*”. *Groza i niesamowitość w prozie polskiej lat 1890–1918*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2006, s. 33.

[11] M. Bujnicka, *op. cit.*, s. 535.

fikacji) jest na ogół ten sam. Sprowadza się do kilku konstytutywnych sekwencji zdarzeniowych [...]: spotkanie, oczarowanie lub niechęć, wrogość; rozłączenie lub konieczność obcowania, spotkań; wzrost uczucia, tęsknota, pożądanie, miłość lub lęk, wstręt, nienawiść; przeszkody pozornie nie do pokonania przyczyną cierpienia lub nadzieją na zmianę sytuacji, próby wyzwolenia [...]”[12]. Wszystkie te elementy, składające się na dystynktywne cechy tego typu utworów, w romansie nadnaturalnym poszerzone zostają o detal, jakim jest nadprzyrodzone pochodzenie bądź umiejętności jednego albo kilku bohaterów. Zdarza się, że na drodze do miłosego spełnienia (happy endu) staje kochankom właśnie ta różnica pomiędzy ludzkim a nieludzkim sposobem istnienia. Zresztą perypetie ewentualnych uczestników romansu również łączą się z uwikłaniem w sprawy nie z tego świata: porachunki, zatargi czy potyczki z „obcymi” siłami. Tym samym fabuła może być inkrustowana wątkami o sensacyjnej, kryminalnej tudzież przygodowej proveniencji.

Warto przy tym zaznaczyć, że wampir jako główny bohater większości romansów nadnaturalnych zaspokaja nie tylko oczekiwania związane z obecnością mocy nadprzyrodzonych, wciela się także bowiem w rolę współczesnego wzorca amanta. Jak zauważa Dawid Nawrocki, ową „Literacką burzę zapoczątkowała Stephenie Meyer sagą »Zmierch«, kontynuując opowieść o miłości wampira Edwarda i nastolatki Belli [...]”[13]. Ten model wydaje się atrakcyjny również z tego powodu, że „fanki literatury wyrastającej z nurtu *paranormal romance* czują się związane z bohaterkami. Identyfikują się z nimi, bo Nora[14] i Bella są takie same jak one – zwyczajne. Jednocześnie bohaterki dzięki pełnej przeszkód miłości dotykają niesamowitości, która przyciąga. [...] Trudno się dziwić zatem, że te cechy, uosobione w pięknym i wrażliwym bohaterze: wilkołaku czy wampirze, są dla czytelniczek tak pociągające”[15].

Owa niezaprzeczalna atrakcyjność schematu opartego na zderzeniu śmiertelności i nieśmiertelności, personifikowanej przez wampira dodatkowo wyposażonego w zdecydowane przymioty, skutkuje pojawieniem się określonej metody konstrukcyjnej, schematu fabularnego, który – choć znany od dawna – współcześnie podlega szczególnej rewitalizacji. Zauważyć przy tym trzeba, że sporo utworów zaliczanych do *paranormal romance* skierowanych jest do młodych czytelników, czego przykład stanowi cykl „Błękitnokrwisici” („Blue Bloods”, 2006–2013, pol. 2010–2013) Melissy de la Cruz. Nie można jednak zapominać, że adresatami tej literatury są także odbiorcy dorośli, czego dowodzą choćby cykle o wampirach takich autorek jak właśnie Sparks czy Jeaniene Frost, zawierające sporą dawkę erotyki z pogranicza pornografii.

[12] *Ibidem*, s. 536.

[13] D. Nawrocki, *Paranormal romance we współczesnej literaturze*, <http://bit.ly/1s3A9sc> [data dostępu: 20 II 2013].

[14] Nora Grey, protagonistka sagi „Szeptem” („Hush, Hush”, 2009–2012, pol. 2010–2012) B. Fitzpatrick, opowiadającej o miłości zwykłej dziewczyny i upadłego anioła.

[15] Wypowiedź psycholog S. Stodolak; cyt. za: D. Nawrocki, *op. cit.*

Nie ulega wątpliwości, że postać nieumartego kochanka pozwala wpiąć w fabułę mnóstwo elementów łączących się z negatywnymi aspektami jego istnienia. Problemy obligatoryjnego picia krwi czy kielżniania drapieżczej natury stają się jednymi z ważniejszych motywów związanych z przyczynami rozłąki kochanków bądź ich kłótni. Nawrocki słusznie stwierdza: „Zderzenie świata wampirów i ludzi kryje w sobie ogromny ładunek dramaturgiczny. Bohaterowie muszą wybierać życie na pograniczu, ponieważ ich miłość jest zakazana”[16], co nie tylko komplikuje ich wzajemne relacje, ale także stosunek do innych. Jak konstatuje Łukasz Maurycy Stanaszek: „we współczesnym świecie, ze względu na ograniczoną »medialność«, kultura śmierci jest wypierana. Średniowieczny »umarlak«, który kąsa i zabija, nie jest atrakcyjny dla »różowego« świata, toteż lepiej o nim nie mówić. Nawet »romantyczny« wampir musi się dostosować do dzisiejszych wymogów, więc nie dziwi, że jest przystojny, metroseksualny, koniecznie wegetarianin albo dryfujący w tym kierunku. Śmierć musi być estetyczna, wygładzona i dobrze się sprzedawać, no i, broń Boże, nie być straszna! Raczej nie ma to nic wspólnego ze sferą horroru, pierwotnego lęku”[17].

Z kolei według Anity Has-Tokarz „obserwacja portretów wampirów na tle tradycji literackiej i filmowej horroru potwierdza, że wizerunek tej postaci uległ zasadniczej metamorfozie”, obejmującej swoim zasięgiem zarówno fizjonomię takich bohaterów, jak i cały świat przedstawiony, wreszcie – ich znaczenie. Badaczka pisze, że wampir stał się „postacią atrakcyjną wizualnie i charakterologicznie”, co doprowadziło w konsekwencji do znamiennej oswojenia i ocieplenia sposobu postrzegania tej figury, przyczyniając się do rosnącej stopniowo sympatii, a nawet możliwości „identyfikowania się” z tego typu bohaterem[18]. Wypowiedź Has-Tokarz dopełnia Anna Gemra, konstatując: „Sądzę, że chodzi tu o oswojenie potworności, pokazanie jej jako czegoś, co nie musi być aż tak złe i czego nie trzeba się aż tak bać. Jeśli wampir dalej piłby ludzką krew – czytelnik, nawet mniej wprawny, nawet będący »odbiorcą naiwnym«, mógłby mieć jakieś obiekcyjne, ambiwalentne uczucia wobec tej postaci, bo tabu krwi jest w naszej kulturze niezwykle silne. »Wampir na syntetykach«, polujący na jelenie czy inną zwierzynę, korzystający z tego, co i tak już zostało oddane, jest łatwiejszy do, *pardon*, przełknięcia. I bardziej »ludzki«: my też polujemy i jemy mięso zwierząt. Dodatkowo w sytuacji, gdy wampir żywi się sztuczną krwią, gdy korzysta z banków krwi, wyeliminowany zostaje element przemocy, gwałtu – a to dla wielu odbiorców bardzo ważne, bo pokazuje – znów! – ludzką twarz wampira, który jest tak cywilizowany, że nie patrzy na nas jak na obiad”[19].

[16] D. Nawrocki, *op. cit.*

[17] K. Stanaszek-Bryc, *Wampir z perspektywy badacza*, wywiad z Ł. M. Stanaszkiem, „Creatio Fantastica” 2013, nr 40, <http://bit.ly/1m3wZlz> [data dostępu: 4 IX 2014].

[18] A. Has-Tokarz, *op. cit.*, s. 256.

[19] K. Olkusz, *Z literaturoznawczynią wśród wampirów – rozmowa z profesorką Anną Gemrą o potworach, amantach i pociotkach Drakuli oraz o tym, co się z nimi stanie, gdy przestaną być popularne*, „Creatio Fantastica” 2013, nr 40, <http://bit.ly/1m3wZlz> [data dostępu: 4 IX 2014].

W artykule o *Don Wampirze i (post)współczesnej orgii smaków: zbrodni, miłości i herezji w amerykańskiej szkole*, Małgorzata Mika podkreśla, iż „akt wyrzeczenia się ludzkiej krwi, naznaczony poczuciem winy oraz szacunkiem do krótkiego, człowieczego życia, godzi w istotę wampiryzmu, którego podstawą jest śmierć”[20], co skłania do refleksji nad umieraniem jako aspektem wykluczonym z romansu paranormalnego (przynajmniej w przypadku bohaterów pozytywnych). W istocie nieśmiertelność protagonistów bywa kłopotliwa o tyle, o ile wpływa na spolaryzowanie uczuć wybranki bądź wiąże się z negatywnymi, wypieranymi ze świadomości, wspomnieniami dawnej egzystencji. W cyklu Sparks przykładami takich postaci są kilkusetletnie wampiry, dla których miłość oznacza formę odrodzenia się po dekadach obojętności wobec każdej przedstawicielki płci pięknej.

Co istotne, w tym właśnie wymiarze pojawia się – charakterystyczna dla harlequinów[21] – tendencja do błyskawicznego obdarzania miłością oraz bezwzględne dążenie do zrealizowania czy przypięczętowania uczucia nie tylko erotycznie, lecz również poprzez ślub. Każdy z romansów w cyklu „Love at Stake” wieńczy propozycja małżeństwa bądź zawarcie legalnego związku. Tym samym zrealizowana zostaje zasada, by po zakończeniu akcji powieści bohaterowie „żyli długo i szczęśliwie”.

Identycznie jak w harlequinie czy wielu romansach popularnych, wyraża się tu też przeświadczenie, że „podstawą rodziny jest jej trwałość, której gwarancją bywa przysięga małżeńska lub/i dziecko”[22]. W rzeczywistości przedstawionej w omawianych książkach Sparks – zgodnie z prezentowaną regułą – mieszane pary mogą nawet mieć potomstwo. Przykładowo, wampir Roman Draganesti i śmiertelniczka Shanna Whelan[23] z pierwszej części cyklu doczekują się dwójki uroczych, choć nie do końca „normalnych” dzieci. Mały Constantin wykazuje bowiem szczątkowe wampirze umiejętności – lewituje oraz potrafi się teleportować. Także pozostałe pary z innych tomów prędzej czy później spodziewają się narodzin potomstwa. Wystarczy wymienić Carlosa (panterofaka) i Caitlyn (śmiertelniczkę przeobrażoną w zmiennokształtną samicę) z powieści *Jedz, połuj, kochaj (Eat Prey Love, 2010, pol. 2012)*, którzy, według protagonistów kolejnej części cyklu, właśnie oczekują bliźniąt. Najlepiej jednak dokumentuje owe „rozrodcze” aspiracje finałowy fragment powieści *Anioły i wampiry*, gdzie anielica Marielle zostaje przez archanioła Gabriela oficjalnie poślubiona wampirowi imieniem Connor. Jeden z jej niebiańskich przyjaciół, uzdrowiciel Buniel, gratulując

[20] M. Mika, *Don Wampir i (post)współczesna orgia smaków: zbrodnia, miłość i herezja w amerykańskiej szkole*, „Creatio Fantastica” 2013, nr 40, <http://www.creatiofantastica.wordpress.com> [data dostępu: 4 IX 2014].

[21] Wzmiankowana już Szyszkowska (*op. cit.*, s. 97) konstatuje, że „w harlequinach rodzina stanowi jedną z najmocniej akcentowanych wartości. Finał każdego z nich obejmuje – oprócz wyznania uczuć i deklaracji ślubu [...] – plany pary bohaterów, np. co do liczby dzieci”.

[22] *Ibidem*.

[23] Gwoli ścisłości dodam, że w t. 10 cyklu, *Anioły i wampiry (Vampire Mine, 2011, pol. 2013)*, bohaterka zostaje przemieniona, ponieważ dotyka ją anioł śmierci. Tym samym Shanna, nieco wbrew własnej woli i nieco wcześniej, niż planowała, staje się wampirem.

państwu młodym (w tym przypadku najpewniej relatywnie młodym, gdyż ona jest tak wiekowa, jak stworzony przez Boga świat, a wampir obchodził właśnie swoje 500 urodziny), rzece: „Zostawiam was z ostatnim błogosławieństwem. – Położył dłonie na ich głowach i w końcu się cofnął. – No, jesteście całkowicie uleczony. Idźcie i się rozmnażajcie. – Spojrzał znacząco na Connora. – Tej nocy”[24]. Wampir wprawdzie niewiele pojmuje z gestu anioła, jednak małżonka tłumaczy mu:

„– Sądzę, że uleczył twoje nasienie. Do następnego śmiertelnego snu.

Connor zrobił wielkie oczy.

– Chcesz powiedzieć: na tę noc? Moglibyśmy... Jezu Chryste!”[25].

Na co cierpliwa Marielle odpowiada: „Myślę, że ten jeden raz powinniśmy posłuchać rozkazu”[26].

Widać tedy wyraźnie owo ukształtowane tradycją romansową dążenie autorki do zwieńczenia każdego ze związków happy endem nie tylko w postaci legalnego usankcjonowania miłości, lecz i jej przypieczętowania poprzez spłodzenie potomstwa. Tym samym wampiryczno-zmiennekształtno-ludzka rodzina, którą tworzą przyjaciele, sprzymierzeńcy i krewni Romana Draganestiego oraz jego ochroniarze – Szkoci z klanów MacKay, MacPhie, Kincaid czy Buchannan – przeobraża się w coraz bardziej wyidealizowaną wersję rodziny nuklearnej, gdzie każdy darzony jest zaufaniem, przyjaźnią i opieką.

Antagonistom natomiast brak miłości; są oni naznaczeni okrucieństwem, nie potrafią przetrwać bez mordowania śmiertelników i zostają z tego powodu dotkliwie ukarani. Sukcesywnie eliminowani, w kolejnych częściach cyklu przedstawiani bywają jako groteskowi, ale i nieszczęśliwi, bo niespełnieni. Autorce wyraźnie przyświecał tutaj jeden cel – pokazanie świata spolaryzowanego do ostatniego atomu, prezentacja ogromu antagonizmu między „dobrymi” a „złymi” wampirami. *Expressis verbis* zamiar ten Sparks wyartykułowała podczas przeprowadzonego z nią wywiadu, stwierdzając m.in.: „Doszłam [...] do wniosku, że śmierć wcale nie musi zmieniać osobowości człowieka. W moich powieściach pozytywne wampiry były dobre także jako ludzie. Zachowały więc dawne zasady moralne czy przekonania religijne. Z kolei jeśli ktoś po prostu był niegodziwym człowiekiem, na przykład przestępcą, i nagle, zostając wampirem, otrzymywał nadnaturalne moce, to – jak sądzę – naturalne, że nie stałby się lepszy pod względem uczuciowym. [...] Wyobraź sobie faceta, który obrabia banki i który nagle zyskuje umiejętność teleportacji. Myślisz, że nie skorzystałby z okazji? [...] Przecież żaden śmiertelnik nie byłby w stanie go powstrzymać, za to inny wampir owszem. W związku z tym w moich powieściach dobre wampiry po prostu mają moralny obowiązek powstrzymać te złe przed krzywdzeniem ludzi”[27].

[24] K. Sparks, *Anioły i wampiry*, przeł. A. Kowalczyk, Amber, Warszawa 2013, s. 333 .

[25] *Ibidem*.

[26] *Ibidem*.

[27] K. Olkusz, *Dlaczego nie wampiry w kiltach? – rozmowa z Kerrelyn Sparks, amerykańską pisarką, autorką cyklu romansów nadnaturalnych o wampirach*, „Creatio Fantastica” 2013, nr 41, <http://bit.ly/1m3wZlz> [data dostępu: 4 IX 2014].

Pomyślem atrakcyjnym fabularnie wydaje się zatem zderzenie świata żywych z rzeczywistością, w której trwają istoty nadnaturalne. Stopniowe rozpoznawanie realiów przez śmiertelnych bohaterów (a pośrednio i czytelników) staje się składnikiem konwencji twórczej ukierunkowanej na prezentację rzeczywistości ponadnormalnej. Kreacja wampirycznego (wilkołaczego czy jakiegokolwiek innego), najczęściej głęboko zakamuflowanego mikrokosmosu staje się jednym z prymarnych zadań, jakie stawiają przed sobą autorzy romansów nadnaturalnych. Paralelność tych dwóch rzeczywistości bywa niekiedy wręcz parodią znanych odbiorcy realiów. Przypuszczalnie ów efekt groteskowości nie jest wytworem celowym; po prostu owa wyrażona wprost tożsamość nie wytrzymuje niekiedy konfrontacji z pewnymi aspektami codzienności. W przypadku książek Sparks są to choćby takie drobnostki jak napoje *fusion*, czyli butelkowana syntetyczna krew pomieszana z whiskey, szampanem, chardonnay, a więc odpowiednio: blisskey, bubbly blood, blardonny, bądź wampiryczna telewizja na zakodowanym paśmie, zwana DVN (Digital Vampire Network).

Model fabularny powieści należących do omawianego cyklu pokrywa się z tym z klasycznego romansu, inspirowanego tekstami spod znaku harlequina – przy czym bohaterami perypetii miłosnych są na ogół wampiry uwikłane w relacje ze śmiertelnikami, ewentualnie wilkołaki, a nawet anioły. Książki Sparks mają niezwykle pogodny charakter, przypominający klimat filmowych komedii romantycznych. Autorka, w cytowanym już wywiadzie udzielonym kwartalnikowi „Creatio Fantastica”, wyjaśnia tę tendencję w sposób następujący: „Lubię szczęśliwe zakończenia, kocham się śmiać. Moimi ulubionymi filmami o wampirach są komedie, jak na przykład ten Mela Brooksa, *Drakula: wampiry bez zębów*. Podoba mi się także mechanizm zakochiwania się, więc jeśli połączyć obie te pasje, nie dziwota, że zajęłam się akurat pisaniem komedii romantycznych z wątkiem kryminalnym. Czemu wampiry? Bo według mnie są po prostu zabawne. Spójrz na to tak: ani to żywe, ani martwe”[28].

W istocie, owa ekstraordynaryjność protagonistów staje się punktem wyjścia dla wątków romansowych, a niekiedy quasi-kryminalnych (jak walka ze „złymi” wampirami, zwanymi Malkontentami). Nieskazitelną aparycję zawdzięczają bohaterowie autorskiemu założeniu Sparks (znowu bliskiemu romansowi popularnemu czy harlequinowi), że „odbiorcy lubią uciekać od rzeczywistości w sferę marzeń – zawsze tak było i będzie”. „Więc” – wyjaśnia pisarka – „moje wampiry mają supermoce i wyjątkowy, atrakcyjny wygląd, są tajemnicze i seksowne, a to sprawia, że po prostu podobają się czytelnikom. Ponieważ zaś obdarzyłam moje postaci ogromnym poczuciem humoru, zdecydowanie czyni je to tym bardziej interesującymi”[29].

Intencjonalne uposażenie bohaterów w zestaw waloryzowanych dodatnio cech, mające – zdaniem pisarki – w znacznej mierze przesądzać

[28] *Ibidem*.[29] *Ibidem*.

o poczytności tej odmiany literatury, determinuje oczywiście prymat funkcji kompensacyjnej. Kreowana rzeczywistość stanowi bowiem realizację marzeń o świecie odmiennym od rzeczywistości doświadczanej na co dzień, o ludziach pięknych i dobrych, miłości prawdziwej i dozgonnej. Jak trafnie dalej konstatuje Sparks, uzasadniając potrzebę realizacji tego typu utworów, „motyw Pięknej i Bestii podoba się naprawdę wielu kobietom. Bestia (a więc wampir, wilkołak itd.) to taki »zły chłopiec«, który nie pasuje do ogółu. Jest wyrzutkiem, kimś niezrozumianym, niekiedy nawet pełnym obawy przed światem, ale tak naprawdę w głębi serca zawsze jest księciem. A Piękna z reguły jest na tyle bystra, żeby dostrzec w nim to, czego nie widzą inni, i na tyle silna, żeby pomóc Bestii przeobrazić się w Księcia. W przebiegu tej historii on może ją ocalić, podobnie zresztą jak ona jego. Jako protagonistka [...] musi być mądra, odważna i zdecydowana, by działać. Taki typ postaci kobiecej podoba się czytelnikom bardziej niż bierna Śpiąca Królowna czy taka na przykład Królowna Śnieżka; obie śpią, czekając na księcia, który je ocali” [30].

Co więcej, lektura powieściowego cyklu przekonuje, że w niejednej jego części wyraźnie uobecnia się tęsknota za mężczyzną niewspółczesnym – o patriarchalnych poglądach, odzégnującym się od metroseksualizmu w każdej jego odmianie, charyzmatycznym, lecz i szarmanckim, lojalnym, a więc (jak uznaje kilka bohaterek powieści) „niedzisiejszym”. Wyraźna nostalgia pojawia się m.in. w opisach protagonistów, a egemplifikuje ją choćby fragment dotyczący noszącego kilt szkockiego wampira Iana: „niektórzy mężczyźni wyglądaliby zniewieściale z włosami do ramion i w spódnicy, ale w jego przypadku efekt był wręcz odwrotny. Było w nim coś dzikiego i surowego – sprawiał wrażenie szkockiego wojownika, który nie dał się ucywilizować” [31]. *Notabene* pamiętać trzeba, iż Sparks jest również autorką romansów historycznych, co – być może – wydatnie wpłynęło na jej sposób kreacji bohaterów i preferowane wzorce osobowościowe.

Zaznaczyć też trzeba, iż perypetie protagonistów prowadzone są wedle identycznych schematów: zwykle pojawia się więc miłość od pierwszego wejrzenia (nawet jeśli początkowo wypierana ze świadomości), w finale utworu zaś następują oświadczyzny. Stałym elementem fabuły jest także początkowa niechęć wobec nadnaturalnej proveniencji wybranka lub wybranki, zakończona momentem iluminacji i zamieniona w przeświadczenie, że uczucie przewycięży wszelkie różnice oraz pokona każdą z trudności, również te łączące się z wielowiekowym wspólnym trwaniem czy z niemożnością rozmnażania się.

To przede wszystkim te problemy stają na przeszkodzie zbudowaniu relacji między bohaterami, przy czym w toku akcji pojawia się ewentualność pozytywnego ich rozwiązania. Wariantów fabularnych zawierających się między „uwerturą” a finałem powieści i opartych na sche-

[30] *Ibidem*.

[31] K. Sparks, *Ja cię kocham, a ty śpisz, wampirze*, przeł. A. Kowalczyk, Amber, Warszawa 2010, s. 51.

macie zwielokrotniania trudności jest kilka. Najczęściej pretekstem do spiętrzania perypetii są różnice międzygatunkowe, warunkujące emocjonalne zawirowania czy dylematy: albo zatem wampir darzy uczuciem człowieka (*Wampiry w wielkim mieście – Vamps and the City*, 2006, pol. 2010; *Ja cię Kocham, a ty śpisz, wampirze – All I Want for Christmas is a Vampire*, 2008, pol. 2010; *Wampiry wolą szatynki – Be Still My Vampire Heart*, 2007, pol. 2010), albo nieumarły musi uporać się z afektem skierowanym w stronę anioła (wspomniane już *Anioły i wampiry*) lub zmiennokształtnego (*Poszukiwani: żywy lub nieumarły – Wanted: Undead or Alive*, 2012, pol. 2013; *Zakazane noce z wampirzycą – Forbidden Nights with a Vampire*, 2009, pol. 2011), albo też – jak w przypadku panterołaka – do intymnych kontaktów z ludzką istotą popycha obowiązek podtrzymania ginącego gatunku (*Jedź, poluj, Kochaj*). Ostatecznie jednak wampir zostaje pokochany przez śmiertelniczkę lub ta, w dramatycznych okolicznościach, musi być przemieniona (jak np. w tomie *Wampiry wolą szatynki*). Podobnie zmiennokształtny ostatecznie uczy się akceptować odmienność swojej wybranki, aby wreszcie, za jej zgodą, uczynić ją również panterołaczką. We wspomnianej powieści *Poszukiwani żywy lub nieumarły* wampir Phineas, zakochany w wilkołaczycy, w wyniku pogryzienia przez zmiennokształtnego przeistacza się w hybrydę, a więc istotę, którą może zaaprobować przywódca stada, a jednocześnie ojciec ukochanej.

Kolejną egzemplifikację perypetii i ich fortunnego rozwiązania stanowi przynależność protagonistów do organizacji ścigającej i likwidującej wampiry – komórki CIA o nazwie „Trumna”, której większość agentów zostaje albo przekonana do akceptowania wampirów, albo przemieniona w nie. Taki los spotyka np. szefa agencji, Seana Whelana. Życie ratuje mu wampiryczny zięć – wzmiankowany już Roman Draganesti, mąż żonek Shanny. W następnych tomach cyklu Whelan z nienawidzącego nieumarłych fanatyka przeobraża się w ich ostrożnego sprzymierzeńca, aby wreszcie, podczas jednej z potyczek, odnieść śmiertelne rany. Jedyny ratunek to przemiana, a jej rezultatem jest powstanie nowego wampira – wprowadzie niechętnie, ale jednak godzącego się ze swoim przeznaczeniem.

Ponownie tedy mamy do czynienia z fortunnym rozwikłaniem skomplikowanej sytuacji. Inny typowy dla romansu motyw występujący w omawianym cyklu stanowi niechciane, aranżowane małżeństwo, w którego realizacji przeszkadza rodzące się uczucie do innej osoby. Tak dzieje się w powieści *Poszukiwani żywy lub nieumarły*, gdzie wilkołaczka Brynley jest zmuszana do poślubienia przedstawiciela niezwykle wpływowego stada i gdyby nie miłość do wampira, prawdopodobnie uległaby żądaniom apodyktycznego ojca, optującego za tym mariażem. Oczywiście, w toku akcji ów bogaty narzeczony okazuje się nie tylko sadystą, ale i psychopatą, który dla własnych korzyści pragnie połączyć sojuszem oba stada i oba majątki. Kiedy jego prawdziwe intencje wychodzą na jaw, zostaje odsunięty, a potem pokonany przez bohaterańskiego ukochanego

Bryn i jego przyjaciół. Finał – tradycyjnie już – zwieńcza motyw ślubu i planowania potomstwa, przy czym informacje te pojawiają się w scenie będącej parodystycznym nawiązaniem do wywiadów udzielanych przez współczesnych celebrytów. Gdy zatem redaktorka prowadząca program wampirycznej telewizji, zatytułowany *Panie domu świata wampirów*, zwraca się do zaproszonych gości z dość niedyskretnym pytaniem: „Na pierwszy rzut oka widać, że jesteście nowożeńcami. Nigdy nie widziałam tak zakochanej pary”; „Słyszałam, że najwięcej uwagi poświęcacie jednemu pokojowi” [32], uzyskuje odpowiedź zgodną z zasadą: „Wszystko na sprzedaż”, a więc zdradzającą tajemnice alkowy, jednoznacznie zaświadczącą o owocne skonsumowanie związku: „Wygląda na to, że wirus wilkołaka reaktywował w moim mężu te obszary, które były martwe. [...] Oczekuję bliźniąt” [33]. Widać zatem wyraźnie, iż niefortunne zdarzenia, trudności, jakie muszą pokonać zakochani, zawsze wieńczy szczęśliwe zakończenie, co jest czytelnym sygnałem inspiracji poetyką romansu popularnego.

W sposobie kreowania świata dostrzec też można homologie z formułą romansu salonowego, w zasadzie bowiem wszyscy mężczyźni protagoniści dysponują większym lub mniejszym majątkiem, a także rozlicznymi posiadłościami. Stałym składnikiem ich trybu istnienia (nie życia przecież) są przyjęcia i bale, organizowane z wielkim pietyzmem, podczas których z reguły rozkwitają ożywione relacje między głównymi postaciami.

Jest rzeczą charakterystyczną, że w internetowych komentarzach odnoszących się do prozy uprawianej przez Sparks (jak również Sherilyn Kenyon czy Richelle Mead) pojawia się wzmiankowane na początku niniejszego artykułu sformułowanie „fantastyka dla kobiet”, sytuujące i dookreślające adresata/odbiorcę tej pododmiany. Iwona Cieślewicz w felietonie zatytułowanym *Kobiecea fantastyka. 1* przekonuje, że „etykieta”, jaką opatruje się utwory wymienionych pisarek („romans nadnaturalny”), czyni im krzywdę, gdyż ma wydzźwięk jednoznacznie pejoratywny. Próbując zatem dowartościować ten typ literatury, stwierdza m.in.: „powieści, o których myślę, łączą w sobie gatunki romansu paranormalnego i *urban fantasy*, charakteryzują się dobrze skrojonymi postaciami, bogatym tłem historii, sporą dawką akcji (niczym z dobrej powieści sensacyjnej) i ognistym romanssem doprawionym odrobiną erotyzmu. Czyli [zawierają w sobie] wszystko to, co kobiety lubią najbardziej” [34].

[32] *Eadem, Poszukiwany żywy lub nieumarły*, przeł. B. Horosiewicz, Amber, Warszawa 2013, s. 299, 301.

[33] *Ibidem*, s. 302.

[34] I. Cieślewicz, *Kobiecea fantastyka. 1*, <http://bit.ly/1wsgv1z> [data dostępu: 6 XI 2013]. Autorka tekstu wymienia tutaj takie nazwiska jak R. Mead, Sh. Kenyon, P. Briggs, J. Carey oraz M. Brook. Wzmiankowana jest także „Saga o Ludziach Łodu” autorstwa M. Sandemo, o którym to cyklu Cieślewicz pisze następująco: „Kiedy

myślę o cechach gatunku [romansu paranormalnego], przed moimi oczami staje długa na 47 tomów »Saga o Ludziach Łodu«, którą czytało chyba większość kobiet z wypiekami na twarzy – ci romantyczni mężczyźni i wyzwolone kobiety! I te gorące romanse! Dodatkowo magia, duchy, demony i wszystko inne, co tylko można wrzucić do tego fantazyjnego worka. A wszystko to upchane w niewielkie tomiki, które łykało się w tempie ekspresowym”.

Świat przedstawiony w cyklu Sparks cechuje się przede wszystkim – pomimo ewidentnych uproszczeń i zbytniego upiększania zdarzeń czy postaci – dopracowanymi dialogami, które autentycznie bawią, a także, zwłaszcza w kilku początkowych tomach, komizmem sytuacyjnym, rozładującym napięcie bądź łagodzącym wymowę scen o charakterze kryminogennym, drastycznych obrazów agresji, brutalności i, niekiedy, śmierci. To znamienne „odciążanie” sprawia, że czytelnikowi łatwiej „uporać się” z faktem, że bohater zostaje poddany okrutnym torturom lub cierpi z powodu utraty bliskich. Egzemplifikację inkrustacji o rysie wybitnie komediowym stanowi choćby epizod przedstawiający złamanie przez wampira kła i związaną z tym potrzebę natychmiastowych odwiedzin u stomatologa (tom 1: *Jak poślubić wampira milionera*). Szczególnej pikanterii całej sytuacji dodaje fakt, że ów nieszczęśliwy wypadek miał miejsce podczas próby picia syntetycznej krwi przy użyciu gumowej lalki, a więc erotycznej zabawki. Eksperyment miał na celu sprawdzenie, czy sztuczna kobieta, napełniona taką krwią, może stanowić surogat tradycyjnej metody odżywiania się wampirów, czyli żerowania na ludziach. Innym przykładem jest wieczór kawalerski, urządzony jednemu z wampirów, Ianowi MacPhie’emu, przez kolegów, z powieści *Sekretne życie wampira* (*Secret Life of a Vampire*, 2009, pol. 2011). Jak relacjonuje narrator, „sprawy wymknęły się spod kontroli, kiedy pojawił się Dougal z dudami. Ian uparł się, że nauczy wszystkich tańczyć szkocką gigę. Podskoki tuzina podchmielonych wampirów ze szklankami pełnymi blissky siłą rzeczy doprowadziły do licznych kolizji” i do znacznej dewastacji apartamentu. Tę niewybredną zabawę mężczyzn przerywa wiadomość, iż żona Romana zaczyna rodzić – informacja wywołująca znamienne reakcję szczęśliwego ojca: „zaczął lamentować, że jest zbyt pijany, by pomóc żonie w trudnych chwilach. Na co reszta chłopaków, miotając się po apartamencie, zadeklarowała swoje dożgonne wsparcie, śpiewając hałaśliwą pieśń bitewną. Po chwili tuzin urzęniętych wampirów teleportował się do Romatechu, by zagrzewać Shannę do zwycięstwa” [35]. Te nieomal slapstickowe inkrustacje nie tylko łagodzą drastyczność wszechobecnej śmierci (wszak sama figura wampira ją właśnie oznacza), ale także budują klimat komediowości, który Sparks – dość niewyszukanymi metodami – stara się uzyskać.

Kolejnym zabiegiem mającym w intencji autorskiej uatrakcyjnić fabułę jest włączanie do niej głównie wątków kryminalnych lub sensacyjnych, a niekiedy też przygodowych. Ich inkorporowanie do powieści ma nadto na celu podkreślenie walorów osobowościowych protagonisty, przy jednoczesnym zdeprecjonowaniu jego rywala lub innych „złoczyńców”. Zastosowana tu zasada kontrastu manifestuje się zresztą nie tylko na poziomie charakterystyki bezpośredniej, ale przede wszystkim w sferze postępowania. Bohater ma wówczas szansę pełnego zaprezen-

[35] K. Sparks, *Sekretne życie wampira*, przeł. A. Kowalczyk, Amber, Warszawa 2011, s. 8.

towania całego katalogu cech pozytywnych, co pociąga za sobą sukces w miłości, albowiem to rodzaj próby, jaką musi on przejść, aby udowodnić czystość swoich intencji oraz trwałość uczucia. Ilustrację tej prawidłowości stanowi choćby kilka scen z powieści *Wampiry wolą szatynki*, rozgrywających się w pomieszczeniu, w którym śmiertelniczka Emma i wampir Angus zostają uwięzieni na kilka dni i nocy. Choć obojgu dostarczane jest pożywienie, to oczywiście wampir, preferujący inny pokarm, musi co noc powstrzymywać budzący w nim mordercze instynkty głód krwi. O ile pierwszej nocy zapanowanie nad żądzą przychodzi mu łatwo, o tyle kolejnej stara się, by Emma nie znajdowała się w jego bezpośredniej bliskości, a w krytycznych momentach spożywa własną krew, dotkliwie się przy tym raniąc. Darowuje również ukochanej kołek, by ta, w razie gdyby chciał ją zaatakować, mogła go unieszkodliwić. Wielkoduszność Angusa, skutecznie walczącego z własną naturą i z instynktem głodu, wywołuje symetryczne zachowania równie krystalicznej pod względem etycznym Emmy, wyznającej wówczas: „Wiem, że nie chcesz żyć ze świadomością, że mnie skrzywdziłeś [...]. Ale nie zgodzę się na to. Nie zabiję cię. [...] Nawet gdybym miała umrzeć”[36]. Pełna patosu deklaracja znajduje umotywowanie w dalszej części wypowiedzi heroiny, stwierdzającej, że samodyscyplina wampira wzbudziła jej podziw i szacunek (o który ten przez cały czas trwania akcji powieści bezskutecznie zabiegał): „Nawet cierpiąc z bólu i głodu, chroniłeś mnie. Jesteś najwspanialszym człowiekiem, jakiego kiedykolwiek znałam”[37]. To zakamuflowane wyznanie miłości świadczy o zmianie stosunku Emmy do Angusa; mężczyzna nie jest dla niej już, jak dotychczas, groźnym drapieżnikiem czy monstrum, lecz czułą i troskliwą istotą, którą protagonistka potrafi docenić i pokochać.

Na tej prostej prawidłowości, a więc na schemacie Pięknej i Bestii, opiera się w zasadzie cała poetyka romansu nadnaturalnego. Imperatyw każdorazowo kierujący bohaterami stanowi akceptacja odmienności partnerów nie z tego świata, dostrzeżenie w nich tego, co dobre, i redukcja negatywnych asocjacji. Jeśli stałym składnikiem romansu popularnego jest „nieprzeciętność, wyjątkowość postaci”, to ów posągowy charakter protagonisty w wyniku zwiększającej się fascynacji wampiryzmem czy istotami nadnaturalnymi ulega powieleniu i w romansie metafizycznym, gwarantując jego atrakcyjność czytelniczą. Potwierdzają to zarówno wysokie nakłady książek takich autorek jak Sparks, P. C. Cast, Alyson Noël czy Lisa McMann, jak i inwazja tego typu seriali telewizyjnych i produkcji pełnometrażowych, niezmiennie gromadzących przed ekranami liczną publiczność.

[36] *Eadem, Wampiry wolą szatynki*, przeł. E. Spirydowicz, Amber, Warszawa 2010, s. 272–273.

[37] *Ibidem*, s. 274.

Marta Součková
Prešovská univerzita v Prešove
Slovensko

KLÚČOVÉ SLOVÁ
populárna literatúra, umelecká literatúra, román, história, intencionalita, téma, šok

KEYWORDS
popular literature, artistic literature, novel, history, utility, theme, shock

ZNEUŽITÁ HISTÓRIA

Na Slovensku vychádza ročne okolo sto prozaických kníh[1], pričom tretina až polovica z tohto počtu má účelový charakter, t. j. patrí do literatúry špeciálnych funkcií[2]. Dané texty sú zamerané na istých, stálych čitateľov, „založených napr. na regionálnom, rodovom či konfesijnom princípe, literatúra »o nás« (poľovníkoch, rybároch, horolezcoch, lekároch...) a »pre nás«[3]. Rozdiely medzi umeleckou umením a gýčom sú evidentné: literárny kritik nemá problém určiť, ktorý text je hodnotný a naopak. Jednoducho povedané, nemožno posudzovať román pre ženy kritériami „vysokiej“ literatúry a hľadať v ňom kvality, ktoré ani nechce mať. Problém nastáva pri hodnotení tých umeleckých kníh, do ktorých prenikajú z rôznych dôvodov gýčové prvky. Pri subverzívnom, ironickom či parodickom využití gýča je jeho funkcia jasná a akceptovateľná. Čo ale s dielami, v ktorých objavujeme náhodu, sentiment, prvoplánovosť, kliše, pričom sú tieto prostriedky použité bez zrejmej dištancie? Môže byť umelecký text „zlý“, slabý? Tautologicky povedané, môže byť umenie neumením? Ak aj ním je, nemusí byť automaticky gýčom, pretože tento má pomerne presne definované znaky. Čo potom s textami, ktoré sa „tvária“ ako umenie, dištancujú sa od populárnej literatúry, avšak oddychovú lektúru nepresahujú? V daných súvislostiach

[1] Napríklad v roku 2010 bolo v prestížnej slovenskej literárnej súťaži Anasoft litera nominovaných 103 prozaických kníh, v roku 2011 to už bolo 120 próz a v roku 2012 bolo hodnotených 139 titulov.

[2] V slovenskej literárnej vede sa používajú rôzne označenia pre oddychovú literatúru: populárna literatúra, rekreatívna literatúra, gýč, popkultúra atď., dané pojmy však nie sú jasne definované. Napríklad do intencionálnej literatúry patrí okrem románov pre ženy aj literatúra

pre deti istej vekovej skupiny, do popkultúry sa zaraďujú tiež detektívky a podobne. Cieľom tejto štúdie je však vymedziť niektoré aspekty gýča v umeleckých textoch, nie diferencovať jednotlivé, spomenuté termíny.

[3] V. Barborík, *Slovenská próza v roku 2005: produkcia – tendencie – diela*, [w:] *Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2006*, red. L. Somolayová, ARS POETICA & Ateliér Pluto, Bratislava 2007, s. 13.

si môžeme pomôcť označením „trendy-literatúra“ od Vladimíra Barboríka[4]. „Trendy“ autori dávajú ostentatívne najavo vlastnú sčítanosť, ich prózy sú plné odkazov na literatúru či filozofiu, je pre ne typický ironický odstup, spoločenský kriticizmus, hrdina často vystupuje ako rebel voči celému svetu, no zároveň v nich dominuje dej, stratifikácia postáv je jednoznačná, témy sú detabuizované, i preto často atraktívne, t. j. ponúkajú „zábavu i umenie v jednom“[5].

V nasledujúcich poznámkach ma budú zaujímať práve tie diela, ktoré sa pohybujú na hranici medzi umením a neumením, a to aj preto, že ich autori sú často vnímaní ako reprezentanti národnej kultúry. Typickým príkladom je román Pavla Rankova *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*, ktorý dostal Cenu európskej únie za literatúru v roku 2009. Jedným z dôvodov jej udelenia môže byť fakt, že Rankov tematizuje spoločensky závažné problémy, ktoré boli v slovenskej prednovembrovej literatúre obchádzané alebo tendenčne, ideologicky modelované (napríklad Slovenský štát, vojnu, okupáciu sovietskymi vojskami v roku 1968 alebo emigráciu).

V slovenskej ponovembrovej, prevažne recesisticko-experimentálnej próze je historický román skôr výnimkou než pravidlom, o to viac sa cenia pokusy autorov stvárniť moderné dejiny. Po roku 2010 zda preto vznikli v našej próze viaceré texty, ktoré sa vracajú k téme druhej svetovej vojny. Vo svojom príspevku si zámerne vyberám romány, v ktorých sú vojna, gulagy či židovská problematika konkretizované senzačným, šokujúcim alebo experimentálnym spôsobom: *Dom hluchého* od Petra Krištúfka, *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* a *Matky* od Pavla Rankova a *Bez dúhy* od Juraja Bindzára.

Jedným z aspektov literatúry špeciálnej funkcií je tvarovanie aktuálnych a čitateľsky atraktívnych tém (možno tiež uvažovať o spoločenskej objednávke) a zároveň dominancia efektových, šokujúcich situácií v texte. V tomto zmysle Pavol Rankov zareagoval na volanie časti kritiky po veľkej epike a stvárnení moderných slovenských dejín a v roku 2008 vydal román *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*. Okrem groteskného prepojenia ideologického a intímneho: „Kapitán a praporečička trávili večery a noci čítaním Marxovho *Kapitálu*, Leninovho *Štátu a revolúcie*, no najviac na nich zapôsobila Engelsova kniha *Pôvod rodiny, súkromného vlastníctva a štátu*. Vášnivo sa milovali po každej prečítanej stránke a po každom orgazme si rovnako vášnivo sadali späť k Engelsovej knihe“[6] objavujeme v románe rôzne bizarnosti. Napríklad jedna z postáv románu, Mařenka, je pri sexuálnom akte oblečená v čerstvo stiahnutej prasacej koži, pričom vyvrcholením istej „hry“ je, že kapitán zo samej lásky zje Mařenku. A aby toho nebolo málo, chuť paštéky Májky [z Mařenky? – pozn. M. S.] ocení samotný prezident Antonín Zápotocký, teda reálna postava. Rankov sa historické osobnosti usiluje „poľudštiť“, napríklad

[4] *Ibidem*, s. 15–17.

[5] *Ibidem*, s. 15.

[6] P. Rankov, *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*, Kalligram, Bratislava 2008, s. 230.

románový Tiso je tučný človek so sklonom k obžerstvu, ktorého sluha sa „pri pohľade na bosé nohy [prezidenta] neovládol“ a „na každú mu vtisol vrúcny bozk“ [7]; Chruščov vypúšťa hlasné vetry, po ňom tiež členovia Politbyra atď. So sémantickou stratifikáciou postáv súvisí deskripcia ich fyzického vzhľadu či konania a správania, čo možno hodnotiť ako prejav jednoznačnosti gýča. Tomáš Kulka o ňom okrem iného konštatuje: „Žiadne nejasnosti či dvojsmyslnosti; žiadne skryté významy. Obraz musí mať len jednu interpretaci, ktorou divákum vnúti. To, čo v kýčovom obraze vidíme na prvni pohľad, je vše, čo v ňom vidieť lze“ [8].

Namiesto estetiky škaredého vzniká (aj ideologický) gýč, ku ktorému smeruje senzačný charakter situácií. Navyše, hromadenie extrémne bizarných segmentov má za následok, že na percipienta prestanú pôsobiť, alebo gýč „pro necitlivé poskytuje zástupné zážitky s ďaleko väčši bezprostředností, než v jakou může doufat seriózní literatura“ [9]. Neobyčajnosť, až exotickosť motívov v románe ilustruje tiež kapitola z roku 1947, v ktorej sa Ján Bízek zamiluje do Arabky Fatimy. Bizarné je, že Ján sa vydáva za Žida, čím sa do textu dostáva nielen motív obriezky, ale takisto opäť ideologický akcent: Ján začne v Izraeli bojovať v partizánskej skupine proti arabským ozbrojencom. Láska Jána a Fatimy je modelovaná ako v tzv. červenej knižnici: Ján miluje Arabku napriek všetkému a všetkým; Fatima ľúbi Jána i vtedy, keď zistí, že jej klamal o svojom židovskom pôvode. Postavy musia v tejto kapitole románu prekonávať mnohé prekážky; koniec je, ako sme predpokladali, melodramatický (Ján nenájde svoju Fatimu). Postupy dobrodružnej a ľúbostnej paraliteratúry pripomína tiež slovník románu: „Pocítoval k nej lásku, až mu sťahovalo hrdlo. Ani nemohol uveriť, že táto pôvabná žena ho miluje. Keď sa Fatima otočila, uvidel, že plače. Rozbehli sa k sebe. Ani sa neobzerali, či ich niekto neuvidí. Hodila sa mu okolo krku. Cítil, ako sa mu do košeľe vpíjajú jej slzy“ [10]. O nezvládnutom jazyku románu uvažuje tiež jeho recenzent Radoslav Passia, ktorý v ňom okrem potenciálnych preklepov vníma tiež pátos ako „neklamný znak červenej knižnice“ či „rodokapsovo jednoznačný súboj dobra a zla“ [11].

Jednou z príčin, prečo sa Rankovovi román nevydaril, je fakt, že autor sa v ňom podujal zobrazit' okrem „malých“ dejín štyroch ľudských životov v troch desaťročiach (1938 – 1968) aj „veľkú“ históriu slovenského národa, ba celého sveta. A to je na jeden román, napriek národnostne zmiešanému prostrediu Levíc, do ktorých je dej čiastočne situovaný, predsa len priveľa. Čech Honza, Maďar Peter, Žid Gabriel, katolíčka Mária, ale tiež Bulhar Rankov, Nemeč Barthel, Konev, Chruščov, Hitler, Slánsky, Stalin, Kopřiva, Tiso, Lenin, Novotný, Zápotocký, Dubček, Beatles, Voznesenskij, Ferlinghetti, Karvaš, realita a fikcia sa v Rankovovom

[7] *Ibidem*, s. 47.

[8] T. Kulka, *Umění a kýč*, Torst, Praha 1994, s. 52.

[9] C. Greenberg, *Avantgarda a kýč*, „Labyrinth revue“ 2000, nr. 7/8, s. 73.

[10] P. Rankov, *op. cit.*, s. 113.

[11] R. Passia, *Román v prášku*, „Romboid“ 2009, nr. 8, s. 10.

románe spájajú v prekvapujúcich súvislostiach. Autor potom ani na ploche románu nemôže preniknúť do hĺbky toľkých problémov. Naplňajú sa tak slová Petra Libu, ktorý v inom kontexte o populárnej literatúre konštatuje: „Rozprávač, aj keď sa zameriava na vážne (nie výnimočné) témy, nejde k objasneniu podstaty, neinterpretuje podstatu skutočnosti, neobjasňuje význam, lebo do popredia vysúva väčšmi dejové situácie bez obsahových výpovedí“^[12].

Aj po prečítaní najnovšieho románu Pavla Rankova *Matky* (2011) sa možno pýtať, do akej miery kalkuluje autor s čitateľom, keď si vyberá politicko-spoločenskú tému, ktorú spracúva šokujúco a melodramaticky. Namiesto estetiky škaredého vzniká opäť ideologický gýč, ku ktorému smeruje senzačný charakter situácií. Rankov znovu prichádza s (na Slovensku) obchádzaným, no relevantným problémom pracovných táborov, znovu ho zaujímajú vonkajšie, moderné slovenské dejiny v spojení s individuálnym ľudským príbehom. A tak, keď chlapček Alexej zabije na svojom čele komára, recitujúc Pavlika Morozova, krvavý flak sa mení na červenú hviezdu: „Hľadela som na svojho syna, malú chlapčenskú postavu na pozadí obrovského červeného súkna, bezmocné dieťa topiace sa v komunistickom mori. Tak ako nikdy predtým som si uvedomila, ako ho vychovávam. Annine výčitky som pochopila s novou hĺbkou a jasnosťou. Krvavý fliačik na Alexejovom čele sa mi pred očami menil na červenú hviezdu a jeho oduševnenie sa v tej chvíli stalo dôkazom proti mne. Bol to dôkaz neriešiteľného rozporu medzi prikázaním ctíť otca svojho i matku svoju a bdelosťou pioniera Pavlika Morozova, ktorý udá vlastného otca sovietskym orgánom“^[13].

Aj v románe *Matky* prevládajú emočne vypäté, často šokujúce situácie, ktoré sú síce podmienené prostredím lágrov, na druhej strane ich je i tu priveľa: od prehryznutej tepny mladej Poľky v podpazuší cez rôzne druhy smrtí v gulagu až po odtečenie plodovej vody Lucie v závere. Rankov sa nevyhýba naturalistickým opisom a detailom: Zuzana si z hlavy vytrasie vši na biely obrus; z brucha zabitej a zvieratami rozkmásanej Kaisy vytrčajú belavé vnútornosti; chorá Anna vykašľáva krv; chlap, ktorý utečie zo Sibíri, zje ďalších dvoch mužov; z Ritinej ryšavej hlavy vidno sivý mozog potom, ako ju zabije jej lesbická partnerka Nina zo žiarlivosti sekerou; väzeň, ktorý chce znásilniť Zuzanu, má nielenže fialovú, zjazvenú tvár, ale z obrovských bordových uší mu trčia dlhé chlpy; do listov z modlitebnej knižky si ženy súľajú cigarety^[14]; Zuzana obhrýza

[12] P. Liba, *Kontexty populárnej literatúry*, Tatran, Bratislava 1981, s. 97.

[13] P. Rankov, *Matky*, Edition Ryba, Bratislava 2011, s. 146–147.

[14] S. Sivčová (*Medzi umením a gýčom*, diplomová práca, FF PU, Prešov 2013, s. 35) v danom smere píše: „Motív modlitebnej knižky sa stáva nielen prejavom Zuzaninej viery, ale jej dôležitosť a frekvencovanosť z neho vytvárajú až ikonu, ktorá má zástupnú a symbolickú

funkciu, je prejavom náboženského gýča: »Ku koncentrovanému nevkuusu a sentimentalite pribúda nemalá dávka fetišizmu, ktorý nevedomelo nahrádza religiózne aspekty« (Zykmund, 1966, s. 101). [...] Láskovosť, nábožnosť a precitlivosť Zuzany je takto v kontraste so zlom, zvrátenosťou systému, pričom Zuzana z danej situácie vychádza ako obeť a morálny vífaz. Problematický sa javí i obraz nahej Zuzany, ktorá po tajnom a osudovom milovaní sa s Alexejom kľučí na svojej posteli a prosí Boha...

nechty svojmu novonarodenému synovi zubami, pretože nemá malé nožnice a podobne. V románe *Matky* účinkuje pričasto náhoda, jeden zo základných postupov populárnej literatúry: Luciin otec havaruje, keď sa ponáhl domov za dcérou a manželkou; Alexeja zabijú tesne po milovaní; nevedno, prečo sa poručík v gulagu volá Lebedev-Rankov, t. j. aký zmysel má autorove priezvisko v názve postavy; Lucia skúma vo svojej diplomovej práci fenomén materstva v hraničných situáciách a sama je tehotná; má si zachovať odstup od svojej respondentky Zuzany, namiesto toho ju považuje za náhradnú matku; nehovoriac o tom, že Zuzanin syn Alexej, ktorý emigroval po roku 1968 do Švédska, pricestuje na Slovensko práve vtedy, keď Lucii odtečie plodová voda, a to ešte stihne zložiť matku zo z rebrika, keď sa pokúša oberať čerešne, a odvieť Luciu k sanitke...

Viaceré situácie v Rankovovom románe nie sú dostatočne motivované: napríklad veliteľka Irina, ktorá je prezentovaná ako krutá a necitlivá vojačka, si adoptuje Alexeja, aby ho zachránila a zrazu ho začne milovať; v prísne strážených podmienkach počas premietania filmu na počesť revolúcie trestanci podlezú lavice a dohodnú si sexuálny styk so ženami; Zuzana sa stáva takmer veliteľkinou priateľkou, aby zase upadla do jej nemilosti; Zuzanin syn Alexej akoby zázrakom prežije v gulagu a podobne.

Román začína expresívnym slovom *fľandra*, ktoré šepne matka na adresu svojej dcéry Zuzany Laukovej, keď cez kľúčovú dierku pozoruje dcéru Zuzanu s jej milencom, ruským partizánom Alexejom. Toho následne zastrelia Nemci a Zuzana je obvinená z udavačstva, za čo strávi takmer desaťročie v Arteku. Lúboštný akt sa tak už v úvode prepája s politikom doby, intímne sa v celom románe ideologizuje, osobné emócie matiek sa modelujú na spoločenskom pozadí. Rankov tu totiž zobrazuje viaceré typy matiek, vystavených zlomovým udalostiam: matka Lauková radšej udá bolševika Alexeja Nemcom, nemysliac na dôsledky, za čo ju dcéra, sama matka, neskôr znenávidí; matka Anna, s ktorou sa Zuzana ocitne v gulagu, pomôže utiecť svojej dcére a celý čas pomáha Zuzane a jej synovi; matka Lucie sa nevie zmieriť s dcériným tehotenstvom a radí jej interrupciu; dokonca i z krutej veliteľky Iriny sa stane starostlivá náhradná matka. Materstvo je leitmotívom románu, je až archetypálne modelované (prelínanie animálnej a personálnej línie), no na niektorých miestach románu sú matky vykreslené schematicky (Zuzanina matka zlyháva, Zuzana je do značnej miery zidealizovaná, dokonca aj Irina sa stáva dobrou matkou. Iný názor na modelovanie materstva v danej próze má Marianna Macášková: „Rankovovu tvorivosť môžeme vidieť predovšetkým v hodnovernom zachytení komplikovanosti a individuality personálnej témy na pozadí ľahko plynúceho »čitateľného« rozprávania. Netypická je Rankovova práca s motívom materstva, kto-

[14cd] ...o ochranu a pomoc. Nevinnosť modliacej sa ženy sa mieša s erotickým podtónom obrazu, čo vyúsťuje do rozorvanosti Zuzaninej morálky. Náboženský gýč sa tu mieša s erotickým: »V zdanlivom protiklade k tejto religióznej mágii vzniká však súčasne dráždivý objekt

luxusu a erotiky. Obe formy sú akousi propagandou raja. Tu raja na nebi, tam raja na zemi« (Zykmund, 1966, s. 97). Vytvára sa tak patetické, intenzívne, frivolné, no súčasne i moralisticko-nevinné stvárnenie Zuzany, ktoré má predovšetkým efektne zapôsobiť na percipienta“.

rý nielenže priraduje každej ženskej postave jej invariantnú črtu, ale rozptyľuje ju do každého kúta širokého epického priestoru románu. Na úrovni vysokého tematizmu funguje výraz tematicky neprimeraného správania matky [...] ako prostriedok navrstvovania etických a existenciálnych významov, zatiaľ čo na úrovni nízkeho tematizmu funguje tento motív ako prvok na dosiahnutie významovej kohézie diela“ [15]. Treba však pripomenúť, že materstvo a deti, respektíve emocionálne témy, patria podľa T. Kulku do gýču než do umeleckej literatúry: „Společným menovatelem je silný emocionální náboj. Jsou nabitá emocemi, jenž vyvolávají automatickou citovou odezvu. Témata, které jsou klíčem zobrazována, jsou [...] silně citově zbarvena (matky s dětmi, plačící děti)“ [16].

Rankov v románe využíva časové strihy, respektíve dopĺňa Zuzaninu naráciu z minulosti o príbeh tehotnej študentky Lucie z prítomnosti. Téma gulagov a materstva sa týmto spôsobom aktualizuje, na druhej strane, záverečné zblíženie starej ženy, bývalej väzenkyne, a študentky, skúmajúcej jej život ako predmet diplomovej práce, pôsobí tiež nepravdepodobne. Rozličné temporálne, dejové línie sú v Rankovovom románe *Matky* oddelené typom písma, avšak konzultácie Lucie s docentom Voknárom zaznamenané kurzívou vyvolávajú čitateľove rozpaky. Nie je totiž jasné, načo potrebujeme pre zmysel príbehu o gulagoch a materstve vysvetlenie metódy oral history v odbornom jazyku či časť, v ktorej sa píše o Voknárových podvodoch s článkami, odhalených akreditačnou komisiou. Je až komické, keď policajka, ktorá prichádza za Voknárom kvôli nezvestnej Lucii, mu poďakuje za „naráciu“. Podobne nepravdepodobne sa pýta ostrihanej a zbedačenej Zuzany tesne po príchode z lágru jej spolužiačka, ako si nažíva. Docent Voknár vyčíta Lucii, že reč, ktorú zapisuje, nezodpovedá štatútu nevzdelanej starej ženy, čo možno vztiahnuť na viaceré postavy románu. Takisto prelínanie dvoch rôznych jazykov vnímam ako trendový textový experiment. A tak sa môžeme, nadväzujúc na slová Voknára, že Lucia nepíše diplomovku, ale akýsi román, pýtať, čo vlastne tvorí Rankov, prelínajúc postupy oral history a fikcie.

Podobným textovým experimentom je „plebejský román“ najstaršieho z vybraných autorov, Juraja Bindzára, *Bez dúhy* z roku 2011. Bindzár patrí ku generácii, ktorá má skúsenosť s povojnovou realitou i rôznymi politicko-kultúrnymi obdobiami, z tohto hľadiska je jeho záujem o tému vojny, holokaustu, totality i okupácie pochopiteľný, ba dá sa vnímať i ako metaforické splácanie dlhov. Na rozdiel od románov Pavla Rankova nie je Bindzárov román *Bez dúhy* reakciou na spoločenskú (genologickú) obľadnávku ani využitím témy emočne atakujúcej čitateľa, ale je viac alebo menej presvedčivým vyrovnávaním sa autora s viacerými všeobecne známymi javmi, pretrvávajúcimi do dnešných čias, ako sú rasizmus, xeno-

[15] M. Macášková, *Materstvo ako princíp a tematická línia v románe Pavla Rankova Matky*, [w:] *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*, red. M. Součková, FF PU, Prešov 2013, s. 112.

[16] T. Kulka, *op. cit.*, s. 39.

fóbia, nacionalizmus či provincializmus. Azda z tohto dôvodu sa román začína a končí príbehom Štefana Pastuchu, jednoduchého človeka, ktorý dokázal prežiť všetky režimy, pretože Štefan celý život ľudí viac nenávidel, ako miloval, respektíve najradšej mal sám seba. Tento Slovák maďarského pôvodu nielenže vedel odhadnúť, na čiu stranu a kedy sa má postaviť, ale v románe má i svojich nasledovateľov. História sa opakuje: v novom zriadení Pastuchovci opäť nepriamo (hoci prostredníctvom iných) vládnu, kým tí, ktorí sú pri moci, sú často (znovu len) tatarkovskými figúrkami.

Ani Bindzár sa však vo svojom románe nevyhol šokujúcemu stvárneniu hraničných existenciálnych situácií, podobne ako Rankov sa zameral na transparentné detaily, ktorých surovosť a drsnosť nie vždy súvisí s novou skutočnosťou. Takou je i epizóda, v ktorej Medo Krúger spadne do nádrže s kyselinou sírovou, keď chce byť ako riaditeľ Partizánskeho divadla príkladom pri hasení požiaru, akokoľvek ju narátor komentuje s ironickým „nadhľadom“:

„Medo Krúger chodil v tom čase ešte vo vojenskom a nezostalo po ňom, čitatelia prepáčia, teda z neho nič, naozaj nič, iba chuchvalec mäsa a handier, dvanásť gombíkov z kabátca výsadbárskej uniformy ČA, ktorú nosil od svojich partizánskych čias, pracky z remencov dohody a pliešky z podrážok čižiem. Desivá smrť. A vôbec, keď sme už pri tom, okolo týchto rodín, teda Krúgerovcov a Nussbaumovcov sa diali iba samé hrôzy a ich legendárne tragické osudy zostávajú závažnou súčasťou slovesného, prevažne orálneho folklóru nášho mesta, aby sme sa vyjadrili cynicky, s nadhľadom, ale vecne a presne...“^[17].

Prílišná otvorenosť či priamočiarosť sa objavuje aj pri tematizovaní telesnosti, pričom Bindzár opisuje intimitu nie vždy funkčne vzhľadom na predchádzajúci kontext. Pars pro toto: jedna z dejových línií románu sleduje osud židovskej rodiny Steinmannovcov, ktorých dcéry, dvojčiky, zachráni pred gestapom aj učiteľka Marína Mešková. Tá je telesne postihnutá (prišla o obe nohy, keď chcela naskočiť do pohýnajúceho sa vlaku), má farboslepeho syna Mojmíra a muža – alkoholika, ktorý ju však zo srdca zbožňuje a keď v jednej scéne kúpe dievčatká, Ruth a Ráchel, neprimerane vyhrotenosti situácie (neustálej hrozbe smrti) pozoruje intímne časti ich tiel, opísané narátorom až ornamentálne: „Poctivo vydrhla najprv jednu, potom druhú, aj hlavy im umyla, a keď sa utierali do plachty, tak si všimla a prekvapilo ju to, že tie židule sú medzi nohami už zarastené a nielen to, ale že im z rozkroku žiaria jasno hrdzavé, zlato oranžové nežné vechtíky. Ako také drobné, hebké a nežné oranžovočervené pivónie, až sa jej zažiadalo pomazať sa s nimi, bozkávať ich tam na tie chúlостivé miesta a sama sebe sa čudovala a trochu sa aj zlakla, čo ja som už nenormálna, lebo čo, čo to mám za čudné chůtky, ježišmárija, čo sa to so mnou deje?“^[18] Motivácia detailnej, lyrickej deskripcie rozkrokov dievčat nie je jasná ani z nasledujúcej narácie, Maríne je svojím

[17] J. Bindzár, *Bez dúhy. Plebejský román slovenský*, ORMAN, Bratislava 2011, s. 287.

[18] *Ibidem*, s. 187.

spôsobom už len ľúto, že nemala i dcéru. Je však zrejme, že uvedený opis nemá v Bindzárovom románe inú funkciu ako „upútať“ čitateľa.

Mojmír Meško sa neskôr stane riaditeľom divadla vďaka svojej žene Žofii, no i starému Pastuchovi. Priam filmovým prestrihom sa tak ocitneme v čase, keď má Meško rozhodnúť o inscenovaní hry s rasistickým podtónom. Prostredníctvom nového spracovania Shakespeara autor kritizuje nezmyselné, často snobské experimenty v kultúre a takisto prepája minulosť a prítomnosť pomocou polemiky o vystúpení fašistov v hre. Náhod v románe je opäť na môj vkus priveľa, takisto mi prekážajú lacné aktualizácie a expresivita typu: „Ďakuje elegantným, takmer nezbadaným úkonom, rozopnuté dvojradové sako a kravatu si zľahka šarmantne pridrží ľavou rukou, ako to videl nedávno urobiť v televízii podnikateľa pána Majského, tichučko si odgrgne do dlane, zhlboka sa nadýchne a slastne sa uvelebí na pohovku vedľa manželky. Chcel by si ulaviť, ale silou vôle i zvieračov zatlačí plyny späť do útrobov, zahemží sa a aj tak si užíva tú krátku slasť na výslni riaditeľského úspechu. A ani Žofka, tá jemu tak bolestne neznesiteľne dobre známa hŕba mäsa, ktorú musel mať posledných štrnásť dní na chorvátskej pláži pred očami, ani tá mu túto prchavú chvíľu riaditeľského šťastia a radosti nepokazí, veru nie!“^[19] Hoci je nielen v tomto úryvku evidentná ironická dištancia narátora a brutalita scén je tu podmienená pretrvávajúcou agresivitou človeka, v románe napokon prevážia neobyčajné segmenty, navyše konkretizované príznakovým, expresívnym, hovorovým jazykom.

Naráciu v tretej osobe dopĺňa priamy rozprávač, čím sa pohľad na tie isté udalosti subjektívizuje (podobný postup objavujeme v záverečnej kapitole Rankovovho románu *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)*), avšak prechod z jednej gramatickej formy do druhej a zároveň zo spisovného jazyka do dialektu je dosť mechanický a často tiež ostrý, pozorovateľný i na úrovni krátkych odsekov, s osamostatnenými vetami:

„[...] Otca už vtedy nemal.

– ...tata mi umrel, akurát keď som išiel do prvej ludovej, oni boli Maďar a mamičku bili s remenom s drevenú rúčku, na kerém si brúsili britvu, a někedy aj mňa stĺkli, nemal som ich ja veru rád, boli na nás zlý jako pes, nebanujem za nima... A o desať rokov neskôr

stál raz v pondelok v pondelok ráno na železničnej stanici v Šuranoch na tretej koľaji, osobný vlak do Nitry pripravený na odchod, a z rádia, ktoré bolo vyložené v okne staničnej reštaurácie, spievala Marlen Dietrich“^[20].

Jazyk ľudí nie je v románe vždy diferencovaný, bez ohľadu na ich vzdelanie, vek či rod sa postavy vyjadrujú podobne, pričom opakovaním sa stráca najmä atraktivita nárečia. Hodnotovo diskutabilná je tiež expresivita v pásme rozprávača, vulgarita, ktorá nie je produktívna v dištančnom type rozprávania v er-forme.

V neposlednom rade sa nedá nevyšimnúť grafická stránka románu

[19] *Ibidem*, s. 277–278.

[20] *Ibidem*, s. 11–12.

či prelínanie rôznych rovín, príbehov rozličných postáv stretávajúcich sa v neslávne známom 20. storočí, ako i prestupovanie faktografickej a fiktívnej línie. Bindzár, takisto ako Rankov, demonštruje veľké dejiny a fakty (okrem iného) prostredníctvom vedľajších postáv reálnych osobností (Stalin, Berija, Zápotocký, Tido Gašpar, Alexander Mach či Rodin), stretávajúcich sa i osobne s fiktívnymi osobami, prípadne postavy medzi rečou spomenú pars pro toto Labudu alebo Polívku. Zdanie autenticity vzniká aj využitím autentických či dokumentárnych žánrov (úryvky z novin, letákov, črta napísaná pri príležitosti úmrtia A. Hlinku, správa úv kss o šetrení revíziej komisie, časť interview a podobne), oddelených i typom písma (kurzívou). Text je „ilustrovaný“ fotografiami, respektíve ich opisom typu: „Foto Dve krásne tváre tesne vedľa seba, líce na líci. Tá chlapčenská s riedkymi fúzikmi pod nosom a tienená skautským klobúkom, to je maturant Medo Krúger. Tá dievčenská hlava s krátkymi kučeravými vlasmi a dlhými nežnými mihalnicami na prižmúrených očiach, to je Sára Nussbaumová, najkrajšia židovka na Sete”[21].

Na rozdiel od spomínaných Rankovových románov problém Bindzárovho textu nevidím v spracovaní témy (Bindzár vie miestami vytvoriť autentický, „šľavnatý” a sugestívny jazyk postavy či rozprávača), ale v prekročení estetickéj miery (náhod, experimentov, efektov je tu jednoducho priveľa). Inak povedané, kumuláciou brutalít každej doby sa síce kreuje jej obraz, avšak tak, ako sa opakovaním stráca neobyčajnosť dialektu, prestane pôsobiť i emočnosť jednotlivých scén, ktoré sa stanú len krikľavo gýčovou dúhou.

Najpresvedčivejším z trojice analyzovaných románov sa javí *Dom hluchého* od Petra Krištúfka z roku 2012, ktorý možno vnímať ako rodnú ságu, spoločenský či historický román aj ako intermediálnu prózu vstupujúcu do dialógu s artefaktmi Goyu. Prepojenie textu s Goyovými obrazmi je motivované umelcovou hluchotou, no takisto úzkostnými výjavmi, ktoré maľoval. Alfonz Trnovský, protagonista Krištúfkovho románu, prestáva počuť, čo možno interpretovať, podobne ako rozpad jeho domu, metaforicky. Ak chce človek v prekľatom 20. storočí, poznačenom vojnami, fašizmom, komunizmom i zamatovou revolúciou, prežiť, musel prestať isté veci vnímať. Aj Krištúfek, podobne ako Rankov a Bindzár, sleduje osudy jednotlivcov na pozadí historických udalostí, cez hľadanie rodinných stôp sa dostáva ku kolektívnej pamäti. Spojenie osobného a spoločenského je však v Krištúfkovom románe presvedčivé, azda preto, že mnohé epizódy sú snímané detskou optikou. Na jednej strane potom dochádza k ozvlášťňovaniu reality, na strane druhej sa čitateľ zase nestačí čudovať, čo všetko románový tvar unesie. Rozprávačom Krištúfkovho textu je Adam, ktorý pri vypratávaní vecí z domu po otcovi spomína na minulosť, usilujúc sa vyrovať s biľagom otca, spolupracovníka Štb, i so svojím vzťahom k nemu. Adam chce pochopiť neľahkú pravdu, príčiny, ktoré jeho príbuzných či známych viedli

[21] *Ibidem*, s. 128.

k často absurdným činom. V románe sa tak postupne hromadia motívy, ktoré síce súvisia s anomáliami doby alebo s povolaním lekára Alfonza Trnovského, ale zároveň akoby ich už nebolo kam vystupňovať. Príbeh jednej rodiny a jej okolia potom stojí i padá na šokujúcich scénach: od obráteného uloženia vnútorností u Adamovho kamaráta Vojta cez transporty Židov, znásilnenie notárovej dcéry Rusmi počas obeda, až po sexuálno-drogové orgie. Treba pritom brať do úvahy, že hraničné situácie sa v literatúre „automatizujú“ rýchlejšie ako triviálne udalosti, slovami Stanislava Rakúsa: „Autor však musí rátať s citlivosťou na ich opakovanie, s opotrebovaním hraničného prvku pri zvýšenej frekvencii. Nepriaznivý dosah má i jeho predlžovanie, lebo dlhodobý, príjemný výkyvu, nerytmizovaná výchylka, stráca na väčšej ploche výraznosť“ [22].

I keď jedlo patrí k jedným z mála radostí postáv, v románe je opisované aj naturalisticky drsne. Napríklad Adam nájde v polievke múčneho červa, ktorého sa hanbí vyhodiť a tak ho radšej zje. Počas nedeľných obedov a osláv znejú z rádia hrôzostrašné správy alebo sa rozpráva o ľudských tragédiách. Krištúfek daným spôsobom síce znižuje vysoké, na druhej strane i tie najpríjemnejšie situácie brutalizuje. Keď Adam rozpráva o mladej žene, ktorú s kamarátom Vojtom objavil v rákosí, akoby nedokázal rozlíšiť, že zohavená mŕtvola by nemala byť erotickým objektom. Jeho i Vojtovo obdivovanie nahej ženy sa síce dá vysvetliť znečitlivením na pozadí vojnových udalostí, avšak opakované pozorovanie ich „lásky“ pôsobí neprimerane:

„Celý týždeň sme sa na ňu chodievali pozeráť. Do detailov sme študovali jej pery, pokožku jej nôh a brucha, stuhnuté prsia – neskutočne oblé a vzrušujúce. A Vojto v jednej chvíli dokonca odhrnul chĺpky medzi jej nohami a kochal sa štrbinou vedúcou kamsi do hĺbok jej neuveriteľného tela. A potom dvoma prstami medzierku odchlípil a otvoril ju. A na pár sekúnd odhalil niečo tajomné a ružové, na pohľad jemné a prekvapujúce, ale hneď ju aj s krikom pustil, pretože odtiaľ vyklázol veľký čierny chrobák, ktorý si ju zrejme vybral za dočasné útočisko. Vydesil nás na smrť.

A odrazu sme vedeli, že naše krásne chvíle s mŕtvou nahou ženou pomaly končia. Krv na jej hrudi sa začínala rozkladať a telo puchlo.

Povedal som o nej otcovi.

Chceli sme sa s Vojtom pozeráť, ako našu lásku vyťahujú z vody, ale len čo sme sa trochu priblížili, odohnali nás.

Z diaľky som videl, že ju zospodu obžrali ryby.

V ten rok si rybári pochvaľovali úlovky. Štuky a sumce sa vypásli a stučneli, štedro kŕmené ľudským mäsom“ [23].

Krištúfek nie vždy funkčne zobrazuje detaily, najmä ak súvisia s telesnosťou, prostredníctvom ktorej miestami lacno šokuje čitateľa (motívy roztresnutej krvi, mozgu, potratu, odtrhnutých prstov či ruky, postihnutia človeka drogami, syfilisu, hnisavých rán, zlomeného nosa atď.).

[22] S. Rakús, *Poetika prozaického textu. (Látka, téma, problém, tvar)*, Náuka, Prešov 2004, s. 52.

[23] P. Krištúfek, *Dom hluchého*, Marenčin P.T., spol. s.r.o., Bratislava 2012, s. 167.

V románoch Rankova a čiastočne tiež Krištúfka a Bindzára nachádzame evidentné znaky gýča: anticipovateľnosť (čitateľ presne vie, čo bude v deji nasledovať), povrchnosť úvah a absenciu hĺbky, spôsobenú i kumuláciou množstva motívov a problémov, jednoznačnú stratifikáciu postáv, melodramatické a patetické vyjadrenia[24], explicitnú verbalizáciu (a to aj v predošlom kontexte implicitne naznačenej témy), jednoznačnosť, plochosť postáv, prehnanú emocionalitu textu (téma detí v kontexte mocenských dejín), ústretovosť voči čitateľovi atď.

Uvažovať možno o využívaní postupov gýča (a zneužívaní umenia?): interpretovaní prozaici si volia spoločensky závažný problém, ale tvarujú ho príliš ústretovo voči čitateľovi. Ukazuje sa, že enumerácia prierazných, transparentných scén neumožňuje ich gradáciu (Krištúfek), postavy opäť nadobúdajú (hoci opačné) jednoznačné hodnotové znamienka (Rankov) a textové hry zostávajú len pekným obalom (Bindzár). Otvorenou otázkou zostáva, akú funkciu má gýč v súčasnom slovenskom románe, najmä ak jeho autor chce podať svedectvo o nanajvýš problematických moderných slovenských dejinách. A dúfajme, že odpoveďou nebudú slová Clementa Greenberga, vyslovené v iných súvislostiach: „Enormní zisky z kýče jsou zdrojem pokušení pro samotnou avantgardu a její příslušníci byli ne vždy schopni tomuto pokušení odolat. Ambiciózní spisovatelé a umělci pod tlakem kýče mění své dílo, pokud mu nepodlehnu úplně. [...] Čistý výsledek je ale v každém případě vždy ke škodě opravdové kultury“[25].

[24] *Pars pro toto*: „Kalich horkosti som teda musela vypiť až do dna, moja vina napokon bola ešte väčšia, ako som si myslela. Hnala som sa za svojím materstvom

doslova cez mŕtvolu. Cez mŕtvolu vlastnej matky” (P. Rankov, *Matky...*, s. 233).

[25] C. Greenberg, *op. cit.*, s. 71.

Maciej Wróblewski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
dyskurs maszynowy,
technologia, rysunek tech-
niczny, życie codzienne,
literatura, język, sztuki
wizualne

„POLSKI DISKURS MASZYNOWY. MASZYNA W KULTURZE
POLSKIEJ (XIX–XX W.). LITERATURA, JĘZYK, SZTUKI
WIZUALNE I ŻYCIE CODZIENNE” (ZARYS PRZEDSIĘWZIĘCIA
BADAWCZEGO)

KEYWORDS
machine discourse, tech-
nology, technical drawing,
daily life, literature,
language, visual arts

Pomysł naukowego przedsięwzięcia zatytułowanego „Polski dyskurs maszynowy” – tutaj omówiony w sposób szkicowy – pozostaje w rozlicznych związkach z szeroko pojętą kulturą, w tym również z kulturą i literaturą popularną[1]. Pisarze *science fiction*, a w pewnym stopniu również *fantasy* i fantastyki grozy, wykorzystują w kreowanych przez siebie światach maszynę – ludzki twór, będący znakomitym przykładem postępu cywilizacyjnego, świadectwem pomysłowości i wyobraźni[2]. Z bogatego zasobu dyskursu maszynowego czerpią – za pośrednictwem literatury – autorzy gier komputerowych, którzy próbują wizualizować to, co w tekście podlega warunkom deskrypcji. W niniejszym artykule nie będę jednak rozważał funkcji maszyny w literaturze fantastycznej czy w grach komputerowych, ale przedstawię zarys projektu naukowego, wstępnie nazwanego właśnie „Polski dyskurs maszynowy”.

Dyskurs maszynowy sytuuje się między dyskursem o rzeczy i narzędziu a dyskursem o technice. To pomijany dotąd w badaniach humanistycznych dynamiczny obszar krzyżowania się (i przenikania) szeroko pojmowanej techniki reprezentowanej przez specjalistyczny język oraz rysunek techniczny, wizualizujący maszynę, ze sztuką (literaturą,

[1] Na temat maszyn powstało wiele prac nieinżynierskich i niemaszynoznawczych, które mają charakter filozoficzny, kulturowy, socjologiczny. Spośród ostatnio opublikowanych warto wspomnieć o książce Ł. Afeltowicza i K. Pietrowicza *Maszyny społeczne. Wszystko ujdzie, o ile działa* (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2013). Ze studiów o utrwalonym miejscu w kulturze światowej należy wymienić *The Myth of the Machine. Technics and Human Development* L. Mumforda (Harcourt Brace Jovanovich, New York 1967). Zob. też: *Humanistyczne konteksty technopolu*, red. D. Wężowicz-

-Ziółkowska, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Zarządzania Ochroną Pracy, Katowice 2011; J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

[2] Na ten temat zob.: *Spór o sf. Antologia szkiców i esejów o science fiction*, wyb. R. Handke, L. Jęczynek, B. Okólska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1989; A. Smuszkiwicz, A. Niewiadowski, *Rekwizyt fantastyczny* [hasło], [w:] *iidem, Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1990.

malarstwem, filmem, komiksem) oraz z codzienną komunikacją językową. Od połowy XX wieku również za pośrednictwem mediów masowych (radio, telewizja) i nowych mediów (internet) kształtuje on ogląd rzeczywistości, determinując większość codziennych czynności, nie wyłączając aktu twórczego w odniesieniu do sztuk dotąd niezwiązanych z maszyną (literatura, malarstwo, muzyka). Jako funkcjonalne narzędzie badawcze, precyzyjniejsze od tych, które budowane są przy użyciu takich pojęć jak technika, technologia, cywilizacja, nauka, inżynieria, pozwoli uchwycić fenomen polskiej kultury, mającej rozpoznawalne podstawy o rustykalno-rolniczym charakterze, ale zarazem stwarzającej dobre warunki do rozwoju technicznego. Umożliwia on opisanie przemian we współczesnej estetyce, nobilitującej maszynę jako artefakt, a także scharakteryzowanie maszyny (szerzej: techniki) jako integralnego komponentu naszej kultury i jako źródła zjawisk przekraczających prostą antynomie – najczęściej utrwalaną w studiach rodzimych oraz na Zachodzie (o czym przekonywał Lewis Mumford w *Micie maszyny*, pracy z 1967 roku, a później Neil Postman w książce *Technopol*[3]) – tego, co ludzkie i duchowe wobec tego, co nie-ludzkie, materialne.

Istotę dyskursu maszynowego tworzą trzy kategorie: integralności, funkcjonalności i wydajności. Integralność rozumiem jako wyrażnie zaznaczoną granicę między maszyną a światem zewnętrznym, granicę, która ujawnia się za pośrednictwem jej sprawności, będącej z kolei pochodną zaprogramowanych przez człowieka relacji między elementami składającymi się na urządzenie. Z tego wyprowadzam funkcjonalność, a więc przystosowanie do wykonywania określonej pracy. Maszyna istnieje wyłącznie ze względu na przypisaną jej funkcję, którą niekiedy traci wraz z postępem cywilizacyjnym – czego przykłady prezentują liczne muzea techniki i inżynierii – lub na skutek zakłóceń jej działania. Funkcjonalność mechanizmu określa zakres relacji z otoczeniem i człowiekiem. Za pomocą tej kategorii można precyzyjnie wyszczególnić parametry techniczne danego urządzenia. Wydajność podlega gradacji i pozostaje w ściślejszej zależności od funkcjonalności, choć dotyczy wyłącznie wykonywanej przez maszynę pracy, której nadaje się cechy procesu automatycznego.

Głównym celem badawczym, jaki wyznaczam w związku z podjętym problemem, jest rekonstrukcja sposobu mówienia o maszynie i przedstawiania jej w okresie intensywnego przenikania zjawisk rewolucji przemysłowej (pierwszej i drugiej) do szeroko pojętej sztuki i do życia codziennego. W dotychczasowych rozważaniach na temat wpływu maszyny na kulturę polską koncentrowano się na poszczególnych elementach (np. na urbanizacji czy motywie kolei żelaznej w literaturze[4]), nie zaś na samym fenomenie, który wkracza do życia codziennego oraz sztuki

[3] N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, przeł. A. Tanalska-Dulęba, Muza, Warszawa 2004.

[4] Zob.: W. Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007; *idem*, *Inna droga. Romantycy a kolej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2012.

(literatura, film, malarstwo, komiks) i w formie różnych znaków (symboli, metafor) przenika do języka polskiego.

Maszyna to istotny element rodzimej kultury. Od połowy XIX wieku stanowi przedmiot zainteresowania prasy kierowanej do szerokiego kręgu czytelników; nie tylko popularyzowano na jej łamach informacje o różnych urządzeniach, donosiło się o wynalazku kinematografu czy telefonu, ale także dawna i współczesna prasa jest swoistym świadectwem recepcji maszyny w kulturze polskiej. Od drugiej połowy XIX wieku pojawia się ona w polskiej sztuce (najpierw w literaturze, a w wieku XX także w plastyce i w filmie) oraz w kulturze (filozofia, polityka, edukacja). Maszyna, występująca w dyskursie inżyniersko-technicznym jako urządzenie o różnym stopniu skomplikowania i rozmaitego zastosowania, związane z działalnością człowieka i od człowieka zależne, sama w sobie stanowi wartość kulturową o szczególnie „powikłanym” znaczeniu, co ujawnia sztuka (od gorącej czy chłodnej akceptacji po odrzucenie). Uchwycenie momentu historycznego, w którym dyskurs maszynowy kształtował się w naszej kulturze, oraz wskazanie jego źródeł będą pierwszymi zadaniami projektu badawczego. Ich konsekwencja to, na dalszych etapach, opisanie i prześledzenie kształtowania się tego dyskursu w ciągu kilku dekad – aż do momentu pojawienia się maszyny cyfrowej, która z kolei na przełomie XX i XXI wieku przyczyniła się do następnej kulturowo-cywilizacyjnej zmiany w Polsce.

Rekonstrukcja dyskursu maszynowego umożliwia nowe spojrzenie na najnowsze dzieje kultury polskiej – właśnie przez pryzmat zmieniającego się rozumienia, a zatem ujmowania w języku – w tym i języku sztuki – przedmiotu o określonym przeznaczeniu, mającym status obiektu znamionującego postęp cywilizacyjny, a zarazem zapowiadającego – w powszechnym odczuciu – regres człowieczeństwa (kultura masowa, mechanizacja i automatyzacja produkcji[5], atomizacja społeczeństwa). Dyskurs maszynowy jest tu swoistym barometrem nastrojów społecznych, przemian politycznych i przekształceń w obszarze aksjologii i estetyki.

Maszyna jako przedmiot badawczy zawiera w sobie ogromny potencjał semantyczny, uaktywniający wiele dziedzin nauki (technika, maszynoznawstwo, kognitywistyka, filozofia, fizyka) i sztuki, a zarazem – formę konkretną, zamkniętą, dającą się precyzyjnie ująć. W języku technicznym maszyna to urządzenie o wspólnym kadłubie, służące do wytwarzania energii lub wykonywania określonej pracy mechanicznej (powszechnie wyróżnia się kilka typów maszyn: energetyczne, transportowe, technologiczne, kontrolne, sterujące, cybernetyczne, logiczne). W literaturze polskiej maszyna, będąca efektem pierwszej rewolucji przemysłowej oraz postępującej urbanizacji, pojawia się w różnych pod względem konwencji i wartości artystycznej utworach i pełni w rzeczywistości przedstawionej

[5] Na ten temat pisał w XIX w. K. Marx (*Zarys krytyki ekonomii politycznej*, przeł. Z. J. Wyrozembski, red. A. Ponikowski, N. Kuźmicka, Książka i Wiedza,

Warszawa 1986, s. 565). Podkreślał on znaczenie maszyny w produkcji kapitału, nazywanej przez niego „automatycznym systemem maszyn”.

rozmaite funkcje (np. *Placówka* Bolesława Prusa, *Ziemia obiecana* Władysława Stanisława Reymonta, *Demon ruchu* Stefana Grabińskiego, *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego, *Ludzie elektryczni* Edmunda Jezierskiego, *Nowa Atlantyda* Antoniego Marczyńskiego, *Pożegnanie jesieni* Witkacego, *Pilot Gwiazdzistego Znak* czy *Wraki* Janusza Meissnera, *Baza Sokołowska* Marka Hłaski, *Lokomotywa* Juliana Tuwima, proza socrealistyczna, *Awans* Edwarda Redlińskiego, *Mercedes-Benz* Pawła Huellego). Dyskurs maszynowy występuje w werystycznej literaturze XIX wieku (maszyny mierzące czas, maszyny rolnicze) oraz w prozie XX wieku podejmującej problem obecności jednostki w świecie restrykcyjnym i zamkniętym (jak utwory o tematyce obozowej Tadeusza Borowskiego).

Poza oczywistym wymiarem technicznym związanym z budową, działaniem i zastosowaniem maszyny od połowy XIX wieku staje się ona ważnym elementem rodzimej codzienności i tematem wielu artystycznych wypowiedzi, szczególnie łączących się z miastem, procesami urbanizacji, postępem cywilizacyjnym (czego wymownym znakiem jest twórczość polskich futurystów). Ze wstępnych badań tekstów zaliczanych do kultury tradycyjnej oraz utrwalonego na fotografiach obrazu polskiej wsi wynika, że również tam od końca XIX wieku skwapliwie wykorzystywano maszynę technicznie zaawansowaną (przykładem – lokomobila), co miało pośredni wpływ na kształtowanie się dyskursu maszynowego także w obszarze kultury tradycyjnej. Ponadto przestrzeń wsi sprzed XIX wieku w różnym stopniu wypełniana była przez proste maszyny, takie jak wiatrak, młyn, kołowrotek, krosno, żarna. Dyskurs maszynowy pozwoli zatem ukazać polską wieś z odmiennej perspektywy niż ta, która za sprawą polskiej literatury (np. utworów Redlińskiego, Juliana Kawalca, Wiesława Myślińskiego) i filmów o tematyce wiejskiej „wdrukowała się” w świadomość Polaków.

Maszyna stanowi temat dla wielu pisarzy SF, ale także była i nadal jest ważnym elementem fabularnym licznych tekstów literackich, dzieł malarskich, plakatów (w tym propagandowych z okresu socrealistycznego), komiksów oraz filmów. Jako przedmiot wypowiedzi artystycznej zmienia się w wyniku postępu cywilizacyjnego, poczynając od rewolucji przemysłowej w XIX wieku (silnik, maszyna parowa, pojazd szynowy, lokomobila), przez intensywne przekształcenia komunikacyjne (samolot – aeroplan, samochód – automobil, szlaki drogowe i żelazne, system znaków drogowych) i rozwój elektrotechnicznych mediów masowych od końca XIX do pierwszych trzech dekad XX wieku, aż po prace polskich techników, inżynierów, matematyków, informatyków nad maszynami obliczeniowymi w latach 60. ubiegłego stulecia. Maszyna jako temat pojawia się w tekstach literackich i w sztuce w związku z wieloma pojęciami: pracy, wydajności, wyzysku, automatyzacji (jako czynności, w którą włączany jest człowiek), fabryki, władzy, rządzenia, oraz we wszelkich połączeniach semantycznych z terminem „mechanizacja” (życia, śmierci, miłości).

W ciągu XX wieku maszyna w polskiej kulturze odgrywała rolę nośnika istotnych znaczeń o charakterze metaforycznym i symbolicznym,

w sposób trwały łącząc się z egzystencją człowieka współczesnego i przyczyniając się do głębokich przemian w zakresie zachowań społeczno-kulturowych, a także sposobu uprawiania sztuki (literatury, filmu, plastyki). Jako medium kształtuje ona środowisko człowieka, wpływa na sposób jego zachowywania się (planowanie czasu wolnego, system produkcji, tworzenie sztuki, nauki, życie codzienne) i postrzegania rzeczywistości. Zarazem jednak to właśnie za sprawą urządzeń lub, precyzyjniej rzecz ujmując, dyskursu maszynowego artysta artykułuje istotne problemy współczesnego mu świata (tego z drugiej połowy XIX stulecia i tego z okresu wojny czy socrealizmu). Maszyna jako medium nie odczłowiecza kultury, ale dodaje do wartości humanitarnej nową wartość, którą dobrze opisuje dyskurs maszynowy, wolny od jednoznacznej kwalifikacji aksjologicznej.

Maszyna nie tylko wzbudza zachwyt swoimi możliwościami, ułatwiającymi wykonywanie przez człowieka codziennych czynności, usprawniającymi proces rozwiązywania problemów naukowo-technicznych, ale jest również przedmiotem symbolicznej dekonstrukcji i destrukcji, przedmiotem krytyki, wynikającej z nieufności ludzi wobec rzeczy naśladującej czy imitującej życie (robot, cyborg). Władza totalitarna i wyzysk robotników łączą się, w planie bliższym i dalszym, z dyskursem maszynowym, który może być odpowiednim narzędziem opisu prób uwolnienia się człowieka z pęt totalitarnej władzy czy krwiożerczego kapitalizmu. Omawianie I i II wojny światowej z perspektywy kultury polskiej (ale przecież nie tylko) ma szansę zyskać dodatkowy naukowy walor, gdy uwzględni się właśnie dyskurs maszynowy.

Rekonstruowanie kulturowo-antropologicznego obrazu maszyny w porządku diachronicznym wiąże się z uruchamianiem trzech zasadniczych aspektów: sensualno-cielesnego, lingwistycznego i kulturowego.

Maszyna jest tym, co „robi” z człowiekiem, jak wobec niej zachowuje się osoba, która ją konstruuje, jak jej używa, jak nią manipuluje, jak ją konserwuje, naprawia i ulepsza. Ciało ludzkie, począwszy od rozprawki Juliana Offraya de La Mettrie (*Człowiek-maszyna – L’homme-machine*, 1748), bardzo często porównywane jest do maszyny, ale i maszyna w polskiej (choć nie tylko) kulturze nabiera znamion istoty żywej. Między ciałem człowieka a mechanizmem maszyny powstają liczne zależności, bez których opisanie nie można przedstawić obrazu tej drugiej. Maszyna zmienia ciało ludzkie i zarazem stymuluje je do rozwoju w sensie wydolnościowym. Wraz z postępiem cywilizacyjnym maszyna w literaturze nabiera znamion humanitarnych, a nawet przypomina swoim wyglądem człowieka (cyborg, android), ale im bliżej współczesności, tym częściej wielu autorów dąży do powrotu w ilustrowaniu do jej niehumanoidalnego kształtu (nurt w literaturze, filmie, komiksie zwany steampunkiem).

1. ASPEKT SENSUALNO-CIELESNY

Maszyna, by pojawić się w obiegu kulturowym, potrzebuje określonego języka – precyzyjnego, akceptowanego przez techników i inżynierów, a zarazem respektującego zwyczaje lingwistyczne danego narodu.

2. ASPEKT LINGWISTYCZNY

Zasadniczą rangę ma to, w jaki sposób ujmuje się konkretne urządzenie w siatkę pojęć, terminów oraz znaków symbolicznych i metaforycznych. Język determinuje obraz maszyny w ludzkim umyśle i uczestniczy w budowaniu szeregów asocjacyjnych, które pozwalają jej zaistnieć w szeroko traktowanej kulturze. W przypadku XIX-wiecznej kultury polskiej wyłania się interesujący i ważny problem językowego „opanowania” skutków rewolucji przemysłowej w postaci nowych zjawisk i wynalazków, w tym przede wszystkim maszyn. Od końca XIX stulecia tworzone są rodzime słowniki pojęć i terminów związane z poszczególnymi obszarami przemysłu (hutnictwo, górnictwo, budownictwo), opierające się na tezaurusach angielskich, niemieckich, francuskich. Zajmujące jest to, w jaki sposób na przełomie XIX i XX wieku polscy technicy wspólnie z lingwistami dokonywali językowego „opanowania” poszczególnych maszyn, czym kierowali się przy ustalaniu dla nich terminologii[6]. Aspekt lingwistyczny pozwala uchwycić jej historyczną zmienność i dać częściową odpowiedź na pytanie o źródła dyskursu maszynowego (np. spoza techniki).

3. ASPEKT KULTUROWY

Urządzenie jest nośnikiem określonych wartości i znaczeń, które związane są także z tym, co Nowe, Obce, Inne. Sztuka, będąca ekspresją i zapisem doświadczeń człowieka, pozwala pokazać maszynę jako ważne kulturowe medium, ujawniające ludzkie lęki i nadzieje, oraz staje się katalizatorem idei o charakterze społecznym, politycznym, estetycznym. Poza fascynacją maszyna niemal od początku swego istnienia (*vide* Wielka Wystawa Światowa, która odbyła się w Londynie w 1851 roku) wzbudzała opór, niechęć i lęk. Rekonstrukcja i opis dyskursu maszynowego w Polsce pozwolą uchwycić na gruncie rodzimej kultury trajektorię relacji między człowiekiem a tym, co wytworzył i czemu nadał miano maszyny.

Efekt badań planuję przedstawić w formie hipertekstowej i multimedialnej publikacji, składającej się z dwóch poziomów. Pierwszy stanowić będą 3 hasła przekrojowe („maszyna”, „język”, „człowiek”), drugi zaś – blisko 130 haseł szczegółowych (np. „drezyna”, „inżynier”, „lokomobila”, „maszyna do pisania”, „praca”, „rozrywka”, „silnik”, „wyżysk”).

[6] Zob. Redakcja, *Słownictwo techniczne*, „Przegląd Techniczny” 1879, z. 4, s. 170: „W łonie Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie utworzoną została komisja mająca za zadanie zbieranie i opracowywanie materiałów do technicznego słownictwa polskiego. Komisja podzieliła się na 3 komitety: inżynierski, architektoniczno-budowlany i technologiczno-mechaniczny, z których każdy obraduje raz na tydzień, a raz na miesiąc lub częściej, stosownie do potrzeby, przedstawia wyniki swych prac pełnej Komisji. Wyrażenia techniczne przyjęte przez komisję rozpoczęto ogłaszać drukiem w czasopiśmie »Dźwignia«, będącym organem Towarzystwa”. Zob. też S. Nakielski, *Jak się tworzą nazwy narzędzi i przyrządów*, „Przegląd Techniczny” 1900,

z. 21, s. 352: „Sprawa słownictwa technicznego polskiego, jakkolwiek wolno, jednakże ciągle posuwa się naprzód. Usiłowania tak pojedynczych osób, jak i ciał zbiorowych w pewnych gałęziach technologii wydały już poważne wyniki. Cukrownicy np. pod przewodnictwem Wizbeka przed kilkunastu już laty wprowadzili u siebie nazwy i wyrażenia cukrownicze czysto polskie, które nadspodziewanie szybko i chętnie przyjęły się nie tylko pomiędzy inteligencją cukrowniczą, lecz także pomiędzy zwyczajnymi robotnikami. Wszyscy zarówno odczuwamy palącą potrzebę oczyszczenia języka ojczystego z obcych naleciałości, które gromadząc się od wieków w wielu gałęziach wiedzy, uczyniły z niego istną stajnię Augiasza”.

ZA CO KOBIETY KOCHAJĄ CHRISTIANA GREYA? FENOMEN POPULARNOŚCI TRYLOGII „PIĘĆDZIESIĄT ODCIENI” E. L. JAMES

Trylogia Eriki Leonard, brytyjskiej producentki telewizyjnej kryjącej się pod pseudonimem E. L. James, podzieliła środowisko feministyczne. Pikanтными opisami seksu, w którym kobieta jest Uległą, a mężczyzna Panem, zaczytują się przede wszystkim żony i matki w średnim wieku; gospodynie domowe, nauczycielki itp. Zgodnie deklarują przy tym, że właśnie *Pięćdziesiąt twarzy Greya* (*Fifty Shades of Grey*, 2011, pol. 2012) oraz kolejne tomy: *Ciemniejsza strona Greya* (*Fifty Shades Darker*, 2011, pol. 2012) i *Nowe oblicze Greya* (*Fifty Shades Freed*, 2011, pol. 2013), pozwoliły im przekroczyć własne zahamowania seksualne i znacznie urozmaiciły życie małżeńskie. Feministki spierają się, „czy cykl ten cofnął ruch kobiecy do epoki kamienia łupanego, czy wręcz przeciwnie – pozwolił kobietom z podniesioną głową przyznać: tak, lubię klapsy i się tego nie wstydę – moja pupa, moja sprawa”[1]. Z jednej strony padają zarzuty o uprzedmiotowienie bohaterki, z drugiej – mówi się o najodważniejszym chyba w literaturze pisanej piórem niewieścim odsłonięciu fantazji erotycznych, „niegrzecznych” marzeń kobiet, które w kulturze patriarchalnej tłamszone są w zarodku[2]. Niezależnie od tych sprzecznych sądów, powieść Leonard sprzedaje się w dziesiątkach milionów egzemplarzy, wyprzedzając sukces „Zmierzchu” („*Twilight*”, 2005–2008, pol. 2007–2009) i „Harry’ego Pottera” (1997–2007, pol. 2000–2008). Krytyka literacka określił cykl mianem „porno gniota”, zainteresowali się nim natomiast psychologowie i seksuolodzy, starając się dociec, jakie potrzeby współczesnych kobiet on zaspokaja. Wśród wypowiedzi przewijają się marzenia o perwersyjnym seksie oraz fantazje o byciu zdominowaną, a nawet zgwałconą[3]. Zanim przy-

[1] K. Wężyk, *Moja pupa, moja sprawa*, „Wysokie Obcasy” 2012, nr 31, s. 32.

[2] Zob. *ibidem*, s. 35.

[3] Zob. *ibidem*. Zob. też *Kto kocha Greya?* [wywiad A. Domańskiej z seksuologką J. Twardo-Kamińską], „Sens” 2013, nr 3.

rzymy się bliżej kobiecym fantazmatom seksualnym występującym w tekście, dodajmy, że za popularność trylogii odpowiada również wpisana w nią topika: historie Kopciuszka oraz Pięknej i Bestii, będące strukturalną podstawą romansu.

KOBIECE
FANTAZMATY
SEKSUALNE

Maria Bujnicka, badając romans przedwojenny, wyróżniła w nim trzy modele miłości, odzwierciedlające stosunek do erotyki i seksu. Pierwszy, który nazwała tristanicznym, bazował na ubóstwieniu i angeliczności kobiety, odrzucając zmysłową, cielesną namiętność. Drugi wyraźnie przekraczał bariery obyczajowe, ale w sensie negatywnym – seks miał tu charakter demoniczny, a nośnikiem owej idei była postać cynicznego uwodziciela lub zmysłowej kusicielki. Trzeci, określony przez badaczkę mianem nazareńskiego, propagował miłość jako pragnienie dobra ukochanej osoby, oddanie i poświęcenie się dla niej[4]. Po rewolucji seksualnej takie traktowanie sfery erotyki nie jest już możliwe, choć ostatni model miłości ciągle jeszcze odnaleźć można we współczesnym romansie, choćby w powieściach Nicholasa Sparksa. Trylogia Leonard pokazuje, jak daleko dzisiejsza literatura popularna odeszła od biegunowego pojmowania miłości, które mogło zadowolić albo ducha, albo ciało. Największą zmianę widać w podejściu do kobiety i sfery jej seksualności. O erotycznych potrzebach kobiet mówi się wprost już od dawna, ale dopiero „Pięćdziesiąt Odcieni” (umowny polski tytuł trylogii, zaproponowany przez wydawcę) zwraca uwagę na to, że niekiedy stanowią one mieszanekę dość sprzecznych oczekiwań. O nich za chwilę.

Jak już wspomniałam, seksuolodzy podkreślają, iż powieści brytyjskiej pisarki mogą zaspokajać żeńskie marzenia o perwersyjnym seksie, o byciu zdominowaną i podporządkowaną. Leonard, która przyznaje, że w dużej mierze są to jej własne fantazje, wcielone w życie postaci literackich[5], nie jest pierwszą autorką tego typu literatury. Już 30 lat temu Anne Rice (jako A. N. Roquelaure) opublikowała *Przebudzenie Śpiącej Królowny* (*The Claiming of Sleeping Beauty*, 1983, pol. 2001) – powieść nawiązującą do popularnej baśni i jednocześnie pełną opisów sadomasochistycznego seksu. Bohaterka, przebudzona ze snu Różyczka, czerpie tu rozkosz z bycia podporządkowaną i zawłaszczoną. Ten sytuujący się na granicy pornografii utwór i jego kontynuacje nigdy nie wywołały takiego zainteresowania czytelniczek, jak historia perypetii erotycznych studentki Any Steele i miliardera Christiana Greya. Sugeruje to, że nie chodzi o samo przekroczenie granic obyczajowych, o śmiałe przedstawienie kobiecych fantazji seksualnych (zresztą trylogia Rice pod tym względem znacznie przewyższa powieści brytyjskiej pisarki). Związek Any i Christiana, początkowo oparty wyłącznie na fascynacji erotycznej, przeradza się w miłość. „Pięćdziesiąt Odcieni” to przede wszystkim romans – zwińcony małżeństwem, w którym mężczyzna zmienia się pod

[4] M. Bujnicka, *Erotyka romansu popularnego. Konteksty i podteksty*, „Literatura Ludowa” 1985, nr 1/2, s. 32.

[5] Zob. K. Wężyk, *op. cit.*, s. 33.

wpływem kobiety – a dopiero później powieść erotyczna. Perwersyjny seks jest akceptowalny dla czytelniczki, więcej, może stać się przedmiotem jej własnych pragnień, tylko w ramach tworzącej się relacji miłosnej. To właśnie różni powieści Leonard od cyklu Rice, w nim bowiem z taką relacją nie mamy do czynienia.

Wszystko to jednak nie zmienia faktu, że kobiece fantazmaty seksualne wpisane w opowieść o miłości pełne są ambiwalencji.

„– Jesteś sadystą?

– Jestem Panem. – Szare oczy płoną.

– A co to znaczy? – pytam szeptem.

– To znaczy, że chcę, abys dobrowolnie mi się poddawała.

Marszczę brwi, próbując przyswoić jego słowa.

– A po cóż miałabym to robić?

– Aby mnie zadowolić – szepcze, przechylając głowę. Przez jego twarz przemyka cień uśmiechu. Zadowolić go! Chce, abym go zadowoliła! Zadowoliła Christiana Greya. I w tym momencie dociera do mnie, że owszem, dokładnie na to mam ochotę. Pragnę, aby był ze mnie zadowolony. To jak objawienie”[6].

Zacytowana scena powieściowa wyraźnie pokazuje, że bohaterka świadomie, wręcz entuzjastycznie, poddaje się podziałowi ról, według którego mężczyzna zajmuje pozycję dominującą, a kobieta podporządkowaną. Jak twierdzą seksuolodzy, wątek ten często przewija się przez kobiece fantazje seksualne, co bywa interpretowane jako chęć powrotu do układów płciowych rekonstruowanych przez ewolucjonistów. W skrajnej postaci fantazje te przybierać mogą nawet formę gwałtu – co absolutnie nie znaczy, że jakkolwiek kobieta może z niego czerpać zadowolenie w rzeczywistości[7]. „Pięćdziesiąt Odcieni” wolno potraktować jako rodzaj fantazmatu, zapisu na wpół świadomego kobiecego marzenia, osnutego wokół tematyki seksualnej; dla czytelniczki bohaterka jest dziewczyną, która oddaje się atrakcyjnemu mężczyźnie, przeżywa z nim coraz śmielsze przygody cielesne, by w końcu zostać jego żoną i matką jego dzieci. Pamiętajmy, że kajdanki zawsze służą tu zabawie, a kobieta może użyć hasła bezpieczeństwa – podobnie jak w marzeniach, kontrola należy do niej. Grey nie robi niczego, czego Ana by nie zaakceptowała. Jednocześnie to mężczyzna, nie kobieta, ponosi odpowiedzialność za to, co się dzieje. To Grey, starszy i doświadczony, jest pomysłodawcą tej szczypty perwersji, z jaką obcuje odbiorczyni. I to on wyzwała w końcu czytającą z ambiwalencji rodzącej się z chęci przeżycia czegoś „grzesznego”, granicznego, niedozwolonego. Kulturowe i religijne przekazy ciągle jeszcze zalecają nam skromność w dziedzinie seksualnej, co według psychologów koduje się zwłaszcza na głębokim poziomie przekonań. „Partner, który jest męski i dominujący i którego siłę się podporządkujemy, to dar od losu – bo rzeczywiście uwalnia nas od wewnętrznego konfliktu” – tak

[6] E. L. James, *Pięćdziesiąt twarzy Greya*, przeł. M. Wiśniewska, Sonia Draga, Katowice 2012, s. 123–124.

[7] Zob. *Kto kocha...*, s. 59, 57.

tłumaczy fascynację milionów kobiet Greyem seksuolożka, Joanna Twardo-Kamińska[8]. Jednocześnie zachęca do pozaintelektualnej lektury książki, do jej odbioru „z brzucha”. „Pięćdziesiąt Odcieni” to z pewnością przykład miernej literatury, gdy jednak spróbujemy pominąć kwestię języka czy konstrukcji postaci i pozwolić sobie na swobodne poddanie się wrażeniom i emocjom, akt czytania może okazać się terapeutyczny.

Wróćmy jeszcze na chwilę do dziewictwa bohaterki. Motyw ten jest stałym elementem struktury romansu pseudohistorycznego, gdzie podtrzymuje i utwierdza patriarchalny porządek literackiej rzeczywistości. Można zaryzykować stwierdzenie, że w prozie pisanej i czytanej przez kobiety – jak właśnie w romansie – spełnia funkcję zinterioryzowanego wymogu kultury. Sigmund Freud traktował wymóg dziewictwa jako podstawę ustanowienia z kobietą trwałego związku, którego nie będzie ona mogła powtórzyć z innym mężczyzną, ale dyskutując z ojcem psychoanalizy badaczki feministyczne zmieniły nieco optykę, mówiąc o męskim przywileju pierwszej oznaki i niebezpieczeństwie kolekcjonowania tego typu inskrypcji[9]. Wygląda jednak na to, że w „Pięćdziesięciu Odcieniach” motyw dziewictwa stanowi część kobiecego – a nie męskiego – fantazmatu. Christian jest zaskoczony, a nawet zły, kiedy Ana decyduje się powiedzieć mu prawdę. Uznaje to wręcz za ewenement. „Jak udało ci się uniknąć seksu?” – pyta[10]. Dziewictwo bohaterki jawi się jako coś szokującego i anachronicznego, zwłaszcza w zderzeniu z jej gotowością do wszelkich nieszablonowych form kontaktów seksualnych. Dlatego też można przyjąć, że w kobiecej lekturze stanowi – podobnie jak motyw dominującego partnera – rodzaj zaworu bezpieczeństwa; Ana ma prawo odważyć się na wiele, ale z jednym, wybranym mężczyzną, któremu – jak sugeruje zakończenie książki – będzie „wierna aż po grób”. W taki właśnie sposób czytelniczka osiąga kompromis między patriarchalnymi wymogami kultury a własną sferą popędową.

Zresztą, jeśli chodzi o zaprezentowany w trylogii model erotyki, cały czas mamy do czynienia z takim właśnie kompromisem. Zgodnie z tradycją to biegły w *ars amandi* mężczyzna pełni funkcję nauczyciela kobiety, krok po kroku wprowadza ją w miłosne arkana. Jednak to kobiece (nie, jak dotychczas, męskie) doświadczenie seksualne stoi w centrum uwagi. Narracja prowadzona jest z pozycji głównej bohaterki, to Ana opisuje swoje doznania. I to jej satysfakcja seksualna, zgodnie z emancypacyjnymi zdobyczami rewolucji seksualnej, okazuje się najistotniejsza. Rzuca się w oczy również fakt, że w powieściach Leonard ciało mężczyzny staje się źródłem kobiecych przeżyć i obraz tegoż ciała zależy od żeńskiego spojrzenia. Kiedy Ana pierwszy raz zobaczy Christiana nagiego, powie: „Nie jestem w stanie odwrócić wzroku”[11]. To jej percepcja po-

[8] *Ibidem*, s. 58.

[9] Zob. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo „eFKA”, Kraków 1999, s. 93–94.

[10] E. L. James, *op. cit.*, s. 136.

[11] *Ibidem*, s. 140

twierdza męskość bohatera; właśnie taksowanie bicepsów, torsu, bioder kochanka czyni go pociągającym również dla czytelniczki. W sferze erotyki wzrok nie jest już więc zmysłem tradycyjnie zarezerwowanym dla mężczyzn, o czym od jakiegoś już czasu mówią socjologowie[12]. W trylogii brytyjskiej pisarki mamy do czynienia z patrzącą kobietą, co bodaj po raz pierwszy w literaturze popularnej przedstawione zostało w tak wyraźny sposób.

Kobiecy fantazmaty seksualne realizowane są w analizowanych powieściach również poprzez konfrontację czytelniczki (dodajmy: czytelniczki heteroseksualnej) z erotycznym i estetycznym ideałem mężczyzny. Oczywiście, ile czytelniczek, tyle ideałów, jednak Christian Grey wyraźnie stylizowany jest na ikonę męskości ponowoczesnej. Na jego wizerunek składają się: macho (siła, dominacja, również w sensie fizycznym – umięśnione ciało), biznesmen (garnitury od dyktatorów mody, krawaty) i chłopiec (potargane włosy, lekko opadające dzinsy). Prezentowany zbiór cech dotyczy również tożsamości, a tą „tworzy się w zestawieniach, które mogą się zmieniać, chodzi bowiem o swobodne korzystanie z dostępnych opakowań i ich jak największą różnorodność i wymiennność”[13]. Toteż Grey, jak wielokrotnie konstatuje Anastasia, jest niezwykle zmienny, a każdy wybór nowego wizerunku pociąga za sobą modyfikację tożsamości (w dzinsach mężczyzna staje się zagubionym chłopcem, w garniturze zdecydowanym biznesmenem itd.). Mimo że można mówić o płynnej tożsamości bohatera, jedna rzecz wydaje się stała – jego ciało podlega estetyzacji i silnej kontroli. Christian Grey stosuje dietę, chodzi na siłownię, ma osobistego trenera, używa dobrych kosmetyków – krótko mówiąc, przywiązuje wagę do swojej atrakcyjności, co czyni z niego mężczyznę metroseksualnego. Zaznaczyć wszakże trzeba, że dbanie o fizyczny wizerunek udaje mu się niejako przy okazji – i to kolejna, tym razem genderowa sprzeczność w trylogii. Poświęcanie męskiemu ciału dużej ilości czasu ciągle jeszcze odbierane byłoby bowiem jako... niemęskie.

Gdyby pokusić się o scharakteryzowanie dominującego w trylogii modelu miłości, byłby z tym kłopot. Pozornie mamy tu do czynienia z wzorcami miłości romantycznej, która – według charakterystyki Waldemara Kuligowskiego – była „niewytłumaczalna, niepowstrzymana i władcza”[14]. Uczucie pomiędzy Aną Steele a Christianem Greym ukazane jest jako gwałtowna siła biorąca ich w posiadanie, jako coś, czemu nie są oni w stanie się oprzeć (w pierwszym tomie próbują się rozstać – bezskutecznie). Od początku u podstaw ich związku leży wzajemna fascynacja, wpisana w owo słynne „pierwsze wejrzenie” i niemal od razu przeradająca się w nieskrępowaną namiętność.

OSWOIĆ POTWORA?...
„PIĘĆDZIESIĄT
ODCIENI” JAKO
ROMANS

[12] Zob. W. Klimczyk, *Erotyzm ponowoczesny*, Universitas, Kraków 2008, s. 124–125.

[13] *Ibidem*, s. 125.

[14] W. Kuligowski, *Miłość na Zachodzie. Historia antropologiczna*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 169.

Ten wzorzec funkcjonuje tu wszakże raczej na poziomie retoryki niż psychologii. W głębszym sensie miłość romantyczna niosła bowiem szereg korzyści psychicznych. Analizujący to zjawisko Anthony Giddens wymienia przede wszystkim wolność jednostki (odrzućcie społecznych norm i poczucia obowiązku, zapewniające samorealizację), sublimację uczucia (przekształcenie żądzy seksualnej w przywiązanie i odpowiedzialność) oraz intuicyjne rozpoznanie wyjątkowości drugiej osoby, kryjące się w akcie „pierwszego wejrzenia”[15]. Występowanie tych elementów w trylogii budzi wątpliwości. Po pierwsze, trudno mówić o samorealizacji bohaterki, o tym, że uczucie zapewnia jej nieskrępowane, osobiste spełnienie. Anastasia niejednokrotnie czuje się osaczona, często jest kontrolowana przez Christiana, nazywa go nawet Sinobrodym. Te właśnie zachowania Greya stają się głównym przedmiotem krytyki feministek. Po drugie, to właśnie namiętność seksualna, w czystej, niewysublimowanej postaci, staje się motorem napędowym powieściowego związku. Odnosi się wręcz wrażenie, że bez intensywnego seksu nie byłoby tej relacji. Wszystko to pozwala uznać, że mamy raczej do czynienia z innym modelem uczucia – z tym, co Giddens nazywa miłością współbieżną. Jest ona „warunkowa i jako taka, kłóci się z »tylko« i »na zawsze« kompleksu miłości romantycznej”, ponadto „czyni *ars erotica* jednym z kluczowych wymiarów związku dwojga ludzi, a wzajemne dawanie sobie rozkoszy – warunkiem jego trwania”[16]. Taki właśnie model miłości charakterystyczny jest dla współczesnych społeczeństw i dominuje w trylogii Leonard. Pogodzenie go z retoryką miłości romantycznej, charakterystycznej dla romansu, zapewne również zdecydowało o powodzeniu powieści.

Na sukces „Pięćdziesięciu Odcieni” niewątpliwie wpłynęła także strukturalna obecność dwóch głównych wątków literatury kobiecej: Kopciuszka oraz Pięknej i Bestii. Stanowią one, jak twierdzi Anna Martuszevska, schemat fabularny romansu już od XVIII wieku i w różnym natężeniu występują w nim do dziś[17]. Wspomniane postacie, zarówno w literaturze popularnej, jak i dziecięcej, spełniają funkcję topiczną, ponieważ odwołują się do stałych, zakorzenionych w kulturze wzorców płciowych, powtarzalnego repertuaru sytuacji damsko-męskich[18]. Anastasia Steel, podobnie jak baśniowa protagonistka, jest uboga, nieśmiała, źle ubrana i zajmuje znacznie niższą pozycję społeczną niż Christian Grey. Dzięki małżeństwu ze współczesnym księciem – przystojnym, otoczonym szacunkiem miliarderem – znajduje prestiż, choć jej cel to, oczywiście, miłość. W strukturze opowieści Leonard można wskazać również inne elementy schematu fabularnego proto-

[15] A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 55–56.

[16] *Ibidem*, s. 80–81.

[17] A. Martuszevska, *Przemiany romansu*, [w:] *eadem*, J. Pyszny, *Romansy z różnych sfer*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.

[18] Zob. G. Lasoń-Kochańska, *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży. Wzorce płciowe i kobiecy repertuar topiczny*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej, Słupsk 2012.

typowej historii miłosnej, które wyróżnia Martuszevska[19]. Oto one: bohaterowie spotykają się przypadkiem (Ana, przeprowadzając wywiad z Greyem, zastępuje chorą koleżankę); wkrótce w związku pojawiają się różne przeszkody (intrygi snują była kochanka Christiana i zauroczony Aną szef wydawnictwa); zakochani na pewien okres się rozstają itd. Podobnie jak w innych romansach współczesnych, rozłąki i przeszkody służą pogłębieniu miłości bohaterów, będąc jej sprawdzianem. Jedna z czytelniczek w ten sposób tłumaczy fenomen „Pięćdziesięciu Odcieni”: „Co takiego jest w tej powieści, że została okrzyknięta best-sellerem? Powiem wam – niepewność. Bo choć książka prezentuje sobą obraz nędzy i rozpacz, a język, jakim posługuje się Ana, woła o pomstę do nieba, to elementem przyciągającym czytelnika będzie historia naiwnej dziewczyny zakochanej w całkowicie nieodpowiednim facecie. W dodatku nie wiadomo, jak ta historia się skończy”[20].

Najważniejsze jednak, choć zaskakujące, jest to, że postać Kopcuszką – dobrej, „czystej” dziewczyny o złotym sercu, którą spotyka najwyższa nagroda – nadal symbolizuje kobiecy sukces. Świadczą o tym badania TNS OBOP: wynika z nich, że 80% nastoletnich dziewcząt identyfikuje się z baśniową bohaterką i chciałoby powtórzyć jej los[21].

Mniej jawny wydaje się w trylogii wątek Pięknej i Bestii, choć i tu można wyróżnić pewne elementy styczne z baśniową opowieścią, jak np. lękowe reakcje bohaterki po jej pierwszej wizycie w domu Christiana i – przede wszystkim – „łagodzenie Potwora”, odbywające się częściowo poprzez zmianę jego zwyczajów, częściowo zaś przez przekształcanie się nastawienia samej dziewczyny do sfery erotyki. Jednak potworność Greya kojarzy się raczej z baśnią o Sinobrodym – starszym, intrygującym mężczyźnie, który posiada swoje mroczne tajemnice, a wobec partnerki jest władczy i dominujący. Anastasia, podobnie jak bohaterka znanej baśni, odkrywa „zakazaną komnatę” – Czerwony Pokój Bólu, miejsce sadomasochistycznych rozkoszy – i nawet (jak już wspomniano) nazywa Christiana Sinobrodym.

Pejczy i kajdanki nie przeczą jednak wrażliwości Potwora, który okazuje się zranionym, maltretowanym w dzieciństwie chłopcem. Trauma tłumaczyć ma wynaturzone preferencje seksualne Greya, a dla czytelniczki – podobnie jak dla protagonistki romansu – staje się pożywką miłości o charakterze macierzyńskim. Ana, podobnie jak wiele innych bohaterek literatury romansowej, pragnie kochać bezwarunkowo, darować, wybaczyć, nauczyć, jednym słowem: zastąpić „złą matkę” z dzieciństwa. Ten scenariusz jest tak popularny we współczesnych opowieściach o miłości i wciąż aktywny psychologicznie, że z całą pewnością wolno tu mówić o swego rodzaju archetypie[22]. W ujęciu bardziej ogólnym

[19] A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 26.

[20] Cyt. za: *Kto kocha...*, s. 58.

[21] Badania przeprowadzono w 2006 r. w celach marketingowych na zlecenie marki Levi's.

[22] Używam tu terminu „archetyp” nie w znaczeniu Jungowskim, ale w sensie ogólnym, traktując go jako psychiczny praworzec.

pociąg kobiet do „trudnych mężczyzn”, które – jak Piękna – chcą uratować Potwora, można obserwować zarówno w życiu, jak i w literaturze czy filmie. Najczęściej chyba Bestia przybiera postać alkoholika, a kobieta pomaga mu odbić się od dna – wystarczy wymienić *Wiedźmę.com.pl* (2008) Ewy Białołęckiej, *Prowincję* (2002) Barbary Kosmowskiej czy seriale telewizyjne *Ranczo* (reż. Wojciech Adamczyk, Polska 2006–) lub *Dom nad rozlewiskiem* (reż. Adek Drabiński, Polska 2009).

Wątek wybawienia mężczyzny przez kobietę w sensie archetypowym występuje już w opowieści o Erosie i Psyche, spisanej przez Apulejusza w II wieku naszej ery, a zaczerpniętej z jeszcze starszego źródła. W micie tym, podobnie jak w baśniach z różnych kręgów kulturowych, bohaterka musi dołożyć wielu starań, aby odczarować ukochanego. Freudowska psychoanaliza interpretuje tego rodzaju wątki jako psychologiczną drogę kobiety do zintegrowania ambiwalentnego obrazu męskości. W myśl tych ustaleń partner seksualny początkowo jawi się młodej dziewczynie jako pociągający i przerażający (jak potwór lub dzikie zwierzę) i dopiero więź psychiczna powoduje, że akceptuje ona jego obcość. Jednak niepokojący wydaje się fakt, że autor tej koncepcji, Bruno Bettelheim, łączy opowieści o narzeczonym zaklętym w zwierzę z tymi, które wprowadzają motyw męskiej przemocy (prototypem jest tu *Sinobrody* Charles’a Perraulta) lub postać odrażającego kochanka[23]. Można bowiem wysnuć wniosek, że chodzi nie tyle o integrację żeńskiej psychiki, ile o podporządkowanie kobiet. Dlatego też skłonna jestem przyjąć inną interpretację psychoanalityczną opowieści o potwornym narzeczonym, opartą na kobiecym punkcie widzenia i, jak sądzę, rzucającą światło na tajemnicę fenomenu „Pięćdziesięciu Odcieni”.

GREY W UJĘCIACH PSYCHOLOGICZNYCH

Jungistka Pia Skogemann, konstruując żeński scenariusz indywidualizacji, wyróżnia w nim siedem faz, które są psychologicznie aktywne, występują bowiem zarówno w snach współczesnych kobiet, jak i w literaturze przez nie pisanej i czytanej. Jedną z nich nazywa spotkaniem z Cieniem. Nie jest to jednak Cień w znaczeniu Jungowskim, ale demoniczna postać Animusa – męskiego pierwiastka należącego do matriarchalnej warstwy psychiki, reprezentującego tam władzę i śmierć. W ujęciu duńskiej badaczki Cień zawsze wykazuje charakter męski (w psychologii Junga ma tę samą płęć co dana osoba) i negatywny: występuje przeciw życiu. Jego symbolem może być diabeł lub demon[24].

Zbliżone ujęcie przedstawia inna jungowska analityczka, Clarissa Pinkola Estés, która wykorzystuje baśnie w pracy terapeutycznej z kobietami. Interpretując postać Sinobrodego, również odnosi go do matriarchalnej warstwy psychiki i nazywa drapieżcą, mrocznym mężczyzną,

[23] B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, PIW, Warszawa 1985, t. 2, rozdz. *Cykl baśni o narzeczonym lub narzeczony zaklętych w zwierzę*.

[24] P. Skogemann, *Kobiecość w rozwoju. Psychologia współczesnej kobiety*, przeł. P. Billig, Eneteia, Warszawa 2003, rozdz. *Indywidualizacja kobiety*.

zamieszkującym w każdej kobiecie[25]. Tak rozumiany Cień jest „wielkim tematem” literatury kobiecej. Ucieleśniając lęki seksualne, często występuje jako demoniczny małżonek, zabójca, niosący symboliczną śmierć dziewczycy. To baśniowy smok pożerający młode panny, potwór, któremu miała zostać oddana Psyche we wspomnianym micie Apulejusza, Hades porwijący Korę do podziemnego królestwa śmierci.

Autor pracy z zakresu fenomenologii kobiecości, Erich Neumann, traktuje wątek śmiertelnych zaślubin jako archetypowy, niezwykły dla rozwoju kobiecej psychiki[26], co tłumaczyć może, dlaczego tak często powraca on w literaturze popularnej. Odnajdziemy go np. w niezwykle poczytnym cyklu „Zmierzch” Stephenie Meyer, który jest przede wszystkim romanssem, historią miłości dziewczyny do chłopca przemienionego w potwora. Właśnie pełna ambiwalencji relacja seksualna Belli i Edwarda oraz pojawiający się w czwartym tomie, *Przed świtem* (*Breaking Dawn*, 2008, pol. 2009), motyw śmiertelnych zaślubin – pamiętnej nocy poślubnej bohaterów, stały się bezpośrednią inspiracją do napisania „Pięćdziesięciu Odcieni”.

„To najlepsza historia miłosna, jaką kiedykolwiek miałam w ręku. Jest bardzo erotyczna i bardzo inspirująca” – ta wypowiedź Leonard tłumaczy, dlaczego przystąpiła ona do tworzenia *fanfiction* do „Zmierzchu”. Opowiadania te okazały się tak popularne w internecie, że autorka oparła na nich analizowaną tu trylogię[27]. Jednak to, co w „Zmierzchu” było niedopowiedziane, w brytyjskim cyklu zostaje wydobyte na plan pierwszy. Trudno o bardziej dosłowne opisy scen miłosnych. W wielu z nich, przynajmniej na początku, odnajdziemy lęk i niepewność przeżywane przez bohaterkę, a przez czytelniczki prawdopodobnie odbierane na poziomie sensualnym – jak nazwała to cytowana seksuolożka: „z brzucha”. Śmiertelne zaślubiny (tu wyobrażone przez pejczy i kajdanki) kończą się, oczywiście, oswojeniem Potwora: Grey pod wpływem ukochanej kobiety zmienia swoje zwyczaje, łagodnieje.

Nie można jednak zapomnieć, że bohater trylogii od początku sytuuje się również jako opiekun – mężczyzna, który przejawia wprawdzie władzę nad kobietą, ale zarazem troszczy się o nią i czuje za nią odpowiedzialny. Cechy te są charakterystyczne dla protagonisty niemal każdego romansu i – na co wskazują badaczki historii o miłości – należą do najbardziej pożądaných. Janice Radway w pracy dotyczącej odbioru tego typu literatury cytuje komentarze czytelniczek wyraźnie sugerujące, że idealny romans przedstawia mężczyznę potrafiącego dbać o bohaterkę i zaspokajającego jej potrzeby w sposób, którego tradycyjnie oczekuje się od kobiety wobec mężczyzny. Fantazja romansu okazuje się więc marzeniem o wzajemności i przywołuje czas, kiedy czytelniczka

[25] C. Pinkola Estés, *Biegająca z wilkami. Archetyp Dzikiej Kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 52.

[26] E. Neumann, *Wielka Matka. Fenomenologia kobiecości, kształtowanie nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo „KR”, Warszawa 2008, s. 321.

[27] Wypowiedź autorki i jej komentarz – cyt. za: K. Wężyk, *op. cit.*, s. 34.

w istocie znajdowała się w centrum uwagi i miała zapewnioną opiekę. Lektura opowieści o miłości idealnej stanowi bowiem w ujęciu Radway powrót do przededypalnego okresu dzieciństwa. Posługując się koncepcją Nancy Chodorow, badaczka przyjmuje pojęcie jaźni kobiecej jako „jaźni-w-związku” (z matką), w przeciwieństwie do męskiej, dążącej do autonomii i niezależności. Udany (pozytywnie zakończony) romans ofiarowuje poczucie najgłębszego spełnienia w relacji umożliwiającej swoisty powrót do idealnej harmonii z matką, odzyskanie najbliższego połączenia. Jednocześnie przywołuje również późniejsze pragnienia edypalne: „Fantazja, która prowadzi do powstania romansów, ma początek w edypalnym pragnieniu kochania i bycia kochanym przez osobę odmiennej płci oraz trwałej przededypalnej potrzebie [...] [będącej] częścią wewnętrznej konstytucji kobiety, potrzebie odzyskania matczynej miłości i wszystkiego, co się z nią wiąże – przyjemności erotycznej, symbolicznego spełnienia i umocnienia poczucia tożsamości”[28].

Christian Grey troszczy się o Anę jak matka: karmi ją, tuli do snu, obdaruje prezentami, zapewnia, że jest ona najważniejsza na świecie. Zarazem kocha ją jak czuły ojciec, w dodatku ojciec posiadający władzę i pozycję społeczną. Może więc zapewnić wszystko, czego potrzebuje tkwiąca w czytelniczce mała dziewczynka. Jednocześnie bohater przemawia do kobiecej wyobraźni erotycznej; to mroczny Animus, Bestia, Sinobrody, dominująca postać, której można przypisać własne, nie zawsze akceptowane, fantazje seksualne. I w końcu: Bestia daje się przecież oswoić, co zapewnia czytającej kobiecie specyficzne poczucie władzy nad mężczyzną...

Jak więc nie kochać Christiana Greya?

[28] Cytat i koncepcję J. A. Radway, zawarte w pracy *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature* (University of North Carolina Press, Chapel Hill 1984), przywołuję za: J. Storey, *Studia kulturowe*

i badania kultury popularnej. Teorie i metody, przeł., red. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 50–51

Kultura popularna

Agnieszka Kruszyńska
Akademia Humanistyczna im. Aleksandra Gieysztor
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
*bajki dla dorosłych,
powiastka, kultura
popularna, satyra,
intertextualność*

KEYWORDS
*fairy-tales for adults, story,
popular culture, satire,
intertextuality*

BAJKI DLA DOROSŁYCH JAKO ZJAWISKO W KULTURZE POPULARNEJ. SZKIC NA PRZYKŁADZIE TELEWIZYJNEGO CYKLU AUTORSTWA JOANNY WILIŃSKIEJ, ANDRZEJA NOWICKIEGO I FELIKSA DERECKIEGO

*Stale ci głupawi królowie, sennie a kochliwe królowny,
podstępni dworacy, naiwni kochankowie, sprytnie sługi i zacny ludek*[1].

W latach 70. XX wieku emitowano w Telewizji Polskiej cykl *Bajki dla dorosłych*[2] z udziałem popularnych aktorów, m.in. z Janem Kobuszewskim w roli nobliwego narratora zasiadającego w stylowym fotelu. Satyryczne historie mające za swój temat ludzkie postawy, skłonności i dążenia, a nierzadko także będące komentarzem do współczesności, osadzone są najczęściej w baśniowej scenerii, do czego nawiązują przywołane jako motto przewrotne słowa z przedmowy do drukowanej wersji tego cyklu utworów. Taki sztafaż nie jest wszakże bezwyjątkowy; przeciwnie – całkiem liczna grupa owych bajek dla dorosłych dzieje się w świecie bliskim współczesnemu lub takim, który pozwala na (wprawdzie dość ogólne) identyfikowanie epoki[3]. Zresztą kwestia motywów baśniowych okazuje się skomplikowana, w części utworów bowiem elementy magiczne zupełnie nie występują, a do rozwiązania wielu problemów prowadzi człowiek, nie zaś używane przez niego czary. Jak powie Ryszard Marek Groński: „Triumf zdrowego rozsądku kryje w sobie element afirmacji prawdziwych wartości. Jest to jedyny rodzaj afirmacji, na jaki stać satyrę”[4]. Istotnie, niezmiernie często morały *Bajek dla dorosłych* to pochwała rozsądku, rozumianego tutaj przede wszystkim jako tzw. życiowe podejście, realizm, świadomość specyfiki własnych czasów i – własnego kraju. Oto historyjkę *Odpowiedni kandydat* o Krwawej Karolinie kończy taka puenta: „Naszym czytelnikom może się

[1] W. Filler, *Zamiast Kobuszewskiego*, [w:] J. Wilińska, F. Derecki, A. Nowicki, *Dobranoc dla dorosłych*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1977, s. 6.

[2] *Bajki dla dorosłych*, cykl telewizyjny, reż. J. Rzeszewski, Polska, ok. 1975–1977. Teksty bajek autorstwa Wilińskiej, Dereckiego i Nowickiego zostały wydane drukiem pod tytułem *Dobranoc dla dorosłych* (zob. przyp. 1).

[3] Identyfikowaniu takiemu w warstwie realizacji na wizji służą elementy scenografii, a w warstwie tekstu – postacie i rekwizyty (jacht, telewizor, postać kobiety wykonującej zawód lekarza psychiatry itp.).

[4] Wypowiedź R. M. Grońskiego w dyskusji *Dorośli o bajkach* („Szpilki” 1977, nr 19, s. 18).

wydać dziwne, dlaczego ta żona Henryka VIII nie figurowała w słynnym serialu telewizyjnym. No cóż, limit dewizowy. Ze względów oszczędnościowych polska telewizja zmuszona była zakupić o jedną żonę mniej”[5].

Baśniowość jest zatem umowna i wiąże się przede wszystkim z typowością postaci, których samo wprowadzenie wystarcza za charakterystykę, oraz z wykorzystaniem uschematyzowanej scenerii[6] – lecz, jak wspominaliśmy, ze względu na różnorodny czas i przestrzeń akcji utworów nie są to ściśle przestrzegane reguły. Ornamentyka bajki pozostaje uproszczona, a cykl czerpie z tradycji powiastki. Jak pisze Witold Filler, bajki dla dorosłych wywodzą się z tradycji bajki ezipowej i powiastki filozoficznej, które „podpowiadają im ton, suflują sytuacje, a przede wszystkim narzucają konwencję”[7], ta zaś im bardziej sztywna, im bardziej typowa, ustabilizowana i znana, tym większe daje możliwości gier i przetworzeń intertekstualnych: „właśnie w tej udawanej, ostentacyjnie akcentowanej monotoności tkwi przewrotność bajki. I okazuje się, że im sytuacja bardziej banalna, tym pointa bardziej nośna; im ton bardziej moralizatorski, tym wymowa takiego kaznodziejstwa stać się może bardziej zaskakująca”[8]. Niewątpliwie to właśnie znane fabuły o typowym schemacie, co do którego odbiorca wie, czego się spodziewać, najbardziej podatne są na intertekstualne gry, transformacje, trawestacje i parodie – o czym przekonuje współczesna kultura popularna, pełna tego typu dzieł.

Kazimierz Wichniarz, niezrównany odtwórca ról królów w interesującym nas cyklu, powiada, że popularność bajek dla dorosłych wynika z tęsknoty do bajki jako konwencji literackiej oraz z potrzeby satyry[9]. Także Groński zauważa przyciągającą moc gatunku, jakim jest bajka-powiastka, charakteryzującą się „szlachetnym konserwatyzmem” i „naturalną skłonnością do tworzenia zamkniętych struktur”[10]. „Widz obcuje przez cały czas z wizją świata, gdzie królowi nie grozi abdykacja, gdzie błazen pozostaje błaznem, zaś urodziwa dwórka nie podlega procesowi starzenia”[11] – mówi Groński. Zbieżne opinie wyraża Anna Lechicka w felietonie zawartym w tym samym numerze „Szpilek”, po-

[5] J. Wilińska, F. Derecki, *Odpowiedni kandydat*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 31.

[6] Scenografia wykorzystana w telewizyjnym cyklu jest utrzymana w konsekwentnie powściągliwej konwencji i zdaje się podkreślać umowność świata, w którym dzieją się poszczególne historie. Jej uschematyzowanie polega na naśladowaniu ilustracji do opowieści dla dzieci i na powtarzalności (niemal każda narracja tocząca się na dworze królewskim opatrzona jest takimi samymi rekwizytami, takim samym wystrojem). O realizacjach telewizyjnych pisał K. T. Toeplitz (*O telewizji i rozrywce*, „Trybuna Robotnicza” 1970, nr 247, s. 3; cyt. za: W. Filler, *Ludzie śmiechu*, PIW, Warszawa 1972, s. 68–69): „telewizja jest pewną umownością, konwencją również w sensie inscenizacyjnym. [...] Nie ma sensu ściagać się

tu z wystawą, na jaką może pozwolić sobie wielka scena teatralna. [...] Dlatego najtrafniejsze wydają się te metody realizacji, które [...] ujawniają umowność, konwencjonalność inscenizacji”. Okazuje się jednak, iż efekt ten nie był zamierzony, lecz spowodowany brakiem odpowiedniego budżetu; „scenografia sklecona ze zrynków i zlepków, wygarniętych z magazynów”; „dowcip kalkuluje się u nas najtaniej” – narzeka na te niedogodności Groński (*op. cit.*, s. 19).

[7] W. Filler, *Zamiast...*, s. 5.

[8] *Ibidem*, s. 6.

[9] Wypowiedź K. Wichniarza w dyskusji *Dorośli o bajkach...* (s. 18).

[10] R. M. Groński, *op. cit.*, s. 18.

[11] *Ibidem*.

święconym programowi: „Bajki [...] świadczą o naszych potrzebach jak najbardziej dorosłych [...]. Dorosłych fascynuje i uspokaja uregulowane życie bajecznego królestwa. [...] Wszystko to opiera się na wiekowej tradycji, zda się niepodważalnej. Jeśli mędrcy nie poradzą, zawsze przecież pojawi się czarodziej czy dobra wróżka i wyprowadzi z opresji. Jakże to krzepiące!”[12].

W opiniach zarówno twórców *Bajek...*, jak i felietonistów o nich piszących powtarzają się spostrzeżenia na temat tęsknoty za bajką rozumianą jako jasna, znajoma i przyswojona konwencja – oraz za światem, w którym zawsze znajdzie się ktoś, kto udzieli pomocy i przywróci ład i dobrostan. Jednakże ani jedna, ani druga z tych właściwości w analizowanym tu cyklu telewizyjnym okazuje się nie tak prosta, jak mogłoby się wydawać. Rysem głównym tych utworów jest bowiem satyra, nadbudowana właśnie na grach z konwencją, na hiperbolizowaniu i na kontrastowaniu. Natomiast pomoc mądrej babki lub wróżki często, jak już wspomnieliśmy, ustępuje decyzjom podejmowanym z tzw. rozsądku. Oto córka wdowy, która zebrała mniej malin i straciła szansę na dobre zamążpójście, nie zabija siostry, ale ocenia, że korzystniej będzie mieć szwagra na stanowisku[13]. W ten sposób interwencja magiczna przestaje być potrzebna albo – jak w *Zgadywance*[14] – polega na uświadomieniu komuś sytuacji, w jakiej ów ktoś się znajduje. Szkic ten ma na celu rozważenie, co z tradycyjnymi motywami baśniowymi uczynili autorzy telewizyjnych bajek dla dorosłych i jaką koncepcję świata opowiedzieli, grając z konwencją.

Blisko 40 lat po telewizyjnej emisji cyklu powstało wiele tekstów kultury popularnej opartych na przetworzeniach schematów baśniowych, na włączaniu do nowych dzieł bohaterów powszechnie znanych, na eklektyzmie typowym dla postmodernizmu. Mamy np. kilka filmów o Shreku[15], w których obok siebie żyją (i wypełniają nową historię) postacie onegdaj odseparowane: trzy świnki, zaklęta księżniczka, Pinokio, wróżka chrzestna, dzielny rycerz, smok i wiele innych. Piotr Sarzyński w tekście o cokolwiek prowokującym tytule *Piąta woda po Puchatku* negatywnie wartościuje zjawisko grania takimi motywami, nazywając je kaleczeniem klasycznych bohaterów: „Przyzwolenie na kaleczenie klasycznych bohaterów dziecięcej literatury płynęło i płynie z kilku źródeł. Po pierwsze, z upowszechnienia się kultury masowej”; „Przyzwolenie płynęło też z upowszechnienia idei postmodernizmu, traktującego cały dorobek kultury, w tym także (a dłaczegóż by nie) literaturę

ZJAWISKO I PRÓBA
(LUB NIEMOŻNOŚĆ)
SFORMUŁOWANIA
DEFINICJI

[12] A. Lechicka, *Jak w bajce*, „Szpilki” 1977, nr 19, s. 21.

[13] J. Wilińska, F. Derecki, *Słuszna decyzja*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 204–206

[14] *Zgadywanka* autorstwa Wilińskiej i Dereckiego nie została opublikowana w zbiorze *Dobranoc dla dorosłych*. Bohaterka, próbując odnaleźć zaginionego narzeczonego, zwraca się o pomoc do czarownika. Ten zadaje

dziewczynie pytania, na które odpowiedzi pokazują jej, iż ukochany miał tyle wad, że nie warto go szukać.

[15] *Shrek*, reż. A. Adamson, V. Jenson, USA 2001; *Shrek 2*, reż. A. Adamson, K. Asbury, C. Vernon, USA 2004; *Shrek Trzeci (Shrek the Third)*, reż. Ch. Miller, R. Hui, USA 2007; *Shrek Forever (Shrek Forever After)*, reż. M. Mitchell, USA 2010.

dziecięcą, jak magazyn dostępnych motywów, z których nie tylko można w dowolny sposób czerpać, ale i manipulować, przerabiać, modyfikować. Zdziały tu [...] [również], wdzierające się wszędzie, prawa rynku. A te uczą, że znacznie pewniejszym sposobem na szybki i łatwy zysk jest handlowanie sprawdzonym towarem, na który jest już duży popyt, aniżeli wprowadzanie nowych produktów”[16]. Z tym rynkowym, handlowym postrzeganiem kultury popularnej koresponduje opinia Witolda Fillera, który specyfikę cyklu telewizyjnego i zjawiska seryjności objaśnia słowami: „dla przemysłu dobre jest to, co daje się mnożyć”[17]. Warto zauważyć, że baśnie – modyfikowane lub opowiadane w nowych wersjach – to właśnie produkty, które można powielać stosunkowo łatwo.

Dwa kolejne filmy, *7 krasnoludków – historia prawdziwa* (7 Zwerge, reż. Sven Unterwaldt, Niemcy 2004) i *7 krasnoludków: las to za mało. Historia jeszcze prawdziwsza* (7 Zwerge – Der Wald ist nicht genug, reż. Sven Unterwaldt, Niemcy 2006), to następne przykłady gry na osnowie baśni, utwory postmodernistyczne, w których – podobnie jak w *Królewnie Śnieżce* (Snow White, 1965, pol. 1999) Donalda Barthelme’a – idzie o nowe, wolne od ładu i harmonii, przedstawienie pierwotnej opowieści. Ustabilizowane odczytania motywów baśniowych, konotacje, jakie niosą ze sobą postacie przywołane ze znanych, starych baśni sprawiają, że ich potencjał jest nie do przecenienia. Motywy baśniowe są tak bogate semantycznie, że prowokują przetwarzanie ich i zaskakiwanie odbiorcy. Stąd wynika ich użyteczność: królewna Śnieżka pojawia się w reklamie Volvo[18], a motyw krainy po drugiej stronie lustra – w reklamach kredytu[19]. Podobnie mnożące się „historie prawdziwe” to odpowiedź na kanoniczne wersje baśni – nie tyle nawet przypisane dziecięcemu odbiorcy, ile pokazujące świat uporządkowany i zaludniony pięknymi księżniczkami – oto uładzona wizja prowokuje do jej burzenia, do negacji: do przedstawiania Śnieżki jako chodzącej nie tylko po pięknych przestrzeniach, ale także do toalety (która jest drewnianym wychodkiem), i krasnoludków jako sfrustrowanych mężczyzn. Im bardziej ustalona formuła, tym więcej możliwości i zabawy w podmienianie znaczeń, postaci, ich typów i morałów. Ta szczególna podatność na przetworzenia

[16] P. Sarzyński, *Piąta woda po Puchatku*, „Polityka” 2007, nr 2, s. 63. Zagadnienie przetwarzania motywów znanych z baśni wywołuje również zainteresowanie filozofów i etyków, acz rozważania te mają inną perspektywę: idzie w nich o skutki wychowawcze tego typu zabiegów (i w takiej perspektywie rozpatrywane są odstępstwa od tradycyjnego modelu), natomiast adresatem tych nowych dzieł, podejmujących intertekstualne gry, mają pozostawać dzieci – chociaż pada stwierdzenie, że bajki filmowe i komiksy zawładnęły i wyobraźnią dzieci, i wielu dorosłych, czego przykładem jest m.in. *Shrek* (zob. J. Truskolaska, *Miotłą i mieczem – postacie kobiece w bajkach dla dzieci*, „Cywilizacja” 2007, nr 21). Literaturoznawcy tymczasem wskazują na przetworzenia, nawet

jeśli piszą o tekście pogrywającym wyłącznie seksualnością (zob. np. M. Mesjasz, *Od baśni do pornografii. Wokół baśni braci Grimmów, ich anonimowej adaptacji z początków wieku XX i psychoanalitycznych teorii Brunona Bettelheima*, [w:] *Związki i rozwiązki. Relacje kultury i literatury popularnej ze starymi i nowymi mediami*, red. A. Gemra, H. Kubicka, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2012).
[17] W. Filler, *Ludzie...*, s. 62
[18] Reklama dostępna np. na stronie: <http://bit.ly/1m23gJF> [data dostępu: 29 x 2013].
[19] Reklama kredytu w PKO Banku Polskim: <http://bit.ly/1s1gbvT> [data dostępu: 29 x 2013].

owocuje licznymi żartami rysunkowymi; spośród wielu przykładów podajmy jeden tylko nawiązujący do Czerwonego Kapturka – oto na pytanie: „Babciu, dlaczego masz taki duży biceps?”, babcia odpowiada: „Bo pracowałam w Biedronce”[20].

Wśród tekstów współczesnej kultury popularnej obserwujemy coś w rodzaju inwazji „historii prawdziwych”, obiecujących – niczym media – odkrycie tajnych, a autentycznych wersji zdarzeń. Poza przywołanym filmem o życiu siedmiu krasnoludków pojawiła się „prawdziwa historia” Czerwonego Kapturka: *Czerwony Kapturek. Prawdziwa historia (Hoodwinked!*, reż. Cory Edwards, Todd Edwards, Tony Leech, USA 2005). „Historie prawdziwe” mają też zacnego przodka w pisarzu tworzącym zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych. Roald Dahl w zbiorze *Revolting Rhymes* podejmuje grę z bohaterami i fabułami znanych baśni. W swojej wersji *Kopciuszka* informuje czytelników, że tylko im się wydaje, iż wiedzą, co zawiera ta opowieść, i zwiastuje prawdę „o wiele bardziej krwawą”:

„I guess you think you know this story.

You don't. The real one's much more gory”[21].

Na ogromną żywotność bajki wskazuje praca Jana Trzynadłowskiego *Małe formy literackie. W rozważaniach zagadnienia bajek dla dorosłych*, które są w istocie powiastkami i satyrkami, istotna jest (w studium Trzynadłowskiego poboczna, dla nas zaś podstawowa) refleksja uzupełniona w jednym z przypisów. Oto badacz stwierdza, iż niewielu było pisarzy, „co by chociaż czasem bajki nie próbowali”[22], a następnie dodaje, iż charakterystyczne, że „w literaturze najnowszej pojawiać się zaczęła coraz częściej bajka żartobliwa (humorystyczna) oraz anegdota – żart w formie pseudo-bajki”[23].

Pojęcia bajki dla dorosłych nie definiują dotąd słowniki. Tymczasem wydaje się, że zjawisko to, licznie reprezentowane przez różnorodne teksty kultury, stało się dość modne i można opisać je jako kategorię charakterystyczną, choć skomplikowaną, ponieważ użycie nazwy gatunkowej „bajka” jest dość umowne. Sporą grupę stanowią utwory opatrywane tym określeniem przez autorów (bądź wydawców) w tytułach lub podtytułach; wymienić tu można np. *Bajki dla dorosłych* Grażyny Bąkiewicz[24], *Przed górami, przed lasami..., czyli Bajki dla dorosłych* Piotra Rowickiego[25] czy *Bajki dla dorosłych – zbiór 12 opowiadań z tytułowym Tomaszem Pacyńskiego*[26]. Liczne są teksty

[20] *Czego dzieciaki uczą się z bajek?*, <http://bit.ly/1wjJ552> [data dostępu: 25 IX 2013]

[21] R. Dahl, *Cinderella*, <http://bit.ly/1qoG4q2> [data dostępu: 26 X 2013]. Pierwsze wydanie *Revolting Rhymes* z ilustracjami Q. Blake'a opublikował J. Cape w r. 1982. Opowiadki ze zbioru *Revolting Rhymes* zostały sfilmowane na wzór oryginalnych ilustracji Blake'a (*Roald Dahl's „Revolting Rhymes”*, reż. Abbey Broadcast Communications, USA 1990).

[22] J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977, s. 114.

[23] *Ibidem*, przyp. 4.

[24] G. Bąkiewicz, *Bajki dla dorosłych*, Wydawnictwo „MG”, Warszawa 2009.

[25] P. Rowicki, *Przed górami, przed lasami..., czyli Bajki dla dorosłych*, Wydawnictwo „Kos”, Katowice 2005.

[26] T. Pacyński [et al.], *Bajki dla dorosłych*, il. D. Brońnik, Fabryka Słów, Lublin 2009.

terapeutyczne: adresowane do dorosłych, a pisane przez psychologów (lub z ich udziałem) bądź przez sympatyków psychologii, słowem – przez ludzi, którzy swoje refleksje o życiu zamykają w formie opowieści nazywanej przez nich samych „bajką” (czego przykładem są utwory zamieszczone na portalu Psychologia.net[27]). Wśród bajek wywodzących się z własnych przemyśleń i głębokich doświadczeń, a nierzadko opartych na intertekstualnych grach ze znanymi schematami mamy dwa zbiory tekstów Agnieszki Suchowierskiej, uzupełnione rozmowami autorki z Wojciechem Eichelbergerem[28]. Tytuły określają tematy tych powiastek, interpretują ich sensy: *Zorza – czyli jak być zwyczajnym i pięknym*; *Kopciuszka – czyli jak nie szukać księcia z bajki*. Znaczenie bajki-powiastrki polega tu zatem na objaśnianiu przeżyć i doświadczeń człowieka. Sformułowanie „bajki dla dorosłych” znajdziemy też w tytule cyklu obrazów Krzysztofa Łozowskiego, artysty nawiązującego do znanych motywów: *Pinokio i wróżka*, *Chatka na kurzej łapce*, *Stoliczku, nakryj się*, *Warszawa z czarownicami*[29]. Istnieją także bajki-przypowieści o charakterze psychologiczno-ekonomicznym, jak tekst Spencera Johnsona, którego bohaterowie, szukający sera, reprezentują ludzkie postawy wobec dóbr materialnych i życiowych celów oraz wobec zmian naruszających ustalony porządek i uderzających w przyzwyczajenia[30]. Dla rozważań tu podjętych istotny wydaje się fakt, że historyjka o myszach i małych ludziach wygrała z formą eseju czy minitraktatu, a zatem – pośredniość z bezpośredniością przekazu.

Mamy zatem do czynienia z formą, która łączy w sobie sztafaż baśni i właściwości przypowieści; formą, dla której postaci znane z utworów przypisywanych dzieciom są pretekstem do rozważenia (czy rozegrania) sytuacji z życia wziętych. Trzynadłowski, omawiając bajkę i przypowieść w tym samym rozdziale, wskazuje na bliskość dwu tych gatunków[31]; w zakończeniu tej części książki formułuje ich kluczowe zalety, a zarazem przyczyny sukcesu i żywotności: „Paraboliczność przypowieści przesądza jej formę: jest to mała forma werbalnie, natomiast bardzo pojemna znaczeniowo i funkcjonalnie”[32]. Myśl ta, wyrażona dość dawno, doskonale opisuje lakoniczność gatunku i bogactwo jego treści. Podejmując próbę scharakteryzowania utworów określanych mianem bajek dla dorosłych, napotykać na trudności, mamy bowiem do czynienia z wielogatunkowym nurtem pisarstwa, który łączy powracanie

[27] Bajki terapeutyczne, <http://bit.ly/yGchO4> [data dostępu: 26 x 2013].

[28] A. Suchowierska, W. Eichelberger, *Bajka to życie, albo Z jakiej jesteś bajki: historie zmyślone opatrzone pomocnym komentarzem*, Jacek Santorski & Co Agencja Wydawnicza, Warszawa 2008; *iidem*, *Królewicz Śnieżek. Baśniowe stereotypy płci – bajki na opak*, Czarna Owca, Warszawa 2012.

[29] Obrazy K. Łozowskiego z cyklu *Bajki dla dorosłych* np. na stronie: <http://bit.ly/1qwgAH2> [data dostępu: 23 IX 2013].

[30] S. Johnson, *Kto zabrał mój ser?*, przedm. K. Blanchard, przeł. A. Kurpiewski, Studio Emka, Warszawa 2000; oryg.: *Who Moved My Cheese? An Amazing Way to Deal with Change in Your Work and in Your Life*, Putnam Adult, New York 1998.

[31] Badacz pisze wprost: „Bajka bardzo często staje na pograniczu przypowieści, mianowicie wówczas, gdy obraz ukształtowany w bajce z pozycji interpretacyjno-krytycznej przechodzi w postulatyczną” (J. Trzynadłowski, *op. cit.*, s. 111).

[32] *Ibidem*, s. 121.

do fabuły i konwencji baśni oraz nowe ich wykorzystywanie. Ten aspekt dostrzegają badacze. Jack Zipes w pracy *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre* pyta o to, czy dzisiejsze wersje baśni (jak tej o Kopciuszku) są bardziej stosowne wobec współczesności odbiorców; analiza transformacji i adaptacji głównego motywu ma dostarczyć informacji na temat kierunku rozwoju kultury, ewolucji świata – taka jest idea studium Zipesa, który w przedmowie zwraca uwagę na elementy baśni (jak słynny początek: „Dawno, dawno temu...”) wywołujące w słuchaczach pewność co do rodzaju opowieści i jej konwencji. „Jesteśmy skłonni słuchać i czytać w szczególny sposób oraz rejestrować metafory w naszym umyśle tak, by miały sens i aby je móc replikować we własny sposób i we własnym czasie” [33] – pisze badacz o odbiorze baśni, podkreślając, iż naturą tego gatunku jest wywoływanie pragnienia powtarzania, odtwarzania i przekazywania oraz podleganie modyfikacjom. Dalej zaś zauważa, iż baśnie ewoluują w odpowiedzi na zmiany w świecie zewnętrznym, pozaliterackim [34]. W innym swoim studium stwierdza zaś: „Okrywanie cieniem, transformacje, technika remake’u – to kluczowe komponenty w memetycznym procesie, który umożliwia poszczególnej baśni stawanie się popularną i klasyczną w kulturze Zachodu” [35]. Proponuje szersze rozumieniu terminu „*remake*”, odnosząc go do nowych wersji utworów, do nowych przedstawień narracji, także poza sztuką filmową, a swoje zainteresowania skupia na zachodzących w nowych mediach interakcjach opowieści ustnych i literackich z ich długą tradycją; na dyskursie intertekstualnym z baśniami, powodującym zmiany w zwyczajach, postawach i wartościach [36].

O popularności przetworzeń baśni (czyli „nowych baśni”) najlepiej świadczy początek książki Cristiny Bacchilegi *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*: „Obfitość bardziej niż brak motywuje to studium. Baśnie, reprodukowane w różnorodnych dyskursach, cieszą się w drugiej połowie xx wieku eksplozją popularności w Ameryce Północnej i Europie Zachodniej”. Jest to kolejny przykład podjęcia refleksji intertekstualnej na gruncie kultury popularnej; badaczka poświęca uwagę potencjałowi schematów baśniowych i ich funkcjonowaniu we współczesnych utworach: „Jakkolwiek wielu dorosłych nie pamięta (a dzieci nie poznały) innych wersji *Śnieżki* czy *Pięknej i Bestii* niż Disneyowskie, to jednak jako odbiorcy odpowiadamy, reagujemy na stereotypizowane

[33] J. Zipes, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, Routledge, New York 2013, s. 4. Inna sprawa, że formuła „Dawno, dawno temu...” służy także osadzaniu opisywanego obrazu w kontekście wspomnień, w przeszłości odciętej od dnia dzisiejszego grubą kreską, minionej i nieskonkretyzowanej historycznie – takiej, w której najistotniejsze są wrażenie i detal, nie fakt i data. J. Iwaszkiewicz zaczyna *Aleję Przyjaciół* (Czytelnik, Warszawa 1984, s. 5) od zdania: „Dawniej (dawno, dawno temu), gdy się szło prawym trotuarem Alei Ujazdowskiej,

za zwartą zabudową mijano się pusty plac, na którym czasem latem urządzano kawiarnię z lodami”.

[34] J. Zipes, *op. cit.*, s. 45.

[35] *Idem*, *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*, Princeton University Press, Princeton 2012, s. 43–44.

[36] *Ibidem*, s. 44. Zob. też J. Schacker, *National Dreams: The Remaking of Fairy Tales in Nineteenth-century England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003.

i systematyzowane fragmenty tych narracji wystarczająco, by były dobrą przynętą w dowcipach, reklamach, piosenkach, kreskówkach i innych tekstach kultury popularnej i komercyjnej” [37].

Zarówno na obfitość nowych opowieści baśni („retellingów”), jak i na rosnącą liczbę refleksji naukowych dotyczących tego nurtu w literaturze i kulturze wskazuje także praca Vanessy Joosen *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Autorka zwraca uwagę na niejasne, niedoprecyzowane terminy stosowane do opisu zjawiska „współczesnych adaptacji” [38] baśni: „fairy-tale retelling”, „revision”, „reworking”, „parody”, „transformation”, „anti-fairy tale”, „postmodern fairy-tale”, „fractured fairy-tale”, „recycled fairy-tale”. Akcentując ponowne opowiedzenie znanych historii w dziełach analizowanego typu, wybiera termin „retelling”, jako jej zdaniem neutralny, a w odniesieniu do „pre-tekstów” używa określenia „baśń tradycyjna”.

Jak widać, zagadnienia badawcze związane z – najogólniej rzecz biorąc – przetworzeniami baśni i nawiązaniami do nich są różnorodne, a dopisek „dla dorosłych” informuje nie tylko o adresacie, ale i o stopniu gry z konwencją, podobnie jak łączenie baśni z odbiorcą dziecięcym wielu literaturoznawców i twórców uważa jedynie za uproszczenie [39]. Tęsknota za opowieścią znajduje bowiem realizację w nowych historiach grających tradycyjnymi motywami. Na tym polega uniwersum i kosmos opowieści. Jak mówi Olga Tokarczuk: „Pisanie powieści jest dla mnie przeniesionym w dojrzałość opowiadaniem sobie samemu bajek” [40].

Zdefiniowanie nurtu bajek dla dorosłych (wobec komplikacji genologicznych i różnorodności utworów) okazuje się zatem dość trudne, a granice nurtu – nieostre. W pewnym uproszczeniu można rzec, iż w przypadku piśmiennictwa nazywanego (w tytułach i podtytułach) bajkami dla dorosłych zazwyczaj mamy do czynienia z dziełami o charakterze satyrycznym i/lub parabolicznym. Przetwarzają one motywy baśniowe i łączą je ze schematami kultury popularnej. W szerszym ujęciu jednak, podążając za myślą Tokarczuk i biorąc pod uwagę funkcje pełnione przez takie teksty tejże kultury jak seriale i literatura *fantasy*, dostrzega się, iż opowieść, fabuła jest w ogóle przeniesieniem w dorosłość tęsknoty za bajką/baśnią/opowiastką; słowem – za tym, co objaśnia życie. W tym świetle widać, iż utwory trojga wspomnianych na początku autorów, pierwotnie piszących na użytek minifilmów, stanowią

[37] C. Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2011, s. 2.

[38] V. Joosen, *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*, Wayne State University Press, Detroit 2011, s. 9. Zob. też np. *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, red. D. Haase, Wayne State University Press, Detroit 2004.

[39] O adresacie baśni w refleksji C. S. Lewisa i J. R. R. Tolkiena zob. np. A. Kruszyńska, *Opowieść na odświeżenie ducha. Wokół refleksji C. S. Lewisa o baśniach*, „Literatura i Kultura Popularna” t. 18 (2012).

[40] Olga Tokarczuk [biografia], <http://bit.ly/1pdyssz> [data dostępu: 23 IX 2013].

jedną z odmian gier ze schematami, zjawiska, które Joosen nazywa re-tellingiem. W odniesieniu do dobranocek dla dorosłych owo ponowne opowiadanie polega na osadzeniu powiastki w scenerii baśniowej i zaludnieniu jej tradycyjnymi postaciami, ale tak, by powstałym w ten sposób światem rządziła satyra.

Technikę remake'u, ponownego opowiadania sygnalizują formuły rozpoczęć, czasoprzestrzeń i – oczywiście – bohaterowie. Jak wspominaliśmy, świat bajek dla dorosłych autorstwa Wilińskiej, Nowickiego i Dereckiego zaludniają postacie-typy, wypełniające zazwyczaj kontury baśni. Mamy tu królów, księży, księżniczki, sierotki, Czerwonego Kapturka, czarowników, zbójców. Niektóre osoby nie zostają obdarzone imionami – są po prostu królami, księżniczkami, pięknymi dziewczynami i drwalami. Część z nich nosi zaś imiona będące wynikiem żartu: współtworzące satyryczny świat, ale i ujawniające dystans do opowiadanej historii. Mamy więc kmiecia Ziomka, króla skrzatów Bąbelka, księcia Łotyszka, króla Kapiszona, markiza de Pimpon czy hrabinę Petitbeurre. W nieco mniej licznych przypadkach występują postacie z kręgu nowoczesnej kultury popularnej: milionerzy (i milionerówny), gwiazdy filmowe, detektywi, żony i mężowie, profesorowie, miss Flora i pan Porzeczkowski, który udaje się do całkiem realnego miasta, jakim jest Paryż, by przeżywać tam straszliwą niepewność, czy wychodząc z domu, wyłączył żelazko (w kłopotcie tym pomaga mu jasnowidząca Madame de Lune)[41]. Nie tylko zatem nazwisko postaci odwołuje się do czegoś tak zwyczajnego jak porzeczeki – przyziemny staje się też jej główny problem. Inne zmartwienia bohaterów nierzadko także bywają poddane prozaizacji.

Zgodnie z konwencją baśni i powiastki postacie odznaczają się najczęściej jedną główną cechą, umiejętnością lub pragnieniem – poza tym nie wiemy o nich nic; ich portrety nie są pogłębione psychologicznie, ale uschematyzowane. Widać to przede wszystkim w sposobie przedstawiania płci: kobiety okazują się piękne i zalotne, a jedynym ich celem jest zamążpójście; mężczyźni muszą być bohaterami (szczególnie wtedy, gdy reprezentantki płci pięknej sobie tego życzą, jak w *Bohaterze mimo woli*[42]).

W cyklu brak natomiast polaryzacji postaci – trudno mówić o ich wyraźnym podziale na pozytywne i negatywne, ponieważ bajki dla dorosłych grają w pozory. Czarodziej zamieniający ludzi w zwierzęta okazuje się służyć terapeutyczną radą młodej dziewczynie, żaba prosząca o pocałunek nie staje się pięknym królewiczem, ale groźnym zbojem, a sierotka nade wszystko pragnie złota. Za to odpowiedniczka Ballady nie podnosi ręki na siostrę, która świetnie i bogato wychodzi za mąż. Te modyfikacje w stosunku do pre-tekstów wynikają ze zmiany w sferze moralu, w sferze filozofii utworów: nie mają one bowiem na celu mówienia o dobru i złu.

POSTACIE

[41] J. Wilińska, A. Nowicki, *Straszliwa niepewność*, [w:] *eadem*, F. Derecki, A. Nowicki, *op. cit.*

[42] A. Nowicki, *Bohater mimo woli*, [w:] J. Wilińska, F. Derecki, A. Nowicki, *op. cit.*

ODSŁANIANIE
MECHANIZMU
ZMIAN

Intertekstualność tzw. bajek dla dorosłych jest zazwyczaj jawna, podkreślana i eksponowana, nie tylko w cyklu interesującym nas w niniejszym szkicu. Znamy kilka kabaretowych programów inspirowanych motywami baśniowymi, z których najbardziej interesujące badawczo i najbliższe satyrycznym bajkom telewizyjnym wydają się te w wykonaniu grupy Potem, zatytułowane *Bajki dla potłuczonych*[43] – swoista gra z baśniami w nonsensy. *Bajki dla dorosłych* autorstwa Wilińskiej, Dereckiego i Nowickiego grają natomiast obrazami ludzkich postaw i ich skutków. „Dobra gospodyni ma zawsze coś w zapasie” – mówi pani Zuzanna podczas kłótni męża z kochankiem i wyciąga z szafy kolejnego kochanka. W tym samym tekście czytamy, iż zawód wędrownego kupca „bardzo odpowiadał męskiej naturze”[44].

Natura kobiety i natura mężczyzny obserwowane z przymrużeniem oka – oto temat tej figlarnej opowiadki. Pojawiający się w niej wątek niewierności i przelotnych kontaktów damsko-męskich jest dość częsty w owych utworach dla dorosłych. Ale nie tylko temat sygnalizuje zmianę odbiorcy. Przystosowywanie klasycznych fabułek do potrzeb pełnoletniego czytelnika bądź widza i przetwarzanie ich, podejmowanie gry z nimi zostaje wskazane wprost, najczęściej już na początku tekstów: „Tę bajkę wszyscy doskonale znają z dzieciństwa, tyle że w naszej wersji została nieco zmieniona i przystosowana do wieku dojrzałego”[45]; „Ta bajka nawiązuje w pewnym stopniu do znanego utworu wybitnego pisarza. Cóż, wzorem filmowców postanowiliśmy i my sięgnąć do przebogatej skarbnicy literatury klasycznej”[46]. Niekiedy fakt przetwarzania, „od-twarzania” fabuły podkreśla się zarówno na początku, jak i na końcu tekstu: „Opowieść o dwóch córkach pewnej ubogiej wdowy jest powszechnie znana. Ale że wątek ten ulegał i tak licznym trawestacjom, więc i myśmy sobie na to pozwolili”[47]; „Nie uchybiając autorowi oryginału, czy to nie bardziej życiowe zakończenie? Wiadomo przecież, że znajomi, a co dopiero krewni czy powinowaci, ludzie na stanowiskach miewają się czasem lepiej niż oni sami”[48]. Bywa, że dzieci i dorośli jako odbiorcy bajki traktowani są ironicznie; np. w przetworzeniu *Czerwonego Kapturka* czytamy, iż wersja jest zmieniona, bardziej łagodna od tej dla dzieci, ponieważ „dorośli znacznie gorzej znoszą makabrę”[49].

Gry intertekstualne u Wilińskiej, Dereckiego i Nowickiego toczą się jawnie; nie są ukryte, bo też zamysł polega na tym, by odbiorca delektował się zmianami, kontrastami i zaskoczeniami i by został zadziwiony oryginalnym, niesztampowym i niebaśniowym komentarzem. I tak z *Litościwego zbójcy*, nawiązującego do *Powrotu taty*, wynika, że uczu-

[43] Kabaret Potem, *Bajki dla potłuczonych*, program z r. 1996; teksty na stronie W. Sikory: <http://bit.ly/1rZnmRf> [data dostępu: 29 x 2013].

[44] J. Wilińska, F. Derecki, *Zuzanna i kupcy*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 109.

[45] *Idem*, *Z wizytą u babci*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 114.

[46] *Idem*, *Litościwy zbójca*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 84.

[47] *Idem*, *Słuszna...*, s. 204.

[48] *Ibidem*, s. 206.

[49] *Idem*, *Z wizytą...*, s. 116.

ciowość w tym akurat zawodzie stanowi wadę. Parodia utworu Adama Mickiewicza zbudowana jest bardzo klarownie: poza deklaracją zawartą we wstępie mamy bohaterów posługujących się cytatami z ballady i wyraźnie zaznaczony punkt, w którym zaczynają się odstępstwa od pierwowzoru: „Do tego momentu względnie wiernie trzymaliśmy się słynnej ballady, ale, jak przystało na rasowych adaptatorów, czas już najwyższy wykazać się własnym wkładem twórczym w dzieło”[50]. Więcej nawet – zakończenie owej adaptacji objaśnia jej naturę: „Oto, drodzy czytelnicy, na czym polega twórcza adaptacja: zamiast jednego powrotu taty, mamy dwa”[51]. Rozpoczęcie innego tekstu jasno określa proporcje korzystania z tradycji i oryginalności: „Walka ze smokami jest wdzięcznym tematem wielu legend i baśni. W bajce, którą opowiemy, nowy, żeby nie rzec: nowatorski, będzie tylko motyw, dla którego nasz bohater zdobył się na ryzykowny czyn”[52].

Motywy i tematy baśniowe dają się łatwo rozpoznawać w tytułach i fabułach bajek dla dorosłych; identyfikacja pierwowzorów stanowi bowiem warunek właściwego odczytania. I choć istotnie – jak pisała Okopień-Sławińska – gdy idzie o intertekstualność, w sferze recepcji wszystko jest potencjalne[53], to większość utworów z nurtu bajek dla dorosłych skonstruowana została tak, że ich odbiór bez znajomości tradycji, „pre-tekstów” – jak powiada Joosen – będzie chybiony. W odbiorze tym chodzi o dostrzeżenie przetworzenia, twórczej adaptacji, zmian. To zmiany i przesunięcia, wykorzystanie starych dekoracji do opowiedzenia za ich pomocą o zupełnie innych zjawiskach, są istotą bajek dla dorosłych. Przykładowo, *Śpiący rycerze* zaskakują obserwacją życia społecznego, w przeciwieństwie do legendy nie obiecując wsparcia, ale pokazując, że nadprzyrodzeni pomocnicy też mogą zaspać. Wspominana już *Słuszna decyzja* oparta na historii znanej z *Balladyny* przedstawia zwycięstwo chłodnej kalkulacji nad porywem zazdrosnego serca, a *Tylko sięgnąć ręką* – nawiązanie do *Szklanej góry* – staje się historią o tym, w jaki sposób mężczyźni chcą zdobywać kobiety.

Wyrazistość nawiązań jest tu oczywista, lecz prześledzenie pierwowzorów bajek pozwala uchwycić jeszcze jedną ciekawą okoliczność: nie tylko baśnie dostarczają rekwizytów i fabuł telewizyjnym powiastkom; dostarczają ich także legendy i powszechnie znane utwory literackie, jak choćby te autorstwa Mickiewicza i Juliusza Słowackiego. Kryterium wyboru „pre-tekstu” wydaje się stopień zadomowienia, zakorzenienia w kulturze i w pamięci, oczywistość i powszechność. Dlatego też bajki dla dorosłych wykorzystują powtarzalność motywu potrójności: trzech elementów, zdarzeń, prób itd. To, co rozpoznawalne, czyni dzieło przejrzystym i osadzonym w konwencji. Z tej samej przyczyny część utworów

[50] *Iidem*, *Litościwy...*, s. 85.

[51] *Ibidem*, s. 86.

[52] *Iidem*, *Kram na podzamczu*, [w:] *iidem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 167.

[53] A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *eadem*, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej. (Preliminaria)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1995.

otwierają konwencjonalne formuły – jak zauważył Zipes, ukierunkowujące odbiór: „Dawno, dawno temu...”[54]; „W czasach, które śmiało można nazywać bajecznymi...”[55]; „W małej chatce pod lasem żyła niegdyś sierotka Marysia”[56]; „Działo się to dawno, dawno temu, za górami, za lasami, a w każdym razie dość daleko stąd”[57]; „Żył kiedyś...”[58]. Im bardziej przyzwyczajeni jesteśmy do owych konwencjonalnych formuł, tym lepiej pełnią swoją funkcję ich niekonwencjonalne wersje, zaskakując, łamiąc utarte reguły: „Czy lepiej być bogatym, czy biednym? – oto problem gnębiący zarówno jednych, jak i drugich z wyżej wymienionych. Ostatnie słowo w tej materii nie zostało jeszcze powiedziane i my ze swej strony...”[59]; „Od niepamiętnych czasów ludzie, a szczególnie mężczyźni, odczuwali strach i wątpliwości przed wstąpieniem w związki małżeńskie”[60]; „W bajce tej pragniemy poruszyć niektóre aspekty gospodarki rolnej”[61].

Konsekwentna jest tu idea takich zakończeń: są one zawsze zaskakujące, wprowadzają nieoczekiwany kontekst bądź refleksję z zupełnie innej dziedziny doświadczeń człowieka niż temat opowiadki. Zakończenia te – sformułowane *explicite* morały – wydobywają uniwersalność opowiadek, acz czynią to w typowy dla satyry, przewrotny sposób: łącząc skojarzenia odległe, niemal nieprzystające do siebie.

MORAŁY

Morały *Bajek dla dorosłych* stanowią najciekawszą chyba ich właściwość, ujawniają najwyrazistszy kontrast między pierwowzorami a analizowanymi „wariacjami na temat”. Jak powiada Groński, ich morał „odwołuje się do zasobu życiowych doświadczeń, powszechnie dostępnych. Jego punktem wyjścia jest zawsze jakaś realistyczna obserwacja, podniesiona do rangi uogólnienia. Dzięki takiemu rozwiązaniu Bajki nie są właściwie bajkami, lecz raczej parafrazą XVIII-wiecznych powiastek”[62]. Stąd też nie mamy w cyklu telewizyjnym finałów, które dałoby się sprowadzić do formuły: „I żyli długo i szczęśliwie”. W *Bajkach dla dorosłych* Wilińskiej, Dereckiego i Nowickiego pojęcie happy endu jest względne. Często historia pozostaje wręcz niezamknięta: tracimy z oczu bohaterów w trakcie kłótni, rozmowy, w niedopowiedzeniu: „Bez względu na to, jak skończyła się ostatecznie historia młodego rycerza i księżniczki Violetty, jeden morał z niej na pewno wynika: utrudniajcie trochę, dziewczyny! Utрудniajcie!”[63].

[54] J. Wilińska, F. Derecki, *W małej chatce*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 8.

[55] A. Nowicki, *Sarenka*, [w:] J. Wilińska, F. Derecki, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 12.

[56] J. Wilińska, *Starzec i dziewczyna*, [w:] *eadem*, F. Derecki, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 15.

[57] *Eadem*, F. Derecki, *Stary obyczaj*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 26.

[58] A. Nowicki, *O ciekawym królu*, [w:] J. Wilińska, F. Derecki, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 49.

[59] *Idem*, *Sieroca dola*, [w:] J. Wilińska, F. Derecki, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 32.

[60] J. Wilińska, F. Derecki, *Misterna intryga*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 121.

[61] *Idem*, *O kmieciu Ziomku i królu Bąbelku*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 129.

[62] R. M. Groński, *op. cit.*, s. 18.

[63] J. Wilińska, F. Derecki, *Tylko sięgnąć ręką*, [w:] *idem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 192.

W miejsce recepty, jak żyć dobrze, szlachetnie itp., otrzymujemy wskazówkę, „jak się urządzić” i kto ma największe szanse, by „wyjść na swoje”, albo po prostu – jak w życiu bywa. Niewykluczone, iż to jest właśnie główny przedmiot zainteresowania dorosłości. Analizowane tu morały demaskują prawdziwy bieg rzeczy na świecie. Odzierają z wiary w nagrody i w wolność szlachetnych biedaków od pożądania bogactw, „bez znieczulenia” pokazując motywacje i marzenia ludzkie: sierotka pragnie złota, jak niczego na świecie, a mężczyzna zamożny i na stanowisku wydaje się o wiele lepszym kandydatem na męża niż ten pozbawiony owych walorów. Omawiane bajki uczą, że „niełatwo znaleźć dobrą dziewczynę z własną chatą. Ale jeszcze trudniej taką, której chata wystarczy”[64]. Ujawniają pobudki prozaiczne, prywatne i handlowe: bohater zabija smoka nie z troski o innych ludzi, nawet nie dla ręki królewnej (bo już ma żonę), lecz by pozyskać cenną skórę do swoich wyrobów, gdyż jest rzemieślnikiem, a „czego rzemieślnik nie zrobi, by zdobyć trochę surowca!”[65].

Nagród zresztą tak łatwo się nie rozdaje w świecie bajek dla dorosłych. Oto osadzona w nowoczesnej scenerii opowiadka *Wczasy na jachcie* pokazuje, że prawdziwie zakochany biedny chłopiec, jedyny wierny i darzący milionerową miłością bez względu na jej posag, dostaje awans na starszego majtka, a nie rękę bohaterki, której dowiódł szczerości swych uczuć: „No cóż, tam się tak szybko kariery nie robi. Nie bądźmy dziećmi, to są bajki dla dorosłych”[66]. Utwory te proponują bowiem nieupiększoną wizję świata, w jakim żyjemy: niebezinteresownego, drapieżnego, takiego, gdzie awanse i szczęście głupich Jasiów, biednych grajków, słowem – wszystkich osób nadstawiających głowy za innych, niekoniecznie będą zagwarantowane przez los i/lub interwencję sił wyższych. Podobnie rozumiana jest „dorosłość bajki” w recenzji zbioru *Rządca Losu. Bajki z Jugosławii*: „Już tytułowa bajka odkrywa starą prawdę, że każdy ma sobie przeznaczoną Dolę i kto ma szczęście, to mu się wie dzie, a kto go nie ma, to go i cnoty nie uratują”[67]. Ale w *Rządcy Losu* można mieć choć pożyczone szczęście, a w telewizyjnych *Bajkach dla dorosłych* – wcale. Oferują one morały będące w opozycji wobec tych, jakie płyną z *Kopciuszka* i *Brzydkiego kaczątka*. Bo też satyra nie znosi happy endów, rozumianych jako ostateczne zamknięcie historii i szczęście dane raz na zawsze.

Refleksje Bogdana Trochy dotyczące modeli lektury tekstu popularnego ujawniają komplikacje i przesunięcia wynikające z gry z konwencją baśni. O ile bowiem odczytanie typu ludycznego i eskapistycznego, gdzie „najważniejsza jest atrakcyjność ornamentacyjna interesujących nas odniesień cytacji oraz ich estetyczna konstrukcja”, nie budzi niepokoju

[64] *Iidem*, *W malej...*, s. 11.

[65] *Iidem*, *Kram...*, s. 170.

[66] *Iidem*, *Wczasy na jachcie*, [w:] *iidem*, A. Nowicki, *op. cit.*, s. 120; podkreśl. A. K.

[67] bt [?], *Bajki dla dorosłych* [recenzja zbioru *Rządca Losu. Bajki z Jugosławii* (wstęp, wybór tekstów, układ zbioru, przekł., koment. K. Wrocławski, il. A. L. Włoszczyński, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1991)], „Guliwer” 1993, nr 4, s. 31.

w odbiorze satyrycznych bajek dla dorosłych, o tyle już lektura typu terapeutycznego, którą badacz wywodzi z eseju Johna RONALDA REUELA TOLKIENA, pokazuje niebezpieczeństwa. Oto bowiem utwór taki jak telewizyjne dobranocki dla dorosłych, traktowany jako „laboratorium moralne z precyzyjnymi postawami, wyborami i ich konsekwencjami”, wprowadza zgoła nietradycyjną wiedzę o świecie (czy raczej: pokazuje nietradycyjne wartości), albowiem – jak czytaliśmy – majtek może zostać tylko starszym majtkiem. Tu jednak w sukurs przychodzi trzeci model lektury: typu taktycznego, mający na celu poznanie „reguł, według których toczy się akcja [...]” [68]. A *Bajki dla dorosłych* Wilińskiej, Dereckiego i Nowickiego pokazują właśnie reguły zwykłego życia, mówiące, że pragnienie bogactw i sukcesu motywuje człowieka do działania i że bardziej skłonny jest on do osiągnięcia korzyści niż do szlachetnych porywów serca. Demaskowanie intencji – oto sens satyry zawartej w telewizyjnych bajkach dla dorosłych.

[68] B. Trocha, *Literatura popularna jako przestrzeń gry, spekulacji i poszukiwań*, [w:] *Związki i rozwiązania...*, s. 51.

Miron Pukan

Prešovská univerzita v Prešove

Slovensko

K OTÁZKAM ROZMANITOSTI

INTERKULTÚRNEJ VÝMENY PO ROKU 1989

(SO ZAMERANÍM NA PRIENIKY POLSKEJ I SLOVENSKEJ

DRÁMY A JEJ INSCENAČNEJ TVORBY ČI PRAXE)

Náš príspevok venujúci sa slovensko-poľským či poľsko-slovenským kultúrnym kontaktom začneme okrídlenou sentenciou, ktorá je v poľskom kultúrnom prostredí historicky verifikovateľná a traduje sa dodnes: „Polak – Węgier dwa bratanki!“. Korene citovaného výroku, pochopiteľne, siahajú do niekdajšej rakúsko-uhorskej monarchie. A keďže v poľskej jazykovej nomenklatúre sa na označenie príslušníka maďarského národa, ako aj na obyvateľa horného Uhorska, používa identický termín Węgier, vyjadruje sa ním, pravdaže v metonymickej rovine, priam rodinný vzťah aj voči Slovákom.

Slovensko-poľské či poľsko-slovenské literárno-divadelné či umelecko-estetické vzťahy, a vo všeobecnej rovine i tie kultúrne, majú svoju neodškriepiteľnú históriu. Hoci nemožno tvrdiť, že v jednotlivých etapách dejinného vývinu nepostrehneme isté ustrnutia, oslabenia, prípadne poklesy. Na pozadí európskych štruktúr je temer nepochopiteľné, že tieto bratské slovanské národy, dve kultúry nemajú v rámci infraštruktúry dôslednejšie prepracovaný program v jeho kontinuálnej perspektíve. Máme na mysli trebárs už nejestvujúce vlakové spojenie na trase Košice – Prešov – Krakov (veď stolica Šariša je od veľkého kultúrneho centra Poľska, Krakova, vzdialená len 193 km a ešte donedávna bolo možné pricestovať z Košíc či Prešova do Krakova rýchlikom skôr než z východného Slovenska do jeho metropoly – Bratislavy). Je to paradoxné aj preto, že relácie slovenskej kultúry k poľskej možno vnímať na pozadí vzťahu „mladšieho brata k staršiemu“, pričom práve poľská kultúra so svojou bohatou ponukou pestrej palety artefaktov či umeleckých koncepcií je inšpiratívna predovšetkým pre slovenskú stranu.

Hoci expozičnú časť nášho príspevku odvíjame v náznaku od širších topografických súvislostí, treba poznamenať, že intenzívny kontakt národných slovenských lídrov a s nimi spojených literárnych po-

KLÚČOVÉ SLOVÁ

slovenská, poľská dramatická a divadelná kultúra, historicko-spoločenské súvislosti, profesionálna inscenačná tvorba a prax, národné umelecko-estetické prieniky, vysokoškolské prostredie, reprezentatívne osobnosti drámy a divadla oboch národných kultúr, medzinárodné festivaly a projekty, divácka rezponzia

KEYWORDS

Slovak, Polish dramatic and theatrical culture, historical and social connections, professional stagecraft production and practice, national artistic and aesthetic intersections, university background, representative personalities of drama and theatre in both national cultures, international festivals and projects, spectators' response

hybov má svoje prvé výrazné apogeum v 19. storočí na pozadí koncepcie „všeslovanskej vzájomnosti“ a v jej rámci intenzívnych kultúrnych kontaktov poľských i slovenských romantikov. Z našej strany sú to, samozrejme, štúrovci, zo strany susedov badať u nás evidentné inšpirácie Mickiewiczovým i Słowackého dielom, ale aj dlhé roky nepriznávaných vzťahov slovenských mesianistov k poľským tvorcom. Začiatky prekladateľskej recepcie poľskej drámy u nás slovenský teatroológ Vladimír Štefko datuje do 70. rokov 19. storočia. Boli to preklady Fredrových komédií, ktoré už vtedy patrili k základnému repertoáru slovenských ochotníckych divadiel[1]. Vzhľadom na osobitý vývin oboch spomínaných divadelných kultúr kontakty slovenskej dramatickej spisby, či prípadne slovenského profesionálneho divadla s poľským boli však minimálne. Je to pochopiteľné, veď profesionalizácia slovenského divadla nastúpila od prvej tretiny 20. storočia, kedy sa zrodil a následne inštitucionalizoval národný divadelný stánok, na rozdiel od špecifickej genézy i metamorfózy poľského profesionálneho divadla. V dôsledku toho sa predošlé milénium stalo pre slovensko-poľské kultúrne relácie prelomovým. Evidentný je napríklad nárast prekladov emblémových autorov poľskej dramatickej spisby: Stanisław Wyspiański, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, neskôr Sławomir Mrożek, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Różewicz, Witold Gombrowicz a ďalší. Tento záujem – ako uvádza polonista a literárny historik Jozef Hvišč – „pokračoval a v medzivojnovom období sa rozrástol o rad hier a drám reprezentujúcich modernú dramatikú Młodej Polski a medzivojnového obdobia. Aj po druhej svetovej vojne patrili preklady a inscenácie poľskej tvorby na našich divadelných scénach k najfrekventovanejším. Okrem Fredrových komédií to boli veselohry Michała Bałuckého, Jana Kurczaba, Jerzego Jurandota, Tadeusza Rittnera, Gabriely Zapolskej, drámy Leona Kruczkowského, Piotra Choynowského, Romana Brandstaettera, Jerzego Lutowského, Zofie Nałkowskej, Jerzego Szaniawského a desiatky poľských činohier“[2]. Zintenzívnená recepcia poľského divadla a nárast prekladov dramatiky poľskej proveniencie súvisí jednak s jej neodškriepiteľnými umeleckými hodnotami a jednak vyplýva z prirodzenej potreby mladej slovenskej profesionálnej divadelnej obce hľadať tvorivé inšpirácie nielen západným či východným smerom, ale aj na sever.

Svoju pozitívnu rolu v rozvoji inonárodných interkultúrnych kontaktov zohralo tiež posilnenie štúdia polonistiky tak v českých, ako aj slovenských vysokoškolských centrách. V roku 1970 bol na Filozofickej fakulte vtedajšej Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove otvorený lektorát poľštiny, ktorý dodnes pretrval a o dvadsaťsedem rokov, po zmenených spoločensko-politických pomeroch v Európe v 90. rokoch minulého storočia a po vstupe oboch krajín do Euroatlantických štruktúr

[1] V. Štefko, *Dlhé čakanie alebo od Fredra k Witkacymu*, „Dilema“ 2001, č. 9, s. 10.

[2] J. Hvišč, *Od bilaterálnych vzťahov k európskej integrácii*, [w:] *Slovensko – Poľsko. Bilaterálne vzťahy v procese transformácie*, red. *idem*, Lufema, Bratislava 2008, s. 250.

i do Európskej únie, kedy kultúrne kontakty susediacich štátov zmenili svoju kvalitu a začali sa zintenzívňovať, vznikol na Filologickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici ďalší lektorát poľštiny, ktorý od roku 2005 prerástol do študijného programu poľského jazyka a kultúry. Pre úplnosť však treba dodať, že sa na Slovensku poľština vyučuje už vyše 80 rokov, konkrétne na Univerzite Komenského v Bratislave (najskôr lektorátnou formou, od roku 1958 aj ako samostatný odbor).

Úsilie o oživenie kontaktov slovenských a poľských divadelných telies na reprezentatívnych scénach jednotlivých národných kultúr možno zaevidovať predovšetkým v 50. a 60. rokoch 20. storočia. Ako dokladujú archívne záznamy Slovenského národného divadla a Divadelného ústavu v Bratislave v divadelných sezónach 1956/1957 a následne 1957/58 hostovala činohra SND v Bratislave v krakovskom Divadle Juliusza Słowackého, v ktorom od 6. do 10. apríla 1957 úspešne uviedla štyri inscenácie: Jarišových *Inteligentov*, Tajovského *Ženský zákon*, Fredrovho *Pána Jowialského* (*Pan Jowialski*) a Zvonov *Tanec nad plačom*. O dva roky neskôr, presnejšie od 30. júna do 4. júla 1959, sa poľskému divákovi predstavila Čapkovou hrou *Biela nemoc*, Shakespearovou tragédiou *Romeo a Júlia*, Brechtovou drámou *Život Galileiho* a komédiou slovenského dramatika Petra Karvaša *Diplomati*. Kvôli úplnosti sa žiada poznamenať, že do roku 1948 prevažovali zájazdy opery, baletu alebo činohry našej reprezentatívnej národnej inštitúcie do Viedne a do Prahy, pričom okrem hostovania činohry do roku 1995 nefiguruje v archívoch záznam o účinkovaní opery alebo baletu na poľských profesionálnych scénach. Prvá zmienka hostovania činohry Slovenského národného divadla v Bratislave na pomerne bohatej trase po viacerých poľských mestách Chorzów – Katowice – Zabrze – Kraków – Gdańsk – Gdynia – Żyrardów – Varšava je datovaná rokom 1949 (od 7. do 24. marca), kedy sa súbor predstavil poľskej verejnosti scénickým folklórnym pásmom *Rok na dedine* v réžii Ivana Terena a Karola L. Zachara[3].

Kvalitatívne nová a podstatne odlišná podoba inšpirácie slovenského divadla poľskou modernou divadelnou tvorbou spadá do obdobia 60.-80. rokov minulého storočia. Objavné a svojou poetikou, výrazovým registrom i inscenačným jazykom odlišné poľské divadlo s osobnosťami, akými boli či dodnes sú Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Leszek Mądzik, Lech Raczak a ďalší výrazným spôsobom tvorivo prispeli k obohateniu slovenského divadelného kontextu i jeho inscenačnej praxe. Osobitá politicko-spoločenská, no predovšetkým umelecká klíma v Poľsku teda priaznivo vplývala na tvorivé osobnosti i tímy na Slovensku. Je pochopiteľné, že na sklonku 60. do polovice 70. rokov 20. storočia umelecky podnetné poľské festivaly, uveďme napríklad v tom čase inovatívny Medzinárodný študentský festival Otvoreného divadla vo Vroclavi (1967–1975), našli svojich respondentov aj v československom či v slovenskom kontexte a viacerí tvorcovia tieto umelecké podnety

[3] Hudobne na ňom spolupracovali Tibor Andrašovan a Ľuba Pavlovičová-Baková.

osobitým spôsobom rozvinuli vo svojej inscenačnej praxi (spomeňme napríklad Martina Porubjaka, Karola Horáka, Blaha Uhlára a podobne).

V publikácii Patricie Pászť *Súčasná poľská dráma*, ktorá analyticky traktuje a neraz priam akribicky „diagnostikuje“ umelecké tendencie i vývinové premeny súčasnej poľskej drámy a osobitosti poetiky jej tvorcov sa v našom príspevku budeme prednostne venovať slovensko-poľským či poľsko-slovenským divadelným inšpiráciám, kontaktom, dialógom a rezonanciam spomínaných divadelných kultúr po roku 1989. Ich mapovanie, rozšírené o ďalšie postrehy a informácie, opierame predovšetkým o výskum, ktorý v daných súvislostiach realizovali a následne ho vo svojich viacerých štúdiách zachytili dve bádateľky – slovenská teatrologička Juliana Beňová a poľská literárna komparatistka Lucyna Spyrka.

Rok 1989 sa stal v histórii krajín bývalého socialistického bloku medzníkom a priniesol mnoho závažných zmien vo väčšine štátov strednej a východnej Európy nielen v politickej sfére, ale aj v iných oblastiach spoločenského života, nevynímajúc ani sféru divadelnú. Limitovaná tvorivosť a obmedzenia v myslení nabrali úplne iný charakter a oslobodili sa spod ideologickej nadvlády onoho režimu. Sloboda slova, prezentácia osobných názorov, možnosť cestovania a „nespútaného“ premiestňovania sa z jedného miesta na iné – to jednoznačne rozpútalo nielen politicko-kultúrny pohyb v spoločnosti, ale rovnako ovplyvnilo kreativitu umelcov, autorov či tvorcov. Ako prví – konštatujúc spolu s Ladislavom Čavojským – boli to práve herci, ktorí „moderovali nežnú revolúciu“ [4]. Aj napriek tomu, že divadelníci si vzali slovo, situácia slovenskej dramatickej spisby a divadla sa neobyčajne skomplikovala a možno povedať, že takisto aj zdramatizovala. Vysporiadanie sa starého režimu a jeho prívržencov prostredníctvom nových aktivistov podľa Čavojského nielen zdiskreditovalo protagonistov divadelného života ostatného dvadsaťročia (najmä J. Soloviča a O. Záhradníka), čo znamenalo, že ich dramatické dielo v profesionálnych divadlách úplne zhaslo, ale revolúcia svojou neobľobnosťou voči profesionálnemu divadlu rovnako „takmer upratala drámu a pochovala divadlo“ [5]. Situácia okolo divadla bola skutočne revolučnejšia než v niektorých iných odvetviach či druhoch umenia, neopomínajúc dokonca literárnu sféru.

Divadelní tvorcovia – ako o tom uvažuje J. Beňová – začali hľadať témy i výrazové prostriedky, prostredníctvom ktorých by mohli opísať novú situáciu v krajine a medzi jej obyvateľmi, ako aj nájsť odpovede na otázky vynárajúce sa spomedzi hesiel hlásaných na tribúnach. Vysnený ideál absolútnej slobody – politickej, kultúrnej, umeleckej či sexuálnej mu bol nakrátko umožnený v 60. rokoch 20. storočia, ale vzápätí násilne odňatý. Jedinec, ktorý voľakedy vnímal politiku iba pasívne, náhle sa

[4] L. Čavojský, *Ostatné polstoročie – dvesto rokov starej slovenskej drámy*, [w:] *idem, Ostatné polstoročie slovenskej drámy*, Bratislava 1998, s. 20.

[5] *Ibidem*.

stáva aktívnym účastníkom politicko-spoločenských udalostí a za svoje skutky musí vziať aj morálnu zodpovednosť[6].

Pamiatkou na dané obdobie je Mrožkovo *Tango*, dráma napísaná v roku 1964 počas autorovej talianskej emigrácie. Pri písaní tejto hry Mrožek nemohol ani len tušiť, že sily túžiace po slobode vyhrajú svoj zápas nielen v jeho rodnom Poľsku, ale aj v Československu. Viacerí inscenátori teda siahli po „absurdnom“, ale zároveň nesmierne aktuálnom Mrožkovi a svoje obavy z novej situácie transformovali na javiská prostredníctvom jeho textov. Dôvody, ktoré viedli tvorcov k uvádzaniu poľského dramatika na slovenskej profesionálnej scéne asi najvýstižnejšie pomenoval režisér Stanislav Párnický, ktorý v činohre Novej scény Bratislava naštudoval v júni roku 1990 Mrožkovo *Tango*: „Hra nás nevaruje pred omylmi v živote, ale vystríha nás pred podľahnutím životu bez kritérií a neodhadnutím nebezpečenstva, ktoré sú ľudia schopní do nášho života vniesť – to je veľmi dôležité vo chvíli, keď je človek povinný rozhodovať sám za seba“ [7]. Tvorba tohto vari najznámejšieho poľského novinára, dramatika, prozaika a karikaturistu bola slovenskému divákovi sprístupnená už v šesťdesiatych rokoch minulého storočia, kedy študenti vŠMU v celoslovenskej premiére úspešne inscenovali v roku 1963 jeho jednoaktovky *Veselica (Zabawa)* a *Striptíz (Strip-tease)*, a tak prostredníctvom poľského autora uviedli na slovenské javiská fenomén absurdnej drámy.

Renesancia Sławomira Mrožka na profesionálnej divadelnej scéne sa odohráva v dvoch divadlách – v martinskom Divadle Slovenského národného povstania, ktoré v réžii hosťujúceho Róberta Horňáka pripravilo autorov dramatický debut *Policajti (Policja, 14 II 1989)* a v bratislavskom Štúdiu S, ktoré v celoslovenskej premiére uviedlo *Emigrantov (Emigranci, 26 V 1989)*. Táto inscenácia, naštudovaná Martinom Porubjakom, získala u divadelnej kritiky, ale aj v širšej kultúrnej verejnosti výrazný ohlas nielen vďaka vynikajúcim hereckým kreáciám, ale aj vďaka obsahovým podnetom – konfrontácii videného s neraz bolestnou vlastnou skúsenosťou. Úspech inscenácie korunoval televízny film natočený v roku 2002 v tej istej réžii a v rovnakom obsadení ako pred trinástimi rokmi. Záujem o dramatickú tvorbu Sławomira Mrožka sa v nasledujúcich rokoch stupňoval. Ako sme už uviedli, do divadiel sa dostalo jeho vrcholné dielo prvého obdobia *Tango* a k nemu sa pridali ďalšie texty. Inscenovali ich najmä tí, ktorí mali s autorom už nejaké skúsenosti – *Velvyslanec (Ambasador)* v réžii Milana Lasicu (Divadlo Astorka Korzo '90 Bratislava, 15 VI 1991), *Strip-tease* v réžii Petra Mikulíka a dramaturgii Martina Porubjaka (Malá scéna SND, 27 III 1993), ako aj tí, ktorí sa k nemu dostávali po prvýkrát – režisér Juraj Nvota uviedol v celoslovenskej premiére zriedkavo hrávaný titul *Letný deň (Letni dzień, Trnavské divadlo, 1 III 1991)*, herec Boris Farkaš režíroval *Stroskotancov (Na*

[6] J. Beňová, *Nová dráma – nová divadelná realita. Inšpirácie poľskej drámy a poľského divadla po roku 1989*, [w:] *Slovensko – Poľsko...*, s. 149.

[7] M. Mistrík, *Včerajší Mrožek dnes*, „Dialóg“ 1990, č. 14, s. 21.

peľným morzu, Divadlo Astorka Korzo '90 Bratislava, 10 IV 1991) a divadelnú adaptáciu poviedky *Dom na hranici* (*Dom na granicy*) uviedli v martinskom divadle Slovenského národného povstania pod názvom *Doma na hranici* s podtitulom *Kratochvíla* v réžii Petra Mankoveckého (13 XII 1991). Aktuálnosť autorovho posolstva potvrdili aj inscenátori v Spišskej Novej Vsi, kde v Štúdiu Spišského divadla v réžii Miroslava Dziaka-Košického znova uviedli *Emigrantov* (14. a 15 XII 1995) ako nadčasovú úvahu o postavení človeka v spoločnosti.

Dôkazom životaschopnosti jeho textov je tiež ich opätovný návrat na slovenské javiská koncom deväťdesiatych rokov – rovnaký tvorivý tím, ktorý uviedol *Letný deň* v roku 1991 v Trnave, ho po šiestich rokoch preniesol do Bratislavy na javisko Divadelného klubu na Školskej ulici (28 IV 1997) a o rok neskôr v snahe o generačnú výpoveď ho inscenovali odvážni Martinčania v réžii Torstena Ondrejoviča (Divadlo SNP Martin – Štúdio M, 16 I 1998). Ak mladí Martinčania pociťovali potrebu hovoriť o strachu a neistote súčasníka z konca storočia, „skúsení“ Bratislavčania si vybrali Mrožka na tlmočenie strachu z nástupu novej totality. Na javisku Malej scény SND dramaturg Martin Porubjak a režisér Štefan Korenčí v preklade Milana Lasicu znova uviedli *Tango* (14 VI 1997). Inscenácia vyznela ako umelecká a vtipná metafora „o hľadani ideálneho modelu fungovania spoločnosti“ [8]. Slovenskí divadelníci inscenovali Mrožka aj v roku 2002. V Mestskom divadle v Bratislave inscenoval čerstvý absolvent réžie Michal Vajdička *Zábavu* (*Zabawa*) v ženskom obsadení a študenti vŠMU pod vedením Daniela Majlinga uviedli *Začarovанú noc* (*Czarowna noc*). Po jedenástich rokoch (11 IV 2008) sa k najčastejšie inscenovanému Mrožkovmu titulu v európskom divadle vrátil tiež slovenský režisér strednej generácie Rastislav Ballek, ktorý v martinskom Komornom divadle uviedol *Tango*. Za najdôležitejšie v inscenácii považoval „zachovanie rovnováhy medzi tragickým a komickým a dosiahnutie tretej ‚vlastnosti‘, v tomto svete jedinej možnej, ktorou je tragikomickosť“ [9]. Hru nechápal ako filozofické podobenstvo totalitnej moci, ale ako zamyslenie sa nad bolestným rokom 1968 súčasnými očami: nielen z pohľadu československého „tanku“, ale v globálnom kontexte, keď svetom preletela vlna protestov a demokraticko-empancipačných úsilí, ktoré výrazne zmenili pohľad na neho. Ako podotkol Róbert Mankovecký v bulletine k inscenácii *Tango* v Slovenskom komornom divadle v Martine (premiéra 11 IV 2008): „Mrožka rovnako úspešne hrali v celom svete a interpretácie jeho hier neboli vnímané ako metafora boľševického útlaku v malej krajine v strede Európy, ale ako témy univerzálne. Mrožek, podobne ako Witkiewicz, vidí svoj svet v perspektíve katastrofy. Na rozdiel od Witkiewicza je však jeho katastrofa dvojznačná a ironická“ [10].

[8] B. Dvořáková, *Slovenské tango, vlastné pravidlá*, „SME“ 1997, 16.06., s. 8.

[9] R. Ballek, *Mrozkovo Tango*, <http://bit.ly/1pfel4Q> [dátum prístupu: 10 VI 2013].

[10] R. Mankovecký, *Slavomír Mrožek Tango*, bulletin k inscenácii, premiéra 11 IV 2008, s. 4.

V roku 2011 uviedli slovenskí tvorcovia na scéne Astorky Korzo'90 jednu z jeho mladších drám *Zábavu* v réžii Júlie Rázusovej (9 IX). Táto zaujímavá jednoaktovka o troch robotníkoch, ktorí sa znenazdania ocitnú v akomsi kultúrnom dome, na nejestvujúcej zábave, sa u nás dočkala viacerých spracovaní. V tomto prípade dokonca v ženskom obsadení. Pre jedných bola vyjadrením absurdity politickej, pre druhých kultúrnej. Pre iných zasa dobrou zábavou. Túto inscenáciu modelujúcu Mrožkov dramatický text, reprezentujú *Proroci*, v origináli *Testarium* (25 III 2013). Naštudovali ho v Burkovni pod dramaturgicko-režijným vedením Andrei Bučkovej a Michaela Vyskočaniho študenti bratislavskej Divadelnej fakulty vŠMU, pričom ich inscenačný výklad akcentuje jeden z kľúčových motívov hry, zdôrazňovaný aj samotným autorom – charizmatického proroka, ktorý dokáže strhnúť dav v akejkoľvek spoločenskej situácii a v intenciách sémantického gesta naznačujú inscenátori, že súčasný Boh si svojich prorokov nevolí náhodne. Ba naopak, dôsledne sleduje situáciu, efektívne infiltrovaný v ľudskej mase a čaká, kedy pred ňu predstúpi víťaz krvavej hry, ktorej priebeh sledujeme až do trpkého konca. Dosiaľ posledné divadelné predstavenie na slovenskom javisku predstavuje už niekoľkokrát u nás uvádzaný titul *Letný deň*, ktorý naštudovali v prešovskom rusínskom Divadle Alexandra Duchnoviča interpreti vyškolení kyjevským Divadelným inštitútom Karpenka-Karého v inscenačnom tandeme mladej dramaturgičky a dramatičky Michaely Zakuťanskej a herca a najnovšie i režiséra Jakuba Nvotu (18 X 2013).

Spolu so Sławomirom Mrožkom sa v 90. rokoch 20. storočia na slovenských scénach postupne objavujú aj diela ďalších významných poľských dramatikov – Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacyho Witkiewicza a Tadeusza Różewicza. Kým v roku 1990 slovenský teatroológ Miloš Mistrík upozorňoval na žalostné uvádzanie poľskej modernej drámy na Slovensku a vyzdvihoval hodnoty Gombrowiczovho a Różewiczovho diela^[11] pre svetové divadelníctvo, na prelome tisícročí napokon dochádza k „objavovaniu“ týchto autorov slovenskými tvorcami. So študentmi vŠMU naštudoval pedagóg a herec Emil Horváth ml. v Divadelnom štúdiu vŠMU Gombrowiczovu hru *Ivona, princezná burgundská* (*Iwona, księżniczka Burgunda*, 22 XI 1991), ktorú neskôr s rovnakým inscenačným tímom pripravil na doskách nitrianskeho Divadla Andreja Bagara (16 X 1993). Ako by si chcel Horváth, tak ako pred rokmi Mikulík, overiť hodnoty tohto textu na javisku a spôsob jeho realizácie. Jeho uvedenie bolo dokonca vôbec prvým naštudovaním tejto hry na Slovensku. Náročný text preložil Mariánom Servátkom a upravený režisérom Emilom Horváthom ml. frapoval divákov nielen témou, ale aj umeleckou realizáciou. Režisér inscenácie „strhol súbor do štýlovo vzácneho jednotného prejavu premyslenou myšlienkovou motiváciou, ktorá sa stáva stále viac čitateľnou“^[12].

[11] M. Mistrík, *Poľská dramatická spisba na slovenskej profesionálnej scéne*, [w:] *Slovenské divadlo v 20. storočí*, red. *idem*, VEDA, Bratislava 1999, s. 456.

[12] P. Palkovič, *Vízia čestnosti civilizácie*, „Práca“ 1993, 16.11, s. 5.

Výpovednú hodnotu diela znásobenú aktuálnosťou problémov človeka na prahu tisícročí využili aj divadelníci v Spišskej Novej Vsi, ktorí ho realizovali dokonca v medzinárodnom tandeme (Spišské divadlo, 30 XI 2001). Vďaka podpore Medzinárodného višegrádskeho fondu prizvali k spolupráci poľského režiséra Andrzeja Rozhina a českú dramaturgičku Máriu Caltovú, aby pomocou metafory hovorili o „nenormálnosti“ našej spoločnosti. Civilizačná kríza, otázky slobody jednotlivca a jeho schopnosti prispôbiť sa spoločnosti intrigovali aj najmladšiu generáciu súčasných divadelníkov. V réžii Maje Hriešik sa *Ivona, princezná burgundská* objavila na plagátoch vŠMU (3 V 2004), ale už v novom preklade Alexandra Horáka a Romana Olekšáka. O šesť rokov neskôr (4 VI 2010) sa v košickom Štátnom divadle rozhodol naštudovať tento titul režisér maďarského pôvodu József Czajlik. Hoci nepriniesol novú optiku, načierajúc do zložitých vrstiev rozľahlého intelektuálneho Gombrowiczovho sveta, konzekventnou interpretáciou textu, precíznou prácou s hercom a divadelným znakom v rámci štruktúry divadelného diela, dokázal udržať diváka v napätí, čím ho prinútil ľudsky autenticky reagovať na kreatívne výzvy súboru.

Ďalší z velikánov poľskej dramatickej literatúry Stanisław Ignacy Witkiewicz sa na repertoár slovenských divadiel dostal prvýkrát až v roku 1988, keď jeho hru *Matka* v réžii dnes azda najznámejšieho filmového režiséra Martina Šulíka uviedlo Divadlo SNP v Martine (12 III 1988). V deväťdesiatych rokoch 20. storočia inscenovali Witkacyho ešte jeho rodáci, študenti vŠMU. V roku 1990 s hrou *Oni* sa predstavil slovenským divákom režisér Rudolf Zioło a v roku 1992 hru *Sépie čiže Hyrkánsky svetonázor* naštudoval Zbigniew Najmoła. Nasledujúca fascinácia Witkiewiczovou tvorbou prichádza až v novom tisícročí. Je zaujímavé, že opäť ho inscenujú študenti vŠMU, a to predovšetkým tí, ktorí sú nejako zviazaní s poľskou literatúrou a kultúrou. Režisér Ján Štrbák svoj pobyt v Krakove využil aj na zoznamovanie sa s poľskou literatúrou a preložil Witkiewiczov text *Blázon a mníška (Wariat i zakonnica)*, ktorý v divadelnom štúdiu Kaplnka vŠMU v roku 2000 inscenoval študent réžie Peter Nagy. K tomuto textu sa študenti vŠMU vrátili v roku 2005, keď ho inscenovali pod názvom *Blázon a mníška alebo Nikdy nie je tak zle, aby nemohlo byť horšie* v réžii Daniela Pulla a v tom istom roku ho uviedli aj v Bábkovom divadle v Košiciach pod názvom *Experiment Dr. Griina* v réžii Radovana Lipusa. Z Witkacyho diela na slovenských javiskách najviac rezonovala jeho hra *V malej kúrii (W małym dworku)*, ktorú v slovenskej premiére uviedlo Štúdio Štátneho divadla v Košiciach (26 V 2001) v réžii známeho poľského divadelníka Henryka Rozena a v preklade Petra Himiča. Po ďalšej autorovej hre siahol opäť príslušník mladšej režisérskej generácie Jakub Nvota, ktorý v Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici inscenoval text *Belzebubova sonáta alebo Skutočný príbeh z Mordovaru (Sonata Belzebuba)* v preklade Silvie Karovičovej. Uvedené inscenácie len potvrdzujú, že náročných Witkiewiczových textov sa zmocňujú príslušníci najmladšej divadelnej generácie, dobre oboznámení s poľským

kultúrnym prostredím, ktorí dokážu citlivo vniknúť nielen do jeho diela, ale vnímajú ho v širších kontextoch.

Posledný z trojice poľských dramatických velikánov Tadeusz Rózewicz nestojí v našich úvahách na poslednom mieste z hľadiska kvality svojho dramatického opusu, ale príčinou je najnižší počet uvádzania jeho diel na slovenských javiskách. Prvýkrát sa objavuje na scéne Divadla poézie v roku 1963, keď hosťujúci režisér Jiří Vrba uvádza jeho hru *Svedkovia alebo Naša malá stabilizácia* (*Świadkowie albo Nasza mała stabilizacja*) a po viac ako dvadsiatich rokoch sa objavuje znova v martinskom Divadle Slovenského národného povstania, kde režisér Roman Polák a dramaturg Martin Porubjak uviedli jeho hru *Pasca* (*Pułapka*, 4 XI 1986). Vďaka študentom divadelných odborov bratislavskej vŠMU – v predrevolučných týždňoch sa revitalizácie dočkala jeho *Kartotéka* (*Kartoteka*, 4 XI 1989), ktorú uviedli v Divadelnom štúdiu vŠMU a po desaťročí ho na scéne Kaplnky vŠMU nanovo prečítali polonisti a ich kolegovia z odboru réžie a dramaturgie. V roku 2001 v režijnom naštudovaní ambiciózneho tvorca Jozefa Kolečáka a dramaturgie Františka Vámošiho sa na slovenské javisko dostala hra *Stará žena vyseďáva* (*Stara kobieta wysiaduje*) v preklade Silvie Karovičovej (27 III 2001) a o dva roky neskôr sa v dramaturgie súboru LUDUS objavuje inscenácia *Folder s podtitulom Včera absurdita, dnes realita* (11 II 2012), inšpirovaná už spomenutou hrou *Kartotéka* v dramaturgicko-režijnej úprave Mira Dacha a Juraja Letenaya a réžii Petra Kubu. A ako uvádzajú v bulletine inscenátori: „v živote každého z nás raz nastane chvíľa, kedy rekapitulujeme, triedime, čistíme a usporadúvame všetky momenty života, priateľov i rodinu. Každý má svoj vlastný „folder“, v ktorom je uložený život“ [13].

Nemali by sme však zabudnúť na dramatikov – ako ich označuje J. Beňová – „solitérov“, ktorí sa na slovenských javiskách objavujú aspoň s jedným zo svojich diel. Popri overenom komédiografovi Aleksandrovi Fredrovi, ktorý je súčasťou repertoáru mnohých divadiel uvádzajúcich tzv. ľahšie žánre (Mestské divadlo Žilina naštudovalo v roku 1996 jeho hru *Nikt mnie nie zna* pod názvom *Pán Tomáš* a košickí konzervatoristi v roku 2000 inscenovali text *Muž a žena* (*Mąż i żona*) sa na slovenskom javisku objavil aj text Ireneusza Ireďyńského *Zbohom, Judáš!* (*Żegnaj, Judaszu*) inscenovaný v bratislavskej Kaplnke vŠMU režisérom Rastislavom Šestákom v roku 1999 a o niekoľko mesiacov neskôr režisér Martin Porubjak podľa tejto hry nakrútil televízny film. Okrem spomínaných autorov inšpirovali slovenských tvorcov aj iné texty poľskej proveniencie: *Tymoteusz wśród ptaków* Jana Wilkowského v slovenskej verzii *Maco Mačo hľadá hniezdo* v réžii mladého poľského umelca Arkadiusza Klucznika (Divadlo Jána Palárika v Trnave, 26 X 2008), montáž textov jedného z najznámejších básnikov a súčasne autora kabaretových, revuálnych a politických textov Juliana Tuwima *Cesta do krajiny Tuwim* (*Droga do*

[13] M. Dacho, *Folder s podtitulom Včera absurdita, dnes realita*, bulletin k inscenácii, premiéra 11 II 2012, s. 2.

kraju Tuwim) v celku inovačnej interpretácii režiséra a súčasného riaditeľa Starého divadla Karola Spišáka v Nitre – Ondreja Spišáka (premiéra 10 VI 2011 v tomto divadle). V danom období získala výraznú popularitu na slovenskej profesionálnej scéne hra *Malované na skle* (*Na szkle malowane*) autora textov piesní a hudby Ernesta Brylla, ktorú uviedli v rozličných textových interpretáciách a variantoch viaceré divadelné súbory: Východoslovenské štátne divadlo v Prešove[14] v réžii Milana Antola (19 XI 1993), Mestské divadlo v Žiline s podtitulom *Balada o našom hrdinovi* (v réžii Antona Šulíka ml., 14 I 2004), Nová scéna v Bratislave v scénickej tanečno-pohybovej kompozícii choreografa Jána Ďurovčíka (23 IX 2005).

Kým divadlo 70. a 80. rokov minulého storočia je všeobecne charakterizované ako divadlo inscenátora (výrazne dominujúceho režiséra), divadlo 90. rokov možno v zjednodušených súradniciach označiť ako autorské divadlo alebo divadlo autora. Inscenátori preto hľadajú nové súčasné texty, ale často si vyberajú aj zabudnutých (alebo v našich spoločenských podmienkach pre politické dôvody neuvádzaných) autorov.

A práve všeobecné témy, skryté významy a posolstvá, možnosť experimentovania s formou boli dôvodom, prečo mladí absolventi vŠMU v Bratislave často siahali po dielach dnes už klasikov svetovej literatúry. Tak ako v 60. rokoch ich dnešní učitelia objavili Mrożka a uviedli ho na slovenské javiská, generácia súčasných mladých perspektívnych divadelníkov uviedla na javiská Różewicza a Witkacyho, interpretovaných spôsobom im vlastným. Absurdná, moderná i avantgardná dramatika im zrazu poskytovala priestor na vyjadrenie vlastných myšlienok a pocitov z novej spoločenskej a individuálnej situácie.

Ak sme v dvadsiatom storočí konštatovali prudký nárast umeleckých smerov, prúdov, foriem a konštantne s tým aj umeleckých diel, dvadsiate prvé storočie prinieslo explóziu v oblasti vydávania, rozširovania a produkcie diel vo všetkých rovinách umeleckej tvorby. Môžno hovoriť o kvantitatívnej textovej revolúcii. Mnohosť materiálu spôsobuje, že umelec sa len ťažko orientuje v spleti valiácií a svoj výber často ponecháva na sprostredkovanie či náhodu. To platí aj o uvádzaní súčasných dramatických textov na javiská slovenských divadiel, ktoré sa sem často dostávali prostredníctvom osobných kontaktov a mimoumeleckých väzieb. Otvorenie hraníc, prudký rozvoj sieťovej komunikácie, digitalizácia, medzinárodné stretnutia divadelníkov, cezhraničná spolupráca, projekty financované z grantov a podporných programov – to všetko prináša rýchlejší a kompaktnejší kontakt s inými divadelnými kultúrami. Nastupujúca generácia divadelníkov sa pohotovo zorientovala v európskom „dramatickom“ priestore a siahla po dielach, ktoré najviac zodpovedali jej umeleckým a ideovým zámerom.

Typickým príkladom brisknej reakcie na dianie v poľskom divadelníctve je uvedenie hier súčasného poľského dramatika Ingmara Villqista

[14] Prvotný a súčasný názov tohto divadla je Divadlo Jonáša Záborského v Prešove.

(vlastným menom Jarosław Świerszcz) na javiskách dvoch slovenských divadiel. S myšlienkou priblížiť slovenským divákovi i divadelníkom tvorbu jednej z popredných osobností súčasnej poľskej dramatiky prišlo Štátne divadlo v Košiciach v roku 2003, keď pripravilo dokonca projekt pod názvom *Villqist versus Villqist*. Cieľom projektu bolo predstaviť divákovi autorovu tvorbu prostredníctvom dvoch zdanlivo rozmanitých hier (tematicky i štruktúrne). Obe drámy boli uvedené v slovenskej premiére v preklade a dramaturgii riaditeľa košického divadla Petra Himiča – strhujúcu a tragickú komornú hru *Helverova noc (Noc Helvera)* režíroval začínajúci Dušan Bajin (29 III 2003) a komickú jednoaktovku *Oskar a Ruth* uviedli Košičania v réžii čerstvého absolventa vŠMU Patrika Lančariča (23 v 2003). Významným teatrologickým činom bolo aj vydanie siedmich Villqistových hier na sklonku roku 2003 Divadelným ústavom Bratislava, ktorý vo svojej edícii *Nová dráma/New Drama* vydal pod názvom *Hry* antológiu autorových dramatických textov, doplnenú odbornou štúdiou novinára „Gazety Wyborczej“ Romana Pawłowského takpovediac „premiérovu“, lebo v jeho rodnej krajine antológia tohto typu zatiaľ nevyšla. Hoci predstavenia Villqistových hier nepatria v slovenskej recepcii medzi najpočetnejšie, výrazne však „poukazujú na širší kontext, ktorý naznačuje, kam smerujú nové snahy divadla nielen poľského či slovenského, ale mladého európskeho divadla vôbec“ [15]. Je to úsilie stvárať hrdinu nového typu, človeka v hmotnej a psychosociálnej situácii, aká sa u nás a v ostatných postkomunistických krajinách vytvorila po roku 1989.

Tvorba Ingmara Villqista zaujala nielen košických tvorcov, ale aj ďalšieho divadelníka, dramaturga a režiséra Svetozára Sprušanského, ktorý priblížil slovenskému divákovi dokonca autorov dramatický cyklus. Nitrianske Štúdio Divadla Andreja Bagara sa teda podujalo inscenovať štyri jednoaktovky pod názvom *Bezksylíkovce (Beztlencowce, 19 III 2004)* v jeho réžii. Sprušanský v priebehu siedmich rokov zaradil do dramaturgického plánu súboru ďalšie hry súčasných autorov poľskej proveniencie: text Andrzeja Saramonowicza *Testosteron* (16 IV 2004) v réžii Petra Mankoveckého, dramaturgii Svetozára Sprušanského a v preklade Bohdany Sprušanskej, ktorý sa stretol s výrazným diváckym úspechom, dielo mladej poľskej autorky Dany Łukasińskiej *Agáta hľadá prácu (Agata szuka pracy, 5 v 2006)*. Naštudovali ju len niekoľko mesiacov po jej poľskej premiére, čo je jasným signálom aktuálneho intenzívneho záujmu slovenských divadelníkov o súčasnú poľskú dramatickú i divadelnú produkciu. V programe nitrianskeho divadla sa teda ešte objavili: autorka a publicistka Dorota Masłowska s hrou a inscenáciou s rovnomenným názvom *Dvaja úbohí Rumuni hovoriaci po poľsky (Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku, 27 I 2012)* v réžii Júlii Rázusovej, za ktorú

[15] A. Mikołajczyk, *Osobitné transgresie. Ingmar Villqist na doskách slovenských divadiel*, [w:] *Slovensko – Poľsko...*, s. 178.

v rámci Novej drámy 2012 získala Cenu študentskej poroty a súčasná dramatička Anna Burzyńska s tragikomédiou *Korepetitor* (22 VI 2013) ironicky traktujúcou tému lásky a veľkej vášne v réžii súborom už overeného poľského tvorca Andrzeja Rozhina. Populárnosť a divadelné zručnosti spomínaného autora Ingmara Willqista priniesli ďalšie a neraz inovačné interpretácie jeho textov: Štúdio 12 v Bratislave pripravilo na základe rozličných fragmentov z dielne tohto autora modernú inscenáciu *O+R+K (O plus ER plus KATETER)* ťažiacu z tanca a výrazových prostriedkov činoherného divadla v réžii čerstvej absolventky vŠMU Veroniky Pavelkovej (18 XI 2010) a Mestské divadlo v Žiline zasa vzrušujúci príbeh prostitútky starajúcej sa o chorú mladšiu sestru s názvom *Taká fajna baba ako ty (Taka fajna dziewczyna jak ty)* v réžii Adriany Totíkovej (21 X 2011).

Ako správne postrehla Beňová, mladí poľskí tvorcovia prinášajú do divadla nový fenomén – dramatický text, plný aktuálnych problémov, text, ktorý sa stáva výpoveďou celého pokolenia, ich pocitov, bez rozdielu jazykovej či národnej príslušnosti, vyznania, politických názorov či sexuálnej orientácie“ [16]. Dôkazom blízkych kontaktov slovenského divadla s poľským je aj to, že sa na slovenských javiskách objavil snáď v danom období najinscenovanejší dramatik Michał Walczak – označovaný poľskou kritickou obcou za vychádzajúcu hviezdu poľskej drámy a najtalentovanejšieho mladého dramatika vyjadrujúceho „bolesti generácie tridsiatnikov“ [17]. Bolo len otázkou času, kedy sa Walczakove diela dostanú aj k slovenskému divákovi. Jeho hru *Pieskovisko (Piaskownica)* uviedli v roku 2003 študenti vŠMU, vzápätí po jej poľskej premiére v réžii Jána Komiša. Vďaka Jánovi Štrbákovi sa v roku 2007 ocitla na profesionálnej scéne, ktorý ju vo vlastnom preklade a s finančným príspevkom Poľského inštitútu inscenoval v divadle A4 – nultý priestor. Štrbák, fascinovaný jeho tvorbou, naštudoval na slovenských javiskách dva tituly ambiciózneho autora: v Divadle Meteorit drámu *Prvýkrát (Pierwszy raz, 31 X 2009)*, ktorá je voľným pokračovaním jeho debutu *Pieskoviska* a v priebehu štyroch mesiacov ďalšiu hru *Polovačka na losy (Polowanie na losia)* v žilinskom Mestskom divadle (26 II 2010).

Okrem súčasných poľských dramatikov sa na slovenských scénach objavili ešte diela „starých majstrov“. S veľkým úspechom inscenovalo v roku 2005 divadelné teleso Teatro Tatro dramatický text Tadeusza Słobodzianka *Prorok Ilja* dokonca v medzinárodnom poľsko-slovenskom obsadení a do slovenských divadiel sa dostal aj poľský dramatik, ktorý strávil dlhšie obdobie v USA Janusz Głowacki. Činohra SND v ДРОИH uviedla jeho *Štvrtú sestru (Czwarta siostra, 23 a 24 XI 2002)* v preklade Tomáša Horvátha a réžii jeho otca, herca a režiséra Emila Horvátha ml. Tvorcov inscenácie inšpiroval výrazne súčasný text, najmä svojím groteskným sarkazmom, provokatívnou a otvorenou kritikou, ale i jazykovou drsnosťou. Po danej hre siahli aj košickí divadelníci, ktorí ju uviedli

[16] J. Beňová, *op. cit.*, s. 156.

[17] *Eadem, Mladí poľskí výtržníci*, „Divadlo v medzičase“, 2006, č. 1/2, s. 63–68.

v Štúdiu Štátneho divadla (11 VI 2004) ako pokračovanie úspešne začatej slovensko-poľskej spolupráce v réžii poľského tvorcu Henryka Rozena a v dramaturgii Petra Himiča. Głowackého text sa objavil aj na javisku Divadla Jána Palárika v Trnave, kde v réžii Dušana Bajina uviedli *Polovačku na švábov* (*Polowanie na karaluchy*, 13 VI 2003). Obe hry sa stretli s priaznivým diváckym ohlasom aj vďaka metaforickej výpovedi i umeleckému spracovaniu. Inscenátori (preklad Jozef Marušiak, réžia Emil Horváth ml.) bratislavskej činohry SND sa ku Głowackému opätovne vrátili, keď na doskách Štúdia uviedli jeho hru *Antigona v New Yorku* (*Antygona w Nowym Yorku*, 2 II 2013) stvárnajúcu aktuálnu a súčasne páľčivú tému bezdomovectva a emigrácie, poukazujúcu zároveň na veľké sociálne rozdiely v spoločnosti, ktoré neraz vedú človeka k neočakávaným reakciám. New York a jeho mravenisko v podzemí či nad zemou sa tak jednoducho stávajú metaforou veľkého sveta stratených duší, ktoré túžia po inom novom živote.

Dramatickú vitalitu a latentnú teatrálnosť v poľskej dráme minulého storočia potvrdzuje aj fakt, že študenti Divadelnej fakulty Akadémie umení v Banskej Bystrici či presnejšie ich pedagógovia regulárne siahajú (rok čo rok) po textoch dramatikov tejto národnej kultúry. Počas piatich rokov (1997–2011) našťudovali štyri celovečerné projekty: *Wypiańského Svadbu* (*Wesele*) v réžii Matúša Oľhu (27 I 2007), *Słowackého Balladynu* v režyserii Luboslava Majeru (27 I 2009), *Willqistových Beztlenovcov* našťudovaných mladou režisérkou Silviou Magurskou (22 II 2010) a napokon *Saramonowiczov Testosteron* v réžii známej slovenskej herečky Evy Večerovej (27 IV 2011). Uvedené texty okrem ich umelecko-estetických valérov spĺňali i spĺňajú rovnako didaktickú funkciu, pretože prostredníctvom nich si mladí divadelníci mali možnosť overiť svoje interpretačné či herecké dispozície.

Intenzívny vplyv poľskej inscenačnej praxe na slovenské divadlo sa prejavuje už mnohé roky aj v oblasti bábkového umenia. Svedčí o tom nielen časté uvádzanie hier poľských autorov na slovenských bábkových javiskách, ale aj veľký záujem o poľskú teóriu bábkového divadla. V 60. a 70. rokoch sme sa v repertoároch slovenských bábkových divadiel pomerne často stretávali s titulom Jana Wilkowského *Przygody Tymoteusza Rymcimci*, ktorý uvádzali tvorcovia pod rôznymi slovenskými názvami, ako aj s hrou Hanny Januszewskiej *Tygrysiek*. V inscenovaní poľských autorov pre deti a mládež pokračujú aj dnešní bábkari, dokonca v priamej spolupráci s poľskými divadelníkmi. V bratislavskom Bábkovom divadle uviedli v roku 2000 hru Agaty Sowy *Kozliatka, vlk a červíček* (*Koźłeta, wilk i robak*) v réžii hosťujúceho Aleksandra Andrzeja Łabińca a Bábkové divadlo v Košiciach prinieslo v roku 2005 najmenším divákom *Krajčírsku rozprávku* (*Opowieść krawca*) Ewy Piotrowskej v réžii samej autorky, ako aj o niekoľko rokov neskôr dva texty *O bračekoch, sestričkách sv. Františka* (*O braciszkach, siostrzyczkach św. Franciszka*, 11 II 2011) a *O rytierovi bez koňa* (*Baśń o rycerzu bez konia*, 28 IX 2012) mladej umelkyne, dramaturgičky białostockého Bábkového divadla

a mnohonásobnej laureátky Súťaže hier pre deti a mládež Marty Guśniowskej, prvý naštudovaný divadelným režisérom českého pôvodu Petrom Nosálkom a druhý poľským tvorcom Jackom Malinowským. Po spomínanej autorke siahlo aj bansko-bystrické Bábkové divadlo na Rázcestí, ktoré v roku 2012 v réžii a preklade Mariána Pecka uviedlo s veľkou rezonanciou jej hru pre najmladšieho diváka *Dobrá chuť, vlk!* (*Smaczne-go, wilku!*).

O tom, že dráma a divadlo poľskej proveniencie má v súčasnej slovenskej divadelnej kultúre významné postavenie, svedčia dve skutočnosti: je to jednak bohatá prezentácia poľskej dramatiky na festivale „Novej drámy“ v roku 2012, na ktorej nitrianski súbor DAB s úspechom uviedol Masłowskej hru *Dwaja úbohí Rumuni hovoriaci po poľsky* v réžii Júlie Rázusovej a žilinské Mestské divadlo festivalovému divákovi ponúklo Villqistovo dielo *Taká fajna baba ako ty* naštudované Adrianou Totíkovou a jednak je to vydanie antológie hier poľských dramatikov „Poľská dráma“ (2012) bratislavským Divadelným ústavom, ktorá obsahuje texty od renomovaného autora Juliusza Głowackého a jeho úspešnej hry *Antigona v New Yorku* cez Jerzyho Pilcha, ktorý v humorne ladenom diele *Lyže Svätého otca* pripomenie Sławomira Mrożka až po najnovších, aj keď už vari rovnako etablovaných autorov – Dorotu Masłowskú *U nás je to fajna*, Tadeusza Słobodzianka *Naša trieda* a Małgorzatu Sikorsku-Miszczuk *Kufor*. Publikácia je opatrená predslovom renomovanej poľskej teatrologičky Justyny Jaworskej s názvom *Lekcia Antigony* v preklade Karola Chmela. Kvôli úplnosti treba ešte dodať, že v Levoči boli vydané aj hry známeho poľského prozaika, dramatika, filmového scenáristu a publicistu Andrzeja Stasiuka, ktorého hru *Čakanie na Turka* (*Czekanie na Turka*) uviedla činohra Štátneho divadla Košice v réžii poľského divadelníka Henryka Rozena (7 XI 2011).

Vari najvitálnejšie kontakty medzi slovenskými a poľskými divadelníkmi prebiehajú počas hostovania slovenských divadiel v Poľsku alebo poľských súborov na Slovensku. Kým pravidelná účasť slovenských súborov na poľských javiskách je sporadická, poľskí divadelníci sú neodmysliteľnými návštevníkmi medzinárodného festivalu Divadelná Nitra[18]. Svoj cieľ absolútne naplnila práve pri uvádzaní hier poľských inscenátorov – a pre slovenskú divadelnú obec objavila dnes už výrazné osobnosti poľského divadla práve v čase, keď sa o nich začalo diskutovať nielen v Poľsku[19], ale aj v širšom divadelnom priestore. Na festivale mohli slovenskí diváci zhliaďnúť priam prelomové produkcie poľskej divadelnej scény, ktoré v Poľsku neraz vyvolali kontroverznú polemiku a radia sa k reprezentatívnym inscenačným činom súčasnej poľskej divadelnej kultúry. Spomeňme aspoň podaktoré z nich *Tropické opojenie*

[18] Ďalšie informácie o účinkovaní poľských divadelných súborov, neraz aj alternatívneho typu, možno nájsť na internetovej stránke www.nitrafest.sk, ktorá obsahuje tak ocenenia inscenácií, ako aj responzie divákov či kritickéj obce.

[19] J. Derkaczew, *Divadlo vo vojnovom stave*, „KOD – Konkrétne o divadle“ 2007, č. 2, s. 27–30.

(*Bzik Tropikalny*) a *Medzi nami v pohode* (*Między nami dobrze jest*) v réžii Grzegorza Jarzynu, *Očistení* (*Oczyszczeni*) v réžii Krzysztofa Warlikowského, *Made in Poland* autora a režiséra Przemysława Wojcieszka, III. *Fúrie* Marcina Liberu[20]. Blížkosť česko-poľsko-slovenských kontaktov na poli divadelného umenia potvrdil aj Medzinárodný divadelný festival *Bez granic* (od roku 2005 *Na granicy*)[21], ktorý takmer dve dekády (1990–2009) živil vitalitu divadelníkov po oboch stranách rieky Olzy v dvoch mestách – poľskom Cieszynie a Českom Těšíne. Hlavnou ideou bolo zblížovanie a stretávanie kultúr na poli divadelného umenia, bez ohľadu na niekedy existujúcu hranicu deliacu jednotlivé štáty, hranicu myslenia, tvorivosti či pomyselnú ľudskú hranicu. Kvôli finančnému obmedzeniu i neujasnenosti kompetencii organizátorov z troch národných kultúr bola jeho činnosť v roku 2009 výrazne prítlmená. Aj vďaka ďalšej festivalovej aktivite, v tomto prípade študentskej, Akademickému Prešovu[22], ktorý je kontinuálne od 60. rokov Súťažou umeleckej tvorivosti študentov Slovenska a svojím spôsobom rovnako aj vďaka prepojeniu s umeleckou činnosťou Študentského divadla Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity, ktorý inicioval jeho vznik, organizátori koncepcie preferujú na danom fóre, samozrejme, okrem domácich produkcií, rovnako aj viacero typov alternatívnej divadelnej kultúry, predovšetkým poľskej a českej proveniencie, čo je rovnako potvrdením dôležitých a zároveň i živých relácií slovenského alternatívneho divadla s poľskou alternatívnou divadelnou kultúrou. Z poľských súborov, ktoré sa za ostatných desať rokov zúčastnili na tomto fóre možno napríklad spomenúť: Teatr im. Wandy Siemaszkowej z Rzeszowa (*Szajnov Déballage* – Rozbaľovanie), Teatr Cogitatur z Katowic (Izdebského *Aztec Hotel*), Cieszyńskie Studio Teatralne z Cieszyna (Słupczyńskiego *Żywiecku cestu, Kaukazkij Privet*), Teatr Krzyk z Maszewa (Kościółkove *Hlasy*), Teatr Realistyczny z Skierniewic (Paluchovského *Tra-ta-ta*), Scena Plastyczna z Lublina (*Vlahu Leszka Mądzika*), Teatr Porywacze Ciał z Poznane (*OUN* Katarzyny Pawłowskiej i Macieja Adamczyka), Teatr Nowy z Warszawy (*Pasożyty* Tomasza Gawrona), Teatr KTO z Krakowa (*Quixotage, Slepici*), Teatr Ósmego Dnia z Poznane (*Archa*) a mnohé ďalšie.

Panoramatický obraz slovensko-poľských či poľsko-slovenských kontaktov by nebol úplný, keby sme sa aspoň v náznaku nezmenili tak o recepcii, ako aj o responzii slovenskej divadelnej tvorby v Poľsku. Možno spolu s Rafałom Majerekom súhlasiť, že do poľského divadelného prostredia „prenikli už pred nežnou revolúciou vďaka tvorbe Petra Karvaša, Ivana Bukovčana, Osvalda Záhradníka, Leopolda Laholu, Jána Soloviča, ku ktorým treba prirátáť úspešné televízne a rozhlasové dramatisá-

[20] Autorkami drámy sú Magda Fertacz, Małgorzata Sikorska-Miszczuk i Sylwia Chutnik.

[21] Podrobné informácie o festivale, jeho domácich a hosťujúcich inscenáciách i organizačno-technických bolo možné zhladať na internetovej stránke www.kassct.cz lub na www.borderfestival.eu.

[22] Ďalšie informácie o festivale, štatúte, jeho kategóriách a oceneniach jednotlivých študentských divadiel nájdete na internetovej stránke www.ff.unipo.sk/ap/.

cie prozaických diel Ladislava Mňačka, Jaroslavy Blažkovej, Vladimíra Mináča, Ladislava Ťažkého, Vincenta Šikulu a mnohých ďalších slovenských autorov“[23]. Po roku 1989, ako tvrdí Jozef Hvišč, sa záujem sústredil na experimentálne diela divadelnej generácie. Kontakty a vzájomná spolupráca sledovala predovšetkým koncepcné otázky dramaturgie a scénografie[24]. Ekonomická či finančná tenzia viedla a naďalej viedie slovenské divadlá či iné divadelné zoskupenia, hoci aj alternatívneho typu, k voľbe takých foriem spolupráce, ktoré by im zabezpečovali divácky záujem, istý rozmer popularity a medzinárodný ohlas. To sa odráža aj v dramaturgii hier jednotlivých súborov, ktoré pri hosťovaní na zahraničných fórach rôzneho typu (zájazdy, festivaly, workshopové sympóziá a pod.) prezentujú predovšetkým európsku či svetovú dramatickú tvorbu. Možno dať Lucyne Spyrke za pravdu, keď konštatuje, že „slovenské divadlá v Poľsku prezentujú hlavne seba a nie slovenskú dramatickú tvorbu“[25]. Slovom, kontakty v oblasti divadelnej tvorby predstavujú predovšetkým vzťahy pracovných stretnutí, tvorivých aktivít živých z rozličných koncepcií a programov. Pochopiteľne, že aj to prináša isté pozitíva, keďže sa v danom duchovnom i mentálnom dotyku uskutočňuje živá výmena skúseností, nových trendov či formácií, roztvára sa konfrontačný priestor pre nové scénické, dramaturgické, režijné postupy alebo herecké techniky, ktoré inšpirujú zväčša mladších divadelných tvorcov, nezomknutých vlastnou predstavou o divadle.

Podstatne menšiu časť vzťahov predstavuje prezentácia slovenských hier na poľských divadelných scénach. „V skutočnosti môžeme hovoriť iba o dvoch, predvedených však na amatérskych javiskách“[26] – uvádza Lucyna Spyrka. Bola to obnovená premiéra Bukovčanovej hry *Slučka pre dvoch* (1990) a dve inscenácie Klimáčkovej *Novej kože* (2000, 2004) prezentované známym slovenským súborom GunaGu. Dôvodom takého stavu je zrejme neraz pomerne nízka úroveň súčasnej slovenskej dramatiky nezosobňujúca témou ani umelecko-estetickými kritériami požiadavky mladých divadelných tvorcov, presnejšie modernej poľskej dramaturgie, ktorá patrí k vrcholom európskej divadelnej tvorby i inscenačnej praxe. Treba však povedať, že v tomto prípade sa aj jednostranný vzťah môže vnímať v pozitívnych súvislostiach: naskytá tvorivé podnety a aj značný priestor prezentácie na medzinárodnom fóre.

Kvôli plastickejšiemu obrazu o vzájomných väzbách oboch národných kultúr hodno ešte spomenúť umeleckú činnosť a rozličné aktivity slovenských divadelníkov v poľskom prostredí. Uvedme aspoň niektorých: režisér Laco Adamik v Poľsku zakotvil už v roku 1975 a málo kto si už z poľského prostredia spája jeho rodisko s „južnejším“ bratom. V polovici 90. rokov minulého storočia sa v poľskom kontexte objavujú

[23] R. Majerek, *Slovenská literatúra v Poľsku. Otázky recepcie a literárnovedného výskumu*, [w:] *idem, Kto sú Slováci? História – Kultúra – Identita*, red. J. Purchla, M. Vášáryová, Medzinárodné centrum kultúry, Kraków 2005.

[24] J. Hvišč, *op. cit.*, s. 252.

[25] L. Spyrka, *Slovenská dráma v Poľsku*, [w:] *Slovensko – Poľsko...*, s. 166.

[26] *Ibidem*, s. 167.

aj mená ďalších slovenských divadelných tvorcov – režisérov Ondreja Spišáka a Mariána Pecka, ako aj scénografov Borisa Kudličku, Jána Zavorského či scénickej výtvarníčky Evy Farkašovej. Oblasť ich umeleckej činnosti – okrem Borisa Kudličku – sa spočiatku sústreďovala výlučne na bábkové divadlo (ich aktivity v Poľsku začínajú od spolupráce s varšavským divadlom Bábka – Spišák od roku 1994, Pecko, Zavorský a Farkašová o rok neskôr, pracovne sa začínajú kontaktovať aj s divadlami v Białymstoku, Bielsko-Bialej, Opoli) a neskôr spolupracujú rovnako s inými, už nie bábkovými divadlami (Spišák, Zavorský). Boris Kudlička začal ihneď spoluprácu ako scénograf (od roku 2005 dokonca ako hlavný) na scéne opery Národného divadla vo Varšave (najskôr v rámci Národného divadla, v súčasnosti vo Veľkom divadle). Okrem toho nadviazal bližšie kontakty aj s operami v Poznani, Bydgošti, Krakove a s ďalšími divadlami. Všetci spomínaní umelci boli v Poľsku viackrát za svoju prácu vyznamenaní celoštátnymi i regionálnymi cenami. Pozoruhodné je, ako živo a intenzívne sa kreuje poľská kariéra najmä Ondreja Spišáka, zakladateľa a šéfa divadelného zoskupenia Teatro Tatro a súčasného riaditeľa Starého divadla Karola Spišáka v Nitre. Stal sa v Poľsku temer nastálo zamestnaným režisérom autorskej dielne Tadeusza Słobodzianka. Zdá sa, ako spomína Lucyna Spyrka, že jeho umelecké výsledky v Poľsku sa môžu stať aj podnetom pre samostatný, pomerne rozsiahly teatrologický výskum[27]. Jeho popularitu v poľskom prostredí potvrdzuje aj to, že vedenie časopisu o divadle „Nietak!“ vydávanom štvrtročne Nadáciou Divadlo Nie-také venovalo v roku 2012 jedno číslo (10) divadelnej tvorbe tohto slovenského bábkového a činoherného režiséra.

O spomínaných kontaktoch, väzbách, dotykoch či vzájomných vzťahoch medzi oboma národnými kultúrami – v oblasti dramatickej a divadelnej tvorby, a nielen v rámci nej – by bolo možné uvažovať ešte v mnohorakých súvislostiach, čo by si však žiadalo rozsiahlejší textový priestor. Možno si len želať, onen dialóg kultúr, ktorý medzi nami v rozmanitých signáloch prebieha už po niekoľké desaťročia, bol neustále živým, vitálnym, pulzujúcim a zmysluplným dialógom, prinášajúcim inšpiratívne podnety, tvorivé koncepcie či životaschopné umelecké programy pre obe strany.

[27] L. Spyrka, *Slovenské divadlo v Poľsku v rokoch 1989–2005*, [w:] „Kontakty“ t. 6 (2007), s. 48.

Wojciech Kajtoch
Uniwersytet Jagielloński
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
film wojenny, Rosja, Związek Radziecki, II wojna światowa, Armia Krajowa, stereotypy narodowe

KEYWORDS:
war movie, Russia, Soviet Union, World War II, Home Army, national stereotypes

ODKRYCIE WROGA. O OBRAZIE POLSKI I POLAKÓW WE WSPÓŁCZESNYCH FABULARNYCH FILMACH I SERIALACH ROSYJSKICH ORAZ BIAŁORUSKICH POŚWIĘCONYCH II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Niedawno TVP wyemitowała rosyjski, w pierwszych odcinkach wojenny, serial Waldemara Krzystka o Annie German[1]. Zgromadził on przed telewizorami rekordową widownię, podczas gdy jego produkcją, a nawet (początkowo) kupnem nikt w Polsce nie był zainteresowany. Ten brak zainteresowania dobrze wpisywał się w zapoczątkowany najprawdopodobniej w okresie rządów PiS nowy rozdział niechęci polskich mediów do filmu rosyjskiego i Rosji ogólnie rzecz biorąc.

Tymczasem, przynajmniej jeśli chodzi o omawiany tu rosyjski (białoruski[2]) popularny film wojenny, od początku lat 90. XX wieku sporo się zmieniło i szkoda, że od tak dawna nie mamy na ten temat bieżącej informacji (jeszcze w wymienionej dekadzie TVP emitowała tamtejsze nowości tego gatunku, a teraz polski widz ze zdziwieniem i nagle dowiedział się, że np. Rosjanie robią filmy o wiele ciekawsze niż za czasów radzieckich). Nie tylko szkoda... Jest to – jak każda niewiedza – wręcz niebezpieczne. Film popularny, zwłaszcza emitowany w telewizji, kreuje powszechną społeczną świadomość, a ponieważ okres II wojny światowej zdecydował o pewnym, niestety wciąż aktualnym, zestawie „trudnych problemów” polsko-rosyjsko-ukraińsko-białorusko-litewskich, warto

[1] *Anna German. Tajemnica białego anioła* (Анна Герман. Тайна белого ангела – Anna German. Tajna białego anioła), Polska–Rosja–Ukraina–Chorwacja 2012; zob. też M. Urbanek, *Anna ponad podziałami. Rozmowa z Waldemarem Krzystkiem, reżyserem serialu „Anna German”, o tym, jak Rosjanie kochają polską piosenkarkę i jak godzić zwaśnione narody*, „Polityka” 2013, nr 12.

[2] Nieraz trudno je rozróżnić, zwłaszcza że wprawna w takiej produkcji wytwórnia Białorusfilm często uczestniczy w kręceniu filmów rosyjskich. Za filmy wyłącznie białoruskie uważam tylko niezależne obrazy typu:

Okupacja – Misterium Andrieja Kudinienki (Оккупация. Мистериум – Оккупация. Мистерии, reż. Андрей Кудиненко, Holandia–Białoruś 2004) czy *Territorija so-protiwlenija. Tri istorii iz niefrontowej żizni* (Территория сопротивления. Три истории из нефронтовой жизни, reż. Jewgienij Siet'ko, Dmitrij Łos', Jelena Trofimienko – Евгений Сетько, Дмитрий Лось, Елена Трофименко, Rosja – Białoruś? – 2004), i ich nie omawiam. Podobnie nie uwzględniam współczesnych filmów ukraińskich (ale biorę pod uwagę ukraińskie filmy z okresu ZSRR).

zdawać sobie sprawę, jaka jest i jeszcze długo będzie świadomość tych problemów u naszych sąsiadów.

ZA CZASÓW ZSRR
I DZISIAJ

Obowiązujący w okresie istnienia ZSRR filmowy stereotyp wojennych sporów polsko-radzieckich początkowo zakładał widzenie Polski jako w pełni zasługującego na swą klęskę przeciwnika – co pokazuje choćby osławione *Oswobodzenie...* (inny tytuł: *Wyzwolenie...*) Aleksandra Dowżenki[3]. Potem sytuacja uległa pewnej komplikacji. II RP stale była[4] (i jest) traktowana jako państwo wrogie i tak też odnoszono się do wszystkiego, co z nią związane; natomiast postrzeganie wydarzeń 1939 roku ewoluowało. Wspominano je rzadko, w niektórych „wewnętrznych” produkcjach, ale jeśli już, to pozytywnie – jako ten moment, kiedy butni polscy osadnicy z Kresów musieli zmienić swój pogardliwy stosunek do miejscowych[5]. Najczęściej jednak ZSRR kreowało dla siebie *image* szlachetnego wyzwoliciela Europy bardzo konsekwentnie, pilnując, aby do opinii publicznej nie przedostawała się wiedza o jego zdobyczach terytorialnych z 1939 roku, tym bardziej że ściśle wynikały one ze współpracy z Adolfem Hitlerem.

Spójrzmy np. na film *Wtorżenije* Willena Nowaka z 1980 roku[6]. Akcja toczyła się w czerwcu 1941, na dzień przed niemiecką inwazją, i traktowała o romansie młodego oficera wojsk pogranicza i studentki. Star-

[3] *Oswobodzenie ukraińskich i białoruskich ziem od ucisku polskich panów i ponowne połączenie bratnich narodów w jedną rodzinę (Освобождение украинских и белорусских земель от гнета польских панов и воссоединение народов-братьев в единую семью – Oswobodżenije ukrainskich i bieloruskich ziemel ot gnjata pol'skich panow i wossojedinenije narodow bratjew w jediniuju siem'ju)*, reż. Aleksandr Dowżenko, Julija Sołncewa (Aleksandr [Oleksandr] Petrowicz Dowżenko, Юлия Солнцева), ZSRR 1940.

[4] Najlepiej opracowane są dzieje „tematu polskiego” w filmie radzieckim w okresie do 1941 roku. Badania trwają od końca lat 80. XX w. – zob. Мирон Черненко (Miron Czernienko), *Портрет соседа в зеркале геополитики*, „Киноведческие записки” 1988, t. 2 – ale najbardziej wszechstronnie naświetlają zagadnienie tekstu Wasilija Tokariewa (Василий Токарев, *Советский „кинозал” по Польше. 1939–1941 гг.*, „Вестник МаГУ” 2001; *idem*, „Польска сцинала”: окарикатуренные миры советской пропаганды (1939 год), [w:] *Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия*. Сб. ст. Вып. 4, red. Александр Владимирович Голубев, ИРИ РАН, Moskwa 2007; *idem*, „Кара панам! Кара!»: польская тема в предвоенном кино (1939–1941 гг.), „Отечественная история” 2003, nr 6; W. Tokariew, *Polskie wątki w filmie radzieckim*, [w:] *Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan*, red. A. de Lazari, Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, Warszawa 2006). Istnieją także prace omawiające to zagadnienie w ramach

szerszych problemów – zob. Варбан Э. Багдасарян (Warban E. Bagdasarian), *Образ врага в исторических фильмах 1930–1940-х годов*, „Отечественная история” 2003, nr 6; *idem*, *Образ врага в исторических кинолентах 1930–1940-х гг.*, [w:] *История страны / История кино*, red. Сергей Сергеевич Секиринский, Знак, Moskwa 2004; Владимир А. Невежин (Władimir A. Niewieżyn), *Польша в советской пропаганде 1939–1941 гг.*, [w:] *Россия и внешний мир: Диалог культур. Сборник статей*, Институт российской истории РАН, Moskwa 1997; R. C. Raack, *Poor light on the dark side of the Moon. Soviet actuality film sources for the early days of World War II*, [w:] *Ideologie, poglądy, mity w dziejach Polski i Europy XIX i XX wieku. Studia historyczne. Księga pamiątkowa dedykowana prof. Lechowi Trzeciakowskiemu w 60 rocznicę urodzin*, red. J. Topolski, W. Molik, K. Makowski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1991. Natomiast dalsza historia przedstawiania Polski i Polaków w radzieckim i rosyjskim filmie jest opracowana albo pobieżnie (A. Lipatow, *Образ Polski и Polaków в радзеекеей sztuce filmowej. Творчество стероуана и стереотыпы идеологичнее*, „Дзеее Найновеье” 1997, nr 1), albo wyrywkowo (G. Stachówna, *Hetman i sarówna – polsko-rosyjskie romanse w cieniu wielkiej polityki*, „Rok 1612” *Władimira Chotinienki*, „Historyka” t. 41 (2011) (artykuł online: <http://bit.ly/u3zrnX4> [data dostępu: 8 VII 2014]).

[5] Por. *Vagrianuje bieriega* (Purpurowe brzegi, *Багряные берега*), reż. Jarosław Łupij (Jarosław Lupij), ZSRR 1979.

[6] *Вторжение* (Najazd), reż. Виллен Новак, ZSSR 1980.

szy lejtnant, wskazując na Bug, pyta dwóch przypadkowo spotkanych chłopców: „Rzeka Bug jest na jakiej granicy?” „Z Polską” – odpowiadają dzieci. „Nie, braciszku” – mówi pogranicznik – „teraz z Niemcami”. Wniosek stąd taki, że granica zawsze biegła wzdłuż Buga, co jednak stanowiło pomyłkę o kilka tysięcy kilometrów.

Na podobnej zasadzie, w „ułatwionej” wersji, przedstawiano całą wojenną rzeczywistość. Pokazywano m.in., że zdrajcy prawie wcale się nie pojawiali i że naród radziecki jak jeden mąż stawał do walki z najeżdżącą; dalej: oficerowie wojsk bezpieczeństwa prezentowani byli jako niezłomni dowódcy i dobrodusznymi pedagogami[7], oficerowie polityczni mieli stanowić wzór odwagi, żołnierz radziecki oddawał życie za niemieckie dzieci[8], niemieckich jeńców traktowano nieomal z honorami, a podczas specjalnych akcji na tyłach wroga ginęli tylko pojedynczy żołnierze[9]. Oczywiście, bywały i wyjątki – filmy ambitne, sławne, takie jak *Lecą żurawie* Michaiła Kałatozowa, *Los człowieka* Siergieja Bondarczuka, *Ballada o żołnierzu* Grigorija Czuchraja, *Dziecko wojny* i *Zwierciadło* Andrieja Tarkowskiego, *Tak tu cicho o zmierzchu* Stanisława Rostockiego czy *Idź i patrz* Elema Klimowa[10] – ale standardowa większość produkcji[11], a zwłaszcza część popierana i propagowana, realizowała powyższe stereotypy (choć nie zawsze jako jedyne i w tym samym stopniu). Przekształcenia radzieckiej polityki historycznej, towarzyszące wymianom ekip rządzących, dawały się odczuć i zawsze miały duży wpływ na radziecką kinematografię.

Po 1991 roku, przynajmniej w filmie rosyjskim[12], całkowicie zerwano z tego typu praktyką – od owego momentu zaczęło wychodzić

[7] Np. mjr Mielnicki z filmów Igora Gostiewa (Игорь Гостев) *Front bez flankow* (Front bez flanków, Фронт без флангов, zSSR 1975) i *Front za linij fronta* (Front za linią frontu, Фронт за линией фронта, zSSR 1977).

[8] Przykładowo, bohater filmu *Zaworonok* (Skowronek, *Жаворонок*, reż. Nikita Kurichin, Leonid Mienakier – Никита Курихин, Леонид Менакер, zSSR 1964) wysiadł z czołgu, aby usunąć z drogi bawiącego się niemieckiego chłopczyka, i wtedy został zastrzelony.

[9] Np. *Otriad spetsialnogo naznaczenija* (Oddział specjalny, Отряд специального назначения, reż. Gieorgij Kuźnecow – Георгий Кузнецов, zSSR 1987).

[10] *Летят журавли* (*Letiat żurawli*), reż. Михаил Калагозов, zSSR 1957; *Судьба человека* (*Sud'ba czelowieka*), reż. Сергей Бондарчук, zSSR 1959; *Баллада о солдате* (*Ballada o soldacie*), reż. Григорий Чухрай, zSSR 1959; *Иваново детство* (*Iwanowo dietstwo*), reż. Андрей Тарковский, zSSR 1962; *Зеркало* (*Zierkało*), reż. А. Тарковский, zSSR 1974; *А зори здесь тихие* (*A zori zdes' tichije*), reż. Станислав Ростоцкий, zSSR 1972; *Иди и смотри* (*Idi i smotri*), reż. Элем Климов, zSSR 1985. Zob. np. B. Mucha, *Sztuka filmowa w Rosji 1896–1996*, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie przy Filii Akademii Świętokrzyskiej w Piotrkowie

Trybunalskim, Piotrków Trybunalski 2002; J. Wojnicka, *Dzieci xx Zjazdu. Film w kulturze sowieckiej lat 1956–1968*, Universitas, Kraków 2012.

[11] Podaję charakterystyczny przykład. Bohaterem powstałym w latach 1980–1982, a w Polsce pierwszy raz drukowanej w „Literaturze na Świecie” (1988, nr 3) powieści Arkadija i Borisa Strugackich *Kulawy los* (*Хромая судьба – Chromaja sud'ba*; pierwodruk: „Нева” 1986, nr 8–9, a od 1989 r. rzecz wydawana jest razem z powieścią *Gadkije lebedi* – Brzydkie łabędzie, *Гадкие лебеди* – pod wspólnym tytułem *Pora deszczów – Время дождя, Wriemja dożdja*) jest Feliks Sorokin, pisarz okresu zSSR. Zajmuje się on m.in. konstruowaniem scenariuszy do filmów wojennych o II wojnie światowej i bardzo nad tym ubolewa. Z tekstu wynika, że był to w owych czasach nieomal synonim twórczej chałtury. Zob. W. Kajtoch, *Jeszcze o „Kulawym losie” (glosa do monografii)*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 7.

[12] Przykładowo, obraz *Głubokoje tieczenije* (Głęboki nurt, *Глубокое течение*) Margarity Kasymowej i Iwana Pawłowa (Маргарита Касымова, Иван Павлов), wyprodukowany w 2005 r. na Białorusi, ale oparty na powieści z 1949 r., niczym się nie różni od ujęć socrealistycznych.

na jaw, że Rosjanie i inne narody ZSRR w czasie wojny były podzielone, liczni ich przedstawiciele mogli się skłonić do współpracy z Niemcami, funkcjonariusze tzw. *osobowo otdiela* bywali raczej sadystami i tchórzami załatwiającymi osobiste porachunki i przeszkadzającymi w walce, a bohaterami pozytywnymi – ci, którzy cudem uratowali się z ich kazamat i łagrów; politycy okazywali się albo niezbyt inteligentnymi fanatykami, albo cwaniakami chętnie „kombinującymi na boku”, jeńców się nie brało, a jeśli tak, to po to, aby ich wkrótce rozstrzelać (*Półmgła* Artjoma Antonowa[13]), żołnierz radziecki ginął masowo i często dość bezsensownie (wieloodcinkowy serial telewizyjny Mikołaja Dostala *Karny batalion*[14]) i było dobrze, jeśli z zadań specjalnych choć jeden żołnierz powracał. W wyprodukowanym w 1987 roku filmie Georgija Kuzniecowa *Otriad spieczalnogo naznaczenija* (Oddział specjalny)[15] życie stracił, i to przez przypadek, tylko jeden radziecki zwiadowca. W remake'u z 2013 roku – *Priviet ot Katuszy* (Pozdrowienie od Katuszy) Konstantina Statskiego[16] – zginęli prawie wszyscy. O tych zmianach – naprawdę głębokich[17] – polscy widzowie niewiele wiedzą.

Powróćmy do właściwego tematu: Polaków w filmie radzieckim po wybuchu wojny z Niemcami i pakcie Sikorski–Majski (30 VII 1941) zaczęto przedstawiać korzystniej – na początku głównie w tym sensie, że zrezygnowano z dystrybucji dalszych obrazów propagandowo i ideologicznie uzasadniających słusność inwazji z 17 IX[18]. Na produkcję „polskiego” filmu przyszedł jednak czas w końcu wojny. Był to *Zigmund Kłosowski* (Zygmunt Kłosowski) Borisa Dmochowskiego z 1945 roku[19]. Odwoływał się do słowiańskiej wspólnoty i miał chyba na celu głównie dobrze nastroić prostych żołnierzy w stosunku do Polaków oraz poinformować o tym, że w Polsce istniał antyniemiecki opór. W tamtym okresie ów film musiał wydawać się stosunkowo atrakcyjny[20]. Przygodowa fabuła dotyczyła początkowo samotnego polskiego mściciela, w sposób bardzo pomysłowy zabijającego Niemców. Przypominała *Ducha puszczy* (*Nick of the Woods*, 1837, pol. 1872) Roberta Montgomery'ego Birda i – ponieważ tytułowy bohater się przebierał – opowieści o Arsenie Lupinie pióra Maurice'a Leblanca. Pod koniec filmu Kłosowski w mundurze

[13] Полумгла (*Półmgła*), reż. Артём Антонов, Niemcy–Rosja 2005.

[14] Штрафбат (*Sztrafbat*), reż. Николай Досталь, Rosja 2004.

[15] Zob. przyp. 9.

[16] *Привет от Катюши*, reż. Константин Статский, Rosja 2013.

[17] Warto w tym kontekście wspomnieć o wyprodukowanym w Kazachstanie, ale w języku rosyjskim, przez rosyjskiego reżysera i zapewne na rosyjski rynek, filmie Giennadija Ziemiela (Геннадий Земель) *Bunt pałacej* (Bunt katów, *Бунт палачей*, Kazachstan 1998). Opowiada on historię o tym, jak grupka żołnierzy NKWD sprzeciwiła się, gdy w 1949 r. kazano im rozstrzeliwać

żebrzących inwalidów wojennych – masowo zgarniętych z ulic, kiedy zbliżały się 70 urodziny Józefa Stalina (widok nędzarzy psuł uroczysty nastrój). Oczywiście, wszyscy protestujący giną, a akcja jest kontynuowana. Sądzę, że jeśli opowiedziano taką historię, to już naprawdę niewiele się ukrywa.

[18] Szczegółowo pisze o tym W. Tokariew (B. Токарев, «Капа...», s. 168–169), zaznaczając wszelako, że część z tych filmów wróciła do dystrybucji po zerwaniu stosunków dyplomatycznych między ZSRR a RP w r. 1943.

[19] *Зигмунд Колосовский*, reż. Борис Дмоховский, ZSRR 1945.

[20] O propagandowym celu i popularności tego filmu pisze W. Tokariew (*Polskie wątki...*, s. 450).

pułkownika, już jako dowódca partyzancki, głosi radosną nowinę, że oto do granic Polski zbliża się wyzwolenicza armia, którą dowodzi „rosyjski wojenny geniusz” i z którą należy się sprzymierzyć.

W latach następnych temat „polskich” epizodów z lat II wojny światowej nie był intensywnie wykorzystywany, choć kwestie dotyczące naszego kraju przewijały się w radzieckich filmach[21]. Zwiększone zainteresowanie polskim kontekstem tamtego okresu przyniósł dopiero koniec lat 60. XX wieku (czyli u nas epoka *Stawki większej niż życie* Andrzeja Konica i Janusza Morgensterna, Polska 1967–1968). Wyprodukowano wówczas szereg sprawnych filmów sensacyjnego charakteru, zasadniczo apolitycznych, w których rosyjscy agenci współpracowali z ruchem oporu, m.in. polskim. Można spośród nich wymienić takie jak *Rakiety nie dołżny wzlețiet'* (Rakiety nie mogą polecieć) Alekseja Szwaczko i Antona Timoniszina[22], *Wyzywajem ogon' na siebia* (Skierujcie ogień na nasze pozycje) Siergieja Kołosowa[23] oraz *Major Wichr'* (Major Wicher) Jewgienija Taszkowa[24]; akcja tego ostatniego toczyła się w okupowanym Krakowie, dokąd wysłany został radziecki major z dywersyjną grupą – specjalnie w celu udaremnienia planowanego przez Niemców wysadzenia miasta.

W 1967 roku wszedł na ekrany także interesujący, artystyczny, dobrze wyreżyserowany film *Zosia* Michała Bogina[25], mówiący o tym, jak po ciężkich walkach (bardzo sugestywna i w tamtym okresie nietypowa była tu batalistyka, zapowiadająca poniekąd nowoczesne rozwiązania) skierowano oddział na wypoczynek do bogatej[26] polskiej wsi, gdzie rozwinęło się platoniczne uczucie między radzieckim oficerem a piękną córką gospodarzy (graną przez Polę Rakę). Film ten stanowił wtedy pewien wyjątek, ponieważ brakowało w nim specyficznej radzieckiej retoryki politycznej, a co więcej – w negatywnym świetle ukazywał propagowanie w Polsce ideologii ateistycznej[27].

Następny rozdział rozwoju tematu utworzyła filmowa epopeja *Wyzwolenie* Jurija Ozierowa (1969–1971)[28]. W niej po raz pierwszy przed-

[21] Zob. A. W. Lipatow, *op. cit.*, s. 97–99. Dziejom polskiego tematu po 1945 r. poświęcono tu niewiele miejsca, ale innych opracowań okresu po prostu nie ma.

[22] *Ракеты не должны взлететь*, reż. Алексей Швачко, Антон Тимонисин, ZSRR 1964.

[23] *Вызываем огонь на себя*, reż. Сергей Колосов, ZSRR 1965.

[24] *Майор Вихрь*, reż. Евгений Ташков, ZSRR 1967.

[25] *Зося*, reż. Михаил Богин, ZSRR 1967.

[26] Żołnierze dziwią się, że po tylu latach okupacji je się tu tak dobrze. Późniejsze filmy, zwłaszcza te powstałe po 1991 r., również malują Polskę, nawet okupowaną, jako kraj bogaty, uporządkowany, gdzie ludzie żyją w miarę normalnie i poniekąd na innym poziomie kontaktów z Niemcami. Konstruuje to z sytuacją okupowanego ZSRR, gdzie nie ma mowy nawet o pozorach normalności.

[27] Religijna Zosia buntuje się uroczu, wyciągając krzyż spod koszulki przy pierwszej próbie ateistycznej agitacji ze strony gości. W omawianych tu i dalej filmach Polska z reguły pokazywana jest jako kraj niezwykle religijny, a kamery dużo uwagi poświęcają księżom i kościołom – najczęściej bez złośliwości. Już nawet w opowieści o Zyguncie Kłosowskim jednym z pozytywnych bohaterów jest ksiądz, co było zgoła niezwykle w filmie radzieckim.

[28] *Освобождение (Oswobodzenie)*, reż. Юрий Озеров, NRD–Polska–Włochy–ZSRR 1968–1971. Tytuły części: *Ognisty łuk (Огненная дуга, Ogniennaja duga)*, 1968 – tę reżyserował także Julius Kun; *Przełom (Прорыв, Proryw)*, 1969; *Kierunek głównego uderzenia (Направление главного удара, Naprawlenie glawnogo udara)*, 1969; *Bitwa o Berlin (Битва за Берлин, Bitwa za Bierlin)*, 1971; *Ostatni szturm (Последний штурм, Poslednij szturm)*, 1971.

stawiono Polaków walczących w Armii Czerwonej (ochotniczo lub też na mocy powszechnej mobilizacji) oraz zwarte polskie regularne oddziały sojusznicze, tworzące później I Armię. Przedstawienie to miało dość rytualny charakter, choć udział w nim brali dobrzy polscy aktorzy, jak Jan Englert, Daniel Olbrychski, Franciszek Pieczka. Składały się nań luźne epizody czy sceny (rozmowa radzieckiego dowódcy z żołnierzem Polakiem, wspólne natarcie, wspólne pijaństwo dwóch „bratających się” wojaków), z drugiej jednak strony należy odnotować pokazanie motywu polskich oddziałów zdobywających Berlin. Miało to wówczas duże znaczenie propagandowo-polityczne, gdyż (o ile mi wiadomo) zdarzyło się nie tylko po raz pierwszy, ale i ostatni – przynajmniej w radzieckim filmie o takiej dystrybucji i takiej randze politycznej (w 25 rocznicę zakończenia II wojny cykl prawdopodobnie miał przypomnieć szerokim rzeszom niebagatelny radziecki wkład w pokonanie Hitlera). W reżyserię epopei włożono olbrzymie środki finansowe.

Jeszcze bardziej upolityczniona okazała się następną epopeją Ozierowa – *Żołnierze wolności*[29] z 1977 roku. Cykl czterech pełnometrażowych filmów opowiadał o „bohaterskim początku” Układu Warszawskiego, czyli o tym, jak w 1944 i 1945 roku Armia Czerwona przekroczyła granice ZSRR sprzed czerwca 1941 i po kolei zajmowała przyszłe kraje socjalistyczne, wypierając stamtąd Niemców, a jej ofensywy poprzedzone były komunistycznymi powstaniem – nie zawsze zakończonymi sukcesem, ale przeważnie bardzo ułatwiającymi Rosjanom zadanie. Epopeja podkreślała rolę późniejszych pierwszych sekretarzy partii komunistycznych w tych wydarzeniach, dowodząc, że „przyjaźń między bratnimi krajami” oparta jest na starym i mocnym fundamencie.

Jeden z odcinków epopei został poświęcony powstaniu warszawskiemu. Przedstawiono je jako negatywny przykład, obrazujący, co się działo, jeśli nie doszło do komunistycznego zrywu (w Polsce nie stało się to – jak przekonuje film – głównie z powodu wcześniejszego rozbicia kierownictwa PPR przez Niemców). Narracja filmu przebiega następująco: rząd londyński podejmuje decyzję o powstaniu namówiony przez Winstona Churchilla, który – doskonale wiedząc, że Anglia niczym tego przedsięwzięcia nie wspomógł – zasugerował Polakom, że powinni oni wyzwolić stolicę i ogłosić swoją władzę jeszcze przed przybyciem wojsk ZSRR. Powstanie wybucha. Marszałek Konstanty Rokossowski, wbrew opinii swoich dowódców, świadomych wyczerpania wojsk radzieckich, jednak decyduje się je wesprzeć, jak tylko zbierze siły i odpowiednio się przygotowuje. Po uzyskaniu zgody Stalina zajmuje Pragę i zezwala generałowi Zygmunutowi Berlingowi na przeprawę przez rzekę i pomoc Polakom. Wysyła także oficerów łącznikowych do generała Tadeusza Bora-Komorowskiego, ale ten odmawia kontaktu. Mimo to do ataku wojsk Berlinga dochodzi, opanowują one przyczółek i w zasadzie można by już

[29] *Солдаты свободы (Soldaty swobody)*, Bułgaria–Czechosłowacja–NRD–Polska–Rumunia–Węgry–ZSRR 1977.

było Warszawę wyzwolić, ale Bór-Komorowski, kabotyńsko rozprawiając o pamięci przyszłych pokoleń, decyduje się poddać, choć powstańcy są jeszcze w stanie walczyć, i tym samym skazuje na klęskę – a raczej na śmierć – oddziały berlingowców na przyczółku czerniakowskim.

Na temat zgodności lub niezgodności tej wizji z faktami historycznymi[30] naukowcy mogliby się spierać, ale z mojego punktu widzenia ważniejsze jest to, że taka filmowa opowieść była zbieżna z tym przedstawieniem Polaków wiernych rządowi londyńskiemu (przypomnijmy, że od 1943 roku nieuznawanemu przez ZSRR), które władze radzieckie przyjęły właśnie w momencie zerwania stosunków dyplomatycznych, a ponadto – stanowiła logiczne następstwo postrzegania Sowietów tylko jako wyzwolicieli i ukrywania wstydlivych faktów z początków wojny. Bo skoro „wymazywano” z powszechnej świadomości „przesunięcie” radziecko-polskiej granicy w 1939 roku, a o Katyniu, jeśli już wspomniano, to jako o zbrodni niemieckiej[31] – niechęć rządu londyńskiego i wiernych mu oddziałów AK do ZSRR musiała się wydawać całkowicie niezrozumiała, nieuzasadniona, klasowa (co wspaniale wpisywało się w urzędową ideologię), ignorująca rzeczywistość i w sposób absurdalny kontynuująca antysowieckie tradycje II RP.

Ostatecznie więc w interesujących mnie filmach prawie do końca ZSRR o „londyńskich” Polakach i AK albo nie wspomniano wcale, albo czyniono to tylko mimochodem, albo traktowano ich jako niemieckiego sojusznika. Pierwsza sytuacja wystąpiła np. w opowieści o majorze Wicherze, gdzie rosyjski zwiadowca współpracował po prostu z życzliwym polskim podziemiem, a nazwy organizacji nie wymieniano; w innych przypadkach mówiono tylko o AL – np. z oddanymi polskimi towarzyszami („Jeszcze Polska nie zginęła, jeśli Armia Czerwona z nami” – stwierdza polski partyzant) współpracował pod Dębicą wydzielony oddział majora Mielnickiego z filmu *Front w tyłu wroga* (Front na tyłach wroga) Igora Gostiewa[32]. Drugą możliwość zrealizowano w obrazie *Od Buga do Wisły* Timofieja Lewczuka[33], opowiadającym o rajdzie partyzantów Sidora Kowpaka (1887–1967) na ziemi polskiej na przełomie 1943 i 1944 roku, jeszcze przed właściwą ofensywą mającą wyzwolić nasze tereny. Cel akcji jest w gruncie rzeczy agitacyjny: przekonać polską ludność i podziemie o kłamliwości propagandy niemieckiej, przedstawiającej

[30] Film prezentuje też hipotezę nt. zamachu (tak, zamachu, bo zawiera scenę, w której samolot wybuchł w powietrzu) na gen. Władysława Sikorskiego. Miało to nastąpić po jego zapowiedzi, że zamierza jednak pogodzić się z ZSRR.

[31] Obywatel ZSRR wiedział raczej o Chatyniu – białoruskiej wiosce, gdzie Niemcy spalili żywcem wszystkich mieszkańców – co mogło skutecznie przeszkadzać utrwaleniu jakiegokolwiek wiedzy o Katyniu. Przekonująco pisze o tym W. Pestka w swoim zbiorze reportaży *Do zobaczenia w piekle. Kresowa apokalipsa: Ukraina, Polska, Białoruś, Łotwa* (Prószyński i S-ka, Warszawa 2009, s. 30).

[32] Фронт в тылу врага, реж. Игорь Гостев, Чехословакия–ЗСРР 1982. Stanowił on finalny odcinek epopie (zob. przyp. 7)

[33] *От Буга до Вислы*, реж. Тимофей Левчук, ЗСРР 1980. Była to ostatnia część epopie filmowej tegoż reżysera o dziejach oddziałów Kowpaka – *Duma o Kowpakie* (Ballada o Kowpaku, *Дума о Ковпаке*, ЗСРР 1973–1976), obejmującej także filmy: *Nabat* (Bicie na alarm, *Набат*, 1973), *Buran* (Stepowa zawieja, *Буран*, 1975), *Karpaty, Karpaty...* (Karpaty, Karpaty..., *Карпаты, Карпаты...*, 1976).

Armię Czerwoną i Rosjan jako hordy barbarzyńców. Partyzanci płacą za wszystko, szanują miejscowe obyczaje itd. Odbywa się też – m.in. – przyjacielskie „spotkanie zapoznawcze” z miejscowym oddziałem АК, pokazywanym w filmie jako zjawisko egzotyczne: akowcy występują w szykownych, przedwojennych mundurach, ściśle przestrzegają zasad musztry etc. Trzecią możliwość realizowano najdłużej i najczęściej. Już Zygmunt Kłossowski walczył nie tylko z Niemcami. Pod koniec filmu aresztował innego Polaka – w czasie okupacji speakera w niemieckim radio, kłamliwie oskarżającego na antenie ZSRR i jego armię o najdłuższe zbrodnie. Speaker ów był jednocześnie szefem jakiejś nieokreślonej – kierowanej i inspirowanej z zachodniej Europy i USA – podziemnej organizacji, która po wejściu wojsk rosyjskich zamierzała kontynuować konspiracyjną działalność. Zaaresztowany, miał najpierw na antenie „odszczekać” swoje kłamstwa, a potem być „sądzony przez naród”. Aluzje do sprawy Katynia i „procesu szesnastu” są tu, moim zdaniem, wyraźne.

Wspominano już o *Żołnierzach wolności* – radziecki sposób postrzegania Armii Krajowej i rządu londyńskiego nie zmieniał się i potem. Przykładowo, widz serialu *Oddział specjalnego rozpoznania* Wadima Łysenki z 1978/1979 roku [34] pod koniec drugiego odcinka miał okazję dowiedzieć się, że „wykryto w Warszawie dwie niby-konspiracyjne szkoły oficerskie, które finansowane są z Londynu przez polski rząd emigracyjny; wykładowcy – niemieccy oficerowie”. Od razu też pada stwierdzenie, iż Warszawa znajduje się daleko i nie jest to rzecz pilna – z czego wynika, że ta informacja nie miała żadnego znaczenia dla akcji. Cel zapewne był czysto propagandowy, ale wyobraźmy sobie, z jakim zdziwieniem odebrały ową informację widz polski – jeśliby, oczywiście, film obejrzał, a z „eksportowej” wersji nie usunięto by tych słów.

Omówione przykłady pokazują, że radziecka świadomość historyczna konsekwentnie obstawała przy opisie wydarzeń przyjętym na użytek aktu oskarżenia w „procesie szesnastu” [35]. Coś drgnęło dopiero w okre-

[34] *Отряд особого назначения (Отряд особого назначения)*, reż. Вадим Лысенко, ZSRR 1978–1979.

[35] Zob. W. Pobóg-Malinowski, *Najnowsza historia polityczna polski 1864–1945*, t. 3 (t. 2, cz. 2): *Okres 1939–1945*, s.n., Londyn 1960, s. 899–890: „»Proces szesnastu«” przed Kolegium Wojskowym sowieckiego Sądu Najwyższego w Moskwie rozpoczął się 18 i trwał do 21 czerwca [1945]. Według aktu oskarżenia, ujętego w formę sowieckiego szablonu – długiego, zawilego, gęsto przeplatane go jawnym cynizmem, jaskrawą demagogią i teatralnie patetyczną deklamacją – gen. [Leopold] Okulicki, wicepremier [Jan Stanisław] Jankowski oraz ministrowie [Stanisław] Jasiukowicz i [Adam] Bien odpowiadać mieli za to, że byli »twórcami i kierownikami polskiej organizacji podziemnej na tyłach armii czerwonej na terytorium zachodnich obszarów Białejrusi i Ukrainy, na Litwie i w Polsce« i że »działając według instrukcji tzw. polskiego rządu emigracyjnego w Lon-

dynie«, kierowali »robotą wywrotową przeciwko armii czerwonej i Związkowi Sowieckiemu«, »dokonywaniem aktów terroru w stosunku do oficerów i żołnierzy armii czerwonej«, »organizowaniem zamachów i napadów«, wreszcie »prowadzeniem propagandy wrogiej wobec Związku Sowieckiego i armii czerwonej«. Okulickiego oskarżano ponadto o »prowadzenie pracy wywiadowczo-szpiegowskiej na tyłach armii czerwonej« oraz o to, że »przy udziale oskarżonych Jankowskiego, Bienia i Jasiukowicza, działając według wskazówek polskiego rządu emigracyjnego, kłamliwie zawiadomiwszy sowieckie dowództwo wojskowe o rozwiązaniu Armii Krajowej, w rzeczywistości zachował jej sztaby i kadry oficerskie i na tej podstawie stworzył nową zakonspirowaną organizację wojskowo-polityczną pod nazwą »Nie«, a to »w celu kontynuowania roboty wywrotowej na tyłach armii czerwonej i przygotowania do wystąpienia wojennego w bloku z Niemcami przeciwko Związkowi...

sie rozwiniętej pieriestrojki, w 1989 roku. Wyemitowany wówczas polsko-rosyjski serial *Przeprawa* (znany także pod tytułem *Krasnyj cwieta paprotnika* – Czerwony kwiat paproci) Wiktora Turowa[36], opowiadający o walkach w Lasach Janowskich i Puszczy Solskiej[37], gdzie – jak wiadomo – w pewnym momencie doszło do współdziałania AK, AL i sił radzieckich, poprzedzono obszerną rozmową z polskimi i rosyjskimi ekspertami, w której poinformowano widzów o tym, że w trakcie wojny istniało w Polsce wiele organizacji niepodległościowych walczących z Niemcami, natomiast różniących się politycznie, światopoglądowo i pod względem stosunku do ZSRR[38]. Serial przekonująco odzwierciedlał napięcie między AK a radzieckimi żołnierzami (obie strony niemal co chwilę sięgają po broń, mimo że do pewnego momentu współdziałają), pokazywał, że członkowie AK ani nie współpracowali z Niemcami, ani nie objawiali nieuzasadnionej wrogości do Rosjan, a jeśli nie chcieli z nimi kooperować, to mieli ku temu powody. Obraz omawianej kwestii był tu więc całkiem inny niż w poprzednich ujęciach. Ale nawet w tym serialu nie zdecydowano się na powiadomienie radzieckiego widza o najeździe z 1939 roku i o zbrodni katyńskiej[39].

Tak naprawdę dopiero po 2000 roku rosyjski widz mógł zyskać świadomość tego, jak wyglądał 17 IX 1939 i lata następne z polskiej perspektywy. Dopiero wtedy – wedle mojej wiedzy – film rosyjski i białoruski zaczął przedstawiać ten temat w sposób w miarę pełny[40]. Stworzyło to

[35cd] ...Sowieckiemu«, główni oskarżeni »wbrew rozkazowi sowieckiego dowództwa« zachowali w swej dyspozycji »odbiorczo-nadawcze stacje radiowe, broń i amunicję« – »ukryli je i wykorzystali do roboty wywrotowej przeciwko armii czerwonej«. [Antoni] Pajdak, [Kazimierz] Pużak, [Aleksander] Zwierzyński, [Kazimierz] Bagiński, [Stanisław] Mierzwa, [Zbigniew] Stypułkowski, [Eugeniusz] Czarnowski, [Józef] Chaciński, [Franciszek] Urbański, [Stanisław] Michałowski, [Kazimierz] Kobyłański i [Józef] Stemler-Dąbski oskarżeni zostali o »udział w robocie wywrotowej polskich organizacji podziemnych na terytorium Polski, na tyłach armii czerwonej« i o to, że choć wiedzieli o rozkazach dowództwa sowieckiego co do obowiązkowego oddania aparatów radiowych, drukarni, broni i amunicji, zachowywali je i »używali [ich] w celach przestępczych«. Choć wedle relacji Pobóg-Malinowskiego akt ten nie wspomina o bezpośredniej współpracy z Niemcami, to jednak zarzucanie »dywersji wobec tyłów armii czerwonej», »aktów terroru» itd. w sytuacji, kiedy ZSRR walczyło z hitlerowcami, *de facto* oznaczało sojusz. W popularnych ujęciach skrót myślowy »AK współpracowało z Niemcami» łatwo mógł się pojawić.

[36] *Переправа (Pierieprawa) / Красный цвет папоротника*, reż. Виктор Туров, Polska-ZSRR 1988.

[37] Bitwa trwała w sumie od 9 do 25 VI 1944. W drugim jej etapie oddziały AK, być może wskutek rozkazów wyższego dowództwa, nie zdecydowały się na wspólne

z AL i partyzantką radziecką przebijanie się z okrzężenia i w rezultacie zostały przez Niemców zapędzone na bagna i rozgromione.

[38] Pełna wersja rosyjska liczyła 4 odcinki (razem 256 minut), wersja polska, pt. *Przeprawa* – 2 odcinki (razem 175 minut). Możliwe więc, że w wersji polskiej ten wstęp pominięto.

[39] Wybrano metodę aluzyjnego przypomnienia. W jednym z epizodów toczył się dialog, którego uczestnik tłumaczył swoją i innych niechęć do ZSRR »blizną 1939 roku» i Katyniem. Widz polski rozumiał bez trudu, o jaką »bliznę» chodzi i co oznacza słowo »Katyń», odbierał więc serial jako w miarę wiarygodny. Widz radziecki raczej nie mógł tego sygnału odczytać – nie wiedział, co to za »blizna» i co się stało w Katyniu. Aluzja przypomina fakty znane, ale nie może przekazać zupełnie nowej wiedzy.

[40] Powiem więcej: trudno od tego momentu znaleźć filmową produkcję wojenną, która by – jeśli oczywiście zajmuje się danym okresem – nie potępiała rosyjsko-niemieckiego sojuszu sprzed 1941 roku i która nie widziałyby w nim uzasadnionej przyczyny polskiej niechęci – oczywiście o ile akcja porusza polskie tematy. Natomiast zbrodnia katyńska nadal jest tabu. Nie zdarzyło mi się obejrzeć rosyjskiego filmu o II wojnie, w którym przywoływano by ten problem. Natomiast znany jest rosyjskim kinomanom *Katyń* Andrzeja Wajdy (Polska 2007).

podstawę do kolejnego przemyślenia na Wschodzie sprawy wojennych stosunków polsko-rosyjskich i w ogóle do otwarcia kwestii polskich losów w latach II wojny światowej, przynajmniej w polsko-radzieckim kontekście. Jak się wydaje, zaczęły (i na razie tylko zaczęły, bo fala zainteresowania wkrótce opadła) się kształtować trzy możliwości przebudowy polskiego stereotypu funkcjonującego kiedyś w ZSRR. O chętniej współpracy z AL też jeszcze niekiedy wspomniano, ale najczęściej współczesny filmowy obraz Polaka pojawiał się w trzech wersjach: kogoś niechętnego, nieubłaganie wrogiego lub wyobcowanego.

POLAK, KTÓRY SIĘ
WAHA

Dobrym przykładem pierwszego rozwiązania jest postać Wojciecha Bielskiego z rosyjsko-białoruskiego serialu telewizyjnego Aleksandra Franskiewicza-Łajego *Czerwiec 1941*[41]. Akcja toczy się na Grodzieńszczyźnie. Głównym bohaterem jest lejtnant Iwan Burow[42], żołnierz wojsk pogranicznych, który po wybuchu wojny nie wycofuje się i w pojedynkę skutecznie szkodzi Niemcom. Rzecz jasna, wkrótce ginie, przedtem jednak ratuje życie swojej ukochanej – Polce Hannie, przedstawicielce licznej grupy pięknych i niezależnych polskich bohaterek rosyjskich filmów[43]. Dzieje ich krótkiej, lecz gwałtownej i mocnej miłości zajmują znaczną część fabuły serialu – wojennego melodramatu. Para musi ukrywać uczucie przed radziecką władzą (Burow z jego powodu ma kłopoty z kontrwywiadem), a także przed niechętnymi Rosjanom Polakami.

Tym ostatnim przewodzi wspomniany Bielski, kierujący niewielkim polskim oddziałem partyzanckim dokonującym akcji o bardziej propagandowym[44] niż wojskowym charakterze (np. przywiązanie milicjanta na torach, by zginął pod pociągiem). To postać o dość nietypowym ży-

[41] *В июне 41-го (W ijunie 41-go)*, reż. Александр Франкевич-Лайе, Rosja-Białoruś 2008.

[42] Grany przez bardzo popularnego rosyjskiego aktora, Siergieja Biebrukowa (Сергей Безруков), co zdecydowało o sporym sukcesie filmu. Zob. np. Андрей Ванденко (Andriej Wandienko), *Народная тема*, „Итоги” 2008, nr 26 (tekst online: <http://bit.ly/1qVqZeq> [data dostępu: 9 VII 2014]); Алексей Чернов (Aleksiej Czernow), *Сергей Безруков «В июне 41-го»*, НашФильм.ру, V 2008, <http://bit.ly/1u3zAKT> [data dostępu: 9 VII 2014]; Иван Сташов (Iwan Staszow), *Сергей Безруков: «Мы хотели снять правду о войне»*, „Комсомольская правда” 2008, nr z 8 V (tekst online: <http://bit.ly/1ARF83K> [data dostępu: 9 VII 2014]); Екатерина Сакович (Jekaterina Sakowicz), *Сергей Безруков сражается под Минском*, „Развлечения и отдых” 2007, nr 8 (tekst online: <http://bit.ly/Xxwd4H> [data dostępu: 9 VII 2014]); Наталья Писарева (Natalja Pisariewa), *Пограничное состояние*, „Советская Белоруссия” 2007, nr z 13 VII (tekst online: <http://bit.ly/1mBPNP8> [data dostępu: 9 VII 2014]).

[43] Zdaniem A. Lipatowa (*op. cit.* s. 97), początkiem galerii niepodległych duchem Polek była postać Heleny ze sztuki Leonida Zorina *Warszawska melodia* (Леонид Зорин, *Варшавская мелодия – Warszawskaja mielodija*, 1967). Atrakcyjna seksualnie, lekko tajemnicza, niezwykle religijna i namiętna (a czasem rozpustna) Polka zakochana w Rosjaninie dość często gościła i gości na tamtejszym ekranie, zwłaszcza w filmach o tematyce historycznej. Oprócz przywoływanych w niniejszym tekście przykładów wymienić można jeszcze m.in. polską szlachciankę z *Ułańskiej ballady* Olega Fiesienki (*Уланская баллада – Ułanskaja ballada*, reż. Олег Фесенко, Rosja 2012), także darzącą uczuciem Rosjanina. Wyują też Polki wojowniczką, jak np. pragnąca zabić cara mścicielka, przywódczyni partyzantów, w dziejącym się w XVIII w. filmie *Sluga dwóch panów* (*Слуга государев – Sluga gasudariew*, reż. Oleg Riaskow – Олег Рясков, Rosja 2007). W każdym razie Polki w rosyjskich filmach zawsze są bardzo wyemancypowane.

[44] W filmie pada sugestia, że przyczyną uaktywnienia się polskiego oporu jest decyzja o wysiedleniu ludności z 50-kilometrowego pasa przygranicznego.

ciorysie – inżynier pochodzący z Gdańska, z którego w 1939 roku uciekł aż na Wschód, mając nadzieję objąć rodowy majątek (pałac etc.). Został on jednak znacjonalizowany i Bielski żyje jak bogaty chłop na gospodarstwie, opiekując się ukochaną wnuczką – właśnie Hanną. Rosjan nienawidzi, gdyż zabili mu córkę, czyli matkę Hanny. Jest więc przerażony romansem i zdecydowanie mu przeciwny. Wejście wojsk niemieckich wita z radością, wiedząc, że w ich kraju panuje porządek. Na dodatek dowodzący nimi kapitan także pochodzi z Gdańska i rozumie po polsku, potrzebne okazują się też inżynierskie umiejętności Bielskiego. Kiedy więc hitlerowcy obiecują mu zwrot znacjonalizowanego majątku, mężczyzna stwierdza z entuzjazmem, że „będzie im służył nie ze strachu, lecz z poczucia honoru”.

Rzeczywistość szybko jednak leczy go ze złudzeń. Okazuje się, że przyczyną początkowej niemieckiej łaskawości było trochę niezdrowe, paraseksualne zainteresowanie kapitana Hanną, a przełożeni oficera traktują Bielskiego jak podczłowieka. Na dodatek dziewczyna, grożąc samobójstwem, żąda, by dziadek pomógł rannemu Burowowi. Bielski czyni to i w rezultacie zostaje zabity przez Niemców, stawiając – jak to się mówi – „czynny opór z bronią w rękę”.

Wątek tej postaci Franskiewicz-Łaje potraktował skrótowo, gdyż film był przede wszystkim melodramatem. Recenzenci także zwracali uwagę głównie na aspekt uczuciowy i aktorski. Nie znaczy to wszakże, iż wątek ów nie został dostrzeżony. Zdaniem Jekatieriny Sakowicz:

„Radzieckie oddziały okrążone są z jednej strony przez wojska niemieckie, a z drugiej – przez Polaków, agresywnie nastrojonych wobec władzy radzieckiej. [...]”

Jedna z najbardziej tragicznych i trudnych ról – to dziadek Hanny. Z talentem, w sposób przekonujący i dramatyczny gra go Rościsław Jankowski, jeden z najlepszych i najznamienitszych aktorów białoruskiego teatru. Zachowanie granego przez siebie bohatera Rościsław Iwanowicz nie tyle usprawiedliwia, ile rozumie; jego córkę zgwałcono i zabito, lecz mimo wszystko zaczyna on pomagać lejtantowi Burowowi i dlatego ginie”[45].

Historia wydaje się prawdopodobna, zwłaszcza że wątki kresowych Polaków chętnych do współdziałania z Niemcami (którzy przecież „mieli przynieść wolność...”[46]), a potem tego żałujących powtarzają się. Reżyser traktuje Bielskiego właściwie dość życzliwie[47] i nie daje mu

[45] Zob. E. Сакович, *op. cit.*: „Советские отряды окружены с одной стороны немецкими войсками, с другой – поляками, агрессивно настроенными против советской власти. [...] Одна из самых трагических и сложных ролей – дед Ханны. Талантливо, убедительно и драматично играет его Ростислав Янковский, один из самых сильных и знаменитых актеров белорусских театров. Поведение своего героя Ростислав Иванович скорее понимает, чем оправдывает: его дочь изнасиловали и убили, но все же он начинает помогать лейтенанту Бурову, из-за чего и погибает”.

[46] Mówi tak, ze smutkiem, jedna z Polek – epizodycznych postaci z miniseriału *Wojennaja razwiedka: Pierwyj udar* (Wojenny zwiad: Pierwsze uderzenie, *Военная разведка: Первый удар*, reż. Aleksej Prazdnikow – Алексей Праздников, Rosja 2012).

[47] Nazwisko Franskiewiczza-Łajego wskazuje na polskie korzenie. Wiadomo, że na początku lat 90. XX w. studiował on w Polsce, do produkcji zaangażowano polskich aktorów, Hanna jest Burowowi szczerze oddana. Serial sugeruje więc znajomość przyczyn polskiej niechęci do Rosjan i stara się uniknąć łatwych ocen.

zabrnąć w kolaborację. Motyw współpracy z Niemcami, „odwdzięczenia się” im za zwrot majątków napotkać jednak można także w mniej łagodnym wydaniu. Mam tu na myśli białoruski film *Wam – zadanie* (Dostajecie rozkaz) Jurija Bierżyckiego[48] – produkcję mniej ambitną, kontynuującą tradycje socrealistyczne[49] (fabułę tworzy zespół scen, z których każda odznacza się zarówno reprezentatywnością historyczno-społeczną, jak i sensem symbolicznym; bohaterowie stanowią swoisty zlepek cech charakterystycznych dla danej klasy, postawy i typu losu; całość ma się złożyć na panoramę stanu narodu w czasie wielkiej wojny ojczyźnianej). Rolę klamry przygód głównego bohatera, oficera milicji, odgrywają jego spotkania z Ranowskim – polskim szlachcicem, w 1939 roku pozbawionym przez władze radzieckie majątku i kierującym partyzantką przeciw nim. W 1941 pomaga on okrążonym przez milicję niemieckim komandosom i w nagrodę osiada w swoim pałacu, wciąż dowodząc oddziałem. Jednak gdy w czasie pacyfikacji Niemcy przypadkowo zabijają jego przebywającego na wsi chorego syna, Ranowski nie słucha niemieckich przeprosin, buntuje się, deklaruje jako działający pod wpływem emocji Słowianin i pozbawia życia niemieckiego dowódcę. Pod koniec filmu, będąc już gotowym psychicznie na śmierć, dostanie się w ręce wspomnianego milicjanta.

Jak się wydaje, Polakowi z Niemcem porozumieć się łatwo nie tylko ze względu na wspólne interesy. Zawsze wszakże kończy się to źle dla tego pierwszego – np. jedna z bohaterek odcinka *Kazimír* (Kazimierz) kończącego serial Aleksieja Prazdnikowa *Wojennaja razwedka: Zapadnyj front* (Wojskowy zwiad: Front zachodni)[50], lubelska kelnerka, z litości pocieszająca zagrożonego śledztwem niemieckiego oficera (a nawet anonimowo donosząca Niemcom o radzieckim agencie), zostanie rozstrzelana jako sowiecki szpieg. Na szczęście, w tym filmie honoru Polek broni Grażyna – wierna i piękna kochanka dowódcy grupy wywiadowczej, czekająca na niego od 1939 lub 1940 (?) roku i teraz dzielnie mu pomagająca.

Polak okresu II wojny rosyjskim i białoruskim scenarzystom jawi się obecnie[51] jako człowiek wysoce niepewny, o którym nie wiadomo, jak się zachowa w czasie konfrontacji. Bywa, że sprawuje się całkiem poprawnie: np. bohaterowie serialu *Wojennaja razwedka: Pierwyj udar* (Wojenny zwiad. Pierwsze uderzenie)[52] na jedną z akcji na tyłach wroga biorą ze sobą znającą teren Polkę; nie ma ona wszakże wy-

[48] *Вам – задание*, reż. Юрий Бержицкий, Białoruś 2004.

[49] Opis założeń realizmu socjalistycznego – zob. W. Kajtoch, *Socrealizm jako sposób myślenia o literaturze*, [w:] *idem, O prozie i poezji. Wybór szkiców i esejów z lat 1980–2010*, Li-TWA, Częstochowa 2011.

[50] *Казимир; Военная разведка: Западный фронт*, reż. Алексей Праздников, Rosja 2010.

[51] Jak wspomniałem, za czasów radzieckich na ogół

pokazywano Polaków – czy to żołnierzy z I i II Armii WP, czy partyzantów z AL – jako wypróbowanych sojuszników. Ze względu na pewną schematyczność scen wspólnej walki lub bratania się należy jednak upatrywać w tych motywach realizację zamówienia politycznego. W nowszych filmach dowództwo na ogół przestrzega zwiadowców, że Polacy są nastroszeni wobec ZSRR bardzo negatywnie.

[52] Zob. przypis 46.

boru, ponieważ w razie nielojalności jej ukochany – oficer saper, również uczestniczący w akcji – szybko trafiłby do więzienia.

Polacy mogą też, mimo początkowej wrogości, ostatecznie przejść do współpracy, jeśli przekonają się, że Rosjanie są ich sojusznikami. Taka sytuacja przytrafiła się dzielnym radzieckim zwiadowcom w filmie *Biez prawa na oszybku: Opiercyjja „Gorod”* (Nie ma miejsca na błąd: Operacja „Miasto”)[53], gdy w połowie czerwca 1944 zostali oni wysłani na rekonesans w stronę polskiego miasta[54], a później okazało się, że muszą w nim unieszkodliwić broń chemiczną, mogącą udaremnić zapoczątkowanie ofensywy na Ukrainę, Litwę, Białoruś, Polskę i Prusy Wschodnie (operacja „Bagratiion”). Ale bywa również, że Polacy stawiają opór i wtedy zostają natychmiast zabici – jak jeden z przedstawicieli polskiego podziemia w tymże filmie.

Niekiedy Polak od razu daje się poznać jako lojalny i rozsądny sojusznik. Ale uwaga – zwykle wkrótce widz dowiaduje się, że jest to... przebrany Rosjanin. Z tą przypominającą XIX-wieczne schematy fabularne powieści przygodowej[55] sytuacją zetknąłem się dwa razy. Pierwszy – w *Opiercyjji „Gorod”*, gdzie zwiadowcy spotykają na swej drodze sympatyczną Ziutę – jak się okazuje, Rosjankę wychowaną w polskiej rodzinie. Natomiast drugi taki przypadek wart jest dłuższego namysłu: chodzi o pana Marka ze znanego rosyjsko-białoruskiego dramatu wojennego (miniserialu) *Na bezimiennym wzgórzu* Wiaczesława Nikiforowa[56]. Co prawda, to postać drugoplanowa – Polak, lecz Rosjanin z pochodzenia, były rosyjski jeńiec z 1920 roku, później wżeniony w polską rodzinę, mający dom na ziemi niczyjej i zaopatrujący w bimbier obie wojujące armie – ale równocześnie człowiek rozsądny i dobry, dbający o gospodarstwo i bliskich. Ginie walcząc, z niemieckiej ręki, z powodu udzielenia pomocy dwóm młodym włosowcom, którzy chcieli stanąć po słusznej stronie.

Generalnie jednak bohater współczesnego rosyjskiego filmu o II wojnie światowej nie wie, co ma sądzić o napotkanym Polaku, nie wie, czy ten go wesprze, czy wybierze przeciwny obóz. Istnieją jednak pewne wyprzedzające sygnały – np. przynależność organizacyjna.

POLAK WALCZĄCY

[53] *Без права на ошибку: Операция „Город”*, реж. Александр Высоковский (Aleksandr Wysokowski), Rosja 2011.

[54] Mieszkańcy miasta, do którego trafiają bohaterowie, traktują ich z dużą niechęcią, a więc dowództwo zakazuje im kontaktu z polskim podziemiem. Dopiero wskutek początkowych niepowodzeń i konieczności improwizowania do komunikacji dochodzi. Nielubiący „Ruskich” Polacy bardziej jednak przeszkadzają niż pomagają – obiektywnie rzecz ujmując, szkodzą sobie w ten sposób, bo przecież zadaniem wywiadowców jest zapobieżenie wytruceniu całego miasta iperytem. Dopiero później niektórzy zaczynają pomagać, wspierać prota-

gonistów. Inni wszakże potrafią nawet zastrzelić sapera, który przed chwilą rozbroił ładunek. Także z polskiej strony rozpoznanie dobrych zamierzeń następuje bardzo późno i w ogóle widz odnosi wrażenie, że polskie (a raczej akowskie) podziemie nie grzeszy inteligencją.

[55] Nie gardzą omawiane filmy wypróbowanymi motywami tego rodzaju. Żołnierze na swojej drodze napotykają zamki, lochy, tajne przejścia itd.; w sytuacjach beznadziejnych ujawniają się ukryci sojusznicy etc. Jak wiadomo, tradycje podobnych rozwiązań sięgają co najmniej powieści gotyckiej.

[56] *На безымянной высоте* (*Na biezymiannoju wysotie*), реж. Вячеслав Никифоров, Rosja 2004.

Jak już powiedziano, od czasu serialu *Przeprawa* Rosjanin, przynajmniej teoretycznie, powinien być świadom różnorodności polskiego ruchu oporu. To dzięki tej produkcji widz radziecki, a później rosyjski zaczął zapoznawać się z wojennymi historiami, w których sytuacje, z jakimi przychodziło się mierzyć dzielnym sowieckim żołnierzom, komplikowały się dodatkowo ze względu na to, że napotkany Polak mógł być albo sojusznikiem z Armii Ludowej, albo sceptykiem lub wrogiem z Armii Krajowej. Kwestię tę wykorzystywano także w wątkach romanśowych. Przykładowo, w serialu *Eszelon* (Eszelon)[57] – opowiadającym o dziejach jednostki przerzucanej w 1945 roku z Niemiec na granicę z Japonią i zarazem w interesujący sposób pokazującym, jak żołnierze samoorganizowali się, wytwarzali nieoficjalne więzi, umożliwiające im opór wobec terroru organów bezpieczeństwa – jeden z wątków pobocznych dotyczy wojskowej lekarki, która zakochała się w Polaku. Niestety, wpadła w kłopoty, gdyż – kiedy się poznawali – był on żołnierzem AL, a potem „zmienił barwy” i wstąpił do AK[58].

Jak dotąd, najbardziej wyrazistym spośród znanych mi przykładów ukazania Armii Krajowej w rosyjskim filmie (z wszelkimi jej cechami negatywnymi i pozytywnymi z rosyjskiego punktu widzenia) jest telewizyjny miniserial *SMIERSZ* (Smiersz) z 2006 roku, autorstwa Zinowija Rojzmana[59] – docenianego reżysera, odnoszącego spore sukcesy w dziedzinie seriali wojennych i sensacyjnych[60]. Produkcja została w Polsce radykalnie skrytykowana, zarówno w „Gazecie Wyborczej”[61], jak i przez czynniki oficjalne[62], jako przykład brutalnej, antypolskiej

[57] Эшелон, reż. Нийоле Адоменаите, Дмитрий Долинин (Nijole Adomenajite, Dmitrij Dolinin), Rosja 2005.

[58] Jest to dość niesympatyczna postać. Nie przyjmuje do wiadomości, że przerzucają kobietę-oficera i że nie może ona odmówić wykonania rozkazu. Proponuje więc wspólną ucieczkę, a przede wszystkim kradnie jej dokumenty. Trzeba zaś wiedzieć, że za ich utratę groziło wtedy radzieckiemu żołnierzowi skazanie przez trybunał wojenny.

[59] СМЕРШ, reż. Зиновий Ройзман, Rosja 2007.

[60] Zinowij Rojzman, ur. 1941 w Odessie, jest uznanym twórcą filmów wojennych i innych oraz seriali, prezentujących patriotyzm nie radziecki, lecz rosyjski. Wymienić należy np. tytuły: *Impierija pod udarom* (Imperium w niebezpieczeństwie, *Империја под ударом*, Rosja 2000) – miniserial, którego odcinki reżyserowali także Andriej Malukow (Андрей Малюков) et al.; *Ostatni pociąg pancerny* (Последний Бронепоезд – Poslednij broniepojezd), Rosja–Białoruś 2005; *U każdego своя wojna* (Każdy ma swoją wojnę, *У каждого своя война*), Rosja 2010.

[61] 9 I 2008 na portalu Gazeta.pl A. Poczobut opublikował nadesłaną z Grodna alarmującą korespondencję pt. *Serial o „bandytach AK” w białoruskiej telewizji* (<http://bit.ly/ZornYy>) [data dostępu: 9 VII 2014]). Cytuję: „Żądni krwi akowcy bezlitośnie mordują cywilów i sieją

postrach na Grodzieńszczyźnie. Powstrzymać ich może tylko sowiecki kontrwywiad wojskowy – to fabuła serialu *Smiersz*, który od wtorku emituje pierwszy program białoruskiej telewizji państwowej.

Akcja filmu rozgrywa się jesienią 1945 roku. Ludzie są szczęśliwi, że skończyła się wojna, i pragną pokoju. Jednak w lasach grasuje oddział AK o kryptonimie »Wilki i lisy«. Serial rozpoczyna się od brutalnej sceny rozstrzelania przez akowców wesela u prawosławnych. Ranni są dobijani. Jeden z członków oddziału strzałem w głowę zabija pannę młodą.

»Wilki i lisy«, na czele których stoi oficer AK Józef, to mieszanina prymitywnych bandytów i byłych kolaborantów. Najbardziej ideową postacią jest rotmistrz AK Franciszek Kryta [właśc. Kryda], który walczy o »wyzwolenie Kresów od bolszewików« i »Wielką Polskę«. Powstrzymać akowców mają trzej odważni oficerowie sowieckiego kontrwywiadu wojskowego Smiersz (»Śmierć szpiegom«), którzy właśnie wracają do domu po zakończeniu wojny. Udaje się im zlikwidować »bandę«, a krwiożerczemu Józefowi nie pozostaje nic innego, jak się zastrzelić, by nie trafić w ręce sprawiedliwości.

Serial *Smiersz* był anonsowany przez rządowe media jako wspólny rosyjsko-białoruski projekt. Jednak faktycznie został wyprodukowany przez rosyjskie studio filmowe...

propagandy. Już to uzasadnia – jak sądzę – potrzebę jej dokładniejszej analizy.

Oto historia opowiedziana w filmie. Na początku listopada 1945 w miasteczku na Grodzieńszczyźnie zatrzymuje się czterech udających się na urlop oficerów Smiersza – otoczonej budzącą grozę sławą jednostki kontrwywiadowczej. Aresztowani wskutek nieporozumienia, natrafiają na dawnego kolegę, który zmusza ich do udziału w poszukiwaniu i likwidacji „bandy”, co (dużym kosztem i przy użyciu wszelkich metod szpiegowskich, ale jednak) się udaje. Na ten sensacyjny schemat nakładają się trzy historie miłosne: oficera Smiersza i służącej w komendzie miasta pięknej Rosjanki (a tak naprawdę Litwinki, będącej zakonspirowaną agentką „bandy”), kapitana Józefa – dowódcy wzmiankowanej „bandy”, czyli oddziału AK – i jego podwładnej (którą jest Polka z Syberii, sprawny i okrutny żołnierz) oraz romansowego trójkąta, w którym uczestniczą: młody akowiec

[61cd] ...Faworit-film na zlecenie jednego z największych rosyjskich dystrybutorów Central Partnerszıp. Białoruska państwowa kompania filmowa Bielarusfilm tylko pomagała w jego w realizacji. Autorzy serialu odżegnują się od polityki. Reżyser Zinowij Rojzman tłumaczył białoruskiej prasie, że *Smiersz* to film przygodowy, który opowiada o miłości.

Serial jest emitowany wieczorem przed głównym wydaniem wiadomości w porze największej oglądalności. – Decyzję o emisji podjęła komisja powołana przez kierownictwo. Filmy historyczne są bardzo chętnie oglądane przez widzów – tłumaczy »Gazecie« rzeczniczka prasowa państwowej telewizji BT Swietłana Mołonskaja-Krasowskaja.

Film wywołał oburzenie w środowisku mieszkających na Białorusi weteranów AK.

– Oni nas wtedy zaliczyli do bandytów i tak pozostało do dziś – powiedział »Gazecie« po obejrzeniu pierwszego odcinka por. AK Władysław Uchnalewicz, pseudonim »Kret«, skazany w 1951 r. na karę śmierci, później zamienioną na 25 lat więzienia.

Wśród białoruskich historyków nie ma jednomyślności w ocenie filmu”.

[62] 16 IX 2009 Biuro Bezpieczeństwa Narodowego opublikowało – po polsku, angielsku i rosyjsku – raport pt. *Propaganda historyczna Rosji w latach 2004–2009*, opracowany przez L. Pietrzaka i B. Cichockiego, a podpisany przez gen. A. Szczygłę (<http://www.bbn.gov.pl/pl/wydarzenia/1840,dok.html> [data dostępu: 9 VII 2014]). W rozdziale 7, *Film w służbie rosyjskiej propagandy historycznej* (s. 20–21), pisano:

„W okresie prezydentury W. Putina kino – i szerzej: film fabularny – stało się ważnym instrumentem rosyjskiej propagandy historycznej. Sztuka filmowa oddziałuje zwłaszcza na młode pokolenie Rosjan, pozbawione już sentymentu do czasów radzieckich, ale wciąż poszuku-

jące tożsamości historycznej. Rosyjskie władze zaczęły promować i wspierać wszelkie produkcje z gatunku tzw. kina patriotycznego. Pomnikowość i patetyczność narracji filmowej stała się priorytetem wobec prawdy historycznej. Rosyjscy twórcy filmowi, mając bezpośredni patronat Kremla, coraz częściej zaczęli podejmować tematykę przeszłości. Owocem tego były superprodukcje historyczne. Rosyjskie kino patriotyczne miało w założeniu nie tylko pomóc w kreowaniu świadomości historycznej współczesnych Rosjan, ale także stać się ważnym instrumentem rosyjskiej doktryny, zwłaszcza kreowania dwustronnych relacji międzypaństwowych.

[...]

Przykładem tego zjawiska jest czteroodcinkowy serial telewizyjny *Smiersz* w reżyserii rosyjskiego filmowca Zinowija Rojzmana – efekt współpracy moskiewskiego studia Faworitfilm [właśc. Faworit-film] i białoruskiej wytwórni Bielorusfilm [właśc. Bielarusfilm]. Wszedł na ekrany państwowej telewizji białoruskiej w styczniu 2008 r., a następnie był emitowany przez telewizję rosyjską. Film jest opowieścią o trzech oficerach radzieckiego kontrwywiadu, którzy w listopadzie 1945 r. wracają z frontu na Grodzieńszczyznę, by wieść tam spokojne życie obywateli zSRR. Zakłóca je »akowska banda«, terroryzująca miejscową ludność. Na jej czele stoi Józef – czarny charakter filmowej historii, »fanatyczny Polak«, niewahający się przelewać krew niewinnych kobiet i dzieci.

Smiersz rysuje konflikt pomiędzy »polską bandą«, usiłującą przywrócić przedwojenne granice Polski, a miejscową ludnością, która pragnie spokojnie żyć, w czym znajduje poparcie radzieckiej władzy. Przemilczany jest w filmie charakter i okoliczności pojawienia się na Grodzieńszczyźnie sowieckiej władzy i aparatu bezpieczeństwa. Reżyser umiejętnie pomija także wątek przedwojennej przynależności tych ziem”.

(Białorusin o skomplikowanym życiorysie – jego ojciec służył Niemcom, a brat poległ w walce z nimi), drugi z oficerów Smiersza i młodzieńca Polka z tej samej co Białorusin wsi – Paulinka. Dzieje trójkąta obfitują w przygody: mamy tu i budzenie się uczucia, i rywalizację, i porwanie, a może nawet coś w rodzaju miłosnych uroków, gdyż Paulinka w pewnym stopniu stylizowana jest na „wiejską guślarke”, a przy tym okazuje się dziewczyną o bardzo buntowniczym temperamencie, zgodnym z rosyjskim stereotypem filmowym Polki. Oczywiście, akowiec ginie, a oficer zwycięża, co stanowi właściwy *happy end*, bo pozostali zakochani tracą życie, a pokonanie „bandy”, jako okupione stanowczo zbyt wysokimi stratami, nie może być w pełni satysfakcjonujące.

Ponadto pojawia się tu śmierć już powojenna – ludzie giną, gdy wszystkim naprawdę chce się żyć... Stąd w przedstawianych romansach pobrzmiewa wyrazista nuta tragizmu. Relacja między oficerem Smiersza a Litwinką jest przykładem uczucia, które zwyciężyłoby polityczne uprzedzenia, gdyby nie przeszkodził przypadek: Józef, utraciwszy zaufanie do służących u niego Litwinów, poleca ich zlikwidować. W rezultacie oficer, Litwinka i jej brat – snajper oddziału – giną w momencie, gdy siła miłości mogła się zmanifestować. Natomiast Józefa i jego podwładną łączy wielkie uczucie, choć są oni skazani na śmierć. To uczłowiecza i czyni sympatyczniejszymi tych zgoła niesympatycznych (dla zakładanych widzów) ludzi.

Obok sensacji i romansu mamy w tym serialu elementy sprawnego kina batalistycznego: w pierwszych trzech odcinkach zawarto drastyczne sceny brutalnych akcji polskiego oddziału. Zaczyna się od masakry w trakcie prawosławnego wesela, ukoronowanej zastrzeleniem panny młodej będącej w zaawansowanej ciąży. Następnie akowcy wycinają w pień kąpiącą się, zupełnie bezbronną kompanię wojska i zastawiają minową pułapkę na kolejną, atakującą ich grupę. Ostatniej akcji – rozpedzenia ogniem moździerzowym wiecu ku czci rocznicy rewolucji październikowej – już nie udaje się dokończyć.

Krążące w internecie sceny masakr stały się dowodem na podnoszoną w „Gazecie Wyborczej” antypolskość filmu (całości prawdopodobnie nikt z krytyków nie oglądał). Osobiście żadnego szczególnego antypolonizmu w nich nie widzę, najwyżej swoistą „pochwałę” wojskowej sprawności АК – sądzę, że mniej obraźliwą niż np. opinia centralnej postaci serialu Wasilija Piczuła *Zastawa Żylińska* (Strażnica Żylińska) z 2009 roku[63]: „z Polakami sprawa prosta: zawsze przyjmują walkę, a wojować nie umieją”. Nie należy zapomnieć, że Rosja jest krajem w zasadzie bez przerwy, od niepamiętnych czasów uczestniczącym w jakiejś wojnie i zapewne jej społeczeństwo nie ocenia żołnierzy z humanitarnego, lecz z pragmatycznego punktu widzenia. Ponadto propagandziści zwykli wiązać negatywny obraz wroga z pochwałą samych siebie, a we

[63] *Застава Жилина*, reż. Василий Пичул, Rosja 2009.

współczesnym rosyjskim kinie wojennym trudno doszukać się czegokolwiek mającego cechy afirmacji rosyjskiego etosu rycerskiego czy wojennego humanitaryzmu. Wręcz przeciwnie: na ogół bez zahamowań mówi ono o rosyjskim okrucieństwie[64].

Ponadto film historyczny musi unikać wzbudzania w widzach poczucia braku prawdopodobieństwa, a tym samym powinien stosować zasadę „koniecznego anachronizmu”, czyli prezentowania sposobów myślenia i zachowań takich, jakie byłyby w danej sytuacji stosowne współcześnie. Dzisiaj zaś taki oddział jak ten opisany – odcięty od swoich, pozostawiony w beznadziejnej sytuacji – zapewne prowadziłyby działalność terrorystyczną. I oddział AK ze *SMIERSZ-a* ją prowadzi: np. wspomniany atak na weselników, dokonany w przebraniu rosyjskich żołnierzy, to – zwłaszcza jeśli uwzględnici radziecką politykę wyznaniową tamtego okresu – nie bezsensowne okrucieństwo, ale prowokacja mająca wywołać bunt ludności wobec władzy, i to prowokacja racjonalna, bo nie-pozbawiona szans powodzenia.

Generalnie *SMIERSZ* przedstawia walkę może nazbyt efektownie, na zbyt widowiskowo, ale nie wykracza poza, stosowne w kinie historycznym, ograniczone prawdopodobieństwo – bo przecież starcia między AK a Armią Czerwoną miały miejsce[65] i obie strony dopuszczały się okrucieństw, co sugerują choćby świadectwa literackie[66].

Sylwetki Polaków – jako bohaterów drugiego planu – zarysowane są w filmie nieco pobieżnie: ich elementem konstytutywnym – powtarzal-

[64] Poruszam te kwestie w artykule: *Z zagadnień współczesnego militarysty. Jak kinematografia rosyjska „oswoiła” konflikt czeczeński („Zeszyty Prasoznawcze” 2011, nr 1/2); poszerzona wersja rosyjska: К проблеме современного милитаризма. Как российская кинематография «освоила» чеченский конфликт, „Przeглядъ Wschodnioeuropejski” t. 4 (2013). Ponadto propagandę tworzy z reguły jakiś instytucjonalny ośrodek, stąd jest ona w miarę konsekwentna. Tymczasem w Rosji o takiej konsekwencji nie można mówić, skoro od 1991 r. zdarzają się w tamtejszych filmach różne – czasem przeciwstawne – ujęcia tych samych tematów.*

[65] Oto relacja Pobóg-Malinowskiego (*op. cit.*, s. 589) o walkach w sierpniu 1944, po zajęciu Wilna przez Rosjan: „Dowódcy polscy postanowili tedy dać żołnierzom możliwość wyboru – albo pozostać w puszczy i rozproszyć się pojedynczo w okolicy, albo drobnymi oddziałami, z bronią w rękę, wyrwać się z »kotła« w puszczy, a potem i z sowieckiego obszaru operacyjnego. Po tej decyzji część ukryła się w głębi puszczy, część próbowała niewielkimi grupkami wymknąć się w kierunku na Grodno, Białystok, Warszawę; uda się to nikłym garstkami: olbrzymią większość Moskale otoczyli, rozbrojonych, zamknęli zrazu w obozie pod Miednikami, później nieco – nie mniej niż 5700 – wywiezli do dalekich łagrów na północy. Końcowym epizodem były tragicznie boha-

terskie dzieje niewielkiego oddziału ppłk. »Kotwicza« – [Macieja] Kalenkiewicza; ciężko ranny, po niezaleczonej jeszcze amputacji ręki, postanowił broni Moskałom nie oddawać, walki z nimi unikać, wyrwać się z puszczy, wyjść na tyły Niemców, by kontynuować walkę z nimi; śledzony przez lotnictwo sowieckie – wymknął się nie zdołał; 21 sierpnia, otoczony, zginął; ocalały jego następca, kpt. Sędzian [właśc. Stanisław Sędziak – »Warta«], zdołał jeszcze wysłać meldunek radiowy: »W Surkontach zginął ppłk Kotwicz, trzech oficerów jego sztabu i 32 żołnierzy... Sowietci dobijali rannych... Straty sowieckie 132 zabitych«.

[66] Historycy wypowiadają się tylko na temat potwierdzonych faktów, pisarze nie – stąd ich świadectwo jest na swój sposób pełniejsze. Za przykład niech posłużą *Rojsty* Tadeusza Konwickiego, który walczył w oddziałach wileńskiego AK przeciw Rosjanom i w 1956 r. wydał o tym powieść. Po okresie październikowego przełomu, gdy peerelowska cenzura znów zaczęła normalne działać, książka nie była wznowiana. Oto cztery przykłady wymownych epizodów:

1. „Z rozmów kolegów dowiedziałem się, że Aktor należy do asów oddziału. W ciągu tego tygodnia, podczas gdy w Wilnie decydowaliśmy się na wyruszenie do lasu, Aktor zdążył już zastrzelić szesnastu ludzi. Plutonowy Podkowa, dowodzący pierwszą drużyną, miał czternastu...

nym i konwencjonalnym (w zasadzie widocznym także w każdej innej produkcji serialowej) – jest przede wszystkim katolicyzm: zawsze noszą oni na szyi krzyżyki, przy dowolnej okazji się modlą; drugą konieczną cechą stanowi powtarzanie słów „pan”, „pani”. Autor zadbał również o szczegóły wizualne, jak wygląd mundurów: np. kapitan Józef Biernacki – podobnie jak major Hubal z filmu Bohdana Poręby[67] – nosi narzucony na uniform stale rozpięty kozuch (co prawda, detale niekiedy reżyserowi się mylą – np. drugi z głównych polskich bohaterów charakteryzowany jest jako „ideowy wróg, rotmistrz Armii Krajowej, syn katolickiego księdza” – ale wątpliwe, by rosyjski widz zwrócił na to uwagę). Trzecia istotna cecha postaci omawianego typu to żarliwy patriotyzm: Józef, mimo świadomości, że „nie ma miejsca dla Polaka”, nie zamierza uciekać ani wyrzekać się narodowości, co potwierdza religijną przysięgą: „Tak, mamy ręce we krwi, Niemcy mają, Rosjanie. Ale my jesteśmy inni. [...] Tak, przed Ojcem Najwyższym, kreślę się znakiem Krzyża i przysięgam, że za oswobodzenie Polski od okupantów będę walczyć do końca. Tu jest mój dom, nie mam gdzie iść. Będę stać na tej ziemi, do końca”. Z kolei Franciszek Kryda, więziony, milczy, „czego by z nim nie robiono” (słowa te wiele znaczą, jeśli zważy się na metody śledztwa NKWD).

Żarliwy patriotyzm tym bardziej łączy tych bohaterów, im bardziej różne wydają się ich charaktery: Józef jest nerwowy, opryskliwy, podejrzliwy, zwykł zabijać wszystkich, do których stracił zaufanie; Franciszek

[66cd] ...zajmując tym samym drugie miejsce. Ilość »lebków« znaczyli na rękojeściach pistoletów, wycinając kozikiem szerokie karby. Od początku trwało między nimi ciche współzawodnictwo. Kiedy Aktor szedł jednego wieczoru na patrol i wracał z dwoma karbami, Podkova drugiej nocy zdobywał trzy karby. [...]

Materiału do współzawodnictwa nie brakło. Strzelało się białoruskich chłopów, posądzanych o sympatie lub wprost o współpracę z bolszewikami” (T. Konwicki, *Rojsty*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 29).

2. „– [...] od nas, inteligentów, należy się więcej. [...] Musimy wyzbyć się kompleksów i różnych słabostek. Pamiętaj, że setki naszych giną. Każdy złapany bolszewik musi być zastrzelony. Żadnych sentymentów” (*ibidem*, s. 50–51).

3. „Dziewczynka poniosła ostrożnie posiłek za zasłonę. Słyszeliśmy przez chwilę zadowolone mlaskanie, potem się porucznikowi smacznie odbiło i obrośnięte, bose nogi, oparte na poręczu łóżka, cofnęły się. Zasłona zafalowała gwałtownie, a dziewczynka pisnęła przeraźliwie. [...]

Gospodyni, zaniepokojona, podreptała za zasłonę. – Panoczku, niech pan daruje, toż to jeszcze dziecko. Wielmożny pan komendant, niech pan nie rusza dziecka! [...]

Za zasłoną zaczęto się szarpać, brzęknął rozbity talerz, rozmamłana gospodyni wypadła na izbę.

– Bożeż mój, Boże, toż to dziecko, piętnastu lat nie ma – zawodziła [...]. [...]

[...] Za zasłoną jeszcze chwilę skowyczała dziewczynka. Potem tylko skrzypiało łóżko” (*ibidem*, s. 36).

4. „Mężczyzna był jakimś dygnitarzem z komisariatu aprowizacji, a dziewczynka, jego żona, funkcjonariuszką komsomołu w Mińsku. [...]

Mężczyzna uśmiechnął się smutno (jakże można się śmiać w takiej chwili):

– *Wied' ja był w polskom atriadie, Paliaki charoszyje chłopcy...*

– Dawaj, dawaj – przynaglił Sułtan.

Sprowadził go krzakami ze zbocza pagórka. [...]

Buchnął strzał. Konie zastrzygły uszami.

– Dobrze. Dajcie dziewczynę – rzekł Kwiatek.

Gdy wyprowadzałem ją z izby, poprosiła:

– *Jes'li ubjotie mojewe muża, ubiejtie i mienia.*

Sułtan wychodził właśnie z krzaków. Usłyszał jej słowa.

– Zrobi się – mruknął figlarnie. [...]

Buchnął strzał, potem drugi. Konie zastrzygły uszami.

Sułtan wgramolił się na pagórek.

– Ot, kurwa, wczepiła mi się w kozuch i nie mogłem jej za pierwszym razem zrobić. Ale skopałem ją do wody i poprawiłem drugi raz. Chyba nagan będzie mój? – spytał Kwiatek” (*ibidem*, s. 104).

[67] *Hubal*, Polska 1973 (scen. J. J. Szczepański, w roli głównej R. Filipiński).

– spokojny, rozmodlony, bardziej skłonny do wspaniałomyślności (choć z równym oddaniem służy „Wielkiej Polsce” i potrafi bez wahania pozbać życia kogoś, kto mu dokuczył) – mityguje go: „Czy chcesz oczyścić wschodnie granice od komunistów, czy od ludzi w ogóle?”.

Najradykałniejszą jednak lekcję relatywizmu historycznego otrzymuje widz rosyjski w scenie przesłuchiwania ciotki Józefa (w jej domu zabito oficera Smiersza i dwoje Litwinów) przez NKWD. Stara, śmiertelnie przestraszona kobieta w ten sposób rozmawia ze śledczymi, najwyraźniej odgrywającymi role „złego i dobrego policjanta”:

KOBIETA [o jednym z zabitych w jej domu]: On był w oddziale Armii Krajowej.

ŚLED CZY I: I wy o tym tak spokojnie mówicie?

KOBIETA: Wy też nie za bardzo się denerwujecie, młody człowieku.

ŚLED CZY II: Jak na człowieka, który skrywał w swoim domu przestępców, jesteście nazbyt spokojni.

KOBIETA: No, wy tak uważacie, ponieważ z nimi walczyacie, a z punktu widzenia tych, którzy z wami walczą – przestępcy to wy. Nieszczęście polega na tym, że z czasem przestępcami robią się wszyscy, którzy w tym uczestniczą. Jak widać, ja także.

ŚLED CZY I (*groźnym głosem*): Gdzie banda?!

KOBIETA: Oddział!

ŚLED CZY I: Banda!!!

KOBIETA: Młody człowieku, nie pytajcie o to, co nie może być mi znane.

A o oddziale ja wiem tylko dlatego, bo dowodzi nim mój bratanek [*plemiannik*], Józef Biernacki. W innym wypadku mnie by tu nie było.

ŚLED CZY II (*z wielkim zdziwieniem*): Wasz bratanek?

KOBIETA: Tak. Wczoraj wieczorem w moim domu od urządził rzeź, dlatego powiem wszystko, on nie miał prawa tak ze mną postąpić.

ŚLED CZY II: No ale dlaczego? Jest przestępcą.

KOBIETA: Nie, on walczy o wolność Polski. Tu jest polska ziemia, a w każdym razie Józef w to święcie wierzy. On jest patriotą swojego kraju, wy jesteście patriotami swojego, Arwidias i Augute [zabici Litwini] byli patriotami swojej Litwy. Na nieszczęście wy nigdy nie zrozumiecie się nawzajem, nie zdołacie się dogadać. I na pewno bardzo długo będziecie się nawzajem zabijać.

Należy od razu dodać, że do przyjęcia takiej dawki wrażeń rosyjski widz raczej chyba nie był przygotowany. Świadczą o tym choćby internetowe zapowiedzi serialu. Oddział, z którym walczą smierszowcy, jest tam opisywany jako pozostała po wojnie grupa byłych policjantów (tj. niemieckiej policji rekrutowanej na ziemiach okupowanych spośród ludności miejscowej) albo jako trwający wciąż na posterunku dywersyjny oddział Abwehry. Komentarzy i recenzji – w każdym razie dostępnych w internecie – brak. O polskiej reakcji już wspomniałem. Podsumowując, trzeba powiedzieć, że próba uzupełnienia świadomości historycznej rosyjskiej widowni jak na razie spaliła na panewce, a i polski odzew raczej nie sprzyjał kontynuacji oświatowych wysiłków.

W interesujących mnie produkcjach zaznaczały się także cechy trzeciego podejścia do polskiej tematyki. Akcentowało ono fakt, że Polacy, którzy na początku II wojny światowej nagle i wbrew swojej woli zostali obywatelami ZSRR, niejako automatycznie skazani byli na egzystencję „cudzych u siebie”, na marginesie społeczeństwa, nie wiedząc nic o regułach, którymi się ono rządzi. Człowiek zbyt gwałtownie wchodzący w jakiś społeczny układ albo niezbyt się w nim – z różnych względów – mieszczący może, przynajmniej teoretycznie, zostać przez niego radykalnie odrzucony i z innymi tego typu osobami współtworzyć „antyspołeczeństwo”: świat przestępczy. Taki los spotyka np. wielu emigrantów.

W kryminalnych kręgach imperium rosyjskiego, a później ZSRR Polaków musiało być sporo, choć literacko-artystycznych świadectw tego faktu praktycznie brak. Problem ów lekko zasygnalizował serial Eljera Iszmuchamedowa *MUR. Trzeci front* (MUR. Trzeci front)[68]. Jego główny bohater negatywny, Bolesław Kruk, z którym przez lata walczą protagoniści – moskiewscy milicjanci, jest równocześnie członkiem przestępczej subkultury (prawdziwym kryminalnym autorytetem, *blatnym worom, zakonnikom*), przedwojennym polskim oficerem i wywiadowcą Abwehry. Dość trudno pomieścić te trzy role w jednym życiorysie, ale – jak widać – reżyser uznał to za możliwe.

Częściej jednak reżyserowie i scenarzyści interesujących mnie filmów pokazują Polaków jako ludzi tylko nieszczęśliwych. Przykładowo, polski gospodarz, do którego przychodzi para partyzantów – bohaterów filmu *Skazani na wojnę* w reżyserii Olgi Żuliny[69] – zmuszony jest do pokory wobec każdej władzy, a są taką dla niego i Niemcy, i radzieccy partyzanci; ma świadomość (co widać po jego zachowaniu), że jako obcy powinien być niezwykle uprzejmy i zachować szczególną ostrożność.

Wyjątkowo okrutny bywa los Polek. Jeden z protagonistów wojennej telenoweli 1942 Walerija Szałygi[70] – partyzant Mucha – na własne oczy widzi, jak funkcjonariusz niemieckiej administracji chce za pomocą pistoletu pozbyć się jakiejś kobiety. Ratuje ją, a później zakochuje się w ogarniętej głęboką depresją pięknej polskiej dziewczynie; okazuje się, że została ona zgwałcona, a później przechodziła z rąk do rąk...

Przypomina to nieco historię pięknej i „seksualnie wyzwolonej” Elżbiety Popławskiej, jednej z postaci ze wspomnianego już serialu *Zastawa Żylina*. Melodramat ten, bardzo popularny[71] i zarazem gorąco

[68] *МУР. Третий фронт*, реж. Эльер Ишмухамедов, Rosja 2012. 18 lat wcześniej wedle zbliżonego scenariusza wyprodukowano film *Przystąpić do likwidacji* w reżyserii Borisa Grigor'jewa (Przystąpić do likwidacji, *Присутствие к ликвидации*, реж. Борис Григорьев, ZSRR 1984), gdzie kwestię narodowości Kruka sprytnie ominięto.

[69] *Обреченные на войну (Obriečennyye na wojnu)*, реж. Ольга Жулина, Rosja 2009.

[70] 1942, реж. Валерий Шалыга, Rosja–Ukraina 2011.

[71] Zob. *Телерејтинги: „Застава Жилина” разделила аудиторію на два лагера. Рейтинги по Росії за тиждень з 27 квітня по 03 травня*. „Медіановості” 2009, nr z 15 V (tekst online: <http://bit.ly/1s5stmb/> [data dostępu: 10 VII 2014]).

krytykowany – za obrazoburczość i brak historycznego prawdopodobieństwa[72] – zasługuje na uwagę głównie ze względu na tytułowego bohatera, Pawła Żyлина. To inteligent w okularach, a zarazem świetny żołnierz, potem zaś oficer wojsk pogranicza; mężczyzna czuły i zdolny do okrucieństwa; patriota, lecz dbający o swoich bliskich; człowiek umiejący „znaleźć potrzebne słowo”, wiedzący, jakie reguły gry obowiązują w stalinowskiej epoce; żywotny, uparty, bezkompromisowy w działaniach na rzecz ważnych dla niego ludzi – krótko mówiąc: świetnie dostosowany do życia w czasach, w których żyć mu przyszło. Jego nazwisko ma więc charakter znaczący[73]. Tytuł serialu również: „zastawa” to nie tylko ‘strażnica’, ale też ‘obrona’ – taka, na jaką Żylin jest gotowy, by chronić swoich bliskich.

Służąc na Polesiu w okolicach polskiej wsi, obejmuje opieką Elżbietę, gdy ta – po tym jak Niemcy zniszczyli jej wieś, nie mając co zrobić ze sobą i dziećmi, które przygarnęła – przychodzi do strażnicy. Później, kiedy przejściowo traci kontakt z Żylinem, jej losy układają się nieciekawie: docierając do Smoleńska, podaje się za żonę Pawła, ale po wkroczeniu hitlerowców musi zarabiać na życie w niemieckim domu publicznym[74]. Po wyzwoleniu ląduje w więzieniu, a dzieci – po których (cytując serial) „od razu widać, że nie mają radzieckiego wychowania” – w sierocińcu. Żylin odnajduje ją, pomaga uciec, wykupuje dzieci, adoptuje je i żeni się z Elżbietą, aby dać jej nowe nazwisko. Wkrótce jednak niebezpieczeństwo zaarrestowania znów nad nią zawiśnie.

Generalnie trzeba powiedzieć, że bohaterka – w warunkach okupacji będąc dla wszystkich obcą i pozbawioną pomocy – musiała sobie radzić, łamiąc prawa kraju, w którym żyła, i to, że niewiele ją z nim wiązało, nie oznaczało, że kraj ten nie będzie jej za takie postępowanie karał.

Warto tu na koniec wspomnieć, że temat „polskiego wyobcowania” pokazywany był już w filmie radzieckim – w wersji optymistycznej. Mam na myśli interesujący obraz Natalii Troszczenko *Pani Marija* (Pani Maria)[75]. Jego akcja toczy się w roku 1944. W niedawno odbitym z niemieckich rąk kresowym miasteczku (gdzie są ruiny zamku i wielki, zrzucony kościół), mieszka pani Maria – ładna, lecz samotna kobieta, która „od dzieciństwa nigdy, nikogo o nic nie prosiła”. Co prawda, ten

[72] Zob. np. Владимир Ашмарин (Władimir Aszmarin), *Бредосериал «Застава Жилина»*, „Суть времени” 2011, nr z 29 VI (tekst online: <http://eot.su/node/4502> [data dostępu: 10 VII 2014]): „Рассмотренный фильм представляет собой смесь вражеской пропаганды, эротической мелодрамы и способа отмыть деньги авторским коллективом [Zanalizowany film jest mieszaniną wrogiej propagandy, erotycznego melodramatu i recepty na zarobienie pieniędzy przez reżyserką ekipę]”.

[73] Słowo „żyлин” kojarzy się nie tyle z wyrazem „żyć”, ile z „żyлит”, przy którym *Słownik języka rosyjskiego* Anastazji Jewgienijewej z 1961 r. notuje dwa znaczenia: ‘nie oddawać tego, co cudze, starać się wszystko obracać na

swoją korzyść’ oraz ‘oszukiwać w grze’ (*Словарь русского языка: В 4-х т.*, red. Анастасия Петровна Евгеньева, 2-е изд., испр. и доп., Издательство „Русский Язык”, t. 1, Moskwa 1981, s. 485).

[74] Podobne będą losy młodej, religijnej i pięknej Polki – jednej z bohaterek sensacyjno-miłosnego serialu wojennego Aleksandra Jefremowa *Pokuszenie* (Zamach, *Покушение*, reż. Александр Ефремов, Białoruś 2010). Nie tylko będzie ona zarabiać na życie w niemieckim kasynie jako ktoś pośredni między kelnerką a damą do towarzystwa, ale i nawiąże wymuszoną współpracę z niemieckimi dywersantami.

[75] *Пани Мария*, reż. Наталья Трощенко, ZSRR 1979.

i ów się do niej zaleca, ale ona sama żyje na uboczu, utrzymując się z handlu bimbrem. Czyni to z niej przedstawicielkę pogardzanego marginesu. I oto nocuje u niej zmierzający na front żołnierz. Nic się między nimi nie dzieje, ale mężczyzna zapisuje jej adres i podaje ją jako osobę, którą należy powiadomić w razie jego zgonu. W tym momencie pani Maria zostaje „żoną frontowca”. Gdy nadchodzi fatalna wiadomość, okazuje się, że wojak pośmiertnie otrzymał tytuł Bohatera Związku Radzieckiego – pani Maria zyskuje więc szacunek i pomoc jako „wdowa po bohaterze”. Zaczyna odgrywać tę rolę i to „wciąga ją” w radziecką społeczność. Na dodatek jakby *ex post* zakochuje się w żołnierzu. A gdy ten jednak powróci, po początkowych komplikacjach wszystko skończy się dobrze...

WNIOSKI

Omówione polskie wątki współczesnych rosyjskich seriali zdają się uzasadniać hipotezę o zaistnieniu w latach 2005–2010 w Rosji szansy na zmianę poglądu na polsko-radzieckie relacje w latach II wojny światowej. Z chwilą gdy zniknęły bariery informacyjne, które przeszkadzały Rosjanom w poznaniu najistotniejszych faktów (17 IX 1939, Katyń, poprzednia przynależność państwowa dawnych ziem wschodnich RP, trwale oderwanych od niej w 1944 roku) i które zaważyły na stosunku Polaków do Rosjan w drugiej połowie XX wieku i latach późniejszych, film rosyjski – a zatem także miliony jego widzów – skonstatował, że XX-wieczni Polacy nie tylko niezbyt Rosjan i Rosję lubili, ale i mieli ku temu powody. Ba, w pewnym momencie nawet oddano głos owym niechętnym Polakom (SMIERSZ), by przedstawili swoje racje. Wszystko to mogło – moim zdaniem – stworzyć fundament dla dalszej eksploracji polskiego tematu i – w rezultacie – upowszechnienia minimum wiedzy, niezbędnego do budowy normalnych stosunków.

Czy jednak te zmiany rzeczywiście i na dłużej zaistnieją, dopiero się okaże. Rokowania nie są najlepsze, bo – po pierwsze – fala zainteresowania sprawami polskimi w rosyjskim popularnym filmie wojennym (a zapewne i w każdym innym) wyraźnie obecnie opadła, a po drugie – film popularny stara się nie nudzić widza powielaniem znanych już odniesień do rzeczywistości historycznej: motywy (w przeciwieństwie do schematów fabularnych) nie powinny się powtarzać, trzeba je modyfikować i widza niewiele obchodzi, czy po zmianach są one choć trochę zgodne z rzeczywistością współczesną lub minioną, czy nie. Przykładowo, epizod polski z niedawno wyemitowanego serialu *Razwiedczicy* (Zwiadowczyni) Feliksa Gierczikowa^[76] (skądinąd ciekawie przedstawiającego problemy związane z pracą w stalinowskim wywiadzie) wskazuje, że Polska znów niezbyt twórców interesuje, a jeśli już, to najwyżej jako kraj egzotyczny, dogodne miejsce do snucia filmowych fantazji. Jednocześnie do łask powracają stare stereotypy. Oto zarys fabuły:

Jest rok 1944. Dwie radzieckie agentki otrzymują zadanie likwidacji znanego polskiego dowódcy partyzanckiego, jeśliby zamierzał on na-

[76] *Разведчицы*, reż. Феликс Герчиков, Rosja 2013.

mówić inne osoby pełniące tę funkcję (w sumie siły partyzanckie liczą ok. 50 tys. żołnierzy) do walki z wkraczającymi na ziemię polskie oddziałami Armii Czerwonej. Ów człowiek to Zbigniew Tarnowiecki – ekscentryczny wielbiciel płci pięknej, magnat, aktor i polityk w jednym; żyje w zamku, otoczony strzegącymi go kobietami odzianymi w fantastyczne mundury i noszącymi biało-czerwone opaski z jego herbem. Zamach się nie udaje, dochodzi do zjazdu dowódców, ci wszakże w trakcie obrad (jako żywo, przypominających sejmowe spory z czasów saskich) nie mogą uzgodnić stanowiska. Tarnowiecki częściowo przegrywa: konstituuje się frakcja proradziecka (reprezentująca do 15 tys. karabinów) i zaprasza Rosjan na rozmowy. Rosyjski sztab uznaje jednak, że pozostałych 35 tys. może mimo wszystko poprzeć Tarnowieckiego, a jeśli Polacy zaczną się bić między sobą, to z Rosjanami walczyć zapewne nie będą. W rezultacie zamiast parlamentariuszy przylatują mordercy i dochodzi do masakry przyjaznych Polaków, których śmierć niechybnie taką polsko-polską wojenkę sprowokuje. Wniosek: pomoc Polaków do niczego się nie przyda, bo to ludzie niepoważni i Rosjanom niepotrzebni.

Przyszłość pokaże, czy pogląd prezentowany w *Razwiedzicach* wyznaczać będzie nowy filmowy trend ujmowania polskiego tematu, ale jest to całkiem prawdopodobne. Postać Tarnowieckiego niepokojąco przypomina nie tylko szefa organizacji WIDMO z filmów o Jamesie Bondzie, ale także okrutnego i butnego polskiego magnata rodem jeszcze z powieści Mikołaja Gogola i z wczesnoradzieckich propagandowych filmów historycznych, a zarzut braku powagi i lojalności zgodny jest z tradycyjnie w Rosji obowiązującym stereotypem Polaka[77].

[77] Przekonująco zrekonstruował ten stereotyp A. de Lazari w artykule *Wzajemne uprzedzenia Polaków i Rosjan* ([w:] *Katalog...* – zob. przyp. 4).

Typ polskiego motywu

Rok	Титул	Reżyser	Główny bohater	Jeden z głównych bohaterów	Postać drugoplanowa	Postacie epizodyczne	Inny motyw	Uwagi
1945	<i>Зигмунд Коловский</i>	Борис Дмоховский	+	+	+	+	+	film fabularny w całości o Polsce
1964	<i>Ракеты не должны взлететь</i>	Алексей Швачко, Антон Тимонишин	+	+				serial wieloodcinkowy
1965	<i>Вызываем огонь на себя</i>	Сергей Колосов	+	+	+	+	+	serial wieloodcinkowy
1967	<i>Зося</i>	Михаил Богин	+	+	+			film fabularny
1967	<i>Майор Вихрь</i>	Евгений Ташков		+	+	+	+	serial trzyodcinkowy
1968–1971	<i>Освобождение</i>	Юрий Озеров (1 ods. także Джулиус Кун)				+	+	wieloodcinkowa epopeja filmowa, zdarzają się drobne polskie epizody
1971	<i>Полонез Огинского</i>	Лев Голуб	+	+	+	+	+	film młodzieżowy
1977	<i>Солдаты свободы</i>	Юрий Озеров	+	+	+	+	+	czteroczęściowa epopeja, dwa odcinki m.in. na tematy polskie

1979	<i>Пани Мария</i>	Наталья Трощенко	+	+	film fabularny
1979	<i>Багряные берега</i>	Ярослав Лупий	+	+	film głównie o problemach ukraińskich
1980	<i>От Буга до Вислы</i>	Тимофей Левчук	+	+	kontynuacja eposu o Kowpaku
1981	<i>Фронт в тылу врага</i>	Игорь Гостев	+	+	jeden z filmów wchodzących w skład eposu o majorze Mielnickim
1986	<i>Государственная граница. Год сорок первый</i>	Вячеслав Никифоров	+	+	jeden z odcinków serialu o pogranicznikach
1987	<i>Государственная граница. За порогом победы</i>	Борис Степанов	+	+	jw.; o walkach z UPA
1987	<i>Отряд специального назначения</i>	Георгий Кузнецов	+	+	serial
1988	<i>Переправа / Красный цвет папоротника</i>	Виктор Туров	+	+	serial; koprodukcja: Polska-ZSRR
1997	<i>Изада в ад</i>	Дмитрий Астрахан	+	+	nietypowy film o stosunkach Polacy-Żydzi
2001	<i>В августе 44</i>	Михаил Пташук	+	+	film fabularny

Typ polskiego motywu

Rok	Tytuł	Reżyser	Główny bohater	Jeden z głównych bohaterów	Postać drugoplanowa	Postacie epizodyczne	Inny motyw	Uwagi
2004	<i>На безымянной высоте</i>	Вячеслав Никифоров			+			serial
2004	<i>Диверсант</i>	Игорь Зайцев				+	+	jeden z odcinków serialu dzieje się w Polsce
2004	<i>Вам – задание</i>	Юрий Бержиккий			+	+	+	film fabularny
2005	<i>Эшелон</i>	Нийоле Адоменайте				+	+	serial
2007	<i>СМЕРШ</i>	Зиновий Ройзман		+	+	+	+	serial
2008	<i>В июне 1941</i>	Александр Франскевич-Лайе		+	+	+	+	serial
2008	<i>Обреченные на войну</i>	Ольга Жулина				+		film fabularny
2009	<i>Застава Жилина</i>	Василий Пичул			+	+	+	serial

2009	<i>Подарок Сталину</i>	Рустем Абдрашев	+	+	+	koprodukcja: Rosja–Kazachstan–Polska–Izrael; akcja – 1949
2010	<i>Покушение</i>	Александр Ефремов	+	+	serial	
2010	<i>Военная разведка: Западный фронт</i>	Алексей Праздников	+	+	serial	jedyn z odcinków dzieje się w Polsce
2011	<i>1942</i>	Валерий Шальга	+	+	serial	
2011	<i>Без права на ошибку: Операция „Город”</i>	Александр Высоковский	+	+	serial	
2012	<i>Военная разведка: Первый удар</i>	Алексей Праздников	+	+	serial	jedyn odcinek z wątkiem polskim
2012	<i>МУР</i>	Эльвер Ишмухамедов	+	+	serial	
2012	<i>Анна Герман. Тайна белого ангела</i>	Вальдемар Кшистик	+	+	serial	akcja pierwszych odcinków obejmuje czas wojny
2013	<i>Разведчицы</i>	Феликс Герчиков	+	+	serial	akcja jednego odcinka toczy się w Polsce

Augustyn Surdyk

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Polska

SŁOWA KLUCZOWE

kultura popularna, nowe media, badania gier, ludologia, Polskie Towarzystwo Badania Gier, Digital Games Research Association

BADANIA KULTURY POPULARNEJ W ZAKRESIE NOWYCH MEDIÓW W KRAJU I NA ŚWIECIE NA PRZYKŁADZIE ORGANIZACJI LUDOLOGICZNYCH

KEYWORDS

popular culture, new media, games research, ludology, Games Research Association of Poland, Digital Games Research Association

Gry wszelkiego typu[1] i społeczności graczy oraz wydarzenia i zjawiska im towarzyszące od kilku dekad są nieodłącznym elementem kultury popularnej, a także – obok kina, telewizji i muzyki pop[2] – obiektem badań kulturoznawców (np. Markku Eskelinen[3], Jerzy Zygmunt Szeja[4], Frans Mäyrä[5], Dominika Urbańska-Galancki[6]), medioznawców (np. Piotr Sitarski[7], Lars Konzack[8], Jesper Juul[9], Mirosław Filiciak[10], Henry Jenkins[11], Gonzalo Frasca[12], Aki Järvinen[13]), literaturoznawców (np. Espen Aarseth[14], Jan Sta-

WSTĘP

[1] Przyjmując najogólniejszy podział na gry cyfrowe (ang. *digital games*), w tym np. komputerowe, konsolowe, sieciowe, przeglądarkowe/browserowe i in., oraz gry niecyfrowe (ang. *non-digital games*), np. planszowe, karciane, paragrafowe, narracyjne gry fabularne, LARP-y i in. Zob. A. Surdyk, *Status naukowy ludologii. Przyczynęk do dyskusji*, „Homo Ludens” nr 1 (2009), s. 230.

[2] Zob. D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. W. J. Burszta, Zysk i S-ka, Poznań 1998; zob. też M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.

[3] M. Eskelinen, *Kybertekstien narratologia Digitaalisen kerronnan alkeet*, Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, Jyväskylä 2002.

[4] J. Z. Szeja, *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Rabid, Kraków 2004.

[5] F. Mäyrä, *An Introduction to Game Studies. Games in Culture*, SAGE Publications, London 2008.

[6] D. Urbańska-Galancki, *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.

[7] P. Sitarski, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komu-*

nikacyjny rzeczywistości wirtualnej, Rabid, Kraków 2002.

[8] L. Konzack, *Edutainment: Leg og lær med computer-mediet*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 2003.

[9] J. Juul, *Half-Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, MIT Press, Cambridge [Massachusetts] 2005.

[10] M. Filiciak, *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

[11] H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

[12] G. Frasca, *Play the Message: Play, Game and Video-game Rhetoric* [rozprawa doktorska], IT University of Copenhagen 2007, <http://bit.ly/XiTpXw> [data dostępu: 31 VII 2014].

[13] A. Järvinen, *Games without Frontiers: Theories and Methods for Game Studies and Design* [rozprawa doktorska], University of Tampere 2007, <http://bit.ly/1qUmpfg> [data dostępu: 4 VIII 2014].

[14] E. J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore [Maryland] 1997.

sieńko[15], Michał Mochocki[16], Agata Zarzycka[17]), językoznawców (np. Teresa Siek-Piskozub[18], Augustyn Surdyk[19]), antropologów, socjologów, psychologów i przedstawiciele licznych innych dziedzin i dyscyplin naukowych. Zaledwie od kilkunastu lat natomiast stanowią – na coraz większą skalę – przedmiot badań naukowców (najczęściej tych już wymienionych) świadomie działających pod szyldem wciąż kształtującej się młodej dyscypliny naukowej: ludologii (ang. *ludology*)[20], w tym zrzeszonych w towarzystwach naukowych zajmujących się badaniem gier i coraz śmielej określających siebie mianem ludologów (ang. *ludologists*). Porównując jednak obiekty zainteresowań rodzimych i zagranicznych badaczy gier, dochodzi się do wniosku, iż inaczej rozkładają się proporcje między liczbą podejmowanych analiz gier cyfrowych i niecyfrowych oraz zauważalne są różnice w ogólnym postrzeganiu przedmiotu i zakresu studiów ludologicznych. Aby prześledzić owe różnice i ocenić ich skalę, zdecydowaliśmy się dokonać w niniejszym artykule przeglądu i porównania dotychczasowego dorobku wybranych – reprezentatywnych – krajowych i zagranicznych gremiów ludologicznych.

ORGANIZACJE
LUDOLOGICZNE
W POLSCE I NA
ŚWIECIE

Na potrzeby przedstawianej tu pracy postanowiliśmy skoncentrować się na działalności i dorobku dwóch wybranych organizacji naukowych z Polski i z zagranicy skupiających ludologów. Powodem ich doboru był zbliżony charakter oraz czas funkcjonowania (ostatnia dekada), a ponadto dość znaczące i zarazem porównywalne osiągnięcia (jeśli chodzi o liczbę i częstotliwość organizowania międzynarodowych konferencji naukowych oraz liczbę publikacji), jak na tak – stosunkowo – krótki, choć intensywny, okres aktywności i dynamicznego rozwoju obu gremiów. Dodatkową przyczyną takiego, a nie innego doboru jest całkowita dostępność publikacji obu organizacji w internecie, pozwalająca na dokonanie oceny tematyki tekstów nie tylko na podstawie tytułu czy nawet abstraktu, który nie zawsze wszystko tłumaczy. Analiza porównawcza statutowych celów obu towarzystw, strony merytorycznej konferencji i referatów wygłaszanych w ich trakcie oraz treści publikacji pozwoli

[15] J. Stasienko, *Alien vs. Predator? Gry komputerowe a badania literackie*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005.

[16] M. Mochocki, *Między grą a literaturą. Scenariusze narracyjnych gier fabularnych* [rozprawa doktorska], Uniwersytet Gdański 2007, mps.

[17] A. Zarzycka, *Socialized Fiction: Role-Playing Games as a Multidimensional Space of Interaction between Literary Theory and Practice*, Wydawnictwo Naukowe „Grado”, Toruń 2009.

[18] T. Siek-Piskozub, *Gry, zabawy i symulacje w procesie glottodydaktycznym*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1995; *eadem*, *Uczyć się bawiąc. Strategia ludyczna na lekcji języka obcego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

[19] A. Surdyk, *Gry fabularne na lektoracie a autonomizacja studenta* [rozprawa doktorska], Uniwersytet im. Adama Mickiewicza 2003, mps.

[20] Żaden z badaczy gier, którym przypisuje się ukucie nazwy „ludologia” (E. Aarseth, M. Eskelinen, G. Frasca, J. Juul), nie przyznaje się do jej autorstwa. Pomimo swojej hybrydalnej natury (połączenia członu łacińskiego „*ludus*”, „*ludere*” z greckim – „*logos*”) nazwa przyjęła się w międzynarodowych środowiskach naukowych na przełomie XX i XXI w. i coraz częściej używana jest zamiast określeń dotychczas stosowanych w odniesieniu do badań gier – „*game studies*” czy „*game(s) research*”. Więcej na temat etymologii słowa, historii badań nad grami oraz naukowego statusu dyscypliny można przeczytać w: A. Surdyk, *Status...*

ustalić zakres studiów ludologów krajowych i zagranicznych oraz proporcje pomiędzy odzwierciedlonymi w ich badaniach, wystąpieniach i publikacjach zainteresowaniami grami cyfrowymi i niecyfrowymi jako elementami kultury popularnej.

Zarejestrowana jako organizacja *non profit* w 2003 roku w Finlandii. Względnie jednorodna, jeśli chodzi o dyscypliny reprezentowane przez jej członków, zdominowana bowiem przez medioznawców, informatyków i projektantów gier cyfrowych, specjalistów IT, inżynierów oraz innych badaczy wywodzących się przede wszystkim z nauk ścisłych. Jak można przeczytać na oficjalnej witrynie internetowej organizacji, DiGRA jest międzynarodowym interdyscyplinarnym towarzystwem *non profit* zrzeszającym naukowców i praktyków[21] zajmujących się w swej pracy grami cyfrowymi i zagadnieniami pokrewnymi – o czym mówi nawet sama nazwa organizacji.

DiGRA postuluje promowanie współpracy między kręgami naukowymi a instytucjami komercyjnymi i przemysłem związanym z grami oraz innymi interaktywnymi mediami. Pierwszym przewodniczącym zarządu (*executive board*) DiGRA był Frans Mäyrä, następnym Tanya Krzywinska (2007–2009), kolejnym Helen Kennedy (2010–2012); obecnie funkcję tę pełni Mia Consalvo (2012–). Towarzystwo zachęca do prowadzenia wysokiej jakości studiów nad grami oraz promuje współpracę i upowszechnianie dokonań swoich członków[22].

Celem DiGRA jest koordynowanie naukowych badań gier z perspektywy rozmaitych dyscyplin w różnych częściach świata. W tym celu stworzono szereg oddziałów specjalistycznych (ang. *special interest groups* – SIGs) w ramach stowarzyszenia. Dotąd powołano trzy takie grupy: Player Experience SIG, Role Playing SIG i Game Accessibility SIG. W DiGRA wyodrębnia się również oddziały zamiejscowe (*chapters*) w poszczególnych miastach, państwach i regionach świata[23]. Dotychczas powstały (w porządku alfabetycznym): The Australian DiGRA Chapter (Australia), The Chinese DiGRA (Chiny), The Dutch DiGRA Chapter (Holandia), The Finnish DiGRA Chapter (Finlandia), The Flemish DiGRA Chapter (Belgia), The Israeli DiGRA Chapter (Izrael), The Japanese DiGRA Chapter (Japonia), The Turkish DiGRA Chapter (Turcja) i The United Kingdom DiGRA Chapter (Wielka Brytania)[24].

Na witrynie internetowej DiGRA brak jest informacji dotyczącej aktualnej liczby członków towarzystwa oraz treści jego statutu. W zakładce

1. Digital Games
Research Association
– DiGRA

[21] Określenie łączące obie grupy i odnoszące się do naukowców, którzy są jednocześnie aktywnymi praktykami w swojej dziedzinie, to „*pracademics*” (w wolnym tłumaczeniu autora: „prakademicy”), powstałe z połączenia wyrazów „*practitioners*” i „*academics*”.

[22] Zob. <http://www.digra.org> [data dostępu: 31 VII 2014].

[23] W kwietniu 2013 DiGRA zaproponowało Polskiemu Towarzystwu Badania Gier przyjęcie statusu „The Polish

DiGRA Chapter”. Propozycja i warunki współpracy są nadal rozpatrywane przez Zarząd Główny PTBG.

[24] Dane z 4 VIII 2014. Z listy chapterów zamieszczonej w zakładce na stronie głównej zniknęły (występujące tam wcześniej): The Scottish Chapter of DiGRA (Szkocja), The New York DiGRA Chapter (Nowy Jork) i The Latin American Chapter of DiGRA (Ameryka Łacińska). Ostatni nadal figuruje w innym spisie linków – u dołu strony.

„Members” zamieszczono wyszukiwarkę zawierającą rejestr 677 osób (część z afiliacjami uczelni wyższych)[25], jednak trudno określić, czy są to wyłącznie członkowie towarzystwa, czy również jego sympatycy, zarejestrowani na stronie DiGRA np. w celu otrzymywania drogą elektroniczną biuletynu i innych bieżących informacji oraz uczestniczenia w listach dyskusyjnych.

2. Polskie
Towarzystwo
Badania Gier – PTBG
(Games Research
Association of
Poland – GRAP)

PTBG to pierwsze naukowe towarzystwo ludologiczne w Polsce, założone w 2004 i zarejestrowane w 2005 roku w Poznaniu[26]. Skupia naukowców, doktorantów i studentów z wielu uczelni, którzy zajmują się szeroko pojętą problematyką gier. Jego celem jest popularyzowanie i rozwijanie wiedzy o grach, zarówno w ujęciu teoretycznym (inter- i transdyscyplinarnym oraz od strony nauk szczegółowych), jak i praktycznym (tworzenie i rozpowszechnianie gier, zastosowania dydaktyczne). Od roku 2005 do teraz (2013) zostało powołanych sześć kół PTBG, zgodnie ze statutem[27] działających przy wyższych uczelniach – kolejno: Poznańskie Koło PTBG przy Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Warszawskie Koło PTBG przy Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu Warszawskiego, Bydgoskie Koło PTBG przy Instytucie Neofilologii i Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Gdańskie Koło PTBG przy Wydziale Zamiejscowym SWPS w Sopocie, Krakowskie Koło PTBG przy Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz Wrocławskie Koło PTBG przy Zakładzie Nowych Mediów Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Dolnośląskiej Szkoły Wyższej we Wrocławiu. Informacje i komunikaty dotyczące aktywności kół, a także składy osobowe ich zarządów publikowane są na witrynie internetowej PTBG, w odpowiednich działach forum oraz na stronie towarzystwa w serwisie Facebook[28].

Pierwszym przewodniczącym zarządu głównego PTBG został Jerzy Zygmunt Szeja, który pełni tę funkcję do teraz. Aktualny skład osobowy władz PTBG (Zarządu Głównego i Rady) można sprawdzić na stronie internetowej towarzystwa (www.ptbg.org.pl). Treść statutu PTBG oraz informacje dotyczące liczebności członków zrzeszonych w PTBG wraz

[25] Zob. <http://bit.ly/1s2410E> [data dostępu: 23 VIII 2013]. Od czasu zmiany layoutu i silnika strony DiGRA (tj. od kwietnia 2013) zakładka zniknęła ze strony towarzystwa. Podany wyżej adres nadal jednak działał przynajmniej do sierpnia 2013 i liczba osób (podpisanych imieniem i nazwiskiem lub nickiem tudzież niemającym większego sensu ciągiem liter i cyfr) sięgnęła wtedy 3776 (stan z 23 VIII 2013). Trudno przyjąć, iż taki nagły skok (z 677 do 3776 osób) w okresie kilku miesięcy wynikał z masowego i spontanicznego przyływu członków DiGRA. Jest to prawdopodobnie efektem działania spambotów po opuszczeniu adresu (lub raczej dotychczasowego silnika strony) przez administratora i zaprzestaniu czyszczenia rejestrów z nieproszonych gości. Obecnie do listy nie ma już dostępu bez rejestracji i zalogowania się.

[26] O historii i celach PTBG można przeczytać więcej w: A. Surdyk, *Charakter i cele Polskiego Towarzystwa Badania Gier oraz perspektywy badań nad grami w Polsce*, [w:] *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, t. 2, red. idem, J. Z. Szeja, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007; A. Surdyk, *Aktywność towarzystw naukowych w Internecie na przykładzie PTBG. Podsumowanie siedmiu lat bytności towarzystwa w sieci*, „Homo Ludens” 2011, nr 1, <http://bit.ly/1uxhRhi> [data dostępu: 31 VII 2014].

[27] W celu zapewnienia naukowości i zgodnie z założeniami międzyuczelnianej działalności naukowej towarzystwa koła powinny być tworzone przy uczelniach wyższych.

[28] Wtyczka społecznościowa zainstalowana na witrynie głównej PTBG: <http://on.fb.me/1AUNxLD> [data dostępu: 31 VII 2014].

z wykształceniem i afiliacjami z łatwością znajduje się w odpowiednio zatytułowanych zakładkach witryny internetowej towarzystwa. Obecnie zrzesza ono 141 członków zwyczajnych, 5 członków wspierających oraz 4 członków honorowych[29]. Poza członkami PTBG, których lista publikowana jest na stronie internetowej organizacji i na jej forum[30], ma ona też licznych sympatyków zarejestrowanych na naukowym forum dyskusyjnym[31] (zgodnie z regulaminem i zasadami netykiety – wymagającym rejestracji z podaniem imienia i nazwiska, a nie np. nicku; obecnie jest to 285 osób) oraz sympatyków strony PTBG w serwisie Facebook (1084 osoby)[32].

Większość towarzystw naukowych realizuje swoje cele statutowe przede wszystkim poprzez organizowanie krajowych i międzynarodowych konferencji naukowych, paneli, odczytów i innych spotkań, które mają na celu stworzenie wspólnej platformy wymiany poglądów. Tak też jest w przypadku DiGRA i PTBG. Oba towarzystwa przygotowują cykle międzynarodowych konferencji naukowych, o których mowa będzie w kolejnych punktach.

Wspólnie z lokalnymi organizatorami DiGRA zalicza do swojego dorobku dotąd osiem konferencji. Pierwsza z nich (2002) zapoczątkowała istnienie grupy, pięć miało charakter oficjalnych sesji towarzystwa odbywających się w odstępach dwóch lat (2003, 2005, 2007, 2009, 2011), a pozostałe dwie (2010, 2012) były objęte jego patronatem[33] i w ich tytule pojawiła się jego nazwa. Referaty wygłoszone podczas konferencji DiGRA, stanowiące jednocześnie publikacje pokonferencyjne, dostępne są *online* w cyfrowej bibliotece (Digilibrary) DiGRA: <http://www.digra.org/dl>. Poniżej podajemy tematy dotychczasowych konferencji towarzystwa w porządku chronologicznym wraz z datami, miejscem organizacji oraz adresami stron internetowych (w wielu przypadkach są one już, niestety, nieaktywne lub niedostępne):

– „Computer Games and Digital Cultures”, 6–8 VI 2002, Tampere (Finlandia), <http://www.informatik.uni-trier.de/~ley/db/conf/digra/cgdc2002.html> [data dostępu: 4 VIII 2014];

– „Level Up”, 4–6 X 2003, Utrecht (Holandia), <http://www.gamesconference.org/digra2003> [strona nie działa];

– „Changing Views: Worlds in Play”, 17–20 VI 2005, Vancouver (Kanada), <http://www.gamesconference.org/digra2005/overview.php> [strona nie działa];

[29] Zob. <http://ptbg.org.pl/strona.php?id=8> [data dostępu: 4 VIII 2014].

[30] Lista zawiera następujące dane: imię i nazwisko wraz z tytułem zawodowym / stopniem naukowym / tytułem naukowym, wykształcenie, afiliacja, miasto/ miejscowość zamieszkania, adres mailowy.

[31] Wejście na forum ze strony głównej PTBG: <http://bit.ly/1wkMlIT> [data dostępu: 31 VII 2014].

[32] Dane z 4 VIII 2014. Więcej o historii aktywności towarzystwa w sieci można przeczytać w: A. Surdyk, *Aktywność...*

[33] W informacjach zawartych na stronach DiGRA widnieje adnotacja „supported by DiGRA”, co można rozumieć na dwa sposoby – jako współorganizację lub/i objęcie patronatem.

MIĘDZYNARODOWE
KONFERENCJE
LUDOLOGICZNE

1. Konferencje DiGRA

– „Situating Play”, 24–28 IX 2007, Tokio (Japonia), <http://www.digra2007.jp> [strona nie działa];

– „Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory”, 1–4 IX 2009, Londyn (Wielka Brytania), <http://www.digra.org/news/archive/2008/11/14/cfp-digra-2009-breaking-new-ground-innovation-in-games-play-practice-and-theory> [strona nie działa];

– „Digra Nordic 2010: Experiencing Games: Games, Play, and Play-ers”, 16–17 VIII 2010, Sztokholm (Szwecja), <http://bit.ly/1y2eBiu> [data dostępu: 4 VIII 2014];

– „Think Design Play: the fifth international conference of the Digital Research Association”, 14–17 IX 2011, Utrecht (Holandia) <http://game-sconference.hku.nl/> [strona nie działa][34];

– „Digra Nordic 2012”[35], 6–8 VI 2012, Tampere (Finlandia), <http://digra-nordic2012.org> [data dostępu: 4 VIII 2014].

Kolejna konferencja, pt. „DeFragging Game Studies”, zaplanowana jest na 26–29 VIII 2013. Ma odbyć się tuż przed największym amerykańskim konwentem miłośników szeroko pojętej kultury popularnej „Dragon Con” w Atlancie (30 VIII – 2 IX)[36]. Sesja ta i publikacja pokonferencyjna będąca jej pokłosiem, która zapewne również zostanie udostępniona w Digilibrary, nie są uwzględniane w niniejszym artykule, ponieważ przygotowywany on był przed jej terminem.

2. Konferencje PTBG

Polskie Towarzystwo Badania Gier od 2005 roku organizuje w Poznaniu cykl międzynarodowych konferencji naukowych pt. „Kulturotwórcza funkcja gier”[37]. Ich strona internetowa dostępna jest każdorazowo w języku polskim i angielskim. Dotychczas odbyło się osiem konferencji pod następującymi podtytułami (w nawiasach po adresie strony internetowej zamieszczono liczbę referatów wygłoszonych w trakcie danej sesji):

– „I. Gra jako medium, tekst i rytuał (The Game as a Medium, Text and Ritual)”, 19–20 XI 2005, www.gry2005.konferencja.org (75);

– „II. Gra w kontekście edukacyjnym, społecznym i medialnym (Game in the Education, Media and Society)”, 25–26 XI 2006, www.gry2006.konferencja.org (31);

[34] Jako miejsce tej konferencji podawany jest Utrecht, ponieważ tamtejszy uniwersytet wydał publikację pokonferencyjną; jednak przynajmniej część obrad odbywała się w mniejszym, pobliskim mieście – Hilversum.

[35] Teksty referatów wygłoszonych podczas konferencji opatrzone są jednak rozszerzonym tytułem: *Proceedings of „Digra Nordic 2012” Conference: Local and Global – Games in Culture and Society*.

[36] Konwent odbywa się co roku od 1987. Na stronie przedsięwzięcia (<http://www.dragoncon.org/> [data dostępu: 31 VII 2014]) można przeczytać: „*We are the largest multi-media, popular culture convention focusing on science fiction & fantasy, gaming, comics, literature, art, music and film in the universe!*” („Jesteśmy największym we wszechświecie multimedialnym, popkulturowym konwentem miłośników fantastyki naukowej, *fantasy*,

gier, komiksów, literatury, sztuki, muzyki i filmu”).

W 2012 r. „Dragon Con” zgromadził 54 tys. uczestników (zob. <http://www.dragoncon.org/> [data dostępu:

4 VIII 2014]). Dla porównania, od kilku lat uważany za największy polski konwent tego typu – Pyrkon, odbywający się co roku (od 2000) w Poznaniu – w marcu 2013 przyciągnął 12 299 uczestników, jak informowali organizatorzy na stronie internetowej wydarzenia (<http://bit.ly/1q3MX9S> [data dostępu: 2 IV 2013]).

[37] Oficjalna witryna internetowa każdej bieżącej konferencji to www.gry.konferencja.org. Wszystkie strony internetowe poprzednich sesji są archiwizowane, a w ich adresach dodawany jest rok danej konferencji, jak wskazano wyżej. Więcej na temat konferencji oraz składów komitetów organizacyjnych poszczególnych edycji można przeczytać w: A. Surdyk, *Aktywność...*

- „III. Cywilizacja zabawy czy zabawy cywilizacji? Rola gier we współczesności (The Civilization of Fun and Games or the Fun and Games of Civilization? The Role of Games in Contemporary Culture)”, 24–25 XI 2007, www.gry2007.konferencja.org (46);
- „IV. XXI wiek – wiekiem gier? Przydatność gier w poznawaniu i kształtowaniu zjawisk społecznych (The 21st Century – the Century of Games? The Usefulness of Games in Exploring and Shaping of Social Phenomena)”, 22–23 XI 2008, www.gry2008.konferencja.org (43);
- „v. Społeczny i naukowy status ludologii (Social and Academic Status of Ludology)”, 17–18 X 2009, www.gry2009.konferencja.org (30);
- „VI. Między przyjemnością a użytecznością (Between Pleasure and Usefulness)”, 13–14 XI 2010, www.gry2010.konferencja.org (37);
- „VII. Perspektywy rozwoju ludologii (Perspectives on the Development of Ludology)”, 18–19 XI 2011, www.gry2011.konferencja.org (33);
- „VIII. Ludolog na uniwersytecie i poza nim (The Ludologist at University and Beyond)”, 24–25 XI 2012, www.gry2012.konferencja.org (49).

W trakcie dotychczasowych konferencji PTBG zaprezentowano łącznie 344 referaty (wliczone są tu również wystąpienia innego typu, np. prowadzenie warsztatów). W zestawieniu nie uwzględniono prelekcji, które zgłoszono z opóźnieniem i nie znalazły się już w informatorach. Najbliższa konferencja z cyklu „Kulturotwórcza funkcja gier” – „Gry stosowane i gamifikacja (Applied Games and Gamification)” – zaplanowana jest na 16–17 XI 2013 w Poznaniu. Ona również nie zostaje uwzględniona w niniejszym artykule, ponieważ był on przygotowywany, zanim się odbyła.

Jak widać z powyższych list, konferencje DiGRA organizowane są cyklicznie co dwa lata (poza wspomnianymi wyjątkami), każdorazowo w innym kraju (przy udziale innego chapteru, pełniącego funkcję gospodarza), poza konferencjami z 2003 i 2011 roku (obie w Utrechcie) i noszącymi inny tytuł (bez wiodącego tytułu cyklu, poza numeracją). Ich strony internetowe są zróżnicowane pod względem graficznym i interfejsowym[38], we wszystkich przypadkach dostępne pod innym adresem (najczęściej już nieaktywnym) i administrowane przez inne zespoły. Konferencje PTBG wykazują pod wieloma względami większe scentralizowanie i jednorodność – organizowane są co roku w tym samym miejscu, pod tym samym tytułem scalającym cykl, lecz każdorazowo z innym podtytułem i kolejną numeracją, z jednym, rozpoznawalnym już dla stałych uczestników, adresem witryny internetowej konferencji (z jednolitym, przejrzystym i przyjaznym w użytkowaniu interfejsem[39]), a wszystkie poprzednie są nadal dostępne i archiwizowane.

[38] Można to było stwierdzić, gdy strony te pozostawały jeszcze dostępne – w poprzednich latach.

[39] Od początku cyklu konferencji, dzięki Członkowi Wspierającemu towarzystwa – firmie „Innotech” – PTBG korzysta z programu SysKon obsługującego konferencje.

Program pozwala na samodzielne rejestrowanie się użytkowników oraz na zamieszczanie przez nich w systemie tytułów referatów i ich abstraktów; ułatwia też konstruowanie harmonogramu konferencji i wysyłkę bieżących komunikatów do wszystkich zarejestrowanych osób.

zowane. Co więcej, na stronach sesji, a także w odpowiedniej zakładce na witrynie głównej PTBG[40] można pobrać w wersjach cyfrowych informatory konferencyjne zawierające programy z listami uczestników wraz z afiliacjami oraz z listą prelegentów i tytułów zgłoszonych referatów z ich abstraktami.

PUBLIKACJE LUDOLOGICZNE

1. Publikacje DIGRA

Jak większość towarzystw naukowych, oba omawiane gremia poza zorganizowanymi konferencjami mogą poszczycić się szeregiem publikacji. Istotną różnicą jest jednak to, iż te przygotowywane przez DIGRA wychodzą przede wszystkim w wersjach cyfrowych, które nie są opatrzone numerami ISBN/ISSN[41] i których nie można pobrać w jednym pliku, lecz tylko jako osobne teksty, podczas gdy wszystkie publikacje PTBG wydane były w tradycyjnej – drukowanej – wersji (uznanej oficjalnie za nadrzędną)[42], a poza tym większość z nich (poza dwiema pierwszymi, z 2007 roku[43]) dostępna jest również do pobrania w bezpłatnej, pełnotekstowej wersji cyfrowej (zarówno w całości, jak i jako pojedyncze teksty) na witrynach internetowych wydawców.

Wszystkie publikacje DIGRA mają charakter pokonferencyjny, dlatego ich liczba odpowiada liczbie konferencji organizowanych, współorganizowanych lub/i objętych przez towarzystwo patronatem. Zbiory cyfrowej biblioteki DIGRA dotyczące poszczególnych sesji zawierają kolejno (zgodnie z tytułami podanymi w Digilibrary):

- *Computer Games and Digital Cultures Conference Proceedings* (2002): 27 tekstów;
- *Level Up Conference Proceedings* (2003): 72 teksty;
- *Changing Views: Worlds in Play* (2005)[44]: 142 teksty;
- *Situated Play* (2007): 112 tekstów;
- *Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory* (2009): 139 tekstów;
- *Proceedings of „Digra Nordic 2010”: Experiencing Games: Games, Play, and Players* (2010): 13 tekstów;

[40] W zakładce zatytułowanej „Konferencje”: <http://bit.ly/1D7uFiP> [data dostępu: 31 VII 2014].

[41] W każdym razie numery te nie są widoczne w plikach z poszczególnymi tekstami ani nigdzie indziej na stronach DIGRA.

[42] *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, t. 1, red. A. Surdyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007; *ibidem*, t. 2 – zob. przyp. 26; „Homo Communicativus” 2008, nr 2: *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra w kontekście edukacyjnym, społecznym i medialnym*, red. A. Surdyk, J. Z. Szeja, <http://bit.ly/1TRktm2> [data dostępu: 31 VII 2014]; „Homo Communicativus” 2008, nr 3: *Kulturotwórcza funkcja gier. Cywilizacja zabawy czy zabawy cywilizacji? Rola gier we współczesności*, red. *idem*, <http://bit.ly/1BDmt36> [data dostępu: 31 VII 2014]; „Homo Ludens” nr 1 (2009), <http://bit.ly/1y2gye7> [data dostępu: 31 VII 2014]; „Homo Ludens” nr 2 (2010),

<http://bit.ly/1nVhvbh> [data dostępu: 31 VII 2014]; „Homo Ludens” nr 3 (2011), <http://bit.ly/1uxhRhi> [data dostępu: 31 VII 2014]; „Homo Ludens” nr 4 (2012), <http://bit.ly/1ANby9v> [data dostępu: 10 IX 2014]; „Homo Ludens” nr 5 (2013), <http://bit.ly/1BDMhax/> [data dostępu: 10 IX 2014]; „Homo Ludens” nr 6 (2014), <http://bit.ly/1ANboyR> [data dostępu: 10 IX 2014].

[43] Są one niedostępne w wersjach cyfrowych, można je jednak nadal kupić w księgarniach i w sprzedaży wysyłkowej Wydawnictwa Naukowego UAM w Poznaniu.

[44] Publikacja tradycyjna, drukowana (*Changing Views: Worlds in Play. Selected Papers from the 2005 Digital Games Research Association's Second International Conference, June 16–20, 2005, Vancouver, British Columbia, Canada*, red. S. de Castell, J. Jenson, DIGRA, Tampere 2005) może zawierać mniej tekstów niż zamieszczono w zbiorze Digilibrary, ponieważ w tytule znalazł się imiesłów „selected”.

– *Think Design Play: the Fifth International Conference of the Digital Research Association* (2011)[45]: 89 tekstów;

– *Proceedings of „2012 Digra Nordic”*[46] (2012): 23 teksty.

Plon powyższych ośmiu konferencji stanowi łącznie 617 tekstów zamieszczonych w odpowiednich zakładkach w Digilibary. Na pierwszy rzut oka nie ma jednak pewności co do naukowości i poziomu merytorycznego tych publikacji, ponieważ na stronie DIGRA nie można odnaleźć wzmianek dotyczących np. poddania ich recenzji naukowej przed upublicznieniem czy składu komitetu naukowego, nie wspominając o przestrzeganiu procedur *double blind review*, zaporze *ghost writing* i innych, obowiązujących np. polskie czasopisma naukowe. Dopiero po dokładniejszym przeszukaniu internetu w celu zdobycia informacji na temat ewentualnych drukowanych wersji publikacji DIGRA można się dowiedzieć, że przynajmniej część z nich[47] ma swoje tradycyjne odpowiedniki. Bardzo trudno jednak dotrzeć do nich samych, nie wspominając o ich szczegółowych danych bibliograficznych; nie zostały one odnotowane przez żadne księgarnie *online*. Na stronach DIGRA ani nigdzie indziej w internecie nie sposób też odnaleźć ich okładek[48].

Na publikacje PTBG składają się cztery tomy pokonferencyjne objęte redakcją naukową, w tym dwa tomy pt. *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał* wydane w 2007 roku w ramach serii „Język, Kultura, Komunikacja”[49] (pokłosie konferencji z 2005 roku) oraz dwa kolejne, które ukazały się w 2008 roku jako numery specjalne czasopisma „Homo Communicativus”[50]: *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra w kontekście edukacyjnym, społecznym i medialnym* (2008, nr 2) oraz *Kulturotwórcza funkcja gier. Cywilizacja zabawy czy zabawy cywilizacji? Rola gier we współczesności* (2008, nr 3). Tytuły i podtytuły tomów są zgodne z głównym tytułem cyklu i podtytułami

2. Publikacje PTBG

[45] Zarówno zakładka zawierająca pliki, jak i same teksty opatrzone są na początku każdego artykułu stopką zawierającą błąd, który – jak dotąd (przez trzy lata od publikacji *online*) – nie został skorygowany: „*Think Design Play: The fifth international conference of the Digital Research Association*”. Błąd jest istotny o tyle, że dotyczy nazwy organizatora konferencji – towarzystwa (brakuje w owej nazwie słowa „Games”).

[46] Zob. przyp. 35.

[47] Mianowicie pierwszych pięć publikacji konferencyjnych (2002, 2003, 2005, 2007, 2009) ukazało się drukiem jako zbiory: *Computer Games and Digital Cultures. Conference Proceedings. Proceedings of the Computer Games and Digital Cultures Conference, June 6–8, 2002, Tampere, Finland*, red. F. Mäyrä, Tampere University Press, Tampere 2002; *Level Up. Digital Games Research Conference, 4–6 November, 2003, Utrecht University*, red. M. Copier, J. Raessens, Faculteit der Letteren, Universiteit Utrecht, Utrecht 2003; *Changing Views: Worlds in Play:*

Selected Papers from the 2005 DIGRA Conference, red. S. de Castell, J. Jenson, DIGRA, Vancouver, Canada 2005; *Situated Play: Proceedings of the Third International Conference of the Digital Games Research Association DIGRA '07*, red. A. Baba, The University of Tokyo, Tokyo 2007; *Breaking New Ground: Innovation in Games, Play, Practice and Theory*, red. B. Atkins, H. Kennedy, T. Krzywinska, Brunel University [West London], United Kingdom 2009.

[48] Autorowi udało się dotrzeć jedynie do miniatury okładki publikacji pokonferencyjnej z 2003 r., lecz w bardzo niskiej rozdzielczości – zob. <http://gaputrecht.blogspot.com/2012/05/phd-defense-douglas-rushkoff.html> [data dostępu: 10 IX 2014].

[49] Seria wydawana przez Instytut Lingwistyki Stosowanej UAM w Poznaniu pod red. W. Pfeiffera. Oba tomy zainaugurowały tę serię (ukazały się jako nr 1 i 2).

[50] Periodyk wydawany przez Zakład Teorii i Filozofii Komunikacji Instytutu Filozofii UAM w Poznaniu.

kolejnych konferencji (2005, 2006, 2007). Należy przy tym podkreślić, iż wszystkie prace nadesłane do powyższych tomów z propozycją druku poddane były recenzji naukowej i przeszły proces redakcji merytorycznej oraz korekty językowej, w wyniku czego wiele tekstów zaprezentowanych podczas konferencji w postaci referatów nie trafiło do publikacji (z powodu negatywnej opinii recenzentów lub/i usterek natury formalnej), a liczne spośród tych, które ową selekcję przeszły, w swej ostatecznej wersji – w rezultacie wprowadzonych zmian, będących wynikiem dyskusji toczących się w danych sekcjach tematycznych oraz sugestii korekt recenzenckich i redakcyjnych – znacznie lub wręcz diametralnie różniły się od treści przedstawionych podczas konferencji.

Od 2009 roku towarzystwo wydaje własne czasopismo ludologiczne „Homo Ludens” [51] (od 2012 roku ujęte na liście ministerialnej B z przydzielonymi aktualnie 5 punktami). Tytuł periodyku nawiązuje do klasycznej już pozycji holenderskiego historyka i antropologa kultury Johana Huizingi *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury* (1938, pol. 1967). Publikowane są tam artykuły przeglądowe, ogólne, przyczynkowe i wspomnieniowe oraz recenzje i sprawozdania w języku polskim, angielskim i niemieckim. Pismo ukazuje się z częstotliwością jednego numeru na rok. Dotychczas (do roku 2014) wyszło pięć numerów. Kolejny – bieżący: nr 6 (2014) – jest w przygotowaniu. W zestawieniu będą uwzględniane cztery pierwsze numery, ponieważ tyle było opublikowanych w momencie przygotowywania artykułu.

Publikacje PTBG obejmują kolejno następujące pozycje:

- *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, tom 1 (2007A): 23 teksty;
- *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, tom 2 (2007B): 32 teksty;
- *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra w kontekście edukacyjnym, społecznym i medialnym* (2008A): 21 tekstów;
- *Kulturotwórcza funkcja gier. Cywilizacja zabawy czy zabawy cywilizacji? Rola gier we współczesności* (2008B): 24 teksty;
- „Homo Ludens” nr 1 (2009): 28 tekstów;
- „Homo Ludens” nr 2 (2010): 17 tekstów;
- „Homo Ludens” nr 3 (2011): 19 tekstów;
- „Homo Ludens” nr 4 (2012): 16 tekstów.

Wszystkie uwzględniane tu publikacje PTBG obejmują 180 tekstów.

[51] Pomysłodawcą tytułu, redaktorem-założycielem i – do teraz – redaktorem naczelnym periodyku jest piszący te słowa.

Z powodu różnorodności tematyki, aspektów, podejść i ujęć gier (z perspektywy wielu dyscyplin naukowych, z zastosowaniem ich metodologii i instrumentarium badawczych) oraz mnogości i zróżnicowania samych gier będących przedmiotem tekstów podlegających tu analizie w celu jej przeprowadzenia konieczne było dokonanie dość ogólnej, lecz przejrzystej klasyfikacji. Postanowiliśmy zatem wyróżnić przede wszystkim artykuły: 1) dotyczące studiów podejmowanych w zakresie gier cyfrowych[52] i nowych technologii oraz mediów, towarzyszących im zjawisk, społeczności graczy itp. oraz 2) dotyczące gier niecyfrowych[53] (niezależnie od zastosowań gier z obu grup – rozrywkowych, edukacyjnych, naukowych, innych). Ponadto wyróżniono również trzecią kategorię, zatytułowaną „Inne ujęcia gier”, do której zaliczono teksty niewiążące się z żadnymi konkretnymi grami należącymi do dwóch poprzednio wyróżnionych grup (lub wręcz przeciwnie – łączące tematykę z obu zakresów w konkretnym ujęciu – jak np. zastosowanie gier różnego typu w edukacji), a jedynie traktujące o zagadnieniach lub zjawiskach bardziej transwersalnych bądź wspólnych dla wszystkich gier (np. ludologia jako dyscyplina naukowa zajmująca się badaniem gier, metody badania gier, społeczności graczy jako obiekt zainteresowań badawczych z perspektywy nauk społecznych, rola i funkcje gier w życiu człowieka, gamifikacja różnych dziedzin życia, taktyka, strategia, stawka, rywalizacja/współpraca oraz wygrana/przegrana w grze i inne) tudzież wykorzystujące np. konwencję czy ramę kontekstową gier do analiz różnorodnych zjawisk społecznych, w tym m.in. komunikacji społecznej. Ostatnią wyróżnioną kategorią są „Pozostałe teksty”, których tematyka nie pozwala zaklasyfikować ich do poprzednich trzech grup – np. recenzje, sprawozdania, prezentacje sylwetek naukowców, słowa wstępne itp. W przypadku publikacji PTBG w żadnej z wymienionych kategorii nie ujęto prac drukowanych w czasopiśmie „Homo Ludens” w dziale „Komunikaty”, ponieważ mają one charakter wyłącznie informacyjny (dotyczą działalności towarzystwa, wymogów edycji w czasopiśmie, zapowiedzi nadchodzących konferencji itp.).

W zestawieniach tabelarycznych (poniżej) zrezygnowano z powtarzania pełnych tytułów (przytoczonych w poprzednich podpunktach) i ograniczono się do wymienienia roku ukazania się danego tomu/zbioru lub numeru czasopisma. W przypadku publikacji DIGRA – do roku konferencji, na której zostały wygłoszone referaty z danego zbioru i jakim

[52] Określenie to, zaproponowane wraz z drugim – „gry niecyfrowe” – i ich angielskimi odpowiednikami (*digital/non-digital games*) w: A. Surdyk, *Status...*, wydaje się wysoce uzasadnione, ponieważ poza domowymi komputerami (ang. *PC – personal computers*) gry od lat dostępne są na licznych nośnikach innego typu, w tym różnego rodzaju konsolach, w internecie, a także w telefonach komórkowych i wielu innych urządzeniach elektronicznych codziennego użytku (jako dodatkowe funkcje).

[53] Pod tym terminem będziemy rozumieć gry funkcjonujące bez użycia elektroniki i techniki cyfrowej, lecz niekoniecznie bez elektryczności. O ile bowiem każda gra elektroniczna/cyfrowa jest jednocześnie grą elektryczną (zasilaną energią z gniazdka elektrycznego bądź baterii), o tyle nie każda gra elektryczna może być nazwana grą cyfrową (np. popularne do lat 80. xx w. flippersy, zwane też pinballami).

opatrzone są w Digilibrary. Daty wydania kolejnych tomów publikacji PTBG, które ukazały się w tym samym roku, opatrzone dodatkowo literami (np. 2007A, 2007B). W rubrykach podsumowujących wyniki sumarycznego, ilościowego zestawienia tekstów wpisano również wielkości procentowe poszczególnych kategorii w stosunku do łącznej liczby tekstów, zaokrąglając wyniki do liczb całkowitych zgodnie z zasadami arytmetyki[54].

TABELA 1.
TEMATYKA
KONFERENCJI
I PUBLIKACJI DIGRA

Rok publikacji w Digilibrary i łączna liczba tekstów	Gry cyfrowe	Gry niecyfrowe	Inne ujęcia gier	Pozostałe teksty
2002: 27	26	0	0	1
2003: 72	64	1	7	0
2005: 142	125	3	14	0
2007: 112	96	3	13	0
2009: 139	132	2	5	0
2010: 13	10	1	2	0
2011: 89	78	5	6	0
2012: 23	16	1	6	0
Suma: 617	547 (89%)	16 (3%)	53 (8%)	1 (0%)

TABELA 2.
TEMATYKA
PUBLIKACJI PTBG

Rok publikacji i łączna liczba tekstów	Gry cyfro- we	Gry niecyfro- frowe	Inne ujęcia gier	Pozostałe teksty
2007A: 23	0	14	9	0
2007B: 32	17	7	8	0
2008A: 21	2	12	7	0
2008B: 24	8	10	4	2
2009: 28	5	10	7	6
2010: 17	5	9	3	0
2011: 19	6	7	3	3
2012: 16	4	10	1	1
Suma: 180	47 (26%)	79 (44%)	42 (23%)	12 (7%)

Z powodu niedostępności większości stron internetowych konferencji DIGRA i braku informacji dotyczących liczby wystąpień i ich tematyki w jakimkolwiek innym miejscu trudno jest szczegółowo zestawić za-

[54] Wielkości do 0,5% zaokrąglano w dół, wielkości powyżej 0,5% – w górę. Wyjątek stanowią wielkości procentowe w tabeli nr 1, w której aby uniknąć uzyskania sumy przewyższającej 100%, wielkości otrzymane w kolejnych kolumnach tabeli: 88,65%, 2,59%, 8,58%,

0,16% zaokrąglono odpowiednio do 89%, 3%, 8%, 0%. Nie miało to wpływu na ostateczne podsumowanie, w którym przyjęto ogólniejszy podział na teksty poświęcone grom cyfrowym i pozostałe.

kres konferencji DiGRA i PTBG. Można wszakże przyjąć, iż przynajmniej wszystkie teksty zamieszczone w Digilibrary zostały wygłoszone na konferencjach DiGRA. Nie ma natomiast pewności co do tego, czy zaprezentowanych referatów (i innych wystąpień, np. warsztatów, dyskusji panelowych, wykładów monograficznych itp.) nie było więcej. Jeśli dokonano jakiegokolwiek selekcji prac (lub ich recenzji, redakcji itp.), to wolno założyć, że te, które ostatecznie trafiły do zbiorów publikacji *online* DiGRA, są najbardziej reprezentatywne dla zakresu konferencji i jednocześnie wyróżniają się najwyższym poziomem merytorycznym. Dlatego też do zestawienia tematów sesji DiGRA i PTBG w przypadku tej pierwszej organizacji posłuży Tabela 1, a jedynie dla PTBG możliwa jest prezentacja osobnego tabelarycznego zestawienia treści wystąpień na konferencjach tegoż towarzystwa.

Rok konferencji, łączna liczba re- feratów i innych wystąpień	Gry cy- frowe	Gry niecy- frowe	Inne ujęcia gier	Pozostałe teksty
2005: 75	28	33	14	0
2006: 31	7	17	7	0
2007: 46	13	22	8	3
2008: 43	17	16	10	0
2009: 30	8	14	8	0
2010: 37	18	16	2	1
2011: 33	10	12	11	0
2012: 49	26	5	18	0
Suma: 344	127 (37%)	135 (39%)	78 (23%)	4 (1%)

TABELA 3.
TEMATYKA
KONFERENCJI PTBG

Podsumowując, po pierwsze, podejście DiGRA do organizowanych przezeń konferencji (w tym do archiwizacji danych – stron internetowych, informatorów i programów konferencyjnych) oraz publikacji pokonferencyjnych w porównaniu do PTBG wygląda na dość swobodne, żeby nie powiedzieć: lekceważące (pozbawione dbałości o zachowanie transparentności i trwałości wszystkich istotnych informacji), a ich poziom naukowy, z powodu braku odpowiednich informacji choćby o redakcji i recenzji naukowej oraz o charakterze tych procedur, może budzić zastrzeżenia (z całym należnym szacunkiem dla członków towarzystwa, władz i uczestników konferencji, legitymujących się stopniami i tytułami naukowymi oraz afiliacjami poważanych uczelni). Ponadto teksty mające pięćcioro, dziewięcioro (jak zdarzało się w publikacji pokonferencyjnej z 2005 roku) lub nawet dziesięcioro współautorów (jak w przypadku publikacji z 2009 roku) rodzą pytania dotyczące wkładu poszczególnych osób w przedstawione badania i w stworzenie pracy. Poza tym klucz, według którego uporządkowane są artykuły, pozostaje nieodgadniony: nie jest to ani porządek alfabetyczny (we-

dług nazwisk autorów), ani tematyczny (według podejmowanych zagadnień, typów gier itp.)[55].

Należy oddać DiGRA, iż zasięg międzynarodowy konferencji przezeń organizowanych i liczba uczestników oraz wygłoszonych referatów (zwłaszcza w latach 2005, 2007 i 2009) są imponujące[56]. Jednakże przy rozwiniętej współpracy towarzystwa ze światem biznesu i przy licznych sponsorach – ujmując sprawę potocznie – „rozmach”, z jakim są przygotowywane te sesje, nie powinien dziwić. Zastanawiające natomiast, iż mimo nieporównywalnych z polskimi stowarzyszeniami naukowymi możliwości finansowych towarzystwo nie decyduje się na edycję wszystkich swych zbiorów również w wersji tradycyjnej – drukowanej, opatrzonej numerami ISBN/ISSN[57], i to w nakładzie pozwalającym na sprzedaż (choćby tylko wysyłkową) na szerszą skalę[58], czy na wydawanie własnego czasopisma (tradycyjnego bądź wyłącznie w wersji cyfrowej – dostępnego *online*[59]). Recenzja naukowa, redakcja i korekta językowa (zapewne każdorazowo kilku tomów) publikacji liczących kilkadziesiąt do ponad stu tekstów z pewnością wymagałyby intensywnej pracy wieloosobowego zespołu (składającego się z kilku redaktorów naukowych, redaktorów prowadzących, szeregu korektorów i redaktorów technicznych) oraz długiej listy recenzentów, aby ukazać się w przeciągu roku od konferencji, na której zostały wygłoszone referaty – lecz budżet DiGRA (zgromadzony ze sponsoringu oraz opłat konferencyjnych, nie wspominając o składkach członkowskich, stanowiących zapewne

[55] Dla przykładu, tekst mający zapewne otwierać publikację z 2002 r., pełnić funkcję „słowa wstępnego” do zbioru (choćby dlatego, że w jego abstrakcie znajduje się tylko jedno zdanie: „*The introduction into the 2002 Computer Games and Digital Cultures conference proceedings*”) – co potwierdza jego treść, autorstwa F. Mäyrä (pierwszego przewodniczącego zarządu towarzystwa) – został zamieszczony na liście abstraktów (i pełnych tekstów do pobrania) jako przedostatni (26.). Przy jej tworzeniu bynajmniej nie przyjęto porządku alfabetycznego według nazwisk autorów.

[56] Dla porównania, wspomniany (w przyp. 36) największy polski konwent miłośników fantastyki Pyrkon w 2013 r. miał 677 punktów programu zaplanowanych na trzy dni trwania imprezy (22–24 III). Niewiele z nich można by nazwać naukowymi czy nawet popularno-naukowymi, lecz nie takie są wszak założenia tego typu wydarzeń. Wśród nich znalazły się również konkursy, koncerty, warsztaty, prezentacje gier, książek i filmów, sesje gier różnego typu oraz spotkania z autorami, a także czas przeznaczony na rozdawanie przez nich autografów.

[57] Mogą one być przyznane również publikacji wyłącznie cyfrowej, jednakże samo opatrzenie przygoto-

wywanej pozycji tymi numerami nie jest wystarczające, aby uważać ją za naukową (zob. E. Kulczycki, *Sytuacja naukowych periodyków elektronicznych na przykładzie czasopisma „Homo Communicativus”*, „Homo Communicativus” 2008, nr 3). Niezaprzeczalnym dowodem naukowości publikacji jest występowanie tytułu np. periodyku, w którym jest ona drukowana, na tzw. liście filadelfijskiej i uzyskanie „*impact factor*”. Na to jednak mają szansę tylko nieliczne czasopisma z zakresu nauk społecznych i humanistycznych. Alternatywę dla tychże stanowi lista ERIH (The European Reference Index for the Humanities).

[58] Mimo niezaprzeczalnych korzyści z publikowania *online* i wpływu na poczytność nadal jest wielu zwolenników wersji tradycyjnych, ceniących sobie widok publikacji na półce domowej biblioteczki.

[59] O walorach udostępniania czasopism w bezpłatnej pełnotekstowej wersji cyfrowej w internecie i o wpływie na nieporównywalny wzrost poczytności takich periodyków w stosunku do wersji tradycyjnych można przeczytać na przykładzie czasopisma „Homo Ludens” w: J. Marszałkowski, *Podsumowanie roku „Homo Ludens” 1-2009 w internecie*, „Homo Ludens” nr 3 (2011).

– w obliczu źródeł wspomnianych wcześniej – element zaledwie symboliczny) niewątpliwie uniósłby ten ciężar[60].

Dla porównania, budżet PTBG opiera się wyłącznie na składkach członkowskich i opłatach konferencyjnych, a funkcje pełnione we władzach towarzystwa są nieodpłatne. Ujmując rzecz najbardziej skrótowo – organizacja konferencji oraz wydawanie publikacji pochłania roczne zasoby organizacji niemalże w całości. Towarzystwo, jak większość mu podobnych w Polsce, nie może liczyć na wsparcie żadnych sponsorów, spośród których potencjalni bynajmniej nie kwestionują wartości naukowej osiągnięć i ustaleń członków, uczestników konferencji i autorów publikacji (ponieważ najczęściej z powodu „zbyt naukowego języka” ich nie rozumieją), lecz działalność i dorobek stowarzyszenia nie przedstawiają dla nich większej wartości marketingowej, np. przy realizowaniu (zwykle bieżącej, krótkofalowej) strategii rynkowej ich firm. Jest to widocznym dowodem ich krótkowzroczności.

Jednym słowem, można odnieść wrażenie, że przynajmniej na naszym rodzimym, polskim rynku, jeśli podmiot gospodarczy nie widzi realnych szans wykorzystania badań naukowych w celu zaspokojenia swoich własnych, komercyjnych potrzeb (np. autoreklamy), nie decyduje się wspierać takich działań. Inaczej postępują podobne (i często większe) firmy zachodnie. Potrafią one dostrzec i docenić potencjał naukowy studiów ludologicznych, w dalszej perspektywie przekładający się na wartość marketingową, której można użyć do promocji danej firmy lub, idąc dalej, branży przemysłu gier (ang. *game industry*) w ogóle, i dlatego nie wahają się wspierać inicjatyw organizacji typu DiGRA[61]. W efekcie globalnym prawdopodobnie m.in. z tych powodów polska branża gier długo jeszcze nie będzie miała szans równać się z zagranicznymi. Można jedynie nad tym faktem ubolewać.

Po drugie, pomijając elementarne warunki stawiane publikacjom naukowym, spełniane każdorazowo w przypadku PTBG, a co najmniej niejasne w DiGRA[62], teksty nadesłane do druku w czasopiśmie „Homo Ludens” (jak i do poprzednich zbiorów towarzystwa) po przejściu prze-

[60] Dopiero od drugiej połowy kwietnia 2013, po zmianie layoutu stron DiGRA (bez poważniejszych modyfikacji zawartości), można odnaleźć na witrynie towarzystwa informację o czasopiśmie (kwartalniku), które ma być przezeń publikowane (w wersji *online* i drukowanej na życzenie – ang. *print-on-demand*) zatytułowanym „ToDiGRA” („Transactions of Digital Games Research Association”): <http://www.digra.org/journal/> [data dostępu: 1 VIII 2014]. Zawarta tam też została wzmianka o recenzowaniu (*double-blind peer-review*), wymogach publikacji (m.in. nadsyłanie tekstów wyłącznie na zaproszenie DiGRA) i składzie sześciuosobowej, międzynarodowej Rady Redakcyjnej (Editorial Board) zrzeszającej prominentnych członków DiGRA, wymienionych z imienia i nazwiska wraz z afiliacjami.

[61] Być może, to m.in. wpływa na tak duże zainteresowanie grami cyfrowymi ze strony DiGRA i gości konferencji towarzystwa. Część autorów ma bowiem powiązania z branżą gier cyfrowych czy szerzej – z przemysłem elektronicznym: są wśród nich właściciele lub pracownicy przedsiębiorstw należących do niej, co widać w ich afiliacjach (od drobnych firm IT do wielkich koncernów, jak np. Nokia), a prezentowane przez nich badania mogły być przeprowadzone na zamówienie producentów gier, dystrybutorów itp.

[62] Przynajmniej dla wersji cyfrowych, udostępnionych na stronach DiGRA.

selekcji redakcyjnej (w której wyniku eliminuje się prace nieprzystające do profilu tematycznego periodyku lub nierealizujące jego wymogów formalnych lub/i merytorycznych) kierowane są indywidualnie do recenzji wybranych specjalistów[63] z odpowiedniego zakresu badania gier (spośród połączonych gremiów Rady Naukowej i Rady Redakcyjnej czasopisma, a jeśli zachodzi taka potrzeba, również z wykorzystaniem gościnnie występujących w składzie Rady Redakcyjnej recenzentów zewnętrznych)[64]. Niemożliwe jest bowiem, aby jeden recenzent naukowy potrafił w sposób rzetelny i profesjonalny ocenić tom tak zróżnicowany tematycznie. Dlatego spośród ponad 30 recenzentów stale współpracujących z redakcją „Homo Ludens” każdy otrzymuje co roku średnio dwa artykuły. Zapewnia to skrupulatną i kompetentną ocenę każdego tekstu pod względem merytorycznym.

W końcu, na podstawie najbardziej namacalnego dowodu działalności obu towarzystw – wydanych tomów – można stwierdzić, że konferencje i publikacje DiGRA zdominowane są (w przytłaczającym stopniu) przez prace dotyczące gier cyfrowych, nowych technologii i mediów oraz powiązanych zagadnień (89% wszystkich tekstów), podczas gdy konferencje i publikacje PTBG wykazują znacznie większe zróżnicowanie tematyczne (odpowiednio 37% do 63% w przypadku konferencji i 26% do 74% w przypadku publikacji). Proporcje między tekstami poświęconymi grom cyfrowym i innymi są więc bardziej wyważone w PTBG. Był nawet zbiór przygotowany przez towarzystwo, który nie zawierał ani jednego artykułu nt. gier cyfrowych (2007A) – choć wynikało to z zamierzonego przez redaktorów podziału tematycznego tej dwutomowej publikacji.

Konkludując, należy stwierdzić, że konferencje i publikacje DiGRA, zgodnie z jego założeniami i celami, koncentrują się na badaniu gier cyfrowych, związanych z nimi nowych mediów i zagadnień pokrewnych, co odzwierciedla zakres zainteresowań zagranicznych badaczy gier. Stoi to jednak w opozycji do deklaracji przynajmniej poszczególnych wybitnych ludologów zachodnich (Frasca, Aarseth, Järvinen, Juul, Jenkins, Mäyrä), mówiących o ludologii jako o dyscyplinie zajmującej się analizą wszelkich typów gier. W porównaniu do środowisk badaczy gier zrzeszonych wokół DiGRA można więc uznać, iż naukowcy związani z PTBG i prelegenci konferencji organizowanych przez towarzystwo reprezentują o wiele szersze spektrum zainteresowań, jeśli chodzi o typy gier (cyfrowe/niefrowe) i o proporcje między obiema grupami, oraz wykazują dużo większą dbałość o stworzenie naukowych podstaw (teoretycznych i metodologicznych) ludologii, co znajduje swoje odzwierciedlenie w tematach referatów wygłoszonych podczas konferencji PTBG i artykułów zawartych w publikacjach towarzystwa.

[63] Zgodnie z najnowszymi wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego – do dwóch recenzentów, w celu dokonania recenzji na zasadzie *double blind review*.

[64] Opis procedury recenzyjnej opublikowany jest w specjalnej zakładce na stronie PTBG: <http://bit.ly/1TRCTEI> [data dostępu: 1 VIII 2014].

Rafał Kochanowicz
Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
gry komputerowe, mitologia, fantastyka, historia, kultura masowa

KEYWORDS
computer games, mythology, fantasy, history, pop culture

„MITOLOGIA ZAGŁADY” – OBRAZ WOJNY W GRACH KOMPUTEROWYCH

Niemal każda wojna – oglądana z bezpiecznego dystansu – przynajmniej z pozoru przypomina swoistą grę: jawi się jako proces zabiegów strategicznych i taktycznych, których celem pozostaje tak czy inaczej zdefiniowana eliminacja przeciwników i tym samym – zwycięstwo; po prostu – wygrana. Nie dziwi zatem fakt, że działania wojenne stanowią oczywistą pożywkę dla wszelkiej maści gier, m.in., rzecz jasna, komputerowych. Co więcej, właśnie te ostatnie – ze względu na swój specyficzny: interaktywny i audiowizualny, charakter – nadały odwiecznym „zabawom w wojnę” zupełnie nowy, niespotykany wcześniej wymiar. I nie ma bodaj takiej odmiany gry komputerowej (poczynając od tzw. RTS-ów, gier strategicznych, RPG, symulatorów, a na przygodowych kończąc), w której obrębie nie znalazłoby się produkcji nawiązującej tematycznie do działań wojennych – czy to prowadzonych w skali makro (jak w grach strategicznych), czy prezentowanych z perspektywy pojedynczego uczestnika dramatycznych wydarzeń (jak w symulatorach i tzw. FPS-ach – od „*first person shooter*”). I chyba nie ma też – chciałoby się dodać – żadnej znanej wojny, której swoiste reaktualizacje nie stanowiłyby efektu pracy programistów i grafików komputerowych.

Za pośrednictwem gier możemy śledzić batalie starożytnych: egipskie, greckie czy rzymskie, dalej – średniowieczne oblężenia zamków, późniejszą kampanię napoleońską, I i II wojnę światową, wojny w Korei i Wietnamie, operację „Pustynna Burza” w Iraku, na obecnie trwającym konflikcie zbrojnym w Afganistanie kończąc (*Medal of Honor*, wyd. Electronic Arts, 2010). Nie brakuje też gier osadzonych w konwencji fantastycznej, prezentujących starcia wymyślonych ras czy frakcji – jak np. te z uniwersum *Warcrafta* (wyd. Blizzard Entertainment, 1994) czy „Gwiezdnych Wojen” – trudno je wszakże bezpośrednio odnosić do wydarzeń ze świata realnego. O ile zatem śledzenie poszczególnych realiza-

cji samego motywu wojny w grach komputerowych siłą rzeczy mogłoby w pewnym momencie utknąć na poziomie zestawień statystycznych, choćby ze względu na niemal niepoliczalny w swej masie charakter zjawiska, o tyle trudno nie dostrzec, że z owego – z pozoru zróżnicowanego – oceanu gier komputerowych wyłania się zaskakujący, bo pozytywny obraz wojny. Trudno też nie zauważyć w nim załączka swoistej „mitologii”, która nawet tak przerażające dramaty i momenty zagłady ludzkich istnień, jak II wojna światowa, tłumaczy i ukazuje w sposób nad wyraz frywolny i niekiedy całkowicie sprzeczny z faktami historycznymi.

Rzecz jasna, można przyjąć, że sama konwencja „zabawy w wojnę” wiąże się ze swobodą wyobraźni i tym samym także z nieskrępowanym sposobem traktowania historii. O ile wszak takie założenie całkowicie usprawiedliwia istotę zabaw naturalnych – tzw. podwórkowych, „paintballowych” czy wspartych na planszowej „gdybologii” – o tyle momentami receptywny charakter zabawy, która określa obcowanie z grą komputerową, częściowo znosi wspomniane założenie. Gry komputerowe są bowiem tekstami kultury, bardziej lub mniej audiowizualnie rozbudowanym przekazem, i niekiedy nawet sami użytkownicy określają je i odbierają jak interaktywne filmy, a nie np. tradycyjne gry planszowe. Co więcej, taka specyfika gier komputerowych powoduje, że siłą rzeczy ujęty w nich przekaz bywa i w szerszym społecznym odbiorze traktowany na równi z przekazem literackim czy filmowym.

Wystarczy przypomnieć choćby skandal, który blisko 10 lat temu towarzyszył w Polsce tytułowi *Codename: Panzers*[1]. Obszernie rozpiszywały się o nim polskie media, emitowano reportaże telewizyjne na jego temat, zainteresowanie wykazały nawet ówczesne władze państwowe. Do dziś można w internecie znaleźć fragmenty wypowiedzi wysokiego urzędnika MSZ, który streszcza intencje listu, jaki ponoć polska ambasada w Berlinie wystosowała do strony niemieckiej w sprawie wspomnianej kontrowersyjnej produkcji[2]. Tak dynamicznej społecznej reakcji nie wywołał fakt, że oto pojawiła się kolejna gra proponująca „zabawę w wojnę”, ale sposób potraktowania historii – jej reinterpretacja. W grze tej bowiem użytkownik/współtwórca ma okazję prześledzić fragmenty wydarzeń nawiązujących do II wojny światowej m.in. z perspektywy Hansa von Gröbela – niemieckiego oficera, który w kampanii zaprogramowanej przez autorów rozpoczyna szlak bojowy od podboju Polski. I właśnie tak narzucona odbiorcom perspektywa stanowiła, jak się wydaje, najbardziej niewralgiczny element decydujący nie tylko o protestach medialnych i o krytyce tytułu, ale przede wszystkim o trudnościach z zaakceptowaniem faktu, że naznaczony tragizmem moment dziejowy naszego narodu został przez kogoś potraktowany frywolnie i niekonwencjonalnie.

[1] Grę stworzyli programiści z Węgier na zlecenie niemieckiego wydawcy „cdv Software Entertainment AG”, natomiast w Polsce za jej dystrybucję odpowiadała firma Cenege Poland. Produkcja ukazała się w r. 2004.

[2] Zob. *Gra, która fałszuje historię*, <http://bit.ly/1qoiWrD> [data dostępu: 12 VII 2014].

Kłopoty takie sygnalizowali prawie wszyscy – poczynając od samych graczy-recenzentów, którzy wprost ujawniali swe emocje. „Miałem naprawdę mieszane uczucia, atakując rodaków...” – stwierdza jeden z nich w oficjalnej recenzji opublikowanej na największym polskim portalu poświęconym grom komputerowym[3]. Albo, występując w obronie tytułu, cieszyli się z faktu, że w ogóle ktoś o Polakach wspomniał: „A do twórców mam szacunek za to, że nie usunęli z wojny Polaków, jak twórcy *Medal of Honor*. Co prawda, tutaj się atakuje Polaków, ale oni są. Ci od MoH by od razu zaczęli kampanię niemiecką we Francji albo od 1942, bo przecież wg nich tylko USA należy się chwala za tę wojnę; / Żal. Ale to nieważne. Podkreślam, że gra NIE jest antypolska”[4].

Nie zabrakło też poważniejszych opinii publicystów i pisarzy, którzy oprócz emocji, akcentowali także kulturowy wymiar tytułu. Pisze np. na łamach „Fahrenheita” Joanna Kułakowska: „Warto zwrócić uwagę na lansowany stereotyp Polaka. Gracz ujrzy tylko dwóch przedstawicieli naszego narodu – pijaka i złodzieja oraz tchórza. Na tym koniec. Dzielni chłopcy z Wehrmachtu muszą wdrzeć się do ostatecznego bastionu obrony Warszawy. Swego rodzaju pomocy udziela im drobny pijaczek, który wdaje się w burdę z niemieckimi żołnierzami, ewidentnie nie rozpoznając, z kim ma do czynienia. Niemcy znajdują przy nim wytrych, który następnie umożliwi dostanie się do zablokowanych pomieszczeń. Tu spotyka się oficera dowodzącego obroną Warszawy, który, gdy jego przybocznicy zostają zastrzeleni, kuli się w kącie i zasłania twarz ze strachu. Dzielnym niemieckim żołnierzem wskakuje na biurko i oddaje tryumfalną serię. Pociski wrywają szereg dziur wokół upodłonego dowódcy”[5].

Paradoksem jest to, że budząca tak wielkie kontrowersje produkcja pozostaje w istocie zwykłym, przeciętnym RTS-em, czyli korzysta z konwencji, w jakiej elementy narracyjne i ujęta w ich ramach mikroopowieść stanowią sztafki i szcątkowe tło dla taktycznych poczynąń gracza i nie są nawet w dziesiątej części tak rozbudowane jak np. w niektórych komputerowych wersjach gier fabularnych. Okazuje się jednak, że nawet znikome denotacje w grze komputerowej mają swoją wagę. Wzbudzają emocje i bywają niekiedy odczytywane jako próba fałszowania historii: „Kultura masowa jest daleko silniej zaakcentowana w świadomości dzieci i młodzieży niż lekcje historii – mówi Jacek Komuda, historyk i redaktor prowadzący miesięcznika „GameStar”. – W związku z tym rzeczywiście istnieje obawa, że pół miliona Niemców, którzy w to zagrali, a którzy są z historią na bakier, dowiedzieli się, że to my wywołaliśmy drugą wojnę światową!”[6].

Przytoczona wypowiedź Komudy, oprócz obawy o świadomość historyczną młodych Niemców, dotyka wszak jeszcze innej, nie mniej istot-

[3] „Codename: Panzers – Faza Pierwsza”. Recenzja gry, <http://bit.ly/1uu7kn2> [data dostępu: 12 VII 2014].

[4] United, komentarz do: P. „Reveen” Zegartowski, *Codename Panzers – sfalszowana historia?*, <http://bit.ly/1rY157J> [data dostępu: 12 VII 2014].

[5] J. Kułakowska, *Jak rozpetaliśmy II wojnę światową*, „Fahrenheit” 2004, nr 9, s. 21 (tekst online: <http://bit.ly/1pdQuTz> [data dostępu: 11 VII 2014]).

[6] *Gra, która fałszuje...*

nej kwestii. Mianowicie – miejsca i roli gier komputerowych w obszarze współczesnej kultury. Zasygnalizowana wyżej siła oddziaływania nawet niezbyt ambitnej produkcji, jaką jest *Codename: Panzers*, potwierdza tezę sformułowaną prawie 20 lat temu przez Pawła Płanetę[7], a głoszącą, że gry komputerowe stanowią także środek transmisji kultury i tym samym całkowicie wpisują się w poczet tych zjawisk, które z kolei np. Umberto Eco zalicza „do znanych od stuleci technik popularyzatorskich”. „Problem mody” – pisze Eco – „pojawia się więc, kiedy z rozmaitych względów informacja kulturowa przemieszcza się od szczytu ku bazie, a to za sprawą najbardziej rozpowszechnionych, znanych od stuleci technik (rozumiemy przez to wszelkie techniki popularyzatorskie, od plakatu po tygodnik i telewizję). Popularyzowanie pozyskuje nowych użytkowników kultury, aby pchnąć ich potem w stronę specjalizacji, ale za to pozyskiwanie płaci cenę marnotrawstwa i zniszczenia: pojęcia i terminy, które sprowadza do obiegu, przechodzą przez zbyt wiele rąk, aby mogły powrócić na szczyty piramidy, skąd wyszły, w postaci jak niegdyś nienaruszonej”[8].

„Marnotrawstwo i zniszczenie” w przypadku gier komputerowych dotyczy nie tylko faktów historycznych, w tym informacji kulturowych na temat dawnych wojen, ale także obrazu wojny w ogóle. Moda na „zabawę w wojnę” owocuje bowiem w tego typu produkcjach prezentacją pozbawioną swego pełnego kontekstu. Zaprasza do udziału w spektaklu, w którym zredukowano wojenny tragizm – ludzki dramat i rozpacz – przy równoczesnym eksponowaniu przyczyn owego tragizmu, ale jako atrakcji *per se*. To bowiem, co gracz – nierzadko młody – może współtworzyć na ekranie, nie jest już „zabawą w wojnę”, ale perswazyjnie nacechowanym przekazem, że sama wojna to zabawa. Punkty styczne obu zjawisk wyznacza – rzecz jasna – także i technologiczny postęp, z którego owoców korzystają zarówno siły zbrojne, jak i autorzy komputerowych produkcji. Sterowanie bezzałogowymi dronami za pomocą joysticka kojarzy się przecież z grami komputerowymi, natomiast one same mogą stanowić swego rodzaju preludium dla faktycznych działań wojennych (co poniekąd wyraził w jednej ze swych wypowiedzi uczestnik wojny w Afganistanie i pilot śmigłowca, książę Harry, gdy żartobliwie przyznał, że wyćwiczone na PlayStation kciuki bardzo się przydadzą przy zabijaniu talibów[9]).

Dynamiczne wizje wojny odartej z pełnego kontekstu rozprzestrzeniają się zatem za pośrednictwem gier komputerowych, nie tylko utrwalając nieścisłości historyczne, ale także kreując „mit” konfliktu zbrojnego jako „radosnej rzeźni i akcji” (jak pisze jeden z recenzentów *Codename:*

[7] P. Płaneta, *Piekło McLuhana czy „elektroniczne ocalenie”? Gra komputerowa jako środek transmisji kultury*, „Zeszyty Prasoznawcze” 1996, nr 3/4.

[8] U. Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, wstęp J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 205–206.

[9] Zob. M. Champion, *Prince Harry: PlayStation games helped me become a better helicopter pilot*, <http://bit.ly/1wJAzbA> [data dostępu: 12 VII 2014].

Panzers)[10]. Próżno zatem szukać w tych produkcjach dramatów zagubionej w wojennym chaosie ludności cywilnej (zrozpaczonych kobiet, uciekinierów itp.) lub kolumn okaleczonych jeńców. Zastępuje je matematyka, algorytmy i – w konsekwencji – przyjemność czerpana z „konieczności zabijania”.

Gdyby zatem pokusić się o krótki opis stereotypu wojny zawartego w trzech najpopularniejszych odmianach gier komputerowych, wykorzystujących trzy różne perspektywy – w strategiach, symulatorach i FPS-ach – można byłoby wyróżnić kilka rzucających się w oczy prawidłowości. Gry strategiczne utrwalają przekonanie, że wojna jest koniecznością, jedyną optymalną ścieżką do sukcesu. Wynika to – rzecz jasna – z przyjętej konwencji. Nie wynika z niej już jednak, że cel uświęca środki, a te przez autorów bywają niekiedy sprowadzone to działań nad wyraz drastycznych. Przykładem może być bardzo rozbudowana seria „Total War”. W części *Rome: Total War* (wyd. Activision Blizzard, 2004) sterujemy jedną z wybranych frakcji starożytnych. Mechanika rozgrywki, ujęta w trybie turowym, jest typowa dla tej odmiany i sprowadza się do zarządzania zasobami, tworzenia zróżnicowanych armii i wysyłania ich w bój. Warto przy tym zaznaczyć, że jeśli gracz nie skorzysta ze statystycznego wyniku bitwy, lecz zdecyduje się na samodzielne pokierowanie nią, może się zachwycać pełnym detali dynamicznym obrazem batalistycznym, w swej audiowizualnej formie niewiele odbiegającym od analogicznych scen filmowych. Ekonomiczno-militarne aspekty gry zawierają jednak także element kontrowersyjny – i nie chodzi tu tylko o sporadyczne jęki ginących żołnierzy, ale o wymuszone wyrachowanie: ciąg zależności, który wolno określić mianem „ludobójstwa z rozsądku”. Każdorazowo bowiem w momencie przejścia wrogiej osady, zamieszkałej przez inną nację, pojawia się okienko wyboru. Poszczególne opcje sprowadzają się do prostego bilansu zysków i strat: „Jeśli chcesz utrzymać podbitą osadę – wybij ludność; jeśli chcesz wzmocnić się gospodarczo – zniewól ludność (z tym że wówczas automatycznie wzrośnie populacja w pozostałych osadach, czego efektem jest zwykle bunt i utrata jednej z nich). Jeśli natomiast chcesz być litościwy, to ludności krzywdy nie rób – ale wtedy w kolejnych turach ona się zbuntuje i stracisz zdobycz. Zatem – jeśli chcesz wygrać, to lepiej wybij ludność”. Czystka etniczna została więc ukazana w grze jako niezbywalny element wojny i sprowadzona do jednego – z czasem już mechanicznego – kliknięcia. „Ale to prawdopodobnie dlatego, że śmierć pojedynczego człowieka jest zawsze śmiercią, a śmierć dwóch milionów tylko statystyką” – jak pisał Erich Maria Remarque w *Czarnym obelisku*[11]. Trudno oprzeć się wrażeniu, że chyba nie ma w obszarze kultury masowej tekstów, które traktowałyby ową maksymę w sposób tak dosłowny – choć zarazem wirtualny – jak gry strategiczne. W ich przypadku prezentacja wydarzeń w skali

[10] S. Serafin, *Codename Panzers* [recenzja], <http://bit.ly/1XXUAZU> [data dostępu: 12 VII 2014].

[11] E. M. Remarque, *Czarny obelisk*, przeł. A. Kaska, Rebis, Poznań 2010, s. 109.

makro – np. podboju całych kontynentów – sankcjonuje bezrefleksyjne, masowe „ludobójstwo”, jako jeden z koniecznych kroków ku wygranej.

Inaczej rzecz wygląda w symulatorach. One zawężają już perspektywę obrazu wojny, choć nie ukazują jeszcze „walki na bagnety”. Batalistyczne sceny gracze obserwują i współtworzą z pozycji pilotów, kapitanów okrętów wojennych czy czołgistów. Rzadko kiedy śledzą całą wojnę, wrzuceni od razu w konkretną bojową sytuację. Znika więc zwykle ideologiczna motywacja zbrojnych działań, a jej miejsce wypełnia indywidualna, wsparta na kolejnych szczeblach awansu, kariera np. pilota. Jej przebieg uzależniony jest wszak od skali zniszczeń, jakich uda się graczowi dokonać podczas realizacji zaprogramowanych misji i zadań. W symulatorach zatem wojna to przede wszystkim skuteczność destrukcji, przeprowadzanej z ukrycia, zza pancerza, bezosobowej, całkowicie zmechanizowanej. Człowieka oddziela bowiem od wroga bardziej lub mniej skomplikowana tablica przyrządów, wskaźników, monitorów, zapewniająca poczucie bezpieczeństwa i radość z obserwowania atrakcyjnych pod względem graficznym, „malowniczych” wybuchów, ogarniętych pożarem fabryk i domów, tonących okrętów i dymiących, zniszczonych czołgów. Łatwość destrukcji, przy równoczesnym poczuciu akceptowania jej konieczności – czemu *de facto* służy zaimplementowany w grze system nagród, medali, awansów – zdaje się przekonywać, że nie ma nic piękniejszego i lepszego niż efekt trafienia w cel precyzyjnie wystrzelonej rakiety czy odpalonej torpedy.

Wojna w takim ujęciu to przede wszystkim dynamiczne widowisko, swoista – bo bezpieczna dzięki technologii – parada fajerwerków, w której również trudno szukać refleksji nad okaleczonymi napalmem cywilami czy nad stosem spalonych ciał uczniów w zniszczonej pociskiem szkole. Taki sposób prezentacji batalii osiągnął swoje apogeum w tytule *World of Tanks* (wyd. Wargaming.net, 2011), umożliwiającym tzw. multiplayerowe potyczki sterowanych przez graczy czołgów. Wsparta na awansie – niemal w całości uzależnionym od skuteczności destrukcji – motywacja dla poszczególnych starć owocuje sugestywnymi obrazami zagłady: nie tylko maszyn przeciwnika, ale także malowniczej scenerii, jaką wypełniają ruiny miast i wiosek. Pewnym mankamentem pozostaje jednak – zdaniem niektórych – to, że wszystkiego w tej grze zniszczyć się nie da. Oto bowiem, wskutek wykorzystania określonego „graficznego silnika gry”, część murów – a sporadycznie nawet pojedyncze drzewo – skutecznie opiera się salwom pocisków i żelaznym gąsienicom. W niczym nie zmienia to faktu, iż w sterowanie monstrualnymi maszynami zaangażowanych jest kilkadziesiąt milionów użytkowników, gra święci bowiem tryumfy popularności do dziś.

Działania wojenne prowadzone zza zasłony masywnego pancerza nie wszystkim jednak odpowiadają. Dużym powodzeniem cieszą się więc także FPS-y – ukazujące pole bitwy oczyma pojedynczego, zwykłego żołnierza. Wojna w tym przypadku to już nie tylko beztroska zabawa, ale także zdyscyplinowany sport, którego charakter określa np. liczba

premiowanych przez program precyzyjnych strzałów w głowę (tzw. headshotów) albo – zamiast piłki wysłanej do kosza – granat sprytnie wrzucony do bunkra, eliminujący od razu całą grupę przeciwników. Ciekawostką pozostaje też fakt, że tak specyficznym emocjom sportowym towarzyszą niekiedy reakcje graczy, wyrażających swoje zadowolenie bądź złość poprzez nawiązanie do kontekstu historycznego gry – „*Jude raus*” czy „*Nazi sux*” to zdialogizowana codzienność młodocianych żołnierzy-sportowców, wymieniających poglądy na komunikatorze zaimplementowanym w grze *Call of Duty* (wyd. Activision, 2003). Podzieleni na dwie historycznie określone drużyny – aliantów i Wehrmacht – rozgrywają oni kolejny mecz, a równocześnie bezrefleksyjnie mocują się z cyfrowym i „zmitologizowanym” dramatem dziejów. Jak bowiem pisze Stanisław Filipowicz:

„Mit umożliwia porozumiewanie się, które ma zupełnie inny charakter i inny przebieg niż dialog oparty na języku dyskursywnym. Treść mitu nie wymaga przemyślenia – »ogląda« się ją. Mit koncentruje uwagę na pewnej określonej sytuacji, pochłania wyobraźnię. Język dyskursywny jest stosowany z pełną świadomością dystansu dzielącego słowa i rzeczy. Jest tu miejsce na niejednoznaczność. Mit natomiast ją wyklucza – zanurzając się w obrazach, wyobraźnia »zanurza« się niejako w rzeczach, nie mogą być one inaczej postrzegane i rozumiane. Mit zespala ponadto myśli i uczucia – obrazy składające się na dramatyczną akcję mitu wywołują określone przeżycia. Zrozumiane jest tylko to, co jest równocześnie przeżywane.

Mit ma więc znacznie większe możliwości inspirowania i kształtowania ludzkich postaw. [...] Jest środkiem inspirującym konformizm – wyklucza przecież wartościowanie, człowiek nie ocenia prawdziwości mitu. Może więc stanowić niezmiernie skuteczny instrument psychologii i socjoinżynierskich oddziaływań”[12].

Wszystkie powyższe cechy i właściwości mitu można niemal bez modyfikacji odnieść do stereotypu wojny w grach komputerowych. Jest ona w nich bowiem oglądana i współtworzona, a immersja, rozumiana jako zanurzenie w wirtualnym świecie, nie pozostaje bez wpływu na zespolenie „myśli i uczuć”. Równocześnie też współkreowane batalistyczne obrazy i sytuacje nie są niejednoznaczne, nie domagają się przemyślenia. Jego brak z kolei powoduje, że także i w przypadku owej swoistej „wojennej mitologii” tego typu produkcje stały się niezwykle skutecznym środkiem do socjoinżynierskich oddziaływań. Zarysowane wcześniej cechy pozytywnych konkretyzacji zagłady, rozpowszechniane za pomocą gier komputerowych, w całości wykorzystały siły zbrojne Stanów Zjednoczonych, produkując darmową grę sieciową *America's Army* (2002–2009) w zamiarze propagandowym. Skupia ona w sobie większość rozsianych w analizowanych tu produkcjach „mitemów” i zachęca tym samym po-

[12] S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, PWN, Warszawa 1988, s. 22.

tencjalnych rekrutów *marines* do wstępowania w wojskowe szeregi. Kusi ukazującym obrazem wojny jako działaniem pozytywnym, nagradzanym „punktami honoru” za odpowiedzialność i taktykę. Akcentuje przekonanie, że wróg to nie człowiek, ale po prostu przeznaczony do zniszczenia „obiekt”. W konsekwencji owi potencjalni rekruci mają bowiem nie odczuwać najmniejszych wątpliwości, że trudno o atrakcyjniejszą i szlachetniejszą sportową przygodę niż wojenny spektakl w wykonaniu amerykańskich sił zbrojnych, zawsze walczących wyłącznie w słusznej sprawie[13].

Na koniecie, zamiast formułować daleko idące wnioski, można postawić pytanie: czy nie jest tak, że do spadku zainteresowania spontanicznymi ruchami pacyfistycznymi, których apogeum aktywności, przynajmniej w świecie zachodnim, przypadało na przełom lat 60. i 70. ubiegłego stulecia – i których idee wciąż wyraża np. internetowy portal weterana antywojennych gestów i manifestacji, Neila Younga[14] – przyczyniają się m.in. popularne wojenne gry komputerowe? Oswajają one przecież – w ramach symulacji – z bezrefleksyjnym zabijaniem, ukazują atrakcyjną graficznie scenografię pól bitewnych, wraz z immersją dostarczają satysfakcji z odstrzelenia głowy wirtualnego przeciwnika, wreszcie: perswadują wielomilionowej rzeszy odbiorców, że wojna to nic złego, tylko zabawa, sport, konieczne działanie oparte na honorze – co *notabene* „sankcjonuje” aktualnie trwające konflikty zbrojne. Szukanie odpowiedzi na to pytanie wymaga wszakże pogłębionych analiz i badań. Obecnie jedno tylko nie ulega wątpliwości: wojny, nawet w krajach, gdzie panuje pokój – i nawet te zakończone przed wiekami – wciąż toczą się w wirtualnej rzeczywistości i znacznie częściej wzbudzają sportowe emocje niż pacyfistyczną refleksję.

[13] Zob. *America's Army*, <http://bit.ly/1BB1OBV> [data dostępu: 12 VII 2014]; Zob. też R. Kochanowicz, *Fabularyzowane gry komputerowe w przestrzeni humanistycznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 194–195.

[14] N. Young, *Living with War Today. All War All the Time*, <http://bit.ly/1uMwo8G> [data dostępu: 12 VII 2014].

Emilya Ohar
Akademia Drukarstwa, Lwów
Ukraina

Dorota Michułka
Uniwersytet Wrocławski
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
*studia kulturowe,
komunikacja społeczna,
media, narratologia,
pedagogika*

KEYWORDS
*culture studies, social
communication, media,
narratology, pedagogy*

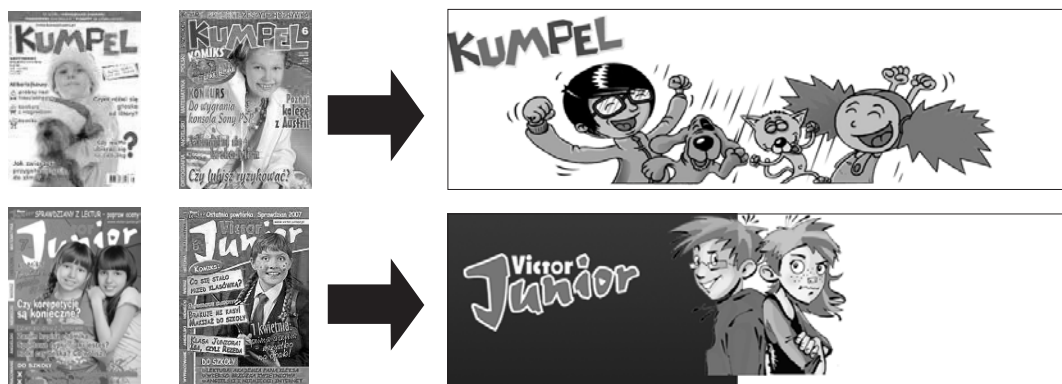
DZIECKO WE WSPÓŁCZESNYM ŚWIECIE *DIGITAL RESOURCES*. SPOSOBY PERCEPCJI

Dziecko w dzisiejszym świecie konwergencji mediów styka się ze specyficznym sposobem społecznego porozumiewania się[1]. Konwergencja jako zmiana kulturowa zakłada: 1. docieranie do nowych informacji; 2. tworzenie połączeń między treściami dostarczanymi przez rozmaite środki przekazu; oraz 3. przepływ treści między różnymi platformami medialnymi. Owa cyrkulacja treści jest mocno uzależniona od zaangażowania i aktywnego udziału samych odbiorców. Każdy z nich (w tym dziecko) tworzy własny obraz (sieć) z części oraz fragmentów informacji wydobytych ze strumienia mediów i przekształca je w portale (platformy, *digital resources*), przypisując im konkretną rolę, cel wiążący się z jego własnymi potrzebami i określonymi wyraźnie funkcjami, np. poznawczą czy rozrywkową[2]. Mając na uwadze zarówno sztukę społecznego komunikowania się, jak i sposoby percepcji, nowe *digital resources* jako produkty medialne będą zawsze zakładały interakcję, a więc dialog między nadawcą a odbiorcą, negocjację, wymianę poglądów i idei, która prowadzi do ustanowienia nowego znaczenia i/lub do uzgodnienia interpretacji[3]. Komunikowanie potraktowane tu jest zatem jako generowanie znaczenia; zrównuje to status nadawcy i odbiorcy, a kategorię przekazu utożsamia z pojęciem tekstu jako obiektu interpretacji[4].

[1] Zob. M. McLuhan, *Zrozumieć media – przedłużenia człowieka*, wpraw. L. H. Lapham, przeł. N. Szczucka, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa 2004. Zob. też R. W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna, cyberkultura, sztuka multimediów*, Rabid, Kraków 2001.
[2] Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 9.

[3] Zob. R. W. Kluszczyński, *op. cit.*, s. 15. Zob. też T. O'Sullivan, B. Dutton, Ph. Rayner, *Studying the Media: An Introduction*, Arnold, London 1998.

[4] Zob. R. W. Kluszczyński, *op. cit.*, s. 12–33. O procesie generowania znaczeń, nazywając tę koncepcję semiotyczną, pisze m.in. J. Fiske (*Wprowadzenie do badań nad komunikowaniem*, przeł. A. Gierczak, Astrum, Wrocław 1999; *Understanding Popular Culture*, Unwin Hyman, London 1989; *Reading the Popular*, Unwin Hyman, London 1989).



Oto stosowne przykłady świadczące o transformacji produktu

Punktem wyjścia do niniejszych rozważań stał się proces transformacji elektronicznych czasopism dla dzieci i młodzieży w wielofunkcyjne portale internetowe dla różnych kategorii odbiorców (nie tylko dzieci, ale także młodzieży, rodziców, nauczycieli i pedagogów). Owe portale jako *digital resources* stały się swoistym tekstem kultury funkcjonującym w cyberprzestrzeni, obiektem zainteresowania młodych odbiorców, aktywnych użytkowników sieci.

Warto przypomnieć, że czasopisma dla dzieci (zarówno papierowe, jak i te w wersji elektronicznej) od zawsze wypełniały lukę między edukacją szkolną a domową, promowały cele poznawcze, wychowawcze i estetyczne, niwelowały braki i niedostatki edukacji szkolnej; eksponując element ludyczny i samokształceniowy, uaktualniały sytuacje społeczno-kulturowe, próbowały nadążać za zmieniającą się szybko rzeczywistością i bieżącymi potrzebami dzieci. W zakresie problemowo-tematycznym często miały charakter uniwersalny i interdyscyplinarny (pełniły funkcję np. minicyklopedii, poradnika życiowego czy „szkoły przetrwania”) oraz dostosowywały zarówno treść, jak i formę do kolejnych etapów wiekowych dzieci, np. do okresu przedszkolnego (3–6, np. „Miś”), wczesnoszkolnego (7–9, np. „Kumpel”), szkolnego (10–12, np. „Victor Junior”), gimnazjalnego (13–16, np. „Victor”).

W obecnych czasach ten „papierowy” typ społecznego przekazu musiał się zmienić, zachował jednak wiele funkcji i celów podobnych do wymienionych powyżej. Polifunkcyjność digitalnych wersji periodyków oraz ich szybkie „zakorzenianie się” w życiu dziecka przyczyniły się do wyparcia przez te wersje tradycyjnych – drukowanych nośników wiedzy (w tym także literatury wychodzącej w formie książek). Wiele wydawnictw wciąż jednak proponuje równoległe korzystanie z takich portali (publikacje elektroniczne są kopią papierowych lub promują warianty drukowane i zachęcają do ich kupna, np. „Victor Junior”, „Kumpel”) oraz – i tu nowość w porównaniu z edycjami papierowymi – sugeruje korzystanie z archiwów.

Większość współczesnych polskich i ukraińskich *digital resources* stanowi zatem symbiozę formy drukowanej i elektronicznej, a media

dla dzieci (portale dla nich) funkcjonują w szerszej społecznej recepcji pod wspólnym tytułem, przygotowywanym przez jednego wydawcę – np. Czas Dzieci (www.czasdzieci.pl), Republika Dzieci (www.republika-dzieci.pl), Interia (www.interia.pl), Kumpel (www.kumpel.pl), Dolinka (www.dolinka.szkoła.net), Victor Junior (www.victorjunior.pl), Żyrafa (www.zyrafa.pl) czy – zachęcający do aktywnego uczestniczenia w sieci internetowej i przygotowujący do jej racjonalnego używania – portal Sieciaki (www.sieciaki.pl), z charakterystycznymi tagami, takimi jak „sieciomisja”, „sieciotv”, „siecioradio”, „siecioplaneta”, „literatura w sieci”. Ukraińscy wydawcy proponują natomiast portale periodyków: „Żyrafa Rafa” („Жирафа Рафа”, www.rafaclub.net), „Anhelatko” i „Anhelatkowa nauka” („Ангелятко”, „Ангеляткова наука”, www.angelyatko.com.ua), „Piznajko” („Пізнайко”, www.posnayko.com.ua) oraz portal wydawnictwa Mamune soneczko (Мамине сонечко, www.feya.net.ua) z siedmioma czasopismami – „Mamune soneczko wid 1 do 3 rokiw” („Мамине сонечко від 1 до 3 років”), „Mamune soneczko wid 2 do 5 rokiw” („Мамине сонечко від 2 до 5 років”), „Małeńka feja ta sim gnomiw” („Маленька фея та сім гномів”), „Małeńkuj rozumnyk” („Маленький розумник”), „wDG” („ВДГ”), „Pryhody” („Пригоди”) i „Kucharoczka” („Кухарочка”).



Interia



Wirtualna Polska



BobiBobi



Domowy Przedszkolak



Ciufcia



MiniMini



Sieciaki („Poznaj bezpieczny Internet”)



Dolinka



Wychowanie Przedszkolne



Republika Dzieci

Zapotrzebowanie na tego typu projekty zależy od ich atrakcyjności, witalności (stałego wsparcia administracyjnego), a co najważniejsze – poprawnej promocji w sieci. Komputeryzacja i połączenie do internetu nowoczesnych bibliotek eliminuje techniczne, finansowe i częściowo terytorialne (w przypadku bibliotek wiejskich) trudności w dostępie dziecka do takich zasobów.

Konwergencyjna forma[5] istnienia *digital resources* tworzy różne nowe sposoby percepcji i zakłada m.in.:

1. nowe funkcje mediów dla dzieci – pomagają w tym rozmaite linki i nawigacje odsyłające do poszczególnych obszarów wiedzy (eks-

[5] Zob. H. Jenkins, *op. cit.*, s. 9.

- ponujących m.in. funkcję poznawczą, kognitywną), dyscyplin (promujących np. funkcję wychowawczo-edukacyjną, popularno-naukową) i dziedzin – wyróżniających np. funkcję rozrywkową (gry), ludyczną (zabawy) czy poradnictwo, m.in. psychologiczne (np. zakładający zarówno rozmowę, jak i porozumiewanie się dzięki listom elektronicznym portal „Telefon Zaufania dla Dzieci i Młodzieży – 116 111”);
2. nowy charakter związku z odbiorcą – jest to przede wszystkim interakcja, a więc zdolność wzajemnego oddziaływania na siebie komunikujących się stron (np. Edu-Gracze – www.edugracze.pl, dawniej Edugames;)
 3. nowy sposób narracji i strukturyzacji ukazywanej treści poprzez hipertekst (np. strona tytułowa portalu Czas Dzieci) czy podzielone na drobne części treści zagadnienia, pojawiające się na stronach czasopisma „Victor Junior” (np. „Idole »Victoria«”, „Wiersze bez tajemnic”, „Top temat”, „Wakacyjny koktajl”, „Galeria”, „Goście”, „Punkt widzenia”, „Obciach w górach, czyli wspomnienie wychowawczyni”);
 4. nowy styl graficzny – umiejętne zgranie na jednej stronie słowa, obrazu, muzyki i fragmentu filmu, bogata szata edytorska, w tym dobrze dobrane kolory i precyzyjne rozplanowanie na stronie różnych typów informacji (to cecha charakterystyczna np. portali „Victoria Juniora” czy „Kumpla” oraz portalu Czas Dzieci);
 5. zmiana roli dziecka, które staje się nie tylko odbiorcą, ale także twórcą nowych treści, np. prowadzi dyskusje na forum, rozwiązuje łamigłówki, bierze udział w zadaniach łączących się z promocją nowego słownictwa czy udziela się w psychozabawach (pasywny czytelnik jest zatem jednocześnie aktywnym widzem, dyskutantem oraz graczem), co wywołuje interakcję – np. na portalu Dolinka; cel nadrzędny stanowi więc nie tylko zachęta i motywacja do czytania, ale także sprowokowanie odbiorcy do działania; służą temu linki, nawigacje oraz tagi (słowa kluczowe), pomagające kategoryzować wpisy pod jednym wyrażeniem i tworzące wspólnotę wokół jednego tematu – łączące wszystkie osoby zainteresowane danym zagadnieniem.

Digital resources charakteryzuje nie tylko atrakcyjność przekazu, dostępność, różnorodność tematyczno-problemowa i aktualność, ale także interdyscyplinarność i wielofunkcyjność. Przykładowo, portal Czas Dzieci proponuje następujące działy, odsyłające również do świata realnego: przepisy, inspiracje plastyczne, zabawy rozwojowe, czasopisma, książki, multimedia. W dziale „Zabawy rozwojowe” sprawdzić można m.in. zdolności manualne, IQ i poziom koncentracji, relacje społeczne, umiejętność rozładowywania emocji, sposoby kształtowania wyobraźni i inne. W tym miejscu pojawiają się kreatywne zabawy opatrzone tytułami: „Kleksowe obrazki”, „Bricolage” („tworzenie opowieści przy użyciu dostępnych materiałów”), „Co by było, gdyby...? 10 zabaw z książką” (tu zadanie polega na konstruowaniu własnych hi-

stории na podstawie ilustracji umieszczonych na okładkach różnych książek)[6].

Po prawej stronie promocje nowości kulturalnych i egzemplifikacje reklam konkretnych produktów ze świata rzeczywistego, m.in. spektakli teatralnych czy gier planszowych.



„Piotruś Pan na DVD”



„Pan Maluśkiewicz – premiera w Teatrze BAJ!”

Na portalach przeznaczonych dla młodego czytelnika pojawiają się także reklamy promujące nowości literackie i zachęcające do czytania nagrodzonych ostatnio książek (np. *Uśmiechniętej planety* Joanny Papuzińskiej, 1980[7]), zakupienia nowej gry planszowej (np. *Pojedyńku robotów*, wyd. Egmont Polska, 2012[8]) czy – w przypadku tekstów skierowanych do dorosłego: rodzica lub nauczyciela – kupna konkretnego produktu (przykładowo, na portalu czasopisma „Victor Junior” firmy szukające specyficznych konsumentów próbują sprzedać m.in. antyalergiczne maty na podłogę do pokoju dzieciennego, fotelik samochodowy dla dziecka albo poradniki kształcenia sprawności pisania lub ćwiczenia ortografii, przeznaczone dla nauczyciela).

Ogromną rolę na portalach omawianego typu odgrywają dziś także pedagodzy i psychologowie, dbający o intelektualny i emocjonalny rozwój dzieci oraz o edukacyjną i wychowawczą funkcję owych portali. Aby uwiarygodnić przekaz, zamieszcza się tam np. porady ekspertów, wprowadza ich zdjęcia, opisuje specjalizacje, praktykę zawodową i doświadczenia oraz – w formie odpowiedzi na pytania rodziców – proponuje tematy do dyskusji, takie jak np. dziecięce kłamstwa i kradzieże, lęki nocne, autyzm, brak mowy, stymulacja rozwoju mowy, program słuchowy[9]. Obecne *digital resources* – mimo pozornego natłoku informacji – dzięki czytelnym linkom odsyłającym do różnych kontekstów, zarówno kulturowych (film, teatr, książki, ilustracje), jak i społecznościowych (forum, blogi, dyskusje, porady psychologa i rozmowy na trudne tematy), oraz dzięki graficznemu ujednolicaniu określonych typów informacji próbują „uspójnić” przekazywanie treści, ułatwić indywidualną jej percepcję i tworzenie przez odbiorcę własnego jej kształtu. Ta logika postępowania przekłada się na czytelną strukturę każdej otwieranej strony, na której znajdują się rozpoznawalne dla dziecka ikony, symbole i znaki.



„Pojedynek robotów z pewnością przypadnie do gustu wszystkim fanom tradycyjnych gier japońskich oraz osobom ceniącym sobie w grach proste zasady i konieczność przemyślenia swoich kolejnych ruchów na planszy”



„SłowoStwory to bardzo łakome potwory, których ulubionym przysmakiem są litery! Żyją w środowisku lądowym o umiarkowanym klimacie, najchętniej na planszy”

[6] Zob. <http://bit.ly/1p2kBsE> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1r3Fehk> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1r51BBV> [data dostępu: 26 VII 2014].

[7] Chodzi o nową edycję: J. Papuzińska, *Uśmiechnięta Planeta i inne czarodziejskie opowieści*, il. J. Richter-Magnuszewska, Wydawnictwo „Literatura”, Łódź 2012. Zob. <http://bit.ly/1wwebuz> [data dostępu: 25 VII 2014].

[8] Zob. <http://bit.ly/Zsw6bC> [data dostępu: 25 VII 2014].

[9] Zob. *Kłamstwa i kradzież 5-latk*, <http://bit.ly/1ry-fot6> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Lęki nocne*, <http://bit.ly/1wtcz7z> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Lęki nocne u 10-latka*, <http://bit.ly/1wfw2uP> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Autyzm?*, <http://bit.ly/1qhOaL8> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Ostatnio dodane odpowiedzi, tematyka – brak mowy*, <http://bit.ly/1yiKeNE> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Ostatnio dodane odpowiedzi, tematyka – stymulacja rozwoju mowy*, <http://bit.ly/1uXnF75> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Ostatnio dodane odpowiedzi, tematyka – program słuchowy*, <http://bit.ly/1mjIiWw> [data dostępu: 25 VII 2014].

ly/1wtcz7z [data dostępu: 25 VII 2014]; *Lęki nocne u 10-latka*, <http://bit.ly/1wfw2uP> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Autyzm?*, <http://bit.ly/1qhOaL8> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Ostatnio dodane odpowiedzi, tematyka – brak mowy*, <http://bit.ly/1yiKeNE> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Ostatnio dodane odpowiedzi, tematyka – stymulacja rozwoju mowy*, <http://bit.ly/1uXnF75> [data dostępu: 25 VII 2014]; *Ostatnio dodane odpowiedzi, tematyka – program słuchowy*, <http://bit.ly/1mjIiWw> [data dostępu: 25 VII 2014].

Osobną funkcję na takich portalach pełnią rozmaite zadania o charakterze edukacyjnym (tu szczególnie wyróżnia się portal pisma „Victor Junior”), wymagające od odbiorcy aktywnego, kreatywnego uczestnictwa i odważnego „zaprezentowania siebie” (w tym m.in. napisania recenzji filmowej czy teatralnej, przedstawiania różnych prac, np. na temat legend swojego regionu, stworzenia współczesnych baśni i komiksów, zamieszczenia własnych zdjęć i rysunków w internetowych galeriach). W tym obszarze – wychowawczym – pojawia się także szerokie spektrum gier edukacyjnych, których zadaniem jest kształtowanie i rozwijanie różnorodnych kompetencji i umiejętności dzieci.

Wirtualne gry edukacyjne, bardzo często umieszczane na polskich *digital resources*, zakładają zabawę połączoną z nauką i ćwiczeniem wyobraźni – m.in. na portalach Ciufcia (www.ciufcia.pl), Pora Juniora (www.porajuniora.pl), Planeta Edukacji (www.planetaedukacji.pl)[10], Smyki (www.smyki.pl), wspomniane już Sieciaki (www.sieciaki.pl) i Edu-Gracze (www.edugracze.pl) czy Puchatek (www.puchatek.pl). Edu-Gracze np. to platforma wsiP (Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych) z gotowymi scenariuszami lekcji przeznaczonymi dla nauczycieli i z osobnymi materiałami dla uczniów, dostosowywanymi także do wyświetlania na tablicach interaktywnych. Materiały te wspomagają szkolne kształcenie humanistyczne i przyrodnicze: uczą ortografii, gramatyki, geografii, chemii, historii, języków obcych i innych przedmiotów.

Twórcy takich portali, powołując się na klasyczne i współczesne teorie psychologii rozwojowej, zapewniają małych użytkowników (oraz ich rodziców i nauczycieli) o dostosowaniu strategii gier do wieku dziecka i jego intelektualnych oraz emocjonalnych kompetencji; zwracają też uwagę na kształcenie relacji społecznych. Gry i zabawy prowadzone przez dzieci w internecie są także przez nie oceniane, ale również monitorowane i diagnozowane przez dorosłych.

„Magię gier wirtualnych” opisuje i porządkuje m.in. Sławomir Łukasz[11]. Wskazując na racjonalne ich wykorzystywanie oraz tematyczną różnorodność, stwierdza on, iż gry symulacyjne, pozwalające na wcielenie się np. w kierowcę samochodu, w komandosa czy w policjanta, ćwiczą wyobraźnię i kreatywność; strategiczne, m.in. te podobne do sztabowych gier wojennych, wymagają umiejętności planowania, zarządzania, opracowywania taktyki, konieczna jest w nich też zręczność, zdolność do manipulacji, odkrywczność, inteligencja, przedsiębiorczość, systematyczność, rozważność; gry zręcznościowe kształtują np. refleks i zwinność; gry przygodowe, m.in. takie, które zawierają fabułę, mobilizują gracza do rozwiązywania łamigłówek, poszukiwania przedmiotów (skarbów), docierania do właściwych informacji, ćwiczą pamięć, uczą wnioskowania; gry fabularne formują wiele kompe-

[10] Strony Pora Juniora oraz Planeta Edukacji – aktywne, gdy artykuł powstawał (VI 2013) – obecnie już nie działają.

[11] S. Łukasz, *Magia gier wirtualnych*, Mikom, Warszawa 1998, s. 27.

tencji i umiejętności – ponieważ gracz musi stworzyć postać, wybrać dla niej profesję, nadać jej cechy, kształcą np. wyobraźnię, uczyć innowacji i kreatywności; gry logiczne natomiast wymagają racjonalnego myślenia i konsekwencji w działaniu, zwiększają precyzję, staranność i bystrość użytkownika[12].

Wiele z propozycji portalu Ciufcia realizuje powyższe cele. Pełnią m.in. funkcje poznawcze, rozwija także indywidualne zainteresowania dzieci, np. w obrębie zagadnień opatrzonych tytułami: *Jak pracuje mózg?*, *Mały chemik*, *Stary Donald farmie farmę miał...*, *Poznajemy Dom Duchów*, *Wyprawa w nieznanne*, *Poznajemy przyrodę krok po kroku*, *Wirujące kolory*, *Spotkanie z mrówkami*, *Dziecko w sieci*, *Bezpieczne gotowanie*, *Gabinet lekarski*[13]. Gry znajdujące się na omawianym portalu nawiązują także do znanych tekstów kultury (np. klasycznych baśni) – bywają ich skrótami, uproszczeniami i obrazkowymi adaptacjami. Ciufcia dzieli swój materiał na „Gry dla dzieci młodszych” (takie jak *Nauka*, *Zamek*, *Ciało*, *Dom*, *Natura*, *Twórczość*, *Miasto*), „Gry dla dzieci starszych” (np. *Literki*, *Gry przyrodnicze i geograficzne*, *Liczby i miary*, *Zabawy twórcze*, *Kolorowy świat*, *Obserwatorium*, *Mały Bankier*) oraz „Przygody. Gry dla dziewczyn i chłopców” (m.in. *Ekologiczna planeta*, *Bezpieczne Miasto*, *Daleka kraina*)[14]. A oto niektóre wizualne egzemplifikacje polskich gier edukacyjnych (promujące jednocześnie ten produkt), będących częścią większych portali multimedialnych:

Problem gier edukacyjnych, rozpatrywanych tutaj na wiele sposobów, dotyczy również takich produktów, które mogłyby być pomostem pomiędzy oświatą szkolną a nauką akademicką, między praktyką a teorią; które służyłyby wzmocnieniu motywacji do twórczości nieszablonowej, niekonwencjonalnej, innowacyjnej i kreatywnej. Dobrym przykładem wydaje się tu także ukraińskie czasopismo dla dzieci „Piznajko”. Jego bohaterem jest mały borsuk, pragnący wiedzieć wszystko. Od 1996 do 2001 roku był to zwykły periodyk dla dzieci, publikowany w języku ukraińskim. Teraz portal rozbudowano i występuje on w trzech wersjach – ukraińskiej, rosyjskiej i angielskiej. Dwie pierwsze nie są identyczne pod względem treści i strategii wprowadzania ilustracji, co daje nowe możliwości, tzn. tematycznie pokrewne różnojęzyczne numery, każdy z konkretnymi wytycznymi, wzajemnie się uzupełniają, zapoznając dzieci z twórczością autorów zarówno ukraińskich, jak i rosyjskich. Edy-



Maszyny i pojazdy



Literki



Zabawy twórcze



Przyroda i geografia

[12] S. M. Kwiatkowski, *Gry komputerowe – wzory zachowań prowadzące do sukcesu*, [w:] *Dziecko i media elektroniczne – nowy wymiar dzieciństwa*, red. J. Izdebska, T. Sosnowski, Trans Humana, Białystok 2005, t. 2: *Komputer i Internet w życiu dziecka i obraz jego dzieciństwa*; cyt. za: J. Izdebska, *Dziecko w świecie mediów elektronicznych: teoria, badania, edukacja medialna*, Wydawnictwo Uniwersyteckie „Trans Humana”, Białystok 2007.

[13] Zob. <http://bit.ly/1u4vc0k> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1r3Lju5> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1o74iiU> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1mjK617>

[data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1mjK6Po> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1uXOVNU> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1ATECG2> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1rhpurw> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1y1kGLD> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1p2Mrdb> [data dostępu: 26 VII 2014]; <http://bit.ly/1DmaUne> [data dostępu: 26 VII 2014].

[14] Zob. <http://bit.ly/1r3LRjO> [data dostępu: 25 VII 2014]. Zob. też M. Braun-Gałkowska, *Wpływ gier komputerowych na psychikę dzieci*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze” 1997, nr 8.



cja angielska natomiast jest najbardziej kolorowa, zawiera wiele gier, wprowadza komiksy, opowiadania, stanowi pomoc w nauczaniu języka angielskiego od wczesnych lat.

Obecnie Piznajko to multiportal dla dzieci i rodziców. Strona główna oferuje różnorodne formy gier i zabaw: puzzle, kolorowanki, gry dydaktyczne, edukacyjne i rozrywkowe, a więc zachęca do aktywnego uczestnictwa. Inna, www.posnayko.com.ua/journals/1, prezentuje elektroniczne wersje papierowych wydań (w archiwach znajdują się np. najlepsze publikacje, ilustracje etc., numery do kolekcjonowania, forum czytelników, różne porady, galeria zdjęć).

Wygląda na to, że polski portal Czas Dzieci oraz ukraiński Piznajko to typowe przykłady konwergencji różnych nośników treści medialnych, wspólnie tworzących nowy projekt – interdyscyplinarny, wielofunkcyjny, hipertekstowy i multimedialny.

Zasoby internetowe dla dzieci dają im zatem, jak widać, możliwość nie tylko czytania, ale także słuchania, przeglądania, omawiania, komentowania, interpretowania, tzn. – aktywnej współpracy z samymi mediami i ich użytkownikami. Prezentowana w cyberprzestrzeni treść jako swoista wirtualna gra nie istnieje już obecnie bez aktywnego odbiorcy. Intencją twórcy tekstu (informacji, zadania do wykonania, gry) zamieszczonego w internecie jest przede wszystkim interakcja, a więc wzajemne oddziaływanie na siebie komunikujących się stron oraz sprowokowanie użytkownika do kreatywnego działania. Przykładowo, dziecko ma wytyczyć drogę wędrowki Piotrusia Pana do krainy fantazji. Bohater – pilotowany przez młodego uczestnika gry – pokonuje trudności i przeszkody o różnym stopniu zaawansowania, posługując się czasami magicznym rekwizytem albo po prostu zręcznością i zwinnością[15].

Takie aktywne poruszanie się w cyberprzestrzeni, m.in. na łamach portali o charakterze interdyscyplinarnym i społecznościowym (dobłą egzemplifikacją są tu omawiane wyżej Czas Dzieci i Piznajko), pomaga w tworzeniu wspólnot i w integracji użytkowników forum (np. rubryki „Pokażcie się!”, „W Twojej klasie, w Twojej świetlicy...”, „Album KUMPOWYCH Czytelników” pozwalają zaprezentować się czytelnikom czasopisma „Kumpel” i związanego z nim portalu). Szczególnie bliskie dziecięcemu odbiorcy wydają się podstrona „Błogi” czy artykuły z działu „Nastolatek i jego świat...” (dwutygodnik „Victor Junior”), na których użytkownicy anonimowo (!) mogą wymieniać się uwagami na różne tematy – trudne (np. rozwód rodziców), nawet najbardziej prywatne i intymne (np. pierwsza miłość, problem akceptacji) czy kontrowersyjne[16]. Wyrażane na forach opinie (sądy i komentarze), wprowadzany przez młodych odbiorców typ argumentacji i dzielenie się własnym doświadczeniem odsyłają do wielu punktów widzenia, zaspokajają po-

[15] Zob. <http://piotrus-pan.grajteraz.pl/> [data dostępu: 4 IX 2014] oraz *Piotruś Pan: Wielki Powrót* (wyd. Disney Interactive Studios, 2002).

[16] Zob. P. Wallace, *Psychologia Internetu*, przeł. T. Hornowski, Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 2001, s. 61.

trzebę informacji oraz pomagają w odnalezieniu odpowiedzi na pytania najbardziej nurtujące użytkownika. Kontakty z rówieśnikami (przypomnijmy, iż konkretne portale, np. Czas Dzieci, przeznaczone są dla dzieci i młodzieży w określonym wieku) zachęcają często do rozmów i dyskusji o otwartym charakterze.

Elektroniczna wersja czasopisma pozwala odbiorcy także na niechronologiczne docieranie do wiedzy, która jest nie tylko udostępniana w kolejnych numerach periodyku, ale też gromadzona w archiwach wydawnictwa (portal „Victora Juniora” – podstrona „O tym pisaliśmy”). Czytelnik ma zatem szansę na zaznajomienie się z tematem omawianym w przeszłości.

Istotny w czasopismach elektronicznych staje się również sposób narracji i struktura ukazywanej treści. Obraz świata kreuje się tam bowiem przez fragmenty i „informacje rozsypane”, tworząc hipertekst. Jest on nieliniową i niesekwencyjną organizacją danych – tekst rozbity zostaje na części, które na wiele sposobów połączone są ze sobą odsyłaczami. Wydaje się, iż struktura hipertekstu może zdominować jego stronę merytoryczną, wygenerować konkretne sensory i zdeterminować kontakt czytelnika z nią. Sama metoda prezentowania treści (wiedzy) podsuwa tu użytkownikowi różne rozwiązania dotyczące jej percepcji i przyswajania, co łączy się m.in. z „przeskakiwaniem”, „przechodzeniem” z jednego typu informacji do drugiego (np. na portalu „Victora Juniora”). Rola autora(-ów) tekstów zamieszczanych w pismach elektronicznych została zredukowana do minimum. W dzisiejszych czasach to aktywny, samodzielny i niezależny młody odbiorca (czytelnik – widz – gracz) nadaje wiedzy kształt, scala ją – trochę jak przy układaniu puzzli – tworząc swoją własną całość[17].

Dziecięce zachowania w sieci i sposoby percepcji internetowych zasobów to ogromna mozaika doświadczeń, tylko pozornie pozbawiona kontroli. Zaprezentowany na portalach edukacyjno-informacyjno-rozrywkowych przeznaczonych dla młodych odbiorców materiał jawi się jako wyselekcjonowany, przefiltrowany przez „cenzurę” wydawnictwa, skonsultowany z pedagogami i nauczycielami. Łączy zdecydowanie – jak zauważono – dwie grupy odbiorców: dzieci i ich rodziców, gdyż treści, które przyswajają dzieci, skierowane są też do dorosłych.

Istotną rolę w *digital resources* odgrywa także komercjalizacja. Służy jej wspomniana wcześniej reklama zarówno produktów z napisem „dla dzieci” (np. śniadania dla dzieci, odzież dziecięca, obuwie sportowe), jak i tych o charakterze uniwersalnym (np. pasta do zębów, soki, napoje, witaminy). Język reklamy danego towaru często jest bardzo sprytnie wykorzystywany w celach edukacyjnych, żeby skłonić dziecko do pożądanych dla reklamodawcy zachowań (np. zakupu konkretnej rzeczy).

ZAKOŃCZENIE

[17] Zob. A. Ślósarz, *Media w służbie polonisty*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków

2008; zob. też J. Gajda, *Media w edukacji*, Impuls – Wyższa Szkoła Pedagogiczna ZNP, Kraków–Warszawa 2010.

Przykładowo, w czasopiśmie „Piznajko wid 6 rokiw” ОТР Bank prowadził rubrykę „Abecadło finansowe”. Żywczyk (Живчик) z etykiety wytwórni znanego napoju został jednym z bohaterów periodyków, gdzie „odpowiada” za rubryki „Agencja detektywistyczna »Żywczyk & Со«” (Живчик & Со), „Wesela pererwa” („Весела перерва”), „Żywczyk-żarty” („Живчик-жарти”) i „Profesor Krejd” („Професор Крейд”).

Ciekawym i nieznanym dotąd doświadczeniem, także dla młodego człowieka aktywnie działającego w cyberprzestrzeni, jest opisane przez Patricję Wallace zagadnienie nowej tożsamości – „tożsamości w sieci”, dzięki której można prowadzić swoistą grę (np. wcielać się w kogoś innego, udawać kogoś): „Internet pomaga nam przyjmować różne role” – twierdzi badaczka – „i eksperymentować ze swą tożsamością. Dzięki wyjątkowym cechom tego środowiska możemy w zadziwiający sposób manipulować własną osobowością, na przykład przypisując sobie inną płać lub wiek” [18]. Świetnie wykorzystują taką możliwość również dzieci.

Inną kwestią, istotną w przypadku sposobów percepcji treści i aktywnego uczestnictwa w świecie *digital resources*, staje się – m.in. dla współczesnego dziecka – specyficzna dla sieci dynamika zachowania grupowego. Jej elementami są: konformizm, polaryzacja grupy, burza mózgów, konflikt grupowy, współpraca. Spójrzmy tu na aktywne dziecięco-młodzieżowe internetowe fora, na których nawiązują się nowe znajomości, przyjaźnie, realizują wspólne marzenia i rozwijają zainteresowania, następuje wymiana doświadczeń i informacji o nowościach: książkach, filmach, ubraniach; pojawia się nie tylko integracja we wspólnej zabawie, ale także wspólne rozwikływanie problemów. Mimo wielofunkcyjności współczesnych portali internetowych dla dzieci oraz realizowanych tam założeń o interaktywności, niewątpliwie najważniejszym czynnikiem i wyznacznikiem zachowania w różnych internetowych środowiskach będzie wspólny cel, łączący grupę aktywną w sieci. W przypadku dzieci i ich rodziców celami takim będą zarówno informacja i edukacja, jak i rozrywka oraz zabawa.

[18] P. Wallace, *op. cit.*, s. 9.

Katarzyna Wodniak
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
prasa kobieca, literatura popularna, historia prasy polskiej, popularyzacja literatury w prasie, tygodnik „Przyjaciółka”

POWIEŚĆ W ODCINKACH NA ŁAMACH TYGODNIKA „PRZYJACIÓŁKA” W LATACH 1948–1989

KEY WORDS
women's press, popular literature, the history of the Polish press, the popularization of literature in the press, Przyjaciółka weekly

Udziałem tygodnika „Przyjaciółka” niemal od chwili jego powstania wiosną 1948 stał się natychmiastowy[1] spektakularny sukces prasowy, będący przedmiotem licznych komentarzy bądź analiz[2]. Wiele przemawia za tym, że fenomen wydawniczy i czytelniczy nowego tytułu nie byłby możliwy bez powieści w odcinkach, która w periodyku powołanym na potrzeby indoktrynacji marginalizowanej dotąd (nie tylko przez wydawców prasy) licznej rzeszy kobiet wiejskich musiała mieć szczególny status. Nieprzypadkowo jego twórcy w nadziei na pozyskanie szerokiego audytorium kobiecego odnosili się do sprawdzonych, przedwojennych wzorców zarówno pism dla wsi, jak i tych dla kobiet.

Praktyka pokazała, że w przypadku tytułów wiejskich druk utworów powieściowych stanowi czynnik decydujący o zwiększeniu zasięgu czytelnictwa i ustabilizowaniu nakładów, także latem, w czasie wzmożonych prac polowych, kiedy to zwykle odnotowywano spadki tych wielkości rzędu ok. 20%. To właśnie dzięki odcinkowi powieściowemu Feliks Fikus, organizator prasy, wydawca i dziennikarz, który w latach 30. XX wieku sprawował nadzór nad tytułami poznańskiego koncernu Drukarnia Polska SA, zdołał rozwinąć rozprowadzanego w nakładzie ok. 25 tys. egz. regionalnego „Wielkopolanina” w masowy 100-tysięczny periodyk ogólnopolski. W świetle jego wspomnień powieść jawi się jako główny oręż w walce o szybkie i znaczące zwiększenie nakładu i zasięgu tego pisma[3].

[1] Pierwszy milion nakładu osiągnął on już w listopadzie tego samego roku. Zob. „Przyjaciółka” 1948, nr 37 (z 28 XI).

[2] Ich zestawienie oraz obszerny wybór literatury na temat „Przyjaciółki” – zob. Z. Sokół, *Prasa kobieca w Polsce w latach 1945–1995*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Rzeszów 1998, s. 403–407.

[3] F. Fikus, *Ze wspomnień*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1973, z. 1; zob. też *Fikus Feliks* [hasło], [w:] E. Ciborska, *Leksykon polskiego dziennikarstwa*, Elipsa, Warszawa 2000.

Także bezpośredni poprzednik dzisiejszej „Przyjaciółki” w grupie tytułów kobiecych – dwutygodnik „Moja Przyjaciółka” (1934–1939, publikowany w żnińskich Zakładach Wydawniczych Alfreda Krzyckiego), który w niecały rok od powstania osiągnął najwyższy nakład wśród wszystkich periodyków tej kategorii w Polsce[4], przywiązywał dużą wagę do powieści w odcinkach: regularnie drukowano tam opowiadania i nowele, zamieszczano też osobną wkładkę beletrystyczną. Na szczególne zbadanie zasługuje kwestia, czy periodyk ten mógł rozwinąć się z utworzonego rok wcześniej wysokonakładowego tygodnika beletrystycznego „Moje Powieści” (1933–1939) tego samego wydawcy. Obydwa tytuły, poza pewnym podobieństwem formalnym (3–4 różne utwory powieściowe w odcinkach, kącik literacki przeważnie z wierszami autorstwa czytelników, dział porad dla kobiet w „Moich Powieściach”), łączyła osoba działaczki społecznej Zofii Zawadzkiej, redagującej w „Mojej Przyjaciółce” dział powieści dla kobiet oraz rubrykę „My, kobiety, między sobą”, będącą odpowiednikiem podobnej kolumny w „Moich Powieściach”[5].

W tym kontekście staje się zrozumiałe, że twórcy powojennej formuły wydawniczej „Przyjaciółki”, do których grona zaliczał się i wspomniany wyżej Fikus (tym razem na kierowniczych stanowiskach w Instytucie Prasy Spółdzielni Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik”), przejęli koncepcję masowego periodyku kobiecego, schemat doboru treści oraz trzon tytułu ze żnińskiej „Mojej Przyjaciółki”. Sam zaś Fikus, przed wojną wizytujący koncern Krzyckiego, miał być pomysłodawcą „rozkreślenia” następcy tamtego dwutygodnika m.in. poprzez drukowanie powieści (ale także konkursy dla listonoszy)[6].

Powieść w odcinkach, wraz z nowelami i opowiadaniem, zaliczała się do najbardziej stałych i rozpoznawalnych elementów repertuarowych tzw. „odcinka” beletrystycznego „reaktywowanej” „Przyjaciółki”, redagowanego jeszcze w konwencji XIX-wiecznego felietonu w jego pierwotnym sensie: jako rubryki, względnie działu kulturalnego, zawierającego oprócz prozy literackiej zarówno dziennikarskie publikacje cykliczne, jak i różnorodne materiały treści kulturalno-rozrywkowej – początkowo dołączane w formie luźnych arkuszy, z czasem zintegrowane z periodykiem, przeniesione na dolną część kolumny i oddzielone grubą kreską od innych wypowiedzi[7]. W odróżnieniu od krótszych narracji

[4] Nie ma pełnej wiedzy co do jego wysokości – mogło to być 100 lub nawet 250 tys. egz. Zob. F. Fikus, *Wielkie wydawnictwo prasowe w małym mieście*, „Kwartalnik Historii Prasy Polskiej” 1979, nr 1, s. 79; B. Wysocka, *Kultura literacka Wielkopolski w latach 1919–1939*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1990, s. 119; J. Grabowska, „Moja Przyjaciółka”. *Ilustrowany dwutygodnik kobiecy 1934–1939*, Muzeum Ziemi Pałuckiej, Żnin 1997, s. 23.

[5] Zob.: J. Grabowska, *op. cit.*, s. 22, 28; F. Fikus, *Wielkie...*, s. 82–85.

[6] F. Fikus, *Wielkie...*, s. 79–80; zob. też B. Wysocka, *op. cit.*; E. Ciborska, *op. cit.*, s. 147.

[7] Zob.: J. M. [J. Maziarski], *Felieton* [hasło], [w:] *Encyklopedia wiedzy o prasie*, red. J. Maślanka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 80; O. S. Czarnik, *Proza artystyczna a prasa codzienna (1918–1926)*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 30–31; E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, wyd. 2, zmien., rozszerz., Kraków 2000, s. 197–198.

– przez swoją cykliczność, utrwaloną lokalizację, stosowane wyróżnienia typograficzne i zabiegi towarzyszące wprowadzaniu w obieg nowych utworów – powieść należała do najbardziej wyróżniających się komponentów odcinka literackiego, jeśli nie całego tygodnika, obliczonym na długotrwałe związanie z nim czytelniczek.

Spśród 42 roczników „Przyjaciółki” wydawanych w okresie Polski Ludowej odcinek powieściowy zawierało aż 31 z nich, tj.: 1948–1974, 1986–1989. Przez 14 lat (do 1961 roku włącznie) konsekwentnie rezerwowano dla niego czwartą kolumnę tygodnika (z reguły nie w całości), podczas gdy w szóstej drukowano krótsze narracje: nowele, opowiadania, fragmenty książek (niekiedy również dzielone – przeważnie na kilka, wyjątkowo kilkanaście segmentów). Trzeba podkreślić, że w układzie tygodnika była to pozycja dość mocno eksponowana, następująca zaraz po rubryce nowel prasowych pt. „Radości i smutki” – niezwykle poczytnej, będącej wizytówką pisma, zwyczajowo lokowanej na stronie trzeciej. Wiele czytelniczek właśnie od niej rozpoczynało lekturę „Przyjaciółki”, znajdując na odwrocie strony odcinek powieści. Od 1962 roku coraz częściej zajmował on szóstą kolumnę, by niemal na stałe „osiąść” tam w latach 1966–1974.

Z początkiem 1975 roku tradycyjna, sztandarowa rubryka „Przyjaciółki” padła ofiarą gruntownej reformy tego tytułu, przebiegającej zarówno na poziomie wydawniczym, poligraficznym (od września 1975 ukazywał się on w nowej kolorowej szacie graficznej z zastosowaniem techniki fotoskładu), jak i w sposobie ujmowania treści[8]. W rezultacie odcinek powieściowy zniknął z „Przyjaciółki” na 11 lat. W stosunku do o wiele bardziej odczytanych i systematycznie edukowanych przez nią w różnych dziedzinach odbiorczyń, „Przyjaciółka” z połowy lat 70. XX wieku, od dawna nie będąca „organem prasowym” kobiet wiejskich, nie pełniła już funkcji jedynej kolporterki treści literackich, co miało miejsce w okresie tużpowojennym, kiedy to generalnie – z powodu znacznego uszczerbku księgozbiorów oraz bazy poligraficznej – właśnie prasa na pewien czas przejęła funkcję głównego medium literatury[9].

Reintrodukcja powieści na łamy pisma nastąpiła w 1986 roku: „Po długich wahaniach, po rozważeniu wszystkich za i przeciw rozpoczynamy drukowanie powieści w odcinkach. Do podjęcia decyzji skłoniły nas liczne listy czytelników, którzy od dawna już prosili, a nawet dopominali się o powieść – o lekką, rozrywkową, obyczajową powieść. Po przewertowaniu kilku wybraliśmy taką”[10]. Były to *Wysokie progi* Tadeusza Dołęgi-Mostowicza. Tym razem, z powodu braku możliwości wygospodarowania dwóch pełnych kolumn na materiały literackie, powieść drukowano na zmianę z krótszymi fragmentami prozy w obrębie

[8] Zob. W. Nagłowski, „Przyjaciółka” w kolorowej kreacji, „Nasze Problemy” 1976, nr 9, s. 27–30.

[9] Zob. J. Jastrzębski, *Perypetie powieści gazetowej*, [w:] *idem, Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okoli-*

cach, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 81.

[10] „Przyjaciółka” 1986, nr 1, s. 10.

tej samej, dziesiątej strony. Rok później całkowicie wyparła ona z tygodnika nowelistykę do końca omawianego okresu. Stało się tak za sprawą *Przeminęło z wiatrem* Margaret Mitchell.

Ogółem w „Przyjaciółce” znalazło się 30 utworów powieściowych poddanych serializacji: 28 w okresie 1948–1974, 2 w latach 1986–1989. Ich wykaz, dołączony na końcu artykułu, uzmysławia, że nie wszystkie owe teksty można zaliczyć do tego gatunku na podstawie kryteriów literaturoznawczych (nie pozwalają na to np. *Piotr i Lucja*, *Haori* czy *Błękitny list*). Ujęcie prasoznawcze wydaje się z kolei zbyt szerokie, skoro „powieść w odcinkach” to „powieść (a także nowela lub dłuższe opowiadanie), drukowana w niewielkich częściach, czyli odcinkach, zamieszczanych przeważnie kolejno w następujących po sobie numerach dziennika lub (rzadziej) czasopisma i zwykle w tym samym miejscu danej kolumny”[11]. Wprowadzanie nowych powieści było na ogół przez „Przyjaciółkę” anonsovane, a nawet w pewien sposób celebrowane w licznych notach redakcyjnych[12]. Opatrywano je wtedy etykietą „(nowa) powieść »Przyjaciółki«”[13]. Ponieważ wypowiedzi tego rodzaju wyrażały stanowisko i intencje zespołu redakcyjnego, potraktowane zostały pomocniczo w ustaleniu korpusu analizowanych tekstów.

Należą do niego dzieła 25 autorów, co oznacza, że z twórczości kilku z nich (Eliza Orzeszkowa, Pola Gojawiczyńska, Maria Maliszewska, Olga Scheinpflugová) czerpano co najmniej dwukrotnie. Rekordzistką pod tym względem okazała się Orzeszkowa, jako autorka trzech powieści publikowanych w omawianym periodyku (*Marta*, *Bene nati*, *W klatce*), popularyzowana zwłaszcza w „pionierskim” okresie „Przyjaciółki”, a nawet kreowana na największą polską pisarkę. Znacznie częściej drukowano utwory pochodzące od kobiet (17 : 8, co można tłumaczyć składem publiczności czytelniczej tygodnika), współczesne, o tematyce obyczajowej, przeważnie żyjących autorów. Duży wybór klasyki polskiej i obcej zawierała dopełniająca dział beletrystyczny „Przyjaciółki” kolumna z nowelistyką, nie należy jednak sądzić, że była to jej domena.

Najliczniej reprezentowani byli twórcy polscy (10), następnie rosyjscy (4) i francuscy (również 4, w tym dwoje o polskich korzeniach), amerykańscy (3), w dalszej kolejności australijscy, czescy, włoscy i japońscy (po 1). Stosunek tekstów polskich do przekładów z literatur obcych przedstawiał się jak 14 : 16. Najwięcej przełożono z języka francuskiego (5), angielskiego i rosyjskiego (po 4), mniej z czeskiego (2) i włoskiego (1).

Niemal przez całą pierwszą dekadę swojego istnienia, mniej więcej do przełomu październikowego, „Przyjaciółka” upowszechniała, w dość jednostronnym wyborze, wprzęgniętą w służbę doraźnych zadań propagandowych twórczość pisarek polskich i radzieckich. O ile w przypad-

[11] S. S. [S. Sierotwiński], *Powieść w odcinkach* [hasło], [w:] *Encyklopedia...*, s. 167.

[12] Zaprzestanie emisji „odcinkowca” groziło przecież odpływem części audytorium, należało więc podtrzymać chęć kontaktu z pismem.

[13] Nie rekomendowano natomiast mających ukazać się w kolejnych numerach nowel i opowiadań, nawet tych, które drukowano w wielu odcinkach, czasem w rozmiarze przekraczającym objętość powieści.

ku rodzimych autorek spotyka się tu przedstawicielki różnych generacji (Orzeszkowa, Maliszewska, Janina Kijewska, Zofia Bystrzycka), o tyle radzieckie (Nora Argunowa, Antonina Koptiajewa, Halina Nikołajewa), urodzone w latach 1909–1919, reprezentują młode pokolenie realizmu socjalistycznego. Ich obszerne „odcinkowce”, liczące ok. 50 części (co oznacza, że każdy z nich „szedł” mniej więcej przez rok), zapełniały łamy tygodnika od października 1950 do listopada 1955, z przerwą na *Bene nati* Orzeszkowej. W późniejszym okresie po współczesną prozę radziecką sięgnięto tylko raz – w latach 60. XX wieku, za sprawą utworu Arkadija Minczkowskiego *Dorośli i Tonia*, dedykowanego odbiorcy młodzieżowemu.

Nasylenie odcinka beletrystycznego „Przyjaciółki” tekstami autorek radzieckich w dobie stalinizmu nie wymaga w zasadzie komentarza. Tygodnik, zobligowany niejako do podejmowania palących aktualnych tematów, które wypływały z oczekiwań czynników partyjnych, nie mógł zignorować np. utworu wyróżnionego Nagrodą Stalinowską I stopnia w 1950 roku, ukazującego „przekształcenie podupadłego na skutek wojny kołchozu w przodujący kombinat rolniczy”[14]. Mowa tu o *Żniwach* Nikołajewej[15], cieszących się w swoim czasie dużym rozgłosem powieści kołchozowej „o nowych ludziach radzieckich, o umacnianiu się życia kołchozowego”[16]. Kolektywizacja wsi była również dyżurnym tematem drukowanych w tym okresie w tygodniku nowel i opowiadań[17].

Nie tak głośna *Towarzyszka Anna* „znanej pisarki radzieckiej” Koptiajewej to z kolei powieść w odmianie produkcyjnej, pokazująca problemy rodzinne kobiety zatrudnionej w charakterze inżyniera górniczego[18]. „Poznajemy w tej powieści jakże bliskie nam losy młodej kobiety – dyrektora kopalni złota – Anny. Anna jest dzielnym, oddanym pracownikiem, szczęśliwą żoną i matką. W życie jej, wypełnione pracą, walką o wykonanie planu i obowiązkami domowymi, wchodzi samotna kobieta i usiłuje rozbić jej szczęśliwe małżeństwo”[19].

Trzecia z autorek radzieckich, Argunowa, swój debiut powieściowy *Drzwi otwarte na oścież* poświęciła pracownikom radzieckiego handlu

[14] *Nikołajewa Galina Jewgienjewna* [hasło], [w:] W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, przeł., oprac., bibliografia polska, indeks osób B. Kodzis, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1996, s. 423.

[15] Tak zapowiadanych w „Przyjaciółce” (1951, nr 51, s. 4): „Halina Nikołajewa, autorka powieści »Żniwa«, której druk rozpoczynamy, należy do młodego pokolenia pisarzy radzieckich, którzy pisać zaczęli po wojnie. Dzieciństwo i wczesną młodość spędziła Nikołajewa na Zachodniej Syberii. Po ukończeniu szkoły średniej rozpoczęła studia w Instytucie Medycznym w Gorkim. Od 1940 roku zaczyna pisać wiersze, nie przywiązując jednak wagi do swoich nieśmiały prób poetyckich. Z chwilą wybuchu wojny [...] wstępuje do wojska i bierze udział w bitwie stalingradzkiej. Po wojnie młoda pisarka wiele podróżowała po kraju. Dzięki tym podróżom

powstały m. innymi »Żniwa« – powieść o nowych ludziach radzieckich, o umacnianiu się życia kołchozowego. »Żniwa« zostały w roku 1950 nagrodzone Nagrodą Stalinowską I stopnia”.

[16] *Ibidem*.

[17] W l. 1950–1955 były to np. *Z rana oraz Radosny dzień Nadii* (o młodej kobiecie, która założyła bibliotekę w kołchozie) S. Antonowa; *Towarzysz Pier. Opowiadanie kołchoźnicy* N. Charkowa; *Grusza* H. Kononienko; fragment powieści W. Panowej *Jasny brzeg* (*Ясный берег*, 1949, pol. 1950; Nagroda Państwowa 1950) pod tytułem nadanym przez redakcję; *Dwa spotkania* P. Szábo; *Przyjezdny* M. Szurgina.

[18] *Koptiajewa Antonina Dmitrijewna* [hasło], [w:] W. Kasack, *op. cit.*, s. 291.

[19] „Przyjaciółka” 1950, nr 39, s. 4.

uspołecznionego, a ściślej: personelowi działu nabiiałowego dużego moskiewskiego sklepu spożywczego[20]. Wątki osobiste poszczególnych sprzedawców, zwłaszcza młodocianej adeptki zawodu, przeplatają się z ich perypetiami w miejscu pracy. Napiętnowane zostają pospolite patologie środowiskowe: drobne kradzieże, niedoważanie towaru, jak i sprzeniewierzenia na większą skalę, ze zdemaskowaniem szajki sabotażystów prowadzącej nieuczciwe interesy włącznie. W zasadzie jest to również powieść o pracy, tyle że niekoniecznie produkcyjnej, gloryfikująca etos radzieckiego handlowca.

Wybrane do publikacji teksty polskich autorek współczesnych to przede wszystkim dwa tytuły Maliszewskiej, a właściwie Karoliny Beylin – publicystki, tłumaczki literatury angielskiej i rosyjskiej, varsavianistki, która w dziedzinie powieści, także tej w odcinkach, nie była nowicjuską. Jeszcze przed wojną ogłaszała pod pseudonimami liczne utwory pisane samodzielnie bądź z siostrą Stefanią. Po 1945 roku drukowała powieści w odcinkach w „Expressie Wieczornym”[21], z którym na wiele lat związała się zawodowo. Jej prace przygotowane dla „Przyjaciółki”, rozdzielone jedynie krótszym tekstem Kijewskiej, sprawiają wrażenie komponowanych z zachowaniem reguł powieści odcinkowej, czego nie można rzec o pozostałych publikowanych tu tytułach.

Pierwszy utwór Maliszewskiej i zarazem pierwsza powieść „Przyjaciółki”, *Dwie miłości* (opcjonalnie: *Dwie miłości doktora Andrzeja*), nie wydaje się w żaden sposób przystawać do doświadczeń życiowych audytorium tygodnika. Być może, w momencie jego startu pełniła ona funkcję „balonu sondażowego”, testującego reakcje odbiorców. Jest to środowiskowa powieść obyczajowa z rozwiniętym wątkiem miłosnym, rozgrywająca się w (pod)warszawskich kręgach medycznych. Jej intryga osnuta została wokół eksperymentów prowadzonych przez młodego lekarza na zwierzętach (!) w celu opracowania metody przywracania wzroku ludziom. Mimo braku poparcia dla badań w środowisku lekarskim wysiłki bohatera nie idą na marne – przywraca on wzrok 10-latkowi. Pochłonięty swoją pasją, początkowo nie dostrzega uczucia, jakim darzy go uczynna koleżanka po fachu. Aktorka teatralna, z którą jest związany, okazuje się z kolei zadufaną w sobie egoistką niepodzielającą zainteresowań medyka. Finału tej historii nie potrzeba zdradzać.

Drugi „odcinkowiec” Maliszewskiej, *Pani Doktor przyjmuje*, z podtytułem: *Powieść o różnych kobietach*, został już wyraźnie skrojony na miarę „Przyjaciółki”. Ten majstersztyk socjotechniki, korespondujący z bieżącą publicystyką tygodnika, na przykładach kobiet przewijających

[20] Skojarzenia z czechosłowackim serialem *Kobieta za ladą* (*Žena za pultem*, reż. J. Dudek, Czechosłowacja 1977) są nieuchronne!

[21] W odróżnieniu od tych pisanych dla „Przyjaciółki”, miały one także osobne wydania książkowe: *Mieszkamy na Puławskiej. Powieść z życia powojennej Warszawy*, Wydawnictwo „Dobra Książka”, Wrocław 1948; *Warszawa!*

Wysiadać! Powieść, Poligrafika, Łódź 1949, t. 1–2.

Zob. A. Sz. [A. Szałagan], *Beylin Karolina* [hasło],

[w:] *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, oprac. zespół pod red. J. Czachowskiej, A. Szałagan, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, t. 1: A–B, Warszawa 1994.

się przez ambulatorium pediatryczne dr Elżbiety pokazywał, „co władza ludowa dała kobietom” w zakresie pomocy instytucjonalnej i świadczeń społecznych, w odróżnieniu od przedwojennej, niezabezpieczonej prawnie filantropii, często uderzającej w godność interesariuszek. Tytułowa bohaterka powieści praktykuje w ramach „Ubezpieczalni” w przekazanym jej w tym celu (przez państwo) nowoczesnym mieszkaniu na warszawskim Mokotowie, a „różne kobiety” to często spotykane w ówczesnej rzeczywistości wdowy wojenne, robotnice, wyrobnice, samotne matki, małżonki alkoholików, osoby porzucone przez mężów. Ich historie, odmalowane w poszczególnych epizodach powieści, miały mobilizować czytelniczki do podnoszenia wydajności pracy[22], przekonywać żony pijaków do korzystania z pomocy instytucjonalnej[23], rozwiewać obawy przed leczeniem szpitalnym i pozostawianiem tam małych dzieci, nakłaniać mieszkanki wsi i kobiety zatrudnione w fabrykach do udziału w wypoczynku zorganizowanym (wczasy). Odcinek przypadający na Tydzień Oświaty (maj 1949) propagował podejmowanie nauki w szkołach dla dorosłych.

Powieść Maliszewskiej przez swoje zakorzenienie w rzeczywistości sprawiała wrażenie pisanej na bieżąco, z łatwością mogła więc pełnić funkcje adaptacyjne, ułatwiając czytelniczkom odnalezienie się w nowych realiach. Co ciekawe, w roli drogowskazu życiowego „obsadzona” została nawet, przedrukowana w tygodniku bezpośrednio po niej, *Marta Orzeszkowej*[24]. Zakończenie emisji tej powieści w „Przyjaciółce” (czerwiec 1950) zbiegło się w czasie z uchwaleniem przez Sejm sześćioletniego planu budowy podstaw socjalizmu w Polsce (lipiec 1950), co pozwalało nadać dziełu Orzeszkowej zaskakujący, zaktualizowany kontekst interpretacyjny – posłużyło propagowaniu nowego modelu kobiety: przodownicy pracy.

Ogłoszony wkrótce potem – w celu uczczenia rocznicy śmierci pisarki – konkurs „Gdyby Marta żyła wśród nas...”, polegający na przedstawieniu alternatywnej wizji jej losów w ustroju sprawiedliwości społecznej, kiedy „Opiekuje się nami [tj. kobietami] Państwo i organizacje społeczne. Każda z nas może zdobyć zawód, każda z nas może pracować. Cieszymy się pełną samodzielnością i każde stanowisko w społeczeństwie jest dla nas dostępne”[25], narzucał wręcz odczytanie utworu w duchu poszanowania, a nawet kultu dla produkcyjnej działalności kobiet, ich „uczłowieczenia” przez pracę. Toteż uświadomione klasowo i angażujące się w budowanie nowego życia w kraju uczestniczki konkursu, które

[22] Jedna z bohaterek, pracująca w fabryce metalowej przy obrabiarce, jako przodownica pracy otrzymuje skierowanie na wczasy do Szklarskiej Poręby!

[23] Przez wiele lat „Przyjaciółka” angażowała się w kampanie antyalkoholowe, opowiadała za przymusowym leczeniem alkoholików.

[24] Zob. „Przyjaciółka” 1949, nr 24, s. 4: „Miłe Czytelniczki! W najbliższych numerach naszego pisma

rozpoczynamy druk nowej powieści. Będzie to powieść mówiąca o przeżyciach i sprawach kobiecych, o ich troskach i radościach. Będzie ona nie tylko rozrywką, wytchnieniem po pracy. Niejednej nowa powieść przyniesie wiele korzyści, wskaże właściwe drogi życia tym, które wahają się, błądzą i cierpią”.

[25] „Przyjaciółka” 1950, nr 24, s. 4.

– ku zadowoleniu redakcji – ze szczerym współczuciem śledziły dzieje Marty, razem z nią niepokoiły się o jej chore dziecko i przeżywały jej nieszczęścia jak własne, najchętniej widziały w bohaterce całkowicie oddaną pracy zawodowej i społecznej robotnicę. W trudzie wychowywania dziecka wspierały ją matka i wychowawczynie przedszkolna[26].

Gloryfikacja społecznie użytecznej pracy dla dobra innych występuje niemal we wszystkich powieściach drukowanych w „Przyjaciółce” w latach 1948–1956. Stanowi ona odrodzenie bądź przedłużenie XIX-wiecznych tradycji organicznikowskich. Poza wszystkim, praca jest też lekarstwem na niepowodzenia miłosne, czego przykładem są dzieje Zuzanny z *Samotności* Bystrzyckiej: powodowana zdradą i odejściem męża, po latach spędzonych na wygodnej posadzie urzędniczek Ministerstwa Zdrowia, bohaterka ta wraca do wyuczonego zawodu pediatry. Generalnie w polskich powieściach współczesnych widać dość duże zagęszczenie przedstawicieli profesji lekarskiej, na ogół w rolach protagonistów.

W późniejszym okresie dobór tekstów do omawianej kolumny nie był już tak jednorodny. Z początkiem 1957 roku, łapiąc oddech po raczej nieepatującej elementami romantycznymi tematyce produkcyjnej, przypomniano sobie o składzie publiczności „Przyjaciółki”, „aplikując” czytelniczkom kolejno trzy utwory zdominowane przez wątek miłosny. Pierwszy z nich, *Ośmielam się kochać* francuskiego prozaika Hervé Bazina, był jednocześnie pierwszym tekstem powieściowym autora zachodniego, jaki pojawił się w odcinku beletrystycznym pisma. Antymieszczkańska w wymowie (choćby przez zanegowanie instytucji małżeństwa), wypełniona symboliką mitologiczną książka późniejszego członka Akademii Goncourtów, uhonorowana Nagrodą Literacką księstwa Monaco, z właściwym „Przyjaciółce” dydaktyzmem wykorzystana została w charakterze materiału poglądowego w celu zilustrowania skutków niewłaściwego lokowania uczuć i pochopnego rozpoczynania życia seksualnego. Redakcja musiała zdawać sobie sprawę, że historia skandalizującego romansu młodej dziewczyny z własnym ojczymem niemal przy łożu umierającej matki, z pobocznym wątkiem nieślubnego dziecka z tego kazirodczego związku, mogła prowokować czytelniczki co najwyżej do roztrząsania dylematów moralnych łączących się z postępkami bohaterki[27], nie zaś do doszukiwania się w matriarchalnej mikrospołeczności

[26] „Przyjaciółka” 1950, nr 31, s. 5; nr 37, s. 4.

[27] Zob. „Przyjaciółka” 1957, nr 39, s. 4: „Drogie Czytelniczki! W poprzednim numerze zakończyliśmy drukowanie powieści *Ośmielam się kochać*. Powieść [...] »szła« dość długo i w czasie ukazywania się jej otrzymywaliśmy sporo Waszych wypowiedzi na jej temat. Niektórym z Was podobała się ona, czytały ją z zaciekawieniem, przejmowały się losami lekkomyślnej Izabeli, która w tak młodym wieku wpłatała się w trudne do rozwiązania konflikty. Inne znów Czytelniczki oburzały się na Izę, uważając, że postąpiła niegodnie, nawiązując romans

z mężem umierającej matki. Doczytałyście już powieść do końca, wiecie, jak skończyła się ta »zła« miłość Izabeli. Czy to była prawdziwa miłość? Czy raczej pociąg fizyczny, w rezultacie którego ta młodziutka dziewczyna skazana została na samotne życie, zmarnowała to, co właśnie dla młodej dziewczyny jest najcenniejsze: wzruszenia pierwszej miłości, a potem trwałego współżycie z kochanym człowiekiem, stworzenie rodziny? Może dla niejednej dziewczyny losy Izabeli staną się przestrogą przed zbyt żywiołowym uleganiem porywom, nie opartym na trwałych podstawach”.

kobiet żyjącej w rytmie natury na obrzeżach cywilizacji wcielenia mitu o walecznym szczepie Amazonek[28].

Fiaskiem zakończyła się też pozamałżeńska przygoda bohaterki powieści Wiesławy Łubkowskiej *Jej miłość* oraz „dzieje wielkiej miłości dwojga młodych ludzi w okresie pierwszej wojny światowej; miłości pełnej czaru i poezji; miłości, która dałaby szczęście, gdyby nie niszczycielska siła zawieruchy wojennej”[29], z *Piotra i Łucji* Romaina Rollanda.

Nie sposób dokładnie scharakteryzować wszystkich utworów, jakie w wersji pełnej lub okrojonej prezentowała „Przyjaciółka” przez kilkadziesiąt lat, tym bardziej że były wśród nich tytuły powszechnie znane (dylogia Gojawiczyńskiej, *Przeminęło z wiatrem*). Po „okresie błędów i wypaczeń” kolumnę odcinka powieściowego tygodnika zajmowała przeważnie współczesna beletrystyka obyczajowa (zmierzająca niekiedy w stronę psychologii bądź zagadnień społecznych), na dobrym poziomie literackim (choć rzadko przebiegały się tu nazwiska ze ścisłej czołówki, z wyjątkiem może Kornela Filipowicza i oczywiście noblisty Rollanda), mająca szanse przyciągnąć szerszą publiczność kobiecą dzięki mniej lub bardziej rozwiniętym wątkom uczuciowym. Tymi ostatnimi, niekiedy nadmiernie, epatowały noty zapowiadające ukazanie się nowego tytułu[30], unikając jednak skojarzeń z romansami, uważanymi za synonim tandety literackiej. Chętnie sięgano po sprawdzone, obszernych rozmiarów evergreeny (jak *Dziewczęta z Nowolipek*, *Rajska jabłoń*, *Przeminęło z wiatrem*), które były w stanie na wiele miesięcy (jeśli nie lat) „przykuć” czytelniczki do tygodnika[31]; nierzadko też – po książki autorów znanych z drukowanych w „Przyjaciółce” nowel i opowiadań (Orzeszkowa, Bystrzycka, Gojawiczyńska, Rolland, Tadeusz Łopalewski, Alba de Céspedes); nagradzane (*Żniwa*, *Ośmielam się kochać*, *Mikroklimat*[32] Zofii Posmysz); dobrze przyjęte przez czytelniczki w innych

[28] W angielskim przekładzie powieść ukazała się pod wiele mówiącym tytułem *A Tribe of Women* [Plemię kobiet] (przeł. R. Howard, Simon and Schuster, New York 1958).

[29] „Przyjaciółka” 1958, nr 35, s. 4.

[30] Zob.: „Przyjaciółka” 1964, nr 19, s. 6: „Już w następnym numerze rozpoczynamy druk nowej powieści o wielkiej miłości i poświęceniu pt. *Kwiaty Hiroszimy* Edity Morris”; „Przyjaciółka” 1967, nr 47, s. 4: „Już za dwa tygodnie rozpoczynamy druk nowej powieści [Haori Y. Inoué], pełnej egzotycznego uroku, której tematem są dzieje skomplikowanych, niezwykłych miłości”; „Przyjaciółka” 1969, nr 18, s. 6: „Nie słyszała otwieranych drzwi i stwierdziła jego obecność dopiero, gdy znajdował się w połowie pokoju, obejmując ją ramionami i przyciskając usta mocno do jej warg. Przez chwilę walczyła, by narzucić mu ułożoną przez siebie wersję tego spotkania, ale serce jej zaczęło gwałtownie walić w rytm jego serca. Księżyc i muzyka, wszystko przestało istnieć w tym huraganie namiętności, który ogarnął ich nieprzypadkiem...”

Oto fragment powieści znanej pisarki australijskiej Dymphy [właśc. Dymphny] Cusack pt. *Czarna błyskawica*, którą już wkrótce będziemy drukować w naszym piśmie – w odcinkach”.

[31] Pomimo niewysokiej ceny „Przyjaciółka” przynosiła skarbowi państwa poważny dochód dzięki wysokiej sprzedaży egzemplarzowej. Dla przykładu, w 1963 r. przy nakładzie 1,85 mln egz. czytało ją 6 mln osób. Zob. M. Banasiak, *Lubisz „Przyjaciółkę”, a co o niej wiesz?*, „Przyjaciółka” 1963, nr 12, s. 9.

[32] Utwór nagrodzony w konkursie ogłoszonym przez wydawnictwo Książka i Wiedza w związku z 30-leciem PRL. Zob. Z. Posmysz, *Mikroklimat*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975, nota wydawcy na 4 s. okładki: „*Mikroklimat* mieści się w teraźniejszości, w dniu dzisiejszym. Jego bohaterowie żyją z dala od wielkich miast, w rolniczym ośrodku doświadczalnym. Są uwikłani w pewne zamknięte układy rodzinne i środowiskowe, wywodzące się jednak całkowicie z rzeczywistości współczesnej kraju”.

krajach; wreszcie – auterek w jakiś sposób związanych z prasą kobiecą i świadomych oczekiwań jej odbiorczyń.

Do takich autorek należała niewątpliwie, pisząca dla samej „Przyjaciółki”, popularna satyryczka i publicystka Bystrzycka, której debiut powieściowy – wspomniana wyżej *Samotność* – miał swój pierwodruk prasowy właśnie na łamach omawianego tygodnika. Z kolei twórczyni *Jej miłości*, Łubkowska, znana była odbiorczynom tygodnika z licznych humoresek. Podobnym rodowodem mógł poszczycić się *Brulion Walerii Cossati* „powierniczki Włoszek” de Céspedes, redagującej rubrykę z odpowiedziami na listy czytelniczek w cieszącym się dużym powodzeniem tygodniku włoskim[33].

Swoją reprezentację miała też wysoko ceniona przez publiczność „Przyjaciółki” intymistka – w postaci: 1) fragmentów wspomnień najslawniejszego artysty fryzjera świata, z pochodzenia Polaka, Antoine’a (Antoni Cierplikowski, *Czesalem cały świat*), którego udziałem stała się światowa kariera dyktatora mody w dziedzinie fryzjerstwa; 2) bestsellerowych pamiętników ociemniałej Amerykanki (*Pożegnanie z łękiem* Tomi Keitlen) i 3) fabularyzowanej biografii Marii Curie. Warto podkreślić, że uczona światowego formatu, podobnie jak bohatersko poległa pod Lenino młodzianka fizylierka Aniela Krzywoń oraz działaczka komunistyczna Małgorzata Fornalska, w odróżnieniu od rzeszy anonimowych robotnic, kołchożniczek czy sanitariuszek, nadawały ludzką twarz wzorcowym sylwetkom kobiet lansowanym w piśmie, w związku z czym ich życie i dokonania stosunkowo często prezentowane były nie tylko w jego odcinku beletrystycznym.

Ciekawe dane na temat polityki literackiej „Przyjaciółki” przynosi analiza statusu wydawniczego drukowanych tu powieści. Okazuje się, że 6 z 30 z nich (20%) to utwory opublikowane wyłącznie w tym tygodniku, które nigdy nie doczekały się edycji książkowej (przynajmniej w naszym kraju). Są to przede wszystkim teksty Maliszewskiej, Kijewskiej i Łubkowskiej, niejako predestynowane do „obsługi” prasowego obiegu literackiego. Podobny los spotkał radziecką powieść *Drzwi otwarte na oścież*. W 1955 roku wydał ją jedynie „Советский писатель”. Ostatnim utworem, z jakim można zetknąć się tylko w omawianym tygodniku, są pamiętniki Cierplikowskiego. W tym przypadku „Przyjaciółka” poczytywała sobie za zasługę, że jako pierwszemu periodykowi w Polsce udało jej się uzyskać zgodę samego Antoine’a na przedruk obszernych fragmentów tej książki, spisanej przez Jean Durtal i wydanej w 1963 roku

[33] Tak przedstawiano tę pisarkę odbiorczynom „Przyjaciółki” (1962, nr 19, s. 6): „Alba de Céspedes poświęca całą swoją twórczość kobiecie. Wszystkie zagadnienia i problemy, które porusza w swoich utworach, ujmuje właśnie od strony kobiety. Jednej ze swoich powieści dała nawet ten tytuł: *Od jej strony*, i pod tymże tytułem prowadzi rubrykę odpowiedzi na listy czytelniczek w poczytnym tygodniku włoskim. Otrzymuje setki

tych listów. Kobiety darzą ją wielkim zaufaniem, niczego przed nią nie ukrywają, otwierają przed nią serca, proszą o radę. [...] Każda niemal kobieta odnajduje w bohaterkach powieści Alby de Céspedes coś z siebie”. Autorka starała się utrzymać więź ze swoimi polskimi czytelniczkami, przesyłając im swoją fotografię ze skreślonymi własną ręką pozdrowieniami (zob. „Przyjaciółka” 1962, nr 23, s. 5).

w Paryżu pt. *J'ai coiffé le monde entier!* Miało to miejsce podczas wizyty przedstawiciela redakcji w rodzinnym domu mistrza w Sieradzu[34].

Większość powieści udostępnianych na łamach tygodnika (80%) znana jest z wydań osobnych w formie zwartej. Zdarzało się, że publikacja utworu w „Przyjaciółce” wyprzedzała jego edycję książkową, jednak tylko o *Samotności* Bystrzyckiej można z całą pewnością stwierdzić, że pierwodruk prasowy[35] oraz status bestsellera literatury kobiecej zawdzięczała ona właśnie temu periodykowi. Po pierwszej publikacji powieści (1957) do 1989 roku Czytelnik wznawiał ją aż sześciokrotnie w całym nakładach[36].

Do utworów, które zadebiutowały w tygodniku, zanim trafiły na półki księgarskie, należały także *Żniwa* Nikołajewej, drukowane tu w anonimowym przekładzie w okresie od grudnia 1951 do grudnia 1952. Pierwszą polską edycję powieści w tłumaczeniu Stanisława Furmanika, przygotowaną przez wydawnictwo Książka i Wiedza, datuje się na marzec 1952 (moment ukończenia druku). Nie jest ona jednak tożsama z tekstem znanym z „Przyjaciółki”, dla której źródłem przedruku *Żniw* mogła być, poddana drobnym zabiegom redaktorskim, skrócona wersja powieści zaczerpnięta z miesięcznika „Literatura Radziecka”, gdzie posłużono się przekładem R. (?) Bielickiego[37]. Fragmenty monumentalnego (w sensie 500 stron objętości) dzieła Nikołajewej, z racji uhonorowania go wysoką nagrodą państwową, często gościły w tamtym okresie w polskiej prasie[38], zanim ukazały się w pełnej (i niejednej) edycji książkowej.

W kilku przypadkach (*Towarzyszka Anna*, *Mikroklimat*, *Ośmielam się kochać*, *Czarna błyskawica* „najpopularniejszej autorki australijskiej” Dymphny Cusack) wcześniejszy druk w masowym periodyku kobiecym miał charakter zapowiedzi wydawniczej, wskazującej na ogół przybliżoną datę wprowadzenia utworu na rynek, nazwę wydawcy, ewentualnie cenę. Tylko jedna pozycja (*Dorośli i Tonia*) wyszła pod zmienionym tytułem i w innym tłumaczeniu kilkanaście lat po publikacji w odcinku „Przyjaciółki”, nie można więc stwierdzić, że tygodnik promował ją w jakikolwiek sposób.

„Przyjaciółka” szybko reagowała też na nowe ciekawe tytuły dla kobiet, jakie pojawiały się na rynku, wybierając do przedruków nowości

[34] Zob. „Przyjaciółka” 1973, nr 51, s. 6. Fragmenty wspomnień w innym niż w „Przyjaciółce” przekładzie (autorstwa J. K. Sell) jednorazowo zamieściło pismo „Ty i Ja” (1966, nr 7). W ostatnim czasie marka „Antoine Cierplikowski” staje się powoli wizytówką Sieradza. W lipcu 2013 w ramach 5. edycji Sieradz Open Hair Festival miała miejsce polska premiera jego pierwszej biografii autorstwa H. Demory’ego *Monsieur Antoine. Wielki mistrz francuskiego fryzjerstwa* (przeł. A. A. Szablowska, Urząd Miasta Sieradza, Sieradz 2013; oryg. *Monsieur Antoine. Grand Maître de la Haute Coiffure française*, przedm. A. Villiere, L’Harmattan, Paris 2006), wydanej u nas staraniem tamtejszego Urzędu Miasta.

[35] Krótki fragment powieści nieco wcześniej niż „Przyjaciółka” zamieścił „Sztandar Młodych” (maj 1955), a w październiku 1957 uczyniła to „Gazeta Poznańska”.

[36] Np. wyd. 6, z 1978 r. – w 50 tys. egz.

[37] „Literatura Radziecka” 1951, nr 2; nr 3.

[38] W l. 1950–1952 poza „Przyjaciółką” i „Literaturą Radziecką” znacznie krótsze fragmenty powieści zamieszczały, czasem pod zaimprovizowanymi tytułami, „Wieś”, „Przyjaźń”, „Trybuna Wolności” i „Dziennik Bałtycki”.

wydawnicze będące pierwszymi polskimi edycjami powieści obcojęzycznych. Taki charakter mają: *Ballada z przedmieścia* i *Białe drzwi* „wybitnej czeskiej pisarki” Scheinpflugovej[39], *Brulion Walerii Cossatti*[40], *Kwiaty Hiroszimy*, *Pożegnanie z łękiem*, *Haori*. Po utwory nieco starsze, o kilkuletnim stażu rynkowym, sięgano „po znajomości” („Autor [*Świata Marii Danuty*, Łopalewski] jest naszym dobrym znajomym: w ostatnich latach zamieściliśmy sporo jego opowiadań”[41]) lub bez specjalnych rekomendacji, jak w przypadku *Romansu prowincjonalnego* Filipowicza, najczęściej wznawianego dzieła tego autora[42].

Nieliczne teksty dawne, w zasadzie tylko 3 powieści Orzeszkowej publikowane w tygodniku w latach 50. XX wieku, aktualizowano, sugerując ich odczytanie w określony sposób w notach i komentarzach odredakcyjnych – co starano się przedstawić wyżej na przykładzie *Marty*. Niemal jak współczesność traktowane było międzywojnie, tym bardziej że np. reprezentująca je Gojawczyńska (zm. 1963) w chwili druku w „Przyjaciółce” *Dziewcząt z Nowolipek* miała status pisarki współczesnej, a kilka jej opowiadań z tomów powojennych znalazło się w kolumnie nowelistycznej tygodnika. Dzięki temu, przystępując do druku *Rajskiej jabłoni* już po śmierci autorki, nie trzeba było ponownie wprowadzać jej nazwiska w obieg czytelniczy[43].

Inaczej kwestia ta wyglądała w przypadku zmarłego w 1939 roku Dołęgi-Mostowicza, którego *Wysokie progi* po pierwodruku prasowym w „Wieczorze Warszawskim” w 1935 roku miały dwie edycje książkowe w oficynie Rój[44] i – oddając głos redakcji – „nie były wznawiane po wojnie i tym samym są swego rodzaju nowością wydawniczą”[45]. Dopiero dwa lata po przedruku dzieła w „Przyjaciółce”, w 1988 roku, powieść przypomniała Krajowa Agencja Wydawnicza. Należy tylko podziwiać twórców tygodnika za to, z jaką zręcznością, ulegając ostatecznie prośbom o rozrywkową powieść obyczajową, ukazującą „dwudziestolecie międzywojenne, zupełnie nieznanne dzisiejszemu pokoleniu, które tak chętnie zachłystuje się nim”[46], podsunęli oni czytelnikom tekst należący wprawdzie do literatury popularnej tego okresu, ale nacechowany silnymi akcentami krytyki społecznej, szczególnie pod adresem ziemiaństwa.

[39] Ponadto aktorki i żony K. Čapka.

[40] Wydany staraniem Iskier w niewysokim nakładzie 5 tys. egz., miał szybko zniknąć z księgarń. Zob. „Przyjaciółka” 1962, nr 19, s. 6.

[41] „Przyjaciółka” 1972, nr 1, s. 6.

[42] Jak podaje D. Orzeł (*Książki Kornela Filipowicza*, [w:] *Kornel Filipowicz. Szkice do portretu*, red. nauk. S. Burkot, J. S. Ossowski, J. Rozmus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 318), mikropowieść uzyskała najwięcej, bo 5 wznowień i największy nakład wydawniczy (56 220 egz.) w całym dorobku twórczym pisarza.

[43] Zob. „Przyjaciółka” 1970, nr 18, s. 6: „Wiele z Was, miłe Czytelniczki, oglądało w telewizji *Dziewczęta*

z *Nowolipek* – adaptację książek *Dziewczęta z Nowolipek* i *Rajska jabłonia* Poli Gojawczyńskiej. Wiele też z Was czytało *Dziewczęta* drukowane dziewięć lat temu w odcinkach w naszym piśmie. Z radością i z zainteresowaniem zapewne będziecie więc śledzić dalsze losy Kwiryry, Amelki i innych, w powieści Poli Gojawczyńskiej pt. *Rajska jabłonia*, której druk rozpoczniemy już w następnym numerze”.

[44] E. G. [E. Głębicka], *Dołęga-Mostowicz Tadeusz* [hasło], [w:] *Współcześni...*, t. 2: C–D, Warszawa 1994, s. 186.

[45] „Przyjaciółka” 1986, nr 1, s. 10.

[46] *Ibidem*.

Na straży dydaktyczno-edukacyjnej funkcji literatury, współistniejącej z zadaniami perswazyjno-propagandowymi (zwłaszcza w latach stalinizmu), stała „Przyjaciółka” do końca omawianego okresu. Wyproszone w listach i odpowiedziach na ankietę czytelnicy „słynne” *Przeminęło z wiatrem* – ostatnie z dzieł opublikowanych w tygodniku przed 1990 rokiem – poprzedzał obszerny wstęp, wyjaśniający okoliczności powstania utworu, jego tło historyczne (z komentarzem, dlaczego autorka sympatyzowała z Południem) oraz rys charakterologiczny Scarlett O’Hary.

Analiza repertuaru powieściowego „Przyjaciółki” z lat 1948–1989 pokazuje, że nie było to czasopismo szczególnie nowatorskie w zakresie doboru tekstów beletrystycznych. Nie miało zresztą takich aspiracji, zważywszy na jego genezę i na skład publiczności czytelnicy. Ogłaszając w 1957 roku jedyną ankietę poświęconą wyłącznie drukowanym tu powieściom, bilansującą ich 10-letnią obecność w piśmie, redakcja wyraźnie określiła swoje stanowisko w tej materii: „Chcemy dostarczyć naszym Czytelniczkom pożytecznej rozrywki, ukazać poprzez utwory literackie różne strony życia, zaznajomić z literaturą obcą i rodzimą”[47]. Rezultaty sondażu utwierdziły zespół w przekonaniu o werystycznym odbiorze literatury: „Z ankiety wynikało jasno, o czym zresztą redakcja wiedziała wcześniej, że czytelniczki bardzo przeżywają niedole szlachetnych bohaterów, że nie zawsze zdają sobie sprawę z fikcyjności postaci powieściowych. [...] Ze względu na tego rodzaju reakcje i przeżycia czytelniczek »Przyjaciółka« musi specjalnie uważnie dobierać pozycje literackie. Na przykład nigdy nie dajemy tzw. »kryminałów« ani też utworów o wątpliwej wartości wychowawczej” – pisała redaktor naczelna Halina Koszutska[48]. Zainteresowanie wątkiem miłosnym, tematyką współczesną odbijającą „prawdziwe życie”, poszukiwanie w literaturze wzorów do naśladowania – oto, co kształtowało czytelniczy ideał powieściowy tamtego okresu[49].

Dekadę później, w 1966 roku, zagadnienie preferencji lekturowych powróciło na marginesie ogólnej ankiety skierowanej do odbiorczyń, zatytułowanej „Ty i »Przyjaciółka«”[50]. Jej wyniki wskazywały, że choć odcinek beletrystyczny nie należał do pozycji najbardziej poczytnych, jak „Radości i smutki” (45% głosów), nie mówiąc o rubryce z odpowiedziami na listy czytelnicze – „Między nami” (63%), to jednak miał swoją wierną publiczność o wyraźnie ukierunkowanych zainteresowaniach: „Co do

[47] „Przyjaciółka” 1957, nr 39, s. 4.

[48] H. Koszutska, „Przyjaciółka” i jej kontakty z czytelniczkami, „Zeszyty Prasoznawcze” 1964, nr 3, s. 139. „Przyjaciółka” złagodziła swoje stanowisko wobec kryminałów dopiero w latach 70. XX w., przy okazji rekomendacji dwóch tytułów z serii wydawniczej Iskier. Zob. „Przyjaciółka” 1977, nr 30, s. 13 (rubryka recenzyjna „Wśród książek”): „Powieści kryminalne nie wymagają reklamy. Lepsze czy gorsze – błyskawicznie znikają z półek księgarskich. Czytają je bowiem wszyscy lub prawie wszyscy, chociaż nie wszyscy przyznają się do tego, uważając kryminały za tę gorszą literaturę, którą nie wypada się

chwalić. Tymczasem kryminały mają również swoje zalety – pozwalają mianowicie odprężyć się, zapomnieć o troskach i kłopotach dnia codziennego, a jednocześnie zawierają wydźwięk moralny: udowadniają, że przestępstwo nie popłaca, a winowajca zawsze ponosi karę. I to właśnie zadecydowało, że Iskry rozpoczęły przed kilku laty edycję serii »Powieść co Miesiąc«.

[49] Zob. „Przyjaciółka” 1957, nr 50, s. 4.

[50] Zob. „Przyjaciółka” 1966, nr 1, s. 5, pytanie nr 24: „Jakie powieści najbardziej Cię interesują? Pamiętniki, obyczajowe, historyczne, sensacyjne, inne...”.

formy – to sprawa jest bezsporna: pamiętniki, pamiętniki i jeszcze raz pamiętniki (71 procent odpowiadających). A treść? Można by określić, że ideałem byłby sensacyjny historyczno-obyczajowy romans w formie pamiętnika. Takie głównie życzenia wypowiadały uczestniczki ankiety. Ano, będziemy szukać”[51]. Pewne konkretne propozycje odbiorczyń tygodnika nie mogły jednak (prawdopodobnie z przyczyn technicznych) zostać uwzględnione, np. druk *Nocy i dni* Marii Dąbrowskiej: „powieść ta ciągnęłaby się u nas wiele lat”[52].

W niedługim czasie po zakończeniu publikacji bieżącego – w momencie przeprowadzania ankiety – tytułu (*Romansu prowincjonalnego* Filipowicza) zaproponowano czytelniczkom zbliżoną do ich ideału, przynajmniej w niektórych punktach, opowieść biograficzną o Marii Curie, czekając z przedrukiem na jubileusz 100-lecia urodzin uczzonej, do 1967 roku. Dzięki temu udało się pogodzić interesy odbiorczyń i mocodawców tygodnika. Tym ostatnim odcinek beletrystyczny, a zwłaszcza kolumna z nowelistiką, często służył uświetnianiu oficjalnych rocznic i uroczystości[53]. O regularny dopływ historii zaspokajających czytelnicy „głód uczuć” postarała się „Przyjaciółka” w połowie lat 70. XX wieku dzięki cyklom zbeletryzowanych opowieści biograficznych Marka Ruszczyca na temat znanych postaci historycznych. Pod wiele obiecującymi tytułami: *Ich wielka miłość*, *Opowieści pałacowych krużganków*, *On i ona w historii*, przemycaly one, zgodnie z linią programową pisma, dawkę wiedzy o przeszłości.

W 1972 roku tygodnik włączył się do obchodów Międzynarodowego Roku Książki uchwalonego przez UNESCO, prosząc czytelniczki o wypowiedzi na temat ich książkowych (*nomen omen*) „przyjaciółek”. Rezultaty konkursu były więcej niż zadowalające. Gros uczestników najbardziej doceniało poznawczą rolę książki. Do wielu przemawiała „siła wychowawczego oddziaływania bohaterów współczesnych”, np. lotnika Mieriesjewa z *Opowieści o prawdziwym człowieku* (dzieła Borysa Polewoja) czy Marcjanny Fornalskiej (twórczyni autobiograficznego *Pamiętnika matki*), jak i wciąż atrakcyjne wzorce osobistego postępowania zawarte w utworach dawnych (Stefana Żeromskiego, Orzeszkowej, Lucy Maud Montgomery). Najmniejsza grupa odbiorców uczestniczących w konkursie miała cenić w książce ciekawą fabułę, szukać łatwej rozrywki, zabawy i sensacji. Takie podejście do lektury nie spotkało się z uznaniem redakcji: „W naszym konkursie niektóre osoby nie wahały się wskazać jako swej książki-przyjaciółki pozycji należącej do [...] najłżejszej »literatury wagonowej«. Wierzymy, że zainteresowania czytelnicze tych osób w przyszłości nie ograniczą się do cytowanych w ich listach tytułów, jak pisali, »miłych kryminałków«”[54]. Wymagała tego misja „Przyjaciółki”, przez z górą 40 lat odpowiedzialnej za kształtowanie kultury literackiej i czytelniczej mas ludowych.

[51] „Przyjaciółka” 1966, nr 30, s. 7.

[52] „Przyjaciółka” 1966, nr 12, s. 7.

[53] Od „Tygodnia lasu” w ramach obchodów 1000-lecia Państwa Polskiego po rocznicę powstania Ludowej Republiki Bułgarii.

[54] „Przyjaciółka” 1972, nr 32, s. 4.

1. MALISZEWSKA Maria [właśc. Beylin Karolina], *Dwie miłości. Powieść współczesna*
odc. 1: nr 1 (21 III 1948) – odc. 30: nr 30 (10 X 1948)
wariant tytułu: *Dwie miłości doktora Andrzeja*
2. KIJEWSKA Janina, *Błękitny list*
odc. 1: nr 32 (24 X 1948) – odc. 8: nr 40 (19 XII 1948)
3. MALISZEWSKA Maria [właśc. Beylin Karolina], *Pani Doktor przyjmuje. Powieść o różnych kobietach*
odc. 1: nr 41 (26 XII 1948) – odc. 24: nr 23 (5 VI 1949)
4. ORZESZKOWA Eliza, *Marta*
odc. 1: nr 26 (26 VI 1949) – odc. 47: nr 23 (4 VI 1950)
Orzeszkowa E., *Marta*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1873
5. KOPTIAJEW A Antonina, *Towarzyszka Anna*, przeł. z ros. M. Kelles-Krauzowa
odc. 1: nr 40 (1 X 1950) – odc. 53: nr 48 (2 XII 1951)
Koptiajewa A., *Towarzyszka Anna*, przeł. M. Kelles-Krauzowa, Książka i Wiedza, Warszawa 1950
oryg. *Товарищ Анна*, 1946
6. NIKOŁAJEWA Halina, *Żniwa*, [przeł. z ros. R. Bielicki]
odc. 1: nr 51 (23 XII 1951) – odc. 46: nr 52 (28 XII 1952)
Nikołajewa H., *Żniwa*, przeł. S. Furmanik, Książka i Wiedza, Warszawa 1952
oryg. *Жатва*, 1950
7. ORZESZKOWA Eliza, *Bene nati*
odc. 1: nr 20 (17 V 1953) – odc. 34: nr 9 (28 II 1954)
Orzeszkowa E., *Bene nati. Powieść wiejska*, G. Gebethner i S-ka, B. Rymowicz, Kraków–Petersburg 1891
8. ARGUNOWA Nora, *Drzwi otwarte na oścież*, przeł. z ros. M. Metanomska
odc. 1: nr 38 (19 IX 1954) – odc. 45: nr 37 (11 IX 1955), oryg.
Двери открыты настежь, 1955
9. BYSTRZYCKA Zofia, *Samotność*
odc. 1: nr 41 (9 X 1955) – odc. 64: nr 2 (13 I 1957)
Bystrzycka Z., *Samotność*, Czytelnik, Warszawa 1957
10. BAZIN Hervé, *Ośmielam się kochać*, przeł. z fr. M. Metanomska
odc. 1: nr 3 (20 I 1957) – odc. 36: nr 38 (22 IX 1957)
Bazin H., *Kogo śmiem kochać*, przeł. M. Metanomska, Czytelnik, Warszawa 1958, oryg. *Qui j'ose aimer*, 1956
11. ŁUBKOWSKA Wiesława, *Jej miłość*
odc. 1: nr 6 (9 II 1958) – odc. 23: nr 28 (13 VII 1958)
12. ROLLAND Romain, *Piotr i Lucja*, przeł. z fr. M. Zabojecka [właśc. M. Garfeinowa-Garska], H. Bezmanski [właśc. S. Posner]

POWIEŚCI
W ODCINKACH
DRUKOWANE
W „PRZYJACIÓŁCE”
W LATACH
1948–1989[55]

[55] Zestawienie sporządzono według chronologii wydawniczej. Zawiera ono główne dane bibliograficzne poszczególnych tytułów, informacje o ich polskich

pierwodrukach książkowych, tytuły oryginalne i daty pierwszych wydań w przypadku przekładów, ewentualnie uwagi.

- odc. 1: nr 36 (7 IX 1958) – odc. 13: nr 48 (30 XI 1958)
 Rolland R., *Piotr i Lucja. Idylla tragiczna*, przeł. M. Zabojecka,
 H. Bezmanski, wyd. J. Mortkowicz, Warszawa–Kraków 1922
 nazwisko tłumacza w wariantach: Bermański, Borkowski, Bezmański
 oryg. *Pierre et Luce*, 1920
13. ORZESZKOWA Eliza, *W klatce*
 odc. 1: nr 50 (14 XII 1958) – odc. 28: nr 25 (21 VI 1959)
 Orzeszkowa E., *W klatce. Powieść*, wyd. J. Okoński, Warszawa 1870
14. SCHEINPFLUGOVÁ Olga, *Ballada z przedmieścia*, przeł. z czes.
 E. Witwicka, odc. 1: nr 12 (20 III 1960) – odc. 20: nr 31 (31 VII 1960)
 Scheinpflugová O., *Ballada z przedmieścia*, przeł. E. Witwicka, Śląsk,
 Katowice 1960, oryg. *Ballada z Karlina*, 1935
15. GOJAWICZYŃSKA Pola, *Dziewczęta z Nowolipek*
 odc. 1: nr 23 (4 VI 1961) – odc. 48: nr 18 (6 V 1962)
 Gojawiczyńska P., *Dziewczęta z Nowolipek*, Rój, Warszawa 1935
16. CÉSPÉDES Alba de, *Brulion Walerii Cossati*, przeł. z wł. Z. Ernst-
 owa, odc. 1: nr 19 (13 V 1962) – odc. 51: nr 19 (12 V 1963)
 Céspedes A. de, *Brulion Walerii Cossati*, przeł. Z. Ernstowa, Iskry,
 Warszawa 1961, oryg. *Quaderno proibito*, 1952
17. MORRIS Edita, *Kwiaty Hiroszimy*, przeł. z ang. M. Leśniewska
 odc. 1: nr 20 (17 V 1964) – odc. 25: nr 44 (1 XI 1964)
 Morris E., *Kwiaty Hiroszimy*, przeł. M. Leśniewska, Wydawnictwo
 Literackie, Kraków 1964, oryg. *Flowers of Hiroshima*, 1959
18. KEITLEN Tomi [właśc. Keitlen Thelma], LOBSENZ Norman M.,
Pożegnanie z lękiem, przeł. z ang. M. Semerau-Siemianowska
 odc. 1: nr 45 (8 XI 1964) – odc. 60: nr 52 (26 XII 1965)
 Keitlen T., Lobsenz N. M., *Pożegnanie z lękiem*, przeł. M. Semerau-
 -Siemianowska, Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich,
 Warszawa 1964, oryg. *Farewell to Fear*, 1960
19. MINCZKOWSKI Arkadij, *Dorośli i Tonia*, przeł. z ros. I. Lewan-
 dowska, odc. 1: nr 1 (2 I 1966) – odc. 27: nr 27 (3 VII 1966)
 Minczkowski A., *Ci dziwni dorośli*, przeł. W. Karaczewska,
 Iskry, Warszawa 1983, oryg. *Странные взрослые*, 1979
20. FILIPOWICZ Kornel, *Romans prowincjonalny*
 odc. 1: nr 30 (24 VII 1966) – odc. 16: nr 45 (6 XI 1966)
 Filipowicz K., *Romans prowincjonalny*, Wydawnictwo
 Literackie, Kraków 1960
21. CURIE Ève, *Maria Curie*, przeł. z fr. H. Szyllerowa
 odc. 1: nr 10 (5 III 1967) – odc. 39: nr 48 (26 XI 1967)
 Curie È., *Maria Curie*, przeł. H. Szyllerowa, Wydawnictwo
 „J. Przeworski”, Warszawa 1938, oryg. *Madame Curie*, 1937
22. INOUÉ Yasushi, *Haori*, przeł. z fr. A. Gostyńska
 odc. 1: nr 49 (3 XII 1967) – odc. 9: nr 4 (28 I 1968)
 Inoué Y., *Haori*, przeł. A. Gostyńska, Czytelnik, Warszawa 1966
 oryg. *Ryōjū*, 1949

23. SCHEINPFLUGOVÁ Olga, *Białe drzwi*, przeł. z czes. D. Ciepieńko-Zielińska, odc. 1: nr 5 (4 II 1968) – odc. 68: nr 20 (18 V 1969)
Scheinpflugová O., *Białe drzwi*, przeł. D. Ciepieńko-Zielińska, Śląsk, Katowice 1966, oryg. *Bílé dveře. Román mladé dívky*, 1962
24. CUSACK Dymphna, *Czarna błyskawica*, przeł. z ang. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, odc. 1: nr 23 (8 VI 1969) – odc. 41: nr 10 (8 III 1970)
Cusack D., *Czarna błyskawica*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Czytelnik, Warszawa 1970, oryg. *Black Lightning*, 1964
25. GOJAWICZYŃSKA Pola, *Rajska jabłoń*
odc. 1: nr 19 (10 V 1970) – odc. 74: nr 40 (3 X 1971)
Gojawiczyńska P., *Rajska jabłoń*, Rój, Warszawa 1937
26. ŁOPALEWSKI Tadeusz, *Świat Marii Danuty*
odc. 1: nr 6 (6 II 1972) – odc. 66: nr 18 (6 V 1973)
Łopalewski T., *Świat Marii Danuty*, Czytelnik, Warszawa 1966
27. ANTOINE [właśc. Cierplikowski Antoni], *Czesalem cały świat*, przeł. z fr. J. Atras [Atlas?], odc. 1: nr 51 (23 XII 1973) – odc. 16: nr 14 (7 IV 1974), oryg. *J'ai coiffé le monde entier!*, 1963
28. POSMYSZ Zofia, *Mikroklimat*
odc. 1: nr 27 (7 VII 1974) – odc. 25: nr 51 (22 XII 1974)
Posmysz Z., *Mikroklimat*, Książka i Wiedza, Warszawa 1975
29. DOŁĘGA-MOSTOWICZ Tadeusz, *Wysokie progi*
odc. 1: nr 1 (2 I 1986) – odc. 32: nr 32 (7 VIII 1986)
Dołęga-Mostowicz T., *Wysokie progi*, Rój, Warszawa 1935
30. MITCHELL Margaret, *Przeminęło z wiatrem*, przeł. z ang. C. Wieniewska, odc. 1: nr 11 (12 III 1987) – odc. 94: nr 32 (9 VIII 1989), Mitchell M., *Przeminęło z wiatrem*, przeł. C. Wieniewska, Wydawnictwo „J. Przeworski”, Warszawa 1939 [właśc. 1938] oryg. *Gone with the Wind*, 1936

Anita Has-Tokarz
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Polska

SŁOWA KLUCZOWE
*bestseller, promocja
książki, reklama książki,
marketing dziecięcy, rynek
książki dla dzieci i mło-
dzieży, marka dziecięca*

TECHNOLOGIA HITU – BESTSELLERY WSPÓŁCZESNEGO RYNKU KSIĄŻKI DLA MŁODYCH CZYTELNIKÓW

KEYWORDS
*bestseller, promotion of
a book, book advertising,
marketing to children,
book market for children
and youth, children's
brand*

Współczesny przemysł wydawniczy oraz funkcjonowanie książki na rynku to zagadnienia złożone. Uzyskanie pełnego obrazu wskazanych problemów wymaga przyjęcia interdyscyplinarnego punktu widzenia, a co za tym idzie – wykorzystania różnorodnych metodologii: medioznawczej (ekonomika mediów)[1], ekonomicznej (zachowania konsumentów, marketing), socjologicznej (socjologia kultury), literaturoznawczej (kultura i komunikacja literacka), kulturoznawczej (przemysł kultury), bibliologicznej (ekonomika książki, konsumpcja książki)[2]. Artykuł

[1] Termin „ekonomika mediów” pojawił się w medioznawstwie stosunkowo niedawno, by służyć badaczom mediów do kompleksowego omawiania warunków, w jakich przyszło im przedstawiać funkcjonowanie rynku książki, prasy, radia, filmu, telewizji i internetu. Ekonomika mediów jest dziedziną zajmującą się poszukiwaniem, opisywaniem i analizą prawidłowości, które zachodzą w mediach w procesie produkcji, podziału, wymiany i konsumpcji (reprodukcji społecznej). Zob. T. Kowalski, B. Jung, *Media na rynku. Wprowadzenie do ekonomiki mediów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006; T. Skoczek, *Ekonomika mediów* [hasło], [w:] *Słownik wiedzy o mediach*, red. E. Chudziński, Wydawnictwo Szkolne PWN – ParkEdukacja, Warszawa–Bielsko-Biała 2007.

[2] Terminy „ekonomika książki” oraz „konsumpcja książki” zostały użyte m.in. przez R. Cybulskiego w pracy *Książka współczesna. Wydawcy – rynek – odbiorcy* (PWN, Warszawa 1986, rozdział IV: *Rola rynku jako zorganizowanego pośrednictwa między autorami a czytelnikami*. 1. *Wybrane problemy ekonomiki książki*; rozdział V: *Konsumpcja książki*). Autor wskazuje je jako

obszary badawcze specyficzne właśnie dla bibliologii. Określenia te wcześniej stosował R. Escarpit, który zaproponował traktowanie literatury nie jako systemu języka, lecz jako pewnego rodzaju zjawiska komunikacyjnego. Uznał, iż na tak pojmowaną literaturę składa się proces (projekt, medium, operacja) oraz aparat (produkcja, rynek, konsumpcja). Pierwsza perspektywa (projekt) odnosi się do zachowań jednostkowych i łączy się z analizą „wewnątrztekstową”. Książka postrzegana jest w tym modelu jako dzieło literackie / utwór. Druga perspektywa (aparat) odnosi się do zjawisk przebiegających na płaszczyźnie zachowań zbiorowych i wiąże się z funkcjonowaniem książki na rynku – jest ona w tym przypadku widziana jako produkt. Zob. R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, t. 3: *Perspektywy socjologiczne. Marksizm w badaniach literackich i jego promieniowanie*. Por. też J. Lalewicz, *Proces i aparat komunikacji literackiej*, „Teksty” 1978, nr 1.

niejszy dotyczy zaledwie fragmentu tej wieloaspektowej problematyki, mianowicie zjawiska bestsellera, omawianego tutaj w odniesieniu do obszaru współczesnego rynku wydawniczo-księgarskiego dla młodych czytelników.

Do refleksji nad fenomenem hitów wydawniczych dla dzieci i młodzieży wybrano perspektywę nie literaturoznawczą, lecz socjokulturową i ekonomiczną, pozwalającą na wydobycie jego komercyjnego aspektu. Przyjęcie takiej optyki obliguje do wykorzystania dorobku i narzędzi przede wszystkim z zakresu ekonomiki mediów czy – wężej – ekonomiki książki. Bestseller wydawniczy traktowany jest tu dwuwymiarowo: jako ważny komponent ponowoczesnej kultury konwergencyjnej, której istotną część stanowią artystyczno-komercyjne hybrydy, a także jako charakterystyczna forma strategii marketingowej oficyn działających na rynku książki dla młodych konsumentów.

Przegląd literatury dotyczącej problematyki bestsellera wskazuje, iż zdefiniowanie tego pojęcia nie jest proste[3]. W rozumieniu potocznym słowo „bestseller” to synonim książki popularnej, która odniosła sukces rynkowy, książki dobrze sprzedającej się, poczytnej. W ujęciu szerszym oznacza ono każdy produkt, który uzyskał sprzedaż najwyższą w swojej klasie. W odniesieniu do książki będzie chodziło o tytuły najchętniej nabywane w danym czasie i miejscu. Długość okresu, kiedy konkretna pozycja osiągała najwyższe nakłady lub popularność, jest drugą, obok liczby sprzedanych egzemplarzy, cechą charakteryzującą bestseller wydawniczy[4].

Wśród atrybutów książkowego hitu wskazywane są wysokie nakłady, podatność na działania marketingowe (specjalna promocja), specyficzny sposób rozpowszechniania (szybki wzrost krzywej sprzedaży), wysokie miejsce na liście bestsellerów, status nowości (bestsellery rzeczywiste rekrutują się spośród tekstów opublikowanych po raz pierwszy). Przygotowując się do prezentowania wybranych pozycji jako bestsellerów, wydawcy często koncentrują maksimum środków na realizacji tego zamierzenia. O tym, czy książka stanie się bestsellerem, decyduje ponadto gust i wybór czytelników, a zatem popyt. Rynek księgarski jest miejscem weryfikacji pracy autora i wydawcy. Odbiorcy, nabywając egzemplarze, nie tylko wyrażają zainteresowanie lub uznanie dla wybranych dzieł, lecz również przyczyniają się do ich finansowania[5].

Branżowe raporty i omówienia tendencji rozwojowych rynku książki dla dzieci i młodzieży w Polsce po 2000 roku sygnalizują występowanie dwójakiego rodzaju zmian: ilościowych i jakościowych. Analiza tych

[3] Zob. M. Mozer, *Bestseller: wstęp do problematyki badawczej i próba definicji*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” t. 8 (1998).

[4] *Eadem, Bestseller* [hasło], [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, wyd. 2, popr., uzup., Wrocław 2006.

[5] R. Cybulski, *Bestsellery – forma marketingu w ruchu wydawniczym*, [w:] *idem, Książka współczesna...*

pierwszych sugeruje, że segment rozwija się dość stabilnie[6]. Z kolei wskaźniki jakościowe mówią o różnorodności oferty adresowanej do wszystkich grup wiekowych młodych konsumentów, w zakresie zarówno tematyki oferowanej literatury, jak i jej poziomu, estetyki, kształtowania określonych kompetencji. Jest to korzystna transformacja w stosunku do stanu z lat 90. XX wieku, a zwłaszcza z drugiej połowy tej dekady, kiedy mieliśmy do czynienia z wyraźnym kryzysem książki dziecięcej. Szczególną zapaść przeżywało w tamtym okresie rodzime piśmiennictwo dla młodego odbiorcy, a starania instytucji *non profit* powiązanych z tym segmentem nastawione były na poprawienie kondycji polskiej literatury dla dzieci oraz na jej promocję – zarówno w kraju, jak i poza jego granicami.

Wskazane przeobrażenia jakościowe to niewątpliwie efekt długofalowego sukcesu cyklu o przygodach Harry'ego Pottera J. K. Rowling. Specjaliści od marketingu wydawniczego zgodnie utrzymują, że międzynarodowa popularność produktu zwanego „HP” wygenerowała rynkową modę na okołofantastyczną beletrystykę dla młodzieży, która w kolejnych latach wypełniła lukę po książkach Rowling. Gdyby nie „Harry Potter” (1997–2007, pol. 2000–2008), na półkach polskich księgarń nie pojawiłyby się tytuły wchodzące w skład tak poczytnych powieści, sag, serii i cykli literackich, jak „Seria Niefortunnych Zdarzeń” („A Series of Unfortunate Events”, 1999–2006, pol. 2002–2007) *Endymion Spring* (2006, pol. 2007) i „CHERUB” (2004–2010, pol. 2007–2011) Egmontu; „Dziedzictwo” („Inheritance Cycle”, 2002–2011, pol. 2004–2012) oficyny MAG; „Ulysses Moore” (2004–, pol. 2006–) firmy Olesiejuk; „Zmierzch” („Twilight”, 2005–2008, pol. 2007–2009) Wydawnictwa Dolnośląskiego; „Tunele” („Tunnels”, 2005–2013, 2008–2013) Wilgi; „Kroniki Archeo” (2010–) Zielonej Sowy; „Akademia Wampirów” („Vampire Academy”, 2007–2010, pol. 2010–2012) i „Wampiraci” („Vampirates”, 2005–2011, pol. 2006–2012) Naszej Księgarni; „Jutro” („Tomorrow”, 1993–1999, pol. 2011–2012) Znaku; oraz „Igrzyska Śmierci” („The Hunger Games”, 2008–2010, pol. 2009–2010) oficyny Media Rodzina – by wymienić tylko najbardziej znane młodym czytelnikom inspiracje. Grupą odbiorców docelowych tych utworów pozostaje ta sama młodzież, również podłoże opisywanych w nich historii jest to samo: granica dwóch światów, a zatem poczytna wśród młodych fantastyka w jej różnorodnych odmianach.

Właściwa omawianemu segmentowi stabilność stanowi w dużej mierze rezultat prowadzenia przez oficyny polityki opartej na kreowaniu

[6] Zob. M. Zając, *Rynek książki dla dzieci i młodzieży*, [w:] *Dziecko i książka. Materiały z ogólnopolskiej konferencji naukowej, Biblioteka Narodowa 27–28 października 2003 roku*, red. G. Lewandowicz-Nosal, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2004; K. Frołow, Ł. Gołębiowski, *Rynek, który jest cool. Książki dla niedorosłych*, „Biblioteka Analiz” 2005, nr 2; M. Zając, *Czy wampir zostanie*

Potterem? Rynek książki dziecięco-młodzieżowej: nie grozi nam nuda, „Magazyn Literacki »Książki«” 2009, nr 6, dodatek; Ł. Gołębiowski, E. Tenderenda-Ożóg, *Słaby rok pomimo bestsellerów. Rynek książki dziecięcej*, „Magazyn Literacki »Książki«” 2010, nr 6, dodatek; M. Zając, *Gdzie te bestsellery z dawnych lat? Rynek książki dziecięcej*, „Magazyn Literacki »Książki«” 2011, nr 6, dodatek.

megabestsellerów – międzynarodowych bestsellerów, tzw. brandów (mark). Na krajowy rynek książki dla młodego czytelnika niemal natychmiast trafiają zachodnie hity, a wydawcy podejmują ryzyko publikowania dzieł nieznanych dotychczas autorów, także tych wymagających silnego wsparcia promocyjnego.

Ogromną rolę marketingu w kreowaniu bestsellerów podkreśla Stephen Brown, rozważając fenomen marki „HP”. Badacz udowadnia, że to właśnie przemyślana strategia „zamieniła limitowaną edycję książki w międzynarodowy bestseller, manię rodem z boiska szkolnego w światowy hit, a portret Pottera rozpowszechniła wszędzie: od plakatów i pizam począwszy, na pluszowych zabawkach i butelkach Coca-Coli skończywszy”; „sprawiła, że Harry Potter jest tym, czym jest”[7]. Według Browna współczesny efektywny marketing książki angażuje pięć zasadniczych elementów. Pierwszym jest autor (*author*) – skuteczne sprzedawanie publikacji w ogromnym stopniu zależy od osoby twórcy, nie tylko bowiem on snuje opowieść, ale także jego biografia sama w sobie stanowi atrakcyjną fabułę, często wykreowaną dla potrzeb marketingu (tak jak było w przypadku Rowling czy Christophera Paoliniego, do którego powrócimy dalej). Czynnikiem drugim to treść (*content*) – aby odnieść sukces, książka musi łączyć konwencje i innowacje, powtórzenie z innowacją. Jako trzeci element Brown wymienia okładkę (*cover*) – opakowanie produktu, będące, jak wiadomo, narzędziem komunikacji marketingowej: klienci kupują książki dzięki okładkom i takie ich elementy jak tytuł, szata graficzna, blurb, a także etykieta „Światowy bestseller” na froncie to instrumenty służące przyciągnięciu uwagi konsumenta. Zainteresowanie (*interest*) jest kolejnym kryterium – stymulowanie popularności poprzez nadanie publikacji rozgłosu medialnego, a ponadto wykorzystanie mediów w jej promowaniu częstokroć okazują się ważniejsze niż jej wartość merytoryczna: książki funkcjonują w przestrzeni multimedialnej, a kolejne medialne wersje są *de facto* repetycjami literackiej fabuły i/lub postaci. Wreszcie czynnik piąty: dostępność (*obtainability*) – w dobie konkurencyjności ogromnej liczby pozycji kluczem do sukcesu jest pozyskanie odpowiednich kanałów dystrybucji, tj. liczących się księgarni i hipermarketów. Wymienione przez Browna kryteria warunkują skuteczne trafienie w gusta i zainteresowania publiczności, a co za tym idzie, efektywne sprzedawanie książek na rynku i kreowanie globalnych bestsellerów, których zasięg oraz popularność mają wymiar międzynarodowy[8], a one same – na skutek procesu ciągłej cyrkulacji treści pomiędzy różnymi platformami

[7] S. Brown, *Magia Harry'ego Pottera. Kreowanie globalnej marki*, przeł. H. Bem, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 19, 51–52.

[8] Skłonność do koncentracji i rozszerzania się odbioru na kilka, a nawet kilkanaście czy kilkadziesiąt krajów, przechodzenia od publiczności jednonarodowej do wie-

lonarodowej, od jednorodnych mediów do różnorodnych środków przekazu stanowi fundamentalną własność procesu globalizacji mediów. Zob. J. Gajda, *Mass media – globalizacja i indywidualizacja odbioru* [hasło], [w:] *Popularna encyklopedia mass mediów*, red. J. Skrzypczak, Kurpisz, Poznań 1999.

medialnymi – funkcjonują w kulturze jako opowieści transmedialne (*transmedia storytelling*)[9].

Wdrażanie reguł nowoczesnego kindermarketingu i tworzenie narracji prowadzonych w różnych mediach stanowi istotę polityki wydawniczej realizowanej przez oficynę Egmont Polska, jak również przez wiele innych firm działających w omawianym segmencie. „Opowieści są w centrum naszych wszystkich działań”, „*We bring stories to life*” – to główne hasła przyjętej przez koncern misji. Polityka wydawnicza firmy łączy się z maksymalnym wykorzystaniem potencjału tytułów na licencji i z budowaniem wokół nich zestawu produktów określonej marki. W latach 2008–2010 Egmont Polska opublikował 22 pozycje związane z brandem „High School Musical” („HSM”) w łącznym nakładzie 400 tys. egzemplarzy. Sukces ten podzieliła wielotomowa seria adresowana do nastoletnich dziewcząt – „Hannah Montana” („HM”). W obu przypadkach poszczególne tomy zajmowały czołowe miejsca krajowych list bestsellerów: „Magazynu Literackiego »Książki«”, „Biblioteki Analiz” oraz sieci Empik. Tak jak inne międzynarodowe marki (choćby związane z Disneyem „Król Lew”, „Pocahontas”, „Kubuś Puchatek”, „Auta”, a także np. „Listonosz Pat”, „Świnka Peppa”, „Odlotowe Agentki” czy „Hello Kitty”), również wspomniane brandy dla nastolatków otoczone są wszelkiego rodzaju drobniejszymi publikacjami (czasopisma, komiksy, kolorowanki), produkcjami filmowymi i serialowymi, aż po galaktykę różnorodnych gadżetów, zapewniających firmie dodatkowe przychody i rekompensujących straty w razie rynkowego niepowodzenia książki.

O tym, jak dużą wagę w polityce wydawniczej firmy przykłada się do dobrych *public relations*, świadczy przypadek związany z promocją „Serii Niefortunnych Zdarzeń” Daniela Handlera, ukrywającego się pod pseudonimem Lemony Snicket[10]. Według danych HarperCollins, amerykańskiego wydawcy cyklu, łączna wielkość sprzedaży tomów wchodzących w jej skład na całym świecie przekroczyła 50 mln egzemplarzy (w tym 5 mln w samej Wielkiej Brytanii). Fabuła całości, osadzona w mrocznej scenarii zbliżonej do tej z XIX-wiecznych opowieści grozy Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, Edgara Allana Poe’go czy Arthura Conana Doyle’a, przedstawia zawiłe perypetie trójki osieroczonego

[9] Pojęcie stworzone w 2003 r. przez amerykańskiego kulturoznawcę i teoretyka mediów H. Jenkinsa (*Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 260) w celu określenia historii odsłanianych „na różnych platformach medialnych, przy czym każde medium ma swój oddzielny wkład w nasze zrozumienie fikcyjnego świata”. Kontekstem ich funkcjonowania jest dokonująca się w kulturze współczesnej konwergencja mediów. Zob. też A. Has-Tokarz, *W.I.T.C.H.(mania) jako przykład globalnego produktu medialnego dla dzieci*, [w:] *Bestsellery, literatura*

popularna, odbiorcy. Empiryczne badania współczesnego czytelnictwa, red. A. Dymmel, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2009; *eadem*, *O (inter)medialności współczesnej literatury dla młodzieży (na przykładzie cyklu »Zmierzch» Stephenie Meyer)*, [w:] *Książka, biblioteka, informacja. Między podziałami a wspólnotą*, cz. 2, red. J. Dzieniakowska, I. Krasieńska, M. Olczak-Kardas, Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce 2011.

[10] Oficjalna strona internetowa stworzona w celu promocji serii: <http://bit.ly/1uSHpZ> [data dostępu: 15 x 2013].

rodzeństwa Baudelaire'ów: Wioletki, Klausa i Słoneczka, zmuszonych do walki z uosobieniem wszelkiego zła – hrabią Olafem. Również pod względem edytorskim cykl wysmakowaną estetycznie stylistyką nawiązuje do gotyckiego romansu i opowieści o duchach. Dużą rolę odgrywają w tym przypadku niepokojące, posępne ilustracje Bretta Helquista, stylizowane na XIX-wieczne drzeworyty. Twórca cyklu niewątpliwie uprawia interesującą grę z konwencjami wielkiej literatury i literatury dziecięcej jako takiej, czego odzwierciedleniem są brak optymistycznych zakończeń, antyreklama zawarta w notkach odautorskich zamieszczonych na okładce (informujących, że wszystko skończy się źle) czy oryginalne, dowcipne dedykacje na początku każdego tomu:

„Drogi czytelniku!

Z przykrością zawiadamiam Cię, że książka, którą trzymasz w ręku, jest wyjątkowo nieprzyjemna. Opowiada ona historię trójki dzieci, którym wszystko układa się fatalnie. Pomimo uroku osobistego i inteligencji rodzeństwo Baudelaire wiezie żywot pełen przykrości i łez. Od pierwszych stron tej książki, gdy dzieci otrzymują tragiczną wiadomość, nieszczęście depcze im po piętach. Są jak magnesy przyciągające pech.

W tej jednej małej książeczce utrudniają im życie: chciwy i odrażający łotr, drapiące ubrania, straszny pożar, spiszek mający na celu zagarnięcie ich majątku oraz zimna owsianka na śniadanie.

Moim przykrym obowiązkiem jest spisanie smutnych przypadków rodzeństwa Baudelaire, lecz Tobie, Czytelniku, nic nie przeszkadza odłożyć tę książkę i poczytać sobie coś wesołego, o ile wolisz wesołe lektury.

Z szacunkiem

Lemony Snicket”[11].

W ramach cyklu ukazało się 13 części. Cztery pierwsze tomy: *Przykry początek* (*The Bad Beginning*, 1999), *Gabinet gadów* (*The Reptile Room*, 1999), *Ogromne okno* (*The Wide Window*, 2000) oraz *Tartak tortur* (*The Miserable Mill*, 2000), trafiły na polski rynek w 2002 roku. W roku następnym wyszły kolejne cztery części: *Akademia antypatii* (*The Austere Academy*, 2000), *Winda widmo* (*The Ersatz Elevator*, 2001), *Wredna wioska* (*The Vile Village*, 2001) i *Szkodliwy szpital* (*The Hostile Hospital*, 2001). W 2004 – *Krwiożerczy karnawał* (*The Carnivorous Carnival*, 2002) i *Zjezdne zbocze* (*The Slippery Slope*, 2003), w 2005 – *Groźna grotta* (*The Grim Grotto*, 2004), w 2006 – *Przedostatnia pułapka* (*The Penultimate Peril*, 2005), w 2007 tom ostatni – *Koniec końców* (*The End*, 2006)[12].

Promocja cyklu rozpoczęła się podczas 47. Międzynarodowych Targów Książki w Warszawie. Zorganizowano wówczas elitarną imprezę dla dziennikarzy, utrzymaną w groteskowej estetyce powieści. W radio-

[11] L. Snicket, *Przykry początek*, il. B. Helquist, przeł. J. Kozak, Egmont, Warszawa 2002, s. 6.

[12] K. Frołow, *Dać komuś kopa. „Seria Niefortunnych Zdarzeń” Lemony Snicketa*, [w:] *idem, Jak wypromowano*

bestseller, Biblioteka Analiz, Warszawa 2006. Oficjalna strona internetowa książek: <http://bit.ly/1qL4EAh> [data dostępu: 15 x 2013]

wej „Trójce” znany aktor Henryk Talar czytał jej fragmenty (nieco później emitowało je radio RMF Classic). Do chwili obecnej pliki w formacie MP3 można pobrać z oficjalnej strony cyklu. Udostępniono je także na serwerze patrona medialnego, tj. Wirtualnej Polski. Wprowadzaniu każdego tomu towarzyszyła promocja organizowana w sieci Empik. W salonach eksponowane były plakaty i ulotki, a na budynku Empiku na Nowym Świecie w Warszawie pojawił się baner reklamowy cyklu. W księgarniach Matras każdy tom stawał się książką tygodnia, dzięki czemu mógł liczyć na specjalną ekspozycję.

Wydarzeniem rynkowym stało się opublikowanie *Nieautoryzowanej autobiografii* Snicketa (*Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography*, 2002, pol. 2004), będącej zbiorem fikcyjnych dokumentów (zdjęć, listów, telegramów, cytatów, zapisów rozmów etc.) nawiązujących do cyklu. Książka składa się z dwóch części: przedmowy napisanej przez Handlera, który podaje się za „oficjalnego przedstawiciela Lemony[’ego] Snicketa w sprawach prawnych, literackich i towarzyskich” oraz właściwej treści: 13 podwójnie tytułowanych rozdziałów (w sposób zasugerowany przez wydawcę i poprawiony przez Snicketa).

Polska promocja tej publikacji zaledwie o kilka miesięcy poprzedzała światową premierę filmu *Lemony Snicket: Seria niefortunnych zdarzeń* (*Lemony Snicket’s A Series of Unfortunate Events*, reż. Brad Silberling, Niemcy–USA 2004), zrealizowanego na podstawie trzech pierwszych tomów, w którym główną rolę zagrał znany hollywoodzki aktor Jim Carrey. Po amerykańskiej premierze obraz znalazł się na pierwszej pozycji w *box office*. W Polsce przez trzy tygodnie utrzymywał się na drugim miejscu najchętniej oglądanych produkcji. W związku z polską premierą filmu Egmont zaplanował szereg działań promocyjnych i wspomagających sprzedaż cyklu. Od 8 XII 2004 w restauracjach Pizza Hut trwała akcja polegająca na dodawaniu do zestawu familijnego promującej film broszury z fragmentem książki *Przykry początek* i z zagadkami podobnymi do tych zadawanych przez negatywnego bohatera książek Snicketa – hrabiego Olafa. Naśladowano w ten sposób rozwiązania stosowane przez edytora amerykańskiego – w USA do popularnych zestawów śniadaniowych dla dzieci Lunchables dołączano serię minipowiazań zatytułowanych *The Dismal Dinner*, mówiących m.in. o czwartej od końca proszonej kolacji w domu Baudelaire’ów. W polskich księgarniach pojawiły się w tym czasie charakterystyczne trójpaki z pierwszymi tomami cyklu, które doskonale się sprzedawały, intensyfikując zainteresowanie młodych czytelników kolejnymi tomami.

Do sukcesu cyklu bezsprzecznie przyczyniła się dystrybucja poszerzona o sprzedaż hipermarketową (Auchan, Tesco, Carrefour) oraz promowanie go poprzez konkursy i reklamę we własnych magazynach młodzieżowych firmy Egmont, takich jak: „W.I.T.C.H.”, „13. Magazyn Szczęśliwej Nastolatki” czy „Kaczor Donald”. Konkursy, w których nagrodami były poszczególne tomy, emitowano w radiu RMF, stacjach Fox Kids, TVP1, TVP2 i ZigZap. Ponadto duże materiały promocyjne opublikowano

w wiodących ogólnopolskich tygodnikach: „Polityce” i „Newsweeku”. Do promocji „SNZ” imponująco przyczynili się też fani, tworząc setki tysięcy własnych stron internetowych. W sumie cykl rozszedł się w nakładzie blisko 400 tys. egzemplarzy. Pierwsze trzy tomy osiągnęły łączny nakład ponad 80 tys. egzemplarzy[13].

Z okazji polskiej premiery ostatniego tomu cyklu *Koniec końców* uruchomiono specjalną stronę internetową dla fanów – www.niefortunne.pl. Miłośnicy przygód rodzeństwa Baudelaire’ów znajdowali na niej informacje o każdym z 13 tomów, ich okładki oraz rysunki, tapety i elektroniczne kartki pocztowe związane z cyklem. Dodatkową atrakcją stanowiły zamieszczone w serwisie fragmenty książek do posłuchania oraz konkurs z nagrodami, w którym można było wygrać jeden z 13 zestawów kalendarzy i płyt z filmem DVD. Strona na bieżąco publikowała też materiały dla dorosłych – przedruki artykułów z opiniotwórczych magazynów (np. z francuskiego „Le Figaro” ujawniającego, kim naprawdę jest Snicket, czy z „Publishers Weekly”) oraz *Przewodnik dla nauczycieli*, zawierający propozycje zajęć szkolnych z wykorzystaniem „SNZ”.

Praktycy marketingu dziecięcego przyjmują, że fundamentalną zasadą przy kreowaniu działań skierowanych do dzieci pozostaje oparcie się na „zabawie, interakcji, zaangażowaniu”[14]. Dobra witryna internetowa winna zawierać komponenty, które wywołają w młodym odbiorcy takie właśnie reakcje i przeżycia. Mogą to być różnego rodzaju ankiety, konkursy, sondaże, gry, quizy, łamigłówki. Nedorosły użytkownik internetu – inaczej niż widz telewizyjnych spotów reklamowych – dobrowolnie i spontanicznie wchodzi w interakcję z komunikatem promocyjnym, gdy ten podany jest w formie zabawy. Do opisu tego zjawiska w nomenklaturze marketingu używa się określenia „*advertainment*”, będącego kontaminacją dwóch angielskich słów: „*advertising*” (‘reklama’) oraz „*entertainment*” (‘rozrywka’). Przykładem ilustrującym zastosowanie takiego rozwiązania jest strona www.wampiraci.pl, promująca cykl Justina Sompera[15]. Witryna ta stanowi element większej kampanii promocyjnej, związanej z wprowadzaniem na rodzimy rynek nowego twórcy w 2006 roku, jak również z realizacją założeń sprzedażowych. Zawiera szczegółowe informacje na temat książek, fragmenty tekstów, profile bohaterów, obszerną notę o autorze, film z trasy promocyjnej, galerie, konkursy, tapety. Odwiedzający stronę mogą brać aktywny udział w zabawach i konkursach. Dostępna jest tam także gra *online* poświęcona cyklowi. Czytelnicy powieści Sompera mają szansę uczestniczyć

[13] Zob. J. Hetman, *Snicket na srebrnym ekranie. Ekranizacja „Serii Niefortunnych Zdarzeń”, „Biblioteka Analiz”* 2005, nr 2, s. 12.

[14] Zasadę tę w odniesieniu do budowania stron [www](http://www.ly/luzHrBo) omawia T. Gregorzczak (*Dzieci z innej planety*, <http://bit.ly/luzHrBo> [data dostępu: 15 X 2013]).

[15] W skład serii „Wampiraci” wchodzi następujące powieści: *Demony oceanu* (*Demons of the Ocean*, 2005, pol. 2006), *Fala terroru* (*Tide of Terror*, 2006, pol. 2007), *Krwawy kapitan* (*Blood Captain*, 2007, pol. 2008), *Czarne Serce* (*Black Heart*, 2009, pol. 2009), *Imperium nocy* (*Empire of Night*, 2010, pol. 2011) i *Wojna nieśmiertelnych* (*Immortal War*, 2011, pol. 2012), oraz opowiadanie *Martwa głębia* (*Dead Deep*, 2007, pol. 2009).

w bogatym pod względem estetycznym obrazie fantastycznego, pełnego przygód świata utworu, co pozwala na zbudowanie silniejszej więzi z książką i rozbudza zainteresowanie kolejnymi tomami.

W analogiczny sposób zbudowana została strategia marketingowa utrzymanego w konwencji *fantasy* cyklu „Tunele” brytyjskich autorów Rodericka Gordona i Briana Williama[16]. Za jego sukces odpowiada człowiek, dzięki któremu świat poznał Rowling i wykreowaną przez nią postać Harry’ego Pottera – słynny brytyjski wydawca Barry Cunningham. Jego marka została wykorzystana przy promocji nowego cyklu fantastycznego. Jeden z czołowych angielskich pisarzy *science fiction*, Philip Ardagh, na łamach dziennika „The Guardian” stwierdził, że „stworzona przez Rodericka i Briana historia jest naprawdę bardzo ekscytująca”, a „The Times” określił ją jako „bardzo dobrą przygodową propozycję dla młodych czytelników”. „Tunele” zostały również ocenione jako najlepsze książki dla dzieci i młodzieży przez popularny brytyjski program *Richard and Judy*. Polski wydawca cyklu oparł ich promocję na odwołaniu się do rozpoznawalności marki „HP” wśród młodzieży. Okładka pierwszej części cyklu opatrzona została blurbem: „Nowy BESTSELLER B. Cunnighama, odkrywcy Harry’ego Pottera...”, kolejne zaś – „ŚWIATOWY BESTSELLER, wciągający, ekscytujący... i przerażający!”. Na stronie dotyczącej cyklu, www.ksiazkatunele.pl, umieszczono specjalną grę odzwierciedlającą obraz podziemnego świata mrocznych powieści. Oprócz tego użytkownik za pośrednictwem witryny uzyskał dostęp do materiałów poświęconych powieści, związanych z nią tapet i wygaszaczy ekranu.

Inną egzemplifikacją realizacji założeń advertainmentu w promocji książki jest siedmiotomowy cykl „Jutro” Johna Marsdena[17], wyróżniony licznymi nagrodami w Australii, Stanach Zjednoczonych, Szwecji i Niemczech. W USA znalazł się on na liście najlepszych pozycji dla młodzieży, a w Szwecji na pierwszym miejscu na liście publikacji polecanych przez nastolatków. Polski wydawca zorganizował promocję cyklu z udziałem autora, który we wrześniu 2011 odwiedził Warszawę i Kraków. Przyjazd pisarza zaplanowano jako etap akcji propagowania czytelnictwa „Przeczytaj dziś, zanim nadejdzie »Jutro«”, w której wzięło udział 6000 szkół z całego kraju. Marsden spotkał się z młodzieżą gimnazjalną i opowiedział o kulisach pracy nad cyklem. Poprowadził też warsztaty językowe dla nauczycieli i bibliotekarzy pod hasłem: „Wyprawa w »Jutro«”. Książki te polecali czytelnikom dziennikarze ogólnopolskiej prasy, m.in. Agnieszka Wolny-Hamkało z „Gazety Wyborczej”: „»Jutro« zadaje kłam przesądom, jakoby bestseller miał być opartą na schematach banal-

[16] Serię tworzy 6 ksiąg: *Tunele (Tunnels, 2005, pol. 2008)*, *Głębiej (Deeper, 2008, pol. 2008)*, *Otchłań (Freefall, 2009, pol. 2009)*, *Blżej (Closer, 2010, pol. 2010)*, *Spirala (Spiral, 2011, pol. 2012)* i *Final (Terminal, 2013, pol. 2013)*.

[17] Do serii należy 7 tomów: *Jutro: kiedy zaczęła się wojna (Tomorrow, When the War Began, 1993, pol. 2011)*, *W pułapce*

nocy (The Dead of the Night, 1994, pol. 2011), *W objęciach chłodu (Tomorrow: The Third Day, The Frost, 1995, pol. 2011)*, *Przyjaciele mroku (Darkness Be My Friend, 1996, pol. 2011)*, *Gorączka (Burning for Revenge, 1997, pol. 2012)*, *Cienie (The Night is for Hunting, 1998, pol. 2012)* i *Po drugiej stronie świtu (The Other Side of Dawn, 1999, pol. 2012)*.

ną historią. [...] To trochę thriller, trochę sensacja – czyta się doskonale bez względu na wiek. Nic dziwnego, że powieść »Jutro« stała się bestsellerem”. Wykorzystano także osobę znanego historyka i popularnego pisarza Normana Daviesa, który zachęcał do przeczytania książek Marsdena słowami: „Czy historyk może polecać lekturę fikcji historycznej albo powieści futurologicznej? Może, jeśli są [one] dobrze napisane, dają radość lektury i jeśli niosą w sobie jakąś prawdę o ludziach i społeczeństwach. »Jutro« spełnia wszystkie te warunki. Mam nadzieję, że ta powieść zachęci do czytania tysiące młodych ludzi”. Polski wydawca stworzył osobną witrynę internetową cyklu – www.seriajutro.pl, zawierającą materiały dotyczące książek i ich autora, opisy bohaterów, konkursy na najlepsze notki wydawnicze i billboardy reklamowe, fragmenty do przeczytania i odsłuchania, film o Marsdenie, materiały dotyczące ekranizacji filmowej pierwszego tomu „Jutra” oraz materiały dydaktyczne dla nauczycieli.

Specyficzna kampania internetowa towarzyszyła także promocji dzieła Suzanne Collins „Igrzyska Śmierci”. Cykl uzyskał status światowego bestsellera, utrzymując się przez wiele tygodni na szczycie list „New York Timesa” oraz „Publishers Weekly”[18]. Promowali go popularni wśród młodych czytelników i powszechnie znani pisarze: Stephen King i Stephenie Meyer, zamieszczając na swoich autorskich stronach internetowych entuzjastyczne opinie na temat trzeciego tomu. Wprowadzeniu „Igrzysk Śmierci” na polski rynek wydawniczy towarzyszyło uruchomienie witryny, która – oprócz standardowych informacji o autorce, książkach, filmie czy materiałach recenzyjnych – udostępnia miłośnikom powieści internetową „grę o przetrwanie”, pozwalającą na przeżycie w wirtualnym świecie przygód i emocji podobnych do tych, jakie towarzyszą bohaterom[19].

Przykładem odzwierciedlającym ogromną rolę promocji i reklamy w wykreowaniu globalnej popularności tekstu literackiego dla młodzieży jest powieść *Eragon* Christophera Paoliniego. Pierwsza wersja książki została opublikowana w USA w 2002 roku przez Paolini International LLC – spółkę wydawniczą założoną przez rodziców autora, w nakładzie zaledwie 8 tys. egzemplarzy. Paolini przebrany w średniowieczny kostium odwiedzał wówczas szkoły w Stanach Zjednoczonych i czytał fragmenty swojego dzieła rówieśnikom. Dzięki tym spotkaniom stał się osobą rozpoznawalną wśród młodych ludzi. Prawa do edycji poprawionej wersji powieści nabyło wówczas wydawnictwo Alfred A. Knopf, wykorzystując w promocji tomu historię Paoliniego – młodego geniusza, dotąd kształconego w domu przez rodziców. Nową premierę w USA powieść miała w 2003 roku – ta wersja sprzedawała się w nakładzie 3,5 mln egzemplarzy. Przez 24 tygodnie książka figurowała na liście bestsellerów „New York Timesa” (tylko piąta część przygód Harry’ego Pot-

[18] Trylogię tworzą: *Igrzyska śmierci* (*The Hunger Games*, 2008, pol. 2009), *W pierścieniu ognia* (*Catching Fire*, 2009, pol. 2009) i *Kosogłós* (*Mockingjay*, 2010, pol. 2010).

[19] Strona poświęcona trylogii: <http://bit.ly/1oE1f5> [data dostępu: 15 x 2013].

tera sprzedawała się w tamtym czasie lepiej). Wokół dzieła bardzo szybko zgromadziła się społeczność fanów, a prawa do niego sprzedano do ponad 20 krajów. Oficyna MAG – polski wydawca *Eragona* i pozostałych trzech części cyklu „Dziedzictwo” [20] – nabyła licencję na jego publikowanie w 2004 roku. Decyzję podjęto po ogłoszeniu informacji, że w Stanach Zjednoczonych rozpoczęto przygotowania do realizacji filmu opartego na powieści.

Eragon (reż. Stefen Fangmeier), w którego obsadzie znalazły się takie gwiazdy jak Jeremy Irons, Robert Carlyle i John Malkovich, miał swą premierę światową i polską niemal równocześnie – w grudniu 2006. Z tą drugą połączona została akcja promująca grę planszową *Eragon*. Bezpłatna gazeta „Metro”, która była patronem medialnym produkcji, w dniach 18–19 XII 2006 do części swojego nakładu dołączała jej egzemplarze. Dystrybuowane były one w łącznej liczbie 362 500 sztuk przez kolporterów gazety wraz z jej aktualnym wydaniem o zasięgu krajowym. Sampling gier stanowił element kompleksowej współpracy „Metra” z dystrybutorem filmowego *Eragona* – firmą Imperial CinePix. Działania promocyjne łączące się z premierą filmu obejmowały również ekspozycję plakatów na wózkach i kamizelkach kolporterów, cykl konkursów z nagrodami związanymi z produkcją oraz publikację, w dniu 20 XII, specjalnego dodatku w formie półobłożenia „Metra” (reklama na pierwszej i drugiej stronie gazety).

Polski wydawca wykorzystał w kampanii promocyjnej informację, że *Eragon* jest powieścią napisaną przez nastolatka. Sprowokowało to opiniotwórcze magazyny prasowe („Zwierciadło”, „Perspektywy”) do publikacji artykułów problemowych. Rozesłano 100 wydrukowanych cyfrowo egzemplarzy recenzenckich do dziennikarzy i uzyskano 50-procentową skuteczność – tyle ukazało się recenzji i informacji w środkach masowego przekazu. Teksty o dziele Paoliniego zamieszczano w periodykach opinii, jak „Polityka”, „Wprost”, „Gazeta Wyborcza”, ale także w „Naj”, „Poradniku Domowym”, prasie lokalnej („Gazecie Krakowskiej”, „Dzienniku Bałtyckim”, „Tygodniku Łódzkim”) i w większość pism młodzieżowych. Fragmenty czytano w radiu Bis, popularnym w grupie potencjalnych czytelników (wyemitowano w sumie 40 audycji). Dzień po premierze o powieści mówiono w *Teleekspresie*, *Kawie czy herbacie* i *Książkach z górnej półki*. Wydawnictwo MAG wykupiło płatne spoty reklamowe w Wirtualnej Polsce, w portalu ogłoszeniowym Anonse.pl i na wortalach młodzieżowych: Gildia.pl, Valkiria.net, Esensja.pl. Większość księgarń jeszcze przed premierą otrzymała materiały promocyjne: plakaty i tzw. booklety, czyli 16-stronicowe fragmenty książki. Zdanie: „Był »Władca Pierścieni«, był »Harry Potter«, nadszedł czas *Eragona...*”, stało się głównym hasłem zakrojonej na szeroką skalę medialnej kampanii reklamowej. Przypomnienie tych tytułów w entuzja-

[20] Na cykl „Dziedzictwo” składają się cztery księgi: *Eragon* (2002, pol. 2004), *Najstarszy* (*Eldest*, 2005,

pol. 2005), *Brisingr* (2008, pol. 2008) oraz *Dziedzictwo* (*Inheritance*) – t. 1 (2011, pol. 2011) i t. 2 (2011, pol. 2012).

stycznym blurbie miało zwrócić uwagę młodego odbiorcy nie tylko na podobieństwo konwencji (*fantasy*)[21], lecz także na to, że oto mamy do czynienia z produktem, który jest „cool”[22], stanowiącym rynkowy przebój, wydarzenie medialne o globalnym zasięgu.

Wykreowanie bestsellera adresowanego do młodych czytelników wymaga stosowania przemyślanej strategii marketingowej, angażującej nowe media i technologie – co potwierdza niniejszy, skądinąd ograniczony do kilku przykładów, rekonesans badawczy. Tekst wybrany do jej realizacji musi spełniać określone warunki, gwarantujące rynkowy sukces. Za główne czynniki bestsellerotwórcze w dziedzinie książki dla młodego odbiorcy uznać można: uniwersalność tematu/gatunku/konwencji (tzw. treści „modne”, pasjonujące osoby w takim wieku, w tym także kontrowersyjne), poczytność autora (najlepiej inne bestsellery w jego bibliografii), medialna atrakcyjność dzieła (adaptacje stanowią dodatkową formę promocji), wysoki stopień pozaliterackiej popularności pisarza i wreszcie – zastosowanie wszystkich dostępnych w danym czasie środków marketingu i promocji. Uzupełnienie tego wyczerpania stanowią propozycje Elizy T. Dresang, która w eseju *Radical Change* wskazuje cechy nowoczesnych edycji książek dziecięcych, odpowiadających gustom i potrzebom członków netgeneracji. Są to: interaktywność (możliwość czynnego odbioru połączona z kreatywnością); intermedialność (włączenie w mozaikę medialną, z jakiej korzysta młodzież – filmy, nagrania muzyczne, zasoby internetu); nielinearność (cecha charakterystyczna dla hipertekstowej natury stron www); wysoka atrakcyjność wizualna (odpowiadanie na zwiększone wymagania wykształcone przez media elektroniczne)[23].

Dubravka Ugrešić, rozważając fenomen bestsellera, eksponuje jego funkcje rytualizujące, więziotwórcze i ideologizujące:

„W zjawisku bestsellera [...] jest coś z rytuału. Skoro jedną książkę czytają miliony czytelników, to zastępuje ona hostię (miliony wysuwają język, żeby przyjąć namiastkę tego, co duchowe, i tym samym uczestniczyć w zbiorowym akcie oczyszczenia). Fenomen bestsellera to projekcja zbiorowej tęsknoty za jedną książką, za księgą nad księgami, za substytutem *Biblii*. Tęsknota za jedną książką jest głęboko antyintelektualna (wszak historia kultury zaczyna się od skosztowania owego jabłka z drzewa poznania!).

[21] Zob. Z. Beszczyńska, *Cień Tolkiena*, „Nowe Książki” 2005, nr 7, s. 75.

[22] Zob. C. Nancarrow, P. Nancarrow, J. Page, *An Analysis of concept of the „cool” and its marketing implication*, „Journal of Consumer Behaviour” 2002, nr 4. Przekład fragmentów: *Analiza koncepcji „cool” i jej marketingowe implikacje*, oprac. K. Pieczul, „Marketing i Rynek” 2003, nr 7, s. 35: „Słowo »cool« w oryginalnym brzmieniu angielskim używane jest w niektórych środowiskach młodzieżowych, wyrażając istotę czegoś, co jest zrozumiałe dla określonego kręgu osób mniej lub

bardziej »wtajemniczonych«. [...] W dzisiejszych czasach pojęcie *cool* jest nieodłącznym określeniem różnych towarów i artykułów, wiąże się z estetyką etykietek i niszą znaków handlowych. [...] Definiując pojęcie *cool* w XXI wieku, należałoby potraktować je jako [...] formę kulturowego kapitału, która w coraz większym stopniu składa się z wewnętrznej wiedzy o towarach i praktykach konsumpcyjnych nie będących jeszcze częścią głównego nurtu”.

[23] E. T. Dresang, *Radical Change. Books for Youth in a Digital Age*, H. W. Wilson Co., New York 1999.

Bestseller oznacza rytualizację zbiorowej niewinności (czerpiemy przyjemność z czegoś, co jest wspólne). Fenomen bestsellera ma swoje oblicze manipulacyjne, faszyzujące, jako że bestseller to uświęcony związek między tekstem (induktorem) a czytelnikiem (przedmiotem indukcji), bestseller to zawsze ideologia, namiastka duchowości. Bestseller dostarcza zamknięty system prostych wartości i jeszcze prostszego poznania”[24].

Jednakowoż bestseller to przede wszystkim zjawisko wolnego rynku książki, które mogło się w pełni rozwinąć przy ewolucji form nowoczesnego marketingu i technologii. Zjawisko, którego istnienie nie byłoby możliwe, gdyby nie rozwój ponadnarodowego rynku przekazów medialnych, współtworzonego przez warunki zarówno polityczne i ekonomiczne, jak i technologiczne.

[24] D. Ugrešić, *Czytanie wzbronione*, przeł. D. J. Ćirlić, Świat Literacki, Izabelin 2004, s. 72.

SUMMARIES

Jakub Z. Lichański
University of Warsaw
Poland

THE STUDY OF POPULAR LITERATURE. THESES. SUMMARY

In accordance to the tradition of literary research of which Stefania Skwarczyńska wrote we must identify three circles of description: the object, the name, the definition of the object. When the first version of *Słownik literatury popularnej* [The Dictionary of Popular Literature] was created, one could hope that it would enable to clearly define issues related to the object of study or at least to describe it. When today, in the early 21st century, we are trying to do it again, the matter becomes more complex.

First of all, it turns out that today the name and the subject are difficult to disambiguate. This probably stems from the fact that some new social processes, and, above all, artifacts emerged and caused profound changes in the current meaning of the concepts analyzed here, which among others was an effect of the emergence of new categories of description of social processes. For understanding these processes the concepts of Zygmunt Bauman's liquid reality and Douglas Rushkoff's present shock are important. What is more, these changes are also linked to the ones in the methodology of science, including the humanities, since the emergence of the concept of literature of exhaustion, post-structuralism, post-modernism and the concept of the digital turn in the humanities (not to mention earlier, from before 1945, theoretical concepts).

Not so much the emergence of new media, but rather the processes associated with the convergence of (new) media caused that the classic taxonomies are beginning to be of little use so that they seem not to describe the present at all. It's just enough to point out the concept of two cultures by Charles P. Snow to realize that this proposal is quite inaccurate to the reality that we are dealing with, what Antonina Kłoskowska or Noël Carroll emphasize, in addition to the previously mentioned researchers.

But what is, or rather how we should understand the popular literature today? In conclusion, the author presents a proposal for a new definition of popular literature. This is a definition by an enumeration of features. Currently there are 17 of them, however, as popular literature is a dynamic phenomenon, this number may soon change.

Magdalena Roszczynialska
 Pedagogical University of Kraków
 Poland

RESEARCH ON POPULAR POLISH LITERATURE

IN VIEW OF SPATIAL TURN.

SUMMARY

The starting point of the article is the obviousness of man–environment–culture–literature interconnection, and therefore, on the basis of literature research, the spatial turn thesis. Author organizes the existing knowledge on connections between space and popular literature, then presents possible new research prospects resulting from the spatial turn. Briefly examines known motifs of literary theory and space: physical space as subject-composition matrix (considering genres, fables), spatial metaphors and phraseology, especially literary toposes and archetypes related to spatial categories and grammatical features of a narration (dependence on a genre and schematic structure; exemplified by utopia, western, action-adventure). Next, points out the areas yet open for scientific research: advanced research on the theory of descriptions, especially in alterative reality genre (considering new historiography) and in popular romance (where the domain of consumer goods becomes the source of identity standards). Also, accents the necessity of extending the area of popular literary toposes research with the dynamics of culture (not archetypes, but topical conventions determined culturally, e.g. by gender) and notes literary representation of cultural (rather than real) spatial models.

The author proceeds to outline the directions of new research on space in literary studies on popular literature. Firstly: spatial domain is considered as relative, not static. The communication space of a literary work is a kind of relational space, suggesting the analysis of a narrative point of view, therefore an ideological analysis, research on persuasive strategies (e.g. lost race fantasy). Secondly: an interesting field of research emerges from the philosophical determinants of literary spatial models: transitive space (fantasies about the body in SF), fractal space (e.g. in horror fiction), simulation space (e.g. in small homeland literature) and in virtual, augmented reality (e.g. immersive and performative strategies of reception, the phenomenon of fan culture). Thirdly, the author points out the possibility of using the concept of territorial imagology, imagined geography – mainly as mentioned by Edward Said, therefore postcolonial theory – in literary studies of popular literature. From this perspective imagined landscapes (e.g. Wild Fields in H. Sienkiewicz's *Trylogia*) or the formations of civilization and culture (*soplicowo* in J. Dukaj's *Lód* [The Ice]) are filled with ideologies coming from the centre–periphery logic and also from postcolonial and post-dependent circumstances.

Popular genres become a model field of research on ideology of presentation. Yet another issue is the imagined geography of a region, created by means of songs-ballads (*piosenka turystyczna*) and occasional verse. Next to the region,

another distinctive place for geopoetics is a city (the domain of mystery novel, detective story, urban fantasy and cyberpunk SF). Especially the “crime cities” are shown as the palimpsests of historical layers, therefore prone to spatial politics – their poetological side is (that is another topic) research on politics of literature (e.g. why the last decade’s detective stories set in Kraków promote it’s peripheral districts rather than the centre?).

Popular literature is a part of economy and is used for place management. Convergence processes cause the increasing importance of economically motivated phenomena of transgression of fiction and reality (crime story as a medium of city marketing, novel as a city guidebook, a city as a billboard for text, product placement).

Lastly, the author notes the usefulness of heterotopy categories, specifically the “non-place” in the research of popular literature (and culture), as practice of both production (mass-produced, as in the case of popular romance) and consumption became “placeless,” e.g. the practices of reading the popular literature are performatized, literature is a script for some spatial performances, in addition to being distributed with use of mobile, placeless technologies.

The author also calls for research on the intersection of popular literature and regionalism (in the absence of folklore) and the ethnography of audience, exploring the fan culture. To sum up, the author notes that popular literature as defined by its *locus* (low) moved “up” – into university halls.

przeł. Tomasz Machnik

Paweł Kaczyński
University of Wrocław
Poland

ABOUT “NEO-MILICJA-NOVEL”.

SUMMARY

The article is dedicated to a new kind of crime novel in Poland, so called “neo-*milicja*-novel.” This name refers to a specific kind of crime novel popular in Poland in the time of communism that was called “*milicja*-novel.”

“Neo-*milicja*-novels” are, for example, series written by Ryszard Ćwirlej (*Upiory spacerują nad Wartą* [Phantoms Stroll Among the Warta River], *Trzynasty dzień tygodnia* [Thirteenth Day of the Week], *Ręczna robota* [Manual Work], *Mocne uderzenie* [Big Beat], *Śmiertelnie poważna sprawa* [A Deadly Serious Matter]) and Tadeusz Cegielski (*Morderstwo w Alei Róż* [Murder in the Rose Alley], *Tajemnica pułkownika Kowadły* [Colonel Kowadły’s Secret]) or isolated novels: Marcin Wolski’s *Skecz zwany morderstwem* [Sketch Named Murder] and Jacek Ingłot’s *Wypędzony* [The Expelled].

The term “neo-*milicja*-novel,” used by some critics, is problematic, because this kind of contemporary Polish crime novel is not a renewal of the *milicja*-

-novel convention, but it denies the main features of this genre. Knowledge of this intertext permits to notice polemical references to the “*milicja-novel*” convention. Different historical, political and social factors of coming both kinds of crime novel into existence and, following on from this, completely different attitude to the reality of the People’s Republic of Poland, explain the polemical way of referring to the intertext.

First of all, creation of the main character – detective-*milicjant* – is distinctively different. In the “neo-*milicja-novel*,” justification of the reasons of joining *milicja* by the positive character is obligatory. The will to develop the passion of solving criminal riddles is the most popular reason. Positive characters clearly dissociate themselves from politics, avoiding activities against demonstrators and oppositionists. Misunderstanding with family and friends that don’t accept working in *milicja* is a popular motive. The detective-*milicjant* is often an outsider, because he doesn’t accept *milicja* as an institution created by the political system.

The view of the main characters’ closest circle is the next important element that diversifies both kinds of crime novel. *Milicjants* abuse alcohol, hit detainees and avoid doing their job. They are also connected with the underworld, sometimes corrupt or incompetent, some of them are even complicit in crime. The institution of *milicja* diverges far from the ideal created in “*milicja-novels*.”

The image of *UB* and *SB* is another very important feature diversifying the “neo-*milicja-novel*” from its intertext. Political police officers from the People’s Republic of Poland are not outstanding investigators and collaborators valued by *milicjants* anymore, but rather a group of degenerates and often criminals. That’s why the motive of covering up the results of investigation and detective-*milicjants*’ frustration appears in the endings of the “neo-*milicja-novels*.”

“*Milicja-novel*” made an illusion of a description of the Polish reality, using concealment and presenting fictitious situations. In the “neo-*milicja-novels*” the world of the real socialism is presented widely and credibly. Some elements of reality that were unprintable in the time of People’s Republic of Poland, like persecution of Home Army people, displacing Germans or a character’s criticizing the way of rebuilding Warsaw, appear there.

So far authors of the “neo-*milicja-novels*” took a liking either to the early beginnings of the People’s Poland, or to the declining years of it. Probably these two periods, unlike the times of relative stability during the term of Gomułka’s and Gierek’s office, are the source of the most interesting examples of People’s Poland absurdities. In such reality, the positive characters of the “neo-*milicja-novel*” have to compromise, which *milicjants* from the “*milicja-novel*” would never have done. The vision of a world in which Manichaeism doesn’t apply and the axiological ambiguity of plot solutions connected with it place the “neo-*milicja-novel*” in the tradition of black (“hardboiled”) crime novel, unlike the “*milicja-novel*,” whose black and white vision of world is closer to the convention of the classic detective story.

In the discussed works there are some critical mentions of “*milicja-novel*.” The characters are but enthusiasts for Chandler, Christie and Conan Doyle.

Clearly negative context of the “*milicja-novel*” convention is not the only one for the group of novels described here. The “neo-*milicja-novel*” can be com-

pared with another kind of crime novel called “city crime novel.” Processes that happen in cities – Warszawa, Wrocław, Poznań – are connected with crimes described in novels.

Meticulous reconstruction of the bygone world in the “neo-*milicja*-novels,” indicating narrator’s time distance from the described events – that’s what permits to associate this kind of novel with so called “retro” or “historical” crime stories. For example, the narrator explains the sense of some obvious in People’s Poland behavior, procedures and details of the daily life or introduces various anticipations as “winking” to the reader. That’s why the notional scope of the term “retro crime novel,” which usually refers in Polish literary terminology to the works with plot set in the 19th century or in the first half of the 20th century (e.g. the novels of Anne Perry, Frank Tallis, Boris Akunin or Marek Krajewski), can get extended. It would make sense in case of “neo-*milicja*-novel” in Poland or of similar works in the post-socialist countries.

Krystyna Walc
University of Rzeszów
Poland

NOT ONLY THE “*MILICJA NOVEL*.” DETECTIVE BOOK SERIES
EDITED IN THE TIME OF POLISH PEOPLE’S REPUBLIC
– *KLUB SREBRNEGO KLUCZA* [THE SILVER KEY CLUB],
LABIRYNT [THE LABYRINTH] AND *SERIA Z JAMNIKIEM*
[THE DACHSHUND SERIES].

SUMMARY

The paper gives a description of three book series: *Klub Srebrnego Klucza* edited by the publishing house Iskry [Sparks] (214 books), *Labirynt* edited by Ministry of Defence Publishing House (149 books), as well as *Seria z Jamnikiem*, edited by Czytelnik [The Reader] (204 books). In all three series crime stories were published, the specific Polish genre known as the “*milicja*-novel” among them. All three began to be issued in late 1950s and were published till 1991. Two books belonging to *Seria z Jamnikiem* were issued in 1993 and three in 1996. *Klub Srebrnego Klucza* is an exception here – in 2008 the publishing house Zysk i S-ka took over the trademark of the series, starting to issue new books as well as new editions of the series “classics.”

The best known Polish authors of detective novels were: Jerzy Edigey, Anna Kłodzińska, Zygmunt Zeydler-Zborowski, Krystyn Ziemiński (the pseudonym of Wiesław Godziemski and Krystyna Świąteczka), the well known translator Maciej Słomczyński (as Joe Alex or Kazimierz Kwaśniewski), Albert Wojt (pseudonym of Wojciech Sadrańska), Joanna Chmielewska, Barbara Gordon, Helena Sekuła. But not only Polish crime stories were included in these series. The classical

detective stories (by Agatha Christie, Georges Simenon, Arthur Conan Doyle), as well as so called “hard-boiled detective stories” (by Ross Macdonald, Raymond Chandler, Erle S. Gardner and Dashiell Hammett) were edited too. Reading these series Polish readers became familiar with such well known protagonists as Charlie Chan, Simon Templar and Arsène Lupin as well.

The author also pays attention to using pseudonyms by Polish writers. It used to happen that the writer published crime stories both under his own name and under two different pseudonyms. It can be the subject to some further discussion.

The author mentions cover designs of these books too. The designers were remarkable artists sometimes. The covers of the first books from *Labirynt* are worth studying here, as they refer to trends in the visual arts of that time. It shows that publishing houses used to take care of the quality of books as a product, nevertheless the books were crime stories, which were treated as “worse” literature then. The designers of covers were Waldemar Andrzejewski, Michał Bernaciak, Hanna Bodnar, Tadeusz Bogdański, Jan Bokiewicz, Zdzisław Byczek, Przemysław Bytoński, Witold Chmielewski, Zbigniew Czarnecki, Gerard Desput, Elżbieta Gaudasińska, Janusz Grabiański, Jerzy Grabowski, Krystyna Iwanicka, Marian Jankowski, Teresa Jaskierny, Andrzej Jeżowski, Jerzy Kępkiewicz, Szymon Kobyliński, Mieczysław Kowalczyk, Janusz Kowalski, Piotr Lewandowski, Franciszek Maśluszczak, Eliza Mazurkiewicz, Jan S. Miklaszewski, Jolanta Musiałowicz-Jankowska, Cezary Nerwiński, Barbara Pochwalska, Janusz Przybylski, Wiesław Rosocha, Jerzy Rozadowski, Irena Snarska, Konstanty M. Sopoćko, Marian Stachurski, Bożena Tepli, Jerzy Treutler, Daniel Wegner, Mieczysław Wiśniewski, Zygmunt Zaradkiewicz.

Polish detective books (especially the “*milicja*-novel”) were condemned by critics (Stanisław Barańczak and Jerzy Jastrzębski among them), i.a. for their strong association with political system. So it’s a little surprising that the books weren’t forgotten with the period when they were created. The activity of Klub MOrd is the best proof here (the honorary President of the club is Helena Sekuła, the author of numerous detective novels). Maybe, especially for younger readers they are just “old crime stories.”

Agnieszka Szurek
University of Warsaw
Poland

HISTORY IN DETECTIVE STORIES OF DOROTHY LEIGH SAYERS AND JOE ALEX. SUMMARY

The readers of Dorothy Sayers’s and Joe Alex’s (Maciej Słomczyński’s) detective novels often appreciate them as being written “in Agatha Christie style.” Both writers follow the conventions of classic detective fiction, most often the “locked room mystery,” with action set among English upper classes and the common

type of a detective – the gentleman amateur. However, the authors often play with genre convention and take its stereotypes with a pinch of salt.

Sayers and Alex wrote their books in different circumstances. Sayers published most of her crime stories between the World War I and II while Słomczyński's Joe Alex books were published in the years 1959–1968. Sayers set the action of her stories in locations well known to her, while Słomczyński's books are “fake translations.” There are, however, some similarities between the two writers. Both Sayers and Słomczyński were renowned translators of literary classics. They wrote detective stories mainly to earn their living while working on Dante (Sayers) or Shakespeare and Joyce (Słomczyński) translations.

Main characters of their crime stories – Lord Peter Wimsey and Joe Alex – are also in many ways similar to each other. They are extremely intelligent and observant, and are experts in many fields, such as cricket, organ music, incunabula, martial arts, history and lepidopterology. Both protagonists have faithful menservants and both have a friend called Parker, who is a Scotland Yard inspector. Both Wimsey and Alex are also in love with an independent, well-educated woman, who doesn't want to throw herself into matrimony. Both cycles end however with main characters getting married and starting a new happy life.

Alex and Wimsey are similar in one more respect – they both suffer from war neurosis. They have nightmares in which they re-experience the trauma and even normal, everyday situations, such as travelling by plane, can bring back to them war memories. World War I (Sayers) and World War II (Alex) are recurrent themes in every novel in the cycles. They are not essential to the plot, as are some other historical references, and they don't have any didactic function. They are also different from what one can observe in so called “retro crime stories.” Sayers and Alex don't question commonly accepted versions of history nor do they revalidate them from different perspectives. For example, they don't account for colonialism, which is visible in the way they treat such characters as old general Fentiman (Sayers, *The Unpleasantness at the Bellona Club*) and general Somerville (Alex, *Gdzie przykazań brak dziesięciu* [Where the Ten Commandments Are Missing]). Generally, Sayers and Alex avoid any political references and very rarely mention any historical events except World War I and II. There are very few dates in their novels and the authors make clear that they are not essential to the story. For example, in the second edition of *The Clouds of Witness* Sayers changed the date in the novel from 1923 to 192- without making any changes to the historical background. Elżbieta Tabakowska argued that Alex's novels are set “in a generalised England” and the same can certainly be said about Sayers' ones.

The more intriguing is the fact that both wars are so often and so consequently referred to, without any autobiographical clues nor didactic goals. In my opinion, such references play several important roles: they allow concise characterization of the protagonists, account for their light-hearted approach to crime, help to gain readers' sympathy and establish world order.

Lord Peter during World War I was an intelligence officer. Thus, it's obvious he has to be observant, self-controlled and an expert in codes and ciphers. Joe

Alex was a bomber pilot, which informs the reader that he is brave, cool under fire and has quick reflexes. References to the historical past allow the authors to sketch the silhouettes of their protagonists in a brief, effective way. They also help them to show how the main detective character changes in time. Both Alex in Wimsey became more mature and in the last two novels of the cycle Wimsey gets even some heroic qualities.

War neurosis is a good account for the protagonists' unconcerned approach to crime: people who survived years in the World War I trenches or parachuted from the burning bomber are naturally less sensitive to death and suffering. The authors solve in this way the dilemma noticed by many writers and critics (among others Joanna Kokot, Janice Brown and Catherine Kenney): is a crime to be treated as an intellectual jigsaw or as a moral question? Can this two aspects be reconciled in detective fiction?

In their references to World Wars I and II Sayers and Alex appeal to *endoxa* – the set of opinions not necessarily true but such that should be given some attention, shared by people acquainted with the subject. Both Alex and Sayers require from their readers some historical knowledge, but on the other hand they do not question the established point of view. Alex for example never doubts that the raids over German cities during World War II were justified and helped to bring victory. This opinion is not shared by many historians, but certainly should be given some consideration, as was shown by the controversy surrounding the erection of London RAF Bomber Command Memorial in 2012. References to *endoxa* are a clever way to build a text addressed to two audiences: both to readers who want just a “well-written crime story” and to those who are looking for more intellectual dimension.

Adam Mazurkiewicz

University of Łódź
Poland

“WHAT COULD IT BE LIKE?...”

ON ALTERNATIVE HISTORY IN THE POLISH SCIENCE FICTION
LITERATURE (RECONNAISSANCE).

SUMMARY

Postmodern undermining of traditional legalization of science (historical science too) comes from rejection of “grand narrations” which arrogate to be a foundation of universal and versatile science.

Hypothetical worlds, which may exist parallel to the reality we experience, are a domain of not only historiosophical and logical consideration but also art. Identification of alternative history (also known as allohistory or counterfactual history) with a mental experiment makes it a sign of artistic reflection on problems parallel to these handled by historiosophy. Because of that the more

and more common fascination with “non-existing past” should be considered first of all as a reflection of social changes which happen under the influence of transformations of social mythologies, thinking about the past and “re-construction” of one’s own past to fulfill the needs of *imaginarium communis*. That is why nowadays the reception of assumptions of “non-existing past” can be found first of all not in high prose but in pop culture which assimilates in its own way social changes and alters these transformations according to its own dictate. That dominating circuit decides on the shape of modern historiographical assumptions.

The problem mentioned here is an actualization of a wider issue: how the pop culture takes over the functions of high literature by fulfilling roles traditionally assigned to high art. By simplifying the issues the “pop philosophy” may lead to disambiguation of the image of the world presented to the reader and to subordination of this image to the ideology of that philosophy. Thus, while considering the status and the role of alternative history in *imaginarium communis* one should observe carefully not the original artistic pieces of art but rather “third rate” works addressed to a massive recipient. They reconstruct in the most thorough way the social conscience and readers’ needs. That feature of the pop literature influences the way in which Polish science fiction authors use the genealogical determinants of alternative history. While researching the trend in the Polish science fiction literature one should bear in mind the readers’ circle as well as “virtual readers” with their needs.

The following characteristics of alternative history can be noticed:

- the lack of a fantastic element which breaks down the ontological identity of the world;
- the lack of artistic means that would allow to treat alternative history as an artistic experiment;
- presenting history as “an action in progress,” a process;
- defining “a milestone” in the past, treated as a starting point to create one’s own vision of the past.

Not all of them must be present to classify a piece of work as a representative of the alternative history trend.

By bringing home possible but not realized scenarios of the past pop culture invites its users to a dialogue with their own imaginations about the historical processes. It is made in its own, rather superficial way, often without any analyses. So a reflection on the consequences of such pop-cultural “games” should be made.

Dariusz Brzostek

Nicolaus Copernicus University, Toruń
Poland

THE INTERPRETIVE COMMUNITIES AND THE
CONSTRUCTION OF THE IMPOSSIBLE.
HORROR IN THE POSTMODERN WORLD.

SUMMARY

The main theme of this article is the condition of the horror fiction in the postmodern world. This is constructivist approach to interpreting this problem, because in my opinion the local groups construct knowledge and collaboratively create a small culture with the words of *final vocabulary* with shared meanings. The supernatural elements aren't transgressive in postmodern horror fiction, they don't „disrupt the stability of a world whose laws were hitherto considered strict and immutable,” as Roger Caillois wrote. Accordingly, they don't constitute the Impossible, because the Impossible is no longer supernatural, however it is still unspeakable in the final vocabulary of the local community. Consequently, the limits of the Impossible are the limits of the overinterpretation in the final vocabulary of the local interpretive community (e.g. religious sect, hippies commune, support groups, conspiracy theories believers etc.). For example: in the American horror movie *The Ruins* (dir. C. Smith, 2008) the Impossible is: „Four Americans on a vacation don't just disappear!” „To be an American on a vacation” is the limit of the possibility to disappear. The other examples include movies and tv series: *The Shrine* (dir. J. Knautz, 2010), *Deadly Blessing* (dir. W. Craven, 1981), *Rosemary's Baby* (dir. R. Polański, 1968), *God Told Me To* (dir. L. Cohen, 1976), *[Rec] 2* (dir. J. Balagueró, 2009), *Children of the Stones* (dir. P. G. Scott, 1977), *Dark Secrets of the Harvest Home* (dir. L. Penn, 1978) and novels: U. Eco, *Foucault's Pendulum* (1989), A. Pérez-Reverte, *The Club Dumas* (1993). Finally I examine two non-fictional cases: Tate-LaBianca murders as a “satanic ritual” and Jim Baker-Father Yod's death as an allegory of Jesus Christ's crucifixion.

Aleksandra Koszela

University of Wrocław
Poland

POST-APOCALYPTIC VISION OF THE WORLD CREATED BY CARRIE
RYAN IN *THE FOREST OF HANDS AND TEETH* TRILOGY.

SUMMARY

The paper is an attempt to describe the post-apocalyptic reality created in *The Forest of Hands and Teeth* trilogy written by Carrie Ryan. As a result of an epidemic of unknown source, the Unconsecrated – the living dead similar to

zombies from other cultural texts – have taken control over the world. These creatures, possessed with a desire to transfer the damaging infection that was consuming them, by all means try to hunt down those who have so far successfully defended themselves against their attacks. Their existence is crucial to the world structure created by Ryan and has a major impact on it. This is clearly seen in the example of shaping space shown in the trilogy. It is clearly split into two parts: one is closed and the other one is open. The first one includes places where characters grew up: a village located deep in the Forest of Hands and Teeth, Vista – the old port town, and Dark City – the erstwhile seat of government. The second one includes the Forest of Hands and Teeth and the ocean. Such a dichotomous division of space – somewhat quite often found in many horror novels – here takes extreme and tangible form. The boundary between its two types is in fact clearly indicated by kilometres of steel fence surrounding villages and towns. This fence determines the area where a person remains free of the Unconsecrated. This does not mean, however, that people staying there are completely safe – in a world created by Ryan it often turns out that the greatest threat are other mortals. Although the described reality should lead humanity to unity, for some individuals it is an excuse for bestiality and cruelty. They do not know any sanctity – they steal, rape and kill for fun. Their behaviour completes a grim vision of the world presented in *The Forest of Hands and Teeth* trilogy, a world where fear is a continuous indicator that one is still alive. Although in Ryan's novels, there is no indication that in the future the situation of mortals will improve, there is something that gives hope – it is love, experienced by the main characters. This feeling, though rough and turbulent, becomes a catalyst for changes and encourages fighting not only for existence but also for a better life.

.....

Ksenia Olkusz

WPLCNM, University of Wrocław

Poland

IN THE THROES OF KITSCH: WHAT A PARANORMAL OR
METAPHYSICAL ROMANCE HIDES (OR REVEALS). ON *LOVE*
AT STAKE SERIES BY KERRELYN SPARKS.

SUMMARY

One cannot help observing that the reverence with which people have recently started to treat all kinds of supernatural beings, especially vampires, is bringing about diverse consequences. An undead as a lover does not surprise anymore (in one of recent films, *Warm Bodies*, a lover zombie changes back into a living human thanks to the power of love) – it has become an attractive character, appearing in a number of works which can be referred to as “paranormal romance.” It ought to be stressed that although vampires prevail as protagonists of this

type, other beings of such provenance can also be encountered. However, it is Edward-like characters who take pride of place in this respect. Interestingly enough, works in the category of paranormal romance are addressed chiefly to women: online literary guides classify them simply as “fiction for women.” Such labeling may stem from the origin of this subgenre and the first, “founding” novels, such as *Twilight* by Stephanie Meyer. Their focus is on the motif of “romance under supernatural auspices,” featuring a non-human lover of either sex, set in a world in which there is an accepted though concealed social tier of preternatural beings. Such novels are chiefly aimed at teenage public and sometimes at adults.

This article opens with a discussion of issues related to genre-taxonomy, showing the similarities between *Love and Stake* and both traditional romance (of *Harlequin* type, too) and thriller, since these are the main generic components of the supernatural romance, also called metaphysical romance. The paranormal romance adds to the range of distinctive features of the traditional romance a supernatural origin or skills of one or more characters. It often happens that the differences between human and non-human existence get in the way of the fulfillment of love. The lovers’ adventures stem from their entanglement in otherworldly affairs, such as clashes, squabbles, and other dealings with “strange” forces.

A vampire as the protagonist of the paranormal romance not only meets the need for the presence of the supernatural, but also has the function of the model modern lover. The twists and turns of love tend to be connected with the supernatural provenance of one of the lovers.

All this applies to over a dozen novels in the series by Kerrelyn Sparks who has thus created a separate world in which the idealized stories of equally perfect protagonists take place. They always have happy endings and abound in weddings, births (!), and also ingenious turns, allowing the vampire world to coexist calmly and safely with the world of humans and, later on, with hybrid beings. The construction of the plot in those novels does not differ significantly from the well-established plot of a standard romance. As a result the protagonists go through the same sort of trials and tribulations. The reader encounters a familiar polarization of characters and their worlds and also the love stereotypes found in *Harlequin* novels.

However, it has to be added that paranormal romance has managed to attract a considerable reading public and has become a popular genre fiction hybrid whose appeal is attested by numerous online blogs and forums in which fans can exchange their views and put reviews. The paranormal romance thus seems to deserve a more detailed study.

Marta Součková
University of Prešov
Slovakia

ABUSED HISTORY. SUMMARY

About 100 prosaic books are published in Slovakia yearly, one third up to one half being written with a very specific purpose and function, aimed at a certain target group of readership (novels for women, detective stories, books for fishermen and so on). The aim of this study is not to deal with kitsch, but with texts which take over the approaches of popular literature and oscillate between art and non-art. This might include texts by authors who are perceived as representatives of national culture. Novel *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* by Pavol Rankov is a typical example of this and the author was awarded European Union Prize for Literature in 2009.

Historical novel is almost non-existent in Slovak prose after 1989, which is mostly ironic and experimental, that is why literary attempts to depict modern history are much appreciated. That might be the reason why many texts written after 2010 returned to the topic of World War II. I intentionally selected novels in which war, gulags or the Jewish issue are presented in a sensational, shocking or experimental way: *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* and *Matky* by Pavol Rankov, *Dom hluchého* by Peter Krištúfek and *Bez dúhy* by Juraj Bindzár.

Modeling of current and attractive themes, predominance of shocking and flashy situations in the text are aspects of the literature of special functions. In this sense, Rankov reacted to the call of some critics asking for a big epic work of art and for formulating modern Slovak history, therefore he wrote *Stalo sa prvého septembra (alebo inokedy)* in 2008.

Apart from connection of the ideological and the intimate, various bizarre things can be found in the novel, without any evident distance. Moreover, many problems are accumulated here, besides history of four lives in three decades (1938–1968), the author also depicts the Slovak national history, even history of the whole world. That might be the reason why he does not get to the point nor he goes into great depth. Similarly emotionally tense, shocking and coincidental situations prevail in the novel *Matky* (2010), however conditioned by the environment of camps. Rankov depicts several types of mothers who are facing extreme situations, the theme of motherhood and gulags is foregrounded by intersecting timelines, differentiated by different fonts. The final bonding of an old woman, ex-prisoner, and a student interested in her story also gives an impression of unlikelihood.

A plebeian novel *Bez dúhy* (2011) by Juraj Bindzár, the oldest of the selected authors, is a similar text experiment. Bindzár belongs to a generation that has an experience with the after-war reality and different political and cultural eras. From this standpoint, his interest in themes like war, Holocaust, totalitarian regime and occupation is understandable. Unlike Rankov's novels, Bindzár's novel *Bez dúhy* is not a reaction to a public demand nor is a theme used in order to emotionally attack the reader. It is rather a more or less convincing coping

with generally known and actual problems such as racism, xenophobia, nationalism or provincialism. But neither Bindzár avoided the shocking depiction of existential situations. Like Rankov, he focused on transparent details creating an effect whose rawness and harshness are not always related to the war. Excessive directness and honesty are also present when thematizing physicality. The language of characters is not always differentiated in the novel, they speak in a similar way regardless of their education, age or gender. Because of these repetitions, the dialect loses its attraction. The expressive language of the narrator is also disputable in terms of values, because the vulgarity is not productive in a distant type of narration in the third-person.

The novel *Dom hluchého* (2012) by Peter Krištúfek seems to be the most convincing one from the selected novels. It can be read as a family chronicle, social or historical novel, as well as an intermedial prose, entering a dialogue with Goya's artefacts. Krištúfek observes individual stories on the background of historical events, through search for family history he gets to the collective memory. The connection of personal and social sphere is convincing in Krištúfek's novel, maybe because many episodes are seen through a child's optics. On the other hand, the reader is left to wonder how much a novel can bear. Eventually, many motifs related to the abnormality of that time and the profession of doctor Alfonz Trnovský accumulate throughout the novel, but at the same time it seems that there is no way for them to escalate. The family story is then based mostly on the shocking scenes.

There are obvious signs of kitsch in Rankov's, but also partially Krištúfek's and Bindzár's novels: predictability, superficiality of thoughts, explicit stratification of characters, idealization, melodramatic and pathetic statements, explicit verbalization, unambiguity, excessive emotionality or compromise towards the readers.

Maciej Wróblewski

Nicolaus Copernicus University in Toruń
Poland

POLISH MACHINE'S DISCOURSE (SKETCH OF THE SCIENTIFIC ENTERPRISE).

SUMMARY

Essay describes project "Machine's Discourse in Polish Culture (19th–20th century). Literature, Language, Visual Arts and Daily Life." The machine's discourse is situated between tool's and thing's discourse, and discourse about technology. It has been avoided in humanistic research so far. It's a dynamic area of interweaving variously defined technology (presented by: 1) specialist language, and 2) technical drawing) which is connected with art and daily life. Interdisciplinary research team (ethnology, history, culture studies, knowledge about machines, etc.) will create a multimedia encyclopaedia "Polish Machine's Discourse." It will consist of 130 encyclopaedia entries, e.g. "automobile," "construction," "ef-

ficiency,” “engine,” “factory,” “locomobile,” “locomotive,” “metropolis,” “typing machine,” “vice,” “watch,” “work,” etc.

Grażyna Lason-Kochańska

Pomeranian Academy, Słupsk

Poland

WHAT DO WOMEN LOVE CHRISTIAN GREY FOR? THE
PHENOMENON OF THE POPULARITY OF THE TRILOGY *FIFTY
SHADES* BY E. L. JAMES.

SUMMARY

The erotic trilogy *Fifty Shades* by the British writer Erika Leonard, writing under the pen-name of E. L. James, has been selling tens of thousands of copies, outshining the success of both *Twilight* and *Harry Potter*. Although literary critics have labeled the story “porn hot air,” psychologists as well as sexologists have taken an interest in the book, in an attempt to find out what needs of contemporary women the story satisfies. Most of all, there is talk about women’s fantasies regarding perverted sex that have never been revealed along with discussions about some bold ventures beyond the commonly accepted norms of decency. Nevertheless, the story is structured in such a way that it is a man, not a woman, who bears the responsibility for enacting the erotic fantasies and cravings. It helps women readers a lot because the existing cultural and religious norms still command the weaker sex to be prudish in the sphere of sexuality, which, according to psychologists, remains ingrained at especially deep levels of conviction. That is why in the trilogy about the billionaire Christian Grey, it is he who – as an older and more experienced one – is the mastermind behind that pinch of perversity that the woman reader comes into contact with. It is also him who finally frees the woman reader from the ambivalence born out of the desire to experience something “sinful,” extreme, forbidden, and shameful at the same time. This kind of approach has undoubtedly contributed to the immense success of the book.

Another element contributing to the popularity of the trilogy is its topical theme. The patterns of the story of Cinderella and Beauty and the Beast present in the novel continue to be what readers are after. They serve a topical function as they refer to the permanent and culture-imbedded gender roles – the repetitive repertoire of man to woman relations. And so Anastasia Steele, just like Cinderella, is poor, shy and badly dressed, finding herself in a much inferior social position than Christian Grey. Thanks to being married to this modern-day prince – a handsome and respectable billionaire – she acquires some prestige although her objective is obviously love. The sub-plot of Beauty and the Beast in the trilogy seems less conspicuous; however, one may find some elements akin to the story. The anxious reactions of Ana after her first visit to Christian’s house and, most of all, the “taming of the monster,” ensuing partly from a change of his

habits and partly from a change in the girl's attitude to the sphere of eroticism are good examples that illustrate this point.

The popularity of *Fifty Shades* can also be interpreted in terms of psychoanalysis. Christian Grey, in possession of his fifty faces (the title of the first volume is *Fifty Faces of Grey*) is as much the dark figure of *animus* as the guardian and mentor of the young woman. These features, characteristic of the hero in any romance – a fact stressed by women researchers of the love story – belong to the “most wanted” category. Janice Radway in her work concerning the reception of this kind of literature quotes many women readers' opinions which makes it clear that the ideal romance portrays the man as capable of taking care of the heroine and satisfying her needs in the way the woman is traditionally expected to in relation to the man and his needs. The fantasy of romance turns out then to be a craving for reciprocity and brings back the time when a woman reader was in fact the centre of attention and was well looked after. Reading a story about ideal love is according to Radway a sort of return to the pre-Oedipus period of childhood. In key with the concept put forward by Nancy Chodorow, the researcher makes an assumption of an idea of a woman's self in the relationship (with the mother) as opposed to the man's – striving for autonomy and independence. A successful (positively concluded) romance offers the deepest fulfillment in a relationship, which in fact feels like some kind of return to the ideal harmony with the mother and reclaiming those close ties. At the same time it also links up with the later oedipal cravings related to the father figure. Christian Grey takes care of Ana like her mother would: feeds her, puts her to bed, showers her with gifts and assures her that she is the most important in the world. At the same time, he loves her as a caring father would, a father that has power and a social position. He can then provide anything the little girl, concealed in a woman reader, might need. At the same time the hero speaks to the woman's erotic imagination – he is the dark *animus*, the Beast, the dominant figure to whom one can ascribe all those not-always-acceptable sexual fantasies. And finally, the Beast lets others tame it, which gives a woman reader the feeling of dominance over the man...

.....

Agnieszka Kruszyńska

Aleksander Gieysztor Academy of Humanities, Pułtusk
Poland

FAIRY-TALES FOR ADULTS AS A PHENOMENON IN POPULAR
CULTURE. THE EXAMPLE OF THE TV CYCLE BY JOANNA
WILIŃSKA, FELIKS DERECKI AND ANDRZEJ NOWICKI.
SUMMARY

The aim of this article is to show the phenomenon of so called fairy-tales for adults – popular genre in contemporary culture. The possibility of creating new

meanings by the transformation of traditional matters seems to be very attractive for writers, painters, psychologists and film directors.

Vanessa Joosen in the dissertation *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue Between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings* underlines that there are a lot of imprecise terms that are used to describe the “new” fairy-tales based on the traditional ones: “fairy-tale retelling,” “revision,” “reworking,” “parody,” “transformation,” “anti-fairy tale,” “postmodern fairy-tale,” “fractured fairy-tale,” “recycled fairy-tale.” Joosen chooses the term “retelling,” as a neutral one. Contemporary adaptations of old stories (pre-texts) are very differential: there are literary jokes, satires or parables. Sometimes they are used to create an absurd world where the eclectic elements exist together. Furthermore, the “new” fairy-tale promise to show events presented as a true story.

The group of texts that can be named “fairy-tales for adults” is not homogeneous; this is why the formulation of the exact definition is not possible. We can accept that the qualities of this kind of literature (and film as well) are: the plot based on a very well known traditional story, the scenery and characters typical for a fairy-tale and the moral. *Baśnie dla dorosłych* [Fairy-Tales for Adults] – a tv cycle directed by Janusz Rzeszewski (texts written by Joanna Wilińska, Feliks Derecki and Andrzej Nowicki) – are an interesting example of satirical game with literary tradition. Fairy-tale and philosophical story are an inspiration for these short and amusing texts that present quite different morals than – so called – tales for children do. Tales for adults show how to act effectively and reveal the real motivations of the characters. A fairy-tale for an adult teaches that women want to be rich and old men want to have young wives. The world shown there is free of illusions and pathos.

Miron Pukan

University of Prešov
Slovakia

ON QUESTIONS OF INTERCULTURAL EXCHANGE AFTER 1989
(DIRECTED AT THE INTERSECTIONS OF POLISH AND SLOVAK
DRAMA AND ITS STAGECRAFT PRODUCTION OR PRACTICE).

SUMMARY

The paper dealing with Slovak-Polish and Polish-Slovak cultural contacts can start with catch-phrase that is historically verified within Polish cultural context and it passes on up to now: “Polak – Węgier dwa bratanki!” The origins of the given phrase are connected with former Austrian-Hungarian empire. Because of the fact that in Polish linguistic nomenclature the notions of the Hungarian national as well as the citizen of the so called Upper Hungarian Empire have common expression in language, i.e. “Węgier,” it expresses as well almost family relation to Slovaks, of course on metonymic level.

Slovak-Polish or Polish-Slovak literary, theatrical, artistic and aesthetical or even cultural relations have their own history despite occasional stagnancy, weakening or even decreases in their intensity. Intensive contacts of national Slovak leaders and literary fluctuations connected with them have their apogee in 19th century on the background of the concept of „omnislavic solidarity“ and intensive contacts of Slovak and Polish romantic authors. Slovak part is represented by Štúr's group, Polish part is connected with the evident inspirations by Mickiewicz's or Słowacki's work as well as messianist authors.

The beginnings of translational reception of Polish drama within Slovak context is dated back to 1870s by Slovak theatrologist Vladimír Štefko. The translations of Fredro's comedies belonged to the basic repertoire of the Slovak theatricals. Because of the special development of both mentioned theatrical cultures the contacts of Slovak dramatic production or Slovak professional theatre with the Polish one were minimal.

It is natural as the professionalization of the Slovak theatre started before 1930 when national theatre came into existence and later on was institutionalized as opposed to the specific genesis and metamorphosis of Polish professional theatre.

Because of this fact the previous millennium became a turning point for Slovak-Polish relations. There was an evident increase in the number of translations concerning the emblematic Polish dramatic authors: Stanisław Wyspiański, Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki, neskôr Sławomir Mrożek, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tadeusz Różewicz, Witold Gombrowicz. The positive role in the development of the intercultural contacts was played by intensification of Polish philology studies in the Czech and Slovak university centres. In 1970 Polish language course at the Faculty of Arts of Pavol Jozef Šafárik University in Prešov was established and it has functioned up to now within the changed social and political conditions in Europe in the 1990s when both countries joined European Union and Euro-Atlantic structures and their cultural contacts have intensified and gained new quality. 27 years later another course of Polish language was established at the Philological Faculty of Matej Bel University in Banská Bystrica. In 2005 the new study program of Polish language and culture started here. To make the picture complete, it must be said that Polish language has been taught for 80 years in Slovakia. It was at Komenský University in Bratislava (first of all it had the form of a course, in 1958 it started as independent subject field).

The effort to breathe new life into contacts of Slovak and Polish theatrical groups on representative scenes of particular national cultures can be ascertained especially in 1950s and 1960s. Qualitatively new and substantially different form of inspiration of Slovak theatre by Polish modern theatrical production is connected with 1960s and 1980s. Innovative and – because of its poetics, expression register and stagecraft language – different Polish theatre with such personalities as Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Józef Szajna, Lech Mądzik, Lech Raczak and others has enriched Slovak theatrical context and its stagecraft practice. Special political and social, but especially artistic climate in Poland has positively influenced the creative personalities and teams in Slovakia. It is understandable that towards the close of 1960s and in the half of 1970s inspiring

artistic Polish festivals, such as International Students Festival of Open Theatre (1967–1975), have found their respondents even in Czechoslovak or Slovak context and many artists have elaborated these impulses in the stagecraft practice (Martin Porubjak, Karol Horák, Blaho Uhlár etc. can be mentioned).

The given work, prepared by the author of Hungarian provenience Patrícia Pászt who analytically describes and accurately diagnoses artistic tendencies and development metamorphoses of contemporary Polish drama and special aspect of its poetics, focuses on Slovak-Polish and Polish-Slovak theatrical inspirations, contacts, dialogues and responses of the given theatrical cultures after 1989. It is based on the research realized by two authors – Slovak theatrologist Juliana Beňová and Polish comparative literary scientist Lucyna Spyrka.

The mentioned contacts, links and mutual relations between both national cultures – in the sphere of dramatic and theatrical production and not only there – could be analysed in the various contexts but it would demand more text space. There is a hope that this dialogue of cultures existing for several decades will continue in a lively, pulsing and meaningful way and it will bring new inspirations, creative concepts and viable artistic programs for both sides.

.....

Wojciech Kajtoch
Jagiellonian University
Poland

DISCOVERING THE ENEMY. ABOUT THE IMAGE OF POLAND AND POLES IN RUSSIAN AND BELARUSIAN MOVIES AND TV SERIES CONCERNING WORLD WAR II. SUMMARY

Movies create, among others, historical stereotypes. In USSR the presentation of Polish-Soviet relations during World War II was subjected to propaganda reasons. For example *Zygmunt Kolosovski* (dir. B. Dmokhovskiy, 1945) was to create some positive attitude towards Poles among soldiers. Some apolitical thrillers showing how Russian agents cooperated with Polish resistance (such as *The Rockets Cannot Fly* [*Rakety ne dolzny vzletet*] by A. Timonishin, *Call Fire for Ourselves* [*Vyzhyaem ogon na sebya*] by S. Kolosov, *Major Vikhr* [*Mayor Vikhr*] by E. Tashkov and *Zosya* by M. Bogin – an interesting artistic movie) were produced in 1960s. In 1970s the vision of history became propagandist again. *The Great Battle* [*Osvobozhdenie*] by Y. Ozerov (1969–1971) showed Poles fighting in Red Army and Polish regular troops which later became Polish 1st Tadeusz Kościuszko Infantry Division very schematically. Another epopee by Ozerov – *Soldiers of Freedom* [*Soldaty Svobody*] (1977) – presented Soviet interpretation of Warsaw Uprising, according to which the aversion of the Polish government-in-exile, based in London, and Polish Home Army towards the USSR was incomprehensible and groundless.

The USSR created its image as the liberator of Europe, concealing the alliance with Germany in 1939 and the Katyn massacre. In Soviet movies, according to the indictment in the Trial of the Sixteen, Polish Home Army and government-in-exile were shown as pro-German organizations (*Special Brigade [Otryad osobogo naznacheniya]* by V. Lysenko, 1987), although around 1980 more balanced films appeared. Not until the perestroika was well developed, in 1989, was the Polish-Russian TV series *Passage [Pereprawa]* by V. Turov shown, in which the above thesis was abandoned and a truer picture of the Home Army was presented.

Nowadays Russian cinema do not conceal Soviet invasion on 17th September 1939 and shows Poles as holding justified grudges against the USSR, which, according to the author of the article, enables Russian directors to take a realistic approach to the subject of the fate of Poles in the years 1939–1945.

Between 2005 and 2012 three cinema stereotypes of a Pole during the World War II era were created. Either he is disinclined towards the Russians (e.g. *In June 1941 [V iyune 41-go]* by A. Franskevich, 2008), alienated from that society and unhappy (e.g. *Zhilin's Watchtower [Zastava Zhilina]* by V. Pichul, 2009) or a relentless but righteous enemy – such as in TV series *SMERSH [SMIERSZ]* by Z. Roizman (2006), which shows, for the first time in Russia, Polish Home Army troops fighting in 1944 with Red Army and emphasizes their patriotism.

In the article the author analyzes 15 World War II movies, produced in Russia or as a Russian-Belarusian coproduction after 2000, in which „Polish” threads can be found. A Pole of that era is regarded by the screenwriters as uncertain; his attitude during the confrontation is unpredictable. However, despite initial hostility, Poles are able to cooperate, if only they ascertain that Russians are their allies.

Polish threads in contemporary Russian movies and TV series, analyzed in the article, seem to justify the hypothesis, that in the years 2005–2010 a chance to change the view of Russian-Polish relations during World War II appeared in Russia. Once the barriers which prevented Russians from learning about the most important facts (17th September 1939, Katyn, the detachment of Easter Borderlands from Poland in 1944) were gone, the foundations for further exploration of the Polish theme were created. This can result in dissemination of basic knowledge, which is essential for establishing normal Russian-Polish relations.

It is, however, noticeable, that the wave of interest in Poland is nowadays diminishing in Russian war movies.

.....

Augustyn Surdyk
Adam Mickiewicz University, Poznań
Poland

POPULAR CULTURE RESEARCH IN THE FIELD OF NEW
MEDIA IN POLAND AND ABROAD ON THE EXAMPLE OF
LUDOLOGICAL ASSOCIATIONS. SUMMARY

The aim of the article is to present similarities and differences in the approaches to the field of games research in Poland and abroad, on the basis of the analysis of the achievements and activities of two representative academic ludological associations, namely: Polskie Towarzystwo Badania Gier [Games Research Association of Poland] and Digital Games Research Association. The achievements of the societies are comparable because of the similar period of their activity, a number of conferences organized and a number of publications issued. The subject of the analysis is the declared scope of research of both associations, the topics of papers read during international academic conferences organized by them and the topics of articles in their publications.

For the purposes of the analysis two crucial categories concerning games of all types have been introduced to enable further study of the selected texts: the distinction between digital and non-digital games, the former ones referring to electronic games of all types (needing electricity and based on electronics), and the latter ones – to any other kinds of games (in some cases also needing electricity but not electronics).

In the analysis four main thematic categories of papers and articles have been established: 1) texts concerning research in the sphere of digital games, new technologies, new media and related phenomena; 2) texts concerning research on non-digital games and related phenomena; 3) texts concerning other aspects of games and ludology including: a) research on non-specific kind of games or, b) quite contrary, concerning different types of games (digital and non-digital) in a particular approach (e.g. educational aspects), c) methodology of games research, d) issues common to all games (e.g. players, gameplay, winning/losing etc.); 4) reviews, reports, forewords, introductory articles and lectures, texts on outstanding scholars etc.

The aim of the quantitative analysis is to show the proportions of research devoted to digital games and other issues concerning games research among Polish and foreign ludologists.

Rafał Kochanowicz
Adam Mickiewicz University, Poznań
Poland

“MYTHOLOGY” OF EXTERMINATION – IMAGE OF WAR
IN COMPUTER GAMES.

SUMMARY

Computer games, as cultural texts, for more than 20 years are a testimony of rather peculiar reactualization and reinterpretation of the phenomena which have gone down in history as dramatic, bloody and tragic ones. The main reasons for this are intentionally inscribed in the nature of most games competitions, certain principles and rules arising from the virtual world to the conflict, as well as the fact that the natural breeding ground for it are actual events. There are also games that are embedded in a fantastic convention and imaginary races or fractions, but these titles are more difficult to directly relate to the events of the real world than productions referring to reality – where you can see a kind of attempt to dialogue with history, or even (what seems to be the most interesting) to comment current events. The emerging picture of war seemingly has to be only a fun background for running virtual rivalry but in the games massive expression it appears to be de facto another “myth” of mass culture. Video games with their pictures of extermination in the most recent titles gain not only better graphic quality, but also an additional aspect of the worldview in which “war game” turns sometimes into much more controversial – “fun of war.”

.....

Emilya Ohar
Ukrainian Academy of Printing, Lviv
Ukraine

Dorota Michułka
University of Wrocław
Poland

A CHILD IN THE CONTEMPORARY WORLD OF DIGITAL
RESOURCES. MANNERS OF PERCEPTION.

SUMMARY

One of the most visible trends in recent years is the digitalization of periodical publishing for children. It is currently becoming increasingly difficult to publish paper periodicals for children, because of their multifunctionality. From one side magazines are under market pressures which dictate the conditions of commercial success and on the other side there have appeared some alternative carriers of information (or knowledge), digital in character, which have quickly taken root in the contemporary children's life, pushing aside traditional carriers of knowledge (including literature published in a book form), offering at the same time the use of such websites (often electronic versions are copies of the

paper ones) and access to archives. Digital resources seem to offer not only an attractive medium, accessibility, thematic variety, and up-to-dateness, but also interdisciplinarity and multifunctionality – e.g. *Czas Dzieci* [Children's Time] (www.czasdzieci.pl) or *Piznajko* [Pisnayko] (www.posnayko.com.ua).

The overriding goal is thus not only to encourage and motivate reading but also to stimulate the recipient to act. Very often the analyzed websites function as hypertexts with rich graphic design, colors and well-designed page layouts with different types of information. Moving around in hyperspace helps also in the creation of communities and the integration of forum users. Virtual magazines and – more widely – digital resources for children enable them not only to read but also to listen, watch, chat, comment, interpret – and that means active cooperation with the medium itself and its users.

Because such digital resources are convergent in form, they create a new manner of perception and introduce:

1. new functions of children's media – aided by links referring to various: fields of knowledge (highlighting the cognitive function), disciplines (promoting educational function and science for the general public) and spheres (distinguishing the fun and play function, or advice e.g. psychological, including both conversation and mailing) (*Czas Dzieci*);
2. the change of the relationship with a recipient (mostly concerning interaction, that is the ability of mutual communication between parties) (*Edu-Gracze* [*Edu-Players*] – www.edugames.pl);
3. the new narration and structure of the presented material, through hypertext (e.g. title page of *Czas Dzieci*) or division of material appearing in magazines into smaller chapters (in *Victor Junior* – “Idole Victora” [Victor's Idols], “Wiersze bez tajemnic” [Poetry without Secrets], “Top temat” [The Top Subject], “Wakacyjny koktajl” [Summer Mishmash], “Galeria” [Gallery], “Goście” [Guests], “Punkt widzenia” [A Point of View], “Obciach w górach, czyli wspomnienie wychowawczyni” [Embarrassment in the Mountains, or a Tutor's Recollection].
4. new graphic style (combination of words, images, music and videos), well-prepared design with apt color palette, and precise layout of various types of information on a page (portals of *Victor Junior* and *Kumpel* [Body], or *Czas Dzieci* portal).
5. the transformation of a child's role, who stops being only a recipient and becomes also a creator of the new content: he or she takes part in board discussions, solves puzzles, learns new vocabulary or does psychotests (passive user becomes an active participant, player or debater). All of these activities provoke interaction (e.g. on *Dolinka* [Little Valley] – www.dolinka.szkoła.net). Links, tags (keywords) and navigation as a whole serve this purpose by categorizing entries under one phrase and forming a community around one subject, connecting everyone interested in a similar issue.

The analysis of the changes discussed herein is based on works by: D. Buckingham, E. Dresang, H. Jenkins, S. Lingviston, D. Singer, P. Wallace and modern Polish and Ukrainian academics. The subject of the study are media projects for children popular in Poland and Ukraine.

Katarzyna Wodniak
 Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz
 Poland

SERIALIZED NOVELS IN *PRZYJACIÓŁKA*
 [FRIEND] WEEKLY (1948–1989).
 SUMMARY

In order to present the role of *Przyjaciółka* in the diffusion of literature and the action of popularizing mass readership throughout 40 years of the postwar period, this magazine's repertoire of serialized novels for years 1948–1989 has been registered. This title was chosen on account of its leading position in a section of women's press which is measured with the amount of editions and wide range of readers. The phenomenon placed on the periphery of literary life in the popular press, and labeled as women's magazines, is by no means a marginal issue, having a chance to enrich the knowledge on the mechanisms of transmission of "official" artistic contents to the wide reading public under the conditions of the party's monopoly of the press.

Przyjaciółka published 28 serialized novels between 1948 and 1974, and after an 11-year interlude in printing, there were another 2 "episodes" present in the magazine. These works were written by 25 authors, which means that some of them appeared at least twice. Due to the specificity of the group of readers at whom this magazine was aimed, the serialized novels (of modern style, and often connected to everyday problems) were written mostly by women; the majority of the novelists were of Polish nationality. Nearly the entire first decade of publishing the magazine belonged to the Polish female writers (M. Maliszewska, J. Kijewska, E. Orzeszkowa, Z. Bystrzycka) and the Soviet ones (A. Koptyayeva, G. Nikolayeva, N. Argunova). Their works effectively boosted the propaganda messages, concerning political issues that appeared in *Przyjaciółka*. Nikolaeva's *Жатва* [The Harvest], for instance, was awarded the USSR State Prize of 1st degree in 1950, and was described as "a novel about new Soviet people, and a strengthened kolkhoz lifestyle." Both *Marta* [Martha], by Orzeszkowa, and *Товарищ Анна* [Comerade Anna] by Koptyayeva, succeeded in the extolling of collective work and a new model of woman.

A greater review should be given to novels written by M. Maliszewska, specifically being K. Beylin, a translator of English and Russian literature. Her novels are considered unique (in *Przyjaciółka*) on account of preserving the rules of an installment novel. Maliszewska's *Dwie miłości* [Two Loves], a contemporary novel of manners with a well-developed love interest and well-educated characters, seems to be a little bit diverse from what the readers had experienced in their lives. *Pani Doktor przyjmuje* [Female Doctor Sees Patients], another Maliszewska's work, seems to have been written especially on the editorial staff's request – since it is a pure technique of social engineering. It portrays numerous feminine profiles which appear in an ambulatory of a female pediatrician; war widows, mother-workers, wives of alcoholics, blue-collar workers, women left

by their husbands and a wide range of issues which women had to face at that time. Stories of certain characters from a novel were to persuade the readers to join a kind of “job-race,” encourage wives of alcoholics to use constant aid, cease fear from sending offspring to hospitals, promote participation of rural women and female workers in forms of organized holidays.

Both of Maliszewska’s novels were not published anywhere else but in *Przyjaciółka*; unlike *Samotność* [The Loneliness], by Z. Bystrzycka, which had its first edition in this periodical. Furthermore, *Przyjaciółka* promoted this female literature bestseller and simultaneously enabled Z. Bystrzycka to debut as a novelist, as she was a popular satirist and feature writer co-working with other female magazines. A serial called *Jej miłość* [Her Love] was published soon afterwards; it was written by another journalist, W. Łubkowska, who was known for plentiful humorous sketches printed in *Przyjaciółka*. Similarly, Alba de Céspedes was a feature writer, who edited a column concerning the readers’ responds in a popular Italian weekly.

It is impossible to characterize here all of the novel works which were published in *Przyjaciółka*, either in a full version or short excerpts. It is worth mentioning that the first Western literary work – *A Tribe of Women* by a French prose writer, H. Bazin – was printed in 1957. The novel section consisted of just few finest authors, for instance R. Rolland, a Nobel-prize winner. What is more, the “evergreen” literary works of great sizes (also included in the section), which were widely read in the magazine (*Dziewczęta z Nowolipiek* [The Girls of Nowolipki] and *Rajska jabłoń* [Apple Tree of Paradise] by P. Gojawiczyńska; *Gone with the Wind* by M. Mitchell) were able to catch the attention of the reader for a few months, if not years. Both books written by popular authors who were famous for their short stories published in the magazine (e.g. *Świat Marii Danuty* [The World of Mary Danuta] by T. Łopalewski), and the awarded ones were present in the novel sector as well. Diary writing was a popular and valued form of literature in *Przyjaciółka*; such works could be found there: fragments of memoirs of the most famous hairdresser-artist, a Pole by descent, Antoine (A. Cierplikowski, *J’ai coiffé le monde entier!* [I Have Been Combing the Whole World]); diaries written by a blind American woman (T. Keitlen, *Farewell to Fear*); and a fictionalized biography of Marie Skłodowska-Curie.

The article contains a chronological list of all novels printed in *Przyjaciółka* during discussed period.

.....

Anita Has-Tokarz

Maria Curie-Skłodowska University, Lublin
Poland

TECHNOLOGY OF THE HIT – BESTSELLERS IN THE PRESENT-DAY BOOK MARKET FOR YOUNG READERS.

SUMMARY

The discussion on the phenomenon of the publishing blockbusters for children and young people has adopted the sociocultural and economic perspective rather than the literary studies standpoint: the former makes it possible to emphasize the commercial aspect of the phenomenon. The publishing bestseller is treated here in two dimensions: as an important component of postmodern convergence culture, whose significant parts are artistic-commercial hybrids, and as a characteristic form of the marketing strategies of publishing houses operating in the book market for the youngest consumers. The publishing bestseller policy comprises the machinery of special actions. These are: more profitable contract terms for the author (due to the anticipated profits), special promotional measures involving costly advertising, and distribution geared towards fast-selling books. When preparing selected books to be promoted as bestsellers, the publishers concentrate maximum means to achieve their intention.

The qualitative transformations that we are witnessing in the domestic segment of the children's book market in the last decade are undeniably the effect of the long-term success of J. K. Rowling's *Harry Potter* series. Marketing experts maintain that the international popularity of the "HP" product has generated a market vogue for a follow-up fantasy fiction for young people, which filled in the gap left by Rowling's books in the next years. Had it not been for *Harry Potter*, the shelves of Polish bookshops would not be occupied by the titles being part of such widely-read novels, sagas, literary series, or cycles as *Endymion Spring* and *CHERUB, A Series of Unfortunate Events* ["Seria Niefortunnych Zdarzeń"] (Egmont); *Inheritance Cycle* ["Dziedzictwo"] (MAG), *Ulysses Moore* (Olesiejuk); *Twilight* ["Zmierzch"] (Wydawnictwo Dolnośląskie); *Tunnels* ["Tunele"] (Wilga), *Kroniki Archeo* [Archeo Chronicles] (Zielona Sowa), *Vampire Academy* ["Akademia Wampirów"], *Vampirates* ["Wampiraci"] (Nasza Księgarnia), *Tomorrow* ["Jutro"] (Znak), *The Hunger Games* ["Igrzyska Śmierci"] (Media Rodzina), to name just the inspirations best-known to the young readers. The target audience of these books are the same young people, and the background of the stories is the same – the boundary between two worlds, i.e. fantasy in its diverse varieties popular with young people.

The stability characteristic of the segment of children's books is largely the result of the policy of creating megabestsellers pursued by the publishing houses. The Western blockbusters almost immediately appear on Poland's domestic book market for young readers, and the publishers take the risk of publishing the books written by previously unknown authors, also by those that have to be strongly promoted (e.g. Lemony Snicket, Christopher Paolini,

Justin Somper, Stephenie Meyer, Roderick Gordon and Brian Williams, and Richelle Mead).

Promotion of a bestseller addressed to young readers requires well thought-out marketing strategies involving the new media and technologies. To make the strategy work, the text chosen has to meet specific conditions that guarantee marketing successes.

According to Stephen Brown the effective book marketing involves five basic elements: author, content, cover, interest, and obtainability. These criteria determine the efficacious appeal to the reading public's tastes and, consequently, the efficient selling of books in the market and creation of global bestsellers, i.e. those that have an international range and popularity, while the books themselves, owing to the constant circulation of their content between different media platforms, function in culture as transmedia storytelling. The main bestseller-making factors in the area of books for young readers are presumably the following: the universal theme/genre/convention (so-called trendy, including controversial, themes fascinating young readers), popularity of the author (preferably well-known bestsellers in his/her bibliography), attractiveness of the book to the media (media adaptations are an additional form of book promotion), a high degree of the author's non-literary popularity, and finally – the use of all means of marketing and promotion available at a given time.

Eliza T. Dresang believes that the characteristics of modern editions of children's books that satisfy the tastes and needs of the netgeneration members should include interactivity (the possibility of active reception combined with creativity); intermediality (joining the media mosaic used by young people: films, music recordings, Internet holdings); non-linearity (a characteristic feature of the hypertext nature of www pages); a high visual attraction (responding to heightened demands developed by the electronic media).

A bestseller is first of all a phenomenon in the free market for books that was able to develop fully with the evolution of the forms of advanced marketing and technologies. It is a phenomenon that would not be possible if it were not for the development of the supranational market for media coverage, jointly created by political, economic, and technological conditions.

BIOGRAMY AUTORÓW

DARIUSZ BRZOSTEK – dr hab., filolog, kulturoznawca, adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa UMK w Toruniu. Zajmuje się głównie estetyką grozy, antropologią kultury współczesnej (zwł. audioantropologią), twórczością Stanisława Lema oraz psychoanalitycznymi kontekstami twórczości literackiej i muzycznej. Publikował teksty naukowe i eseistyczne na łamach „Tekstów Drugich”, „Literatury Ludowej”, „Polonistyki”, „Anteny Krzyku”, „Ha!artu”, „Glissanda”, „Opcji”, „Undergruntu”, „Frazy”, „Aktivista”, „Fragile’a”, „M/I” oraz „Gościńca Sztuki”. Współpracował z Narodową Galerią Sztuki „Zachęta” w Warszawie, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu i Galerią Miejską „Arsenał” w Poznaniu. Autor monografii *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy* (2009) i *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem* (2014); współredaktor (z Andrzejem Stoffem) monografii *Polska literatura fantastyczna. Interpretacje* (2005).

ANNA GEMRA – dr hab., prof. UW, historyk literatury, pracownik Instytutu Filologii Polskiej. Członkini komitetu redakcyjnego „International Journal of Arts & Sciences”. Członkini Jury Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego. Redaktor naczelna rocznika „Literatura i Kultura Popularna”. Redaktor tematyczna „Literatury Ludowej”. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura XIX wieku, media, kultura i literatura popularna, fantastyka, zwłaszcza *fantasy* i horror. Główne prace: „*Kwiaty zła*” na miejskim bruku. *O powieści zeszytowej XIX i XX wieku* (1998); *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankensteina w wybranych utworach* (2008); hasła w *Słowniku literatury popularnej* (1997, wyd. 2: 2006), liczne artykuły publikowane m.in. w „Literaturze Ludowej”, „Studia Slavica”, „Orbis Linguarum”, „Pracach Literackich” „Europa Orientalis”, serii „Fantastyczność i Cudowność”.

ANITA HAS-TOKARZ – dr n. hum., literaturoznawca, adiunkt w Zakładzie Czytelnictwa i Semiotyki Przekazu Informacji Instytutu Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej UMCS w Lublinie. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura popularna, horror literacki i filmowy, współczesny rynek książki i mediów dla dzieci i młodzieży, kultura medialna i informacyjna młodego pokolenia. Najważniejsze

publikacje: *Horror w literaturze współczesnej i filmie* (2010); *Książeczki o kupie, cipkach, siusiakach... i inne – kontrowersje wokół serii dla dzieci i młodzieży „Bez tabu”* oficyny wydawniczej Czarna Owca ([w:] *Skandal w tekstach kultury*, 2013).

PAWEŁ KACZYŃSKI – dr hab., prof. UWr, historyk literatury, wicedyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego; zajmuje się literaturą i kulturą oświecenia oraz literaturą popularną XIX–XXI wieku. Główne prace: *Niedokończona podróż. Proza Tomasa Kajetana Węgierskiego. Studia i przekroje* (2001), *Rodzina w literaturze stanisławowskiej. Motywy – konwencje – poglądy* (2009) oraz liczne artykuły publikowane w tomach zbiorowych i czasopismach (m.in. „Pamiętnik Literacki”, „Wiek Oświecenia”, „Napis”, „Prace Polonistyczne”, „Prace Literackie”).

WOJCIECH KAJTOCH – dr hab., językoznawca, literaturoznawca, medioznawca i krytyk literacki; polonista i rusycysta. Kierownik Zakładu Semiotyki i Historii Mediów Popularnych w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Redaktor naczelny „Zeszytów Prasoznawczych”. Członek Jury Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego. Wydał m.in. prace *Bracia Strugacy (zarys twórczości)* (1993), *Pisarze wobec „innych światów” swoich epok. (Wolter, Borowski, Herling-Grudziński, Sołżenicyn, bracia Strugacy na lekcjach języka polskiego w szkole średniej)* (1994), *Presymbolizm, symbolizm, neosymbolizm... Rzecz o czytaniu wierszy* (1996), *Świat prasy alternatywnej w zwierciadle jej słownictwa* (1999), *Językowe obrazy świata i człowieka w prasie młodzieżowej i alternatywnej* (2008); *O prozie i poezji. Wybór szkiców i esejów z lat 1980–2010* (2011).

RAFAŁ KOCHANOWICZ – dr hab., adiunkt w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego Instytutu Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Opiekun naukowy Olimpiady Wiedzy o Kulturze Popularnej. Autor książek: *Fantastyka – klucz do wyobraźni. Poradnik dla nauczycieli języka polskiego w gimnazjum* (2001), *Fabularyzowane gry komputerowe w przestrzeni humanistycznej. Analizy, interpretacje i wnioski z pogranicza poetyki, aksjologii, dydaktyki literatury* (2012). Współredaktor tomu *Fantastyka w obliczu przemian* (2012). Interesuje się szeroko pojętą fantastyką, dydaktyką literatury i kulturą popularną.

ALEKSANDRA KOSZELA – mgr, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Studium Kultury i Języków Żydowskich. Doktorantka Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania naukowe: kultura i literatura popularna, zwłaszcza współczesna literatura *fantasy*, kultura żydowska.

AGNIESZKA KRUSZYŃSKA – dr n. hum., adiunkt na Wydziale Filologii Polskiej Akademii Humanistycznej im. Aleksandra Gieyszтора. Najważniejsze publikacje: *Sredniowieczność w literaturze i kulturze XX wieku. Propozycje badawcze* (2008); *Warszawa a odczucie wspólnoty. Pryzmat życia salonowego we wspomnieniach Pauliny Wilkońskiej* („Przegląd Humanistyczny”, 2008); *Franciszkanizm radosny, franciszkanizm komiczny na przykładzie wybranych tekstów kultury* (współautor: Kazimierz Synowczyk, [w:] *Radość franciszkańska: duchowość i literatura*, 2012).

GRAŻYNA LASOŃ-KOCHAŃSKA – dr hab. w dyscyplinie literaturoznawstwo, specjalność: literatura popularna i dziecięca. Profesor nadzwyczajny w Instytucie Polonistyki Akademii Pomorskiej w Słupsku. Najważniejsze prace: *Czytając fantazy...* (2002), *Kobiety opowiadają świat. Szkice o fantastyce* (2008), *Gender w literaturze dla dzieci i młodzieży* (2012).

JAKUB ZDZISŁAW LICHAŃSKI – prof. zw. dr hab., kierownik Zakładu Retoryki i Mediów w Instytucie Polonistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Redaktor naczelny kwartalnika „Forum Artis Rhetoricae”. Członek Polskiego Towarzystwa Filologicznego, Polskiego Towarzystwa Retorycznego, International Society for the History of Rhetoric. Specjalista w zakresie nauk filologicznych (filologia polska, historia literatury, literatura i kultura popularna, historia, teoria i praktyka retoryki). Opublikował wiele książek i artykułów z tychże dziedzin. Należy do grona autorów *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Wybrane publikacje: *Retoryka: od średniowiecza do baroku. Teoria i praktyka* (1992), *Lukasz Górnicki – Sarmacki Castiglione* (1998), *Humanismus und Rhetorik: Osteuropa oraz Klassizismus, Klassik und Rhetorik. Osteuropa* ([w:] *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, t. 4, 1998), *Retoryka od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja* (2000), *Retoryka: historia – teoria – praktyka* (2007), *Introduction* ([w:] J. Trypućko, *The Catalogue of the Book Collection of the Jesuit College in Braniewo held in the University Library in Uppsala*, 2007), “*Theology of Liberation*” and its tradition in Poland: *The Church, Politics, and Rhetoric in 1981–1989*” ([w:] *New Chapters in the History of Rhetoric*, 2009); *The Object vs. the Subject in Literary Research and the Issues of Ethics* ([w:] *Charles Taylor’s Vision of Modernity. Reconstructions and Interpretations*, 2009). Redaktor tomów: *Między oświeceniem i romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku* (1996), *J.R.R. Tolkien – recepcja polska. Studia i eseje* (1996), *Retoryka i badania literackie. Rekonesans* (1998), *Retoryka i krytyka retoryczna. Kompendium retoryczne* (2012).

ADAM MAZURKIEWICZ – dr n. hum., adiunkt w Zakładzie Dydaktyki Języka Polskiego i Literatury Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: historia i teoria literatury popularnej, teoria komiksu, re-

cepcja motywów gotyckich w kulturze popularnej, historia fantastyki naukowej. Autor książki *O polskiej literaturze fantastycznonaukowej lat 1990–2004* (2007) i prac drukowanych w tomach zbiorowych oraz na łamach „Pamiętnika Literackiego”, „Literatury i Kultury Popularnej”, „Literatury Ludowej”, „Folia Litteraria Polonica”.

DOROTA MICHUŁKA – dr n. hum., adiunkt w Zakładzie Metodyki Języka Polskiego i Literatury Polskiej w Instytucie Filologii Polskiej w Uniwersytecie Wrocławskim; polonistka i historyk. Zajmuje się historią literatury, metodyką, literaturą dla dzieci, kształceniem literacko- kulturowym (także w ujęciu historycznym), szkolną recepcją literatury i kultury, edukacją humanistyczną w perspektywie socjo- kulturowej. Autorka dwóch monografii: *Od ojcowizny do ojczyzny. O recepcji romantyzmu w polskich szkołach Galicji doby autonomicznej (1867–1914)* (2003) oraz *Ad usum Delphini. O szkolnej edukacji literackiej – dawniej i dziś* (2013). Redaktorka i współredaktorka kilku książek, wydanych w Polsce i w Finlandii. Autorka ponad 85 artykułów. Członek rady redakcyjnej czasopisma „Filoteknos”. Wieloletni członek International Research Society on Children’s Literature.

EMILYA OHAR – dr hab., profesor Ukrainńskiej Akademii Drukarstwa, autorka dwóch monografii: *Children’s Book in Ukrainian Social Environment: Experience of Transitional Period* (2012); *Book instead of Mouse? Child and Reading in the Digital Age* (2012). Redaktorka pokonferencyjnego tomu *Children’s Book and Reading Promotion in Eastern Europe* (2012) oraz ponad 70 artykułów na temat literatury dziecięcej, edytowania i wydawania książek dla dzieci. Organizatorka wielu konferencji naukowych, warsztatów, seminariów na temat książek dla dzieci oraz czytelnictwa. Obecnie przygotowuje pracę *The new media for children in Post Totalitarian and Postindustrial Society*.

KSENIA OLKUSZ – dr n. hum., literaturoznawca, członek Pracowni Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalizuje się w literaturze popularnej, zwłaszcza interesując się polską fantastyką grozy, kryminałem europejskim, biografiami artystów malarzy, a także kulturą i sztuką Japonii oraz spauperyzowaną formą jej oglądu przez odbiorcę zachodniego. Autorka książek: *Materializm kontra ezoteryka. Drugie pokolenie pozytywistów wobec „spraw nie z tego świata”* (2008) oraz *Współczesność w zwierciadle horroru. O najnowszej polskiej fantastyce grozy* (2010). Redaktor merytoryczna kwartalnika „Creatio Fantastica”.

MIRON PUKAN – PhD., odborný asistent na Inštitúte estetiky, vied o umení a kulturológie Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity, vedecká oblasť: teória a dejiny svetového a slovenského divadla, dramatická tvorba, interpretácia divadelného diela. Najvýznamnejšie práce:

V premenách času... Ukrajinské národné divadlo. Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove (2007), *K niektorým otázkam axiológie slovenskej drámy a divadla po roku 1989*, ([in:] *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989*, 2007), *Alternatíva dnes* („Ukrajinský žurnál“, 2008).

MAGDALENA ROSZCZYŃIALSKA – dr n. hum., adiunkt w Katedrze Poetyki i Teorii Literatury oraz w Katedrze Mediów i Badań Kulturowych Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Zainteresowania naukowe: literatura i kultura popularna, kultura alternatywna, antropologia miasta, geopoetyka, tematyka urbanistyczna w literaturze, fotografia. Autorka, redaktorka i współredaktorka kilkudziesięciu artykułów i książek naukowych na temat kultury i literatury popularnej oraz wątków przestrzennych literaturze i jej teorii.

MARTA SOUČKOVÁ – prof. PhDr., PhD., Inštitút slovakistických, mediálnych a knižničných štúdií, FF PU v Prešove, v súčasnosti pôsobí ako lektorka na FF Univerzity v Novom Sade. Marta Součková sa venuje najmä literárnej kritike, slovenskej medzivojnovnej a ponovembrovej literatúre, početné recenzie (doteraz okolo 400) publikuje v rôznych periodikách (predovšetkým v časopise Romboid a RAK). Je autorkou monografií *Personálna téma v prozaickom texte* (2001) a *P(r)ózy po roku 1989* (2009), editorkou výberov *Jozef Cíger Hronský. Prózy* (2008) a *Milo Urban. Prózy* (2013). Je tiež organizátorkou medzinárodných konferencií o slovenskej literatúre po roku 1989 a editorkou siedmich zborníkov z nich, spolupracovala i na kolektívnom projekte *Slovník slovenských spisovateľov* (ed. V. Mikula, 1999, 2005).

AUGUSTYN SURDYK – dr n. hum., adiunkt, założyciel i kierownik Pracowni Badań Ludologicznych w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; anglista, językoznawca, ludolog. Zainteresowania badawcze: lingwistyka stosowana, glottodydaktyka, ludologia. Najważniejsze prace: *Autokontrola w procesie kształtowania się strategii komunikacyjnych* (współautor: Marian Glinka, [w:] *Autonomizacja w dydaktyce języków obcych. Doskonalenie się w komunikacji ustnej*, 2002), *Współpraca dydaktyczna na poziomie zaawansowanym: cele, zasady i formy* (współautorzy: Magdalena Aleksandrak [et al.], [w:] jw.).

AGNIESZKA SZUREK – dr n. hum., asystent w Zakładzie Retoryki i Mediów w Instytucie Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zainteresowania naukowe: retoryka, literatura popularna, przekłady literatury angielskiej i amerykańskiej.

KRYSZYNA WALC – dr n. hum., historyk literatury, pracownik Biblioteki Uniwersytetu Rzeszowskiego. Zainteresowania naukowe: literatura

i sztuka okresu Młodej Polski, związki literatury i sztuk plastycznych, współczesny horror literacki. Autorka haseł dotyczących horroru w *Słowniku literatury popularnej* (1997, wyd. 2: 2006) oraz publikacji na temat horroru i postaci wampira we współczesnej kulturze (w czasopiśmie i tomach zbiorowych). Obecnie przygotowuje publikację o literackiej legendzie księcia Drakuli, hospodara wołoskiego (według polskich historyków – Włada Palownika). Członek Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza”.

KATARZYNA WODNIAK – dr n. hum., adiunkt w Katedrze Informacji Naukowej i Bibliologii Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zainteresowania naukowe: literacka zawartość prasy dawnej i współczesnej (ze szczególnym uwzględnieniem czasopism kobiecych), czytelnictwo, prasoznawstwo. Autorka książki *Współczesna prasa kobieca a sprawy książki. Treści literackie w czasopiśmie: „Przyjaciółka”, „Twój Styl”, „Cienie i Blaski”* (2004). W przygotowaniu: *Beletrystyka w „Przyjaciółce”. Bibliografia 1948–1989*.

MACIEJ WRÓBLEWSKI – dr hab., pracownik Instytutu Literatury Polskiej UMK w Toruniu, historyk literatury (literatura najnowsza, literatura dla młodego czytelnika), badacz dziejów szkolnej i uniwersyteckiej polonistyki. Najważniejsze publikacje: *Proza niefikcyjna w edukacji polonistycznej ucznia szkoły średniej (1855–1939)* (2003), *Jan Rymarkiewicz – dziewiętnastowieczny humanista* (2006), „Czytanie przyszłości”. *Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy* (2008). Współredagował m.in. książkę *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji* (2007). Redagował trzy monograficzne zeszyty „Polonistyki”, poświęcone kolejno zagadnieniom: obecności antropologii literatury w edukacji polonistycznej, innowacji w dydaktyce polonistycznej oraz kulturowej kategorii inności. Obecnie realizuje projekt naukowy „Polski dyskurs maszynowy. Maszyna w kulturze polskiej (XIX–XX w.). Literatura, język, sztuki wizualne i życie codzienne”.

INDEKS NAZWISK

A

A. Sz. – zob. Szałagan Alicja
Aarseth Espen 251, 252, 266
Abdraszew Rustem (Абдрашев Рустем) 249
Adamczyk Maciej 219
Adamczyk Wojciech 186
Adamik Laco 220
Adamson Andrew 193
Adomenajte Nijole (Адоменайте Нийоле) 236, 248
Afeltowicz Łukasz 173
Aguirre Manuel 49
Ajnenkiel Andrzej 101
Akunin Boris 76, 321
Alex Joe – zob. Słomczyński Maciej
Alighieri Dante 92, 323
Alkon Paul K. 106
Andrašovan Tibor 207
Andrews Maurice S. – zob. Szczypiorski Andrzej
Andrzejewski Waldemar 86, 87, 322
Ankwicz Mieczysław – zob. Ankwicz Sław
Ankwicz Sław (właśc. Tadeusz Frey i Mieczysław Ankwicz) 83
Antoine (właśc. Antoni Cierplikowski) 294, 295, 301, 341
Antol Milan 214
Antonow Artjom (Антонов Артём) 226
Antonow Siergiej (Sergiusz) 289
Apulejusz z Madaury (Lucius Apuleius) 32, 186, 187
Aquarian Isis (właśc. Charlene Peters) 134
Ardagh Philip 311
Argunowa Nora 289, 299, 340
Arias Santa 47
Armand Antoni (właśc. Kazimierz Koźniewski i Grażyna Woysznis-Terlikowska) 83
Armogathe Jean-Robert 44
Arystoteles 34, 35, 38, 100, 112
Asbury Kelly 193
Assmann Aleida 58
Astrachan Dmitrij (Астрахан Дмитрий) 247
Aszmarin Władimir (Ашмарин Владимир) 243

Atkins Barry 259

Atras (Atlas?) Janusz 301

Augé Marc 59

B

Baba Akira 259
Bacchilega Cristina 197, 198
Bachelard Gaston 51
Bachtin Michaił 24, 41, 44
Bagdasarian Warban (Багдасарян Варбан) 224
Bagiński Kazimierz 231
Bahdaj Adam (pseud. Dominik Damian) 82, 84
Bajin Dušan 215, 217
Baker James Edward – zob. Father Yod
Baková Luba – zob. Pavlovičová-Baková Luba
Balagueró Jaume 132, 326
Balbus Stanisław 44
Baldwin Elaine 47
Bałucki Michał 206
Banasiak Maria 293
Banaszak Grzegorz 27
Banaszkiewicz Artur 28
Baran Bogdan 131
Barańczak Stanisław 64, 67, 72, 73, 87, 322
Barański Janusz 173, 188
Barborik Vladimír 161, 162
Barker Chris 59
Barszczewski Stefan 106, 107
Barth John 22
Barthel Gustav 163
Barthelme Donald 194
Bartmińska Stanisława – zob. Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława
Bartmiński Jerzy 52
Baszniak Tadeusz 22
Bauer Zbigniew 286
Bauman Zygmunt 21, 120, 317
Baxter Stephen 106
Baxton Alen – zob. Godziemski Wiesław
Bazin Hervé 292, 299, 341
Bąkiewicz Grażyna 195
Belon Wojciech Jerzy – zob. Bellon Wojtek

- Bellon Wojtek (właśc. Wojciech Jerzy Belon) 57
- Bem Hanna 306
- Benard Zbigniew – zob. Safjan Zbigniew
- Bendrat Anna 35, 44
- Benjamin Walter 57, 58
- Beňová Juliana 208, 209, 213, 216, 335
- Beria Ławrientij Pawłowicz 169
- Berling Zygmunt 228
- Bernaciak Michał 87, 322
- Bernard Jan Artur – zob. Petecki Bohdan
- Bernatowicz Małgorzata 59, 251, 275, 307
- Beszczynska Zofia 314
- Bettelheim Bruno 186, 194
- Beylin Karolina (pseud. Maria Maliszewska) 290, 299, 340
- Bezmański (Bermański Borkowski Bezmański) Henryk (właśc. Stanisław Posner) 299, 300
- Białołęcka Ewa 186
- Biasi Pierre-Marc de 9
- Bielak Tomasz 91, 96, 98–100
- Bielicki Marian Leon – zob. Lemar Stefan
- Bielicki R. (?) 295, 299
- Bień Adam 230
- Bierżyckij Jurij (Бержицкий Юрий) 234, 248
- Biezrukow Siergiej (Безруков Сергей) 232
- Biggers Earl Derr 81
- Biliński Lucjan 79
- Billig Peter 186
- Bindzár Juraj 162, 166, 167–169, 171, 329, 330
- Bird Robert Montgomery 226
- Black Edwin 36, 44
- Blake Quentin 195
- Blažková Jaroslava 220
- Blomkamp Neill 137
- Bloom Clive 49
- Błońska Wanda 51
- Błoński Jan 111, 119
- Bobrzyński Michał 102
- Bodnar Hanna 86, 87, 322
- Boehmer Elleke 53
- Bogacki Michał 103
- Bogdański Tadeusz 86, 322
- Bogin Michaił (Богин Михаил) 227, 246, 335
- Bojarski Jerzy – zob. Radłowski Adam, Sławek Gertruda R.
- Bojarski Piotr 113
- Bokiewicz Jan 86, 322
- Bolecki Włodzimierz 44
- Bomba Radosław 22
- Bondarczuk Siergiej (Бондарчук Сергей) 225
- Borowski Tadeusz 176, 346
- Bourdieu Pierre 123
- Bowles Samuel 127
- Bowyer-Yin Leslie Charles – zob. Charteris Leslie
- Bożkowski Jeremi (właśc. Bożena Ciecierska-Więcko) 83
- Bór – zob. Komorowski Tadeusz
- Braidotti Rosi 51
- Brandstaetter Roman 206
- Braun-Gałkowska Maria 281
- Brecht Bertolt 207
- Brent Jocelyn (właśc. Jerzyna Słomczyńska) 83
- Briggs Patricia 158
- Brodzik Agnieszka 139
- Brook Meljean 158
- Brooks Mel 155
- Brottman Mikita 133
- Brown Janice 93, 98, 324
- Brown Stephen 306, 343
- Brutter Robert (właśc. Andrzej Grembowicz) 83
- Bryc Kinga – zob. Stanaszek-Bryc Kinga
- Bryll Ernest 214
- Brzostek Dariusz 5, 119, 120, 130, 326, 345
- Brzozowski Jacek 84
- Brzostowicz-Klajn Monika 104
- Buckingham David 339
- Bučková Andrea 211
- Budzyk Kazimierz 36
- Bujnicka Maria 150, 180
- Bujnicki Tadeusz 49
- Bukovčan Ivan 219, 220
- Burke Kenneth 38, 39
- Burkot Stanisław 296
- Burszta Wojciech Józef 59, 251
- Burzyńska Anna 22, 216
- Byczek Zdzisław 87, 322
- Bystrzycka Zofia 289, 292–295, 299, 340, 341
- Bytoński Przemysław 86, 87, 322
- C**
- Caillois Roger 24, 111, 119, 326
- Caltová Mária 212
- Canary Robert H. 105
- Campbell Karlyn – zob. Kohrs Campbell Karlyn
- Cape Jonathan 195
- Čapek Karel 207, 296
- Carey Jacqueline 158
- Carlyle Robert 313
- Carrey Jim 309
- Carroll Noël 21, 22, 49, 317
- Cassa Emilia (właśc. Ludwika Woźnicka) 83

- Cassa-Kasicka Emilia (właśc. Zofia Woźnicka) 83
 Cast P. C. (Phyllis Christine) 160
 Castell Suzanne de 258, 259
 Čavojský Ladislav 208
 Cegielski Tadeusz 63, 65–74, 76, 319
 Certeau Michel de 58
 Cervantes Miguel de 33, 44
 Céspedes Alba de 293, 294, 300, 341
 Chaciński Józef 231
 Chandler Raymond 25, 64, 73, 81, 320, 322
 Charkow N. (?) 289
 Charteris Leslie (właśc. Leslie Charles Bowyer-Yin) 82
 Chesterton Gilbert Keith 98
 Chmel Karol 218
 Chmielewska Joanna (właśc. Irena Kühn) 82, 321
 Chmielewska Katarzyna 63
 Chmielewski Witold 87, 322
 Chodorow Nancy 188, 332
 Cholewa Piotr Władysław 17
 Chomiuk Aleksandra 95
 Chotinienko Władimir (Хотиненко Владимир) 224
 Choynowski Piotr 206
 Christie Agatha 64, 73, 80, 91, 320, 322
 Chruszczow Nikita Siergiejewicz 163
 Chudziński Edward 286, 303
 Churchill Winston 96, 99, 228
 Chutnik Sylwia 219
 Chymkowska Olga – zob. Dawidowicz-Chymkowska Olga
 Chymkowski Roman 59
 Ciborska Elżbieta 285, 286
 Cichocki Bartosz 237
 Ciecierska-Więcko Bożena – zob. Bożkowski Jeremi
 Cielecki Grzegorz 89
 Ciepieńko-Zielińska Donata 301
 Cierplikowski Antoni – zob. Antoine
 Cieślewicz Iwona 158
 Cieślik Agnieszka 58
 Cioch Agnieszka 187
 Ciszewski Marcin 107, 108, 113, 116, 117
 Claeson Thomas D. 105
 Clarke Alan 128
 Coetzee J. M. (John Maxwell) 53
 Cohen Larry 131, 326
 Collini Stefan 22
 Collins Suzanne 137, 312
 Collins William Wilkie 73
 Conan Doyle Arthur 73, 81, 97, 307, 320, 322
 Consalvo Mia 253
 Copier Marinka 259
 Courths-Mahler Hedwig 78
 Cowan Douglas E. 126, 133
 Craven Wes 130, 326
 Cruz Melissa de la 151
 Cunningham Barry 311
 Curie Ève 300
 Curie Maria – zob. Skłodowska-Curie Maria
 Cusack Dymphna 293, 295, 301
 Cybulski Radosław 303, 304
 Cycleron (Marcus Tullius Cicero) 38
 Czachowska Jadwiga 290
 Czajlik József 212
 Czarnecki Zbigniew 86–88, 322
 Czarnik Oskar Stanisław 286
 Czarnowski Eugeniusz 231
 Czartoryski Bartosz 138
 Czernienko Miron (Черненко Мирон) 224
 Czernow Aleksiej (Чернов Алексей) 232
 Czubaj Mariusz 56, 57, 74, 89
 Czuchraj Grigorij (Чухрай Григорий) 225
- Ć
- Ćirlić Dorota Jovanka 315
 Ćwirlej Ryszard 63–76, 319
- D
- Dacho Miro 213
 Dahl Roald 195
 Dajnowski Maciej 55
 Dalbello Marija 22
 Damian Dominik – zob. Bahdaj Adam
 Danek Danuta 186
 Daniel Jerzy (właśc. Jerzy Andrzej Salecki i Daniel Kuczyński) 83
 Darwin Charles Robert 121
 Dassanowsky Robert von 115
 Davidson Donald 121
 Davies Norman (właśc. Ivor Norman Richard Davies) 312
 Dawidowicz-Chymkowska Olga 22, 44
 Dąbała Jacek – zob. Oakley Jack
 Dąbrowska Maria 298
 Dąbrowski Mieczysław 103
 Dąbski Jan – zob. Stemler-Dąbski Józef
 Degler Janusz 42, 44
 Delaperrière Maria 103
 Demory Hubert 295
 Dennett Daniel Clement 127
 Derecki Feliks 191–193, 199, 200, 202, 204, 332, 333
 Derkaczew Joanna 218

- Derra Aleksandra 51
 Desput Gerard 87, 322
 Deszcz-Tryhubczak Justyna 115
 Deuter Krzysztof – zob. Toeplitz Krzysztof
 Teodor
 Dewey John 39
 Dębski Eugeniusz 117,
 Diagilew Siergiej Pawłowicz 42
 Dibelius Wilhelm 36
 Dietrich Marie Magdalene – zob. Dietrich
 Marlene
 Dietrich Marlene (właśc. Marie Magdalene
 Dietrich) 168
 Dmitruk Krzysztof 30
 Dmochowski Boris (Дмоховский
 Борис) 226, 246
 Dobrzański Henryk – zob. Hubal
 Dobson Michael Singer 113
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz 37, 287, 296, 301
 Domańska Agata 179
 Domańska Ewa 53, 101, 104
 Dominiak Grzegorz A. 102
 Donne John 92
 Dor Marcin – zob. Minkowski Aleksander
 Dostal Mikołaj (Досталь Николай) 226
 Douglas Mary 21, 55, 126, 317
 Douplitzky Karine 9
 Dowżenko Aleksander (Довженко
 Александр) 224
 Drabiński Adek 186
 Dresang Eliza Timberlake 314, 339, 343
 Drobner Bolesław 75
 Drong Leszek 95
 Dubček Alexander 163
 Dubowik Henryk 111
 Dudanowicz Małgorzata – zob. Jodczyk-Duda-
 nowicz Małgorzata
 Dudek Jaroslav 290
 Dukaj Jacek 50, 56, 101, 104, 109, 112, 114, 117, 318
 Dulęba Anna – zob. Tanalska-Dulęba Anna
 Dunin Janusz 10, 78, 80
 Dunin-Wąsowicz Paweł 57
 Ďurovčík Ján 214
 Durst Uwe 113
 Durtal Jean 294
 Dutton Brian 275
 Dymmel Anna 307
 Dziak-Košický Miroslav 210
 Dziedzina Bogdan 57
 Dzieniakowska Jolanta 307
 Dżugaszwili Josif Wissarionowicz – zob. Stalin
 Józef
- E**
 E. G. – zob. Głębińska Ewa
 Eco Umberto 103, 109, 114, 125, 270, 326
 Edigey Jerzy (właśc. Jerzy Korycki) 69, 71–74,
 82, 88, 321
 Edwards Cory 195
 Edwards Todd 195
 Eichelberger Wojciech 196
 Einstein Albert 108
 Emerson Ralph Waldo 39
 Engels Friedrich 162
 Englert Jan 228
 Ernstowa Zofia 300
 Escarpit Robert 33, 44, 303
 Eskelinen Markku 251, 252
 Estés Clarissa Pinkola 186, 187
 Everett Hugh 116
- F**
 Fabricatore Carlo 104
 Fagan G. Honor 27
 Faleński Felicjan 28
 Fangmeier Stefan 313
 Farkaš Boris 209
 Farkašová Eva 221
 Father Yod (właśc. James Edward Baker) 134,
 326
 Favret-Saada Jeanne 127, 128
 Felscherinow Christiane 24
 Ferling Lawrence – zob. Ferlinghetti
 Lawrence
 Ferlinghetti Lawrence (właśc. Lawrence
 Ferling) 163
 Fertacz Magda 219
 Fiesienko Oleg (Фесенко Олег) 232
 Fikus Feliks 285, 286
 Filiciak Mirosław 59, 251, 275, 307
 Filipowicz Joanna 103
 Filipowicz Kornel 293, 296, 298, 300
 Filipowicz Stanisław 273
 Filipowski Ryszard 240
 Filler Witold 191, 192, 194
 Fish Stanley 121–123, 125
 Fiske John 275
 Fleszarowa-Muskat Stanisława 23
 Fokkema Douwe Wessel 22
 Ford John 87
 Fornalska Małgorzata 294
 Fornalska Marcjanna 298
 Forsyth Frederick 49, 100
 Foss Sonja K. 38, 44
 Foucault Michel 59, 125, 126, 326
 Frankfurt Harry Gordon 41

- Franskiewicz-Łaje Aleksandr (Франскевич-Лаје Александр) 232, 233, 248
 Frasca Gonzalo 251, 252, 266
 Fredro Aleksander 206, 207, 213, 334
 Frey Tadeusz – zob. Ankwicz Sław
 Frołow Kuba 305, 308
 Frost Jeaniene 151, 311
 Frydryczak Beata 51
 Fumaroli Marc 27, 33, 44
 Furman Michał 45
 Furmanik Stanisław 295, 299
 Furs-Żyrkiewicz Ewelina – zob. Peplowska Elina
- G**
 Gajda Janusz 283, 306
 Gajewska Grażyna 4
 Galanciak Dominika – zob. Urbańska-Galanciak Dominika
 Gałęcki Jerzy 28
 Gałkowska Maria – zob. Braun-Gałkowska Maria
 Gandhi Leela 53, 56
 Gardner Erle Stanley 81, 322
 Garfeinowa-Garska Malwina – zob. Zabojecka Maria
 Gariepy Jennifer 25–27
 Garner Alan 129
 Garska Malwina – zob. Garfeinowa-Garska Malwina
 Gašpar Jozef – zob. Gašpar Tido J.
 Gašpar Tido J. (właśc. Jozef Gašpar) 169
 Gaudasińska Elżbieta 86, 322
 Gawliński Stanisław 95
 Gawron Tomasz 219
 Gazda Grzegorz 49
 Gąsiorowska-Szmydtowa Zofia 33, 44
 Geertz Clifford 48, 103
 Gemra Anna 17, 32, 48, 59, 152, 194, 345
 Gennep Arnold van 55
 Geoffroy Louis (właśc. Louis-Napoléon Geoffroy-Château) 106
 Gepfert Elżbieta 17
 German Anna 223, 324, 336
 Gibson William 106
 Giddens Anthony 120, 184
 Gierczak Aleksandra 275
 Gierczikow Fieliks (Герчиков Феликс) 244, 249
 Gierek Edward 70, 320
 Gintis Herbert 127
 Glass Henryk 107
 Glejgewicht Jerzy – zob. Jurandot Jerzy
 Głębicka Ewa (krypt. E. G.) 296
 Głowacki Aleksander – zob. Prus Bolesław
 Głowacki Aleksander (pseud.), autor Alkaloidu 106
 Głowacki Janusz 216
 Głowiński Michał 29, 47, 50
 Godziemski Wiesław (pseud. Alen Baxton, Kryn Ziemski) 82–84, 321
 Gogol Mikołaj 245
 Gojawczyńska Pola 288, 293, 296, 300, 301, 341
 Goliński Zbigniew 45
 Gołębiowski Łukasz 305
 Gołub Lew (Голуб Лев) 246
 Gołubiew Aleksandr Władimirowicz (Голубев Александр Владимирович) 224
 Gołubiew Antoni 41
 Gombrowicz Witold 206, 211, 212, 334
 Gomułka Władysław 70, 71, 96, 320
 Gordon Barbara (właśc. Larysa Zajączkowska-Mitzner) 82, 88, 321
 Gordon Roderick 311, 343
 Goreń Andrzej 44
 Goreń Anna 44
 Gostiew Igor (Гостев Игорь) 225, 229, 247
 Gostyńska Anna 300
 Goya (właśc. Francisco José de Goya y Lucientes) 169, 330
 Górski Grzegorz 113
 Górzyński Sławomir 98
 Grabiański Janusz 85, 322
 Grabiński Stefan 54, 176
 Grabowska Helena 84
 Grabowska Joanna 286
 Grabowski Jerzy 86, 87, 322
 Grabski Stanisław 107
 Greenberg Clement 163, 171
 Gregorzczak Tadeusz 310
 Grembowicz Andrzej – zob. Brutter Robert
 Grigor'jew Boris (Григорьев Борис) 242
 Grimm Jakob 194
 Grimm Wilhelm 194
 Groński Ryszard Marek 191, 192, 202
 Grotowski Jerzy 207, 334
 Grzegorzewska Gaja 51, 54, 58
 Grzebiński Adam 122
 Guedj Denis 43
 Guśniowska Marta 218
- H**
 Haase Donald 198
 Haggard Henry Rider 52, 53
 Haggard Piers 129

Hailey Arthur 49
 Hall Jamieson Kathleen 35, 44
 Hamkała Agnieszka – zob. Wolny-Hamkała Agnieszka
 Hammett Samuel Dashiell 25, 73, 81, 322
 Hamon Philippe 50
 Handke Ryszard 109, 173
 Handler Daniel – zob. Snicket Lemony
 Hannerz Ulf 27
 Harańczyk Hubert – zob. Huberath Marek S.
 Hardy Robin 128
 Haska Agnieszka 106
 Has-Tokarz Anita 7, 150, 152, 303, 342, 345
 Heller Michał 45
 Helman Alicja 64
 Helquist Brett 308
 Hermann Kai 24
 Hernas Czesław 12–14, 16
 Hetman Joanna 310
 Himič Peter 212, 215, 217
 Hitler Adolf 116, 117, 163, 224, 228
 Hłasko Marek 176
 Hlinka Andrej 169
 Hoe Richard March 9
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 307
 Holmgren Beth 50
 Homer 31
 Hopfinger Maryla 12, 251
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 27
 Horák Alexander 212
 Horák Karol 208, 335
 Hornák Róbert 209
 Hornowski Tomasz 282
 Hornung Ernest William 80
 Horosiewicz Beata 158
 Horváth Emil mł. 211, 216, 217
 Horváth Tomáš 216
 Hriešik Maja 212
 Hubal (właśc. Henryk Dobrzański) 240
 Huberath Marek S. (właśc. Hubert Harańczyk) 109
 Huebner Louise 133
 Huelle Paweł 176
 Hui Raman 193
 Huizinga Johan 24, 41, 44, 260
 Hvišč Jozef 206, 220

I

Ingarden Roman 36, 124
 Inglot Jacek 63, 66, 70, 75, 76, 116, 319
 Inoué Yasushi 293, 300
 Ionesco Eugène 92
 Ipohorska Janina – zob. Kaczanowski Alojzy,

Kamyczek Jan
 Iredeński Ireneusz (pseud. Umberto Pesco) 83
 Irons Jeremy 313
 Iszmuchamiedow Eljer (Ишмухамедов Эльер) 242, 249
 iva (?) (pseud.) 16
 Ivaničková Halina – zob. Janaszek-Ivaničková Halina
 Iwanicka Krystyna 87, 88, 322
 Iwaszkiewicz Jarosław 197
 Izdebska Agnieszka 49
 Izdebska Jadwiga 281
 Izdebski Witold 219
 Izzo Jean-Claude 74

J

J. M. – zob. Maziarski Jacek
 Jackson Peter 41
 Jahoda Gustav 128
 Jakuszewski Michał 17
 James E. L. (właśc. Erika Leonard) 179, 181, 182, 331
 James William 39
 Jameson Frederic 130
 Jamieson Kathleen – zob. Hall Jamieson Kathleen
 Janaszek-Ivaničková Halina 22
 Janicki Jerzy (pseud. Andrzej Jurek) 82
 Janicz Krzysztof 106
 Jankowska Jolanta – zob. Musiałowicz-Jankowska Jolanta
 Jankowski Jan Stanisław 230
 Jankowski Marian 86, 87, 322
 Jankowskij Rościsław (Янковский Ростислав) 233
 Januszewska Hanna 217
 Jańczuk Katarzyna – zob. Thiel-Jańczuk Katarzyna
 Jariš Milan 207
 Jarośniński Roman – zob. Sławek Gertruda R.
 Jarośniński Zbigniew 45
 Jaroszyńska Anna Dorota 39
 Jaroszyńska Krystyna (właśc. Krystyna Kuliczowska) 82
 Jaruzelski Wojciech 69
 Järvinen Aki 251, 266
 Jarzyna Grzegorz 219
 Jasiukowicz Stanisław 230
 Jaskierny Teresa 86, 322
 Jastrzębski Jerzy 64, 87, 287, 322
 Jaworska Justyna 218
 Jedlicki Jerzy 128

- Jefremow Aleksandr (Ефремов Александр) 243, 249
 Jenkins Henry 59, 251, 266, 275, 277, 307
 Jenkins William Fitzgerald – zob. Leinster Murray
 Jenson Jennifer 258, 259
 Jenson Vicky 193
 Jewgienijewa Anastazija Petrowna (Евгеньева Анастасия Петровна) 243
 Jezierski Edmund (właśc. Edmund Krüger) 107, 176
 Jeżowski Andrzej 86, 88, 322
 Jęczmyk Lech 109, 117, 173
 Joachim Jacek (właśc. Zbigniew Kubikowski) 82
 Jodczyk-Dudanowicz Małgorzata 99
 Johnson Spencer 196
 Jones Dudley 49
 Joosen Vanessa 198, 199, 201, 333
 Jung Carl Gustav 185, 186
 Jung Bohdan 303
 Jurandot Jerzy (właśc. Jerzy Glejgewicht) 206
 Jurek Andrzej – zob. Janicki Jerzy
 Juul Jesper 251, 252, 266
- K**
- Kaczanowski Alojzy (właśc. Janina Iphorska) 83
 Kaczyński Maciej 47, 239
 Kaczyński Paweł 63, 319, 346
 Kajtoch Wojciech 223, 225, 234, 335, 346
 Kaku Michio 108
 Kalenkiewicz Maciej (pseud. Kotwicz) 239
 Kałatoziszwili Michaił – zob. Kałatozow Michaił
 Kałatozow Michaił (Калатозов Михаил, właśc. Michaił Kałatoziszwili) 225
 Kamińska Joanna – zob. Twardo-Kamińska Joanna
 Kampow Borys Nikołajewicz – zob. Polewoj Borys Nikołajewicz
 Kamyczek Jan – zob. Iphorska Janina
 Kant Immanuel 28, 29
 Kantor Tadeusz 207, 334
 Karaczewska Wiesława 300
 Kardas Monika – zob. Olczak-Kardas Monika
 Karovičová Silvia 212, 213
 Karvaš Peter 163, 207, 219
 Kasack Wolfgang 289
 Kasicka Emilia – zob. Cassa-Kasicka Emilia
 Kasymowa Margarita (Касымова Маргарита) 225
 Kawalec Julian 176
- Keitlen Thelma – zob. Keitlen Tomi
 Keitlen Tomi (właśc. Thelma Keitlen) 294, 300, 341
 Keller Friedrich Gottlob 9
 Kelles-Krauzowa Maria 299
 Kennedy Helen 253, 259
 Kennedy John Fitzgerald 96
 Kenney Catherine 98, 324
 Kenyon Sherrilyn 158
 Kerrigan Mike W. – zob. Wydrzyński Andrzej
 Kępkiewicz Jerzy 86, 87, 322
 Kijewska Janina 289, 290, 294, 299, 340
 Kim John H. 42
 King Stephen 312
 Kisielewski Stefan (pseud. Teodor Klon) 82
 Kiszczak Czesław 71
 Klajn Monika – zob. Brzóstowicz-Klajn Monika
 Klimáček Viliam 220
 Klimczyk Wojciech 183
 Klimow Elem (КЛИМОВ Элем) 225
 Klinowski Mateusz 102
 Klon Teodor – zob. Kisielewski Stefan
 Kluckhohn Clyde 27
 Klucznik Arkadiusz 213
 Kluszczyński Ryszard Waldemar 275
 Kłodzińska Anna (pseud. Stanisław Załęski) 68, 71, 82–84, 88, 321
 Kłosińska Krystyna 182
 Kłoskowska Antonina 21, 22, 27, 33, 44, 123, 317
 Kmita Jerzy 27
 Knautz Jon 129, 326
 Kobuszewski Jan 191
 Kobyłański Kazimierz 231
 Kobyliński Szymon 86, 87, 322
 Kochanowicz Rafał 267, 274, 338, 346
 Kochanowski Jan 34
 Kočańska Grażyna – zob. Lasoń-Kočańska Grażyna
 Kodzis Bronisław 289
 Kohrs Campbell Karlyn 35, 44
 Kolbuszewski Jacek 48
 Koleják Jozef 213
 Kołodyński Andrzej 42, 44
 Kołodziejczyk Dorota 56
 Kołosow Siergiej (Колосов Сергей) 227, 246
 Komorowski Tadeusz (pseud. Bór) 228, 229
 Kompíš Ján 216
 Komuda Jacek 269
 Konic Andrzej 227
 Konieczny Jacek 27
 Kononienko Helena 289
 Konończuk Elżbieta 48

- Konwicki Tadeusz 239, 240
 Konzack Lars 251
 Kopczyk Michał 91
 Kopřiva Ladislav 163
 Koprowski Jan Jerzy – zob. Radłowski Adam
 Koptiajewa Antonina Dmitrijewna 289, 299, 340
 Korenči Štefan 210
 Kormik Anna (właśc. Irena Szymańska-Matuszewska) 82
 Korycki Jerzy – zob. Edigey Jerzy
 Koryś Izabela 22, 44
 Kosinski Joseph 137
 Kosmowska Barbara 186
 Koszela Aleksandra 137, 326, 346
 Koszutska Halina 297
 Kościółek Marek 219
 Kotwicz – zob. Kalenkiewicz Maciej
 Kowalczyk Agata 154, 156, 159
 Kowalczyk Andrzej Stanisław 105
 Kowalczyk Janusz R. 63
 Kowalczyk Mieczysław 85, 87, 322
 Kowalczyk Alina 84
 Kowalska Małgorzata 102, 120
 Kowalski Janusz 86, 303, 322
 Kowalski Piotr 23, 31, 44, 86
 Kowalski Tadeusz 303
 Kowpak Sidor (Ковпак Сидор) 229, 247
 Kozak Jolanta 308
 Koźniewski Kazimierz – zob. Armand Antoni
 Krajewska-Stochowa Zofia 53
 Krajewski Marek, pisarz 58, 321
 Krajewski Marek, socjolog kultury 50, 54, 104, 105
 Krasieńska Izabela 307
 Kraska Mariusz 49, 52
 Krasnowska-Saustowicz Violetta 74
 Krasowskaja Swietłana – zob. Mołonskaja-Krasowskaja Swietłana
 Kraus Karl 21
 Kraut Richard 99
 Krauzowa Maria – zob. Kelles-Krauzowa Maria
 Kret – zob. Uchnalewicz Władysław
 Krištúfek Peter 162, 169–171, 329, 330
 Kroeber Alfred Louis 27
 Kruczkowski Leon 206
 Krüger Edmund – zob. Jezierski Edmund
 Kruszyńska Agnieszka 191, 198, 332, 347
 Krzemiński Adam 117
 Krzycki Alfred 286
 Krzystek Waldemar 223
 Krzywinska Tanya 253, 259
 Krzywoń Aniela 294
 Krzyżanowski Julian 30
 Kuba Peter 213
 Kubacka Monika – zob. Kucharczyk-Kubacka Monika
 Kubalski Michał 114
 Kubicka Halina 48, 49, 58, 59, 142, 194
 Kubikowski Zbigniew – zob. Joachim Jacek
 Kucharczyk-Kubacka Monika 92
 Kuczyński Daniel – zob. Daniel Jerzy
 Kudinienko Andriej (Кудиненко Андрей) 223
 Kudlička Boris 221
 Kühn Irena – zob. Chmielewska Joanna
 Kulczycki Emanuel 264
 Kuliczowska Krystyna – zob. Jaroszyńska Krystyna
 Kuligowski Waldemar 183
 Kulka Tomáš 163, 166
 Kułakowska Joanna 269
 Kun Julius (Кун Джулиус) 227, 246
 Kunicki Wojciech 48
 Kunz Tomasz 55
 Kurczab Jan 206
 Kurecka Maria 44
 Kurichin Nikita (Курихин Никита) 225
 Kurpiewski Artur 196
 Kuryś Agnieszka 50
 Kuźmicka Natalia 175
 Kuźmińska Małgorzata 58
 Kuźmiński Michał 58
 Kuzniecowa Georgij (Кузнецов Георгий) 225, 226, 247
 Kwiatek Wojciech Piotr 64, 69
 Kwiatkowski Stefan Michał 281
 Kwiatkowski Tadeusz (pseud. Noël Randon Wigiliusz Randoński) 83, 84
 Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) 38
- L**
- Labuda Márian 169
 Lachman Magdalena 84
 Lahola Leopold 219
 Lalewicz Janusz 303
 La Mettrie Julien Offray de 177
 Lančarič Patrik 215
 Landman Adam 28
 Lapham Lewis Henry 275
 Larsson Stieg 59
 Lasica Milan 209, 210
 Lason-Kochańska Grażyna 179, 184, 331, 347
 Lazari Andrzej de 224, 245
 Leblanc Maurice 80, 226

- Lechicka Anna 192, 193
 Lecoq Anne-Marie 44
 Leech Tony 195
 Leinster Murray (właśc. William Fitzgerald Jenkins) 103
 Lem Stanisław 11, 31, 105, 111, 345
 Lem Tomasz 21
 Lemann Natalia 109, 115
 Lemar Stefan (właśc. Marian Leon Bielicki) 83
 Lembowicz Tadeusz (właśc. Wiesław Rogowski) 83
 Lenin Włodzimierz (właśc. Władimir Iljicz Uljanow) 107, 162, 163
 Leonard Erika – zob. James E. L.
 Leroux Gaston 82
 Leszczyński Anatol – zob. Litan Jan
 Leszkiewicz Adam 112
 Leśniewska Maria 300
 Letenay Juraj 213
 Levin Ira 130, 131
 Levine Jonathan 149
 Lewandowicz-Nosal Grażyna 305
 Lewandowska Irena 300
 Lewandowski Konrad Tomasz 116
 Lewandowski Piotr 87, 322
 Lewczuk Timofiej (Левчук Тимофей) 229, 247
 Lewicki Zbigniew 22
 Lewis Clive Staples 198
 Lewis Ian M. 128
 Liba Peter 164
 Liber Marcin 219
 Lichański Jakub Zdzisław 16, 21, 27, 36–38, 44, 45, 48, 105, 117, 317, 347
 Lichański Stefan 21, 37, 43, 44
 Ligocki Edward 107
 Lipatow Aleksandr Władimirowicz (Липатов Александр Владимирович) 224, 227, 232
 Lisowski Jerzy 111, 119
 Litan Jan (właśc. Anatol Leszczyński) 83
 Lobsenz Norman M. 300
 Longos 32
 Lutowski Jerzy 206
 Lyotard Jean-François 101, 102, 120
- Ł**
- Łabiniec Alexander Andrzej 217
 Łapiński Zdzisław 48, 103
 Łazoryk Andrzej – zob. Patkowski Maciej
 Łobodziński Filip 124
 Łojek Jerzy 102
 Łopalewski Tadeusz 293, 296, 301, 341
 Łos' Dmitrij (Лось Дмитрий) 223
 Łoziński Jerzy 47
 Łozowski Krzysztof 196
 Łubkowska Wiesława 293, 294, 299, 341
 Łuczkiwicz Grzegorz 31
 Łukasiewicz Jan 112
 Łukasińska Dana 215
 Łukasz Sławomir 280
 Łupij Jarosław (Лупий Ярослав) 224, 247
 Łupina Tomasz 117
 Łysenko Wadim (Лысенко Вадим) 230
- M**
- Macášková Marianna 165, 166
 McCarthy Cormac 137
 Macdonald Ross (właśc. Kenneth Millar) 81, 322
 Mach Alexander 169
 McHale Brian 124
 Machnik Tomasz 319
 McLuhan Marshall 270, 275
 McMann Lisa 160
 Magnuszewska Jolanta – zob. Richter-Magnuszewska Jolanta
 Magurská Silvia 217
 Mahler Hedwig – zob. Courths-Mahler Hedwig
 Majer Andrzej 57
 Majera Lubosław 216
 Majerek Rafał 219, 220
 Majewska Agnieszka – zob. Rejniak-Majewska Agnieszka
 Majling Daniel 210
 Makowski Krzysztof 224
 Malinowski Jacek 230
 Maliszewska Maria (właśc. Karolina Beylin) 288–291, 294, 340, 341
 Malkovich John 313
 Małochleb Paulina 63
 Mankovecký Peter 210, 215
 Mankovecký Róbert 210
 Manson Charles 133
 Marcinkiewicz Anna – zob. Olszewska-Marcinkiewicz Anna
 Marczevska Katarzyna 128
 Marczyński Antoni 77, 82, 106, 107, 176
 Mardikian Jackie 40
 Margański Janusz 120
 Markiewicz Henryk 22, 51, 303
 Markowska Teresa – zob. Terence Piotr
 Markowski Michał Paweł 22, 56
 Marsden John 311, 312
 Marszałkowski Jakub 264
 Martin George Raymond Richard 37

- Martuszevska Anna 64, 80, 82, 118, 184, 185
 Marušiak Jozef 217
 Marx Karl Heinrich 162, 175
 Masłowska Dorota 215, 218
 Maślanka Julian 286
 Maśluszczak Franciszek 86, 87, 322
 Matuszevska Irena – zob. Szymańska-Matuszevska Irena
 Mäyrä Frans 251, 253, 259, 264, 266
 Maziarski Jacek (krypt. J. M.) 286
 Mazurkiewicz Adam 101, 324, 347
 Mazurkiewicz Eliza 87, 322
 Mądzik Leszek Józef 207, 219, 334
 Mead Margareth 115
 Mead Richelle 158, 343
 Meissner Janusz 176
 Meller Katarzyna 104
 Meralda Klara S. (właśc. Olga Zapolska-Tomkiewicz) 83
 Merecki Jarosław 54
 Mesjasz Michał 194
 Meszlényi Richàrd 43
 Metanomska Magdalena 299
 Meyer Alfred Goldsborough 27
 Meyer Stephenie 149, 151, 187, 307, 312, 328, 343
 Meyerhold Wsiewołod Emilewicz 42
 Michałowska Teresa 45
 Michałowski Stanisław 231
 Michułka Dorota 275, 338, 348
 Mickiewicz Adam 201, 206, 334
 Mienakier Leonid (Менакер Леонид) 225
 Mierzwa Stanisław 231
 Migasiński Jacek 101, 102, 120
 Mika Małgorzata 153
 Miklaszewski Jan Samuel 86, 322
 Mikołajczyk Aleksandra 215
 Mikula Valér 349
 Mikulík Peter 209, 211
 Millar Kenneth – zob. Macdonald Ross
 Miller Chris 193
 Mills Jon 126
 Mináč Vladimír 220
 Minczkowski Arkadij 289, 300
 Minkowski Aleksander (pseud. Marcin Dor) 82
 Miodunka Władysław 55
 Mises Ludwig von 30, 31
 Mistrík Miloš 209, 211
 Miszczuk Małgorzata – zob. Sikorska-Miszczuk Małgorzata
 Mitchell Margaret 288, 301, 341
 Mitchell Mike 193
 Mitzner Larysa – zob. Zajączkowska-Mitzner Larysa
 Mizielińska Aleksandra 87
 Mizieliński Daniel 87
 Mňačko Ladislav 220
 Mniszek Helena – zob. Mniszkówna Helena
 Mniszkówna Helena, z d. Mniszek-Tchorznic-ka (pseud. Helena Mniszek) 23, 50
 Mochocki Michał 252
 Modleski Tania 50
 Modzelewska Natalia – zob. Wilt Karol
 Molik Witold 224
 Mołonskaja-Krasowskaja Swietłana 237
 Montgomery Lucy Maud 298
 Moore Roger 82
 Morawińska Agnieszka 47
 Morawska Aniela 78
 Morgenstern Janusz 227
 Morozow Pawieł Trofimowicz – zob. Pawlik Morozow
 Morozow Pawlik (właśc. Pawieł Trofimowicz Morozow) 164
 Morris Edita 293, 300
 Mozer Małgorzata 304
 Mrowczyk Ewa 82, 91
 Mrożek Sławomir 206, 209–211, 214, 334
 Mucha Bogusław 225, 242
 Mumford Lewis 173, 174
 Munck Ronald 27
 Münster Sebastian 94
 Murray Joanne – Rowling Joanne Kathleen
 Musiałowicz-Jankowska Jolanta 86, 322
 Muskat Stanisława – zob. Fleszarowa-Muskat Stanisława
 Myga-Piątek Urszula 59
 Myśliwski Wiesław 176
- N**
- Nagłowski Wiesław 287
 Nagy Peter 212
 Nałkowska Zofia 206
 Nancarrow Clive 314
 Nancarrow Pamela 314
 Nasiłowska Anna 50
 Nawrocki Dawid 151, 152
 Nerwiński Cezary 87, 322
 Neumann Erich 187
 Neyman Elżbieta 123
 Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława 52
 Nienacki Zbigniew (właśc. Zbigniew Tomasz Nowicki) 41
 Nieszczerszevska Małgorzata 59
 Niewiadowski Andrzej 11, 105, 111, 173
 Niewieżyn Władimir (Невежин Владимир) 224

- Nikiforow Wiaczesław (Никифоров Вячеслав) 235, 247, 248
 Nikołajewa Halina (właśc. Galina Jewgienjew-na Wolanskaja) 289, 295, 299, 340
 Niles Douglas 113
 Noël Alyson 21, 22, 83, 84, 160, 317
 Norman Leslie 82
 Nosal Grażyna – zob. Lewandowicz-Nosal Grażyna
 Nosálek Peter 218
 Novotný Antonín 163
 Nowak Jakub 106
 Nowak Willen (Новак Виллен) 224
 Nowicki Andrzej 191–193, 199–203, 332, 333
 Nowicki Zbigniew Tomasz – zob. Nienacki Zbigniew
 Nurowska Maria 23
 Nussbaum Miguel 104
 Nvota Jakub 211, 212
 Nvota Juraj 209
 Nycz Ryszard 44, 47, 48, 52, 55, 56, 103
- O**
- Oakley Jack (właśc. Jacek Dąbala) 110
 Obruczew Władimir Afanasjewicz 43
 Ohar Emilya 275, 338, 348
 Okopień Jan 78, 86
 Okopień-Sławińska Aleksandra 47, 201
 Okólska Barbara 109, 173
 Okulicki Leopold 230
 Olbrychski Daniel 228
 Olczak-Kardas Monika 307
 Olechowska Olga 60
 Oleksiák Roman 212
 Olha Matúš 217
 Olinkiewicz Elżbieta 24
 Olkusz Ksenia 149, 152, 154, 327, 348
 Olszewska-Marcinkiewicz Anna 30
 Ondrejkovič Torsten 210
 Opacki Ireneusz 113
 Orbitowski Łukasz 50, 55, 58, 111, 112
 Orliński Wojciech 59, 117
 Orłowski Hubert 58
 Orłowski Witold Maciej 102
 Ornatowski Cezary 38, 39, 45
 Ortega y Gasset José 33, 45
 Orzeł Danuta 116, 296
 Orzeszkowa Eliza 37, 288, 289, 291, 293, 296, 298–300, 340
 Osica Janusz 101
 Ossendowski Antoni Ferdynand 107
 Ossowski Jerzy Stefan 296
 O’Sullivan Tim 275
- Ozierow Jurij (Озеров Юрий) 227, 228, 246
 Oziewicz Marek 115
- P**
- Pacyński Tomasz 117, 195
 Page Julie 314
 Pajdak Antoni 231
 Palkovič Pavol 211
 Pałuchowski Robert 219
 Panowa Wiera Fiodorowna 289
 Pański Jerzy 44
 Paolini Christopher 306, 312, 313, 342
 Papużyńska Joanna 279
 Parnicki Teodor 104, 110
 Párnický Stanislav 209
 Parowski Maciej 117
 Passeron Jean-Claude 123
 Passia Radoslav 163
 Pászt Patrícia 208, 335
 Patkowski Maciej (właśc. Andrzej Łazoryk) 83
 Pauksza Eugeniusz 60
 Pavelková Veronika 216
 Pavlovičová-Baková Luba 207
 Pawłow Iwan (Павлов Иван) 225
 Pawłowska Katarzyna 219
 Pawłowska Krystyna 59
 Pawłowski Roman 215
 Pecko Marián 218, 221
 Pelc Jerzy 42
 Penn Leo 128, 326
 Peplowska Elina (właśc. Ewelina Peplowska z d. Furs-Żyrkiewicz) 107
 Pérez-Reverte Arturo 41, 123–125, 326
 Perrault Charles 186
 Perry Anne 321
 Pesco Umberto – zob. Iredyński Ireneusz
 Pestka Wojciech 229
 Petecki Bohdan – zob. Bernard Jan Artur
 Peters Charlene – zob. Aquarian Isis
 Petroniusz (Gaius Petronius) 32
 Pfeiffer Waldemar 259
 Piasecka Ewa 150
 Piątek Urszula – zob. Myga-Piątek Urszula
 Piątkowska Monika 56, 58
 Piątkowski Tobiasz 106
 Piczuł Wasilij (Пичул Василий) 238, 248
 Pieczka Franciszek 228
 Pietrkiewicz Jerzy 30
 Pietrowicz Krzysztof 173
 Pietrzak Leszek 237
 Pilch Jerzy 218
 Pilipiuk Andrzej 41, 107–109, 113, 117

- Piłsudski Józef 116
 Piotrowska Ewa 217
 Pisariewa Natalja (Писарева Наталья) 232
 Piskorski Krzysztof 106
 Piskozub Teresa – zob. Siek-Piskozub Teresa
 Platon 39
 Planeta Paweł 270
 Plaza Maciej 124, 130
 Płuciennik Jarosław 49
 Pobóg-Malinowski Władysław 230, 231, 239
 Pochwalska Barbara 87, 322
 Poczobut Andrzej 236
 Poe Edgar Allan 57, 307
 Polák Roman 213
 Polański Roman 130, 131, 133, 326
 Polewoj Borys Nikołajewicz (właśc. Borys
 Nikołajewicz Kampow) 298
 Polívka Bolek (właśc. Boleslav Polívka) 169
 Polívka Boleslav – zob. Polívka Bolek
 Pollak Roman 30
 Ponikowski Adam 175
 Popowski Wacław Jan 121
 Poręba Bohdan 240
 Porubjak Martin 208–210, 213, 335
 Posmysz Zofia 293, 301
 Posner Stanisław – zob. Bezmaski Henryk
 Postman Neil 174
 Pratchett Terry 24, 41, 43
 Prazdnikow Aleksiej (Праздников
 Алексей) 233, 234, 249
 Propp Władimir 36
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowac-
 ki) 37, 41, 106, 176
 Pruszyński Andrzej 106
 Przechrta Adam Janusz 116
 Przedpeńska-Trzeciakowska Anna 301
 Przyborowski Walery 110
 Przybylski Janusz 87, 322
 Przybyła Piotr 58
 Przyłipiak Mirosław 22, 49
 Ptaszuk Michaił (Пташук Михаил) 247
 Pukan Miron 205, 333, 348
 Pustuła Hanna 41
 Putin Władimir 237
 Pużak Kazimierz 231
 Pyszny Joanna 184
- R**
 Raack Richard Charles 224
 Raczak Lech 207, 334
 Radłowski Adam (właśc. Jerzy Bojarski i Jan
 Jerzy Koprowski) 83
 Radomski Andrzej 22
 Radway Janice 187, 188, 332
 Radzymińska Katarzyna 24
 Raessens Joost 259
 Raksa Pola 227
 Rakús Stanislav 170
 Randon Noël – zob. Kwiatkowski Tadeusz
 Randoński Wigiliusz – zob. Kwiatkowski
 Tadeusz
 Ranke Leopold von 101, 102,
 Rankov Pavol 162–169, 171, 329, 330
 Ratajczak Tomasz 22
 Rayner Philip 275
 Rázusová Júlia 211, 215, 218
 Redliński Edward 116, 176
 Reichenbach Hans 42
 Reinhardt Max 42
 Rejniak-Majewska Agnieszka 59
 Remarque Erich Maria 271
 Reniak Marian (właśc. Marian
 Strużyński) 83
 Renzetti Elizabeth 99
 Reszke Robert 187
 Rewera Kamil (właśc. Gabriel Zych) 83
 Rewers Ewa 48
 Rexroth Kenneth 29
 Reymont Władysław Stanisław 176
 Riaskow Oleg (Рясков Олег) 232
 Rice Anne (pseud. A. N. Roquelaure) 180, 181
 Richardson Michael David 115
 Richter-Magnuszewska Jolanta 279
 Rieck Horst 24
 Rittner Tadeusz 206
 Robert Louis-Nicolas 9
 Rodin François-Auguste-René 169
 Rodziewiczówna Maria 23, 37, 51
 Rogowski Roman E. 116
 Rogowski Wiesław – zob. Lembowicz Tadeusz
 Rojzman Zinowij (Ройзман Зиновий) 236, 237,
 248
 Rokossowski Konstanty 228
 Rolland Romain 293, 300, 341
 Roquelaure A. N. – zob. Rice Anne
 Rorty Richard 121, 122, 125, 133
 Rosas Ricardo 104
 Rosiński Tomasz 47
 Rosocha Wiesław 85, 86, 322
 Rostocki Stanisław 225
 Roszczyńska Magdalena 47, 318, 349
 Rovin Alex (właśc. Aleksander Rowiński) 83
 Rowicki Piotr 195
 Rowiński Aleksander – zob. Rovin Alex
 Rowling Joanne Kathleen (właśc. Joanne Mur-
 ray) 305, 306, 311, 342

- Rozen Henryk 212, 217, 218
 Rozhin Andrzej 212, 216
 Rozmus Emily 106
 Rozmus Jacek 296
 Rozwadowski Jerzy 87
 Różwicz Tadeusz 206, 211, 214, 334
 Rushkoff Douglas 21, 317
 Rusnak Marcin 106
 Ruszczyk Marek 298
 Ryan Carrie 137, 138, 141–143, 146–148, 326, 327
 Rybicka Elżbieta 47, 48
 Rymkiewicz Jarosław Marek 30
 Rytel Katarzyna 50
 Rzeszewski Janusz 191, 333
- S**
- S. S. – zob. Sierotwiński Stanisław
 Saada Jeanne – zob. Favret-Saada Jeanne
 Sachnowski Stanisław – zob. Wołowski Jacek
 Sadra kuła Wojciech – zob. Wojt Albert
 Sadza Agnieszka 59
 Safjan Zbigniew – zob. Benard Zbigniew Zbych
 Andrzej
 Said Edward 56, 318
 Sakowicz Jekatierina (Сакович
 Екатерина) 232, 233
 Salecki Jerzy Andrzej – zob. Daniel Jerzy
 Salwa Piotr 103, 270
 Salzmann Rudolf – zob. Slánsky Rudolf
 Sałustowicz Violetta – zob. Krasnowska-Sa-
 łustowicz Violetta
 Samsonowicz Henryk 101
 Sandemo Margit 158
 Sapkowski Andrzej 31, 50, 117
 Saramonowicz Andrzej 215, 217
 Saryusz-Wolska Magdalena 58
 Sarzyński Piotr 193, 194
 Sasdy Peter 128
 Sawicki Andrzej W. 116
 Sayers Dorothy Leigh 91–100, 322–324
 Schacker Jennifer 197
 Scheinpflugová Olga 288, 296, 300, 301
 Schreibman Susan 22
 Scott Peter Graham 128, 326
 Sekuła Helena 88, 321, 322
 Sell Jolanta Krystyna 295
 Semczuk Przemysław 74
 Semerau-Siemianowska Maria 300
 Serwański Jacek 53
 Seweryn Andrzej 68
 Sędziak Stanisław (pseud. Warta) 329
 Shakespeare William 25, 26, 323
 Sheng-Wei Chen 42
 Shyamalan Manoj Night (właśc. Manoj Nel-
 iyattu Shyamalan) 137
 Sidoruk Elżbieta 48
 Siek-Piskozub Teresa 252
 Siekirinskij Siergiej Siergiejewicz
 (Секиринский Сергей Сергеевич) 224
 Siemens Ray (właśc. Raymond George
 Siemens) 22
 Siemens Raymond George – zob. Siemens Ray
 Siemianowska Maria – zob. Semerau-Siemia-
 nowska Maria
 Sienkiewicz Henryk 41, 49, 56, 318
 Sieradzki Ignacy 30
 Sierotwiński Stanisław (krypt. S. S.) 288
 Siet'ko Jewgienij (Сетько Евгений) 223
 Siewierski Jerzy 99
 Sikora Władysław 200
 Sikorska-Miszczuk Małgorzata 218, 219
 Sikorski Władysław 226, 229
 Šikula Vincent 220
 Silberling Brad 309
 Simenon Georges Joseph Christian 80, 322
 Sitarski Piotr 251
 Siwor Dorota 95
 Skibniewska Maria 11
 Skłodowska-Curie Maria 294, 298, 300, 341
 Skoczek Tadeusz 303
 Skogemann Pia 186
 Skorb Adam 116
 Skowronek Jerzy 101
 Skórzyńska Izabella 58
 Skrzypczak Józef 306
 Skrzypczyk Mirosław 84
 Skwarczyńska Stefania 21, 22, 35, 36, 45, 317
 Slánsky Rudolf (właśc. Rudolf Salzmann) 163
 Sławek Gertruda R. (właśc. Jerzy Bojarski i Ro-
 man Jarosiński) 83
 Sławińska Aleksandra – zob. Okopień-Sławiń-
 ska Aleksandra
 Sławiński Janusz 29, 36, 47, 48
 Słobodzianek Tadeusz 216, 218, 221
 Słomczyńska Jerzyna – zob. Brent Jocelyn
 Słomczyński Maciej (pseud. Joe Alex, Kazi-
 mierz Kwaśniewski) 82–84, 91–100, 321–324
 Słonimski Antoni 107, 108, 113
 Słowacki Juliusz 201, 206, 207, 217, 334
 Słupczyński Bogdan 219
 Smith Carter 119, 326
 Smith Scott 119
 Smuszkiewicz Antoni 11, 105, 108, 109, 111, 173
 Snarska Irena 87, 322
 Snicket Lemony (właśc. Daniel Handler) 307–
 310, 342

- Snow Charles Percy 21, 22, 317
 Sobkowiak Urszula 55
 Sokołowska Hanna 50, 53, 55, 56, 58, 60
 Sokół Zofia 81, 285
 Solovič Ján 208, 219
 Sołtan Władysław Eugeniusz 107
 Sommer Manfred 54
 Somolayová Lubica 161
 Somper Justin 310, 343
 Sopočko Konstanty Maria 87, 322
 Sopočko Piotr – zob. Terence Piotr
 Sosnowski Tomasz 281
 Součková Marta 161, 166, 329, 349
 Sowa Agata 217
 Sowa Andrzej 101
 Sowa Jan 126
 Sparks Kerrelyn 149–151, 153–156, 158–160, 327, 328
 Sparks Nicholas 180
 Spirydowicz Ewa 160
 Spišák Ondrej 214, 221
 Sprušanská Bohdana 215
 Sprušanský Svetozár 215
 Spychalski Dariusz 117
 Spyrka Lucyna 208, 220, 221, 335
 Stableford Brian 106
 Stachowicz Jerzy 106
 Stachówna Grażyna 224
 Stachurski Marian 86, 87, 322
 Stagiryta – zob. Arystoteles
 Stalin Józef (właśc. Josif Wissarionowicz Dżu-
 gaszwili) 10, 163, 169, 226, 228
 Stanaszek Łukasz Maurycy 152
 Stanaszek-Bryc Kinga 152
 Stanisław Marek 84
 Stanosz Barbara 127
 Stark Rodney 127
 Starnawski Jerzy 30
 Stasiński Jan 252
 Stasiuk Andrzej 218
 Staszow Iwan (Сташов Иван) 232
 Statskij Konstantin (Статский
 Константин) 226
 Štefko Vladimír 206, 334
 Stemler Józef – zob. Stemler-Dąbski Józef
 Stemler-Dąbski Józef (właśc. Józef Stemler,
 pseud. Jan Dąbski) 231
 Sterling Bruce 106
 Stevenson Robert Louis 81
 Stewart Ian 43
 Stępień Marian 87
 Stiepanow Boris (Степанов Борис) 247
 Stochowa Zofia – zob. Krajewska-Stochowa Zofia
 Stoff Andrzej 49, 105, 119, 124, 345
 Storey John 188
 Štrbák Ján 212, 216
 Strinati Dominic 251
 Stróżewski Władysław 124
 Strugacki Arkadij Natanowicz (Стругацкий
 Аркадий Натанович) 225, 346
 Strugacki Boris Natanowicz (Стругацкий
 Борис Натанович) 225, 346
 Strużyński Marian – zob. Reniak Marian
 Stypułkowski Zbigniew 231
 Styś Halina 24
 Suchowierska Agnieszka 196
 Šulík Anton 214
 Šulík Martin 212
 Surdyk Augustyn 251, 252, 254–256, 258, 261, 337, 349
 Sýkora Vladimír – zob. Zvon Peter
 Szablowska Anna Agnieszka 295
 Szábo Pál 289
 Szahaj Andrzej 122
 Szajna Józef 207, 219, 334
 Szałagan Alicja (krypt. A. Sz.) 290
 Szałyga Walerij (Шалыга Валерий) 242, 249
 Szaniawski Jerzy 206
 Szaniawski Klemens 128
 Szatkowski Łukasz 112
 Szczepański Jan Józef 240
 Szczerba Ryszard (właśc. Ryszard
 Zelwianiński) 83
 Szczerek Ziemowit 117
 Szczucka Natalia 275
 Szczygło Aleksander 237
 Szczypiorski Andrzej (pseud. Maurice S.
 Andrews) 83
 Szeja Jerzy Zygmunt 251, 254, 258
 Szklarski Alfred 43
 Szmagier Krzysztof 73
 Szmidt Robert Jerzy 117
 Szmydtowa Zofia – zob. Gąsiorowska-Szmyd-
 towa Zofia
 Szostak Wit 114, 116
 Sztompka Piotr 27
 Szulżycka Alina 120, 184
 Szurgin M. (?) 289
 Swaczko Alieksiej (Швачко Алексей) 227, 246
 Szyda Wojciech 116
 Szyjewski Andrzej 31
 Szyllerowa Hanna 300
 Szymanowski Adam 125
 Szymańska-Matuszewska Irena – zob. Kormik
 Anna

Szymutko Stefan 113
 Szypulski Andrzej – zob. Zbych Andrzej
 Szyszkowska Ewelina Maria 150, 153

Ś

Ścibor-Rylski Aleksander (pseud. Jadwiga
 Woytyłło) 83
 Ślósarz Anna 283
 Świętecka Krystyna – zob. Ziemiński Krystyn
 Świerczyńska Dobrosława 83, 84
 Świerszcz Jarosław – zob. Villqist Ingmar

T

Tabakowska Elżbieta 91, 92, 96, 99, 323
 Tajovský Jozef Gregor 207
 Tallis Frank 321
 Tanalska-Dulęba Anna 174
 Taranek Olga 49
 Tarantino Quentin 115
 Tarkowski Andriej Arsienjewicz (Тарковский
 Андрей Арсе ньевич) 225
 Taszkow Jewgienij (Ташков Евгений) 227, 246
 Tate Sharon Marie 133, 326
 Tazbir Janusz 101
 Ťažký Ladislav 220
 Tepli Bożena 87, 322
 Terlikowska Grażyna – zob. Woysznis-Terli-
 kowska Grażyna
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 58
 Thompson John Lee 133
 Timoniszin Anton (Тимонишин Антон) 227,
 246
 Tiso Jozef 163
 Toeplitz Krzysztof Teodor (pseud. Krzysztof
 Deuter) 64, 82, 192
 Toffler Alvin 21
 Tokarczuk Olga 51, 198
 Tokariew Wasilij (Токарев Василий) 224, 226
 Tokarz Anita – zob. Has-Tokarz Anita
 Tolkien John Ronald Reuel 11, 31, 37, 41, 198, 204,
 314, 347
 Tomasiak Wojciech 54, 174
 Tomkiewicz Olga – zob. Zapolska-Tomkiewicz
 Olga
 Topolski Jerzy 101, 104, 224
 Totiková Adriana 216, 218
 Treutler Jerzy 87, 322
 Trocha Bogdan 22, 31, 203, 204
 Trofimenko Jelena (Трофименко Елена) 223
 Trollope Anthony 31
 Troszczenko Natalia (Трощенко Наталья) 243
 Truskolaska Justyna 194
 Trybuś Krzysztof 104

Tryhubczak Justyna – zob. Deszcz-Tryhubczak
 Justyna
 Tryon Thomas 128
 Trzeciakowska Anna – zob. Przedpeńska-Trze-
 ciakowska Anna
 Trzynadłowski Jan 195, 196
 Turner Victor 55
 Turow Wiktor (Туров Виктор) 231, 247
 Turowicz Maria 36
 Tuwim Julian 176, 213, 214
 Twardoch Szczepan 115
 Twardo-Kamińska Joanna 179, 182
 Twyman Michael 9
 Tymieniecki Bohdan Władysław – zob. Viscon-
 sini Amadeo

U

Uchnalewicz Władysław (pseud. Kret) 237
 Ugrešić Dubravka 314
 Uhlár Blaho 208, 335
 Uljanow Władimir Iljicz – zob. Lenin
 Włodzimierz
 Umiński Zdzisław 43
 Unsworth John 22
 Untereiner Wayne 27
 Unterwaldt Sven 194
 Urbanek Mariusz 223
 Urbańska-Galanciak Dominika 251
 Urbański Franciszek 231
 Uznański Sebastian 114

V

Vajdička Michal 210
 Vámoši František 213
 Vecchioli Lisa 40
 Večerová Eva 217
 Verne Jules 43
 Vernon Conrad 193
 Villqist Ingmar (właśc. Jarosław Świerszcz) 214,
 215, 218
 Visconsini Amadeo (właśc. Bohdan Władysław
 Tymieniecki) 83
 Vrba Jiří 213
 Vyskočani Michaeli 211

W

Wach Krzysztof 30
 Wajda Andrzej 68, 231
 Walas Teresa 47, 50
 Walc Krystyna 15, 77, 321, 349
 Walczak Michał 216
 Wallace Edgar 78
 Wallace Patricia 282, 284, 339

- Wałęsa Lech 75
 Wałowski Paweł 113
 Wandienko Andriej (Ванденко Андрей) 232
 Wardzyńska Maria 113
 Warf Barney 47
 Warlikowski Krzysztof 219
 Warta – zob. Sędziak Stanisław
 Wąsik Zdzisław 115
 Wegner Daniel 87, 322
 Wells Herbert George 81
 Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 31
 Węgrzyniak Anna 91, 113
 Wężowicz-Ziółkowska Dobrosława 173
 Wężyk Katarzyna 179, 180, 187
 White Hayden 73, 101, 194
 Wichniarz Kazimierz 192
 Wieniewska Celina 301
 Wierzbicki Maciej 106
 Więcko Bożena – zob. Ciecierska-Więcko
 Bożena
 Wilczyk Wojciech 51
 Wilińska Joanna 191–193, 199, 200, 202, 204,
 332, 333
 Wilkońska Paulina 347
 Wilkowski Jan 213, 217
 Williams Brian 311, 343
 Williams Raymond Henry 27
 Wilt Karol (właśc. Natalia Modzelewska) 83
 Wirpsza Witold 44
 Wise John Macgregor 27
 Wiśniewska Monika 181
 Wiśniewski Jacek 22
 Wiśniewski Mieczysław 87, 322
 Wiśniewski-Snerg Adam 112
 Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Witkie-
 wicz) 176, 206, 210–212, 214, 334
 Witkiewicz Stanisław Ignacy – zob. Witkacy
 Witwicka Emilia 300
 Włoszczyński Andrzej Ludwik 203
 Wodehouse Pelham Grenville 92
 Wodniak Katarzyna 285, 340, 350
 Wojciechowski Krzysztof 47
 Wojcieszak Janusz 45
 Wojcieszek Przemysław 219
 Wojnarowski Zbigniew 112, 113
 Wojnicka Joanna 225
 Wojt Albert (właśc. Wojciech Sadrakuła) 68,
 82, 83, 88, 321
 Wojtyga-Zagórska Wiesława 36
 Wolanskaja Galina Jewgienjewna – zob. Niko-
 łajewa Halina
 Wollny Mariusz 41
 Wolny-Hamkało Agnieszka 311
 Wolska Magdalena – zob. Saryusz-Wolska
 Magdalena
 Wolski Marcin 63–68, 70, 71, 73, 75, 76, 107, 113,
 116, 117, 319
 Wołowiec Grzegorz 63
 Wołowski Jacek (właśc. Stanisław
 Sachnowski) 83
 Woysznis-Terlikowska Grażyna – zob. Armand
 Antoni
 Woytyłło Jadwiga – zob. Ścibor-Rylski
 Aleksander
 Wozniesiński Andriej Andriejewicz 163
 Woźnicka Ludwika – zob. Cassa Emilia
 Woźnicka Zofia – zob. Cassa-Kasicka Emilia
 Wójcik Tomasz 103, 105
 Wrocławski Krzysztof 203
 Wróblewska Violetta 58
 Wróblewski Maciej 173, 330, 350
 Wrzosek Wojciech 101, 104
 Wydrzyński Andrzej (pseud. Mike W. Kerri-
 gan) 83, 84
 Wyrozemski Zygmunt Jan 175
 Wyrzykowski Janusz 106
 Wysocka Barbara 286
 Wysokowskij Aleksandr (Высоковский
 Александр) 235, 249
 Wyspiański Stanisław 206, 334
- Y**
- Yi-Fu Tuan 47, 49
 Young Neil 274
 Young Rob 128
- Z**
- Zabojecka Maria (właśc. Malwina Garfeinowa-
 Garska) 299, 300
 Zackiewicz Grzegorz 107
 Zagórska Wiesława – zob. Wojtyga-Zagórska
 Wiesława
 Záhradník Oswald 208, 219
 Zając Michał 85, 305
 Zajączkowska-Mitzner Larysa – zob. Gordon
 Barbara
 Zajcew Igor' (Зайцев Игорь) 248
 Zakrzewska Helena 107
 Zakrzewski Bogdan 30
 Zakuťanská Michaela 211
 Załęski Stanisław – zob. Kłodzińska Anna
 Zapolska Gabriela 182, 206
 Zapolska-Tomkiewicz Olga – zob. Meralda
 Klara S.
 Zápotocký Antonín 162, 163, 169
 Zaradkiewicz Zygmunt 87, 322

- Zaremba Łukasz 51
Zarębski Konrad J. 42, 44
Zarzycka Agata 252
Zarzycka Irena 51, 78
Zavarský Ján 221
Zawadzka Zofia 286
Zborowski Samuel 30
Zbych Andrzej (właśc. Zbigniew Safjan i
Andrzej Szypulski) 84
Zelwiański Ryszard – zob. Szczerba Ryszard
Zeydler-Zborowski Zygmunt 71, 82, 88, 321
Zielińska Donata – zob. Ciepieńko-Zielińska
Donata
Ziemiel Giennadij (Земель Геннадий) 226
Ziemski Krystyn (właśc. Wiesław Godziemski
i Krystyna Świątecka) 82–84, 321
Zieniewicz Andrzej 105
Zinserling Zofia 96
Ziółkowska Dobrosława – zob. Wężowicz-Ziół-
kowska Dobrosława
Zipes Jack 197, 202
Zorin Leonid (Зорин Леонид) 232
Zvon Peter (właśc. Vladimír Sýkora) 207
Zwierzchowski Marcin 112
Zwierzynski Aleksander 231
Zych Gabriel – zob. Rewera Kamil
- Ż**
Żakowski Maciej 59
Żeromski Stefan 176, 298
Żółkiewski Stefan 12
Żulina Olga (Жулина Ольга) 242, 248
Żurowski Maciej 111, 119
Życiński Józef 31, 35, 45

