

interpretacyjny słownik **terminów kulturowych**



**INTERPRETATYWNY SŁOWNIK
TERMINÓW KULTUROWYCH**

**Jerzy Madejski
Sławomir Iwasiów**
redakcja

Szczecin 2014

Redakcja

Jerzy Madejski
Sławomir Iwasiów

Recenzent

dr hab. Marian Bielecki, prof. UW

Korekta

Sławomir Iwasiów

Projekt okładki i łamanie

Paweł Tokarski

Wydawca

Zachodniopomorskie Centrum Doskonalenia Nauczycieli

Druk

Drukarnia Kadruk S.C.

© Copyright by Zachodniopomorskie Centrum Doskonalenia Nauczycieli

ISBN 978-83-89882-97-4

Nakład: 500

Książka została przygotowana we współpracy z Instytutem Polonistyki
i Kulturoznawstwa oraz Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu Szczecińskiego

Spis treści

Słowo od wydawcy (Urszula Pańska).....	4
Wstęp (Jerzy Madejski).....	5
Audiobook (Sonia Mrzygłocka).....	12
Autobiografia (Beata Małgorzata Wolska).....	18
Biografia (Urszula Bielas-Gołubowska).....	28
Czytelnik/Czytelniczka (Aleksandra Grzemska).....	37
Emancypacja (Anna Godzińska).....	46
Fikcja (Barbara Maria Kownacka).....	55
Gatunek (Jakub Telec).....	63
Gender (Sławomir Iwasiów).....	73
Komiks (Krzysztof Lichtblau).....	82
Kryminał (Wiktoria Klera).....	91
Kultura popularna (Julia Poświatowska).....	98
Literatura europejska (Sławomir Iwasiów).....	108
Literatura popularna (Agnieszka Moroz).....	115
Miasto (Ewelina Konopczyńska-Tota).....	125
Narracja (Paweł Wolski).....	136
Podróż (Sławomir Iwasiów).....	148
Regionalizm (Joanna Bierejszyk).....	155
Reportaż (Urszula Frymus).....	165
Sieć (Maria Szponar).....	173
Styl (Barbara Maria Kownacka).....	182
Tabu (Anna Godzińska).....	192
Tożsamość (Joanna Bierejszyk, Jerzy Madejski).....	201
Wizualność (Urszula Bielas-Gołubowska).....	210
Noty o autorach.....	220
Summary.....	224
Indeks.....	225

Słowo od wydawcy

Wyzwanie interpretacyjne edukacji

O genezie słownika i jego trafnym osadzeniu w nurcie najnowszych literaturoznawczych prac krytycznych pisze Jerzy Madejski we wstępie. Nie sposób nie zgodzić się z autorem tekstu *Skrypt, słownik, leksykon* i współkoordynatorem przedsięwzięcia „Encyklopedia maturalisty”, że obie aktywności – przygotowanie serii wykładów oraz opracowanie publikacji – stanowią udaną próbę twórczej konfrontacji wiedzy akademickiej z edukacją szkolną. Zestawienie tych dwóch nurtów dydaktyczno-naukowych staje się istotne w perspektywie przemian, jakim podlega obecnie edukacja polonistyczna i kulturowa, szczególnie na ostatnim etapie nauczania. Dostrzegamy w przygotowanej publikacji źródło wiedzy i inspiracji dla nauczycieli. Słownik może również – w naszej ocenie – stanowić interesującą antologię o charakterze teoretycznoliterackim i interpretacyjnym, która z pewnością wzbogaci warsztat pracy nauczyciela we wszystkich trzech obszarach wymagań: odbioru wypowiedzi i wykorzystania zawartych w nich informacji; analizy i interpretacji tekstów kultury; tworzenia wypowiedzi.

Jako wydawca doceniamy szczególnie tekstocentryzm słownika i – wyrażone w tytule – interpretatywne ukierunkowanie zawartych w nim haseł. Współcześnie pojmowana edukacja polonistyczna – zarówno w aspekcie nauki o języku, jak i wiedzy o literaturze – ma istotną płaszczyznę wspólną, jaką jest tekst. To na nim skupiają się różnorodne działania edukacyjne, potwierdzając jego zasadniczą rolę w nauczaniu języka polskiego. Dzięki takiemu kompletnemu postrzeganiu i nauczaniu wiedzy o literaturze oraz nauki o języku możliwe jest przeprowadzenie pogłębionej analizy, co w efekcie procentuje pełnym zrozumieniem wypowiedzi. W toku wieloetapowej edukacji polonistycznej młody człowiek zdobywa szeroki zakres wiedzy na temat świata kultury, jego rozmaitych aspektów i niuansów, przede wszystkim jednak musi zostać wyposażony w narzędzia analizy i interpretacji tekstów kultury oraz twórczo je wykorzystać. Materiały zawarte w przygotowanej wspólnie z Uniwersytetem Szczecińskim publikacji mogą stanowić wsparcie dla nauczycieli, którzy każdego dnia wcielają się w trudną rolę przewodników po świecie tekstu. Ufamy zatem, że będą one bodźcem kierującym edukację polonistyczną na rozwijanie umiejętności związanych z kreatywnym tworzeniem tekstów, stawianiem odważnych tez i dochodzeniem do nieoczywistych wniosków interpretacyjnych.

Urszula Pańska

Wstęp

Skrypt, słownik, leksykon

1.

Zamysł naszego słownika zrodził się ze współpracy dwu instytucji, Zachodniopomorskiego Centrum Doskonalenia Nauczycieli oraz Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Stworzyły one warunki organizacyjne, w ramach których uczestnicy studiów doktoranckich Wydziału Filologicznego US prowadzili zajęcia dla maturzystów z udziałem ich nauczycieli. Spotkania były rezultatem uświadamianej w środowisku polonistyki uniwersyteckiej potrzeby współpracy szkoły i uniwersytetu w edukacji literackiej, która w ostatnich dekadach przeżywała rozmaite koniunktury.

Program wykładów powstał z obserwacji współczesnego stanu wiedzy polonistycznej. W coraz większym stopniu czytanie literatury wymaga uwzględnienia nie tylko kontekstów biograficznego i historycznego, ale także filozoficznego, socjologicznego, psychologicznego i kulturowego. Sądziliśmy, że mamy odpowiednie kompetencje, aby dostarczyć naszym słuchaczom, czyli uczniom i ich nauczycielom, wiedzy literaturoznawczej, która integruje dzisiaj rozmaite nurty i tendencje współczesnej humanistyki. Być może w takiej postaci, jako zapis warsztatowych spotkań z licealistami, nasze kompendium przyda się w czytaniu literatury najnowszej.

Zakres merytoryczny niniejszego opracowania wynika z istotnych uwarunkowań poznawczych i organizacyjnych. Jakkolwiek chcieliśmy objaśnić literaturę z uwzględnieniem najważniejszych współcześnie zagadnień, to oczywiście nasza książka nie obejmuje ani materiału treściowego słownika, ani tym bardziej encyklopedii. Można nawet stwierdzić, że są to hasła próbne projektowanej całości. Wiąże się to ze względnie małym zespołem opracowującym hasła, ale i z naszym zamysłem początkowym. Chcieliśmy, aby opublikowane zostały te hasła, które przeszły weryfikację w trakcie zajęć warsztatowych. Takie więc, jakie prezentowaliśmy na naszych spotkaniach w ZCDN-ie, a także w II Liceum Ogólnokształcącym im. Mieszka I w Szczecinie.

Wiedząc, jak wiele jest opracowań szczegółowych i serii wydawniczych, które popularyzują wiedzę humanistyczną, pragnęliśmy nadać publikacji charakter interpretacyjny. Jesteśmy bowiem świadomi dzisiejszego przesilenia w naukach humanistycznych i społecznych,

o którym pisał Clifford Geertz, inicjator poruszenia interpretatywnego w humanistyce (*Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M. M. Piechaczek, Kraków 2005). Nie mamy obecnie zwykle kłopotu z wyjaśnieniem jakiejś kategorii (od czego Wikipedia). Natomiast nie zawsze wiemy, jaki z niej zrobić użytek w czytaniu literatury. Dlatego pragnęliśmy, aby sens każdego hasła odślawiał się nie tylko w syntetycznym omówieniu zjawiska, ale także poprzez analizę utworu (fragmentu) literackiego.

2.

Oczywiście nasz słownik korzysta z wielu inspiracji. W Polsce mamy świetną tradycję popularyzowania wiedzy literaturoznawczej. W środowisku polonistycznym nie trzeba przypominać, jaką rolę pełniła np. Biblioteka Analiz Literackich (Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych; Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne). W ramach tej serii opublikowali swoje książeczki najwybitniejsi polscy historycy i teoretycy literatury: Artur Hutnikiewicz, Tadeusz Drewnowski, Michał Głowiński, Jacek Łukasiewicz, Jerzy Świąch, Edward Balcerzan, Włodzimierz Bolecki i inni. Wiele tomów opublikowano w Bibliotece „Polonistyki” (Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne). Ten cykl opracowań przybliżał: epoki, grupy literackie, pisarzy.

Również przedstawiciele innych dyscyplin myśleli o krzewieniu wiedzy. Od lat sześćdziesiątych XX wieku Wiedza Powszechna wydaje tomiki filozoficzne „Myśli i Ludzie”. I tu do sławy serii przyczynili się wybitni historycy filozofii (m.in. Hanna Buczyńska-Garewicz), socjologii (m.in. Jerzy Szacki), pedagogiki (m.in. Irena Wojnar). Kilka dekad ukazywała się seria „Omega” (Wiedza Powszechna), w której opublikowano cenne opracowania z rozmaitych dziedzin nauki, w tym także z literaturoznawstwa (m.in. *Poetykę* Tzvetana Todorova).

Jeszcze większy zasięg merytoryczny miała seria wydawnicza „Nauka dla Wszystkich”, zainicjowana w 1966 roku (patronował jej krakowski oddział Polskiej Akademii Nauk). Ukazało się w tym cyklu wszechnicowym kilkaset broszur, przeznaczonych dla uczniów, studentów i nauczycieli, również opracowania polonistyczne historyków, teoretyków literatury i językoznawców (Stanisława Pignonia, Zenona Klemensiewicza, Henryka Markiewicza, Tomasza Weissa, Stanisława Grzeszczuka i innych).

Warto odnotować, że w rozmaitych sposobach popularyzacji wiedzy i różnych dyscyplin odgrywała biografistyka. Tylko w tym jednym gatunku, biografistyki (literackiej), mieliśmy kiedyś kilka serii: „Profile” (Wiedzy Powszechnej), „Portrety Współczesnych Pisarzy Polskich”

(PIW), „Klasyki literatury XX wieku” (Czytelnik), „Portrety Pisarzy Chłopskich” (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza), a i dzisiaj to jeden z najbardziej ekspansywnych działów piśmiennictwa. Swoje serie biograficzne mają m.in.: Wydawnictwo Literackie, Znak, Twój Styl, Prószyński i S-ka, Muza S.A., Wydawnictwo Dolnośląskie, Świat Książki, Rebis. Warto dodać, że oficyny, promując cykle biograficzne, łączą w nich popularyzację wiedzy z wprowadzaniem w wyrafinowane niekiedy zagadnienia metodologiczne. Tak więc wśród publikacji oficyny W.A.B. spotkać możemy zarówno tomy klasyczne, w których biografia pisarza zbliża się do formuły kalendarium (np. J. Szczublewski, *Sienkiewicz. Żywot pisarza*, Warszawa 2006), jak i paralelę biograficzną (E. Pasierski, *Miłosz i Putrament. Żywoty równoległe*, Warszawa 2011), a także biografię kulturową, prezentującą nową metodę opisu osoby i historii (S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przeł. B. Kopec-Umiastowska, Warszawa 2007).

Współcześnie wiele zawdzięczamy tytułom i całym seriom tłumaczonym z innych języków. Mamy ich sporo. Nie powinniśmy lekceważyć również tych, które tytułem obiecują niewiele. Wydawnictwo Prószyński i S-ka uprzystępnia u nas np. serię „Bardzo krótkie wprowadzenie” oficyny Oxford University Press. W jej ramach opublikowano *Teorię literatury*. I struktura tego tomu, i zawartość merytoryczna sprawiły, że zadomowił się on u nas jako cenne przybliżenie nowoczesnych badań literackich, ale też jako stanowisko własne autora, prezentowane w sytuacji spluralizowanej wiedzy o literaturze. Jonathan Culler tak tłumaczy swoją wizję literaturoznawstwa: „Ujmując współczesną teorię literatury jako zbiór wykluczających się wzajemnie sposobów bądź metod interpretacji, tracimy z oczu to, co w niej najbardziej interesujące i co stanowi jej prawdziwą siłę, czyli potężne wyzwanie rzucone zdrowemu rozsądkowi – dociekania, w jaki sposób tworzy się na najistotniejszych związanych z nimi kwestiach i sporach oraz płynących z nich naukach” (J. Culler, *Teoria literatury*, przeł. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 7).

Osobne miejsce w popularyzacji wiedzy trzeba zarezerwować dla serii „Od podstaw” Wydawnictwa Emblemat, które jest u nas wydawcą serii oficyny Icon Books. W ramach propagowania wiedzy oficyna proponuje serię komiksowych tomów monograficznych (m.in.: *Badania kulturowe, Filozofia, Socjologia, Semiotyka, Postmodernizm*) i biograficznych (m.in.: *Kartezjusz, Kant, Nietzsche, Jung*). Trzeba przyznać, że w kompetentnym wprowadzeniu do kolejnego tomu, o Derridzie, znajdziemy podziękowanie autorów opracowania graficznego złożone bohaterowi książki za „szczodra” i „wnikliwa” pomoc (J. Collins, B. Mayblin, *Derrida*, przeł. B. Umińska, Warszawa 2001, s. 176).

3.

Słów kilka o pożytkach z opracowań encyklopedycznych. Sądzi się, że gromadzą one wiedzę i służą jej popularyzacji. Tak jest w istocie, chociaż rzadko realizują tylko te cele. Zwykle opracowania słownikowe są odpowiedzią tak na przemiany w kulturze, jak i w życiu społecznym. Oto jak tłumaczyli swoje wielkie przedsięwzięcie encyklopedyści francuscy. We wstępie czytamy: „Nic nie jest bardziej bezsprzeczne jak istnienie naszych wrażeń zmysłowych. Przeto dla dowiedzenia, że stanowią one punkt wyjścia wszystkich naszych wiadomości, wystarczy wykazać, że mogą nimi być, albowiem w zdrowej filozofii każda dedukcja, mająca za podstawę fakty albo prawdy uznane, ma pierwszeństwo przed wnioskami opartymi na hipotezach, choćby najbardziej pomysłowych” (*Rozprawa wstępna wydawców, w: Encyklopedia albo słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł, przeł. i przypisami opatrzyła E. Rzadkowska, wstęp J. Kott, Wrocław 1952, s. 8*).

Niekiedy opracowanie encyklopedyczne łączy w sobie inwentaryzację wiedzy z formułą podręcznika. Taką rolę pełnił *Słownik terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego. Rejestrował on bowiem, z jednej strony, stan wiedzy literaturoznawczej (i nauk pokrewnych), z drugiej zaś był propozycją „podręcznikowego” wykładu poetyki strukturalnej, o czym wspominał we wstępie do pierwszej edycji słownika redaktor: „Działy, jak morfologia dzieła literackiego, wersyfikacja, retoryka i inne, są opracowane w taki sposób, ażeby Czytelnik idąc od hasła do hasła (kierowany odsyłaczami) mógł zapoznawać się z uporządkowanymi systematycznie dziedzinami pojęć, by otrzymywał nie tylko wyjaśnienia poszczególnych terminów, ale też uzyskiwał wgląd w pewne większe kompleksy pojęciowe. Idealnie opracowany słownik powinien w całości opierać się na takiej zasadzie. Byłby to w istocie podręcznik wiedzy o literaturze ułożony w porządku hasłowo-alfabetycznym” (*Słowo wstępne, w: Słownik terminów literackich, pod red. J. Sławińskiego, wydanie III poszerzone i poprawione, Wrocław 1998, s. 6*).

Tak jak *Słownik terminów literackich* skrywał w sobie podręcznik poetyki strukturalnej, tak krakowski podręcznik *Kulturowa teoria literatury* ma konstrukcję słownika, który wypełniają opracowania najważniejszych zagadnień tradycyjnej poetyki z uwzględnieniem przemian, jakie dokonały się w humanistyce między innymi w zakresie pojęć: narracja, autor, gatunek, reprezentacja, gender, etniczność, geopoetyka... (*Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, pod red. M. P. Markowskiego, R. Nycza, Kraków 2006*).

Jak wiemy, słowniki bywają też odpowiedzią na przemiany w wybranym obszarze wiedzy. Tak uzasadnia zredagowany przez siebie słownik Ewa Szczęsna: „Rozwój technologiczny sprawia, że ewoluują medialne i odbiorcze uwarunkowania tekstu kultury” (E. Szczęsna, *Wstęp*, w: *Słownik pojęć i tekstów kultury. Terytoria słowa*, pod red. E. Szczęsnej, Warszawa 2002, s. 5). Podobnie objaśnia cel swojej pracy Paulina Potrykus-Woźniak, autorka *Słownika nowych gatunków i zjawisk literackich* (Warszawa–Bielsko-Biała 2010).

Niekiedy wydawcy mają jeszcze większe aspiracje. Chodzi im nie tylko o dostarczenie wiedzy na wysokim poziomie merytorycznym, ale także o to, aby kolejne tomiki serii układały się w program edukacyjny. Niewątpliwie taki zamiar towarzyszy wydawcom i autorom serii „Key Concepts” (Polity Press; Wydawnictwo Sic!), w ramach której opracowane są najważniejsze zagadnienia współczesności: zaufanie, troska, płęć, prawa mniejszości, podmiotowość... Może już niedługo doczekamy się polskiej wersji innej znakomitej serii „The New Critical Idiom” (Routledge), w której ukazały się bardzo dobre monografie z różnych działów humanistyki, także tych kategorii, jakie mogłyby się znaleźć w naszym słowniku: literatura, intertekstualizm, ekokrytyka, performatywność, ideologia.

Warto na marginesie dodać, że czasem opracowania popularyzujące wiedzę stają się nie tylko wprowadzeniem do dziedziny, ale także obroną danej dyscypliny. Dotyczy to zwłaszcza sytuacji współczesnej, gdy zamazane są kontury dzielące poszczególne nauki i gdy kolejne teorie konkurują ze sobą w objaśnianiu rzeczywistości. Robi tak np. Steve Bruce w swoim wprowadzeniu do socjologii. Powiada: „Wąskie ramy niniejszej książki zwalniają mnie od obowiązku pełnej prezentacji socjologii. Podejmuję zaś próbę przybliżenia istoty socjologicznego oglądu świata, tego, co go odróżnia od innych wizji” (*Socjologia*, przeł. M. L. Kalinowski, Sopot 2012, s. 9). Ukazując istotę myślenia socjologicznego, autor przytacza dowcip o swojej dyscyplinie. To dialog z popularnego serialu telewizyjnego opowiadający o życiu londyńskich złodziejasków. Dwóch opryszków rozmawia o swoim wspólnym znajomym z celi. Okazuje się, że awansował w strukturze społecznej, bo zdobył na uniwersytecie otwarty dyplom z socjologii. Kompan z celi dopytuje „Czyżby zrezygnował z okradania ludzi?” Na co otrzymuje odpowiedź: „Nie! Ale teraz wie, dlaczego to robi!” (*Socjologia*, przeł. M. L. Kalinowski, Sopot 2012, s. 8).

Dowcip opowiedziany przez autora współczesnej propedeutyki socjologii jest być może aluzyjnym odniesieniem do klasycznej książki na ten temat. Peter L. Berger, autor wielokrotnie wznawianego *Zaproszenia do socjologii* (pierwsze wydanie ukazało się w 1963 roku) we wstępnym rozdziale książki zauważył: „O socjologii krąży bardzo niewiele dowcipów” (*Zapro-*

szenie do socjologii, przeł. J. Stawiński, Warszawa 1995, s. 11). To oczywiście nie najlepiej świadczyło o społecznym uznaniu dla tego cechu nauki. Nie odważę się wyrokować, czy o literaturoznawcach krążą dowcipy. Tylko na marginesie dodam, że humor jest jednym z wyznaczników współczesnej literaturoznawczej powieści kampusowej, czyli tej pisanej przez akademików.

Jeszcze dalej idzie Anthony Giddens. W swoim wprowadzeniu do dyscypliny broni odrębności socjologii jako nauki, ale też jej potencjału krytycznego i społecznego, by nie powiedzieć rewolucyjnego: „Socjologia nie może pozostawać dyscypliną czysto akademicką, jeśli ‘akademicką’ nazywamy naukę niezaangażowaną i oderwaną od rzeczywistości wykraczającej poza mury uczelni” (A. Giddens, *Socjologia. Zwięzłe, lecz krytyczne wprowadzenie*, przeł. J. Gilewicz, Poznań 1998, s. 12). Ciekawe jest rozwinięcie tej myśli. Giddens sądzi bowiem, że tak rozumiana socjologia pozwala zrozumieć współczesne społeczeństwo przemysłowe. Pod warunkiem jednak, że pielęgnuje szczególny rodzaj wrażliwości, w ramach której łączy ze sobą wyobraźnię historyczną, antropologiczną i krytyczną (s. 23).

Nie potrafię stwierdzić, na ile niniejszy projekt inspirowany był przedstawionymi tu opracowaniami. Być może jednak nie to jest najważniejsze. Bylibyśmy zadowoleni, gdyby sens naszego opracowania był jeszcze inny. Gdyby służył temu, co pojawia się w debacie nad rolą współczesnej historii (zob. P. Burke, *Historia kulturowa. Wprowadzenie*, przeł. J. Hunia, Kraków 2012). Chcielibyśmy, aby nasze opracowanie przydało się w budowaniu kompetencji kulturowej, w której udział literatury jest ciągle niebagatelny.

4.

Świadomi jesteśmy kłopotów, jakie stoją przed autorami opracowań popularyzujących wiedzę i nie zamierzamy ich lekceważyć. O jednym z nich pisze Stanisław Jaworski, autor wielokrotnie wznawianego *Podręcznego słownika terminów literackich*: „Každy termin odnosi się do pewnego zjawiska; jego znaczenie zależy często od tego, w jakim aspekcie chcemy je opisać. Co to jest np. realizm? Określona konwencja »realistyczna«, na której tle odbiorca czyta dzieło? Strategia autora, odwołującego się do tej konwencji? Zespół środków, pozwalających przedstawić w literaturze rzeczywistość i wywołać u odbiorcy wrażenie (iluzję) bezpośredniego z nią obcowania? Realizm polega zapewne na tym wszystkim równocześnie, są to tylko różne jego aspekty. Tego bogactwa aspektów i problemów nie da się zawrzeć w krótkich definicjach, w hasłach zmierzających zarazem do ścisłości i zwięzłości” (wyd. III, Kraków 2001, s. 6).

Przedstawiona tu siatka pojęć jest raczej zachowawcza. Dzisiejsi kulturoznawcy, inspirowani klasycznymi teoriami socjologicznymi i najnowszą ciekawością antropologiczną, opracowują słowniki, w których znajdziemy obok siebie tak różne pojęcia, jak portret pisarza z jednej strony, i analizę kulturową damskiej torebki – z drugiej (*Nowe mitologie*, pod red. J. Garcina, przeł. A. Kocot, Kraków 2010).

Nasze hasła składają się z dwóch części: encyklopedycznej i interpretacyjnej. Część pierwszą nazwaliśmy „definicje”. Liczba mnoga oznacza, że we współczesnej humanistyce trudno o zgodę w zakresie pojmowania poszczególnych kategorii. Rekonstruujemy więc kolejne hasła na podstawie wzorcowych opracowań. Jeśli chodzi o teksty literackie, które mają ilustrować kategorie i terminy, staraliśmy się, aby były one reprezentatywne dla omawianej problematyki, ale ich dobór wynika także ze specjalności badawczej autorów zespołu.

Nie mogę nie wspomnieć, że nasz słownik jest kontynuacją starań szczecińskich polonistów, aby wiedza akademicka nieustannie konfrontowana była z edukacją szkolną. Z tych przesłanek wynikała praca nad serią *Rozbiory* (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego), w ramach której ukazały się trzy tomy: „*Panny z Wilka*” Jarosława Iwaszkiewicza, Szczecin 1996; „*Wariacje pocztowe*” Kazimierza Brandysa, Szczecin 1999; „*Matka odchodzi*” Tadeusza Różewicza, Szczecin 2002.

Jerzy Madejski

Audiobook

Sonia Mrzygłocka

Definicje

Trudno rozstrzygnąć, czy audiobook jest pochodną dobrze znanego gatunku lub sposobu przekazywania tekstu literackiego, czy też zupełnie nową jakością. Można pokusić się o stwierdzenie, że audiobook stanowi kontynuację literatury oralnej, uprawianej od zamierzchłych czasów. Jednakże niełatwo mówić o ciągłości w dobie cyfryzacji. Jedno jest pewne, książka mówiona powstała na początku XX w. i pierwotnie miała służyć osobom niewidomym. Podobno w Stanach Zjednoczonych pierwsze tego typu nagrania pojawiły się w 1900 r., jednak dopiero w 1931 r. amerykański kongres stworzył program „Książki dla niewidomych dorosłych”. Był to moment przełomowy, wcześniej nikt nie myślał o alternatywie dla publikacji pisanych alfabetem Braille’a. Już rok później „Amerykańska Fundacja dla Osób Niewidomych” opracowała pierwsze audiobooki. Rok 1932 przyniósł z kolei nowe udogodnienia; stworzono maszynę, dzięki której dźwięk można było powielić, co pozwoliło na rozpowszechnienie audiobooków. Według informacji znajdujących się na stronie APA (Amerykańskiego Stowarzyszenia Wydawców Audio) na powstanie książek mówionych duży wpływ miały badania antropologa J. P. Harringtona, który w 1933 r. podczas swojej podróży po Ameryce Północnej nagrywał na płytach aluminiowych historie plemion indiańskich (www.audiobookfan.nexto.pl).

Pierwszy profesjonalny audiobook powstał w 1975 r. w Bogocie. W rolę lektora wcielił się mieszkaniec Kolumbii, David Sánchez Juliao. Było to nagranie krótkich historii zatytułowane *Dlaczego zabrałeś mnie tato do Szpitala w canoe? (Por qué me llevas al hospital en canoa, papá?)*. W latach 1975–1981 Sánchez Juliao opublikował kolejne powieści: *El Flecha*, *El Pachanga*, *Abraham Al Humor*, *Foforito*. Akcja wszystkich historii rozgrywała się w jego rodzinnym kraju, np. w departamencie Cordoba czy nad brzegami rzeki Sinú River. Za swoje audiobooki Juliao otrzymał wiele nagród, pośród nich wyróżnienia takie jak Disco de Oroy i Disco de Platino (www.audiobookfan.nexto.pl).

Na początku audiobooki były dostępne tylko na płytach winylowych. Rozwój technologii oraz powstanie kaset magnetofonowych przyczyniły się do rozpropagowania tej formy „czytelnictwa”. Swoich zwolenników książka mówiona zyskała wśród kierowców, a co za tym szło, producentów samochodów i odtwarzaczy samochodowych. Dzięki temu zaczęły powstawać nie tylko książki, które były przeniesieniem literatury drukowanej na dźwięk, ale także nagrania instruktażowe i edukacyjne.

Przełom lat 70. i 80. to czas, kiedy pojawiły się pierwsze biblioteki i sklepy posiadające w asortymencie audiobooki. Jednym z pierwszych założycieli firmy zajmującej się dystrybucją tego typu pozycji był medalista olimpijski w wioślarstwie Duvall Hecht. Już w 1980 r. firmy wydawnicze, zajmujące się dystrybucją książek mówionych, osiągnęły zysk kilku miliardów dolarów ze sprzedaży detalicznej. W tym czasie powstały także pierwsze firmy zatrudniające producentów i aktorów zawodowych, którzy zajmowali się tworzeniem małych spektakli. Sześć lat później powstał koncern Audio Publishers Association, zrzeszający ze sobą sześć konkurencyjnych firm, którym przyświecał jeden cel – kształtowanie świadomości odbiorców i promowanie książek mówionych wśród szerszego grona odbiorców (http://www.audiopub.org/LinkedFiles/APA_Fact_Sheet.pdf).

W pewnym momencie audiobook uznany został za formę sztuki, dlatego pod koniec lat 90. Stowarzyszenie Wydawców Audio ustanowiło nagrodę Audie Awards, która jest odpowiednikiem Oscarów w przemyśle książki mówionej. Od 1996 r. ogłaszane są, co roku, nominacje w kategoriach: styl, produkcja i narracja czy też *performance*.

W Polsce książki mówione pojawiły się w latach trzydziestych XX w. Pierwszymi utworami zarejestrowanymi w ten sposób były *Bajki* Adama Mickiewicza, czytane przez aktora i malarza Mariusza Maszyńskiego. Produkcją płyt, zawierających dźwiękowe zapisy literatury, zajęła się firma płytowa Orpheon. Także w naszym kraju od kilku lat przyznawane są nagrody za książki mówione. Najbardziej prestiżową jest „Książka audio”, organizowana przez Bibliotekę Analiz oraz portal Nexto.pl. Nagranie audiobooka to często jedna z nagród w konkursach literackich, tak jak np. w wypadku Nike–audio. Coraz więcej bibliotek oferuje książki do słuchania. W szczecińskiej Książnicy Pomorskiej znajduje się wypożyczalnia i czytelnia książki mówionej. Zbiory wypożyczalni obejmują około 3700 tytułów audiobooków na kasetach magnetofonowych oraz płytach CD.

Proces tworzenia audiobooków jest czasochłonny. W przeciwieństwie do znanych powszechnie zabytków literatury ustnej, nagranie można powtarzać aż do uzyskania zamierzonego efektu. Lektor spędza wiele godzin w studiu, do momentu uzyskania pożądanego efektu. Nie tylko efekt w tym wypadku ma znaczenie, ale także to, ile książka będzie trwać. Słuchacz zazwyczaj męczy się po kilku godzinach, dlatego audiobook musi być możliwie najkrótszy. Dzięki takiej pracy aktorzy podkładający głos skutecznie mogą zaprezentować treść książki, jej klimat, dramatyzm, humor.

Niektóre audiobooki rejestrowane są w studiach radiowych. Szczególnie za granicą popularnością cieszą się audycje zawierające skrócone wersje znanych książek lub też powieści dzielone na odcinki.

Największy przełom w historii książek mówionych przyniósł rozwój Internetu. Pojawienie się tego medium przyczyniło się do zwiększenia produkcji audiobooków. Sieć jest kopalnią „literatury dźwiękowej”, zapisów profesjonalnych, ale także tworzonych przez fanów nagrań. W mnogości tego, co oferuje Internet, można znaleźć trzy typy książek:

1. Czytane przez jednego lektora, często profesjonalnego aktora lub aktorkę. Jest to rodzaj najpowszechniejszy.
2. Audiobook w postaci audycji, czyli czytany przez wiele osób. Często występują tu dodatkowe efekty dźwiękowe. Takie książki mówione spotykane są znacznie rzadziej, ponieważ duża liczba aktorów oraz „efekty specjalne” zwiększają koszty produkcji, a także wymagają zmiany treści tekstu.
3. Tworzone poprzez program syntezy głosu z plików tekstowych. Najmniej powszechne wśród w pełni sprawnych odbiorców. Brak interpretacji oraz dodatkowych bodźców dźwiękowych zniechęca do słuchania. Takie rozwiązania stosuje się przy produkcji niektórych „powieści” dla osób niesłyszących, aby całkowicie zminimalizować koszty.

Audiobooki zyskały popularność nie tylko wśród miłośników literatury – przede wszystkim dzięki przenośnym urządzeniom do odtwarzania dźwięku – i są przedmiotem zainteresowania badaczy oraz dziennikarzy. Artykuły, traktujące o fenomenie książek mówionych, możemy znaleźć w rodzimej prasie.

Audiobook, czyli książka do słuchania pozwala jednocześnie „czytać” i prowadzić samochód, gotować lub uprawiać jogging. Literatura mówiona sięga czasów Homera, tymczasem w Polsce książki na płytach i w formacie mp3 wciąż są rzadkością.

(...)

Pomysł na literaturę do słuchania pochodzi z Wielkiej Brytanii. Od początku lat osiemdziesiątych popularne pozycje wydawane są tam od razu w dwóch wersjach - papierowej i na kasecie. W Niemczech rocznie wydaje się około 9 tysięcy nowych książek na płytach, kasetach i w formacie mp3.

W europejskich księgarniach działy z literaturą audio zajmują coraz więcej miejsca.

(A. Więcka, <http://info.audiobook.pl/aktualnopl-mainmenu-2/1-artykusy/20-literatura-do-sluchu>, data dostępu: 29.07.2013).

Badacze z Uniwersytetu Jyväskylä w Finlandii zastanawiali się nad tym, jak audiobooki oddziałują nie tylko na psychikę ludzką, ale także na ciało. W tomie *The Effect of Music and Audiobook Listening on People Recovering From Stroke: The Patient's Point of View* opisali swoje fascynujące odkrycia. Według ich badań, słuchanie książek mówionych działa na mózg ludzki

podobnie jak muzyka klasyczna. Mają one także właściwość terapeutyczną. Zapisów dźwiękowych literatury można używać w celach rehabilitacyjnych, np. po udarze. Dzięki audiobookom zwiększają się możliwości odzyskania zdolności motorycznych, poznawczych i emocjonalnych po urazach mózgu. U pacjentów, którzy słuchali muzyki, poprawiło się samopoczucie; z kolei książki mówione przywoływały myśli i wspomnienia z przeszłości, co umożliwiało adaptację chorych w społeczeństwie (<http://mmd.sagepub.com/content/2/4/229.short>).

Gdzie można szukać książek mówionych? Powstaje coraz więcej portali internetowych, polskich i zagranicznych, które oferują zarówno dzieła klasyków, jak i najnowsze pozycje literatury światowej. Najpopularniejszymi w tym momencie są: Audiobook.pl, Audioteka.pl, Gandalf.pl, Merlin.pl, Stereo.pl, Nexto.pl, Virtualo.pl, Audiobooksforfree.com, Librivox czy Project Gutenberg. W Polsce powstały także wydawnictwa zajmujące się produkcją i dystrybucją audiobooków: Mozaika, Muza, Propaganda, Aleksandria, BookMedia, Agencja Artystyczna MTJ, Promatek, Złote Myśli.

Interpretacja

Jakub Żulczyk to pisarz i dziennikarz (ur. 1983), ukończył dziennikarstwo na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współpracował z takimi pismami, jak „Lampa”, „Machina” i „Ekstrem”. Przez pewien czas pisał felietony dla „Dziennika”, jego teksty publicystyczne pojawiały się w „Tygodniku Powszechnym”, „Neo Plusie”, „Metropolu”, „Playboyu” oraz „Elle”. Obecnie jego teksty można przeczytać w tygodniku „Wprost”, współprowadzi także audycję „Instytut Prosto” w Radiu Roxy wraz ze znanym z grupy hip-hopowej WWO Wojciechem „Sokołem” Sosnowskim. Jego pierwsza powieść, *Zrób mi jakąś krzywdę, czyli wszystkie gry video są o miłości*, wydana w 2006 r., w formie audiobooka pojawiła się na rynku w 2010 r. Książkę czytał Sosnowski.

Powieść powstała z opowiadania zatytułowanego *Gamecube Girl*, opublikowanego w czasopiśmie „Lampa”. Żulczyk postanowił napisać kontynuację i dzięki niej poznamy historię Dawida i jego wielkiej miłości – Kasi.

Dariusz Nowacki pisał o tym utworze na łamach „Gazety Wyborczej”:

Piotruś Pan z kart powieści „Zrób mi jakąś krzywdę” ma na imię Dawid, jest 25-letnim studentem prawa i ma zgryz – za rok skończy studia i jego życie się odmieni. Na progu ostatnich studenckich wakacji poznaje 15-letnią Kaśkę, dziewczynkę uzależnioną od gier wideo. Dawid, narrator powieści Żulczyka, chce nas przekonać, że został trafiony strzałą Amora, że po prostu zakochał się na zabój w stukniętej nastolatce. Tymczasem sprawa ma głębszy nieerotyczny sens. Związek z nastolatką ma uchronić bohatera przed wejściem w dorosłość. Dawid namawia swoją przyjaciółkę na ucieczkę od matki i ojczyma. Włóczą się stopem po Polsce, poznają po drodze

mnóstwo ekscentrycznych i niebezpiecznych osób, m.in. wchodzą w środowisko krajowych producentów filmów porno...(<http://wyborcza.pl/1,75517,3303854.html>).

Zrób mi jakąś krzywdę to groteska, farsa i wizja Polski w krzywym zwierciadle okraszona polską muzyką rockową – lekko buntowniczą, ale przyjemną i łatwą w odbiorze. Sens tej powieści jest mniej więcej taki: dowiadujemy się z niej, że w świecie gier komputerowych, studenckich używek, domorosłych aktorów porno i genialnych nastolatk nadal istnieje miłość. Bohater nie tylko prowadzi walkę z tym, co nieuniknione, czyli wejściem w dorosłość, ale także zmagają się ze sobą, emocjami i krępującymi go więzami rzeczywistości.

Książka Żulczyka spodobała się Wojciechowi „Sokołowi” Sosnowskiemu na tyle, że zgodził się przeczytać utwór i stworzyć audiobooka. Jednak podczas produkcji lektor zaczął ingerować w treść i formę – wersja mówiona powieści różni się od oryginału. Sosnowski oraz autor prozy zdecydowali się na skrócenie niektórych części, a także całkowitą zmianę zdań. Wszystko po to, aby nagranie jak najbardziej oddawało nastrój powieściowej narracji.

Duży wpływ na odbiór utworu Żulczyka ma interpretacja „Sokoła”. Artysta nie jest profesjonalnym aktorem, ale od wielu lat pracuje w branży muzycznej i ma świadomość swojego głosu (m.in. brał udział w podkładaniu głosów do polskiej wersji francuskiej kreskówki *Les Lascars* z 1998 r., która w Polsce po raz pierwszy została wyemitowana przez MTV 3 lipca 2006 r. pod tytułem *Ziomek*). Narrator nie tylko prowadzi słuchacza, ale także tworzy każdą z postaci. Dojrzałemu mężczyźnie nie jest zapewne łatwo wykreować postać piętnastoletniej dziewczyny, jednak w tym wypadku raperowi się udało. Modulacja głosu oraz intonacja są podstawą do stworzenia sylwetek: aktorki porno, artysty, dziewczyny-anarchistki, dojrzałej kobiety czy detektywa.

Muzyk, wokalista hiphopowy, jest w tym wypadku twórcą interpretacji. To on decyduje o tym, które postacie obdarzymy sympatią. On buduje świat i wyobrażenie tego, co dzieje się z bohaterami, wywołuje emocje i spaja rzeczywistość. Całość przypomina płyty artysty, który w swojej twórczości nieustannie, często w humorystyczny sposób, przeprowadza analizę społecznych realiów. Analiza polskiej rzeczywistości, doprawiona dużą dawką ironii, łączy audiobooka powieści z dotychczasowymi kompozycjami Sokoła.

Zrób mi jakąś krzywdę to nie tylko słowo, ale także muzyka, co stanowi innowację na rynku książek mówionych w Polsce. Fabuła podzielona została nie tylko na rozdziały: wszystkie momenty kulminacyjne łagodzone są balladami rockowymi, które z jednej strony przywodzą na myśl czasy buntu, z drugiej – relaksują po pełnej napięcia akcji.

Powieść Jakuba Żulczyka w wersji mówionej to jeden z dowodów na to, że audiobook nie jest po prostu książką. Wszystkie zmiany, które wprowadzono między innymi zgodnie z sugestiami Sosnowskiego, oraz kompozycje towarzyszące „spektaklowi” ustanowiły całkiem nowe dzieło, odrębne od tego, które można było przeczytać w 2006 r.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Czapliński P.: *Słowo i Głos*, w: M. Głowiński (red.), *Literatura ustna*, Gdańsk 2012.

<http://audiobookfan.nexto.pl>

<http://audioteka.pl>

<http://mmd.sagepub.com/content/2/4/229.short>

<http://www.audiobookquest.com/article5.html>

<http://www.audiopub.org/resources-industry-data.asp>

http://www.streetdirectory.com/travel_guide/62792/education/history_of_audio_books.html

<http://wyborcza.pl/1,75517,3303854.html>

Japola J.: *Tekst czy głos? Waltera J. Onga antropologia literatury*, Lublin 1998.

Ong W.: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola Warszawa 2011.

Ong W.: *Psychodynamika oralności*, w: G. Godlewski (red.), *Antropologia słowa*, Warszawa 2003.

Silverstone R.: *Telewizja, retoryka i powrót tego, co nieświadome. Uwagi o miejscu wtórnej przedpiśmienności w kulturze współczesnej*, „Przekazy i Opinie”, nr 1/2, s. 37.

Zumthor P.: *Właściwości tekstu oralnego*, w: P. Czapliński (red.), *Literatura ustna*, Gdańsk 2012.

Teksty literackie

Żulczyk J.: *Zrób mi jakąś krzywdę czyli wszystkie gry video są o miłości*, Warszawa 2008.

Autobiografia

Beata Małgorzata Wolska

Definicje

Angielska literaturoznawczyni Linda Anderson zwróciła uwagę, że termin autobiografia pojawia się w użyciu na początku XIX w. (L. Anderson, 2011, s. 6). Część badaczy uznaje autobiografię za gatunek mający swoje źródła w starożytności; są też tacy, którzy twierdzą, że można mówić o niej dopiero od końca XVIII w. (a dokładniej od twórczości Jeana-Jacques'a Rousseau), co wynika z przeświadczenia o istnieniu przedziału „między tym, co nazywamy prehistorią gatunku oraz jego nowoczesnym rozwojem” (P. Lejeune, 2001, s. 2). Szczególnie od lat 70. XX w. autobiografia jest przedmiotem wielu dyskusji literaturoznawczych (i nie tylko), a zmiany dostrzegane w jej rozumieniu odzwierciedlają ówczesne przemiany zachodzące zarówno w wielu dziedzinach humanistyki, jak i w samych tekstach autobiograficznych. Małgorzata Czermińska (ur. 1940) podczas próby uporządkowania literatury autobiograficznej zauważyła, że o ile 2. połowa XIX i początek XX w. były epoką powieści, o tyle od połowy XX w. jej dominacja przestała być tak oczywista, ponieważ pojawiła się potężniejsza konkurencja w postaci gatunków prozy niefikcyjnej (M. Czermińska, 1998, s. 11) – można zatem mówić o „fali autobiografizmu” (E. Balcerzan, 1982), „karierze autentyku” (J. Jarzębski, 1984), „zmęczeniu fabułą” (J. Kandziora, 1993).

Nie sposób mówić o autobiografii, nie odnosząc się do rozważań Philippe'a Lejeune'a (ur. 1938). W 1973 r. we Francji opublikował on szkic pod tytułem *Pakt autobiograficzny* (*Le pacte autobiographique*, „Poetique” 1973, nr 14; po raz pierwszy w Polsce ukazał się jako *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 31–49), który był przez lata szeroko komentowany (również przez samego autora). Punktem wyjścia było dla badacza sformułowanie definicji, która brzmi następująco: „[autobiografia to] retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości” (P. Lejeune, 2001, s. 22). Następnym jego krokiem było dokonanie próby analizy jej poszczególnych poziomów. Na pierwszym etapie skoncentrował się przede wszystkim na rozważaniach na temat umowy z czytelnikiem (nazywanej paktem autobiograficznym), która dla francuskiego literaturoznawcy stanowi jeden z warunków autobiografii. Pakt autobiograficzny: „polega na uznaniu wewnątrz tekstu tej tożsamości odsyłającej w końcu do *nazwiska* autora na okładce” (P. Lejeune, 2001, s. 35).

Dla Lejeune'a ważne jest potwierdzenie przez autora jego tożsamości z bohaterem i narratorem. Przebiega ono na dwa sposoby: „1. *Pośrednio*, w odniesieniu do relacji, dzięki *paktowi autobiograficznemu* przybierającemu jedną z dwu form: a) użycia tytułu, który nie pozostawia wątpliwości, że pierwsza osoba odsyła do nazwiska autora (*Dzieje mego życia*, *Autobiografia* itp.); b) w początkowej partii tekstu narrator formułuje swe zobowiązania wobec czytelnika, zachowując się tak, jakby był autorem i nie pozostawiając wątpliwości co do tego, że »ja« odsyła do nazwiska z okładki, choć nazwisko to nie pojawia się w tekście. 2. *Bezpośrednio*, kiedy w tekście narrator-bohater występuje pod takim samym nazwiskiem jak nazwisko autora na okładce” (P. Lejeune, 2001, s. 36). Badacz podkreśla, że autobiografia jest zawieszona między prawdą a fikcją, ale ciąży ku szczerości i prawdzie na mocy intencji autorskiej, która jest odczytywana i sprawdzana przez odbiorcę.

Takie rozumienie umowy zawartej pomiędzy autorem a czytelnikiem zakłada, że autobiografia nie jest pełnym oddaniem życia, lecz pewną konwencją pisania i czytania tekstu. Jej istotę stanowi autorskie zobowiązanie się do mówienia prawdy. Wiąże się to z zawarciem paktu referencjalnego, będącego według Lejeune'a kolejnym warunkiem omawianego gatunku. Zakłada on, że tekst ma „dostarczać informacji o rzeczywistości i poddawać się próbie weryfikacji” (P. Lejeune, 2001, s. 47). Nie chodzi tutaj o „proste prawdopodobieństwo, lecz o podobieństwo do prawdy, nie złudzenie rzeczywistości, lecz obraz rzeczywistości” (P. Lejeune, 2001, s. 47). Francuski badacz podkreśla, że: „(...) w autobiografii ścisłość nie jest kwestią najważniejszą. Jest bowiem niezbędne, by pakt referencjalny został zawarty i dotrzymany, lecz rezultat nie wymaga oceny w kategoriach ścisłego podobieństwa” (P. Lejeune, 2001, s. 47). Koncepcja Lejeune'a w znaczący sposób wpłynęła na dyskusje wokół autobiografii, ponieważ zakładała zerwanie z przekonaniem o możliwości oddania w autobiografii pełnego życia autora. Prawda stanowi w jego rozumieniu pewną konwencję wytwarzaną w akcie komunikacji między autorem a czytelnikiem.

Jedną z najważniejszych odpowiedzi na propozycję definicji autobiografii francuskiego badacza była ta sformułowana przez Paula de Mana (1919–1983) (P. de Man, *Autobiography as De-facement*, „*Modern Language Notes*” 1979, vol. 94, s. 919–930; w Polsce: P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, „*Pamiętnik Literacki*” 1986, z. 2). Jego głos dotyczący omawianej tu problematyki można określić za Anderson poststrukturalistyczną interwencją w sprawie autobiografii (L. Anderson, 2011, s. 11–16). U podstaw stanowiska de Mana leżało podważenie autobiografii jako gatunku. Wynikiem takiego postulatu nie miało być całkowite odrzucenie autobiografii, lecz przeformułowanie jej rozumienia.

Badacz z Uniwersytetu w Yale w centrum rozważań stawiał problem relacji między fikcją a autobiografią. Jako narzędzie do swej dekonstrukcji (a wielu badaczy tak właśnie określa pracę de Mana) wykorzystał retorykę. Według niego, w związku z tym, że nie jest możliwe określenie tego, co stanowi przedstawienie fikcjonalne, a co niefikcjonalne, każdy tekst jest autobiograficznym, więc można też powiedzieć, że żaden nim nie jest (zob. P. de Man, 1986, s. 310). „Autobiografia to zatem nie gatunek czy tryb wypowiedzi, lecz pewna figura odczytywania lub rozumienia, z jaką mniej lub bardziej wyraźnie mamy do czynienia we wszystkich tekstach. Polega ona na połączeniu dwóch podmiotów uwikłanych w proces lektury, w którym zastępując się wzajemnie i odbijając w sobie, określają się one nawzajem” (zob. P. de Man, 1986, s. 309).

Zasadniczą różnicą między stanowiskiem Lejeune'a i de Mana jest to, że dla pierwszego to kształt życia tworzy autobiografię, dla drugiego zaś to autobiografia tworzy kształt życia. Innymi słowy, francuski badacz zakłada, że istnieje pełen podmiot, który fragmentarycznie wyraża się poprzez język. Z kolei autor *Ideologii czytania* twierdzi, że autobiografia jest „od-twarzaniem” podmiotu (P. de Man, 1986, s. 307), implikuje ona za pomocą języka istnienie elementów rzeczywistości. Skoncentrowanie się na języku, który konstruuje autobiografię, pokazuje pewne zatracenie podmiotu. Od-twarzanie oznacza zatem też to, że: „Język będący figurą (czyli metaforą lub prozopopeją) zaiste nie jest samą rzeczą, lecz reprezentacją, obrazem rzeczy i jako obraz jest milczący i niemy, jak nieme są obrazy. Jako trop język zawsze czegoś pozbawia” (P. de Man, 1986, s. 315). De Man wychodzi z założenia, że tym, czego jesteśmy pozbawieni, „nie jest życie, lecz kształt i namacalność świata dostępnego tylko w prywatnym rozumieniu. Śmierć to przemieszczona nazwa pewnej sytuacji, w jakiej stawia nas język, przywrócenie zaś śmiertelności poprzez autobiografię (...) pozbawia twarzy i kształtu dokładnie w tej samej mierze, w jakiej je przywraca. Autobiografia ukrywa bowiem te od-twarzania, jakie sama prowokuje” (P. de Man, 1986, s. 318).

Celem de Mana było wprowadzenie poststrukturalistycznego postulatu (przede wszystkim zaś wniosków wynikających z pojmowania relacji między tekstem a rzeczywistością) do rozważań na temat autobiografii. Co warte podkreślenia, badacz w swej polemice odwołuje się do problematyki podmiotu. De Man zaznacza konieczność odejścia od jego esencjalistycznego rozumienia. Postuluje nowy podmiot, który jest pojmowany jako postać fikcjonalna (choć nie fikcyjna, czyli nieistniejąca), ponieważ jest konstruowana przez język (a konkretnie przez retoryczną figurę). Głos ten jest zatem ważny, ponieważ pozwala na nowo spojrzeć na

kwestię podmiotu w omawianym kontekście. Ponadto rozważania de Mana zapoczątkowały tendencję do traktowania autobiografii jako pewnej ponadgatunkowej jakości, określanej również jako „autobiograficzność, autobiografizm, pakt autobiograficzny, akt autobiograficzny, postawa autobiograficzna” (M. Czermińska, 2009, s. 12).

Ważny dla literatury autobiograficznej był głos pochodzący z kręgu krytyki feministycznej. Punkt wyjścia dla tych rozważań stanowiła dyskusja na temat przekonania o odmienności kobiecej autobiografii, która na dobre rozpoczęła się od rozważań Estelle C. Jelinek w książce *Women's Autobiography. Essays In Criticism* (E. C. Jelinek, 1980). Nie wchodząc w szczegóły tych dyskusji, można uznać, że zasadniczy wkład feminizmu w teorię autobiografii polega na uwzględnieniu specyfiki doświadczenia autora/-ki tekstu autobiograficznego. Jedną z badaczek, która w swych pracach naukowych próbowała połączyć poststrukturalistyczne rozumienie podmiotu z feministycznymi postulatami, była Leigh Gilmore. Jej koncepcja z tomu *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation* zakłada połączenie postrzegania podmiotu jako tekstowej konstrukcji z opisem dyskursu, który go kształtuje, czyli uwzględnieniem wpływów płciowych, ideologicznych, kulturowych, historycznych itp. (L. Gilmore, 1994).

W ostatnich dziesięcioleciach problematyka autobiografii była podejmowana w Polsce przez wielu badaczy, m.in.: Małgorzatę Czermińską, Edwarda Balcerzana (ur. 1937), Jerzego Jarzębskiego (ur. 1947), Ryszarda Nycza (ur. 1951), Jerzego Smulskiego (ur. 1956), Romana Zimanda (1926–1992) oraz Pawła Rodaka (ur. 1967). Jedną z prób uporządkowania zarówno zagadnień teoretycznych, jak i różnorodnych (oraz licznych) tekstów autobiograficznych była koncepcja trójkąta autobiograficznego sformułowana przez Czermińską. Jej podstawę stanowi założenie, że w każdym tekście autobiograficznym autor wybiera jedną z trzech możliwych postaw reprezentujących jego stosunek do przedstawionej rzeczywistości: może to być świadectwo, wyznanie lub wyzwanie. Badaczka podkreśla, że w literaturze autobiograficznej najczęściej współwystępują wszystkie trzy postawy, jednak tylko jedna z nich pełni główną rolę, stanowi centrum konstruowanej rzeczywistości. W wypadku tekstów o charakterze świadectwa najważniejsze jest przedstawianie „świata”. Najczęściej są to pamiętniki, choć nie tylko. Jak pisze Czermińska: „(...) relacja pisana z pozycji świadka ma charakter typowo epicki: narrator opowiada czytelnikowi o znanym sobie świecie, ludziach i zdarzeniach, przy czym w centrum tekstu znajduje się to, co przestawione, natomiast zarówno narrator, jak i odbiorca sytuują się gdzieś w tle” (M. Czermińska, 2009, s. 21). Wyznanie charakterystyczne jest przede wszystkim dla dzienników intymnych. W centrum narracji

znajduje się życie jednostki, czyli „ja”. Trzecim typem postawy jest wyzwanie, które wiąże się ze skoncentrowaniem się na „ty” (czyli czytelniku). Badaczka zaznacza, że odbiorca był wpisany w teksty autobiograficzne już wcześniej, jednak dopiero w XX w., a konkretnie od *Dziennika* Witolda Gombrowicza, można mówić o tym, że zaczął on jawnie dominować – od tego momentu autor rzucał wyzwanie czytelnikowi, rozpoczynał z nim grę, której celem było konstruowanie autobiografii. Fundamentalna różnica pomiędzy postawą świadectwa i wyznania a wyzwania opiera się na tym, że odbiorca został uczyniony zasadniczym układem odniesienia „wobec którego dziennik istnieje” (M. Czermińska, 2009, s. 40). To właśnie „świat”, „ja” i „ty” stanowią bieżący trójkąt autobiograficznego.

Koncepcja literaturoznawczyń z Gdańska jest wciąż przydatna do opisu zjawisk w literaturze autobiograficznej. Może ona np. posłużyć do uporządkowania rodzajów dzienników. I tak mielibyśmy do czynienia z dziennikiem-świadectwem – jako przykład można wskazać *Dziennik pisany nocą*, w którym Gustaw Herling-Grudziński (1919–2000) przede wszystkim zdaje relację ze swoich czasów. Jego nocne zapiski są analizą kultury i polityki po II wojnie światowej, często uzupełnioną o filozoficzną refleksję. Drugim rodzajem byłby dziennik-wyznanie, a jego przykładem *Dzienniki* Jarosława Iwaszkiewicza (1894–1980), które głównie obfitują w opis intymnych przeżyć jednostki, dominuje w nich relacja introwertywna. Ostatnim typem byłby dziennik-wyzwanie, tj. omawiany już pokrótce *Dziennik* Gombrowicza oraz łże-dzienniki Tadeusza Konwickiego (ur. 1926) (m.in. *Wschody i zachody księżyca* i *Nowy Świat i okolice*), które w centrum stawiają dwa typy relacji: między autorem i czytelnikiem, a także fikcją a nie-fikcją.

Warto podkreślić, że istotną tendencją wynikającą z przemian w humanistyce jest wykorzystywanie w badaniach nad autobiografią różnych dziedzin nauki, np. psychologii. Przykładami takich zależności są prace holenderskiego psychologa Douwego Draaismy (ur. 1953), autora m.in. *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej* (2006) oraz *Księgi zapomnienia* (2012). Do rozważań na temat autobiografii szczególnie przydatne okazały się jego badania podejmujące problematykę pamięci autobiograficznej, „w której przechowujemy wydarzenia ze swojego życia osobistego” (D. Draaisma, 2006, s. 5). Holenderski badacz, który do swych prac wykorzystuje również literaturę autobiograficzną, podejmuje takie zagadnienia jak: przyczyny zapomnienia, obszar zapamiętywania, charakter pierwszych wspomnień, zjawisko reminiscencji, zależności między zmysłami a pamięcią itd. Jego wnioski, wynikające z analizy mechanizmów pamięci autobiograficznej, stanowią uzupełnienie wiedzy literaturoznawczej.

Na koniec wróć do Lejeune'a, który kontynuuje prace nad literaturą autobiograficzną i wciąż inspirowane do nowych analiz z tego zakresu. W tym miejscu należy zwrócić szczególną uwagę na dwa główne kierunki badań francuskiego literaturoznawcy. Autor paktu autobiograficznego bardzo dużo starań włożył w przesunięcie zainteresowania literaturą autobiograficzną pisarzy na autobiografie tych, którzy nie są pisarzami ani osobami publicznymi. Ponadto francuski historyk literatury dużo miejsca poświęca w swych szkicach zagadnieniom materialności tekstu. Przez „materialność” rozumie m.in.: materiał, na którym dziennik jest pisany; jego nośnik (zeszyt, komputer, kartki itp.); to, w jaki sposób autor pisze (np. charakter pisma, liczba i rodzaj poprawek); jak wygląda tekst (m.in. materialne ślady na rękopisie, rysunki autora) itd. (P. Lejeune, 2010). W związku z takimi obszarami zainteresowań Lejeune proponuje rozumienie dziennika jako pewnej praktyki piśmiennej, która wykracza poza gatunek i sam tekst, gdyż obejmuje wszystkie wymienione powyżej płaszczyzny. Postulaty francuskiego badacza przynoszą interesujące efekty, czego przykładem może być książka *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński) (2011) Pawła Rodaka, który bada wybór najważniejszych polskich dzienników XX w.

Interpretacja

Edward Balcerzan (ur. 1937) jest literaturoznawcą, krytykiem, tłumaczem, poetą i prozaikiem. Urodził się w Wowczańsku na Ukrainie, mieszkał w Szczecinie od 1946 r. do momentu rozpoczęcia studiów polonistycznych na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, które ukończył w 1961 r. Po studiach na rok wrócił do Szczecina, po czym osiadł w Poznaniu. Przedmiotem mojej analizy jest rozdział *Wózek* z tomu *Perehenia i słoneczniki*:

W moim szczecińskim, tuż-powojennym dzieciństwie zimowy zmierzch przed Bożym Narodzeniem krył w sobie kilka zagadek. Nie były one pytaniami metafizycznymi. Nie odróżniałem wiary od wiedzy. Z ufnością przyjmowałem szkolną wizję świata – zarówno na lekcjach religii, jak arytmetyki czy polskiego. (...)

W 1946 roku pod naszymi oknami na ulicy Mickiewicza, gdzie rozlokował się Państwowy Urząd Repatriacyjny, koczowały tłumy wysiedlanych Niemców. Nie budzili naszego współczucia, lecz ze zdziwieniem i poczuciem dumy stwierdzaliśmy, że nie ma w nas już także spodziewanej, naturalnej po tej wojnie nienawiści. Dwa światy osobne, dwa suwerenne rytmy wspólnotowe. Nieco starsi ode mnie chłopcy zdobywali gdzieś wózki dziecięce lub produkowali drewniane, które pozwalały odchodzącym zabrać ze sobą jakieś dodatkowe rzeczy; wózki można było wymienić na złoto (tak utrzymywano w mojej grupie rówieśniczej, niezdolnej do handlu na tak wielką skalę, a nad zysk przekładającej harce w poniemieckich, opuszczonych mieszkaniach.)

Czy zaprosilibyśmy pod nasz dach kogoś z Niemców koczujących w barakach PUR-u? A jeżeli to ukrywający się esesman? (...)

No a dziś? Umiemy już oddzielić Niemca od faszysty, Rosjanina od stalinowca, a Ukraińca oddzielić od Ukraińca – jak? Jesteśmy mniej, czy bardziej, czy tak samo spętani lękiem przed Obcym...

Czy to jest tekst autobiograficzny? Biorąc pod uwagę koncepcję Philippe’a Lejeune’a, można uznać, że mamy do czynienia z zawarciem paktu autobiograficznego między autorem a czytelnikiem w sposób pośredni, poprzez takie formułowanie narracji, które odwołuje się do faktów z życia autora. Uzasadnione wydaje się też stwierdzenie, że zostaje zawarty pakt referencjalny, bowiem autor dostarcza informacji o rzeczywistości, które są poddawane weryfikacji przez odbiorcę tekstu. Zostają zatem spełnione podstawowe warunki przesądzające o tym, że mamy do czynienia z tekstem autobiograficznym.

Balcerzan opisuje fragment powojennego Szczecina (podana jest dokładna data, czyli 1946 r.), a konkretnie doświadczenie związane z Państwowym Urzędem Repatriacyjnym, który odpowiadał za przesiedlenie Niemców z obszaru ówczesnie dołączonego do Polski (utraconego przez Niemcy w wyniku II wojny światowej). Z tekstu wynika, że okna autora wychodziły na ul. Mickiewicza, gdzie znajdował się PUR. Oba fakty mają potwierdzenie zarówno w biografii Balcerzana, jak i historii Szczecina. W centrum wspomnień usytuowany jest wózek służący Niemcom do zabierania rzeczy. Znaczna część przedmiotów będących ich własnością pozostawała w domach, w których osiedlani byli Polacy. Starsi chłopcy zapewniali wózek przesiedlanym – nie ze współczucia, lecz dla „złota”. Młodszy zajmowali się przede wszystkim harcami w opuszczonych mieszkaniach.

Narrator porusza kwestię konfrontacji młodych przybyszów z autochtonami. Rozważania mają miejsce na dwóch płaszczyznach równocześnie – z jednej strony dowiadujemy się o tym, co myślał (myśleli) przeżywający wspomniane realia, z drugiej zaś formułowane są przemyślenia opowiadającego o nich. Innymi słowy, widoczna jest w analizowanym fragmencie relacja między „ja” przeżywającym (czyli dziewięcioletnim chłopcem) a „ja” opowiadającym (który dziś, czyli w czasie pisania książki wydanej w 2003 r., wspomina swe doświadczenie).

Pierwszy z nich wypowiada się w liczbie mnogiej, w imieniu swojego pokolenia: „Nie budzili naszego współczucia, lecz ze zdziwieniem i poczuciem dumy stwierdzaliśmy, że nie ma w nas już także spodziewanej, naturalnej po tej wojnie nienawiści”. Nowi mieszkańcy musieli odnaleźć się w miejscu, które wcześniej nie należało do nich – pragnęli oswoić nową przestrzeń. Sytuację komplikowało dodatkowo to, że dawnymi właścicielami byli Niemcy. W za-

cytowanym zdaniu pojawia się sformułowanie: „naturalnej po tej wojnie nienawiści”. Młodzi chłopcy konfrontowali się z odpowiedzialnością Niemców za wojnę. Jeśli nienawiść mogła być naturalna, to dlatego, że wojna wpłynęła na losy każdego z nich (najczęściej w sposób tragiczny). Jak twierdzi narrator, udało się im jednak uniknąć nienawiści, choć przyznaje, że obce im było współczucie. W tekście w związku z tym postawione jest zasadnicze dla tego fragmentu pytanie: „Czy zaprosilibyśmy pod nasz dach któregoś z Niemców kocujących w barakach PUR-u? A jeżeli to ukrywający się esesman?”.

Rekonstruowane zostają zatem odczucia „ja” przeżywającego (a *de facto* „my” przeżywających) – związane z jego postrzeganiem Niemców i okolicznościami związanymi z oswojeniem nowego dla wszystkich miejsca – przez „ja” opowiadającego. W tekście możemy też dostrzec miejsca, które stanowią domenę tylko tego drugiego, czyli opowiadającego z dzisiejszej perspektywy. W przytoczonym fragmencie widać to wyraźnie w pierwszym i ostatnim akapicie. Nie bez znaczenia w tym kontekście jest to, kim dziś jest opowiadający, przede wszystkim zaś warto zwrócić uwagę na to, co stanowi wynik jego profesji. Balcerzan jest znawcą literatury dotyczącej II wojny światowej, a także prac na jej temat – co sprawia, że w odniesieniu do tej wiedzy konstruuje swoje wspomnienia. Ponadto pisze jako profesor akademicki, a to w jego wypadku oznacza wyznaczenie granic tego, co może znaleźć się na kartach książki. W konsekwencji te fragmenty, które można uznać za refleksję tylko opowiadającego, obfitują w jego spostrzeżenia uniwersalizujące poruszającą problematykę. Rozważania te formułowane są w taki sposób, że nie sugerują możliwości przypisywania ich młodemu chłopcu – wręcz przeciwnie, można stwierdzić, że mamy do czynienia z autobiografią akademicką (zwłaszcza, jeśli wziąć pod uwagę cały tom, z którego pochodzi omawiany fragment).

W takiej sytuacji można zastanawiać się, czy wcześniej przytaczane fragmenty odzwierciedlają to, co myślał Balcerzan jako młody chłopiec? Z teorii autobiografizmu wynika, że tak postawione pytanie nie jest uzasadnione. Nie mamy możliwości zweryfikowania tego, czy tak było (nawet sam autor prawdopodobnie tego nie potrafi). Dla autobiografii nie jest najważniejsze to, czy coś miało rzeczywiście miejsce w życiu opowiadającego, lecz to, z jakich powodów zostało powiedziane. Innymi słowy, w centrum zainteresowania znajduje się nie to, co zostało powiedziane, lecz jak zostało powiedziane – co się z tym wiąże, co wynika z takiego ujęcia problemu itd.

Na koniec zwrócę uwagę na przykładowe funkcje, jakie może pełnić autobiografia. Część z nich można przedstawić odnosząc się do trójkąta autobiograficznego Małgorzaty Czermińskiej. W autobiografii Balcerzana są fragmenty, w których w centrum narracji znajduje się „ja”. W takich sytuacjach mamy do czynienia między innymi z funkcją „tożsamośćwórczą”. Warto podkreślić, że w wypadku omawianych wspomnień można mówić też o konstruowaniu tożsamości miasta. Uzasadnione jest zatem stwierdzenie, że zostaje oddane świadectwo przeżyтым czasom, gdy narracja skupiona jest na przedstawianiu „świata”. Takie teksty odgrywają ważną rolę w mówieniu o przeszłości. Dziś badacze, reprezentujący między innymi nowy historyzm, wychodzą z założenia, że to właśnie świadectwa indywidualnych osób są najważniejszymi nośnikami historii. W takim rozumieniu to studium przypadku jest ważniejsze od wielkich narracji.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Anderson L.: *Autobiography*, Abingdon 2011.
- Balcerzan E.: *Powracająca fala autobiografizmu*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pi-sarz*, Kraków 1982.
- Czermińska M. (red.): *Autobiografia*, Gdańsk 2009.
- Czermińska M.: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Draaisma D.: *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy. O pamięci autobiograficznej*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Warszawa 2006.
- Draaisma D.: *Księga zapominania*, przeł. P. Robert, Kraków 2012.
- Gilmore L.: *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, London 1994.
- Jarzębski J.: *Kariera autentyku*, w: tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jelinek E. C.: *Women's Autobiography. Essays In Criticism*, Bloomington 1980.
- Kandziora J.: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku*, Wrocław 1993.
- Lejeune P.: „Drogi zeszyte...”, „drogi ekranie...”, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2010.
- Lejeune P.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.
- Man de P.: *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.
- Nycz R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
- Rodak P.: *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011.
- Zimand R.: *O literaturze dokumentu osobistego w ogóle a diarystyce w szczególności*, w: tegoż, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

Teksty literackie

- Balcerzan E.: *Wózek*, w: tegoż, *Perehenia i słoneczniki*, Poznań 2003, s. 73–75.
- Gombrowicz W.: *Dziennik 1953–1956*, Paryż 1957.
- Gombrowicz W.: *Dziennik 1957–1961*, Paryż 1961.
- Gombrowicz W.: *Dziennik 1961–1966; Operetka*, Paryż 1966.
- Gombrowicz W.: *Dziennik 1967–1969*, red. naukowa J. Błoński, J. Jarzębski, Kraków 1992.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1971–1972*, Paryż 1973.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1973–1979*, Paryż 1980.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1984–1988*, Paryż 1989.
- Herling-Grudziński G.: *Dziennik pisany nocą 1989–1992*, Paryż 1993.
- Iwaszkiewicz J.: *Dzienniki 1911–1955*, t. 1, Warszawa 2007.
- Iwaszkiewicz J.: *Dzienniki 1956–1963*, t. 2, Warszawa 2010.
- Iwaszkiewicz J.: *Dzienniki 1964–1980*, t. 3, Warszawa 2011.
- Konwicky T.: *Nowy Świat i okolice*, Warszawa 1986.
- Konwicky T.: *Wschody i zachody księżyca*, Warszawa 1982.

Biografia

Urszula Bielas-Gołubowska

Definicje

Przez stulecia biografia, zarówno badaczom literatury, jak i czytelnikom nieprofesjonalnym, służyła przede wszystkim do poznania życia przedstawianego w niej bohatera. Innymi słowy, biografia powstawała, żeby zaspokoić ciekawość, była źródłem informacji o życiu wybitnej jednostki, a także – w wypadku biografii artystów – ułatwiała interpretację ich twórczości.

Choć genezy biografii można dopatrywać się już w literaturze antycznej (*Żywoty sławnych mężów* Plutarcha), to jednak rozkwit tego gatunku przypada na XVIII w., kiedy za sprawą prac Samuela Johnsona (1709–1784) i Jamesa Boswella (1740–1795) formował się nowożytny kształt biografistyki. Pierwszy z tych autorów tworzył krótkie życiorysy stanowiące „destylat życia” opisywanych bohaterów. Znacznie obszerniejszą formę wybrał Boswell, decydując się na cytowanie listów, rozmów i powiedzeń, „co umożliwiała tworzenie biograficznej formy »workowatej«, luźno skodyfikowanej, o pokażnej objętości”. W dużej mierze zasady zaproponowane przez Boswella przejęła dziewiętnastowieczna biografistyka (M. Benton, 2010, s. 13–14).

Znaczące przemiany w biografistyce nastąpiły w latach 20. i 30. XX w., między innymi za sprawą tekstów Virginii Woolf (1882–1941). Autorka eseju *Sztuka biografii* krytykowała pisane dotychczas biografie za nadmiar faktów, które niezbyt wiele mówią o tym, co najważniejsze, czyli o życiu wewnętrznym bohatera biografii. Twierdziła także, że choć biograf nie jest artystą, lecz rzemieślnikiem, mimo to korzysta z narzędzi artysty.

Relacjonując nam prawdziwe fakty, odsiewając małe od dużych i kształtując całość tak, abyśmy dostrzegli jej zarysy, biograf więcej robi dla pobudzenia wyobraźni niż którykolwiek z poetów i powieściopisarzy, wyjąwszy tych największych. Niewielu bowiem poetów i powieściopisarzy zdolnych jest do tego najwyższego napięcia, jakie w wyniku daje nam poczucie rzeczywistości. Tymczasem niemal każdy biograf, jeśli szanuje fakty może nam dać coś dużo większego niż jeszcze jeden dodatkowy fakt twórczy, fakt płodny, fakt, który podpowiada i zapładnia. I na to mamy dowód. Jakże bowiem często, kiedy przeczytamy biografię i odłożymy ją, nadal jakaś wyraźna scena, jakaś wyraźna postać żyje w głębi naszej pamięci... (V. Woolf, 1977, s. 339).

Gest nobilitacji, który wykonała Woolf pisząc eseje o biografii, ale także teksty stylizowane na biografie, procentuje po dziś dzień. Obecnie status biografistyki zmienił się na tyle, że nie jest już ona tylko kontekstem oświetlającym twórczość przedstawianego artysty, zaczyna natomiast in-

teresować literaturoznawców jako gatunek sam w sobie. Dotychczas marginalizowana, przestaje być wreszcie „kopciuszkiem studiów literaturoznawczych” (M. Benton, 2010, s. 10).

Znamienny jest również gest badaczy zacierający granicę pomiędzy biografią a autobiografią. Oddanie tego stanu rzeczy przejawia się w interpunkcyjnych niuansach: myślnikach, ukośnikach czy nawiasach. Współczesny badacz zajmuje się nie „autobiografią” albo „biografią”, ale (auto)biografią lub auto/biografią.

To rozmycie obu pojęć wiąże się z odejściem od rozumienia autobiografii jako gatunku z natury subiektywnego, zaś biografii jako gatunku, w którym zawiera się autorowi, że przedstawia życie swojego bohatera w sposób zupełnie obiektywny. Dotychczasowa granica pomiędzy tym, co autobiograficzne a tym, co biograficzne, obrazowała „głęboko zakorzenione przekonanie o historycznej »prawdziwości« biografii i literackości przedsięwzięć autobiograficznych” (M. Bucholtz, 2011, s. 24). W takim rozumieniu autobiografia bliższa była literaturze, natomiast biografia – historii.

Wątpliwości względem tak sformułowanej opozycji: autobiografia i literatura – biografia i historia, są widoczne w próbach systematyzacji biografii. Dla Jamesa L. Clifforda najistotniejszym kryterium w podziale na pięć typów biografii wydaje się przyjęta przez biografę strategia i wprowadzany przez niego pierwiastek fikcji. Tak więc zupełnie pozbawiona autorskich komentarzy, opierająca się jedynie na pozyskanych przez autora dokumentach i relacjach, będzie biografia obiektywna. Podobnie dzieje się w biografii historyczno-naukowej, bowiem i tu biograf nie uwytatnia autorskiego „ja”, decyduje się jednak na ostrzejszą selekcję zebranego materiału. Status autora biografii zmienia się w przypadku biografii artystyczno-naukowej, gdzie biograf potraktowany jest jako artysta, który musi pamiętać o tym, że życiorys powinien być przedstawiony nie tylko w sposób prawdziwy, ale także interesujący. Dlatego ważne jest, by biograf obdarzony był talentem pisarskim. Narracyjny typ biografii zmierza jeszcze bardziej w stronę literatury, ponieważ biograf najpierw omawia sposób zdobywania materiałów, a następnie – przekształcając zebrane informacje w formę dialogów lub listów – tworzy powieść biograficzną. Ostatnim typem, najbardziej zdominowanym przez pierwiastek fikcyjny, jest biografia zbeletryzowana, gdzie biograf do wypełnienia luk w życiorysie swego bohatera wykorzystuje wyobraźnię – uzupełnia fakty fikcją (J. L. Clifford, 1978, s. 112–133).

Podobną intuicją kierowali się również polscy badacze, którzy, tak jak Clifford, przy tworzeniu klasyfikacji biografii interesowali się przede wszystkim obecnością lub brakiem fikcji. Czesław Kłak zaproponował rozróżnienie biografii na cztery typy: biografistykę naukową, biografie artystyczną, biografie powieściową i powieść biograficzną (cyt. za: R. Jochymek,

2004, s. 34–35.). W pierwszym z typów życiorys bohatera jest zupełnie pozbawiony elementów fikcyjnych; w ostatnim zostaje znacznie przetworzony przez pisarską wyobraźnię, a co za tym idzie w dużej mierze opiera się na fikcji. Również Maria Jasińska w swojej klasyfikacji (zamieszczonej w książce *Zagadnienia biografii literackiej*) zdecydowała się uporządkować typy biografii według stopnia ich literackości. Badaczka zaproponowała opowieść biograficzną, biografię upowieściowioną i powieść biograficzną (M. Jasińska, 1970).

Równie wyrazistym akcentem zniesienia rozróżnienia autobiograficzne/biograficzne jest funkcjonujące w anglojęzycznym literaturoznawstwie pojęcie *life writing*. Oprócz zacierania różnic gatunkowych pomiędzy autobiografią i biografią, to pojęcie niesie ze sobą jeszcze jedną ważną konsekwencję. Literaturoznawca, posługując się terminem *life writing*, w centrum zainteresowania ustawia nie bohatera biografii czy też jej autora, ale sam „akt auto/kreacji dokonywany przez czynność pisania i ewentualnie jego konsekwencje”. Mirosława Bucholtz zaznacza przy tym trudność takiego przetłumaczenia terminu, by zachować jego wieloznaczność. Według niej, najbliższym mogłoby być zaproponowane przez Romana Zimanda pojęcie literatury dokumentu osobistego, które niczym pojemny worek obejmuje wszystkie (auto)biograficzne gatunki: dzienniki, pamiętniki, wspomnienia, listy, autobiografie, biografie (R. Zimand, 1990). Znamienne jest to, że wraz z wprowadzeniem terminu Zimanda, pisarstwo autobiograficzne zostaje nobilitowane do rangi literatury. Bucholtz zaznacza jednak, że literatura dokumentu osobistego nie do końca oddaje sens *life writing*:

Pojęcie *life writing*, mimo że składające się z dwóch prostych słów, opiera się działaniu tłumacza. Jest w nim sugestia czynności, ale bez określenia wartości efektów, czy choćby obietnicy gotowego produktu. Jeśli domyślać się w tym wyrażeniu elipsy, to uzupełnieniem jest słowo »is« (*life »is« writing*), którego wprowadzenie powoduje kolejną niejednoznaczność, ponieważ składające się z trzech słów zdanie albo jest definicją (życie jest pisaniem), albo wyrażeniem czynności w czasie teraźniejszym ciągłym (życie pisze się właśnie teraz, w tej chwili) (M. Bucholtz, 2011, s. 25).

Kategoria *life writing* nie stanowi jednak novum, bowiem zaproponował je już biograf Henry’ego James’a Leon Edel. Należy przy tym zaznaczyć, że u Edela pojęcie pojawia się w liczbie mnogiej: *lives writing*. Jak zauważa Bucholtz, liczba mnoga otwiera znacznie więcej możliwości interpretacji aktu pisania. Po pierwsze, badaczka zaznacza „reprodukcyjny charakter biografii” względem życia bohatera biografii, autobiografii lub innych napisanych już do tej pory biografii (M. Bucholtz, 2011, s. 28). Po drugie, w pojęciu *lives writing* zasugerowany zostaje proces nakładania przez biografę na opowieść o życiu swojego bohatera własnej

biografii. W takim rozumieniu biografia nigdy nie jest tylko opowieścią o bohaterze zasygnalizowanym w tytule, ale też opowieścią o jej autorze (M. Bucholtz, 2011, s. 28).

W badaniach literaturoznawczych podjęta zostaje także próba określenia przyszłości biografistyki. Michael Benton przedstawia cztery możliwe kierunki rozwoju biografii literackiej. Pierwszą mogłaby być migawka ukazująca epizod z życia bohatera, wokół którego szeroko zostaje przedstawione tło historyczne i społeczne. Drugą obiecującą dla Bentona formą jest wzór kartoteki. Trzecim interesującym typem dla badacza jest biografia tematyczna, ułożona nie chronologicznie, lecz według poszczególnych, wybranych przez autora tematów (np. podróże, przyjaźnie, literatura). Ostatnią docenioną przez Bentona formą jest biografia wywrócona na lewą stronę, w której autor decyduje się na stworzenie kolażu z różnych elementów biografii swojego bohatera, nie martwiąc się przy tym o stworzenie spójnego obrazu (T. Cieślak-Sokołowski, 2010, s. 9).

Badacze dostrzegają przyszłość biografistyki również w przedstawianiu postaci nieznanych, których życie dotychczas uznawane było jako nieatrakcyjny materiał na biografię lub postaci wykluczonych ze względu na płeć, rasę lub status społeczny. Wpływ na to ma zmiana w zainteresowaniu literaturą dokumentu osobistego i „(...) zwrócenie uwagi na dzienniki, autobiografie i zapisy powszednie, a także samo życie nie przywódców, mężów stanu, dowódców czy polityków, nie pisarzy, artystów czy myślicieli, ale wcześniej nikomu nieznanymi kupców, rzemieślników, robotników, chłopów, osób z marginesu społecznego, czy przestępców” (P. Rodak, 2005, s. 231). Tak zarysowana koncepcja ma swoje podłoże, z jednej strony, w pracach literaturoznawcy Philippe’a Lejeune’a, dla którego autobiografia nieprofesjonalna stała się niezwykle interesującym materiałem badawczym (P. Lejeune, 2000), z drugiej zaś wiąże się z tradycją metody biograficznej, zapoczątkowaną przez socjologa Floriana Znanieckiego (1882–1958), według której wiedzę o zachodzących zmianach w społeczeństwie w konkretnych środowiskach (chłopów, robotników) przynoszą dokumenty (listy, wspomnienia, autobiografie, dzienniki). Taka prognoza względem biografistyki oznaczałaby, że: „(...) dla biografów coraz bardziej interesujący staną się ci, których dotąd pomijano” (P. Rodak, 2005, s. 233).

Interpretacja

Dobrym zwyczajem – nie tylko ze względów marketingowych – jest publikowanie biografii w okolicach roku ogłoszonego imieniem jej bohatera. W roku Czesława Miłosza (2011) na rynku wydawniczym pojawiła się kilkusetstronicowa biografia pisarza autorstwa Andrzej-

ja Franaszka, zaś rok Janusza Korczaka (2012), poprzedziło wydanie książki Joanny Olczak-Ronikier (ur. 1934) *Korczak. Próba biografii*. Znaczący jest przy tym drugi człon tytułu, który można interpretować wielorako. Pisząc o postaci, wokół której została zbudowana tak silna legenda, autorka wkracza na grząski grunt. Wydaje się, że Janusz Korczak (Henryk Goldszmit) w powszechnej świadomości utrwalił się jako wybitny pedagog, społecznik, który całe życie poświęcił swoim wychowankom z domu sierot. Najsilniejszej mityzacji (także za sprawą filmu Andrzeja Wajdy *Korczak* z 1990 r.) uległ jego marsz z sierotami z Umschlagplatz w kierunku pociągu do Treblinki.

We wstępie do biografii Olczak-Ronikier stwierdza, że „(...) Stary Doktor, choć pozornie wśród nas obecny, nikomu nie jest potrzebny. I coraz bardziej się oddala. Nie ma już prawie ludzi, którzy go pamiętają i dla których tak wiele znaczył. Młodzi widzą w nim męczennika, którego, da Bóg, nikt już nigdy nie będzie musiał naśladować. Człowiek z krwi i kości zamienił się w pomnik” (J. Olczak-Ronikier, 2011, s. 10). Podjęta próba jest więc staraniem ściągnięcia postaci Korczaka z piedestału i stworzeniem opowieści o „człowieku z krwi i kości”, czego według Olczak-Ronikier nie udało się zrealizować jej matce – Hannie Mortkowicz-Olczakowej, autorce pierwszej, powstałej zaraz po wojnie biografii o Korczaku. Tamta biografia uderzała w zbyt patetyczny ton, wynikający z niewielkiego dystansu czasowego względem opisywanych wydarzeń.

Tytułowa „próba” rozchodzi się także szerokim echem po współczesnej biografistyce literackiej, sygnalizuje bowiem jeszcze inne komplikacje, z jakimi mierzą się biografści. Pełna rekonstrukcja życia bohatera jest zadaniem, które nie może zakończyć się powodzeniem – z kilku powodów. Wiąże się to między innymi z kwestiami technicznymi, bowiem na opowieść ma wpływ zgromadzony przez biografę materiał i jego selekcja. Biograf korzysta z zachowanych do jego czasów archiwaliów. Co jednak z tymi, które uległy zniszczeniu? Czasem ma do dyspozycji także publikowane już wcześniej biografie czy też relacje ustne. Autorka *Próby biografii* pyta przecież: „Ale kto znał go naprawdę? Skryty, odludek nieskłonny do bliższych przyjaźni, nigdy nikomu nie zwracał głowy własnymi sprawami” (J. Olczak-Ronikier, 2011, s. 12).

Dla Olczak-Ronikier zebrany materiał staje się tworzywem, które poddane obróbce układa się w jedną (ale nie jedyną) z wersji opowieści o Starym Doktorze. Pozbawieni złudzeń o obiektywizmie biografii, otrzymujemy historię w znacznej mierze przefiltrowaną, zależną od tego, co biografka odrzuci, jak złączy pewne wątki i je skomentuje (lub nie). *Próba biografii* może być więc rozumiana jako gest pokory pisarki. Czym innym jest opowieść o czyimś życiu, czym innym próba opowieści o tym życiu.

W „próbie” ważny wydaje się też aspekt niepewności związany z czynnością niedokonaną słowa „próbować” (nigdy nie wiemy, czym próba może się zakończyć). Wreszcie wpisana w tytuł „próba” ma także wydźwięk pozytywny, bo oznacza pewną powtarzalność czynności (próbę można podejmować kilkakrotnie). W tym rozumieniu podejmowana przez Olczak-Ronikier „próba” jest bliska koncepcji *life writing* jako aktu ciągle dokonywanego. Dopisując do powstałych dotychczas biografii własną wersję opowieści o życiu Korczaka, podejmuje kolejną próbę uchwycenia jego postaci, bez ostatecznej gwarancji sukcesu.

U Olczak-Ronikier *life writing* przekształca się w Edelowskie *lives writing*. Ta „mnogość żyć” widoczna jest między innymi we fragmentach rozdziału *Pogrzeb kanarka*, traktującego o dzieciństwie Janusza Korczaka. Autorka zestawia dwa wspomnienia z dzieciństwa bohatera, związane ze śmiercią domowego pupila – kanarka. Z *Domu rodzicielskiego* Ferdynanda Hoesicka, który mieszkał w tym samym czasie na tej samej ulicy, co Janusz Korczak, autorka wybiera taki fragment wspomnień:

Nieutulony w żalu spać nie mogłem przez całą noc, bo nie tylko miałem głowę nabitą śmiercią tej naszej ulubionej ptaszyny, ale i jej pogrzebem, który z matką postanowiliśmy zrobić wspólnie [...] (skrót dokonany przez Olczak-Ronikier – przyp. U. B.-G.). Pudełko od cygar, które nam dał ojciec, wyłożyliśmy różową watą, w tej wacie złożyliśmy martwe ptaszkę, nakryliśmy je kołderką, drugą warstwą waty, poczem zamknięte pudełko silnie obwiązałem szpagatem, wyniosłem, w asystencji służącej do małego ogródka w podwórzu, tam wykopaliśmy dość głęboki dół pod samym murem oficyny, w którym ostatecznie, jeszcze popłakawszy trochę, pochowałem mego ulubieńca, usypawszy mogiłkę nad jego grobem (F. Hoesick, 1959, s. 130).

To, co mogłoby poruszyć pisarską wrażliwość, czyli moment pochówku, zostaje u Olczak-Ronikier zawieszony w próżni. „Ferduś miał nieskomplikowaną naturę. Zanosił się wprawdzie od płaczu nad zgonem ptaszyny, ale z natury był dzieckiem pogodnym. Rozśmieszało go tchórzostwo małych Weinkranzów »chrzczonych« pod pompą, »szczególny urok« miało dla niego okładanie malców żydowskich wychodzących ze szkoły kantówkami ukrytymi w rękawach, istnienia biednych dzieci na swoim podwórku nie dostrzegał” (J. Olczak-Ronikier, 2011, s. 56). Hoesick jest więc bohaterem drugoplanowym, jego wspomnienie służy zaś jako wprowadzenie przywoływanego przez autorkę fragmentu *Pamiętnika* Korczaka:

Podobno już wtedy zwierzyłem się babuni w intymnej rozmowie z mojego śmiałego planu przebudowy świata. Ni mniej, ni więcej, tylko wyrzucić wszystkie pieniądze. Jak i dokąd wyrzucić i co później zrobić, zapewne nie wiedziałem. Nie należy sądzić zbyt surowo. Liczyłem wówczas pięć lat, a zagadnienie żenująco trudne: co

robić, żeby nie było dzieci brudnych, obdartych i głodnych, z którymi nie wolno mi się bawić na podwórku, gdzie pod kasztanem pochowany był w wacie, w blaszanym pudełku od landrynek pierwszy mój zmarły, bliski i kochany, na razie tylko kanarek. Jego śmierć wysunęła tajemnicze zagadnienie wyznania.

Chciałem na jego grobie postawić krzyż. Służąca powiedziała, że nie, bo on ptak, coś bardzo niższego niż człowiek. Płakać nawet grzech. Tyle służąca. Ale gorsze to, że syn dozorczy domu orzekł, że kanarek był Żydem.

I ja.

Ja też Żyd, a on – Polak, katolik. On w raju, ja natomiast, jeżeli nie będę mówił brzydkich wyrazów i będę mu posłusznie przynosił kradziony w domu cukier – dostanę się po śmierci do czegoś, co wprawdzie piekłem nie jest, ale tam jest ciemno. A ja bałem się ciemnego pokoju.

– Śmierć – Żyd – Piekło. Czarny, żydowski raj. – Było co rozważać (J. Korczak, 1958, cyt. za: J. Olczak-Ronikier, 2011, s. 56).

Zestawione ze sobą wspomnienia są otoczone oszczędnym komentarzem, autorka krótko przypomina okoliczności, w których Stary Doktor pisał swój *Pamiętnik*. „Opisał je pięćdziesiąt dziewięć lat później w getcie, w maju 1942 r. o godzinie piątej rano, na trzy miesiące przed śmiercią” (J. Olczak-Ronikier, 2011, s. 56).

Bohaterem biografii jest Korczak, nie dziwi więc, iż wspomnienia Ferdusia są tylko tłem do *Pamiętnika*. Zdawać by się mogło, że skoro autorka tak niewiele komentuje i właściwie tylko zestawia ze sobą dwa fragmenty, to duża swoboda interpretacyjna pozostaje w rękach czytelnika. Ale czy na pewno? Co wynika z dokonanego zestawienia? Można by zaryzykować stwierdzenie, że wspomnienie Ferdynanda Hoesicka nie wydaje się niczym niezwykłym, bo pewnie wielu czytelników, czytając ten fragment, może powrócić do własnych doświadczeń związanych z odejściem ich pupila. Często śmierć bliskiego zwierzęcia i jego pochówek są dla dziecka pierwszym zetknięciem ze śmiercią, ale też próbą jej oswojenia. Właśnie w tym kontekście spotęgowana staje się wyjątkowość wspomnienia Korczaka, bo pogrzeb kanarka jest pretekstem do opowieści o poczuciu wykluczenia, o poszukiwaniu własnej tożsamości, o wrażliwości na krzywdę i ubóstwo innych. Dramaturgia wynika też z momentu zapisu – rok 1942, Dom Sierot przy ulicy Krochmalnej, którego dyrektorem był Korczak, już nie istnieje. Wychowankowie wraz z opiekunami zostają przesiedleni na teren getta żydowskiego. Korczak jest chory, jako lekarz nieustannie doświadcza głodu, cielesnego wymiaru choroby i śmierci, przeczuwając przy tym własną.

Coś jeszcze wynika ze wspomnień Korczaka i Hoesicka. Autorka opowiada o niełatwych relacjach, jakie panowały w rodzinie Goldszmitów, co również znajduje potwierdzenie w dobranych wspomnieniach. Ferduś nie jest sam, to matka pomaga mu obmyślić uroczysty po-

chówek dla kanarka; we wspomnieniu Korczaka, choć pojawia się postać babki, to jednak przy pochówku znaczącą rolę odgrywają służąca i syn dozorca. W tych miejscach w znacznej mierze autorka oddaje głos swoim bohaterom, sama uchylając się od komentarza – jednak poprzez dobrze dobrane fragmenty, naprowadza czytelnika na „właściwe” tory interpretacji. Nie bez znaczenia jest przy tym jej wrażliwość pisarska, która pozwala wybrać takie fragmenty i tak je ułożyć, by powstała z nich literacka opowieść.

Wracając jednak do obecności biografki w tekście: to, co wydaje się skromnym autorskim komentarzem względem zestawionych wspomnień, powraca ze zwielokrotnioną siłą w następnym rozdziale. Biografka ponownie odwołuje się do fragmentu *Pamiętnika*:

Nie ma w polskiej literaturze pamiętnikarskiej równie wyrazistego opisu konfrontacji dziecka ze swoim żydowskim pochodzeniem jak opowieść Korczaka o śmierci kanarka. Asymilowani Żydzi, którzy spisywali wspomnienia po wojnie, wdzięczni losowi za to, że przeżyli, uważali, że wobec grozy Zagłady wyliczanie wcześniejszych krzywd i upokorzeń byłoby małostkowością. Tak myślała moja babka. Tak bardzo Ignąc do polskości, uruchomiła mechanizmy obronne, które działały bez jej wiedzy, spychały na samo dno duszy uczucia wstydu z powodu swojej inności. Twierdziła stanowczo, że w dzieciństwie nigdy nie spotkała się z żadnymi antysemitkami przykrościami. A równocześnie opowiadała o bijatykach, które wszczynał na podwórku jej wojowniczy brat Maks, przyszły komunista, Maksymilian Horowitz-Walecki, za to, że nazwany był przez polskich rówieśników »żydzakiem« (J. Olczak-Ronikier, 2011, s. 57).

Jeśli wcześniej Hoesick był bohaterem drugiego planu, to teraz wydaje się, że na chwilę i sam Korczak zostaje przesunięty w tło opowieści. Autorka nad wspomnieniem Korczaka dopisuje własne wspomnienia – biografia przekształca się w autobiografię. Olczak-Ronikier stoi po tej samej stronie barykady, co jej bohater – zarówno dla niej, jak i dla niego wy miernym doświadczeniem z dzieciństwa jest tożsamość żydowska. Niewątpliwie ten fragment jest czymś więcej niż tylko przypisem do dziejów Janusza Korczaka. Pisanie biografii Korczaka przez Olczak-Ronikier staje się więc powrotem do tego, co napisała już wcześniej w *Ogrodzie pamięci* – biografią własnej rodziny. Pod powierzchnią wspomnień Starego Doktora, mierzącego się z tożsamością polskiego Żyda, autorka po raz kolejny przepracowuje swoją tożsamość. Próba biografii po raz kolejny zyskuje liczbę mnogą (*lives writing*), bowiem pisarka opisuje już nie tylko życie swojego bohatera – Janusza Korczaka czy Ferdynanda Hoesicka, ale także własne.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Benton M.: *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. A. Pekaniec, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 10–23.
- Bucholtz M.: *Henry James i sztuka auto/biografii*, Toruń 2011.
- Cieślak-Sokołowski T.: *Mój Boże, jak pisać biografie?*, „Dekada Literacka” 2010, nr 4–5, s. 6–9.
- Clifford J. L.: *Od kamyków do mozaiki*, przeł. A. Mysłowska, Warszawa 1978.
- Gorzko M.: *Typ doskonały materiału socjologicznego. O niektórych zastosowaniach metody biograficznej w socjologii polskiej*, Szczecin 2004.
- Hoesick F.: *Dom rodzicielski*, Warszawa 1959, t. 1.
- Jasińska M.: *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej*, Warszawa 1970.
- Jochymek R.: *W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej, Barbary Wachowicz*, Warszawa 2004.
- Kasperowicz R., Wolicka E. (red.): *Biografia, historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, Lublin 2005.
- Lejeune P.: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, różni tłumacze, Kraków 2000.
- Rodak P.: *O biografach tych, którzy nie mają biografii*, w: R. Kasperowicz i E. Wolicka (red.), *Biografia, historiografia dawniej i dziś. Biografia nowoczesna, nowoczesność biografii*, Lublin 2005.
- Sławiński J. (red.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2005, hasła: „biografia”, „biografia literacka”, „biografizm”.
- Woolf V.: *Sztuka biografii*, w: tejże, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, przeł. A. Ambros, E. Życieńska, Warszawa 1977.
- Zimand R.: *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

Teksty literackie

- Korczak J.: *Pamiętniki*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 15, Warszawa 1958.
- Olczak-Ronikier J.: *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2011.

Czytelnik/Czytelniczka

Aleksandra Grzemska

Definicje

Ważne miejsce w teorii literatury i kultury zajmują pojęcia czytelnika/czytelniczki, odbiorców dzieła literackiego. Kim właściwie są czytelnik/czytelniczka i jak odbywa się ich komunikacja z autorem za pośrednictwem dzieła literackiego? Jaki wpływ na tę relację mają reguły organizacji dzieła? Jak określa się podmiot literatury? Czy podmiot to pewien konstrukt czy faktyczna osoba? Jeżeli osoba, to jaki udział w lekturze mają takie kategorie, jak: ciało, płeć, seksualność, rasa, przynależność etniczna i narodowa? Aby odpowiedzieć na te pytania, warto przybliżyć główne tendencje teoretyczne kształtujące pojęcia czytelnika i czytelniczki dzieła literackiego.

Kiedy w dwudziestowiecznych rozważaniach z zakresu teorii badacze spierali się między innymi o sposoby i granice interpretacji dzieła literackiego – o źródła znaczenia – pojawił się również problem dotyczący roli i kompetencji czytelnika. Szczególnie w środowisku fenomenologicznym i na gruncie teorii komunikacji językowej panowało przeświadczenie, że interpretacja dzieła literackiego dokonuje się wyłącznie dzięki wpisaniu w utwór odautorskiemu projektowi. Odbiorcą dzieła literackiego, uwikłanego w tak rozumianą interpretację, był zatem „czytelnik implikowany” (H. Markiewicz, 1984, s. 221–238).

Według Romana Ingardena (1893–1970), przedstawiciela szkoły fenomenologicznej, „(...) status bytowy dzieła literackiego jest heteronomiczny, czyli niezależny od świadomości czytelnika” (R. Ingarden, 1976, s. 17). Dzieło literackie, jako przedmiot artystyczny, funkcjonuje autonomicznie, natomiast jako przedmiot estetyczny jest uzależnione od praktyki czytelniczej odbiorcy. Czytelnik realizuje scenariusz wpisany w utwór literacki, a jednocześnie konkretyzuje jego treść – w trakcie lektury tekst zostaje zinterpretowany z perspektywy indywidualnej. Jednakże decydującym wyznacznikiem odczytania dzieła pozostaje ono samo, podsuwając czytelnikowi właściwe kryteria poznawcze. Ingarden pisze bowiem: „Zdarza się niezmiernie rzadko, żeby dwie, przez różnych czytelników utworzone konkretyzacje tego samego dzieła były całkowicie jednakowe we wszystkich rysach, które są decydujące dla ukonstytuowania się wartości estetycznej” (R. Ingarden, 1976, s. 398).

Na gruncie strukturalizmu istotne było ujmowanie literatury w aspekcie komunikacyjnym. Podkreślano charakter znakowy dzieła literackiego i pełnione przez nie funkcje językowe, realizowane w każdym akcie mowy, co prezentuje układ komunikacyjny Romana Jakob-

sona (1896–1982): nadawca – komunikat – odbiorca + kontekst, kontakt, kod. Ważne w teorii strukturalistycznej były osiągnięcia badawcze polskiej szkoły teorii komunikacji literackiej. Celem polskich przedstawicieli strukturalizmu było przede wszystkim zbadanie relacji między nadawcą i odbiorcą komunikatu literackiego, wewnątrztekstowej gry pomiędzy partnerami literackiej sytuacji komunikacyjnej. Skupiano się na analizie zależności istniejących między dziełem literackim a tak zwanym horyzontem oczekiwań nadawcy. Polscy strukturaliści wprowadzili także kategorię „odbiorcy wirtualnego”, wpisanej w strukturę dzieła literackiego (szerzej zob. H. Markiewicz, 1984).

Problemy związane z interpretacją, a więc także z odbiorcą dzieła literackiego, były głównym tematem debat teoretycznoliterackich, a szczególne znaczenie miał spór o granice interpretacji w latach 90. XX w. Literaturoznawcy podjęli wtedy zagadnienia dotyczące możliwości i ograniczenia ingerencji czytelnika/odbiorcy w tekst literacki. Dużą rolę odegrał manifest Umberto Eco (ur. 1932), podważający strukturalistyczne metody badawcze dotyczące interpretacji i czytelnika. Włoski filozof zbudował swoją koncepcję lektury na kategorii czytelnika modelowego (hipotetycznego), którego konstruuje autor, aby wejść z nim w ścisłe, proporcjonalne relacje podczas interpretacji dzieła literackiego. Eco w teorii interpretacji twierdził, że czytelnik spełnia istotną funkcję w kreowaniu sensu tekstu literackiego, ale nie posiada pełnej władzy nad tekstem; interpretowanie nie może więc być całkowicie swobodne, ponieważ podlega konkretnym zasadom. Włoski badacz traktował interpretację jako rozumienie tekstu literackiego, a samego czytelnika jako kogoś, kto potrafi odkryć zakodowany mechanizm zawarty w dziele literackim, odczytać jego swoistą „instrukcję obsługi”. Eco rozróżniał w tym kontekście kolejne dwa typy czytelnika: naiwnego, który dąży – często bez powodzenia – do zrozumienia sensu dzieła literackiego, oraz krytycznego, który odnajduje znaczenie ukryte w tekście, mając jednocześnie świadomość zabiegów odautorskich. Istnieje też, według Eco, najwyższy typ odbiorcy dzieła literackiego, jakim jest superczytelnik. Można by go porównać do badacza literatury, który posiada umiejętność interpretacji/rozumienia tekstu literackiego dzięki rozległej wiedzy teoretycznej (U. Eco, 1996, s. 44).

Poststrukturalizm wniósł do teorii literatury sprzeciw wobec strukturalistycznego podejścia do interpretacji dzieła literackiego. Według teoretyków poststrukturalistycznych czytelnik tekstu literackiego nie tyle powinien traktować go instrumentalnie i odszukać sens w nim zawarty, ile w procesie lektury (interpretacji) nadawać tekstowi literackiemu różne sensy, a nawet je współtworzyć na równi z autorem. Według Rolanda Barthesa (1915–1980), „(...) tekst utkany

jest z wielorakich sposobów pisania, pochodzących z różnych kultur, które wchodzą ze sobą w dialog, zaczynają się parodiować i podważać; istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia, a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik: czytelnik to przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty z jakich składa się pisanie; jedność tekstu nie tkwi w źródle, lecz w jego przeznaczeniu, przeznaczenie to jednak nie jest wcale osobą; czytelnik jest człowiekiem bez historii, bez biografii, bez psychologii, jest tylko tym kimś, kto zbiera w tym samym polu wszystkie ślady, z których powstał tekst napisany” (R. Barthes, 1999, s. 251). Czytelnik zatem powinien nie tylko być traktowany jako odtwórca znaczeń pomieszczonych w dziele literackim, ale zostać utożsamiony z samym pisarzem, autorem, twórcą tekstu literackiego.

W odniesieniu do znaczenia zawartego w tekście literackim, oraz ról czytelnika i granic jego ingerencji w dzieło literackie, należy wspomnieć także o koncepcji Stanleya Fisha (ur. 1938), przedstawiciela *Reader-Response Criticism*. Fish uważa, że wszyscy czytelnicy – zanim podejmą się jakiegokolwiek interpretacji dzieła literackiego – zanurzeni są we wspólnocie interpretacyjnej. Twierdzi, że cała literatura, cały tekst mieści się w czytelniku, choć czytelnik nie posiada całkowitej dowolności interpretacji, ponieważ uwikłany jest w kontekst. Czytelnik należący do jakiejś wspólnoty interpretacyjnej jest podporządkowany dyskursowi tej wspólnoty; proces lektury, interpretacji, nie jest zatem całkowicie indywidualny, ale zależy od perspektywy kulturowej, w której odbiorca dzieła literackiego jest umiejscowiony (S. Fish, 2002, s. 13–28).

Właśnie kwestia umiejscowienia odbiorcy dzieła literackiego jest również istotna w teorii lektury widzianej z perspektywy *gender studies*. Pozycja czytelnika w optyce badań genderowych analizowana jest przede wszystkim przez dyskurs płci społeczno-kulturowej, a także z uwzględnieniem problematyki etnicznej, rasowej, klasowej, seksualnej. Kluczowym tematem rozważań genderowych dotyczących tekstów literackich jest ich interpretowanie przez potencjalnego czytelnika w kontekście nacechowania płciowego autora/autorki, a co za tym idzie – badanie, w jaki sposób także płeć odbiorcy określa sposób lektury. Takie podejście do czytelnika/czytelniczki dzieła literackiego zostało uprawomocnione w badaniach literackich dzięki krytyce feministycznej, która upomniała się o wzięcie pod uwagę kategorii płci jako istotnego elementu podczas objaśniania zjawisk kultury, sztuki, literatury. Według założeń krytyki feministycznej czytelnik powinien być „(...) wykształcony, wyrobiony, to znaczy uwrażliwiony na sferę informacji implikowanej przekazywanej przez strukturę artystyczną dzieła, wła-

ściwości dyskursu i inne niejednoznaczne sygnały. Owa implikowana semantyka utworu składa się z sensów założonych przez autora oraz takich, które powstają niezamierzenie. Czytelnik-kobieta często widzi siebie w roli detektywa tropiącego pozostawione niechcący przez sprawcę czynu ślady” (E. Kraskowska, 2007, s. 32). Wprowadzenie kategorii czytelnika-kobiety miało służyć przede wszystkim temu, aby uwidocznić, jakie znaczenie posiadają zawarte w tekstach literackich kody płciowe. Jednym z podstawowych założeń w ramach *gender criticism* pozostaje bowiem przekonanie o różnicy „męskich” i „kobięcych” doświadczeń społecznych i kulturowych.

Interpretacja

Magdalena Tulli (ur. 1955) – pisarka i tłumaczka – znana jest czytelnikom i czytelniczkom z wybitnych powieści, takich jak debiutanckie *Sny i kamienie* (Warszawa 1995), za które otrzymała Nagrodę Fundacji im. Kościelskich, oraz nominowane do Nagrody Literackiej Nike *W czerwieni* (1998), *Tryby* (2003) oraz *Skaza* (2006). Wspomnieć tutaj należy także o wydanej pod pseudonimem Marek Nocny powieści *Kontroler snów* (2007) i o tym, że w tym samym roku pisarka zdobyła nagrodę specjalną jury Nagrody Literackiej Gdynia. Podwójny sukces przyniósł Magdalenie Tulli rok 2012 – powieść zatytułowana *Włoskie szpilki* (2011) otrzymała statuetki Nagrody Literackiej Gdynia oraz Nagrody Literackiej dla Autorki Gryfia (utwór był również nominowany do Nagrody Literackiej Nike oraz Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus).

Włoskie szpilki można traktować jak powieść złożoną z siedmiu powiązanych ze sobą części lub też jak zbiór siedmiu osobnych opowiadań. Cały tom wyróżnia się znacząco na tle poprzednich prozatorskich osiągnięć Tulli, szczególnie odejściem od tak zwanej fikcji totalnej, od konstruowania pozornej realności, opartej na autorskim kamuflażu i skierowaniem się ku jawnemu, choć kontrolowanemu i nieco sfabularyzowanemu autobiografizmowi. Zaznaczyć trzeba jednak, że nie osłabia to starannie wypracowanej formy oraz charakterystycznego języka pisarki, które znane są już czytelnikom i czytelniczkom z poprzednich utworów. Odbiorca dzieła literackiego, zaznajomiony z literaturą polską dwóch minionych dekad, mógłby z pewnością wpisać tę prozę w krąg utworów rodzinnych i „rozliczeniowych”, choć takie przyporządkowanie okazałoby się może nie do końca trafione i nie prezentowałoby całości fenomenu tej opowieści.

We *Włoskich szpilkach* pojawiają się: motyw trudnej, niekiedy toksycznej relacji między chorą na Alzheimera, dotkniętą holocaustową traumą matką a opiekującą się nią córką; temat wielonarodowości i dwujęzycznej rodziny zmagającej się z rzeczywistością PRL-u; wątek bolesnych wspomnień o dzieciństwie. Jednakże podobieństwo narracji do utworów

z tego kręgu nie jest jednoznaczne, chodzi w niej bowiem nie tyle o autoterapię, ile o oddanie świadectwa realności biografii. W tym wypadku rozliczenie narratorki/autorki z rodziną i z przeszłością zostaje zawieszona, gdyż nie jest możliwe i nie jest celem tej opowieści.

Aby przejść do interpretacji konkretnych fragmentów utworu, należałoby zwrócić uwagę jeszcze na pewne kwestie, bez których zrozumienie roli czytelnika/czytelniczki w tych opowieściach mogłoby być niepełne. Kluczem do pojmowania sposobu konstruowania opowiadań, części – charakteryzujących się wyważonymi proporcjami zastosowanych zabiegów formalnych – jest temat chorej, cierpiącej matki autorki/narratorki, a właściwie związany z tym problem doświadczenia czasu. Historia matki oparta jest na paradoksie pamięci oraz choroby właśnie. O przeszłości starzejącej się kobiety, której niezbędna jest całonocna opieka, jedyna córka dowiaduje się – a wraz z nią czytelnik/czytelniczka – dopiero wtedy, gdy „w domu czas zaczął płynąć w odwrotnym kierunku” (M. Tulli, 2011, s. 66). Matka nie jest w stanie odróżnić wspomnień od rzeczywistości, nie poznaje swojego dziecka. Córka zdaje sobie zatem sprawę, że możliwe jest przeprowadzenie szczegółowej inwentaryzacji wspomnień o żydowsko-włoskiej rodzinie, poznanie jej losów. Bohaterka zmuszona jest w tej sytuacji do ciągłej zmiany ról – w zależności od dnia jest pielęgniarką lub którąś z kuzynek zamordowanych w Mauthausen. Codziennosc polegająca na przyjmowaniu na siebie losów nieznanymi krewnych, ostrożnym badaniu sytuacji i dopasowywaniu się do niej sprawia, że narratorka/autorka musi skonfrontować się z traumatyczną przeszłością części rodziny, a tym samym uporać się z rolą ofiary – przyjmując bolesny spadek.

Magdalena Tulli stosuje autobiograficzną formę narracji, ponieważ w rodzinnym życiu autorki i jej matki, które opierało się na stwarzaniu iluzji realności, codzienna gra w zmyślenie była całkowicie poważna – w opowieści o łączącej je relacji trudno więc mówić o fikcji, całkowitym fabularyzowaniu. Nawet mistrzowsko stosowana przez pisarkę metafora musi mieć wymiar radzenia sobie z realnością przeżycia. Nieobecność podmiotu wobec siebie samego, spowodowana przymusem ciągłej zmiany ról, łączy się z próbą samookreślenia oraz rekonstrukcji losów własnej rodziny i umiejscowienia w tej opowieści siebie. Mamy tu zatem do czynienia z prozą autobiograficzną, w której pojawia się problem relacji autorka – czytelnik/czytelniczka, czyli relacji „ja” – Inny, osadzony w kontekście napiętnowanej tożsamości autorki/narratorki i jej rodzinnej, hermetycznej historii. Czytelnik/czytelniczka podczas lektury musi więc wejść w rolę interpretatora i chcąc dotrzeć do znaczenia opowieści, musi odszukać jej prawdziwą warstwę w szczelinach, w niedomówieniach, wytropić wyrwy

w tekście, a w konsekwencji go deszyfrować. Poniższe fragmenty mogą posłużyć do zobrazowania owych interpretacyjnych problemów:

A początek? Wydawałoby się, że na początku, zanim rzeczy zdążą się skomplikować – bo tak czy owak skomplikować się muszą – choćby przez krótką chwilę mają w sobie pierwotną nieskalaną czystość, za którą potem tęskni się przez całe życie. Życie jednak to same dalsze ciągi bez żadnego początku, stare, zepsute wątki wleczone nie wiadomo skąd, nie wiadomo dokąd. Początek jest tam, gdzie tkwi chorągiewka, chyba że wyjmie ją ktoś i przeniesie gdzie indziej.

Umowność początku będzie nam na rękę. Wbijmy chorągiewkę w to miejsce, do którego po wojnie wraca moja matka. Wraca bez pomysłu, co by tu zrobić z niespodziewanie ocalonym życiem – potem dopiero, po dziesięcioleciach, okaże się, że życia jednak nie sposób ocalić. Mówimy o dużym mieście, zniszczonym mniej niż inne, niegdyś od świtu do nocy niez mordowanie goniącym za pieniędzmi. Niech to będzie Łódź. Nie mieszkałam tam nigdy – z ledwością mogę ją sobie wyobrazić. W przeciwieństwie do murów, przeszłość również tam nie przetrwała. Miała zostać wykreślona, dokumentnie wymazana, miała nie mieć żadnego dalszego ciągu (M. Tulli, 2011, s. 22–23).

Pewnego popołudnia bohaterka tej historii – nazwijmy ją Karoliną albo Małgorzatą – brnęła pieszo przez zaśmieczony most, a zmierzch właśnie zapadał. Niebo nad miastem ciemniało, granatowy atrament szybko wsiąkał w chmury. Poniżej ich pułapu, prawie nad samym mostem, sunęło powoli coś jeszcze ciemniejszego od atramentu. Coś dużego, obłego. Biła w oczy smolista czerń, jakiej się nie widuje na co dzień. Karolina spojrzała raz i drugi, pewnie miała nadzieję, że się myli, że to jednak nie będzie to, o czym pomyślała od razu. (...) Przyspieszyła, odwracając głowę w drugą stronę. Nie chcę na to patrzeć, pomyślała. (...) Konstrukcja mostu weszła w rezonans z tym dudnieniem i drżeniem. Małgorzata szła dalej przed siebie z duszą na ramieniu, bo rezonans jest niebezpieczny, podobno bywa przyczyną walenia się mostów (M. Tulli, 2011, s. 124–125).

Autorka daje czytelnikowi/czytelniczce swobodę interpretacyjną odnośnie wyboru miasta lub imienia dla głównej bohaterki – w ten sposób ujawnia również proces konstruowania opowieści, podkreśla jej umowność, do pewnego stopnia sugeruje, jak może wyglądać proces lektury. Wydaje się, że nie traktuje czytelnika/czytelniczki wyłącznie jako współtwórcy dzieła literackiego, odtwórcy znaczeń czy interpretatora, lecz zakłada obecność czytelnika krytycznego (odpowiednio czytelniczki krytycznej), a przede wszystkim czytelników należących do pewnej wspólnoty odbiorców, potrafiących odszyfrować chociażby zakodowane, zmetaforyzowane traumatyczne wspomnienia bohaterki. Można założyć, że Tulli adresuje swoją opowieść do konkretnych czytelników/czytelniczek zanurzonych w dyskurs owej wspólnoty interpretacyjnej i do konkretnych narzędzi analizujących teksty literackie, jakie

posiadają. Odbiór autobiograficznej prozy Tulli jest zatem uzależniony od teorii recepcji w interpretacji autobiografii, gdzie podkreślane zostaje znaczenie śladów pozostawionych w tekście przez autora/autorkę. W obszarze wspomnianej teorii ślad „(...) przekształca się z pozostałości w zadanie, które trzeba podjąć, (...) okazuje się jednocześnie tajemnicą do rozszyfrowania, wyzwaniem pod adresem tych, którzy przyjdą, pytaniem, czekającym na odpowiedź” (M. Czermińska, 2004, s. 219).

Jednakże należałoby w tym miejscu mieć na uwadze również to, że „(...) obok emocji, w poznawaniu tekstu pojawia się poznawanie/pisanie/czytanie ciałem” (I. Iwasiów, 2004, s. 35–36), co oznacza lekturę umożliwiającą bezpośredni kontakt z tekstem bez teoretycznych spekulacji, czyli przeżywanie dzieła, obcowanie z nim, stanowiące w zasadzie realizację teorii przeciw-interpretacji (S. Sontag, 2012, s. 11–26). To znamienne dla prozy Tulli, szczególnie w kontekście przewijających się przez *Włoskie szpilki* motywów bólu, cierpienia, zawstydenia, poniżenia, których – i tu z pomocą przychodzą czytelnikowi/czytelniczce badania z zakresu krytyki *gender* – trudno nie rozpatrywać przez pryzmat płci autorki/narratorki, historycznych uwikłań rodziny żydowsko-polsko-włoskiego pochodzenia, niejednoznacznej społecznie sytuacji mniejszości narodowej, do której autorka/narratorka – chcąc nie chcąc – musi należeć. Jednym z opowiadań najwidoczniej prezentujących te kwestie jest zamykająca cały tom *Ucieczka lisów*:

Można się było z nich dowiedzieć (z programów telewizyjnych emitowanych w Marcu 1968 roku – przyp. A. G.), że w naszym kraju ukrywają się źli ludzie. Zamierzają zdradzić nasz kraj, sprzedać go naszym wrogom, inkasując całą należność do kieszeni. Naprawdę, chcą go sprzedać? Z nami wszystkimi w środku? Tak, z nami wszystkimi i z tym, co do nas należało, z transparentami i sztandarami, z fabrykami, w których powstawały wyroby państwowego przemysłu, z obskurnymi klatkami schodowymi i kuchniami bez okien. (...) Jakby nasz kraj nie został zdradzony i sprzedany o wiele wcześniej. (...) Teraz chętnych do zakupu trzeba by długo szukać.

– Farbowane lisy. Maskują się, wredne – wycedziła tamta dziewczynka. Nie wiedziałam dokładnie, kogo ma na myśli, lecz byłam gotowa oburzyć się razem z nią, bo czułam się samotna.

– Nie udawaj – szturchnęła mnie łokciem w bok. – I tak wiem, kim jest twoja matka.

– Moja matka – powiedziałam z ociąganiem – pracuje na uniwersytecie.

Chyba oczekiwała innej odpowiedzi.

– Taaak? To teraz ją wywalą – obrzuciła mnie wszechwiedzącym, chłodnym spojrzeniem. W cienkim głosiku pobrzmiwał ostry ton jej ojca. – A twój tatuś już nie będzie jeździł za granicę tam i z powrotem. Przecież to Polska go wysłała w delegację, czyli my. Teraz to się skończy (M. Tulli, 2011, s. 132–133).

(...)

Otóż właśnie. To strach ją dławi, okrągły i twardy jak piłka, jak dziecięca piłeczka, nie da się go wypluć, nie

da się przełknąć. Ale czego się tu bać? Ma prawie wszystkie umiejętności, jakie mogą jej być potrzebne, gdyby... Raczej nie zginie, przynajmniej nie od razu. Potrafi biec przez wiele godzin bez odpoczynku, a gdyby to było konieczne, nawet od rana do wieczora (...). Ruch rozgrzewa, więc mogłaby uciekać i w ostry mróz, również boso, jak tak się zdarzy, że zedrze buty. (...) Nocami wykradałby jajka z kurników, żeby nie umrzeć z głodu. Jest przyzwyczajona nie oczekiwać pomocy od nikogo, a to zwiększa szanse przetrwania znacznie bardziej niż liczne grono przyjaciół. Nie ośmieliłaby się prosić o schronienie, w jej przekonaniu to nie wypada i niewykluczone, że ma rację. Mogłaby za to uciekać i uciekać bez końca. Ale czy znalazłaby powód, żeby się ratować, zadając sobie tyle trudu? (M. Tulli, 2011, s. 142–143).

Ostatnie opowiadanie we *Włoskich szpilkach* to właśnie obraz „marcowych wypadków”, będący próbą przedstawienia ówczesnych wydarzeń z perspektywy dwunastoletniej dziewczynki. Opowieść jest gęsta od znaczeń i emocji. Poczucie obcości i inności przychodzi z zewnątrz, rzeczywistość zbudowana na niejasnościach i niedopowiedzeniach oraz napięta atmosfera społeczno-polityczna skutecznie odbierają bohaterce poczucie bezpieczeństwa. Nienazwany wprost niepokój, czy nawet po prostu strach, narratorka opisuje symbolicznie, przedstawiając chociażby w jednym z powyższych fragmentów obraz nadciągającej czarnej chmury. Czy to dym kilkadziesiąt lat wcześniej wydobywający się z krematoriów? Zaczerpnięte z antysemickiego języka przymiotnik „lisy”, którym określano osoby żydowskiego pochodzenia, również zawiera w sobie ładunek niejednoznaczności.

Ucieczka lisów to jeden z najbardziej zmetaforyzowanych fragmentów w całym tomie, a zarazem miejsce, w którym narratorka/autorka odsłania kondycję ofiary antysemickiego polowania, perspektywę życia w ciągłej gotowości obrony się przed agresją. Czytelnicy tego opowiadania, podczas lektury i analizy tak silnie emocjonalnych fragmentów, powinni więc dążyć do połączenia wszystkich interpretacyjnych „narzędzi”, ale przede wszystkim nastawić się na empatyczne odczytanie autobiograficznego tekstu literackiego. Czytając *Włoskie szpilki*, odbiorcy stają się obserwatorami ucieczki bohaterki przed przemocą w stronę wolności. Co wobec tego może oznaczać dla czytelnika/czytelniczki taka empatyczna lektura? Czy wywołuje współczucie, rozpacz, chęć pomocy, a może wspólnej ucieczki? Możliwe, że u niektórych czytelników/czytelniczek wzbudzi nawet poczucie odpowiedzialności za jej powód.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Barthes R.: *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.
- Burzyńska A., *Gender i queer*, w: Burzyńska A., Markowski M. P.: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 439–465.
- Chymkowski R.: *Czytelnik wśród rzeczy*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3 (57), s. 118–126.
- Czermińska M.: *Autor – Podmiot – Osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, w: M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński (red.), *Polonistyka w przebudowie*, t. I, Kraków 2004, s. 211–223.
- Eco U.: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń, Kraków 1996.
- Fish S.: *Interpretacja, retoryka, polityka*, red. i przedmowa A. Szahaj, wstęp do wydania polskiego R. Rorty, przeł. K. Abriszewski, A. Derra-Włochowicz, M. Glasenapp-Konkol i in., Kraków 2002.
- Galant A.: *Polskie konteksty teorii umiejscowienia. Przykład autobiografii*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Kraków 2011, s. 331–342.
- Ingarden R.: *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976.
- Iwasiów I.: *Parafrazy i reinterpretacje: wykłady z teorii i praktyki czytania*, Szczecin 2004.
- Iwasiów I.: *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków 2002.
- Kłosińska K.: *Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006.
- Kraskowska E.: *Czytelnik jako kobieta*, Poznań 2007.
- Łebkowska A.: *Empatia. O literackich narracjach przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2008.
- Markiewicz H.: *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, w: tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984, s. 221–238.
- Sławiński J. (red.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998.
- Sontag S.: *Przeciw interpretacji*, w: tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Kraków 2012, s. 11–26.
- Trzebiński J. (red.): *Narracja jako sposób rozumienia świata*, Gdańsk 2002.

Tekst literacki

- Tulli M.: *Włoskie szpilki*, Warszawa 2011.

Emancypacja

Anna Godzińska

Definicje

Słowo emancypacja pochodzi od łacińskiego *emancipatio* i w pierwotnym znaczeniu wiązało się z uwolnieniem syna spod władzy ojca w starożytnym Rzymie, a w szerszym zakresie – oznaczało uwolnienie się od poddaństwa, ucisku, usamodzielnienie, niezależnienie, uzyskanie równouprawnienia. Wiek XVIII przyniósł emancypację rozumianą jako równouprawnienie kobiet (A. Górnicka-Boratyńska, 2000, s. 12).

Genezy ruchów emancypacyjnych kobiet należy szukać we Francji, w czasie rewolucji roku 1789, kiedy kobiety zaangażowane w sprawy społeczne zauważyły, że hasła „Wolność, Równość, Braterstwo” odnoszono tylko mężczyźni. Jak pisze Aneta Górnicka-Boratyńska, idea emancypacji to: „(...) projekt zmiany mentalności, obyczaju, rodziny, systemu organizacji edukacji i pracy, którego celem jest równouprawnienie kobiety w różnych dziedzinach życia” (A. Górnicka-Boratyńska, 2000, s. 13).

Myśl emancypacyjna, która zaczęła się krystalizować w Polsce w wieku XIX, początkowo skoncentrowana była na walce o możliwość podjęcia pracy, następnie o dostęp do edukacji na poziomie wyższym, by w latach 90. XIX w. dojść do etapu walki o równe prawa polityczne. Było to związane ze specyficzną sytuacją, w jakiej w tym czasie znajdowała się Polska jako byt zależny politycznie i prawnie od państw zaborczych – przebieg emancypacji był w związku z tym inny w zaborze austriackim, pruskim i rosyjskim. Jednak w każdym z zaborów kolejne kryzysy gospodarcze, wojny, powstania oraz emigracje pozbawiające kraj inteligencji, wywoływały konieczność zwiększonego uczestnictwa kobiet w życiu publicznym (J. Bachórz, A. Kowalczykowa, 1991, s. 225).

Początkowy etap emancypacji kobiet w Polsce przypadł na pierwszą połowę XIX w., kiedy – przede wszystkim w zaborze rosyjskim – poddawano dyskusji tzw. sprawę kobiecą. Koncentrowała się ona wokół trzech kwestii: wykształcenia, pracy i statusu prawnego kobiet. Za pierwszoplanowe zadanie uznano – przykładem inicjatyw Hugona Kołłątaja i Tadeusza Czackiego – reformę nauczania kobiet, głównie w celu przygotowania ich do zawodu nauczycielskiego. Postulatom tym towarzyszyła refleksja nad stanowiskiem i rolą kobiety w społeczeństwie i narodzie (*Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 226). Jedną z najwybitniejszych pisarek tego okresu, w swej twórczości zwracającą uwagę na sprawę kobiet, była

Narcyza Żmichowska (1819–1876). Głosiła ona poglądy – dziś można je nazwać feministycznymi – które w pierwszej połowie XIX w. wydawały się bardzo odważne. Jej powieść *Poganka*, mimo że zawiera wątki patriotyczne, przede wszystkim koncentruje się na szczęściu osobistym kobiety, jej potrzebie intelektualnego i emocjonalnego spełnienia, małżeństwie jako związku zawierającym z miłości, a nie z powodów finansowych. W przewodniku *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności*, czytamy: „Bardziej niż poprzedzające ją pisarki polskie przyczyniła się do uwidocznienia problemów kobiet, nie tylko jako lekceważonej drugiej połowy ludzkości, lecz także jako indywidualnych istot ludzkich” (G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, 2000, s. 59).

Drugi etap ruchu emancypacyjnego w Polsce przypada na lata 70. i 80. XIX w. i jest ściśle związany z ideologią i filozofią pozytywizmu. Sytuacja społeczna w tym okresie zmieniła się wskutek upadku powstania styczniowego – kobiety musiały się emancypować, żeby przeżyć (A. Górnicka-Boratyńska, 2000, s. 14). Wprowadzona przez władze carskie reforma uwłaszczeniowa (zniesienie pańszczyzny i uwłaszczenie chłopów) oraz popowstańcze konfiskaty i zesłania przyniosły skutki polityczne, społeczne i obyczajowe. Kobiety, zwłaszcza pochodzące z warstwy szlacheckiej i inteligentkiej, zmuszone były szukać pracy zarobkowej. Żądanie otwarcia kobietom dostępu do nauki i pracy wysunęli pozytywiści warszawscy jako jedno z pierwszych haseł swego programu. Ich główny organ – „Przegląd Tygodniowy” – obok informacji o rozwoju ruchu kobiecego na świecie zamieszczał prace patronów pozytywistycznej myśli filozoficzno-społecznej i pedagogicznej dotyczące kwestii kobiecej (J. Bachórz, A. Kowalczykowa, 1991, s. 229).

Wybitną przedstawicielką pozytywistycznego nurtu emancypacyjnego była Eliza Orzeszkowa (1841–1910), która przyczyn złej sytuacji kobiet nie szukała w mężczyznach czy patriarchalizmie, uważała bowiem, że prawdziwym wrogiem kobiet jest ich przekonanie o własnej słabości i niezdolności do samodzielnego życia. W rozprawie *Kilka słów o kobietach* pisała:

Nie od urojonej tyranii mężczyzn, nie od świętych i przynoszących szczęście obowiązków rodzinnego życia, nie od przyzwoitości i prostoty, ale od słabości fizycznej, bardziej narzuconej niż od natury wziętej, od braku sił moralnych na samoistne i logiczne życie, od klątwy wiecznego niewolnictwa i anielstwa, od wypatrywania z cudzej ręki kawałka powszedniego chleba, od wiecznego zamykania przed nimi dróg poważnej i użytecznej pracy, mają ją powinny emancypować się kobiety (G. Borkowska, M. Czermińska, U. Phillips, 2000, s. 74).

Kolejny etap w drodze do emancypacji kobiet to przełom wieków XIX i XX (od lat 90. XIX w. do odzyskania niepodległości w roku 1918), który związany był głównie z aktywnością grupy polskich sufrażystek skupionych wokół Pauliny Kuczalskiej-Reinschmit (1859–1921)

– założycielki i liderki Związku Równouprawnienia Kobiet Polskich oraz redaktorki pisma „Ster” (1895–1897, 1907–1914). Zarówno działalność pisma, jak i Związku koncentrowała się na walce o równe prawa wyborcze. Priorytetem dla Kuczalskiej była kwestia wyrażona hasłem: „Głosowanie powszechne jest dopiero wówczas, gdy i kobiety głosują”. Powstał wtedy pierwszy w polskiej historii spójny i konkretny projekt emancypacji kobiet w każdej dziedzinie, oparty na uczestnictwie w świecie bez różnicy płci. Kuczalska – jako pierwsza działaczka i reformatorka społeczna – osadziła kwestię równouprawnienia kobiety w społecznym i ekonomicznym konkretnym, czyniąc Związek reprezentacją grupy interesów i ruchem politycznym, a jego cele – przedmiotem agitacji, kampanii i walki o poparcie (A. Górnicka-Boratyńska, 2000, s. 19).

Wybitną pisarką realizującą idee emancypacji w swoich tekstach w tym czasie była Zofia Nałkowska (1884–1954), która jednak postrzegała je inaczej niż środowisko skupione wokół Kuczalskiej. Dla Nałkowskiej bowiem najważniejsze było „istnienie jako kobieta”, stanowiące nie tylko źródło cierpień, ale i nowych wartości dla kultury (A. Górnicka-Boratyńska, 2000, s. 21). W swoich wczesnych powieściach zapisała intrygujące doświadczenie kobiety przełomu wieków, scharakteryzowała stosunek do samej siebie, mężczyzn, rzeczywistości, historii i sztuki. Jednym z jej najciekawszych tekstów z tego okresu jest *Narcyza* – powieściowa próba zbudowania nowego wizerunku kobiety silnej i zdolnej do samodzielnej egzystencji, przejmującej funkcję głowy rodziny. Nałkowska – w przeciwieństwie do Kuczalskiej – nie była zwolenniczką zniwelowania różnicy między kobietą a mężczyzną, lecz chciała równości w odmienności między płciami.

Mimo że Polki otrzymały prawa wyborcze, a także dostęp do uniwersytetów i większości zawodów, wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości w roku 1918, niejako w uznaniu za pracę nad utrzymaniem tożsamości narodowej podczas zaborów, to jednak wciąż do wywalczenia została prywatność. Górnicka-Boratyńska wskazuje na liberalny projekt emancypacji w latach 1918–1939, który rozumie jako: „(...) indywidualistyczną koncepcję człowieka, w której wolna działalność jednostek to wartość nadrzędna. (...) Państwo, w myśl tej koncepcji, winno bronić jej nienaruszalnych, naturalnych praw, spośród których najważniejsze to równość (wszystkich wobec prawa) i wolność – sumienia, przekonań, słowa, zgromadzeń i wyboru własnego stylu życia, w tym – orientacji seksualnej” (A. Górnicka-Boratyńska, 2000, s. 26). Środowisko tak postrzegające emancypację skupione było wokół tygodnika społeczno-kulturalnego „Wiadomości Literackie”, a dokładnie wokół dodatku do tego pisma „Życie

Świadome”. Publicyści i pisarze stworzyli i propagowali na jego łamach projekt społeczny, w którego centrum postawiono wolność bez względu na płeć, pochodzenie czy orientację seksualną, a także dążyli w swej działalności do liberalizacji prawa w dziedzinie obyczajowości i seksualności.

Jedną z najważniejszych osób tworzących to środowisko była Irena Krzywicka (1899–1994), której poglądy były kolejnym krokiem na drodze emancypacji. Tym razem jednak głównym postulatem było odzyskanie przez kobiety wolności ciała. Jednym z najważniejszych celów Krzywickiej było przewartościowanie w społeczeństwie stosunku do cielesności i seksualności. Uważała ona, że kobieta może być twórcza tylko wtedy, gdy odzyska władzę nad swoim ciałem – będzie świadoma jego praw i potrzeb. Publicystyka Krzywickiej poruszała opinię publiczną tematyką wolnych związków, antykoncepcji, legalizacji aborcji, rozdziału Kościoła od państwa, kwestionowania instynktu macierzyńskiego jako biologicznego, związków homoseksualnych. Na łamach „Wiadomości Literackich” określiła swoje *credo*: „Mówić, mówić trzeba o tej dziedzinie przemilczanej przez stulecia, trzeba wietrzyć wszystkie zakamarki utrzymywane w moralnej stęchliźnie, nie bać się *bezwstydu*, drwić sobie ze zgorzenia, odrzucić wreszcie stos śmiecia i przesądów, jakimi przywalono tę najpiękniejszą dziedzinę życia ludzkiego” (A. Górnicka-Boratyńska, 2000, s. 29)

Ruch emancypacyjny rozwijał się w zróżnicowany sposób, w zależności od kontekstu politycznego i historycznego. Jak zauważa Sławomira Walczewska: „Dyskurs emancypacyjny nie był w Polsce niczym unikalnym w skali Europy, którą trzy dekady wcześniej wstrząsały hasła emancypacyjne rewolucji francuskiej. Posiadał jednak swoją specyfikę” (S. Walczewska, 2000, s. 9). Specyfika ta polega na poszerzaniu sfery wolności: od prawa do edukacji i pracy, do równouprawnienia w sferze prywatnej. Pisarki kolejnych epok emancypację rozumiały także jako emancypację społeczno-zawodową, która zwykle sąsiaduje z osobistą. Nałkowska chętnie opisywała urzędniczkę, współczesne autorki zaś – Marta Dzido, Agnieszka Kłos, Dominka Dymińska – pokazują pięć się po szczeblach korporacji.

Na przestrzeni ostatnich lat słowo „emancypacja” zdecydowanie pogłębiło swoje znaczenie. Wieki XIX i XX wiązały emancypację z walką o równouprawnienie kobiet, jednak w słownikach zredagowanych w wieku XXI można zauważyć, iż emancypacja nie dotyczy jedynie kobiet, np. w *Słowniku wyrazów obcych* PWN z roku 2008 znajdziemy taką definicję: „społeczne i polityczne równouprawnienie kobiet lub innych grup społecznych” (s. 247). Dziś zjawisko to dotyczy jeszcze co najmniej dwóch innych grup wykluczonych – Żydów i homoseksualistów. Emancypacyjną triadę: kobiety – Żydzi – homoseksualiści wskazuje i analizuje Hans Mayer

(1907–2001) w książce *Odmieńcy* (polskie wyd. 2005), w której także rekonstruuje głos tych grup, przez wieki w kulturze europejskiej marginalizowanych.

Emancypacja zatem dotyczy zawsze mniejszości – grup, które są pomijane, niezauważane lub ignorowane w kwestiach społecznych, prawnych, ekonomicznych. Helen Mayer Hacker w szkicu *Kobiety jako grupa mniejszościowa* wskazuje, iż czynnikiem identyfikującym przy wyznaczaniu „grupy mniejszościowej” jest istnienie dyskryminacji (H. Mayer, 1982, s. 37). W takim wypadku zarówno kobiety, jak i Żydzi czy homoseksualiści, stanowią grupy dyskryminowane i jednocześnie emancypujące się.

W polskiej kulturze „Inni” mogli zaistnieć dopiero po roku 1989. Na początek lat 90. XX w. przypadła ważna dyskusja na temat feminizmu; dyskurs wokół Żyda jako „Innego” rozpoczęła książka Jana Tomasa Grossa *Sąsiedzi* (2000); powinowactwo między dwojgiem wykluczonych – kobietą i Żydem – w drodze do emancypacji opisała Bożena Umińska w pracy *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej kulturze* (2001); homoseksualistom drogę do emancypacji otworzyła powieść Michała Witkowskiego *Lubiewo* (2005), która wprowadziła do debaty publicznej dyskurs homoseksualny.

Interpretacja

Sylwia Chutnik (ur. 1979) to autorka pięciu powieści – każda nich stawia w centrum kobiecego bohatera na tle Warszawy i jej wojenno-powstańczej historii. Protagonistki tej prozy to kobiety zróżnicowane pod względem pochodzenia, statusu społecznego czy majątkowego, a także wieku, często znajdujące się na marginesie społeczeństwa. W swoim debiucie – powieści *Kieszonkowy atlas kobiet* (2008) – autorka pozwala przemówić tym, których zazwyczaj nikt nie słucha: czterem Mariom z różnego rodzaju traumami. Podobną drogą podąża w kolejnej powieści – w *Dzidzi* (2010) główną bohaterką czyni upośledzoną dziewczynkę, symbolizującą wszelkie polskie lęki i traumy. Dwie pozostałe książki są pokłosiem jej działalności pozaliterackiej. *Warszawa kobiet* (2011) to swego rodzaju przewodnik po stolicy śladami jej ważnych mieszanek i jest związany z pracą pisarki, która zajmuje się oprowadzaniem turystów po Warszawie. Natomiast *Mama ma zawsze rację* (2012) ma ścisły związek z jeszcze innym doświadczeniem autorki: Sylwia Chutnik kieruje Fundacją MaMa, która walczy o prawa matek.

W *Cwaniarach* (2012) Chutnik stosuje zabieg polegający na przeniesieniu klasycznej narracji o męskiej przyjaźni na pole kobiece. Zamiast przygód kilku chłopców, którzy zawsze trzymają się razem, łobuzują i walczą o „ważną sprawę”, autorka opisuje losy czterech dziewczyn.

Warszawa staje się więc tutaj swego rodzaju *Placem Broni*, o którego „czystość” należy dbać, usuwając z niego niepotrzebnych mieszkańców – wrogów porządku, harmonii i sprawiedliwości.

Porównanie z walką nie jest tutaj przypadkowe – Chutnik świadomie kieruje czytelnika/ czytelniczkę w tę stronę interpretacyjną. „W imieniu Kobiet Podziemnych, bitych i torturowanych wykonujemy na tobie wyrok zemsty” (S. Chutnik, 2012, s. 88) – krzyczą w czasie akcji dziewczyny. Jest to bardzo jawne i jasne nawiązanie do słów wypowiedzianych przez AK-owców do zdrajców, tuż przed wykonaniem wyroku śmierci. Bohaterki *Cwaniar* to „kobiety wojenne” – choć nie zabijają w imię sprawiedliwości – są swego rodzaju partyzantkami XXI w. Ich imiona są imionami odziedziczonymi po babkach z pokolenia II wojny światowej: Halina, Bronka, Celina, Stefa. Ich walka staje się bojem o wolną Polskę – pozbawioną przede wszystkim przemocy wobec kobiet, molestowania seksualnego i ekonomicznej podrzędności. Jest także zemstą: „Zemsta cię wyzwoli. Tylko zemsta, dziewczyno. I to była życiowa prawda, której nie znajdziesz w gazecie. Taka życiowa prawda przemycana tylko między wtajemniczonymi” (S. Chutnik, 2012, s. 62) – słyszy jedna z bohaterek od pielęgniarki w szpitalu, w którym znalazła się po gwałcie. Wendeta staje się więc jednym z motorów do działania: na rzecz lepszego świata, dla innych kobiet.

Dziewczyny ruszają więc w miasto, gdy tylko zaistnieje taka potrzeba – każda z innego powodu, każda z własnym bagażem doświadczeń, który zmusza do zemsty. Halina Żyleta mści się za gwałt: „(...) bije tylko z obowiązku wendety. Zbiera narzędzia zbrodni, jak kobiety zbierają biżuterię. Zaraz śpioszki, koszulki, czapeczki i smoczki zastąpią wszystkie te skarby, ale póki co można poszaleć” (S. Chutnik, 2012, s. 45). Razem z Celiną są młodymi wdowami. Stefa to ofiara przemocy domowej – w klasyczny sposób ukrywająca swoje problemy: „Nie, nie, nic się nie stało, zacięłam się przy goleniu, naprawdę, tak sobie łydki goliłam i się zagapiłam, aż mi zjechało na twarz, tak bywa” (S. Chutnik, 2012, s. 79). Bronka zaś to nietypowa „partyzantka” – w szpilkach, eleganckiej spódnicy: „Wszystkie te dopasowane, zgrzebne i opinające tyłek materiały, które miały pokazać, że Bronka jest kobieca, lecz zdecydowana” (S. Chutnik, 2012, s. 126). Cztery bohaterki tylko pozornie mogą wydawać się postaciami z telewizyjnego serialu. Bliżej im bowiem do superbohaterek: „Peleryna łopocze na plecach, a ty przeskakujesz dachy domów w poszukiwaniu wendety” (S. Chutnik, 2012, s. 58) – wyobraża sobie Halina, przenosząc się w swych marzeniach do świata równoległego, w którym każda krzywda zostaje natychmiast odkupiona.

Akcje, na jakie udają się dziewczyny, dotyczą zła wyrządzonego innym kobietom. Adresem ich zemsty może być i łysy chłopak z wytatuowaną swastyką na ramieniu, i donosiciel,

który zareagował na kradzież w sklepie, co nie spodobało się Halinie. Bronka zaś „organicznie nienawidziła gości, którzy rozwalali się na siedzeniach komunikacji miejskiej i zajmowali sobą przestrzeń. (...) A to o się rozkraczali, a to zawadzali w przejściu. Byli ponad miarę, wyglądali jak panowie na włościach, na gospodarstwie, i całe pole ich” (S. Chutnik, 2012, s. 126-17). Odzyskiwała więc dosłownie przestrzeń odebraną kobietom. Bohaterki walczą także z seksizmem i stereotypami – dwóch chłopaków zostaje pobitych, gdy pomagają dziewczynom naprawić samochód. Uważają, iż „Baba za kierownicą to samo zło. Z ledwością nauczyła się, gdzie drzwiczki, gdzie hamulec, ale twardo jeździ po mieście, bo przecież koleżanka też jeździ” (S. Chutnik, 2012, s. 48).

Protagonistki walczą również w sprawach dotyczących ich samych – Chutnik tworzy wręcz idealny obraz kobiecej solidarności, siostrzeństwa. Mąż Stefy musi więc ponieść karę, a jej wymierzenie przebiega w scenerii filmu o mafii, w której zamiast złych mafiosów występują matki chrzestne sprawiedliwości: „Stały przed samochodem i okładały półprzytomną ofiarę metalowymi rurkami. Po wszystkim schowały go do bagażnika, zamknęły samochód, a kluczyki wrzuciły do śmietnika” (S. Chutnik, 2012, s. 89). Andrzej staje się ofiarą, unieruchomiony, zależny od żony i od jej pomocy.

Jednak najbardziej spektakularną akcją jest rozprawienie się z deweloperem – oszustem, który wyrzuca z kamienicy jej mieszkańców i mieszkanki. To zamach na najważniejszą z kobiet – Warszawę. Zemsta na Kossakowskim łączy pokolenia – młoda wojowniczką potrzebuje wiedzy doświadczonej partyzantki. Dziewczyny korzystają więc z rad babci Gieni, która prowadzi je kanałami – ścieżkami sprzed lat. Kiedy wybija „Godzina W”, trzeba otworzyć włązy i walczyć o sprawiedliwość.

Chutnik zaprzecza tezie zawartej w tytule reportażu Switełany Aleksijewicz – wojna ma w sobie wiele z kobiety, zemsta jest rodzaju żeńskiego. Autorka zawłaszcza przestrzeń zajęta przez stulecia przez mężczyzn, pozwala kobietom walczyć o sprawiedliwość. Działa więc w opozycji do poglądu, że przemoc jest zarezerwowana dla mężczyzn. Jest to mocna estetyka – jej bohaterki walczą dosłownie: biją, kopią, odwracają patriarchalny porządek, w którym dziewczynki są grzeczne, zgodne, łagodne. „Tylko zemsta może uratować wszystkie sprząające kobiety w wałkach, w podomkach, w uwięzieniu między odkurzaczem a pralką. Tylko wendeta śniadaniowa, pokawowa, nagła potrafi idealnie zaspokoić rozedrgane zmysły” (S. Chutnik, 2012, s. 90). Nie można jednak traktować tych słów dosłownie jako nawoływania do przemocy – do bicia mężczyzn przez kobiety. Raczej jest to próba wywołania szoku, ale i refleksji na temat tradycji.

Chutnik każe zastanowić się, jaka jest rola męskiej siły i przemocy, także w tradycji martyrologicznej. Pyta o to, jak traktujemy pewne gesty w zależności od ich wykonawców/wykonawczyń.

Chutnik we wszystkich swoich powieściach oddaje głos i przestrzeń kobietom na co dzień niezauważanym. Podobnie jest w *Cwaniarach*, gdzie skupia się na utrwalaniu drobnych wydarzeń, pamięci przedmiotów, historiach opowiadanych poprzez rzeczy, pamiętkach przechowywanych przez kobiety. Solarium, malowanie paznokci, szkoła rodzenia, wspólne picie wódki – to tło dla kobiecych opowieści. „Te dwa włosy, kiedy się weźmie pod światło, to wydają się przezroczyste. Pewnie dlatego, że siwe, to i światło przez nie przechodzi. Grzebień pachnie wodą po goleniu i wodą brzożową, na wzmocnienie cebulek włosów. Grzebień pachnie człowiekiem” (S. Chutnik, 2012, s. 167) – przygląda się konkretnej rzeczy po zmarłym mężu babcia jednej z bohaterek. Inne – po całym dniu wypełnionym pracą domową – stoją na balkonach, palą papierosy i marzą.

Te szczegółowe opisy codzienności przywodzą na myśl nawiązanie do *Szczeliny istnienia* Jolanty Brach-Czajny. Dzięki krzątaniu się, troszczeniu o najbliższe otoczenie i drobnym codziennym czynnościom można zaistnieć – być. W ten sposób Chutnik stawia w centrum stare kobiety, babki: „Instytucja babci znana jest w Polsce jako instytucja służącej. Starsza pani na klęczkach zbiera klocki wnuków i robi im przeciery z działkowych zapasów. Na spacerzy chodzi, chociaż nogi napuchnięte, ledwo się w rajstopy mieszczą, ledwo buty można wzuć. Babcia w wolnych chwilach szydełkuje, piecze, pożycza pieniądze i dźwiga zakupy spod hali, bo rodzina przyjdzie w niedzielę i trzeba nagotować” (S. Chutnik, 2012, s. 163).

Nie tylko babcie stają się bohaterkami powieści Chutnik. Autorka oddaje pole także młodym, samotnym kobietom, które przypominają wdowy, choć faktycznie nimi nie są – ani Halina, ani Cela nie miały mężów. Otoczenie więc nie do końca wierzy w ich żalobę, nie traktuje poważnie ich cierpienia. „Za młode jesteście na kolor czarny. Tak mówili Celinie i Halinie po śmierci narzeczonych. Poza tym, mówili, ślubu jeszcze nie miałyście, to przecież nie obowiązuje was żałoba po mężu (...). Możecie sobie być trochę smutne, ale przecież młode jesteście, sobie kogoś ciekawego znajdziecie” (S. Chutnik, 2012, s. 71). Wbrew temu, co myśli społeczeństwo, młode wdowy znajdują przestrzeń dla pielęgnowania swojego żalu – dziewczyny mogą pójść na cmentarz i przyłączyć się do „subkultury cmentarnych wdów”.

W *Cwaniarach* bowiem najważniejsze jest, by pokazać kobiecą siłę – bohaterki potrafią decydować o sobie nawet w sytuacjach ostatecznych. Bronka, gdy dowiaduje się, że ma raka, doskonale wyobraża sobie kolejne etapy swojego życia z chorobą. Pamięta umierającą babcię,

a potem matkę. Za późno jest już na wojnę z nowotworem, ale wciąż jest czas, by zdecydować o własnym losie. „Postanowiła umrzeć. Dzięki Internetowi można nieźle się wyedukować w kwestii nowoczesnych metod unicestwienia” (S. Chutnik, 2012, s. 186). Wyprawia więc imprezę pożegnalną dla przyjaciółek, a potem bierze tabletki, które pozwolą jej wygrać bitwę o własną godność. Umieranie także jest polem walki, na którym zwycięstwo musi być po stronie kobiety.

Protagonistki *Cwaniar* to wyemancypowane bohaterki z tekstów Tyrmanda, Grzesiuła czy Wacha. Nie są już „dodatkami” do mężczyzn, ale biorą udział w ważnych wydarzeniach. Walczą nie dla idei czy rozrywki, ale w imię sprawiedliwości wobec kobiet, dla ich dobra. Porzuciły swoje odznaki wzorowych uczennic i wzorce wymagające od nich łagodności i milczenia. „Jesteśmy wychowane na Ali, co zapierdalała w kuchni z matką jak motorek, co ma brata kosmonautę, strażaka, bóg wie kogo” (S. Chutnik, 2012, s. 59). Chutnik pokazuje, że tam, gdzie rodzi się bunt przeciw skostniałym normom, tam rodzi się wolność.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Bachórz J., Kowalczykowska A. (red.): *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991, hasło: emancypacja kobiet.
- Borkowska G., Czermińska M., Phillips U.: *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik*, Gdańsk 2000.
- Goik M.: *Kobiety w literaturze*, Warszawa – Bielsko-Biała 2009
- Górnicka-Boratyńska A.: *Idea emancypacji w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, w: G. Ritz (red.), *Nowa świadomość płci w modernizmie*, Kraków 2000.
- Hołówska T. (red.): *Nikt nie rodzi się kobietą*, przeł. T. Hołówska, posłowie A. Jasińska, Warszawa 1982.
- Mayer H.: *Odmieńcy*, przeł. A. Kryczyńska, Warszawa 2005.
- Sławiński J. (red.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1998, hasło: literatura tendencyjna.
- Stawiak-Ososińska M.: *Ponętna, uległa, akuratna... Ideal i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku w świetle ówczesnych poradników*, Warszawa 2009.
- Umińska B.: *Postać z cienia. Portrety Żydówek w polskiej literaturze*, Warszawa 2001.
- Walczewska S.: *Damy, rycerze i feministki*, Kraków 2000.
- Wiśniakowska L. (red.): *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 2008.
- Żmigrodzka M.: *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965.

Tekst literacki

- Chutnik S.: *Cwaniary*, Warszawa 2012.

Fikcja

Barbara Maria Kownacka

Definicje

Bogata tradycja odsyła poszukiwaczy źródeł znaczenia terminu „fikcja” do historii estetyki, antycznej filozofii i wierzeń greckich, które łączyły fikcję z literaturą. „(...) Poeta-twórca w ten sposób został spokrewniony i z oszustem, i z wieszczem” – konkludował wypowiedź o mariażu fikcji i funkcji poznawczej literatury Henryk Markiewicz (1922–2013), historyk i teoretyk literatury (H. Markiewicz, 1970, s. 123).

Retoryczne wyrażenie *fictio* oznaczało wykorzystanie w argumentacji przykładu lub założenia, które nie było rzeczywiste; w naukach prawniczych (w jurysprudencji) sformułowanie *fictio iuris* odnosiło się do umownego przyjęcia przedstawionego stanu nieistniejącego za istniejący (bądź też przeciwnie – istniejącego za nieistniejący); z kolei w poezji fikcja była elementem niezgodnym z rzeczywistością, swoistym zmyśleniem. W naukach literaturoznawczych termin ten uległ rozszerzeniu na pozostałe rodzaje literackie; tworzono propozycje teoretyczne, które nie znalazły kontynuacji, ze względu na zbyt wąskie, okrojone definicje lub z powodu omówień wyjątkowo obszernych, uogólniających. Pojawiły się i takie, które popierano i rozwijano, między innymi Konstantego Troczyńskiego (1906–1942), Manfreda Kridla (1882–1957) czy Dawida Hopensztanda (1904–1943) (o różnych stanowiskach wobec fikcji zob. H. Markiewicz, 1970, s. 130–134).

Markiewicz wskazywał, że fikcja stanowi jeden z kluczowych komponentów literatury i tym samym nadawał fikcji funkcję teoretyczną: „Utworom słownym przypisujemy współcześnie przynależność do literatury tak ze względu na fikcyjność (choćby częściową) świata przedstawionego, jak ze względu na »uporządkowanie naddane« w stosunku do potrzeb zwyczajnej komunikacji językowej, jak wreszcie ze względu na obrazowość (przy czym obrazowość pośrednia posiada równocześnie cechy fikcjonalności)” (H. Markiewicz, 1970, s. 63).

Czym jest zatem fikcja, w której zanurzone są opowieści (zob. pojęcie „tożsamości narracyjnej” według Paula Ricoeura, omówione w podręczniku Anny Burzyńskiej i Michała Pawła Markowskiego *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, s. 183–185)? *Słownik terminów literackich* podaje, że fikcja literacka stanowi wypadkową kilku założeń, niekiedy o przeciwnych względem siebie wektorach: tych związanych z prawdą lub zasadą prawdopodobieństwa, odwołujących się do doświadczenia czytelnika, porządkujących treści, które są ustalone

zgodnie z zamysłem autora i nie muszą odpowiadać ani społecznie przyjętym stereotypom w rzeczywistości pozaliterackiej, ani normom kompozycyjnym poszczególnych gatunków i rodzajów literackich utrwalonych przez tradycję (zob. J. Sławiński, 2008, s. 155 oraz M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, 1986, s. 57–58).

Oznacza to, że fikcja literacka, dzięki której w tekście literackim może zaistnieć treść poznawcza i postulatyczna, jest specyficzną formą użycia i przetransponowania elementów świata rzeczywistego, jednak nie tyle dotyczy to bezpośredniej reprezentacji świata, ile reprezentacji języka. „Jako że fikcje (...) konstruowane były w języku, to właśnie język został obarczony mocą stwarzania rzeczywistości. Im większy projekt literacki, im bardziej przekonujący opis świata, tym większy wpływ na czytelników, tym większa potęga twórczego słowa, które zastępuje wiarę w język rozumu i nauki jako adekwatnego narzędzia opisu świata” – pisał Michał Paweł Markowski (ur. 1962) (M. P. Markowski, A. Burzyńska, 2006, s. 486). Sygnałem do rozpoznania prawdy jest paradoksalnie rozpoznanie fikcji w tekście literackim, zgodnie z zasadą wskazaną przez Annę Łebkowską: „(...) im więcej sygnałów fikcjonalności, tym większe wrażenie prawdy, innymi słowy: im mocniej odbiorca zdaje sobie sprawę z faktu, że ma do czynienia z fikcją, im wyraźniej ujawniają mu się jej mechanizmy, tym oczywistsza staje się dlań prawda” (A. Łebkowska, 2001, s. 144).

Zgodnie z takim myśleniem o zjawisku, można powiedzieć, że każdy fakt literacki poprzez opis jest czymś stworzonym i wymyślonym; jest swoistego rodzaju fikcją – językową lub dyskursywną. A fikcje językowe to figuracje językowe – jak zauważył Hayden White (ur. 1928) – i są jedynie możliwościami (H. White, 2010, s. 54). Nawet przedstawione w tekście fakty historyczne, według badacza, nabierają atrybutów wydarzeń fikcyjnych, a nawet mitycznych (por. H. White, 2010, s. 77). Fikcja więc, ujmując najprościej, to obyczaj literacki opowiadania czegoś zmyślonego – ani kłamstwa, ani prawdy – przy użyciu elementów prawdopodobnych, które nie wykluczają funkcji poznawczej.

Zwrócić należy szczególną uwagę na to, że granica pomiędzy faktem a fikcją jest płynna, co najwyraźniej prezentują auto/biografie. Zakłada się bowiem zarówno interpretację elementów biograficznych, jak i intencję nadawczą w procesie czytania, co opisuje i zestawia z innymi opiniami Andrzej Zieniewicz (zob. A. Zieniewicz, 2011, s. 38–53). Wśród teoretyków Zieniewicz wymienia między innymi Philippe’a Lejeune’a (ur. 1938), który przedstawił teoretycznoliteracką koncepcję „paktu”: „Pakt autobiograficzny polega na uznaniu wewnątrz tekstu tej tożsamości odsyłającej w końcu do nazwiska autora na okładce” (P. Lejeune, 2001,

s. 35) oraz Serge'a Doubrovskiego (ur. 1928) i jego pojęcie „autofikcji”, czyli połączenia autobiografii i powieści. Termin ten, który można rozwinąć do postaci „autobiografii sfikcjonalizowanej”, został zanotowany na okładce powieści *Fils*, wydanej w 1977 roku. Mamy zatem do czynienia z dużą płynnością pojęć prawdy i fikcji: „Albowiem ja piszące autobiografię, czyli orzekające, że mówi prawdę, zaburza zasadniczy schemat rozumienia fikcji jako rodzaju przedstawienia, które nie pretenduje do dokumentalnej zgodności z rzeczywistością spoza tekstu” (A. Zieniewicz, 2011, s. 41).

Paradoks autobiografii literackiej rodzi się jako gra, której regułą jest równoczesne występowanie prawdy i literatury, dzieła sztuki. Jest to ważny trop w przedstawianiu zagadnienia fikcji (a tym samym i tego, co fikcją nie jest), choć sam Lejeune wskazywał, że w ostatniej dekadzie pojęcia te nakładają się na siebie, zacierają się i wyznaczanie granicy między autobiografią a autofikcją jest niezwykle trudne – nie sposób zatem z całą pewnością stwierdzić, co należy do kategorii fikcji literackiej (zob. P. Lejeune, 2001 oraz A. Zieniewicz, 2011, s. 40–42).

We współczesnej prozie zauważyć też można tego rodzaju grę, która polega na zamierzonym balansowaniu na pograniczu prawdy (dokumentu) i fikcji. Być może jednym z wielu powodów takiej sytuacji jest popularność literatury faktu, literatury historycznej, reportaży, a przede wszystkim biografii (por. *Raport o stanie świata przedstawionego. Debata „Znaku”*, „Znak” lipiec–sierpień 2012, nr 686). Anna Łebkowska podaje, że ta gra jest celowo podejmowana w literaturze i świadomie wykorzystuje wiedzę o gatunkach, paktach i poziomach odczytania. Można ją zauważyć między innymi w fikcyjnych autobiografiach, wielowersyjności zdarzeń, mnożeniu fikcyjnych światów poprzez różnego rodzaju autorskie eklektyczne gatunki literackie, wymyślane tytuły i podtytuły utworów jak: „autofikcja” czy „powieść niefikcji”. Gra stosowana jest także wówczas, gdy używa się technik przynależnych fikcji w czasie pisania biografii postaci istniejącej na przestrzeni wieków lub odwrotnie – wykorzystuje dopowiedzenia w tytułach prac, mających w założeniu swym uwiarygodnić tekst. Przykładem może być dopisek „biografia” w tytule opowiadania lub powieści o wymyślonych (fikcyjnych) osobach i wydarzeniach (A. Łebkowska, 2002). Unaoczniają to zabiegi Jorge Luisa Borgesa (1899–1986) – tworzył on i publikował recenzje książek, które nigdy nie powstały, autorów, którzy nigdy nie istnieli. Tak zrodziło się między innymi opowiadanie pod tytułem *Poszukiwanie Al-Mutasima* (J. L. Borges, 1978, s. 28–35).

Interpretacja

Eklektyzm form autorskich, łączenie i zestawianie różnorodnych elementów oraz mieszanie tego, co realne, z tym, co wymyślone, wyraźnie dostrzec można w prozie Olgi Tokarczuk (ur. 1962). Pisarka zafascynowana możliwością dyfuzji realności, oniryzmu i fikcji odkryła w zbiorze esejów *Moment niedźwiedzia* tajemnicę literatury, która polega na sile i przewadze fikcji nad rzeczywistością w tekście, postaciach prawdziwszych niż w życiu realnym; „(...) tylko fikcja z jej możliwościami zbudowania całej osoby ma przewagę nad argumentami rozumu (a więc nad tradycyjną formą intelektualnego wykładu)” – pisała, konkludując wywód o wymyślonej postaci w noweli innego pisarza (O. Tokarczuk, 2012, s. 40).

Emblematyczną powieścią w kontekście takich przekonań jest *Dom dzienny, dom nocny* (2009; pierwsze wyd. 1998). Projekt prozatorski składa się z wielu rozdziałów, mikrohistorii, które mogłyby istnieć samodzielnie. To właśnie w nich czytelnik ma szansę poznać – równocześnie z parą bohaterów, która wprowadza się do nowego domu – konkretne miejsce, jakim jest okolica Nowej Rudy, ludzi tam mieszkających (Martę, Krysę z banku czy jasnowidza Lwa), liczne historie z przeszłości (wśród nich o Niemcach, założycielach miasteczka), legendy, ich literackie deformacje, jak opowieść o Kummernis, i sny, o których, wiadomo z tekstu (por. *Sny*, w: O. Tokarczuk, 2009, s. 36–37).

Pierwszą wskazówką może być tytuł książki – występowanie dnia obok nocy (wymienionych po przecinku, jak elementów równoważnych); kolejnych zaś dostarcza metaforyka człowieka i domu, którą znaleźć można dopiero po zapoznaniu się z dużą częścią powieści Tokarczuk: „Powiedziała Marcie, że każdy z nas ma dwa domy – jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i w przestrzeni; drugi – nieskończony, bez adresu, bez szans na uwiecznienie w architektonicznych planach. I że w obu żyjemy równocześnie” (O. Tokarczuk, 2009, s. 271).

Jednym z wyodrębnionych fragmentów, na przykładzie którego można zaprezentować projekt Tokarczuk, jest *Rabarbar*:

Za domem Marta hodowała rabarbar. Małe poletko było spadziste, a rzędy roślin nierówne – omijały większe kamienie, a potem równały do niepewnej miedzy. Zimą rabarbar zniknął pod śniegiem i pod ziemią, związał swoje mięsiste łodygi i rósł w drugą stronę, rósł wstecz, do swojego zarodka, do swoich śpiących korzeni. Pod koniec marca ziemia się wybrzuszała i rabarbar rodził się od nowa. Znowu był mały, jasno-zielony, delikatny jak ciało bez skóry, jak niemowlę. Rósł nocami, trzeszczał, słyszeliśmy go w trawie, drobniutkie – jak okruszki – fale dźwięku budziły inne rośliny. Za dnia ustalały się grządki. Marta patrzyła na nie z rumieńcem na twarzy – to tak jakby wstawało uśpione wojsko, jakby spod ziemi rośli żołnierze ustawieni w bojowe szeregi. Najpierw czubki głów, potem potężne ramiona, wyprężone ciała zawsze na baczność, z których w końcu rozwinie się falowany zielony namiot.

W maju Marta ścinała ostrym nożem swoich żołnierzy, tak jakby mówiła do nich „spocznij”. Pewnie widzieli ją z dołu, wielką i potężną babę z nożem w ręku. Zgrzyt noża w poprzek jędrnych łądy, kwaśny sok na stalowym ostrzu.

Równe pęczki nosła Marta na zielony rynek w Nowej Rudzie i tam sprzedawała na pierwszy wiosenny kompot albo wytęsknione przez zimę drożdżowe placki z rabarbarem.

Pomagałam jej przy wiązaniu pęczków. Łodygi niedoskonałe, uszkodzone albo zbyt krótkie odkładałyśmy na bok, żeby potem w moim ruskim piecyku upiec nasze własne ciasto (O. Tokarczuk, s. 132–133).

Zachowany wątek przyczynowo-skutkowy w opisie przyrody na przykładzie rabarbaru, cykliczność zjawisk w świecie flory, organoleptyczne odbieranie bodźców i czynności bohaterki przy zbiorze rośliny uwiarygodniają przedstawione zdarzenia. Podobny efekt wywołuje przywołanie nazwy miejsca, rzeczywiście istniejącego na mapie.

Magia i swoistego rodzaju fikcja jawi się poprzez język opisu przyrody. Czytelnik dowiadyje się bowiem, że rabarbar, podobnie jak inne rośliny na poletku, obdarzony jest „mocą decyzyjną”, gdzie i jak rosnąć, jak zagospodarować daną przestrzeń i ustalić grządki. Cykl jego życia związany jest z porami roku – w zimie rośnie „w drugą stronę”, „wstecz, do swojego zarodka, do swoich śpiących korzeni”, na wiosnę rośnie zaś ku górze, wydając przy tym dźwięk trzeszczenia – a także z obrotem Ziemi wokół własnej osi, czyli zgodnie z dniem i nocą. Rabarbar bowiem rośnie nocami od czubka, poprzez wielkie liście i wyprężone, silne łądy, porównywane z uspionym i stojącym na baczność wojskiem, w dzień – zerka na nadchodzącą właścicielkę i wyczekuje momentu ścięcia, potem wiązania pęczków z własnego roślinnego ciała, aż po sprzedaż na rynku i przygotowanie z niego ciasta.

Tokarczuk wielokrotnie w *Domu dziennym, domu nocnym* prezentowała różnego rodzaju rośliny, przede wszystkim grzyby, oraz potrawy, które można z nich przygotować. To one są kluczowe do rozpoznania lub też próby rozpoznania granicy dzielącej rzeczywistość i świat fikcyjny. Pierwszy przepis znalazł się już na obwolucie książki:

Tort z muchomora czerwonego

Trzy dojrzałe, barwne
kapelusze muchomora
2 i pół szklanki cukru pudru
5 żółtek
kostka masła

cytryna
dwie łyżki rumu

Kapelusze skropić rumem.
Utrzeć żółtka z dwiema
szklankami cukru pudru
i masłem. Dodać drobno
posiekaną skórkę z cytryny.
Przekładać kapelusze masą.
Czerwony kropkowany wierzch
tortu obrać lukrem zrobionym
z reszty cukru pudru i soku
cytrynowego.
Jeść powoli. Czekać.

Zapis receptury przywozić może na myśl utwór liryczny; jest to jednak formuła przepisu kulinarnego, zgodna z segmentami formalnymi i funkcjonalnymi tekstu związanego z kuchnią, na którą składają się: tytuł, czyli nazwa sporządzanego dnia („Tort z muchomora czerwonego”), lista składników (pierwsza wyodrębniona część, która zawiera określone ilości i nazwy składników) oraz dyrektywy i informacje o sposobie wykonania i podania potrawy (druga wyodrębniona część opisująca po kolei niezbędne czynności) (więcej o formułach receptur zob. W. Źarski, 2008).

Wątpliwości, co do prawdziwości przepisu, budzić mogą jednak składniki, choć i na to znajduje się w opowieściach Tokarczuk wytłumaczenie, przekazane z pewnym rozgoryczeniem, niezwykle prawdopodobne:

(...) wszyscy wiedzą, jak przyrządza się kanię (...). Tak samo można przyrządzić muchomor szyszkowaty, który pachnie orzechami. Ale ludzie nie zbierają muchomorów. Dziela grzyby na trujące i jadalne, przewodniki roztrząsały cechy, które pozwalają odróżnić jedno od drugich. Grzyby dobre i złe. Żadna książka o grzybach nie dzieli ich na piękne i brzydkie, na pachnące i cuchnące, na miłe w dotyku i niemiłe, na skłaniające do grzechu i na te, które rozgrzeszają. Ludzie widzą to, co chcą widzieć, i w końcu mają to, czego chcieli. Jasne, lecz fałszywe podziały. Tymczasem w świecie grzybów nic nie jest na pewno (O. Tokarczuk, 2009, s. 293).

Nie można być pewnym tego, co jest zapisane w tekście o świecie grzybów. Poddane więc weryfikacji, i jak w historii sztuki – falsyfikacji (zob. E. H. Gombrich, 2008), zostają przepisy rozsypane po kartach opowieści o okolicach Nowej Rudy, jak na przykład: na muchomora

wiosennego w śmietanie, borowika ponurego w śmietanie, słodki deser z purchawek, tort z muchomora (inny niż zamieszczony na obwolucie książki) czy kroiety z flammuliny – grzyba, który jako jedyny rośnie zimą. Podobny jest on do człowieka, który nie pasuje do otoczenia, bo urodził się zbyt późno i jego gatunkowi już świat nie służy. Zaprezentowana flora i jej bycie na Ziemi na tyle są pociągające dla narratorki-pisarki (o czym świadczą czasowniki: miałaby, byłabym, rosłabym), że sama pragnie zostać grzybem, wejść w nierealny świat, pełen możliwości niedostępnych człowiekowi w rzeczywistości. Wykładnię, co to jest grzyb, jakie ma cechy i zadania, Tokarczuk umieściła w jednym z fragmentów pod tytułem *Grzybość*: „Gdybym nie była człowiekiem, byłabym grzybem. (...) Byłabym nietrwałą, lecz jako człowiek też przecież jestem nietrwałą. (...) Nie odróżniałabym nocy od dnia, bo po co? (...) Nigdy nie miałabym w sobie żadnego lęku, nie bałabym się śmierci. Cóż to jest śmierć, myślałabym, jedyne, co ci mogą zrobić, to oderwać cię od ziemi, poszatkować, usmażyć i zjeść” (O. Tokarczuk, 2009, s. 69).

Częste nawiązania do pokarmów i czynności jedzenia nie są bez znaczenia. Te pozornie błahe elementy życia codziennego składają się w całość o niezwyklej wartości – Tokarczuk poprzez język i wykorzystanie prostych środków, obrazuje metafizykę świata, magię i zabieranie się tego, co uznane jest za rzeczywiste, i tego, co przyjmowane jest jako fikcyjne. Wzajemne przenikanie się światów (realnego i przedstawionego, wykreowanego w tekście literackim) – właśnie na przykładzie przepisów kuchennych – potwierdził też badacz kulinariów i receptur Waldemar Żarski: „Książka kucharska (więc i sam przepis kulinarny, kuchenna receptura – przyp. B. K.) odwzorowuje świat realny i przekształca go jednocześnie w świat tekstu będący częścią dyskursu kulinarnego. Jest zatem dokonaniem językowym z jednej strony, z drugiej zaś zintegrowanym obrazem świata kultury i obyczajowości” (W. Żarski, 2008, s. 199). Nieprzypadkowo więc jednym z narzędzi przy pisaniu *Domu dziennego, domu nocnego* stała się forma pograniczna, która czerpie z repozytorium wielowiekowych tradycji, opowieści i zaklęć (znachorów, aptekarzy), równocześnie przyswajając najnowsze tendencje i mody, która łączy elementy prawdziwe i zmyślone.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.

Lejeune P.: *Pakt autobiograficzny, w: tegoż, Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001.

Łebkowska A.: *Bezgranicza i pogranicza fikcji*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1/2 (183/184), <http://dekadaliteracka.pl/?id=3523>, data dostępu: 14.02.2013.

Łebkowska A.: *Między teoriami a fikcją literacką*, Kraków 2001.

Markiewicz H.: *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970, s. 119–149.

Markiewicz H.: *Wyznaczniki literatury*, w: tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, dz. cyt., s. 52–65.

Markowski M. P.: *Pragmatyzm*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 475–496.

Sławiński J. (red.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008.

White H.: *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2010.

Zieniewicz A.: *Pakty i obrazy. Kryzys fikcji jako figura literacka*, w: tegoż, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji (szkice)*, Warszawa 2011, s. 38–53.

Żarski W.: *Książka kucharska jako tekst*, Wrocław 2008.

Teksty literackie

Borges J. L.: *Poszukiwanie Al-Mutasima*, w: tegoż, *Opowiadania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Kraków 1978, s. 28–35.

Tokarczuk O.: *Dom dzienny, dom nocny*, Kraków 2009 (pierwsze wyd. 1998).

Tokarczuk O.: *Maski zwierząt*, w: tejże, *Moment niedźwiedzia*, Warszawa 2012, s. 31–53.

Gatunek

Jakub Telec

Definicje

Problematykę gatunku literackiego można uznać za część ogólniejszego zagadnienia dotyczącego kwestii ludzkiego poznania, którym zajmuje się wiele dziedzin współczesnej nauki (szczególnie metodologia nauk, filozofia, logika, kognitywistyka i teoria literatury). Chodzi o ludzką skłonność do porządkowania przedmiotów i zjawisk, która powoduje, że potrafimy jednocześnie posługiwać się zarówno pojęciami odnoszącymi się do pojedynczych, unikalnych bytów, jak i do całych grup obiektów. Jest to, jak się wydaje, umiejętność głęboko w nas zakorzeniona: przeciętny człowiek, który widział w swoim życiu choćby kilka psów, jest w stanie opowiedzieć, czym charakteryzuje się pies jako gatunek; „pies w ogóle” będzie dla niego np. mięsożernym ssakiem poruszającym się na czterech łapach, pokrytym sierścią i obdarzonym dobrym węchem. Każdego konkretnego psa taki kynolog amator będzie mógł też opisać szczegółowo, wskazując nie tylko cechy wspólne z ogólnym pojęciem psa, ale też jego indywidualne własności – jamnik sąsiadów będzie więc miał krótką sierść, wydłużony tułów, trójkątną głowę, nierówne uszy i uciążliwy charakter.

Czy jednak tak samo, jak jesteśmy w stanie rozpoznawać gatunki zwierząt, roślin i win, radzimy sobie z gatunkami literackimi? Czy balladę romantyczną potrafimy rozpoznać w sposób równie oczywisty i bezbłędny, jak wtedy, gdy patrząc na psa sąsiadów widzimy w nim nie konkretną istotę, lecz typowego przedstawiciela psów lub, ściślej, jamników? Jak zauważył Stanisław Jaworski, takie porównanie, choć poręczne, jest jednak również i niebezpieczne, i powierzchowne. Niebezpieczne, ponieważ grozi redukcją wytworów świata kultury – jakimi są przecież dzieła literackie – do ich prostych odpowiedników ze świata natury. Powierzchowne natomiast dlatego, że: „(...) sądy o wartościach tych tworów przywykliśmy łączyć z ich nowością, indywidualnością. Tyle tylko, że aby zrozumieć tę nowość i indywidualność, przychodzi nam zawsze odwołać się do tego, co uprzednie, co już istniejące” (S. Jaworski, 1999, s. 9).

Pomimo tych różnic myślenie przy pomocy pojęć ogólnych wydaje się niezbędne do prawidłowego funkcjonowania zarówno wśród botaników i kynologów, jak i w świecie czytelników oraz twórców literatury. Taksonomie biologiczne i typologie literackie, które w ten sposób powstają, mają przy tym jeszcze jedną wspólną cechę: są w dużej mierze zależne od aktualnego stanu badań, a więc historycznie zmienne.

W toku rozwoju badań humanistycznych ustabilizował się najpowszechniejszy dziś podział na trzy rodzaje literackie (lirykę, epikę i dramat), niezliczone gatunki (np. powieść) i odmiany gatunkowe (powieść kryminalna, gotycka, inicjacyjna itp.), wreszcie – indywidualne, pojedyncze utwory. Nie jest to jednak ani podział niezmienny, ani oczywisty, ani też nie wygląda na to, by bez problemów dało się go przełożyć na inne niż literatura media. Ze względu na długą tradycję i swoją względną elastyczność, zakorzenił się on jednak w procesie edukacji na tyle mocno, że wydaje się nam niemal zupełnie naturalny.

Cytowany już wcześniej Jaworski gatunek i odmianę gatunkową definiuje następująco:

Współcześnie uważa się najczęściej, że gatunek literacki to zespół istotnych cech, właściwych pewnej dziedzinie literatury pięknej lub/oraz zbiór dzieł zawierających te cechy, wyróżnione ze względu na szczególną formę, treść, tradycję gatunkową lub cel wypowiedzi. Natomiast odmiana gatunkowa oznacza tę postać, w jakiej występował jakiś gatunek w określonej historycznej epoce (np. tragedia renesansowa) lub w określonej kulturze, niekiedy także – jedną z form danego gatunku, wydzieloną na zasadzie tematycznej (np. powieść historyczna lub kryminalna) lub kompozycyjnej (np. powieść rzeka) (S. Jaworski, 1999, s. 11).

W tej niewątpliwie szerokiej definicji rzuca się w oczy przede wszystkim niejednorodność kryteriów podziałów gatunkowych. Gatunki literackie odróżnia od siebie podług Jaworskiego zarówno forma, treść, tradycja gatunkowa, jak i cel wypowiedzi; są to aspekty niewątpliwie ze sobą powiązane, niemniej jednak na pewno nie tożsame. Z definicji tej wynika również historyczna zmienność gatunków: muszą one, podobnie jak byty biologiczne, rodzić się, dojrzewać, „płodzić” kolejne odmiany i w końcu albo zajmować względnie stabilną pozycję w literaturze (jak chociażby powieść kryminalna), albo schodzić na dalszy plan (powieść inicjacyjna) lub wręcz obumierać (powieść gotycka). Jest to niewątpliwie cecha odróżniająca gatunek i odmianę gatunkową od rodzaju literackiego; uznaje się często, że liryka, epika i dramat to kategorie na tyle szerokie i ogólne, że można je uważać za historycznie niezmiennie.

Sama relacja gatunku do rodzaju sprawia na gruncie polskim pewne problemy. Można, odwołując się do Arystotelesa, wywodzić gatunek od greckiego słowa *éidos* (εἶδος); istnieje jednak również pokrewne mu słowo *génos* (γένος), lepiej brzmieniowo odpowiadające polskiemu „gatunkowi” (i na przykład francuskiemu *genre*), oznaczające jednak – jeśli zachować filologiczną ścisłość – właśnie rodzaj. Dlatego też w historii polskich badań nad gatunkami literackimi pojawiały się pomysły na doprecyzowanie terminologii, jak choćby propozycja Te-

resy Michałowskiej, aby naukę o gatunkach oddzielić od nauki o rodzajach – pierwszą nazwać eidologią, drugą natomiast – genologią (T. Michałowska, 2007).

Trop Arystotelesowski jest tu zresztą ważny, ponieważ to właśnie Arystotelesa uznaje się za twórcę podwalin genologii. Choć wskazuje się również wcześniejsze ustępy *Państwa* Platona (ok. 360 r. p.n.e.), w których dokonywano podziału wypowiedzi poetyckich, to właśnie *Poetyka* Arystotelesa (ok. 335 r. p.n.e., połowicznie zachowana) była pierwszą usystematyzowaną próbą. Filozof wyodrębnił dwie główne kategorie poetyckie, które możemy dziś uznać za rodzajowe: epicką, w której wypowiedziom postaci towarzyszyły słowa poety, oraz dramatyczną, która zawierała wyłącznie wypowiedzi postaci. W ich obrębie zawierały się gatunki poetyckie różniące się od siebie przedmiotem naśladowania, uzupełniane kryterium metrycznym i sposobem działania utworu na odbiorcę.

Propozycje Arystotelesa skupiały się przede wszystkim na podziale rodzajowym. Przesunięcie w stronę zagadnienia gatunku dokonało się w tradycji rzymskiej: Horacy w *Ars poetica* (18 r. p.n.e.) charakteryzował gatunek jako jedność treści (czyli tematu, typu postaci przedstawionych, tonacji) oraz warstwy językowej (słownictwa i miary wierszowej). W IV w. Diomedes w *De arte grammatica* połączył porządek rodzajowy i gatunkowy w hierarchicznej relacji: autor wyróżnił niezmiennie historycznie *genus enarrativum* (poeta mówi sam), *genus dramaticum* (mówią postaci) i *genus mixtum* (mówią i poeta, i postaci), które skupiały pod sobą rozmaite gatunki. Jak łatwo zauważyć, to tutaj po raz pierwszy ujawnił się podział trychotomiczny.

Już w klasycznych próbach widoczne były pewne ogólne tendencje. Romuald Cudak zaznacza, że aż do oświecenia wszystkie teorie gatunku opierały się w dużej mierze na rozwiązaniach klasycznych i pojawiały się głównie w postaci poetyk oraz sztuk gramatyki, poezji i wymowy (R. Cudak, 2007, s. 17). Oznaczało to, że zawierały one głównie przepisy wersyfikacyjne, stylistyczne i gatunkowe (poparte zwykle szeregiem przykładowych historycznych realizacji gatunku). Tę cechę poetyk, w opozycji do opisowości, nazywano normatywnością: nie tyle bowiem chodziło w nich o zdanie sprawy ze stanu rzeczy, lecz o sformułowanie gotowych, przejrzystych reguł pisania. Wiązało się to z bardzo konkretnymi konsekwencjami: jak zauważył Stefan Sawicki, w takiej sytuacji „utwór, który nie posiada choćby jednej cechy wymaganej przez pojęcie gatunku, nie jest utworem przynależnym do tego gatunku” (S. Sawicki, 2007, s. 137). Taki sztywny sposób konstruowania nazywamy budowaniem pojęć klasyfikacyjnych. Oczywiście, wiele z dzieł do dziś uważanych za wybitne, nie spełniało w pełni oczekiwań autorów poetyk i współczesnych im klasyfikacji; rzecz jednak w tym, że podstawowym kryterium

wartościowania literatury była właśnie wierność w stosunku do wzorca – pozostałe walory przedstawiały natomiast wartość wtórną.

Klasyfikacje gatunkowe miały się bardzo dobrze mniej więcej do przełomu XVIII i XIX w. Jak wskazuje Cudak, od początku romantyzmu „centralnymi tendencjami w obszarze świadomości genologicznej możliwej do zrekonstruowania z tekstów literackich są: zacieranie granic pomiędzy gatunkami, synkretyzm gatunkowy, sytuowanie się dzieł poza systemem klasycznego repertuaru gatunków i swoista destrukcja tego systemu, wprowadzenie nowych gatunków” (R. Cudak, 2007, s. 20). Nie był to oczywiście kres gatunkowości; wręcz przeciwnie, antygatunkowe i synkretyczne nastawienie nie przeszkodziło, na co wskazuje Sawicki, trwaniu ostrych klasyfikacji w podręcznikach i w świadomości wielu teoretyków (S. Sawicki, 2007, s. 140). Romantyzm zapalał też ogromną sympatią do gatunków lokalnych (*Bildungsroman* lub polska „gawęda”), proponowano wręcz czasami jednorazowe określenia gatunkowe w rodzaju „historii szlacheckiej” Adama Mickiewicza czy „romansu dramatycznego” Juliusza Słowackiego. Kulminacji tego procesu można się dopatrzeć nieco później, w powstałej na przełomie XIX i XX w. estetyce Benedetto Crocego, dla którego każde dzieło literackie było unikalnym, nie dającym się uchwycić w ogólniejszych kategoriach aktem; w tym sensie każdy utwór stał się sam dla siebie oddzielnym gatunkiem.

W międzyczasie instytucja poetyk normatywnych zanikła; zgodność ze wzorcem gatunkowym stawała się wręcz często – w związku z modernistycznym i awangardowym wymaganiami nowatorstwa – powodem ocen negatywnych. Teoria literatury nadgoniła te tendencje z jakimś opóźnieniem; dopiero pod koniec pierwszej połowy XX wieku dużą rolę zaczęły odgrywać typologiczne ujęcia gatunków, które, w odróżnieniu od klasyfikacji, zakładały jedynie stopniowalne podobieństwo badanego utworu do pewnego modelu (podstawowym kryterium stało się natężenie cech podobnych do wzorca). Ponieważ pojęcia typologiczne były znacznie bardziej elastyczne niż sztywne klasyfikacje oraz łatwo pozwalały śledzić historyczny rozwój gatunków, szybko opanowały świadomość teoretyczną badaczy literatury.

Mniej więcej taką koncepcję gatunku formułowały dominujące do lat 70. XX w. teorie strukturalistyczne. Gatunek był zwykle w ich ujęciu, jak wskazuje Cudak, „strukturą dynamiczną, zmienną, nieustannie ewoluującą i przeobrażającą się w czasie” (R. Cudak, 2007, s. 27). Sawicki zaproponował dla opisu tego procesu trzecie – obok klasyfikacyjnego i typologicznego – politypiczne rozumienie gatunku. Politypiczność oznaczała przynależność do zbioru rozumianą najbardziej liberalnie; kryterium „nasycaenia” konkretnego utworu gatunkowością stawała się tylko liczba cech zbieżnych z wieloma typo-

wymi egzemplarzami, bez podziału tych cech na istotne i drugorzędne (S. Sawicki, 2007, s. 140–141).

Uwidoczniła się też inna tendencja: ponieważ strukturalizm zajmował się głównie badaniem literatury jako tworu językowego, naturalną kolejną rzeczą wydawało się dostrzeżenie gatunkowości w tych tworcach językowych, które wcześniej znajdowały się poza polem zainteresowań badaczy. Podstawową inspiracją stała się w tym przypadku teoria gatunków mowy Bachtina, podług której, jak pisze Seweryna Wyślouch, „(...) każda wypowiedź jest rodzajem działania i właśnie różniące się między sobą wypowiedzi (...) stanowią podstawowe »gatunki mowy« (...). Mówimy więc określonymi gatunkami mowy, jak powitanie, pożegnanie, życzenie, skarga itp.” (S. Wyślouch, 2007, s. 292). Wizja ta dawała nadzieję na gatunkową teorię całej językowej komunikacji, w ramach której gatunki literackie byłyby po prostu wysoce skomplikowanymi potomkami gatunków mowy (tren byłby więc np. dalekim wnukiem lamentu i prawnukiem skargi, sonet – opisu i refleksji). Sam Bachtin nie zmierzył się z próbą rekonstrukcji dziejów konkretnego gatunku literackiego; dzięki jego propozycjom powstała jednak genologia lingwistyczna, która stała się ważną i bogatą w szczegółowe opracowania dziedziną funkcjonującą na styku językoznawstwa i teorii literatury (B. Witosz, 2007).

Współczesna sytuacja gatunków wydaje się tymczasem odporna na syntezy w stylu Bachtina. Z jednej strony gatunkowość jest dziś często cechą niepożądaną, w czym widzieć można późne dziedzictwo romantyzmu; stosowanie reguł zastąpiono raczej dążeniem do ich problematyzowania i rozbijania, pojawia się też mnóstwo tworców gatunkowych skrajnie zindywidualizowanych (na polskim gruncie doskonałym przykładem są przewrotne formy uprawiane przez Wisławę Szymborską – moskaliki, lepiej, odwódki czy altruiki). Z drugiej strony kultura popularna wydaje się – często bez zaplecza teoretycznego – bardzo chętnie korzystać z kategorii gatunkowych, co widać szczególnie w przypadku kina, muzyki, gier komputerowych i komiksu. Wśród wielbicieli filmów gore, hip-hopu czy RPG precyzyjne rozróżnienia na gatunki i odmiany gatunkowe grają niezwykle ważną rolę, prowadząc wręcz do identyfikacji niektórych subkultur z konkretnym typem utworów. Wreszcie: istnieją skonwencjonalizowane gatunki literackie, zarówno wysokie (jak sonet) czy bardziej ludyczne (limeryk), które wciąż cieszą się nieustającą popularnością wśród autorów i czytelników. Wydaje się więc, że gatunkowość w pewnych rejonach kultury słabnie i obumiera, w innych natomiast wręcz się umacnia.

W badaniach nad tymi wielotorowymi zjawiskami dominują dziś trzy najogólniejsze tendencje. Po pierwsze: wkroczyła do nich kognitywistyka, która zaoferowała spojrzenie na gatu-

nek pokrewne proponowanej przez Sawickiego politypiczności. W tej perspektywie bada się raczej postrzeganie gatunku przez odbiorców i autorów literatury, czyli sposób, w jaki gatunki istnieją w czytelniczej świadomości – z czego zresztą często czyni się inspiracjom kognitywistycznym zarzuty (S. Wysłouch, 2007, s. 292). Po drugie: literackie teorie gatunkowe stanęły przed wyzwaniem związanym z rozwojem nowych mediów. Z pewnością sformułowanie dającej się sprawnie stosować genologii multimedialnej jest jednym z bardziej palących dziś problemów, język bowiem, którym zajmowała się genologia literacka, w filmie lub w grach komputerowych stanowi jedynie element złożonej, polifonicznej całości (por. E. Balcerzan, 2007 oraz S. Wysłouch, 2007). Po trzecie: w wyniku rozwoju badań kulturowych gatunek stał się w naturalny sposób zagadnieniem z pogranicza krytyki feministycznej, studiów kolonialnych i współczesnych odmian marksizmu. Kulturowa teoria gatunku zajęła się sposobem funkcjonowania gatunków w społeczeństwie: z jakich zjawisk społecznych wynikają, jakie zjawiska społeczne tworzą i umacniają, jak kształtuje się ich relacja z władzą i jaką potencjalną rolę emancypacyjną można im przypisać. Pole zainteresowań kulturowej teorii gatunku jest, jak widać, bardzo szerokie i obejmować musi szereg zjawisk: będą w jej obręb wchodziły zarówno interdyscyplinarne badania kultury popularnej i twórczości dotąd marginalizowanej, jak i zupełnie nowe próby opowiedzenia i reinterpretacji historii gatunków znanych. Jest to obecnie najprężniej rozwijająca się dziedzina badań genologicznych, co widać szczególnie w rosnącej popularności genderowej teorii gatunku (I. Iwasiów, 2000; G. Ritz, 2000; R. Sendyka, 2006).

Interpretacja

Julian Przyboś
Zamiast sonetu

Krym – ale niepodobny ze skalnych obrysów
do wzniosłego z „Sonetów”: skryty w swej górnoci...

Tak tu mieszkam, jakbym się uniósł
i jakbym opadał – spokojnie – z wysoka:
mieszkam równo z czubami cyprysów.

Więcej niż patrzę: dotknę spojrzeniem wierzchołka:
drgnął cicho i wysoce.

Niebo codziennie tonie –
i tonie w zatoce,
gdy powoli podnoszą się z morza.

Cień od bliskiego szczytu na piórze się kładzie.

Piszę: na stronie świata pojawia się zorza
wieczorna – zamiast opisu.

(Tak mięsień serca nie boli mnie bardziej.)

Późny wiersz Przybosia (z tomu *Wiersze ostatnie* z 1971 r.) już w samym tytule odwołuje się do sonetu, jednak jest to odwołanie mające – przynajmniej deklaratorywnie – negatywny charakter, sygnalizujące raczej, że utwór ma sonet zastąpić, nie zaś być jego kanoniczną realizacją. Potwierdza to pierwsza strofa, w której sonet pojawia się znów negatywnie, lecz już nie jako kategoria gatunkowa, a w roli konkretnego cyklu – *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza. Mamy więc do czynienia jednocześnie z dwoma sygnałami intertekstualnymi: niejednoznaczną deklaracją gatunkową i odwołaniem do tradycji romantyzmu.

Sonet jest gatunkiem o uściślonej, dyscyplinującej autora formie wersyfikacyjnej: zwykle pisany 13 zgłoskowcem lub 11 zgłoskowcem, w najstarszej odmianie włoskiej składa się z dwóch czterowierszy z okalającym układem rymów (*abba abba*) i dwóch tercyn (*cdc cdc* lub *cde cde*). W realizacji francuskiej tercyny zastąpiono czterowierszem i dystychem (*cdde ee* lub *cc deed*), odmiana angielska zaś (nazywana też Szekspirowską) zawiera trzy czterowiersze i dystych. Żaden z tych układów wersyfikacyjnych w wierszu Przybosia się nie pojawia; brak tu charakterystycznego dla któregośkolwiek z sonetów podziału na strofy, nie ma też śladów izosylabizmu. Zgadza się jedynie liczba wersów, w sumie jednak *Zamiast sonetu* sonetem w ścisłym znaczeniu tego słowa na pewno nie jest.

Podobieństwa można jednak odnaleźć gdzie indziej: oprócz układu strof i rymów sonet charakteryzuje się bowiem również specyficznym, silnie skonwencjonalizowanym układem treści. Dwu (lub trzem) rodzajom strof powinien odpowiadać podział na część opisową i część puentującą. Występują rzecz jasna spore wahania nawet w tekstach kanonicznych (np. u samego Szekspira cały sonet często wypełniała po prostu refleksja), niemniej jednak schemat „opis – puenta” zwykle pozostaje w mocy. Z tej perspektywy relacja utworu Przybosia do wzorca wydaje się łatwiejsza do wychwycenia, wiersz bowiem z grubsza zachowuje semantyczną zasadę organiza-

cji sonetu. Znajduje się w nim część opisowa, o tyle nietypowa, że autor ujawnia w niej proces twórczy; w ostatnim dwuwierszu czynność pisania staje się bowiem ekwiwalentem opisu i zorza, która „pojawia się na stronie świata”, może być rozumiana albo jako element opisu przyrody, albo bardzo literalnie – jako zorza (słowo) pojawiająca się (zapisywana) na stronie (karcie papieru) świata (tekstu lub języka). Ujawnia się tu awangardowa koncepcja poezji: pisanie nie jest czynnością mimetyczną, nie ma naśladować rzeczywistości, lecz raczej ją kreować (stąd bierne z pozoru patrzenie na wierzchołek cyprysu zrównane zostaje z jego dotknięciem).

Co znamienne, tę przewrotną część opisową w *Zamiast sonetu* daje się też podzielić – z wyjątkiem wyraźnie oddzielonej graficznie nawiasem puenty – mniej więcej na trzy równe części. I to nie tylko semantyczne; pierwszą z nich okalają również żeńskie rymy „obrysów” i „cyprysów” (z wewnętrznym, słabszym współbrzmieniem *Sonetów*), drugą od wewnątrz spinają „wysoce” i „zatoce”, trzecią zaś – wchodzące na terytorium drugiej „morza” i „zorza” (z krótkim, ale dobrze słyszalnym echem „serca” w puencie). Przyboś zatem, zamiast dokładnie łączyć ze sobą równe strofy, przeciąga w sposób pozornie niedbały pojedyncze i podwójne ściegi z rymów. Ponieważ w pozbawionym wyraźnych współbrzmień wierszu takie dalekie zbieżności dźwiękowo-graficzne rzucają się od razu w oczy, układ ten nasuwa na myśl wyraźne skojarzenia z sonetem angielskim.

Pejzaż, jaki wyłania się z części opisowej, różni się jednak znacznie od pierwowzorów autorstwa Mickiewicza. Krajobraz w *Ciszy morskiej* czy *Żegludze* był rodzajem pejzażu wewnętrznego, stanowiącego uzewnętrznienie uczuć podmiotu – stąd też brała się jego intensywność i emocjonalne nasycenie. Przyboś tymczasem redukuje swój opis do kilku prostych elementów; dominuje tu statyka i powolny, naturalny ruch („unoszenie się” i „opadanie”), nie pojawiają się ani istoty ludzkie, ani – hołubione przez Mickiewicza – motywy orientalne. Z egzotycznego, sensualnego Krymu *Sonetów* zgodnie z tezą pierwszego wersu nie pozostaje właściwie nic; bogactwo romantycznych doznań zastępują pojedyncze, ledwie zarysowane bodźce – i tu również widzieć należy nawiązanie do awangardowej kondensacji formalnych środków. Podobnie dzieje się w puencie: Przyboś rozbija w niej z premedytacją zużytą metonimię serca jako siedliska emocji i uczuć. Tak rozumiane serce pojawia się w zakończeniu *Ciszy morskiej* Mickiewicza („O myśli! w twojej głębi jest hydra pamiętek / Co śpi wśród złych losów i namiętnej burzy; / A gdy serce spokojne, zatapia w nim szpony.”), tymczasem Przyboś odwraca trop i serce zastępuje dosłownym mięśnieniem serca. Jest to więc gra z puentą Mickiewicza (w *Ciszy morskiej* spokój krajobrazu i serca przywołuje niepokojące

wspomnienia; u Przybosia – przeciwnie – daje ukojenie); mięsień serca ma jednak również z pewnością znaczenie autobiograficzne: autor *Zamiast sonetu* na serce chorował (co zresztą stało się przyczyną jego śmierci). Ból jest tu jak najbardziej dosłowny.

Przyboś prowadzi przede wszystkim awangardową grę z konwencją sonetu. Odwołuje się przy tym do dwóch bytów jednocześnie istniejących w świadomości czytelników: do „idealnego” gatunku i rządzących nim reguł, które od razu podważa, oraz do konkretnego cyklu Mickiewicza, z którym wchodzi w polemikę. Nie jest to połączenie przypadkowe: Piotr Michałowski zauważa w swojej analizie współczesnej „sonetomanii”, że o ile sonet do dziś stanowi dla poetów ciągle na nowo wykorzystywany materiał twórczy, o tyle w polskiej tradycji stał się on sygnałem niemalże automatycznie przywołującym autora *Sonetów krymskich* (P. Michałowski, 2009, s. 178). Łączenie sonetów i Krymu jest wręcz nad Wisłą rodzajem literackiego odruchu bezwarunkowego, i to na ten odruch liczy Przyboś: zakłada, że literalne przywołanie gatunku da się wesprzeć odwołaniem do jego bardzo konkretnej historycznej realizacji, dzięki czemu czytelnik zostanie wyczulony na rozproszone i mocno przekształcone elementy sonetu obecne w konstrukcji i treści utworu.

Właśnie taki, pośredni sposób istnienia gatunku, niektórzy badacze uważają za najbardziej charakterystyczny dla dzisiejszej literatury. Najdobitniej myśl tę sformułował Stanisław Balbus, pisząc o współczesnej kondycji gatunku literackiego: „Gatunki literackie nie uległy bynajmniej »zagładzie«. Taksonomia genologiczna nie wyczerpała się i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili określić, od jak już dawna) w inne niż tradycyjnie jej to przyznawano rejony. W jakie »inne« i w stosunku do czego »inne«? Rzykując znaczne uproszczenie – a może tylko znaczny skrót dowodowy – powiem tak: przeniosła się z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki tych form” (S. Balbus, 2000, s. 165).

Oznacza to tyle, że dziś gatunek przestał być według Balbusa prostą matrycą, która służy do prawidłowego napisania i późniejszego odczytania literackiego utworu. Ponieważ granice genologiczne wciąż się rozmywają, wszelkie próby tworzenia według norm można uznać za marginalne i będące rodzajem gry, oporu lub przynajmniej przekornej zabawy – w każdym razie na pewno nie konformizmu wobec reguł epoki, ta bowiem reguł raczej nie uznaje. Gatunek stał się natomiast poręcznym narzędziem interpretacyjnym; ponieważ, przynajmniej w historycznej świadomości czytelników, sonety wciąż istnieją – przywołanie sonetu automatycznie uruchamia kontekst, w którym czytelnik umieszcza dzieło. „Każda bowiem taka konstrukcja – pisze Balbus – zjawia się zawsze i nieodzownie wśród gatunków, które już zaistniały i w naj-

lepiej istnieją nadal, stanowiąc zespoły realnych przedmiotów hermeneutyki historycznej” (S. Balbus, 2000, s. 171). Przyboś w sposób mistrzowski z tego faktu korzysta, warto jednak zauważyć niebezpieczeństwo kryjące się za takim zabiegiem: czytelnik niezaznajomiony z twórczością Mickiewicza straci zupełnie możliwość zrozumienia wiersza. Ponieważ *Sonetów krymskich* zawierają cały interpretacyjny kontekst utworu – bez nich *Zamiast sonetu* nie tyle zubożeje, ile po prostu zupełnie zatracą sens. W ten sposób, paradoksalnie, swobodny pozornie anty-sonet Przybosia staje się w istocie niewolnikiem gatunkowej konwencji.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Balbus S.: *Zagłada gatunków*, w: W. Bolecki, I. Opacki (red.), *Genologia dzisiaj*, Warszawa 2000.
- Bolecki W., Opacki I. (red.): *Genologia dzisiaj*, Warszawa 2000 (tu: I. Iwasiów, *Gatunki i konwencje w badaniach gender*; G. Ritz, *Gatunek literacki a gender. Zarys problematyki*).
- Cudak R., Ostaszewska D.: (red.), *Polska genologia literacka*, Warszawa 2007 (tu: R. Cudak, *Słowo wstępne*; R. Cudak, *Rzut oka na polską genologię literacką*; S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój gatunków literackich*; S. Sawicki, *Gatunek literacki. Pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?*; S. Balbus, *Zagłada gatunków*; T. Michałowska, *Rodzaje czy rodzaj? Problemy taksonomii literackiej*; E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*; S. Wyśłouch, *Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje*).
- Jaworski S.: *Wstęp*, w: M. Bernacki, M. Pawlus (red.), *Słownik gatunków literackich*, Bielsko Biała 1999.
- Michałowski P.: *Ponowoczesna sonetomania?*, w: R. Cudak, D. Ostaszewska (red.), *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, Warszawa 2009.
- Sendyka R.: *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: Nycz R., Markowski M. P. (red.): *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006.
- Witosz B.: *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*, Katowice 2005.

Tekst literacki

- Przyboś J.: *Zamiast sonetu*, w: tegoż, *Rozbłysk znaczeń*, wybór, wstęp i komentarz J. Duk, Łódź 1986, s. 266.

Gender

Sławomir Iwasiów

Definicje

Rozpowszechnienie terminu *gender* w naukach humanistycznych można przypisać amerykańskiej filozofce Judith Butler (ur. 1956), autorce między innymi książek *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) oraz *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997). Badaczka, rekonstruując w *Gender Trouble* teorie feministyczne, rozważała ich wpływ na ukonstytuowanie się pojęcia płci kulturowej (*gender*) i wskazywała na wynikające z tego faktu konsekwencje, wśród których należy wymienić: zakwestionowanie nienaruszalności tradycyjnego podziału ról społecznych na męskie i kobiece oraz dążenie do równości kobiet i mężczyzn we wszystkich aspektach życia społecznego (dostępu do wykształcenia, pracy, funkcji publicznych itp.).

Książka Butler ukazała się w Polsce nakładem Wydawnictwa Krytyki Politycznej w 2008 r. pod nieco zmienionym, choć jak się wydaje trafnym tytułem – *Uwikłani w płęć*, który niezupełnie odpowiada pierwotnej formule „kłopoty z *gender*”. Oryginalny tytuł obrazuje bowiem prawdziwe kłopoty, jakich *gender*, niczym *troublemaker*, przysparza w najnowszych dyskusjach, nie tylko akademickich, ale także prywatnych, publicystycznych, a coraz częściej – politycznych. Idee Butler, a także innych genderowych badaczek i badaczy, nie zawsze spotykały się z pozytywnym przyjęciem krytyki, w tym krytyki feministycznej. Kłopoty, jakie może sprawiać *gender* amerykańska autorka wy-punktowała między innymi we wstępie do *Gender Trouble* napisanym do wydania z 1999 r.:

Współczesne debaty feministyczne dotyczące znaczenia kulturowej płci co jakiś czas wywołują zakłopotanie – tak jakby jej niedookreśloność mogła w końcu doprowadzić do porażki feminizmu. Może jednak kłopoty nie muszą wcale tak źle się kojarzyć. Według dyskursu panującego w moim dzieciństwie nie należało w ogóle sprawiać kłopotów właśnie po to, by samemu w nie nie wpadać. Najwyraźniej bunt i nagana miały wspólny mianownik. To spostrzeżenie dało początek krytycznemu wglądowi w subtelne mechanizmy władzy: dominujące prawo groziło kłopotami, nawet je powodowało, a wszystko tylko po to, by kłopotów uniknąć (J. Butler, 2008, s. 33).

„Sprawianie kłopotów” stanowi wyraz sprzeciwu wobec powszechnie przyjętym zasadom i jest postrzegane jako przejaw niesubordynacji. Tezę książki Butler – i w pewnym sensie definicję samej kategorii *gender* – można by zatem zmieścić w takim oto stwierdzeniu: zdobywanie wiedzy o świecie musi wywoływać niepokoje, rodzić sympatie i antypatie, „sprawiać kłopoty”.

Pomysł Butler na opisanie kategorii płci kulturowej, po blisko ćwierćwieczu od publikacji *Gender Trouble* i mimo wciąż powstających na ten temat prac naukowych, nie stracił intelektualnej zaczepności. Idąc tropem filozofii feministycznej – podpatrując społeczne mechanizmy i przytaczając przykłady z życia codziennego, prowokując i podważając dogmaty – autorka przybliżyła znaczenie terminu *gender*. Genezą myślenia genderowego jest według badaczki potrzeba określenia tożsamości kobiet w perspektywie feminizmu:

Teza, że patriarchy ma charakter uniwersalny, nie cieszy się już dziś taką popularnością. Jednak towarzyszące jej wyobrażenie o istnieniu powszechnie podzielanego pojęcia „kobiet” okazało się mieć dłuższy żywot. Oczywiście temat ten wywołał wiele dyskusji. Czy wszystkie „kobiety” mają ze sobą coś wspólnego, co poprzedzałoby ich ucisk, a może ich więź polega jedynie na ich wspólnym położeniu? Czy jest coś szczególnego w kulturach kobiecych, co pozostawałoby bez związku z ich podporządkowaniem hegemonicznej, maskulinistycznej kulturze? Czy swoistość i integralność właściwa kulturowym albo językowym praktykom kobiet jest zawsze określona w opozycji do, a tym samym na warunkach jakiejś dominującej formacji kulturowej? (J. Butler, 2008, s. 46–47).

Podobnych pytań retorycznych, zarówno w dalszym ciągu przytoczonego wyżej fragmentu, jak i w całej książce *Uwikłani w płęć*, Butler stawia znacznie więcej. To właśnie narastające wokół feminizmu komentarze, ich wpływ na teorie społeczne, ale także realne działania polityczne, publicystyka, głosy opinii publicznej, edukacja i sztuka są źródłem refleksji nad tożsamością kulturową, impulsem do zdefiniowania pojęć „kobiecości” i „męskości”. To feminizm, wbrew obiegowym opiniom, podkreśla opozycję kobiece/męskie i pozwala myśleć o niej w perspektywie takich kategorii, jak „język”, „kultura” czy „polityka” (J. Butler, 2008, s. 47). Innymi słowy, jednym z ważniejszych osiągnięć feminizmu jest pogłębiona refleksja nad społecznymi rolami kobiet (wtórnie także mężczyzn), a dokładniej rzecz ujmując – zasługą feminizmu jest stworzenie zapotrzebowania na dyskusję nad rolami, w jakie kobiety i mężczyźni wchodzą w związku ze swoimi biologicznymi i kulturowymi predyspozycjami. *Gender* to na tym tle krok naprzód w ewolucji filozofii feministycznej, kolejny etap w dyskusji na kobiecością, męskością, a także innymi perspektywami postrzegania płci.

Biologiczna opozycja dwóch płci (*sex*), na pierwszy rzut oka, nie powinna sprawiać trudności poznawczych. Jednak Butler poddaje w wątpliwość ten „naturalny” ład:

W założeniu o binarności systemu kulturowej płci ukrywa się przekonanie, że stosunek między kulturową i biologiczną płcią opiera się na naśladownictwie, gdzie kulturowa płęć odzwierciedla biologiczną lub jest przez nią w inny sposób ograniczana. Jeśli teoria głosi, że kulturowa płęć jest radykalnie niezależna od biologicznej,

wówczas kulturowa płeć staje się artefaktem, nikomu na stałe nie przypisanym. Oznacza to, że mężczyzna oraz mężczyźni może równie łatwo odsyłać do ciała żeńskiego, jak i męskiego, a kobieta i kobiety może oznaczać i ciała męskie, i żeńskie (J. Butler, 2008, s. 51).

Parafrazując słowa Butler: płeć kulturowa (*gender*) nie musi pokrywać się z płcią biologiczną (*sex*). Czy płeć biologiczna posiada zatem pierwszeństwo, prawo do miana „naturalnej”, przypisanej do jednostki w biologicznie zaplanowanym porządku świata? I tu filozofka nie daje łatwego rozwiązania: płeć biologiczna również jest wytworem teorii, a sam podział na dwie płcie biologiczne nie stanowi naturalnego porządku, natomiast powinien być postrzegany jako wytwór kultury. Warto jednak podkreślić, że Butler reprezentuje filozoficzny sposób myślenia, a zatem jej konceptów nie należy rozumieć dosłownie. W poglądach badaczki, w tym także w tezie o kulturowym ukonstytuowaniu biologii, pobrzmiwają podstawowe kwestie poznawcze, ale przede wszystkim pytanie o to, w jaki sposób człowiek może uzyskać dostęp do rzeczywistości.

Jak w takim razie należy rozumieć słowa Simone de Beauvoir: „nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi”? Butler odpowiada: „De Beauvoir doskonale pokazuje, że »stajemy« się kobietami, a dzieje się tak pod naciskiem kultury. Oczywiście przymus ten nie pochodzi od »biologicznej płci«” (J. Butler, 2008, s. 55). Znaczenie słów de Beauvoir może być i takie: płeć biologiczna wymaga kulturowej interpretacji, bezustannego dookreślenia, co to znaczy być kobietą, ale też – i to również rola krytyki genderowej – co to znaczy być mężczyzną.

Z pewnością rozwój studiów genderowych (*Gender Studies*) to nie tylko zasługa książki Judith Butler, co można prześledzić w polskiej tradycji rozważań nad płcią kulturową. Jedną z pierwszych książek w polskiej humanistyce, jeśli nie pierwszą, która podejmowała próbę rekonstrukcji filozofii feministycznej i położyła fundamenty pod badania genderowe, była antologia przekładów pod tytułem *Nikt nie rodzi się kobietą* z 1982 r. Redaktorka tomu, filozofka Teresa Hołówska, pisała we wstępie o społecznie utrwalonych stereotypach na temat płci, niejako odnosząc się do uchwyconego w tytule książki aforyzmu Simone de Beauvoir:

Powszechne przeświadczenie, że rola „żywiciela” i „głowy domu” należy do rdzennie męskich, przestaje klócić się z równie powszechnym cedowaniem jej na rozwódki, gdy tylko uprzytomnimy sobie, jak dalece podziałem ról w rodzinie rządzi zasada, by kosztami reprodukcji obciążać przede wszystkim kobiety. Ideał żony zakłada wykonywanie wielu zadań, w których „typowa kobieta” nie może czuć się pewnie – dobra towarzyszka życia to nie tylko kucharka, sprzątaczką i pielęgniarką, ale także – w razie potrzeby – sprawny kierowca, biegły rachmistrz i kompetentny zarządca (T. Hołówska, 1982, s. 17).

Z perspektywy czasu kwestie feministyczne podejmowane przez Hołówkę zyskują genderowy wymiar: różnice między płcią biologiczną a kulturową, pytania o role społeczne kobiet i mężczyzn, kwestionowanie binarnej opozycji kobiecości i męskości, a przede wszystkim podważanie stereotypów na temat płci i dążenie do zmiany społecznych przyzwyczajzeń to nie tylko elementy filozofii feministycznej, ale także główne zadania studiów nad płcią kulturową. Tych kwestii dotyczą choćby trzy pierwsze, jak pisze sama redaktorka, klasyczne teksty feministyczne, zapowiadające rozkwit myślenia genderowego: Margaret Mead *Płeć i charakter* (oryg. wyd. 1973), Helen Mayer Hacker *Kobiety jako grupa mniejszościowa* (oryg. wyd. 1969) oraz Kate Millet *Teoria polityki płciowej* (oryg. wyd. 1970).

W polskiej nauce problematyką studiów nad płcią kulturową zajmowało się między innymi pismo „Katedra” wydawane pod szyldem Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie w 1996 r. powstał kierunek *Gender Studies*. Redaktorki pierwszego numeru – Bożena Chołuj, Małgorzata Fuszara, Agnieszka Grzybek, Teresa Oleszczuk – pisały w edytoriale o profilu „Katedry”: „Pismo, podobnie jak studia, ma charakter interdyscyplinarny. Zamierzamy w nim nie tylko dokumentować dotychczasowe dokonania, ale i zastanawiać się nad kwestiami otwartymi i problematycznymi związanymi z konceptualizacją *gender*” („Katedra” 2001, nr 1, s. 1). „Katedra” opublikowała w tym premierowym zeszycie między innymi teksty autorek: Małgorzaty Fuszary (*Bilans na koniec wieku*), Bożeny Chołuj (*Różnica między women’s studies a gender studies*), Joanny Bator (*Filozoficzny wymiar feminizmu*), Ingi Iwasiów (*Wokół pojęć: kanon, homoerotyzm, historia literatury*), Marii Janion (*Figury tego, co kobiece*) oraz Anny Nasiłowskiej (*Dziedzictwo Zofii. Szlacheckie wzorce obyczajowe w prozie kobiet XX wieku*). Joanna Bator, charakteryzując filozofię feministyczną i opisując jej historię, zastanawiała się nad przekładalnością funkcjonujących w tekstach naukowych terminów *sex difference* i *gender difference*, a jednocześnie definiowała przedmiot zainteresowania krytyki genderowej:

Moim zdaniem najlepiej oddaje istotę rzeczy dosłowny przekład, w którym *sex difference* przetłumaczone jest jako różnica płci, a *gender difference* jako różnica rodzaju. Możemy zatem mówić o odmiennych „rodzajach” ludzi, podobnie jak mówimy o różnych rodzajach gramatycznych. Zanim w języku angielskim słowo „rodzaj” zaczęło być intuicyjnie łączone z pewną sferą kulturowej tożsamości człowieka, brzmiało podobnie obco i sztucznie jak teraz dla nas. Różnica płci (ang. *sex difference*) oznacza anatomiczną i fizjologiczną odmienność ciał. Różnica rodzaju (ang. *gender difference*) określa każdą, inną niż biologiczna, różnicę płci i odnosi się do kulturowej tożsamości człowieka (J. Bator, 2001, s. 68).

W zakończeniu tego tekstu Bator reinterpretuje słowa de Beauvoir i stwierdza, że „nikt nie rodzi się feministką” (J. Bator, 2001, s. 79). To chwytliwa formuła, ale przy tym obrazująca sens terminu *gender*: nikt nie rodzi się feministką, ale każdy może nią być, podobnie jak nikt nie rodzi się lekarzem (lekarzem), pisarką (pisarzem) albo nauczycielką (nauczycielem), ale każdy może nią (nim) zostać, przyjął taką czy inną profesję zarówno jako pracę, jak i rolę społeczną. Chwytliwość niektórych pojęć z zakresu *Gender Studies* ma jeszcze inną funkcję. Studia nad płcią kulturową wzięły na siebie – i wciąż kontynuują tę powinność – zadanie przekładania znaczeń, które funkcjonują w nauce na język popularyzatorski, przystępniejszy w odbiorze społecznym. Idee genderowe przeniknęły w związku z tym do wielu dyscyplin naukowych (filozofii, socjologii, literaturoznawstwa i innych), stały się częstym tematem publicznych debat, wpłynęły na różne dziedziny sztuki.

Być może „zwrot genderowy” jest najlepiej widoczny w ostatnich latach w literaturze i badaniach nad literaturą. Powstało wiele prac literaturoznawczych z zakresu studiów nad płcią kulturową, między innymi *Gender dla średniozaawansowanych* Ingi Iwasiów (2004), *Czytelnik jako kobieta* Ewy Kraskowskiej (2007) czy *Feministyczna krytyka literacka* Krystyny Kłosińskiej (2010), a proza pisana przez kobiety, jak i przez mężczyzn musi liczyć się z wpisanymi w nią „różnicami rodzaju”. Trudno obecnie czytać najnowsze powieści, opowiadania, autobiografie, eseje czy reportaże bez zadawania szeregu pytań: o wpływ konwencji gatunkowych na tworzenie obrazów kobiecości i męskości, o status mężczyzn i kobiet w przedstawianym świecie, o cechy (męskie i kobiece) bohaterów i bohaterek.

Interpretacja

W powieści Joanny Bator (ur. 1968) pod tytułem *Ciemno, prawie noc* podążamy śladami Alicji Tabor, dziennikarki z Warszawy, która po latach wraca do rodzinnego Wałbrzycha. Powody podróży Alicji są początkowo czysto zawodowe: bohaterka ma zrobić reportaż prasowy na temat zaginionych dzieci, natomiast z czasem okazuje się, że wyjazd do Wałbrzycha ma także głębszy, osobisty wymiar. Fragmenty biografii Alicji – stary dom nieżyjącego ojca, tajemniczy pan Albert opiekujący się obojętnie, samobójcza śmierć siostry Ewy – zaczynają w miarę rozwoju fabuły nabierać pełniejszych konturów, by tak rzec, wyłaniają się z mroku przeszłości. Bohaterkę poznajemy w podróży, kiedy musi zmierzyć się z dawno niewidzianymi stronami:

Gdy dojechałam do Wałbrzycha, byłam wyczerpana i przez chwilę stałam na opustoszałym, tonącym w lodowatym deszczu peronie, wdychając zapach węglowego pyłu. Patrzyłam na ludzi szybko znikających

w podziemnym przejściu i ogarniało mnie poczucie samotności tak dojmującej, że z trudem zmusiłam się, by ruszyć w kierunku dworca. Budynek w środku okazał się wymarły. Na ścianie ktoś napisał „Górnik chuje” i „Górnik pany”, może przyjezdny sam miał dokonać wyboru, by przypieczetować swój los, zanim jeszcze wyjdzie w miasto (J. Bator, 2012, s. 13).

Od początku powieści Bator powoli, acz konsekwentnie odsłania kolejne fakty z życia bohaterki, co sprawia, że fabuła zyskuje tajemniczy, niepokojący wymiar. W tym sensie *Ciemno prawie noc* ma w sobie coś z thrillera – podczas lektury nigdy nie wiemy, co wydarzy się za moment i w jaką kolejną, przeważnie niezwykłą lub przerażającą sytuację wplącze się Alicja. Poza tym zwraca uwagę estetyczna strona tej prozy, nawiązująca nie tylko do stylistyki dreszczowca, ale także (pośrednio przez tematykę) do kryminału oraz (za sprawą mrocznego otoczenia) do horroru. „Estetyczny” jest na przykład pierwszy poranek bohaterki w rodzinnym domu:

W pierwszej chwili nie wiedziałam, gdzie jestem, dlaczego zamiast kojącego mroku i ciepła mojej warszawskiej sypialni budzi mnie światło i chłód. Wałbrzych, stary dom, w którym wychowywałam się u stóp Zamku Książ. Kafłowe piece, podwójne okna, uszczelniane na zimę watą, i drewniane podłogi pełne szpar, z których wydłubywałam poniemieckie igły, guziki, paznokcie i włosy. Przechowywałam te znaleziska w pudełkach po zapalniczkach, nie mając pojęcia, dlaczego to robię. Ewa krzywiła się, „znów wygrzebałaś Niemca z podłogi, Wielbłądko”. Szpary jak groby, kto tak mówił? (J. Bator, 2012, s. 20).

To, co przykuwa uwagę w tym fragmencie, ale także w innych momentach powieści Bator, to nawiązania do tradycyjnych gatunków i utworów literackich, połączone z wyrazistą postacią głównej bohaterki – Alicja jest osią tej powieści, to ona jako kobieta sprawia, że pozornie dobrze znane motywy nabierają nowych znaczeń. Wszystko, co dotyczy bohaterki, można w taki czy inny sposób odnieść albo do tradycyjnych fabuł literackich, albo do popularnych obecnie gatunków prozy. Powrót po latach do domu to jakby dalekie echo *Odysei* Homera (iluż bohaterów wracało w ten sposób po latach wojny, tułaczki, wygnania?), ale w *Ciemno, prawie noc* to nawiązanie zyskuje inny wymiar: kobieta wraca po latach w rodzinne strony i to jej przeżycia, doświadczenia i trudności życiowe są w centrum zainteresowania czytelniczek i czytelników. Nie chodzi o to, że Alicja jest jak Odys, ale o to, że z powodzeniem mogłaby nim być – i jej „kobieca natura” wcale nie musi być ku temu przeszkodą:

Pluszowy miś leżał teraz zapomniany i nasiąknięty wilgocią i patrzył na mnie w świetle latarki. Gdyby miał powieki, zamknęłabym mu oczy. Nie przyjechałam tu opłakiwać mojej siostry, bo to będę robić do końca życia, nieprzerwanie i z coraz większą wprawą. Wróciłam, by zrozumieć, co się stało (J. Bator, 2012, s. 37).

Z kolei atmosfera starego domu i jego otoczenia – po którym Alicja przechadza się głównie po zmroku – położonego nieopodal zamczyska, przywodzi na myśl klasykę powieści gotyckiej, na przykład *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a, ale też polskie utwory poetyckie, jak *Zamek Kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego czy *Grób Agamemnona* Juliusza Słowackiego. I w obliczu grozy Alicja sprawdza się w swojej roli wcale nie gorzej niż męscy bohaterowie: wprawdzie przyznaje się wielokrotnie do strachu, ale zawsze go przezwycięża. Jeszcze inny wątek – widoczny w przytoczonym wcześniej fragmencie – to szukanie śladów przeszłości, przywodzące na myśl autorów „regionalnych”, opisujących polsko-niemieckie dziedzictwo historyczne (o Gdańsku pisze Stefan Chwin, o Szczecinie Artur Daniel Liskowacki, o Wrocławiu Marek Krajewski itd.). Tego rodzaju nawiązań znajdujemy na każdym kroku więcej: Alicja przypomina postać z powieści Lewisa Carrolla (tak nawet o sobie mówi bohaterka *Ciemno, prawie noc*), pan Albert opowiada historię swojego życia niczym stary subiekt w *Lalce* Bolesława Prusa, a zbrodnie, duchy i skarby, których przez całe życie szukał ojciec Alicji, pasują do konwencji czarnego kryminału, horroru czy powieści przygodowej.

Te wszystkie gatunki, wątki, motywy nabierają nowego wymiaru za sprawą Alicji, ponieważ to ona zmienia je swoją osobowością, światopoglądem, charakterem. Bohaterka – zdecydowana, silna, kiedy trzeba stawiająca czoła przeciwnościom losu – zdaje się przypominać buntowniczą postać kobiecą z popularnych w ostatnich latach kryminałów szwedzkiego pisarza Stiega Larssona (1954–2004), autora trylogii *Millenium*. Alicja to w dużej mierze polska, nieco bardziej dojrzała wersja Lisbeth Salander: nie rozpieszczana przez życie, ale właśnie przez trudne doświadczenia jakby twardsza od innych. Sama mówi o sobie:

Pomyślałam, że być może myliłam się, sądząc, iż jestem już na tyle silna, że nie porani mnie ten dom pełen śmierci i duchów. Wiedziałam, że nie mogę ulec strachowi, i dlatego zatrzymałam się tu, a nie w hotelu zarezerwowanym przez redakcję, w której nikt nie miał pojęcia, że jestem właścicielką starego domu w Wałbrzychu. Niechętnie mówiłam o przeszłości i rzadko nawiązywałam z ludźmi kontakt na tyle bliski, by oczekiwano ode mnie zwierzeń (J. Bator, 2012, s. 25).

Alicja jest i w tym sensie podobna do Lisbeth, że wydaje się – przynajmniej we wstępnych partiach powieści – niechętna bliższym kontaktom z innymi ludźmi, w gruncie rzeczy aspo-

łeczna. W redakcji koledzy nazywają ją „Alicja Pancernik”, co z jednej strony znaczy, że wszystko zniesie, ale też z drugiej strony niekoniecznie łatwo przebić się przez jej pancierz, dotrzeć do wnętrza. Bohaterka podczas pobytu w rodzinnym domu wspomina przeszłość, między innymi czasy, kiedy próbowała usamodzielnic się w stolicy i znaleźć własny sposób na życie. Przed laty niewiele cech mogło świadczyć o jej silnym charakterze, wręcz przeciwnie:

Gdy umarł mój ojciec, byłam dwudziestoczteroletnią chuderlawą dziewczyną, która paliła dużo mocnych papierosów i często chorowała. Miałam miękkie uda i wałeczek tłuszczu na brzuchu, mimo iż sprawiałam wrażenie kościstej. Ciągle kasłałam z powodu niedoleczonych przeziębień i zabójczego dymu carmenów, których paczkę zawsze miałam przy sobie. Wydawałam się sobie brzydka i nieporadna (J. Bator, 2012, s. 79).

Alicja przywołująca wspomnienia to zdecydowanie inna osoba niż kiedyś: zarówno wygląd, jak i poczucie własnej wartości, doświadczenie i wiedza, inteligencja i umiejętności w niczym nie przypominają „chuderlawej dziewczyny”, tak zwanej szarej myszki. Bohaterka często znajduje się w sytuacjach, w których ma okazję do zaprezentowania hartu ducha, waleczności, sprytu. W tym, co robi, przypomina raczej postaci męskie z powieści sensacyjnych i kryminalnych. Bywa i tak, że musi stanąć twarzą w twarz z mężczyznami (podobnie zresztą jak bohaterka powieści *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*), z reguły silniejszymi:

Był wyższy ode mnie i wyglądał na silnego. To, co wzięłam za skórzany płaszcz, okazało się ortalionową sportową kurtką, podobną do tej, którą sama sobie niedawno kupiłam. Zdecydowałam, że muszę wykorzystać swoją przewagę, bo w otwartym starciu nie mam szans. W dwóch susach pokonałam dzielącą nas odległość, skoczyłam na plecy nieznajomego i unieruchomiłam ramieniem jego głowę. Nie udało mi się go przewrócić. Czułam jego twarde mięśnie, był szczupły, ale miał ciało sportowca, pachniał wodą po goleniu i świeżym praniem, i zrobił dokładnie to, co powinien. Znieruchomiał i zwiotczał, jakby się poddawał, i mimo iż byłam na to przygotowana, po chwili uwolnił się z uchwytu i rzucił mnie na ziemię. Zobaczyłam zaskoczenie w jego oczach i wykorzystałam je, by zwinąć się w kulkę, a gdy pochylił się, kopnęłam go w brzuch (J. Bator, 2012, s. 133).

Intruz okazuje się oczywiście kimś innym, niż początkowo mogłoby się wydawać, ale nie o to chodzi: ważniejsze jest chyba to, że Alicja staje do walki mimo zdecydowanie mniejszych szans. Robi dokładnie to, co zrobiłby prawdopodobnie każdy inny, ale męski główny bohater kryminału czy thrillera – podejmuje walkę i musi ją wygrać. Interesujące, że bohaterka zwraca uwagę na zapach wody kolońskiej i czystych ubrań intruza, co w połączeniu z pewnym podziwem dla wysportowanej sylwetki „napastnika” daje temu starciu erotyczny

wymiar. Przeciwnik staje się w końcu kochankiem, co też w jakiś sposób przybliża powieść Bator do konwencji literatury popularnej, ale pokazanej na wspak: wzorem mógłby być James Bond z cyklu powieści Iana Flemminga, przeważnie uwodzący kobiety czarne charaktery. To też charakterystyczna cecha Alicji: nie tylko staje w każdej sytuacji jak równa z mężczyznami, ale pozwala sobie na obserwowanie, ocenianie, a nawet „katalogowanie” bohaterów płci męskiej. Zmysł obserwacji i zapamiętywania nie jest jednak czymś dla Alicji niezwykłym. Bohaterka wykonuje przecież zawód dziennikarki i wykorzystuje swoje umiejętności do rozwiązywania zagadek brutalnych wydarzeń, które przetaczają się przez Wałbrzych. Morderstwa, dziecięca pornografia, rozpad górniczego miasta, do tego osobiste traumy i zbiorowe fobie – Alicja Tabor mierzy się nimi nie gorzej niż mężczy bohaterowie współczesnej literatury popularnej.

Za powieść *Ciemno, prawie noc* Joanna Bator otrzymała w 2013 r. Nagrodę Literacką „Nike”.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Bator J.: *Filozoficzny wymiar feminizmu*, „Katedra” 2001, nr 1, s. 58–79.

Butler J.: *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008.

Butler J.: *Walczące słowa*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010.

Hołówka T. (red.): *Nikt nie rodzi się kobietą*, posłowie A. Jasińska, Warszawa 1982.

Iwasiów I.: *Gender dla średniozaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, Warszawa 2004.

Kłosińska K.: *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010.

Kraskowska E.: *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007.

Tekst literacki

Bator J.: *Ciemno, prawie noc*, Warszawa 2012.

Komiks

Krzysztof Lichtblau

Definicje

Słowo komiks powstało z połączenia angielskich wyrazów *comic* i *strip*, czyli 'zabawny pasek'. Właśnie w takiej formule powstawały pierwsze historie obrazkowe, za które uważane są: *Yellow Kid* (1895) Richarda Feltona Outcaulta i *Katzenjammer Kids* (1897) Rudolpha Dirksa. Narracje, przeznaczone do publikacji w prasie, tworzone były właśnie z kadrów zgrupowanych w linii horyzontalnej z charakterystycznymi dymkami o zabarwieniu czysto humorystycznym.

Korzeni komiksu poszukuje się już w prehistorycznych malowidłach naskalnych, ale i w średniowiecznym malarstwie iluminacyjnym, w którym funkcję dymków pełniły filakterie. Jednak za właściwe protokomiksy uznać należy dzieła Rudolpha Töpffera (1799–1846), Gustava Doré (1832–1883) oraz Wilhelma Buscha (1832–1908) (J. Szyłak, 2009, s. 9–12).

Pierwszym polskim komiksem była historia pt.: *Ogniem i mieczem, czyli przygody szalonego Grzesia – powieść współczesna* wydawana od lutego 1919 r. we Lwowie na łamach tygodnika satyrycznego „Szczytek”. Jednak najpopularniejszą publikacją pierwszych lat istnienia komiksu w Polsce są wydawane od 1933 r. *Przygody Koziołka Matołka* autorstwa Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza, które określić należy jako parakomiks ze względu na dialogi – zamieszczone nie w dymkach, lecz pod rysunkami.

Osobnym rodzajem komiksu jest wykształcona w Japonii manga. Choć jej korzeni upatruje się w tradycyjnej japońskiej sztuce *ukiyo-e*, to jednak rzeczywisty początek w znanej nam formie związany jest z okupacją amerykańską po II wojnie światowej. Manga w sposób nierealistyczny przedstawia postacie – na przykład posiadają one charakterystycznie duże oczy.

Wewnętrznie komiksy możemy podzielić na trzy podstawowe gatunki: *cartoon*, *serial*, i *graphic novel*. *Cartoon* to właśnie owe paski (3-kadrowe lub 4-kadrowe) o zabarwieniu humorystycznym, które zazwyczaj posiadają pointę. *Serial* to historia o charakterze awanturycznym, drukowana jako cykl nie tylko w prasie, ale również w postaci zeszytów. *Graphic novel* (powieść komiksowa) jest formą najbardziej zbliżoną do literatury. Posiada między innymi zamkniętą kompozycję, w której bohater osiąga określony cel (jak w *Mausie* Arta Spiegelmana). Tylko ostatni z rodzajów zakłada również spójne autorstwo (to znaczy od początku do końca jednego autora lub ten sam zespół autorów), tworzy tym samym oryginalną i indywidualną stylistykę dzieła.

Komiks jako sztuka fabularna, tak jak inne tworząca plan treści i plan wyrażania, posługuje się kategoriami narracji, fabuły, bohatera, czasu i przestrzeni. Jednak komiks jako sztuka dwutorowa ustala zupełnie nowe relacje w obrębie słowno-obrazowym, a przy tym zachowuje jedność ikono-lingwistyczną, na co zwraca uwagę Krzysztof Teodor Toeplitz w jednej z pierwszych polskich prób usytuowania komiksu w przestrzeni sztuki. Badacz formułuje swoją definicję tak: „Komiks jest to ukształtowana na przełomie XIX i XX w., głównie w związku z rozwojem prasy, zwłaszcza amerykańskiej, szczególna forma graficznego powiązania rysunku i tekstu literackiego (jedności ikono-lingwistycznej), służąca rozwijaniu narracji lub obrazowaniu znaczeń, których czytelność jest możliwa w ramach tego powiązania, bez dodatkowych źródeł informacji; komiks występuje przeważnie pod postacią serii obrazków, powiązanych ciągłością czasową, przedstawiających działania powtarzających się postaci” (K. T. Toeplitz, 1985, s. 40). Badacz nieprzypadkowo w swojej pracy szuka analogii komiksu i rebusu. Jedną z nich jest właśnie specyficzne konstruowanie całości znaczeniowych z dwóch różnych tworzyw.

Wojciech Birek zwraca uwagę na sześć reguł, które wskazują na innowacyjność komiksu jako medium artystycznego (W. Birek, 2012). Są to: współobecność kadrów; reinterpretacja funkcji tworzywa słownego; nadanie znaczenia krojowi, kolorowi, wielkości etc. czcionki użytej w dziele; wzbogacenie komiksów w formy ekspresji fizycznej i emocjonalnej bohaterów; napięcie między warstwą znaczeniową a doбором wariantu ilustrowania; fragmentaryczność narracji, która wymaga od czytelnika uzupełnienia „luk” między kadrami.

Komiks – mimo tego iż wydaje się „nachodzić” na inne dziedziny sztuki: malarstwo, literaturę, film i fotografię – z dzisiejszej perspektywy tworzy zupełnie nową dyscyplinę, która potrzebuje nowych narzędzi badawczych. Douglas Wolk pisze: „(...) warto odnotować, że komiks najbliższy jest, w sensie fizycznego obcowania, książce. Oglądamy film, patrzymy na fotografię (lub pojedynczy, pozbawiony słów obrazek), ale czytamy komiksy. To proces – trzymamy je w rękach, przewracamy kartki, odczytujemy zawarte w nich historie” (D. Wolk, 2007, s. 25). Dunin i Szyłak w swojej definicji określają komiks jako „swoistą imitację literatury” (J. Dunin, J. Szyłak, 2007). Jednak narracja komiksowa prowadzona jest przecież przez wykorzystywanie kadrów z rysunkami. W stosunku do kadrów filmowych te komiksowe nie są ulotne. Po pierwsze, zawsze możemy wrócić do raz obejrzanego kadru, po drugie, nie zawsze musimy oglądać je po kolei (we współczesnych komiksach obiekty często zlokalizowane są poza obrębem kadrów). Obrazy komiksowe, w przeciwieństwie do fotografii, pomijają szczegóły, przez co autor może uwydatnić elementy znaczące.

Elementem, który odróżnia kadry komiksowe od grafiki, fotografii czy malarstwa jest współobecność obrazów. To w warstwie graficznej prowadzona jest narracja i poprzez następujące po sobie obrazy opowiadana jest historia. Konsekwencją tego jest stwierdzenie Scotta McClouda, że komiks jest „niewidzialną sztuką”. Amerykański badacz ma na myśli istnienie wspomnianych połączeń międzykadowych, które wymagają od czytelnika nieustannego łączenia ich w ramach obowiązującej konwencji. McCloud definiuje komiks jako: „ilustracje lub inne obrazy zestawione w odpowiedniej kolejności, ich celem jest przekazanie informacji oraz wywołanie estetycznej reakcji u oglądającego (S. McCloud, 1994, s. 9).

Birek zwraca uwagę na reinterpretację funkcji języka pisanego i nadanie znaczenia graficznej formie słów. Słowo w komiksie staje się ikoną, którą traktujemy jako obraz, ale również ścieżką muzyczną. Komiks, jak określa to badacz, maskuje rzeczywistość, natomiast musi to robić w taki sposób, by komunikat odwoływał się do świata realnego. Funkcje słów w komiksie mogą być zróżnicowane. Często komentarz słowny pojawia się w miejscach, w których następuje zerwanie ciągłości czasowej lub przestrzennej obrazów. Czasem występuje w funkcji czysto informacyjnej, a w bardziej awangardowych realizacjach przejmuje zadania narracyjne (W. Birek, 2012).

Narrator będący bohaterem zmniejsza dystans między opowiadaniem słownym i obrazowym. Głównym problemem, przed którym staje twórca komiksu, jest to, co za Toeplitzem nazywamy jednością ikono-lingwistyczną. Jak zauważa Szyłak w książce poświęconej komiksowi: „(...) gdy narrator opowiada o zdarzeniach w czasie przeszłym, a my widzimy je podczas dziania się, powstaje dystans czasowy. Jeśli narrator opowiada w czasie teraźniejszym o właśnie doświadczanych przeżyciach – oznacza to, że do końca nie przeżywa. Jeśli miejsce na komentarz nie zawiera relacji, ale zapis myśli przebiegających (mniej lub bardziej) bezładnie przez głowę bohatera, wówczas powstaje rozziw pomiędzy obrazem oglądanym przez nas w ramce kadru i świadectwem, które zawiera ramka przeznaczona na komentarz” (J. Szyłak, 2000, s. 105–107). Polski komiksolog przedstawia napięcia, jakie mogą się pojawić w połączeniu różnych tworzyw, niejako walczących o rządy nad opowiadaniem. By dzieło (jakiegokolwiek materii) mogło przenieść czytelnika w wykreowany świat, musi być spójne. Dlatego też komiksowa narracja powinna opierać się, jak pisze Szyłak, na prostocie, a nie na prostactwie (J. Szyłak, 2007). Tę cechę komiksu należy potraktować jako konstytutywną dla kompozycji gatunku, nie zaś jako dyskwalifikującą ze sztuki. Autorzy wszystkich definicji zwracają uwagę na funkcję estetyczną komiksu, walcząc tym samym o szacunek dla historii obrazkowej jako dziedziny sztuki.

Przenikanie się różnych tworzyw oraz fabularność narracji komiksowej umożliwiają wielokierunkowo rozumiane adaptacje. Komiks jest dziś przekładany na język literatury, filmu czy gier komputerowych. Klasycznymi przykładami mogą być *Batman* i *Superman*, bohaterowie narodzeni na kartach komiksów, którzy stali się inspiracją dla wszystkich dziedzin sztuki i to nie tylko tej popularnej.

Współcześnie szuka się nowych możliwości tej transkrypcji, jak na przykład w filmie *300 Zacka Snydera*. Forma komiksu pozwala również na przekłady w drugą stronę. I tak powstały komiksy na podstawie powieści przygodowych: *Czterej pancerni i pies*, *Kapitan Kloss*, lektur szkolnych: *Makbet*, *Ogniem i mieczem* i świadectw historycznych: *Aptekarz w getcie krakowskim*.

W PRL-u komiks stał się jedną z form propagandy wśród młodzieży. Uproszczenie, które stosował, doskonale nadawało się do podziału na dobrych i złych, ale również do przedstawiania jaskrawych i wzorowych postaci m.in. wytrwałego robotnika i posłusznego nastolatka. Najpopularniejsze komiksy tamtych lat to: *Tytus, Romek i A'Tomek* oraz *Kapitan Żbik*. Ten drugi jest np. wzorem idealnego milicjanta. Samo słowo „komiks” w PRL-u zastąpiono zwrotami „historyjka obrazkowa”, by nie było kojarzone z zachodem.

W Polsce przełomowy dla postrzegania tego medium był *Maus* Arta Spiegelmana (komiks został wydany 1992 r., zaś w Polsce dopiero w 2001 r.), który sprawił, że dostrzeżono możliwości komiksu. I choć nie obyło się bez licznych kontrowersji, to współczesny komiks porusza tematy ważne i nie ogranicza się do swoich humorystycznych funkcji. Najlepszym dowodem na to jest wydawanie komiksów historycznych przez instytucje z autorytetem i misją edukacyjną, między innymi IPN i Muzeum Auschwitz.

Dziś ekspansja komiksu widoczna jest również w Internecie. Komiksy te opierają się na macierzystych dla tego gatunku formach z początku XX w. Są to 2-kadrowe lub 3-kadrowe opowieści o zabarwieniu humorystycznym. Ich charakterystyczną cechą stanowi amatorska i skonwencjonalizowana warstwa ikoniczna. Nacisk kładziony jest więc na narrację słowną i przedstawienie gagu.

Interpretacja

Przygody na bezludnej wyspie Macieja Sieńczyka to pierwszy komiks nominowany do Nagrody Literackiej Nike (2013). To potwierdza uznanie tego typu narracji przez polską krytykę literacką i pozwala wierzyć w rozwój gatunku, który został zahamowany przez skupienie się polskiego czytelnika na obcych dziełach.

Komiks Sieńczyka tylko z pozoru przypomina klasyczną narrację przygodową czy robinsonadę. Tradycyjny pozostaje szkielet: podróż, pobyt na wyspie i szczęśliwy powrót do domu. W *Przygodach na bezludnej wyspie* brakuje przygód i zwrotów akcji. Nie ma więc tego, na co liczy czytelnik. Autor zaskakuje więc, przewidując niejako nasze konwencjonalne lekturowe przyzwyczajenia.

Głównego bohatera poznajemy w chwili letargu, z którego wrywa go tajemnicze pukanie do drzwi. Po ich otwarciu znajduje podniszczony zeszyt zatytułowany *Przygody na bezludnej wyspie*. Zainspirowany notatkami w nim zawartymi, bohater wspomina swoje młodsze marzenia o wspaniałych przygodach.

Wspomnienia te zaczynają się w momencie wejścia głównego bohatera na pokład statku „Andrea Doria”. Już tutaj pojawiają się pierwsze kłopoty. Okręt ten istniał naprawdę i był ekskluzywnym statkiem pasażerskim, który pływał od roku 1953 do 1956, kiedy to zatonął w katastrofie. Historie, które opowiada i słyszy bohater między innymi od załogi statku, wydarzyły się w latach 70. i 80. XX w. O czym opowiada komiks? Mogą to być zarówno marzenia z utraconego dzieciństwa, jak i rozproszone wspomnienia bohatera połączone z lekturą notatek.

Narracja przypomina kompozycję szkatułkową. Autor odnosi się więc do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Jana Potockiego. Ten ślad interpretacyjny potwierdza pojawiająca się w pewnym momencie postać Hiszpana z Kadyksu, znajdująca się w grupie portorykańskich marynarzy, którzy zabierają, bo trudno stwierdzić, że ratują, bohatera z bezludnej wyspy. Jednak i kompozycja szkatułkowa nie jest w sposób klasyczny wykorzystana przez autora. Historie opowiedane przez kolejnych bohaterów w żaden sposób nie przenikają się, a kontekst historii głównej, z której mają wynikać, też jest niejasny. Przede wszystkim jednak, te pozornie poboczne wątki stają się centrum opowieści. Sieńczyk jest kolekcjonerem kolejnych opowieści, z których nic nie wynika. I tak dowiadujemy się na przykład o Joasi z Sosnowca, której mimo fantastycznych zdolności nie udało się unieść samolotu oraz o radzieckim statku „Oka”, który miał być podobno napędzany przez strzelające pepesze.

Sieńczyk zadziwia różnorako. Po pierwsze, poprzez wprowadzenie osobnych, mniejszych historii, które – mimo oczekiwań czytelnika – nie kończą się pointą. Po drugie, zarówno głównej fabule, jak i pobocznym opowiadaniom brakuje jakiegokolwiek punktu zwrotnego. Przez cały czas oczekujemy jakiegoś elementu, który zbuduje napięcie i z pewnym niedosytem docieramy do końca. Po trzecie, poszczególne historie zdają się nie wynikać z jakiegoś ogólnego pomysłu. Przypomina to puzzle, ale połączone przypadkowo.

Komiks Sieńczyka jest olbrzymim zbiorem różnej rangi absurdów. Dodatkowo wzmagają je bohaterowie, którzy wydają się odnajdywać w tym świecie. I tak głównego bohatera nie-szczególnie dziwi fakt istnienia pustego, ale cywilizowanego domu (są w nim między innymi kable) w samym środku bezludnej wyspy. Nikt też nie podaje w wątpliwość historii o pobudzającym chęć życia obcinaniu palca u dłoni czy też o wzburzeniu wody w wannie tak, by pojawiły się w niej dwie walczące ze sobą wodne małpki.

Na próżno czytelnik poszukuje symboli i wyrafinowanych znaczeń, choć w dziele nie brakuje elementów, które tak właśnie chcielibyśmy odczytywać. Pojawiają się wodne małpki, odnajdywane notatniki, posąg kobiety, z którego coś cieknie oraz sama katastrofa statku. Wszystko po to, by zdemontować czytelnika i odkryć znaczenie na poziomie ponad dosłownym. Pomnik kobiety, który znajduje się na bezludnej wyspie, umieszczony jest na okładce i już wtedy autor zaczyna z nami grę. Ciecz płynąca z boku pomnika wydaje się odnosić do momentu przebicia włócznią boku Chrystusa. Bohater jednak, po przyjrzeniu się kobiecie, rusza dalej opowiadając (samemu sobie?) kolejne opowieści. Sieńczyk nie musi i nie chce być mistykiem, moralistą, mistrzem.

Swoisty surrealizm przeniesiony jest również w perspektywę narracji. Pierwszoosobowy narrator w komiksie nie jest wyłącznie pośrednikiem w relacji odbiorca – treść, ale wprowadza czytelnika w historię i daje możliwość obiektywnego postrzegania. W przypadku *Przygód na bezludnej wyspie* odbiorca przypisany jest do wielu perspektyw narracyjnych. W kolejno włączanych w ciąg opowieści historiach zawsze widzimy świat z perspektywy głównego bohatera opowiadanego wątku. Nawet gdy historię swojego znajomego opowiada głównemu bohaterowi marynarz ze statku, narracja prowadzona jest z perspektywy właśnie tego znajomego. Punkt widzenia w tym ogromie wątków staje się niczym, a przez to zyskuje znamiona uniwersalności.

Uniwersalizacja wprowadzona jest również w warstwie ikonicznej. Postacie rysowane przez Sieńczyka nie posiadają cech charakterystycznych. Czasem ich wizerunki zlewają się do tego stopnia, że czytelnik nie jest pewien, przez kogo prowadzona jest narracja. Fantastyczność i oniryczność całego opowiadania potęguje przedstawienie rąk postaci, które bardzo często powykręcane są w nienaturalny sposób.

Obrazy z *Przygód na bezludnej wyspie* nie odwzorowują świata realnego, jak choćby polskie komiksy historyczne. Rysownik nie korzysta z techniki wykorzystywania plansz, na których tworzony jest jeden kadr i później łączonych w całą kompozycję strony. Obrazy są pozbawione szczegółów.

Wszystko po to, by nie odwracać naszej uwagi od narracji i stworzyć swoiste sterylne laboratorium artystycznego przedstawienia.

Podobną funkcję spełnia gama kolorów wykorzystana przez autora. Są to głównie kolory pastelowe, podtrzymujące tę nierealistyczną konwencję przyjętą w komiksie. Sieńczyk wykorzystuje przy tym niewiele barw. Włosy i oczy postaci są zaznaczone wyłącznie kreskami, bez wykorzystania innych kolorów (to wpływa również na wspomniane już pozbawienie cech indywidualnych bohaterów).

Komiks ten nawiązuje także do innego zakorzenionego w polskiej mentalności protokomiksu, a mianowicie do *Przygód Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego (scenariusz) i Mariana Walentynowicza (rysunki). Z dystansu popatrzmy na fabułę opowieści o polskim koziołku. Wyrusza on w podróż, podczas której trafia do wielu krajów i poznaje wiele kultur. Jednak Pacanów, do którego wyrusza, znajduje się tuż obok jego miejsca zamieszkania. Celem Koziołka Matołka jest podkucie. Czy absurdy prezentowane przez Sieńczyka nie przypominają tych napisanych przez Makuszyńskiego?

Marzenia Matołka i bohatera *Przygód na bezludnej wyspie* są nierzeczywiste. Mimo to, obydwie postacie brną dalej i trudno powiedzieć, czy wyciągają z tego wnioski. Z perspektywy ogólnej Sieńczyk zadaje pytanie o kondycję współczesnego człowieka, który wplątany jest w kreowane przez media wyimaginowane potrzeby. Tym samym, kolejny raz, komiksowe dzieło rysownika oddała się od kultury masowej.

Sieńczyk w sposób specyficzny wykorzystuje tworzywo komiksowe. Nie znajdziemy tu onomatopei charakterystycznych dla tego gatunku. Znamienne dla komiksu dymki autor wykorzystuje w swoisty sposób. Zazwyczaj pełnią one funkcję przedstawienia myśli lub marzeń bohatera, ale nie poprzez umieszczenie w nich słów, lecz kolejnych obrazów. Sprawia to wrażenie wypływania z pamięci kolejnych wizji, które zlewają się i nie dają oddzielić.

Również kadry zostały uporządkowane w charakterystyczny sposób: albo, po prostu, jeden obrazek na jednej stronie, albo dwa (jeden nad drugim). Oglądamy więc wypreparowane kadry. Odnosimy wrażenie spowalniania tempa akcji oraz fragmentaryczności. To pierwsze wiąże się ze wspomnianym budowaniem napięcia, które wiedzie na manowce, to drugie zaś wymaga od czytelnika nieustannego łączenia kolejnych obrazów. Często zależności są zupełnie niejasne i absurdalne. Trudno również jednoznacznie określić, czy narracja prowadzona jest w warstwie tekstowej, czy ikonograficznej. Klasycznie narracja w komiksie prowadzona jest za pomocą obrazów, tekst jest zazwyczaj uzupełnieniem. Wariant obrany przez Sieńczyka powoduje, że musimy śledzić z takim samym zaangażowaniem obydwie warstwy.

Sam Sieńczyk swój komiks określa mianem „ogrodu fizjologicznego”. Ogród ten oglądamy z niesmakiem. Ilustrator *Lubiewa* stroni od obrazów kobiet właściwych kulturze masowej i reklamom. Gdy pojawia się kobieta, to jest to babka, która nawiedza wnuka z pretensjami, że została pochowana bez stanika. Często więc zachowanie kobiet szokuje, ale nie w sposób, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni. Sieńczyk szokuje odbiorcę brzydotą, a nie wulgarną golizną. Dlatego też i rysunki są w pewien sposób karykaturalne. W komiksie pojawia się zarówno świeży mocz, który jest lekarstwem na wypicie surowicy z drzewa oraz męski pot zasychający na skórze w formie smalcu. Artysta przedstawia też funkcje bólu i cierpienia człowieka. I tak odcięcie palca (nożem kuchennym w kuchni) jest lekarstwem uwalniającym od marazmu i nudy życia. Jedna z postaci popada w hedonistyczną zabawę pianą w wannie, a jej karą jest zwiotczenie żył, które powoduje ból. Cierpienie jest domeną ludzkiego losu, ale autor *Wrzontkuna* nie zamierza nadawać mu cech doświadczenia mistycznego.

W komiksie Sieńczyka nic nie jest takie, jakie wydaje się, że być powinno. *Przygody na bezludnej wyspie* to polemika z przyzwyczajeniami czytelnickimi i schematycznością kultury masowej. Wybór gatunku, wywodzącego się przecież z kultury popularnej, do podważania pewnych ikon z nią utożsamianych, takich jak: wartka akcja, superbohaterowie, magia i pornografia, to strategia pisarska Sieńczyka. Autor odchodzi również od kiczowatej estetyki warstwy ikonicznej komiksów. Jego rysunki są niedokładne i monotonne, a gama barwna – uboga. Dodatkowo w dziele pojawia się wiele elementów związanych z fizjologiczną brzydotą, występującą w obydwóch warstwach komiksu. Jest to znaczące odejście od sterylności świata kreowanego dla czytelnika masowego.

Sieńczyk tworzy świat fragmentaryczny i porozrywany. Opowiadane historie, które słyszymy w trakcie trwania akcji, są absurdalne lub absurdalnie przewidywalne, co jest antonimem pojmowania komiksów przygodowych.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Bazylewicz T.: *Manga. Geneza i rozwój komiksu japońskiego w latach 1945-2010*, <http://zeszytykomiksowe.org/skladnica/bazylewicz2011.pdf> (praca magisterska), data dostępu: 13.12.2013.

Birek W.: *Komiks*, w: G. Gazda (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Warszawa 2012.

Birek W.: *Poetyka opowieści rysunkowej. Zagadnienia potencjalności tworzyw*, <http://zeszytykomiksowe.org/skladnica/birek1988.pdf>, data dostępu: 13.12.2013.

- Cieślakowski T., Sławiński J. (red.): *Pogranicza i korespondencje sztuk. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1980.
- Dunin J., Szyłak J.: *Komiks*, w: *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wrocław 2007.
- Eco U.: *Superman w literaturze masowej: Powieść popularna między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996.
- Gombrich E. H.: *Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.
- Jastrzębski J.: *Komiks i stereotypy*, w: tegoż, *Czas relaksu. O literaturze masowej i okolicach*, Wrocław 1982.
- Kłoskowska A.: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*, Warszawa 2005.
- Martuszevska A.: „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997.
- McCloud S.: *Understanding Comics: The Invisible Art*, Nowy Jork 1994.
- Mencwel A. (red.): *Antropologia widowisk. Zagadnienia i w wybór tekstów*, Warszawa 2005.
- Miedziński P.: *Komiks w PRL-u, PRL w komiksie*, „Fo:pa” 2007, nr 3 (12).
- Misiora M.: *Bibliografia komiksów wydanych w Polsce*, Poznań 2010.
- Rusek A.: *Od rozrywki do ideowego zaangażowania. Komiksowa rzeczywistość w Polsce w latach 1939–1955*, Warszawa 2011.
- Skrzypczyk K.: *Manga pauperum*, „Fo:pa” 2007, nr 3 (12).
- Skrzypczyk K.: *Mniemany magnetyzm masakry, czyli młody komiks polski w okowach komercji i na bezdrożach artystycznej miernoty*, „Fo:pa” 2007, nr 4 (13).
- Sobotka K., Batko Z.: *Od fantastyki do komiksu: w kręgu gatunków filmowych*, Łódź 1993.
- Szyłak J.: *Druga strona komiksu*, Elbląg 2011.
- Szyłak J.: *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 2009.
- Szyłak J.: *Podstawy komiksu*, „Fo:pa” 2007, nr 3 (12).
- Szyłak J.: *Poetyka komiksu: warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.
- Szyłak J.: *Zgwałcone oczy: komiksowe obraz przemocy seksualnej*, Gdańsk 2001.
- Szyłak J.: *Komiks*, Kraków 2000.
- Toeplitz K. T.: *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985.
- Wolk D.: *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*, Filadelfia 2007.
- Wysłouch S.: *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Żaglewski T.: *Komiks 2.0 – sztuka i teoria komiksu wobec wyzwań kultury konwergencji*, w: K. Skrzypczyk (red.), *Komiks a komiksologia. Antologia tekstów z Sympozjum Komiksologicznego 2010*, Łódź 2010.

Teksty literackie

- Sieńczyk M.: *Przygody na bezludnej wyspie*, Warszawa 2012.
- Spiegelman A.: *Maus I. Opowieść ocalałego. Mój ojciec krwawi historią*, przeł. P. Bikont, Kraków 2001.
- Spiegelman A.: *Maus II. Opowieść ocalałego. I tu się zaczęły moje kłopoty*, przeł. P. Bikont, Kraków 2001.

Kryminał

Wiktoria Klera

Definicje

Wiele tekstów poświęconych kryminałom zaczyna się od słów Artura Conan Doyle'a (1859–1930): „Nie ma nic bardziej złudnego od oczywistego faktu”. Przypomina je również Mariusz Czubaj (ur. 1969) w książce *Etnolog w Mieście Grzechu* w kontekście prób skatalogowania cech gatunku. Literaturoznawca i autor kryminałów odwołuje się do spostrzeżenia Otto Penzlera (ur. 1942), amerykańskiego redaktora, który zauważa, że motywy kryminalne należą do niezbywalnych toposów kulturowych, a ich powszechność zdecydowanie nie ułatwia odnalezienia genologicznej ostrości kryminału (M. Czubaj, 2010, s. 28).

W dwóch przykładowych tekstach polskich badaczy znajdziemy rozbieżne definicje: „Określenie »kryminał« odnosi się tu do szerokiej kategorii gatunkowej objętej w języku angielskim terminem *mystery*, często synonimicznym wobec powieści detektywistycznej, ale oznaczającym także inne powieściowe narracje o zbrodniach i zbrodniarzach, również takie, w których nie występuje ani postać śledczego, ani fabularny schemat śledztwa, pojawiają się za to elementy »dreszczowca« (*thriller*) i *suspensu*” (E. Kraskowska, 2008, s. 45). Gdzie indziej z kolei czytamy: „(...) z kryminałem mamy do czynienia wtedy, gdy zbrodnia (przestępstwo) oraz akt wykrywania są nieodzowne dla powieściowego sensu i interpretacji utworu” (W. J. Burszta, M. Czubaj, 2007, s. 25). Można zatem zauważyć, że z jednej strony pojawiają się próby rozszerzenia terminu tak, aby można było przyporządkować do niego jak największą liczbę książek, z drugiej zaś – widać chęć zapanowania nad dowolnością, odnoszącą się do tradycji *Dwudziestu przykazań* opublikowanych przez S. S. Van Dine'a w 1928 roku.

Nawet w obrębie pierwszej definicji pojawia się nieścisłość. Powieść detektywistyczna jako jedna z niewielu nie budzi terminologicznych kontrowersji, można ją łatwo rozpoznać i opisać. Nie ma zatem większego sensu przyjmować, iż jest synonimiczna wobec szerszego terminu. W *Słowniku terminów literackich* pod hasłem „powieść kryminalna” (traktowana jako odpowiednik *detective novel*) można odnaleźć informację: „(...) Właściwym bohaterem powieści kryminalnej jest więc prowadzący dochodzenie, zasadniczą kwestią rozwiązanie zagadki. Współcześnie rozwija się również inny typ powieści kryminalnej (...), w którym owo rozwiązanie gra mniejszą rolę, na plan pierwszy wysuwa się zaś relacja o działaniach przestępców. Typ ten nazywany bywa »powieścią czarną«” (J. Sławiński, 1976, s. 329). Ponownie

„powieść kryminalna” używana jest jako zamiennik „powieści detektywistycznej”. Ponadto twórca definicji wprowadza kolejny nieprzydatny tutaj termin, ponieważ to, co w *Słowniku* nazwane zostało „powieścią czarną”, nie jest tym, co wydaje się kryć pod stosunkowo nowym w historii polskiej literatury pojęciem „czarnego kryminału”. Podobną wersję nazewnictwa można napotkać w *Poetyce powieści kryminalnej* Stanko Lasicia. Książki opublikowane przed Hammettem i Chandlerem nazywa on powieściami-problemami, zaś rozważania Chandlera dotyczą według niego: „(...) kodyfikacji nowego modelu powieści kryminalnej zainaugurowanej przez Hammetta”, a także interpretacji „(...) idealnego modelu »czarnej powieści«” (S. Lasić, 1976, s. 8).

W niemal każdym tekście poświęconym literaturze kryminalnej pojawiają się rekonstrukcje tych badawczych sporów. Trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź na pytanie „co jest, a co nie jest kryminałem” (nawet Chandler mnoży problemy związane z tym rozstrzygnięciem). Należy zatem wskazać istotę *hard-boiled story*. Lasić pisał o tym, że dla każdego, kto podejmie tę specyficzną grę, jaką jest powieść kryminalna, bardzo szybko staje się jasne, że reguły jej świata są okrutne i przypominają życie opisane w powieści (S. Lasić, 1976, s. 5). W tym miejscu zawiązuje się specyficzna gra – poruszający się po świecie zbrodniarzy pisarz naraża się na zabójcze słowa krytyki. Szczególnie, kiedy otwarcie mówi o swoich lekturowych, kryminalnych fascynacjach.

Marcin Świetlicki (ur. 1961), autor, który przyczynił się do wskrzeszenia gatunku w Polsce, tłumaczy:

Czarny kryminał wziął się od Dashiella Hammetta, który napisał *Sokoła maltańskiego*. W czarnym kryminale nie jest ważna zagadka kryminalna, tylko tło społeczne i obyczajowe. Głównym bohaterem jest człowiek zniszczony, przegrany, a jednocześnie interesujący – czarny charakter na usługach dobra. Pijak z nieuporządkowanym życiem osobistym, wrzucony w intrygę dostaje wielokrotnie po głowie, ale doprowadza do szczęśliwego zakończenia (M. Rybak, 2007, s. 126).

Burszta i Czubaj dodają jeszcze, iż: „(...) zwykło się mówić o jego realizmie: o obrazach wielkich miast w czasach kryzysu gospodarczego i rozprężenia więzi społecznych, o – tym samym – amorfizmie etycznym i niejednoznaczności bohaterów. Istotą tej odmiany kryminału jest wszakże fascynacja codziennością w najczulszym z jej przejawów – w sposobie mówienia i warstwie językowej” (W. J. Burszta, M. Czubaj, 2007, s. 20). Czarny kryminał wymieniany bywa jako odmiana powieści kryminalnej. W praktyce twórcy odchodzą tak daleko od kanonicznych elementów dawnych kryminałów, iż czarne kryminały nie spełniają wymogów powieści kryminalnej w wąskim ujęciu.

Bill Pronzini (ur. 1943) i Jack Adrian (właśc. Christopher Lowder, ur. 1945) pisali:

Czarne kryminały mówią o nieporządku, nielojalności i niezadowoleniu. W trakcie siedemdziesięcioletniej historii gatunku te elementy pozostały stałe i najważniejsze. Typową cechą postaci czarnego kryminału (a także charakterystyczną dla twórców czarnych kryminałów) jest podejrzliwość wobec rządu, władzy i prawa. Jest on (a czasami ona) typem samotnika, który nie pasuje do reszty społeczeństwa (...) zbrodnia lub groźba popełnienia zbrodni, której dotyczy opisywana historia, ma drugorzędne znaczenie (B. Pronzini, J. Adrian, 1995, s. 5–6).

Kreacja głównego bohatera czarnego kryminału, a także język, którym posługują się postacie, to sprawy kluczowe. W eseju o *Skromnej sztuce pisania powieści kryminalnych* Chandler wskazuje innowacje w książkach Hammetta i wylicza cechy detektywa. To przede wszystkim: „(...) ktoś, kto sam nie jest nędznikiem, ktoś, kto nie jest ani zdemoralizowany, ani tchórzliwy. Taki właśnie musi być bohater w powieści kryminalnej. To on jest bohaterem, on jest wszystkim” (R. Chandler, 1983, s. 328). W kolejnych zdaniach pojawiają się jeszcze określenia: „człowiek honoru”, „najlepszy człowiek w swoim świecie”, „stosunkowo ubogi”, „prosty”. Ale najważniejsze, iż detektyw: „Jest człowiekiem samotnym i dumny jest z tego, że można traktować go tylko jako człowieka dumnego albo żałować ogromnie, że się z nim w ogóle spotkało” (R. Chandler, 1983, s. 328).

W cytowanej wcześniej wypowiedzi Świetlickiego na temat czarnego kryminału nie ma ani słowa o detektywie. Nacisk został położony na bohatera, który „wpada” mimowolnie w intrygę, ale doprowadza do rozwiązania. Warto przyrzeć się napisanej przez Świetlickiego trylogii, na którą składają się książki zatytułowane kolejno: *Dwanaście*, *Trzynaście* i *Jedenaście*. Doczekały się one wielu kwalifikacji gatunkowych. Krytycy nazywali je „antykryminałami” albo „thrillerami z Krakowa”. Autor natomiast wielokrotnie powtarzał, że pisze kryminały. Czy istnieje podobieństwo między czarnymi kryminałami Świetlickiego i *hard-boiled stories* amerykańskich mistrzów? I czy w związku z tym można założyć, że wszystkie czarne kryminały są „antykryminałami”?

Interpretacja

Jaki jest bohater Świetlickiego, bezimienny mistrz? Stanisław Bereś mówi: „Mistrz nie jest typowym bohaterem powieści kryminalnej. Wiecznie pijany, wręcz na granicy delirium, snuje się od knajpy do knajpy” (S. Bereś, 2007, s. 24). Faktycznie, pod tym względem bohater książek Świetlickiego wyróżnia się nawet na tle prywatnych detektywów z amerykańskich powieści. Cechy, które wymienił Bereś jako nietypowe, definiują jednak bohaterów czarnych kryminałów. *Private eye* to człowiek, którego:

(...) nieograniczona, wydawałoby się, możliwość pochłaniania alkoholu i zadziwiająca zdolność odzyskiwania sił po bójkach, ciosach w głowę, ranach od noża oraz broni palnej, połączone z potrzebą zaledwie jednej lub dwu godzin snu na dobę, czynią go istotą nadludzką. (...) Prywatny detektyw, który pojawił się w kryminalnych tekstach z tanich czasopism, był postacią niemal romantyczną – wyruszając na krucjatę przeciwko zwyrodnieniom społeczeństwa, w kwestii języka dalekim będąc od subtelności, podejmował natychmiastowe, zwykle brutalne działania i z oddaniem stawał po stronie sprawiedliwości (P. Haining, 2008, s. 8).

Mistrz nie do końca jest detektywem. Owszem, przyjmuje tę rolę. Określenie „rola” jest adekwatne, ponieważ w latach siedemdziesiątych grał postać w popularnym serialu detektywistycznym *Mały mistrz na tropie*. Niewiele więcej wiadomo o jego przeszłości. Sporadycznie przemycane są informacje o dawnych losach bywalca krakowskich lokali, z natrętnie powtarzaniem przez wszystkich zdaniem: „Spuchł, utył i osiwił”. Często mistrz bywa rozpoznawany, z czego wcale nie jest zadowolony. Rozpoznawalność przeszkadza mu i stanowi powód do ciągłych narzekań. Jeden z bohaterów *Dwanaście* mówi do mistrza bezpośrednio: „Od czego jesteś pierdolonym prywatnym detektywem?” (M. Świetlicki, 2006, s. 306), lecz nawet jak na detektywa z *hard-boiled story* jest to nietypowa postać.

Bohater Chandlera – Philip Marlowe, postać kultowa nie tylko dla Świetlickiego, ale też dla wielu innych pisarzy z roczników sześćdziesiątych, jest samotny. Marlowe zazwyczaj sam się na samotność skazuje, z pewnością nie może narzekać na brak powodzenia towarzyskiego. Kobiety mają do niego szczególną słabość. Marlowe nie skarży się na złą kondycję, pomimo nałogu nikotynowego i sporych ilości spożywanego alkoholu. To człowiek zaradny, sprytny i ironicznie spoglądający na otaczający go świat.

Mistrz Świetlickiego przypomina Marlowe’a pod wieloma względami. W kwestii wypijanego alkoholu polski bohater zdecydowanie bije na głowę jednego z najpopularniejszych detektywów literatury światowej. Być może to tylko kwestia kraju, w którym mieszka. Prawdopodobnie Marlowe piłby w Krakowie znacznie więcej, szczególnie w chwilach ostrej krytyki z zewnątrz oraz ciągłego odczucia niezrozumienia: „Mało kto pojmował gorzkie dowcipy mistrza. / Prawdopodobnie dlatego był aż tak samotny. / I prawdopodobnie dlatego spędził samotnie tę noc. / I większość poprzednich nocy. / Mistrz nie miał już siły” (M. Świetlicki, 2006, s. 68).

Stosunek innych ludzi do mistrza przedstawia się różnie: „Barman mówi, że może byś mi pomógł, zanim zaczniesz pisać te swoje wspomnienia, przecież robisz tutaj niby za detektywa, przynajmniej tak mówią. Dla mnie to ty robisz tu głównie za pijaka, ale kto cię tam wie? Jeszcze ci alkohol nie zniszczył całkiem mózgu, prawda?” (M. Świetlicki, 2007, s. 40). Tymi słowami mówi Ćma, jedyna *femme fatale* w kryminałach Świetlickiego. Bohaterka nie jest odosobniona

w wypowiedzianiu uwag pod adresem mistrza. Wszyscy spotykający „detektywa” na swojej drodze nie szczędzą uwag na temat jego niekonkretnego zajęcia, nieuporządkowanego trybu życia. Ludzie traktują go z nieufnością, ponieważ nie wiadomo skąd bierze pieniądze na wypijany alkohol, a ponadto nie chce się z nikim zaprzyjaźniać. Mistrz jest szczególnie wrażliwy na wszelkie przejawy niechęci. Zawsze podkreśla, że nie można na siłę siedzieć w miejscach, w których go nie chcą, ponieważ: „Jest zawziętym, starym, upartym mistrzem” (M. Świetlicki, 2007, s. 90).

Nielicznie reprezentowane (demoniczne) kobiety są osobliwością krakowskich kryminalistów. Bohaterowi nie towarzyszy nawet sekretarka. Kobiety występują u Świetlickiego w rolach prześladowczyń. Bywają obiektami platonicznych erotycznych westchnień bohatera, połączonych z tęsknotą za młodością. Nostalgia towarzysząca mistrzowi pozbawia go podobieństwa do amerykańskich twardzieli: „Żaliła mu się, jak przyjaciółce raczej, a nie jak mężczyźnie, a nie jak detektywowi, nikt już chyba nie traktuje mistrza jak detektywa, skończyły się te czasy, już nikt nie traktuje go poważnie, już dawno się skończył, już dawno powinien zamknąć swój nędzny interes, mistrz to przyjął ze smutkiem, ale i ze zrozumieniem” (M. Świetlicki, 2007, s. 67). O tyle, o ile można wyobrazić sobie Philipa Marlowe’a snującego podobne refleksje, to raczej niełatwo dostrzec w takiej roli Sama Spade’a z powieści *Hammetta*, nazywanego niekiedy „blond Szatanem” (R. A. Baker, M. T. Nietzel, 1983, s. 34).

Na szacunek otoczenia Marlowe i Spade zasługiwali wielokrotnie, często niecodziennymi metodami. Byli nieugięci i konsekwentnie dążyli do rozwiązania zagadki. Bohater Świetlickiego jest nieuchwytny, choćby z tego względu, iż nie posiada swojego biura. W pierwszej części opowieści jego biuro stanowi knajpa o nazwie „Biuro”, w kolejnych odsłonach przygód pojawiają się inne lokale, zajmowane przez mistrza.

Nie można pisać o trzech książkach Świetlickiego jak o materiale jednolitym. W *Dwanaście* i *Trzynaście* ogromną rolę odgrywał Kraków. Trudno było wyobrazić sobie mistrza w innym niż miejskie otoczeniu. Autor zupełnie niespodziewanie, wbrew przyzwyczajeniom swojego bohatera, w *Jedenaście* przenosi jego przygody na przedmieścia. Dokładniej – jedenaście kilometrów od Krakowa. Do miejscowości, której nazwy nie poznajemy. W zupełności wystarcza informacja, iż żyje tam jedynie kilkadziesiąt osób, a niektóre domy należą do ludzi z Krakowa.

Coś jednak sprawia, że bohater żyje i wraca ciągle w te same miejsca. Mistrz odwiedza dom ze względu na ukochaną sukę – bokserkę, karmi ją, wychodzi na spacer i uważa się za „psiego rasistę”. Miejsce zamieszkania nie jest jednak azylem, wręcz przeciwnie. Wszystkie wyjścia na ulicę związane są z uciążliwym unikaniem obiektów aparatów fotograficznych

należących nie tylko do turystów, lecz także do mieszkańców dokumentujących każdy spacer. Bohater narzeka na tę nową przypadłość ludzi – lęk przed zapomnieniem wszystkiego, co niesfotografowane. Jego rozczarowanie Polską i całym otaczającym światem, złożonym głównie z pracowników telewizji komercyjnych, jest tak wielkie, że nawet nie bardzo poświęca tym emocjom uwagę. Świat wokół bohatera zmienia się bezustannie, lecz on dalej nie używa komputera, nie posiada konta w banku i telefonu komórkowego. Nie ma również dowodu osobistego i nie płaci podatków. Jedyne, co uległo zmianie, to fakt, iż w *Jedenaście* już nikt nie rozpoznaje w mistrzu gwiazdy serialu sprzed lat. Nie ma już też tak licznych jak w *Dwanaście* i *Trzyznaście* uwag dotyczących postaci ze świata kultury i polityki. Dzięki temu, autor mógł sobie pozwolić na bardziej szczegółowe opisy oraz stworzenie niespotykanej atmosfery grozy. Części trylogii zasadniczo różnią się językiem. *Dwanaście* było zdecydowanie najmniej zdyscyplinowane, najbardziej wyróżniało się na tle innych powieści, w *Trzyznaście* pojawiały się jeszcze wtrącone fragmenty, pisane kursywą: „*Mistrz jest już pijany / mistrz jest już wykończony / mistrz powinien już wrócić do domu / nic tu po mistrzu / ta historia mogłaby się spokojnie obejść bez niego / nawet tej historii mistrz w tym stanie nie jest potrzebny / ale on kurczowo trzyma się blatu stołu / ale on kurczowo trzyma się tej historii*” (M. Świetlicki, 2007, s. 97). Rozwiązywanie zagadki, czekanie na rozwój wydarzeń jest tutaj scharakteryzowane jako specyficzny rodzaj terapii bohatera. To nieczęsty zabieg w powieściach kryminalnych. O ile pijany bohater-detektyw często gra ważną rolę, to rzadko można natknąć się na fragmenty sugerujące, jakoby narrator dyscyplinował swoje postacie, a zarazem siebie. Świetlicki odrzucił jednak eksperymenty na rzecz tradycyjnej formy w *Jedenaście*, zbliżonej do czarnych kryminałów Chandlera i Hammetta. To z pewnością reakcja na ciągłe uwagi dotyczące jego wcześniejszej, poetyckiej prozy. Warto dodać, iż *Dwanaście* i *Trzyznaście* łączył poemat *Limbus* w tomie wierszy *Muzyka środka*. Tam znajdują się liczne charakterystyki mistrza, jak choćby: „Trochę autyś. Ale, z drugiej strony, nieźle sobie jak na autysia radził, umiał / kupić papierosy w kiosku; umiał, jeżeli tylko chciał, ugotować zupę” (M. Świetlicki, 2006, s. 51). Czytelnicy zaznajomieni z poezją Świetlickiego nie mogli być zdziwieni umieszczeniem postaci z kryminału w wierszu. W kryminałach jest bardzo wiele autocytatów Świetlickiego. Czasami niemal całe wiersze znalazły swoje nowe miejsca. W *Limbusie* autor pisze dalej: „Miał to szczęście, że istniała druga strona. To nie był wyłącznie thriller z Kra- / kowa, to nie była wyłącznie poezja, czystość gatunkowa” (M. Świetlicki, 2006, s. 51).

Nie warto zbyt mocno ufać wypowiedziom Świetlickiego. Wykorzystuje on różne gatunkowe kostiumy, jednak tworzy książki wyróżniające się na tle dzieł innych autorów wydanych w kryminalnych kolekcjach ostatnich lat. Jego trylogia jest nasycona elementami wywodzącymi się z tradycji

amerykańskich *hard-boiled stories*. Dlatego określenie „antykryminał” wydaje mi się zbyt mocne. Na wstępie padło pytanie, czy czarne kryminały nie są „antykryminałami” z zasady. Rozwiązanie takie byłoby prawdopodobnie efektowne, lecz niczego nie wyjaśni, jedynie skomplikuje sprawę.

Nie można nie odnieść wrażenia, że Świetlickiemu chodzi o coś więcej, niż tylko o rozwiązanie zagadki. Wszak: „(...) gdzieś pod Ryn- / kiem znajduje się ten najważniejszy, nigdy nie odnaleziony trup. // Trup, którego odnalezienie będzie największym sukcesem tego narodu. Na- / szym rozgrzeszeniem. (...) Trup, którego odnalezienie pogodzi zwaśnione rodziny. Trup, który sprawi, że / przyjdzie wiosna. Wcześniej jednak trzeba go odnaleźć (M. Świetlicki, 2006, s. 50).

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Baker R. A., Nietzel M. T.: *Private Eyes 101 Knights. A survey of American Detective Fiction 1922–1984*, Bowling Green State University Popular Press 1985.
- Hillerman T., Penzler O.: *The Best American Mystery Stories of the Century*, Mariner Books, None edition 2000.
- Pronzini B., Adrian J.: *Hard-Boiled. An anthology of American Crime Stories*, Oxford University Press 1995.
- Chandler R.: *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, wstęp K. Mętrak, Warszawa 1983.
- Haining P. (red.): *Arcydzieła czarnego kryminału*, przeł. D. Wójtowicz, Warszawa 2008.
- Kraskowska E.: *Damy i zbrodniarze*, „Czas Kultury” 2008, nr 3, s. 45.
- Lasić S.: *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*, przeł. M. Petryńska, Warszawa 1976.
- Burszta W. J., Czubaj M.: *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Warszawa 2007.
- Czubaj M.: *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Gdańsk 2010.
- Sławiński J. (red.): *Słownik terminów literackich*, Warszawa 1976.
- Rybak M.: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów*, fotografie E. Lempp, Wrocław 2007.

Teksty literackie

- Świetlicki M.: *Dwanaście*, Kraków 2006.
- Świetlicki M.: *Trzynaście*, Kraków 2007.
- Świetlicki M.: *Jedenaście*, Kraków 2008.
- Świetlicki M.: *Muzyka środka*, Kraków 2006.

Kultura popularna

Julia Poświatowska

Definicje

Słowo „kultura” – współcześnie jeden z podstawowych terminów nauk humanistycznych i zarazem powszechnie używane pojęcie – pierwotnie oznaczało uprawę ziemi. Znaczenie to rozszerzył w I w. p.n.e. Cynceron (106–43 r. p.n.e.) w *Rozprawach tuskulańskich*, pisząc o filozofii jako o „kulturze ducha”. Natomiast w roku 1688 Samuel Pufendorf (1632–1694), przeciwstawiając kulturę pojęciu natury, zdefiniował ją jako wszelkie wynalazki człowieka, przede wszystkim zaś jako „instytucje społeczne, ubranie, język, moralność kierowaną przez rozum oraz obyczaje” (A. Kłoskowska, 2005, s. 13).

Szczególną rolę w rozważaniach nad kulturą oraz uniwersalizacją jej pojęcia odegrał Johann Gottfried Herder (1744–1803), niemiecki filozof, według którego kultura stanowi „(...) specyficznie ludzki sposób przystosowywania się do środowiska, a realizuje się poprzez przekaz między jednostkami i pokoleniami” (M. Golka, 2007, s. 34). Herder jednak nie sformułował definicji kultury samej w sobie, lecz określił ją jako tradycję wychowania człowieka – proces wpływający na to, w jaki sposób człowiek zostaje ukształtowany i odróżnia się od zwierząt. Herder, wskazując na spajającą naród właściwość kultury, odróżnia ją od cywilizacji, a za jej źródło – podobnie jak za źródło ludzkiego rozumu – uznaje język. Teoria ta w późniejszych latach znalazła wielu zwolenników. Ważnym ogniwem konceptualizacji pojęcia kultury, w które wpisał się Herder, było pojmowanie jej jako jedności i wartości uniwersalnej. Dostrzegał jednak także różnicowanie kultur, a jego poglądy wpłynęły na zrodzenie się połowie wieku XIX, pluralistycznej koncepcji kultur – różnorodnych, ale równorzędnych (A. Kłoskowska, 2005, s. 14–19). „Nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo kultura” – twierdził filozof w drugiej połowie XVIII w., kiedy dokonywał się przełom w myśleniu o kulturze (J. G. Herder, 1962, s. 4).

Heterogeniczność kulturowa realizowała się przede wszystkim przez tradycje narodowe, stanowiące podstawowy element jednoczącej świadomości narodowej – fundament budowania wspólnej tożsamości i różnicowania się narodów. Wiek XX był okresem burzliwych przemian, zarówno w sferze politycznej, technologicznej, edukacyjnej, jak i kulturowej; procesy takie jak: industrializacja, urbanizacja, modernizacja oraz rozwój demokracji, liberalizmu i kapitalizmu wpłynęły zatem na kondycję kultury. Różnice między narodami, a co za tym idzie i kulturami, zaczęły się zacierać.

W XX w. koncepcja kultury popularnej konstituowała się wobec idei kultury narodowej (A. Kłoskowska, 1991, s. 51). Kultura popularna funkcjonuje jako dobro powszechne, ale jednak zróżnicowane, tak jak jej odbiorca, który nie jest monolityczny – ma różne potrzeby, doświadczenia i oczekiwania (T. Żabski, 1997, s. 197–198). Jednak różnice wynikające z odmiennych tradycji kulturowych pozostają poza jej kanonem, a w jej ramach zacierają się granice między społeczeństwami – jej wartością jest międzynarodowa, globalna dostępność oraz uniwersalność. Wiąże się ona z powstaniem klasy robotniczej w wieku XX, otwarciem dostępu do wiedzy i wykształcenia, emancypacją kobiet i innych grup nieuprzywilejowanych, nowymi zasadami dysponowania wolnym czasem w niższych klasach społecznych (wynikającymi ze zmian w przemysłowej organizacji czasu pracy oraz rozwoju komunikacji społecznej) – wszystkie te procesy wpłynęły na umasowienie dóbr kultury (por. E. Morin, 2001, s. 410–416).

Zunifikowana kultura popularna czyniła swoich odbiorców obywatelami świata – z jednej strony, była nastawiona na masowego odbiorcę, opozycyjna wobec kultury wysokiej, ujednolicona, skomercjalizowana i homogeniczna, z drugiej strony, demokratyczna i emancypacyjna, odpowiadała na potrzeby odbiorców i otwierała przed nimi możliwość udziału w doświadczeniu do tej pory dla nich niedostępnym (A. Ogonowska, 2005, s. 44). Chcąc dotrzeć do szerokich mas, kultura popularna musiała przystosowywać swoje treści tak, aby były zrozumiałe dla wszystkich odbiorców. Dlatego korzystała i korzysta z powszechnie dostępnych doświadczeń, posługuje się stereotypami, nastawiona jest przede wszystkim na dostarczanie rozrywki i intensywnych emocji, realizuje pragnienia społeczności i jednostek oraz wychodzi naprzeciw ich oczekiwaniom. Może być istotnym źródłem wiedzy o rzeczywistości i sposobem diagnozowania kondycji społeczeństwa. Jest także zjawiskiem społecznie integrującym, przestrzenią społecznej komunikacji, wartością egalitarną, niewymagającą specjalistycznych, wysokorozwiniętych kompetencji kulturowych. Choć nie możemy zapomnieć, że i w jej ramach działa mechanizm wykluczania, wynikający z różnego dostępu do jej dóbr, który uzależniony jest od czynników społecznych, ekonomicznych, politycznych, pokoleniowych, etnicznych oraz ideologicznych.

Definicja kultury popularnej wywołuje wiele sporów. Jedną z podstawowych kwestii w dyskusji nad znaczeniem tego terminu jest teoria dotycząca kultury masowej. Wybitny polski socjolog kultury, Marian Golka (ur. 1948), podkreśla, iż należy te pojęcia rozdzielić. Choć wiele je ze sobą łączy i są sfery, w których się przenikają, to jednak występują między nimi poważne różnice, np. wiąże je duża liczba odbiorców, ale różnią mechanizmy funkcyjono-

wania i komunikowania (M. Golka, *Socjologia kultury*, s. 146–147). Kultura masowa powstała jako efekt wtórny rewolucji przemysłowej w latach 20. i 30. XX w., gdy dokonały się ważne zmiany społeczno-cywilizacyjne, m.in. industrializacja i urbanizacja, a także pojawił się nowy potencjał techniczny umożliwiający rozpowszechnianie wytworów kultury w niespotykanej dotąd skali (A. Kłoskowska, 2005, s. 94). Teoretycy definiują ją jako „(...) treści przekazywane za pomocą technicznych środków masowego przekazu (prasy, radia, telewizji)”, natomiast „(...) kulturę popularną można określić jako treści, które – niezależnie od środka przekazu – są łatwe w odbiorze, często bardzo skonwencjonalizowane, oraz które zawierają wyraźne elementy rozrywkowe i tym samym przyciągają liczną publiczność” (M. Golka, *Socjologia kultury*, s. 146–147). Jerzy Szacki (ur. 1929), historyk myśli socjologicznej, we wstępie do wyboru tekstów dotyczących kultury masowej, zredagowanego przez Czesława Miłosza w roku 1959, wskazuje, iż kultura masowa „(...) tworzona przez masową technikę przemysłową i sprzedawana dla zysku masowej publiczności konsumentów – zaczęła być coraz częściej postrzegana jako pododmiana kultury popularnej, której głównym wyróżnikiem była i jest powszechna w danym kręgu kulturowym dostępność, a nie przemysłowy i rynkowy charakter” (Cz. Miłosz, 2002, s. 7–8). Podstawową różnicą między kulturą popularną a masową jest ich mechanizm funkcjonowania i komunikowania. Kultura masowa skoncentrowana jest przede wszystkim na skali dostępności – łączy technologię środków masowego przekazu z homogeniczną treścią wysyłanych komunikatów. Cechą wyróżniającą kulturę popularną jest z kolei skonwencjonalizowanie treści samego komunikatu, niezależnie od środka przekazu, który może mieć charakter zarówno masowy, jak i indywidualny. Kultura popularna wytworzyła określone estetyki, konwencje gatunkowe, którymi operuje – w literaturze są to: romans, powieść kryminalna, powieść przygodowa, erotyczna czy *science fiction*. Z całą pewnością także – kultura popularna, wywodząca się z kultury ludycznej, mieszczańskiej – istniała zanim, wraz z postępowaniem cywilizacyjnym, narodziła się kultura masowa (por. A. Kłoskowska, 2005).

Kultura popularna występuje równolegle i niejako w opozycji do zjawiska określanego mianem kultury elitarnej bądź wysokoartystycznej. Różnicowanie w tym przypadku opiera się przede wszystkim na negatywnym wartościowaniu kultury popularnej oraz nobiletowaniu wszelkich wytworów kultury wysokiej, czego wynikiem bywało spychanie tej pierwszej na margines zainteresowań badawczych, zarówno przez kulturoznawców, antropologów, socjologów, jak i literaturoznawców. Ranga kultury popularnej w badaniach zmieniała się jednak na

przestrzeni lat – początkowo traktowana podrzędnie, z czasem zdobyła zainteresowanie badaczy i stała się obiektem badań i analiz rozmaitych dziedzin naukowych (T. Żabski, 1997, s. 197–198).

Naukowa refleksja nad kulturą proponowała rozmaite koncepcje teoretyczne, różnie traktujące kulturę popularną. Możemy wyodrębnić dwa bieguny jej krytyki (por. W. J. Burszta, 2002, s. 7). Pierwszy biegun – elitarny, wychodzi z pozycji konserwatywnych i uznaje kulturę popularną za źródło kulturowych deformacji społeczeństw. Jego reprezentantem był m.in. José Ortega y Gasset (1883–1955), analityk zjawiska aglomeracji jako procesu przejmowania kontroli nad społeczeństwami przez masy, którym zarzucał pasożytnicze korzystanie z kultury, niemoralność, barbarzyństwo, hedonizm oraz zatracenie w bezrefleksyjnym konsumpcjonizmie (Zob. J. O. y Gasset, 2008). Drugi biegun – ideologiczny, wychodzi z pozycji lewicowej i określa popkulturę jako narzędzie dominacji i władzy nad społeczeństwami. W przestrzeni między tymi skrajnymi refleksjami znalazły się również ujęcia, które nie ogniskowały się bezpośrednio na krytyce popkultury, lecz traktowały ją jako uniwersalne zjawisko kulturowe.

Niezmiernie istotną teorią, odnoszącą się negatywnie do wytworów kultury popularnej, była lewicowa koncepcja zaproponowana przez założoną w roku 1923 Frankfurcką Szkołę Badań Społecznych. Szkoła ta rozwinęła między innymi koncepcję fałszywych potrzeb kreowanych w społeczeństwie przez przemysł kulturalny, zgodnie z którą rzeczywiste, autonomiczne potrzeby jednostek wypierane są przez narzucone, ujednolicone i fałszywe potrzeby tworzone przez kapitalizm. Uczestnicy przemysłu kulturowego – jak podkreślał Theodor Adorno (1903–1970) – skupieni są na permanentnej konsumpcji, zostają sprowadzeni do roli przedmiotu, a nie podmiotu autonomicznych działań (D. Strinati, 1998, s. 51–75). W związku z tym, „(...) o ile początkowo istotną funkcją kultury popularnej była adaptacja członków społeczeństwa masowego do nowych warunków życia, o tyle – zdaniem frankfurtczyków – w wieku XX jej ekspansja przyczynia się do rozwoju człowieka jednowymiarowego, dla którego istotą jest nieustanne konsumowanie towarów i usług, jakby niezależnie od ich rzeczywistych funkcji użytkowych” (A. Ogonowska, 2005, s. 46).

Na ogromną rolę kultury popularnej – jako zjawiska nadającego kształt relacjom społecznym czy wręcz determinującego nasze postrzeganie i pojmowanie rzeczywistości – wskazywał postmodernizm. Postmoderniści podkreślali konsumpcyjny charakter kultury i naszego w niej funkcjonowania; uważali, że globalna konsumpcja napędza nie tylko gospodarkę, ale i kulturę popularną, a ta z kolei ma wpływ na coraz większą konsumpcję. Polski socjolog Zygmunt Bauman (ur. 1925) podkreślał wręcz, iż sytuacja podporządkowania działalności

kulturalnej rynkowi konsumpcyjnemu powoduje zrównanie produktów kultury z produktami konsumpcyjnymi, a co za tym idzie – warunkowanie zasadności ich bytu poprzez ich wartość rynkową (Z. Bauman, 2008, s. 63).

Ważną teorią kulturoznawczą jest także perspektywa feministyczna, zarówno krytykująca stereotypowy obraz kobiecości i męskości funkcjonujący w kulturze popularnej, opierający się na strukturach patriarchalnych, nierówności i dyskryminacji ze względu na płeć, ale także dostrzegająca emancypacyjną moc popkultury, zezwalającą na alternatywne odczytanie skonwencjonalizowanych modeli genderowych (zob. M. Radkiewicz, 2003).

Ważny głos w dyskursie nad popkulturą zabrał także Umberto Eco (ur. 1932), uznając, iż „(...) powieść popularna nie wymyśla oryginalnych sytuacji narracyjnych, lecz uprawia kombinatorykę toposów już uznanych, przyjętych, lubianych przez publiczność. Charakteryzuje ją owa dbałość o spełnianie życzeń”. Czytelnicy, traktując popkulturowe narracje jako rozrywkę oraz ucieczkę od rzeczywistości, oczekują „(...) nie tyle zaproponowania im nowych doświadczeń formalnych albo dramatycznego i problematycznego zakwestionowania obowiązujących systemów wartości, ile czegoś dokładnie odwrotnego: odpowiedzi na system oczekiwań stanowiący już część masowej kultury” (U. Eco, 2008, s. 100–101).

Interpretacja

Literacką krytyką współczesności – konsumpcyjnego, hedonistycznie kapitalistycznego, bezrefleksyjnie korporacyjnego i zglobalizowanego świata – jest trzecia powieść Doroty Masłowskiej (ur. 1983) pod tytułem *Kochanie, zabiłam nasze koty*. Laureatka Nagrody Nike, określana przez krytyków mianem „głosu pokolenia”, wydała ją po siedmiu latach od czasu ukazania się jej ostatniego tekstu prozatorskiego – *Pawia królowej*. Powieść Masłowskiej już samym tytułem, będącym parafrazą tytułów popularnych amerykańskich produkcji filmowych, nawiązuje do kategorii kultury popularnej. *Kochanie, zabiłam nasze koty* to diagnoza samotności, braku zakorzenienia, kłopotów z tożsamością w pokoleniu dwudziesto- i trzydziestolatków, których przestrzeń ograniczona jest „do tego kompletnie trendowego Bad Berry, gdzie jak dzień długi wysiadują rozmaite dziwadła, manifestując światu swą wyjątkowość, której trzpień, jak się potem okazuje, zlokalizowany jest w oprawkach okularów...” (D. Masłowska, 2012, s. 16).

Powieść Masłowskiej odczytać możemy jako literacką krytykę „płynnej nowoczesności” – pojęcia opisanego przez Baumana, które charakteryzuje kulturę popularną. Efemeryczność popkulturowego doświadczenia cechuje się kompulsywną potrzebą przeżywania coraz to nowych

emocji, ciągłego eksperymentowania, pragnieniem multiplikacji własnych tożsamości, które jednak pozbawione są autentyczności, bywają raczej fragmentaryczne i powierzchowne (Z. Bauman, 2008, s. 66).

Także sam gatunek nawiązuje do popkultury – Masłowska wykorzystuje w nim konwencję określaną mianem *chick lit* (Ch. Baldick, 2009, s. 53), czyli nurt lekkiej, rozrywkowej narracji o młodych kobietach i skierowanej do młodych kobiet. Bohaterki powieści, Farah, Jo oraz Go, chciałyby realizować niedostępny im scenariusz amerykańskiego serialu: „(...) chodzić na kawę, chichocząc na widok tych superprzystojniaków wychodzących z Chase w swetrach Bossa, upychających po kieszeniach tysiąc dolarówki na drobne wydatki” (D. Masłowska, 2012, s. 17–18). Każda z nich reprezentuje inny model funkcjonowania w rzeczywistości: Farah to obsesyjna, autodestrukcyjna postać, uzależniona od obecności drugiego człowieka, szukająca w nim swego odbicia i potwierdzenia sensu własnego bytu; Jo to schematyczna, filmowo-serialowa bohaterka komedii – tandetnej, manifestującej stereotypy genderowej kobiecości; Go, najmłodsza z nich, nieustannie kreuje i przymierza nowe tożsamości, poszukując prawdy o samej sobie. Relacje między postaciami są płytkie, przyjaźń jako wspólnota czy porozumienie dusz, podobnie jak wyjąłowane uczucie miłości, zostaje zdegenerowana przez wyobrażenie o nich, stanowiące kalkę serialowych życiorysów. Masłowska ukazuje z jednej strony strach przed drugim człowiekiem i jego prawdą, z drugiej zaś – potrzebę obecności Innego i poczucie jego braku.

Płaszczyna fabularna powieści, podobnie jak pseudoprzyjaźń, będąca osią narracji, nie jest skomplikowana. Masłowska przedstawia historię trzech neurotycznych, dobiegających trzydziestki, zupełnie przeciętnych bohaterek, odczuwających nieuświadomioną egzystencjalną pustkę, którą na siłę starają się wypełnić ekwiwalentami rzeczywistych wartości. Autorka stawia na ich drodze mężczyznę – mało interesującego hungarystę, substytut romantycznego towarzysza życia, który wiążąc się z Jo, przyczynia się niejako do rozpadu relacji między nią a Farah. Ta z kolei, opuszczona przez przyjaciółkę, kompulsywnie poszukuje relacji zastępczej, poznając w ten sposób Go, z którą znajomość również staje się dla niej zawodem. Sama Masłowska, w wywiadzie udzielonym Polskiej Agencji Prasowej, tak rozpoznaje swoje bohaterki:

(...) są to ci sami ludzie, to samo pokolenie, które opisałam w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*, tylko 10 lat później. Marzenia o rzece coca-cola i snickersami płynącej spełniły się, żyjemy w kraju w miarę równych chodników, dobrze się ubieramy i jadamy sushi, ale w powietrzu wisi dziwna pustka. Moi bohaterowie

to młodzi ludzie z wielkich miast, których potrzeby konsumpcyjne osiągnęły pewien poziom spełnienia, a teraz muszą odpowiedzieć sobie na pytanie co dalej? Co się robi, jeśli jest się już najedzonym? Co zrobić z tą rozpaczą spełnienia?" (*To będzie skandaliczny brak skandalu*).

Autorka obnaża egzystencjalny pustostan postmodernistycznego, konsumpcyjnego świata, który pozostawia nas w tragicznym niespełnieniu i nie daje nadziei na pozytywną transformację.

Idealni uczestnicy popkultury są zuniwersalizowani; wykroczenie poza mainstreamowy nurt popkultury prowadzi ku marginalizacji i wykluczeniu ze zdeformowanej rzeczywistości, którą Kinga Dunin określa mianem „symulakrum świata opartego na taniźnie myślowej, egzystencjalnej i estetycznej” (K. Dunin, *Nowa Masłowska, czyli mnóstwo niczego*). Masłowska bezwzględnie poddaje krytyce kulturową monolityczność społeczeństwa:

Strzeżcie się wszyscy niepijący, niepalący, nieatrakcyjni seksualnie, neurotyczni, zaburzeni, pogrążeni w depresjach, nieposiadający na Facebooku pięciu milionów przyjaciół. Starzy, karmiący piersią i niemogący przez to się nawalić, nieposiadający lamborghini, grubi, niekorzystnie wyglądający w składających się wyłącznie z ramiączek sukienek i spodenek uszytych z samego paska. Kryjcie się: nieopaleni, nieposypani brokatem, nieumiejący piszczeć, ciężarni, poruszający się na wózkach, ci z cellulitem i nadmierną potliwością (D. Masłowska, 2012, s. 76).

Dorota Masłowska opisuje także problem komunikacji międzyludzkiej, a właściwie kwestię jej braku. Kultura popularna, korzystając z najnowocześniejszych osiągnięć technologicznych, zawiesza swoich uczestników w wirtualnej rzeczywistości, która zawłaszcza terytorium autentycznego świata, wprowadza ich w postrealną przestrzeń, gdzie: „Bezustannie mówiono o tym, co kto napisał na Twitterze, przeczytał na Facebooku i kto kogo do czego zaprosił” (D. Masłowska, 2012, s. 33). Bohaterki Masłowskiej funkcjonują więc w „postmodernistycznym, a właściwie postfizycznym, postrealnym świecie” (D. Masłowska, 2012, s. 137), w którym dominuje „przyjaźń przez Facebook, sport na konsoli, seks przez kamerkę, wychowywanie dzieci przez Skype’a” (D. Masłowska, 2012, s. 137). Masłowska w swojej postkonsumpcyjnej grotesce obnaża kulturę popularną, która stała się kulturą braku, gdzie nie ma miejsca na autorefleksję i metafizykę, a pojawiają się takie wytwory, jak popchrześcijaństwo i popbuddyzm: „(...) kościoły są takie romantyczne, cudownie nonsensowne. Mam totalnie religijną fazę. Byłam buddystką, ale czy to staje się ordynarne? Nuda, kogo nie spytasz – »leczę na odosobnienie, przepraszam«. Zrobili z tego dodatek do kolonoterapii. Kościół zaczyna mi się podobać. To ponuractwo, to sztywniactwo, te złocenia, kompletny

odpał” (D. Masłowska, 2012, s. 91), a także popjoga oraz popwegetarianizm: „Była buddystką i wegetarianką, ale jakoś mimo to nie mogła czasem się oprzeć; kilka dni trzymała dietę, a potem jakiś demon ciągnął ją do jednego z jugosłowiańskich sklepów na St. Patrick’s, gdzie za szybą lodówki wśród plastikowego bluszczu i sztucznych cytryn wiły się monumentalne pęta kiełbas. Najczęściej zjadała kawał na ulicy prosto z papieru” (D. Masłowska, 2012, s. 54). Masłowska wskazuje także na kompensacyjną funkcję kultury popularnej, np. wybiórcze korzystanie z załączków duchowości, będące zaledwie symulacją realnego zaangażowania, nie wypełniającą ani egzystencjalnej, ani metafizycznej pustki, pozostawiającą bohaterów w sferze absurdu. Nawet somnambuliczno-oniryczny poziom rzeczywistości w snach Farah, symbolizujący post-popkulturową przyszłość zobrazowaną jako surrealistyczny świat syren, jest psychodeliczny, zdegenerowany i apokaliptyczny (Zob. D. Masłowska, 2012, s. 148–151).

Wspomniane już problemy związane z komunikacją podkreśla przede wszystkim wykreowany przez Masłowską język powieści, który jest konstruktem hiperbolicznym, odzwierciedlającym strukturę sloganów reklamowych, porad z kolorowych magazynów, kalk językowych z angielszczyzny, opartych na konstrukcji bezpośredniego tłumaczenia z internetowego translatora. Poszczególne repliki wymieniane między bohaterkami nie realizują założeń komunikacji, lecz są zaledwie bezrefleksyjną wymianą słów układających się w zdania. Parodia popkulturowego języka, będąca lingwistycznym majstersztykiem Masłowskiej – jeśli odnieść ją do słów Ludwika Wittgensteina „granice mojego języka są granicami mojego świata” – dodatkowo dezawuuje nowoczesną kondycję i tożsamość współczesnego człowieka ukonstytuowaną przez język, który zamiast być nośnikiem informacji i narzędziem międzyludzkiej komunikacji, zamiast być „mówieniem do”, jest zaledwie „wypowiadaniem słów obok”.

Akcja *Kochanie, zabiłam nasze koty* rozgrywa się w bliżej nieokreślonej amerykańskiej metropolii, przypominającej Nowy Jork wykreowany przez amerykańskie seriale. Geograficzne niedoprecyzowanie pozwala na podkreślenie uniwersalności prowadzonej przez autorkę narracji, natomiast topograficzne sugestie rozszyfrowują miejsce akcji jako Amerykę, ukazując tym samym fascynację zglobalizowanego świata popkultury etosem *american dream*. Miejska tkanka wykreowana przez Masłowską jest zarówno świadkiem upadku współczesnej kultury, jak i jej bohaterką:

Miasto zaczyna się trząść już koło osiemnastej, a potem buzuje aż do nocy, pełne przekrzykiwań, pisków, głupich śmiechów, łamiących się obcasów, brzęku butelek, strzelających korków od szampana, koki zasysanej z desek klozetowych i naciąganych na członki prezerwatyw... Przerabianie przez cały tydzień swoje-

go jedyne, niepowtarzalne, nieubłagane mijającego życia na pieniądze musi skończyć się głupawką, zwierzęcym wrzaskiem 'mam prawo do odrobiny wolności!!!!'. Nawet jeśli ta hektyczna, hurtem realizowana wolność, (...) musi wystarczyć na cały kolejny tydzień (D. Masłowska, 2012, s. 77).

Masłowska obrazuje pokolenie konsumpcjonistów, którzy dorastali w erze globalizacji i kapitalistycznego dobrobytu, ale mają problem z określeniem własnej tożsamości i wyartykułowaniem własnych potrzeb – bezrefleksyjnie czerpią z dóbr popkultury i zatracają się w jej mierności, wtórności i marazmie. Jedynym momentem autorefleksji, symbolicznym powrotem do metafizycznej duchowości, staje się doświadczenie upokorzenia, odczucie egzystencjalnego bólu, co autorka podkreślała w jednym z wywiadów:

Żyjemy w zalewie new age'u, taniej amerykańskiej psychologii, w ramach której mamy obowiązek zapomnieć o kompleksach, bólu, winie, a inwestować w autopromocję i zakrzykiwanie swoich słabości. Jaka jest właściwie wartość w wypieraniu swojej winy, bólu, bezradności? Niestety, prawdopodobnie jako istoty zaprogramowane na szczęście, haj i bezbolesność za wszelką cenę, po prostu więcej kupujemy, generujemy większe zyski. (...) Wydaje mi się więc, że kompleksy i cierpienie mogą się okazać niedługo wspaniałym potencjałem, takim przetrwalnikiem człowieczeństwa (J. Sobolewska, 2012, s. 89).

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Baldick Ch.: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford 2009, tu hasło: „chick lit”.
- Bauman Z.: *Bauman o popkulturze. Wypisy*, wybrali M. Halawa i P. Wróbel, Warszawa 2008.
- Burszta W. J.: *Edukacja popkulturowa?*, w: W. J. Burszta, A. de Tchorzewski (red.), *Edukacja w czasach popkultury*, Bydgoszcz 2002, s. 7–10.
- Dunin K.: *Nowa Masłowska, czyli mnóstwo niczego*, „Krytyka Polityczna”, www.krytykapolityczna.pl/Recenzje/DuninNowaMaslowskaczylimnostwoniczego/menuid-76.html, data dostępu: 15.03.2013.
- Eco U.: *Superman w literaturze masowej*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008.
- Gassett y J. O.: *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 2008.
- Golka M.: *Socjologia kultury*, Warszawa 2007.
- Herder J. G.: *Myśli o filozofii dziejów*, t. I, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1962.
- Kłoskowska A.: *Kultura masowa*, Warszawa 2005.
- Kłoskowska A.: *Kultura narodowa*, w: A. Kłoskowska (red.), *Encyklopedia Kultury Popularnej XX wieku. Pojęcia i problemy wiedzy o kulturze*, Wrocław 1991, s. 51–62.
- Miłosz Cz. (red.): *Kultura masowa*, przeł. Cz. Miłosz, Kraków 2002.
- Morin E.: *Kultura czasu wolnego*, w: *Antropologia kultury: zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, wstęp i red. A. Mencwel, Warszawa 2001, s. 410–416.

Ogonowska A.: *Kultura popularna*, w: „Nowa Poliszczynna” 2005, nr 2, s. 44–49.
Radkiewicz M. (red.): *Gender w kulturze popularnej*, Kraków 2003.
Sobolewska J.: *Nowa Masłowska i jej sztuczne światy. Przeszczep jaźni gratis*, „Polityka” 2012, nr 2878, s. 88–89.
Storey J.: *Studia kulturowe i badania kultury popularnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003.
Strinati D.: *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. J. Burszta, Poznań 1998.
To będzie skandaliczny brak skandalu – Dorota Masłowska udziela wywiadu Polskiej Agencji Prasowej, www.kochaniezabilamnaszekoty.pl/prasa/11/To-bedzie-skandaliczny-brak-skandalu---Dorota-Maslowska-udziela-wywiadu-Polskiej-Agencji-Prasowej, data dostępu: 15.03.2013.
Żabski T. (red.): *Słownik literatury popularnej*, Wrocław 1997, tu hasła: „kultura masowa”, „kultura popularna”, „literatura popularna”.

Tekst literacki

Masłowska D.: *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Warszawa 2012.

Literatura europejska

Sławomir Iwasiów

Definicje

Kanonicznym tekstem rozważającym rolę kultury w kształtowaniu pojęcia tożsamości Europejczyków jest esej Milana Kundera (ur. 1929) pod tytułem *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, który został opublikowany w „Zeszytach Literackich” na początku lat 80. Kundera zadawał w nim z pozoru proste pytania o kształt Starego Kontynentu: „Czym bowiem jest Europa dla Węgra, Czecha albo Polaka? Narody te od początku należały do części Europy zakorzenionej w rzymskim świecie chrześcijańskim. Uczestniczyły we wszystkich falach jego historii. Dla nich słowo »Europa« nie oznacza zjawiska ze sfery geografii, lecz jest pojęciem duchowym, synonimem słowa »Zachód«” (M. Kundera, 1984, s. 14–15). Trudność tego rodzaju rozważań polega na tym, że zawsze ścierają się w nich dwie siły: narodowej tożsamości oraz europejskiej wspólnoty. Kundera dowodził, że Europa Środka to wypadkowa dwóch innych wcieleń Europy: zachodniej kultury oraz wschodniej polityki. Taki punkt widzenia miał swoje konsekwencje, ponieważ, na przykład, prowadził do wniosku, że są rozmaite wersje Europy i trzeba dbać zarówno o ich odrębność, jak i ponadnarodowe porozumienie. Jedną z tych „wersji”, czyli Europa Środka – tak jak ją widział Kundera – stała się czymś w rodzaju alternatywy dla Europy Zachodniej, zjednoczonej, wyrażanej w postaci nowoczesnych instytucji (na przykład Unii Europejskiej).

Kundera był jednym z inicjatorów dyskusji wokół literatury europejskiej. Pisarz należy do grona stałych współpracowników „Zeszytów Literackich”, które od początku działalności koncentrowały się na stworzeniu międzynarodowego, interdyscyplinarnego zespołu redakcyjnego i publikowały teksty dotyczące spraw społecznych, politycznych i kulturalnych w Europie. Ponadto „Zeszyty Literackie” – za sprawą artykułów takich autorów, jak: Josif Brodski, Václav Havel, Petr Král, Isaiah Berlin, Aleksander Sołżenicyn, Tomas Venclova, Emile Cioran i Mircea Eliade – przyczyniły się bezpośrednio do spopularyzowania pojęcia Europy Środkowej w dyskusjach o literaturze. Wypowiedź Kundery na temat kultury w Europie z eseju *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej* znalazła wielu kontynuatorów i komentatorów, zarówno wśród teoretyków – literaturoznawców, kulturoznawców, historyków – jak i pisarzy podejmujących w utworach literackich zagadnienie przemian Europy.

Obserwatorem kultury europejskiej, który inspirował się dokonaniem Milana Kundery, oraz pracami innych wpływowych eseistów XX w., jest Andrzej Mencwel (ur. 1940). W książce *Rodzinną Europą* po raz pierwszy, podążając tropem książki Czesława Miłosza *Rodzinną Europą*, Mencwel przedstawia obraz kultury polskiej w kontekście kultury europejskiej (badacz jest jednym z inicjatorów projektu Uniwersytetu Warszawskiego pod nazwą „Kulturologia Polska XX wieku”). Autor pyta: „O czym jednak właściwie mówimy, kiedy mówimy o Rodzinnej Europie? O Europie naszej, nam bliskiej, sąsiedzkiej – można łatwo odpowiedzieć, trudniej jednak odpowiedź tę dookreślić. Mianowicie, jaka to jest, w kategoriach geopolitycznych, Europa? Dziś odpowiedź na to pytanie wydaje się względnie jasna: jest to Europa Centralna, Europa Środkowa, Europa Środkowo-Wschodnia” (A. Mencwel, 2009, s. 11). Antropolog kultury omawia w tej książce między innymi kwestie wspólnoty Europejskiej, antysemityzmu, dialogu polsko-niemieckiego. Literatura jest ważną częścią tej książki – bywa wykorzystywana jako egzemplifikacja rozważań autora, ale także stanowi ich podmiot. To literatura i środowisko literackie mają wpływ na kształtowanie kultury europejskiej, jej kondycji i kierunków rozwoju; Polska ma ważną rolę do odegrania w tychże procesach, w pewnym sensie jednoczy Europę Środkową, sprawia, że staje się ona „rodzinną” wspólnotą: „Miejsce Polski w tej możliwej konstrukcji jest oczywiście ważne, może nawet główne. Nie tylko z racji położenia, potencjału ludnościowego, gospodarczego i społecznego, ale także z racji politycznych, które tłumaczyć trzeba przez ideę i wolę takiej kreacji. Stworzenie dobrej historii regionalnej jest, jak wolno sądzić, mocnym zadatkiem na dobrą historię globalną” (A. Mencwel, 2009, s. 31). Można z tych rozważań wyciągnąć i taki wniosek: na kulturę, a więc także na literaturę, mają wpływ dyskusje, spory, idee dotyczące mniejszych, regionalnych, narodowych spraw, które przekładają się na wspólnotę, w tym wypadku europejską. Literatura europejska jest sumą pomniejszych, regionalnych czy też narodowościowych dążeń, spotkaniem wielu tradycji i kultur, zderzeniem Europy Zachodniej z Europą Środkową i Wschodnią.

Tendencje zjednoczeniowe w Europie sprawiają, że coraz częściej mamy do czynienia z projektami, które na różnych poziomach unifikują zjawiska kulturowe. Jednym z takich dużych przedsięwzięć ostatnich kilku lat jest książka zatytułowana *Literatura Europy*, przygotowana przez międzynarodowy zespół literaturoznawców, ekspertów i tłumaczy (A. Benoit-Dusausoy, G. Fontaine, 2009). Czym jest według autorów *Literatury Europy* literatura europejska? To przede wszystkim coś w rodzaju zestawu czy też kanonu sylwetek pisarzy,

tekstów i prądów literackich, które można uznać za europejskie, tworzące europejską kulturę, ważne dla jej rozwoju. Piotr Michałowski, recenzując ten tom na łamach „Pograniczy”, wskazywał, że tego rodzaju zestawienia muszą się wiązać z pewnymi uproszczeniami, zawężeniami, a czasami nawet – niesprawiedliwym potraktowaniem niektórych reprezentantów literatur narodowych (zob. P. Michałowski, 2010, s. 8–22). Wszelkie próby pokazania literatury europejskiej „w całości” są, z jednej strony, poręczne dla czytelników, którzy chcą zapoznać się, na przykład w jednym tomie, z przekrojem autorów europejskich, ale też, z drugiej strony, prowadzą do przynajmniej kilku spornych kwestii.

Po pierwsze, przy układaniu takich zestawów autorów europejskich trzeba przystać na kompromisy – każdy kanon podlega negocjacji, zmienia się pod wpływem dyskusji, również kanon literatury europejskiej trzeba traktować jako twór niedomknięty. Po drugie, podręcznik z różnych względów musi być pisany z myślą o uniwersalnym czytelniku, który niekoniecznie jest zainteresowany dokładnymi analizami, ale chciałby poznać, przynajmniej w zarysie, historię literatury europejskiej. Po trzecie wreszcie, literacka mapa Europy posiada zmienne granice i są one wytyczane za każdym razem, kiedy dodajemy lub odejmujemy kolejne autorki i kolejnych autorów. Taką reprezentacją, zbiorem nazwisk, jest ten tom, ponieważ nie pokazuje wszystkich osób, wszystkich książek, godzi się na kompromisy. Na przykład wśród polskich pisarzy zostali szerzej opisani Adam Mickiewicz, Witold Gombrowicz i Tadeusz Konwicki. Można zapytać: dlaczego redaktorzy książki wyróżnili właśnie te trzy nazwiska? Dlaczego nie scharakteryzowali równie szeroko twórczości Stanisława Lema, Tadeusza Różewicza albo Wisławy Szymborskiej? Jedną z odpowiedzi, jakiej udziela Michałowski, jest taka: ponieważ ta książka powstała w określonym kręgu językowym, w środowisku literaturoznawców francuskich, dla których literatura polska kojarzy się bardziej z Mickiewiczem i Gombrowiczem, niż Lemem czy Szymborską. Taki kanon literatury polskiej, albo wywodzącej się z jakiegokolwiek innego obszaru narodowego, postrzegany w perspektywie europejskiej, stworzony na potrzeby podręcznikowe, zawsze będzie uproszczony, niepełny, nie dla wszystkich sprawiedliwy.

Trudno podać jednoznaczną i spójnie brzmiącą definicję literatury europejskiej – im bardziej miałaby być ona ścisła, tym więcej prawdopodobnie zawierałaby niedopowiedzeń, pominięć i wykluczeń. Takie projekty jak książka *Literatura Europy* są mimo swoich ewidentnych słabości ważne, ponieważ dają pojęcie o tym, jaka jest jedna z „wersji” literatury europejskiej. Na tym chyba polega sens tego pojęcia – literatura europejska i jej kanony nie są dane raz na zawsze, ale podlegają nieustannym dyskusjom, są podatne na modyfikacje i zmiany. Holger

Fock (ur. 1958), niemiecki tłumacz i przewodniczący Rady Europejskiej Związku Stowarzyszeń Tłumaczy Literatury, zwrócił uwagę, że: „Literatura europejska to... przekład” (H. Fock, *Dlaczego mimo wszystko zajmują się przekładami*, różni tłumacze, „Raport o kulturze. Postęp Europa” 2010, nr 3, s. 43). Jest w tym stwierdzeniu, inspirowanym pracami Umberto Eco, sporo prawdy o niejednoznaczności terminu „literatura europejska” (w każdym języku i w każdej kulturze może on znaczyć co innego). Istotne wydaje się natomiast coś, co skrywa się pod powierzchnią pracy każdego tłumacza – współpraca z autorami, edytorami, wydawcami. Literatura europejska często jest wyrażana przez wspólne działania: nagrody dla europejskich pisarzy, tłumaczenia tych samych tekstów na wiele języków, projekty, które pozwalają bliżej poznać jej kulturową różnorodność.

Interpretacja

Europejskim przedsięwzięciem literackim, które spełnia kilka wspomnianych wcześniej warunków (chodzi na przykład o przekraczanie barier między kulturami, współpracę, szukanie jakiejś „wersji” literatury europejskiej), jest duet prozatorski Jurija Andruchowycza (ur. 1960), ukraińskiego poety, prozaika, eseisty i tłumacza oraz polskiego pisarza Andrzeja Stasiuka (ur. 1960). Obaj autorzy wspólnie napisali książkę *Moja Europa*, składającą się z odrębnych esejów opowiadających o autobiograficznym doświadczaniu zjawiska Europy Środkowej (J. Andruchowycz, A. Stasiuk, 2007; pierwsze wyd. 2000). Andruchowycz (*Środkowowschodnie rewizje*) i Stasiuk (*Dziennik okrętowy*) opisują tę samą Europę w sensie geopolitycznym; każdy z nich opisuje także „własną” Europę, ponieważ patrzy na nią z perspektywy autobiograficznej, osobistej, jednostkowej. Reprezentacje Starego Kontynentu mogą powstawać podczas odwiedzania charakterystycznych miejsc – zarówno Stasiuka, jak i Andruchowycza, Polaka i Ukraińca, łączy doświadczenie podróżowania przez Europę, poznawania wspólnej historii, obserwowania przemian społecznych i politycznych.

Stasiuk zastanawia się między innymi nad tym, co to znaczy być Środkowym Europejczykiem, w jaki sposób życie w tej części kontynentu ukształtowało jego tożsamość:

Po kilkunastu latach mieszkania w tej okolicy zaczynam rozumieć, co mnie tu przyniosło. To był po prostu instynkt mieszkańca środkowoeuropejskiej równiny. Oczywiście, był to na początku instynkt ledwo uświadomiony, stopniowo przekształcający się w przecucie, a potem – kto wie – może nawet refleksję. Nie wszyscy mieszkańcy wyżej wymienionej środkowoeuropejskiej równiny go posiadają, nie wszyscy w każdym razie ulegają jego podszeptom, większość jak zwykle udaje, że czegoś takiego w ogóle nie ma, ponieważ, cokolwiek by mówić, to jednak trochę wstyd przyznawać się do instynktu w społeczeństwie oświeconym i liberalnym (J. Andruchowycz, A. Stasiuk, 2007, s. 88).

„Instynkt mieszkańca środkowoeuropejskiej równiny” to cecha wyróżniająca bohatera tej opowieści spośród Europejczyków z innych części Starego Kontynentu. Europejczycy z tej niziny są zapewne inni, niż Europejczycy znad morza czy z gór. Zwrócił na to uwagę przywołany wyżej Czesław Miłosz w *Rodzinnej Europie*: „Kręcące się jabłko ziemi jest malutkie i nie ma już na nim, geograficznie, białych plam. Wystarczy jednak tutaj, w Europie, pochodzić z mniej uczęszczanych przez podróżnych okolic na wschodzie i na północy, żeby być przybyszem z Septentrionu, o którym wie się to tylko, że jest tam zimno” (Cz. Miłosz, 1990, s. 6). Jeden z przekładów *Rodzinnej Europy* Miłosza, na język włoski, został zatytułowany *La mia Europa*, podobnie jak książka Stasiuka i Andruchowicza. Związków między tymi dość odległymi w czasie projektami opisu Europy Środkowej można znaleźć zapewne więcej. Co różni Miłosza i Stasiuka? Dzisiaj Europa jest bardziej otwarta, a Europejczycy mają więcej wolności niż w latach 50. Stasiuk to jednak pisarz z inną świadomością, z inną wiedzą o Europie, inaczej doświadczający jej kultury. Miłosz pisał o Europie z pozycji emigranta; Stasiuka nazwalibyśmy raczej „migrantem”, człowiekiem żyjącym w świecie nieograniczonej mobilności. Miłosz obserwował Europę Wschodnią i Środkową przez pryzmat doświadczeń zdobytych na Zachodzie; dla Stasiuka europeizacja literatury to przede wszystkim otwarcie na Wschód, kontakty z innymi kulturami, z pisarzami i czytelnikami z krajów Nowej Europy; Miłosz projektował określoną wizję Europy Środkowej (raczej pozbawioną Rosji jako stałego partnera); Stasiuk żyje w Europie zjednoczonej, jest jej częścią, można chyba stwierdzić, że ma na nią realny wpływ.

W dalszej części tekstu czytelnik dowiadyuje się, skąd pochodzi bohater:

Ja w każdym razie – dziecko mazowieckich nizin – odczuwałem nieustanny przeciąg, nieustanny cug ciągnący ze wschodu na zachód i z powrotem. Czasem miał on dosłowną postać zwykłego wiatru, czasem przybierał metaforyczną formę otwartej, niczym nieograniczonej otchłani, by w końcu nieco się skonkretyzować jako wiatr historii o zadziwiająco przewidywalnym kursie: albo w tę, albo we w tę, ale zawsze tędy (J. Andruchowicz, A. Stasiuk, 2007, s. 88–89).

Rozpoznamy w tej postaci samego Stasiuka, warszawiaka, który na pewnym etapie swojego życia postanowił opuścić stolicę – tę niepokojąco nudną równinę – i przeniósł się w góry. Mieszkanie w Warszawie, ale też po prostu w centrum Europy, to ciągłe wystawianie się na nieustanny „przeciąg” historii. To los człowieka mieszkającego w tej części Europy – Środkowy Europejczyk zawsze będzie smagany przez podmuchy wiatru, raz będzie pod wpływem Zachodu, raz pod wpływem Wschodu.

Bohaterowi tego tekstu, jak się zdaje, nie do końca odpowiada sytuacja „stania w przeciągu”. Przed laty postanowił opuścić nizinne okolice, ponieważ irytował go ciągły wiatr wiejący ze wszystkich stron. Stojący w centrum wydarzeń człowiek to oczywiście Środkowy Europejczyk, narażony tak na ataki z zachodu (Niemców?), jak ze wschodu (Rosjan?). Trudno pozostawać na widoku, gdy z każdej strony „czają się” potencjalni najeźdźcy. Bohater sam zresztą tłumaczy:

Nie lubię równin. Głównych na nich zajęciem jest obserwacja horyzontu. Wzrok nie odpoczywa nawet przez chwilę, tylko ślizga się po okręgu i przy odpowiednio odsuniętej perspektywie nie znajduje właściwie żadnych stałych współrzędnych, żadnych punktów odniesienia. Bo co na przykład znaczy jedno drzewo? Nic. Można je wyciąć, podobnie zresztą jak można wyciąć cały las (J. Andruchowycz, A. Stasiuk, 2007, s. 89).

Na równinie nie ma żadnej osłony, człowiek cały czas musi koncentrować się na swoim położeniu względem horyzontu, który, jeśli rozumieć go metaforycznie, może być historią, kulturą, społeczeństwem itp. Bohaterowi chodzi o znalezienie spokoju, o usunięcie się w cień. Las stanowi dobre schronienie, ale drzewa ktoś może zawsze wyciąć. Stasiuk pisze dalej:

To samo dotyczy pojedynczego domu, jak i miasta, które można zburzyć, co właściwie pozostaje w zgodzie z naturalną skłonnością równinnego pejzażu, który zmierza ku idealnej, nomen omen, horyzontalności. To dlatego miasta równin wyglądają tak nietrwale i przypadkowo. Wzniesione ludzką ręką, wydają się ludzką własnością i co za tym idzie, również ludzkim łupem. Poza tym zasłaniają widok jako pewną formę nieskończoności (J. Andruchowycz, A. Stasiuk, 2007, s. 89).

Bycie na widoku, brak osłony, wystawienie na ataki ze wszystkich możliwych stron – to jest dramat Środkowej Europy i Europejczyków, którzy tutaj mieszkają. Bohater Stasiuka nie jest przy tym ani człowiekiem przynależącym do kultury Zachodu, ani nie identyfikuje się wprost z kulturą Wschodu – i w tym sensie znajduje się „pomiędzy” tymi dwiema siłami:

Nie chcę bynajmniej powiedzieć, że jestem za Tatarami albo Mongołami. Nie jestem. Tak samo jak nie jestem za bardzo za Indianami albo kowbojami. Po prostu nie lubię być wystawiony na widok ze wszystkich stron, co wydaje się dość ludzką cechą. Jeśli ktoś lubi się wystawiać i kusić los, to jego sprawa. Ja w każdym razie dziękuję. Frankfurt nad Menem, zjednoczony Berlin, Warszawa z tymi swoimi nowościami ze szkła na każdym rogu oraz Moskwa, która stara się jak może, wszystkie są sobie winne. Gdy przychodzi co do czego, takich wielkich rzeczy po prostu nie da się ukryć. Zwłaszcza na równinie, na której nie ma żadnych schowków (J. Andruchowycz, A. Stasiuk, 2007, s. 89–90).

Bohater nie musi wybierać jednej z dominujących stron, ponieważ wybrał własną. Jego Europa to tereny oddalone od centrum wydarzeń społeczno-polityczno-kulturowych, to nisza gdzieś w górach, powiedzielibyśmy – Europa marginesu mapy, gdzie łatwo można się ukryć. Stasiuk pokazuje tę część Europy, która znajduje się na obrzeżach, poza głównym nurtem. Od podobnego motywu – patrzenia zawsze tam, gdzie wzrok raczej nie sięga – zaczyna swój esej Andruchowycz:

Od dzieciństwa pociągają mnie ruiny, mógłbym powtórzyć za Danilo Kišem. Od dzieciństwa pociągają mnie ruiny, ów szczególny ślad, osobliwy osad minionego istnienia. Nie chcę tego wyjaśniać jakimiś nazbyt wybujałymi skłonnościami metafizycznymi czy romantycznymi. Możliwe, że przyczyną jest jedynie zapach, a nie żaden *Geist*. Stęchła wilgoć, nieodłączna, rozedrgana fizjologia. Stare ściany, zmurzałe belki, na wpół zatarte rzeczy oddychają na swój własny, sobie tylko właściwy sposób – a może jestem toksykomanem? (J. Andruchowycz, A. Stasiuk, 2007, s. 7).

Stasiuk i Andruchowycz – łączy tych pisarzy doświadczenie podróży, świadomość wspólnoty historycznej i kulturowej, poszukiwanie w przeszłości tego, co powoli odchodzi w niepamięć.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Benoit-Dusausoy A., Fontaine G.: *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, różni tłumacze, Gdańsk 2009.
Fock H.: *Dlaczego mimo wszystko zajmuję się przekładami*, różni tłumacze, „Raport o kulturze. Postęp Europa” 2010, nr 3, s. 42–48.
Kundera M.: *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, przeł. M. L., „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 23–38.
Mencwel A.: *Rodzinna Europa po raz pierwszy*, Kraków 2009.
Michałowski P.: *Literatura Europy czy Europa literatur?*, „Pogranicza” 2010, nr 1, s. 8–22.

Teksty literackie

- Andruchowycz J., Stasiuk A.: *Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową*, Wołowiec 2007 (pierwsze wyd. 2000).
Miłosz Cz.: *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990 (pierwsze wyd. Paryż 1959).

Literatura popularna

Agnieszka Moroz

Definicje

Literatura popularna to dziedzina twórczości literackiej obejmująca utwory skierowane do szerokiego grona odbiorców. Owa neutralna aksjologicznie nazwa jest przez niektórych badaczy oraz czytelników literatury wysokoartystycznej stosowana wymiennie ze znacznie mniej pojemnymi, nacechowanymi pejoratywnie terminami, takimi jak: „literatura brukowa”, „tandetna”, „straganowa”, „jarmarczna”, „wagonowa” czy „trywialna”. Do podstawowych założeń literatury popularnej należy realizacja osobowościowych potrzeb czytelnika, a także dostarczenie mu rozrywki i intensywnych przeżyć emocjonalnych. Stanowi ona bowiem element kultury masowej i jako taki pełnić ma w założeniu jednakowe funkcje, co należąca do owej kultury rozrywkowa produkcja filmowa, telewizyjna (seriale) lub estradowa (T. Żabski, 1997, s. 212–213). Ze społowi cech składających się na literackość utworu popularnego przypisana jest zatem funkcja służebna, w znacznym stopniu zabawowa: literackość ma jedynie zachęcać do lektury i ją uprzyjemniać, tworząc podstawę do atrakcyjnego przekazywania treści. Działania poznawcze tekstu są natomiast wąsko wyspecjalizowane i ograniczają się zazwyczaj do wtajemniczenia w sferę zjawisk zakazanych lub czytelnikowi niedostępnych, takich jak: *sacrum*, magia, erotyka, wróżbiarstwo czy świat geograficznej egzotyki (A. Okopień-Sławińska, 1973, s. 8).

Realizacji przypisanych literaturze popularnej funkcji towarzyszy często tendencja do depersonalizacji autora. Od autorów książek, które od początku postrzegane są jako towar, nie oczekuje się zwykle metaliterackich uzasadnień ich twórczości. Zanika biograficzny kontekst utworów, a ich twórcy usuwają się w cień, nie uczestnicząc w życiu literackim. Typowym przejawem depersonalizacji autora jest zastąpienie jego nazwiska pseudonimem lub – w przypadku utworów niższych lotów (np. harlequinów) – całkowite usunięcie go z okładki. Z depersonalizacją mamy również do czynienia w sytuacji, gdy pisarz (lub cała grupa pisarzy) podejmuje się „dokończenia” w osobnych tomach dzieła innego twórcy (przypadek popularnej serii *Gwiezdne wojny*), bądź gdy tłumacz celowo uatrakcyjnia treść przekładanego utworu (Z. Jarosiński, 1973, s. 14–15). Warto zauważyć, iż zdarzają się również sytuacje odwrotne – gdy pisarz popularny zostaje wyniesiony na piedestał i zyskuje status celebryty. Są to jednak przypadki dużo rzadsze od aktów depersonalizacji i obejmują prawie wyłącznie utwory reprezentujące gatunki „wyższego lotu”, takie jak *science fiction* lub romans społeczno-obyczajowy.

Literatura popularna należy do trzeciego obiegu, zgodnie z rozróżnieniem, według którego pierwszy obieg reprezentuje literatura o charakterze elitarnym (wysokoartystyczna), drugi zaś – folklor. Należy jednak pamiętać, iż linie demarkacyjne tego podziału są nieostre. Literaturę popularną łączą bowiem z literaturą wysokoartystyczną oraz folklorystyczną złożone relacje, polegające na wzajemnym wykorzystywaniu proponowanych przez nie rozwiązań. Co więcej, literatura popularna konstruuje pogranicze, na którym przynależność pewnych odmian okazuje się problematyczna. Czasem mamy również do czynienia z przypadkami przemieszczania się utworów pomiędzy poszczególnymi obiegami – np. *Alicja w krainie czarów* Lewisa Carrolla została przeniesiona z obiegu popularnego do wysokoartystycznego (T. Żabski, 1997, s. 212, 218).

Pierwsze elementy literatury popularnej odnaleźć można już w tekstach starożytnych, takich jak *Odyseja*, w której utrwalone zostały ustne relacje kupców i marynarzy. Klasyczny schemat historii miłosnej oraz konstrukcję awanturycznej czasoprzestrzeni literatura masowa zaczerpnęła z romansu greckiego. Kolejne epoki przyniosły żywotne gatunki piśmiennictwa sakralnego (m.in. apokryf, misterium i egzemplum), fantastykę orientalną (rozpowszechnioną w X w. pod wpływem baśni z *Księgi tysiąca i jednej nocy*), a także cieszący się dużym zainteresowaniem romans rycerski (XII w.). Prawdziwy rozkwit literatury popularnej nastąpił jednak dopiero w II poł. XVIII w., kiedy to gatunki reliktowe zaczęły przechodzić do obiegu ludowego, zaś upowszechnienie się szkolnictwa zwiększyło liczbę czytelników i wywołało popyt na nowości. Doszło wówczas do gwałtownego rozwoju beletrystyki i dramtopisarstwa. Powstawać zaczęły nowe gatunki, takie jak: powieść o duchach, zbójcach czy tajnych stowarzyszeniach, powieść gotycka, a także popularne warianty romansu sentymentalnego.

Zdecydowana większość odmian literatury masowej wykształciła się w XIX w. Z wzoru powieści gotyckiej wyrosła wówczas w Anglii powieść frenetyczna oraz powieść tajemnic. Romans rycerski zastąpiła przygodowa powieść historyczna, nawiązująca do twórczości Waltera Scotta. Powieść sentymentalna przekształciła się natomiast w melodramat, tworząc następnie kolejne odmiany powieści miłosnej, takie jak powieść rodzinna czy współczesna powieść erotyczna. Ponadto w II poł. XIX w. w Ameryce powstał western, a we Francji i Anglii upowszechniła się powieść kryminalna. Obecnie literatura popularna rozwija się, ale i banalizuje, dostarczając doskonałego materiału do adaptacji filmowych (T. Żabski, 1997, s. 213–214).

Literatura popularna obejmuje szereg gatunków i odmian gatunkowych, łącznie z parali-
teraturą (senniki, hasła reklamowe, teksty zapisywane na ławkach i murach, prognozy, horo-

skopy czy hasła kibiców sportowych). Dawniej, kiedy kultura nie miała jeszcze charakteru masowego, ten typ literatury reprezentowały gatunki, które można było znaleźć na odpustowych jarmarkach (stąd nazwa „literatura jarmarczna”), np. kalendarze, żywoty świętych męczennic, pieśni dziadowskie oraz historie o niezwykłych przygodach zacnych dziewic i nieustraszonych rycerzy. Wraz z rozwojem środków masowego przekazu (ok. II poł. XIX w.) za najbardziej reprezentatywne dla literatury popularnej gatunki uznano jednak: powieść, nowelę sensacyjną (kryminał, utwory sensacyjno-przygodowe), western, dreszczowiec, romans (społeczno-obyczajowy bądź pornograficzny) i *science fiction*, a także dwa gatunki liryki: piosenkę i balladę (A. Martuszevska, 1979, s. 6). Na gruncie dramatu literaturę popularną reprezentują: melodramat, farsa i wodewil (T. Żabski, 1997, s. 214).

Dokonując rozróżnienia gatunków należących do literatury popularnej, warto zwrócić uwagę na dyskusyjność części owych przyporządkowań. Niektórzy badacze (np. Zbigniew Jarosiński) oddzielają bowiem literaturę popularną od brukowej, traktując je jako osobne kategorie. Znacznie bardziej przekonująca wydaje mi się jednak klasyfikacja Martuszevskiej, zgodnie z którą w obrębie literatury masowej mówić można o literaturze „wyższego” oraz „niższego” lotu, reprezentowanej odpowiednio np. przez społeczno-obyczajowe romanse z jednej strony i teksty pornograficzne z drugiej (A. Martuszevska, 1979, s. 6).

Większość wymienionych tu gatunków i odmian gatunkowych charakteryzuje się dużym skonwencjonalizowaniem, operuje stałym repertuarem wątków i schematów fabularnych, korzysta z mocno utrwalonej w świadomości czytelników galerii stypizowanych postaci. Trzeba jednak zauważyć, iż dynamiczny rozwój kultury masowej sprzyja kontaminacji gatunków, polegającej na łączeniu fabuł i scalaniu różnych stylistyczno-językowych wzorców. Nie możemy zatem mówić o istnieniu stałego, zamkniętego zespołu ujednoczonych popularnych gatunków. Jak podkreślają badacze analizujący rynek książki, obecnie, w wyniku rosnącego zainteresowania utworami wielogatunkowymi, publikuje się coraz więcej *crossoverów*, czyli powieści łączących w sobie różne gatunki prozatorskie (L. K. Talko, *Bestseller, czyli coś z niczego*, s. 4).

W większości tekstów należących do literatury popularnej występują (w różnym natężeniu) te same, specyficzne elementy. Przede wszystkim mamy zwykle do czynienia z jednym rodzajem narracji – charakteryzującą się wszechwiedzą, trzecioosobową narracją auktorialną, prowadzoną z perspektywy przestrzennie zbliżonej do punktu widzenia głównego pozytywnego bohatera. Sprzyja ona kształtowaniu identyfikacji czytelnika z postacią, podob-

nie jak (równie typowe dla utworów popularnych) ograniczenie partii opisowych tekstu na rzecz jego zdialogizowania.

Ponadto literatura masowa operuje szeroko rozumianym uproszczeniem. Jest to widoczne już na poziomie strukturalnej organizacji tekstu, którą cechuje zwykle sukcesywne ujęcie rzeczywistości przedstawionej, polegające na dominacji następujących kolejno po sobie zdań pojedynczych oraz na parataktycznym charakterze ewentualnych zdań złożonych (A. Martuszevska, 1982, s. 263–277). Innego rodzaju uproszczenia zaobserwować można na poziomie treści – w wypowiedziach bohaterów, które przesycone są, imitującymi aforyzmy, banalnymi prawdami, pełnymi zniekształceń i uogólnień. Prawdy te mają za zadanie realizować osobowość odbiorcy, wyrażać jego przewidywane myśli oraz poglądy. Uruchamiają mechanizm potwierdzenia, opowiadając o sprawach, o których czytelnik wie i o których pragnąłby znów usłyszeć (J. Jarniewicz, 1996, s. 10). Do uproszczonych elementów występujących w powieści popularnej zaliczyć można ponadto konstrukcję schematu fabularnego. Jego podstawę w większości utworów stanowi bowiem ta sama, utarta opozycja: „swój” – „obcy”, określająca stosunki zachodzące pomiędzy poszczególnymi bohaterami, między narratorem a bohaterem oraz między bohaterem a otoczeniem. Taka budowa fabularnego schematu umożliwia rozwinięcie akcji w pożądanym (przez masowego odbiorcę) kierunku, czyli ku zderzeniu dobra ze złem, magii z codziennością czy powszedniości z przygodą lub przeciwnie – ku zaistnieniu czynnika scalającego opozycyjne człony, np. zakazanej miłości (Z. Jarosiński, 1973, s. 22–25).

Utwory należące do literatury popularnej bardzo często mają charakter seryjny. Tworzą wszelkiego rodzaju cykle oraz sagi lub (w przypadku kolejnych książek autora bestselleru) posługują się tym samym, sprawdzonym repertuarem rekwizytów, zwrotów akcji, a nawet bohaterów, kontynuując odkrytą wcześniej „receptę na popularność” (A. Rostocki, B. Sułkowski, 2003, s. 47).

Istnieją dwa podstawowe wzorce głównego bohatera powieści popularnej. Pierwszym z nich (pojawiającym się przede wszystkim w powieści odcinkowej) jest „nadczołowiek” – heros o niezwykłych cechach lub nadprzyrodzonych zdolnościach. Postać ta demaskuje niegodziwość panującą w otaczającym ją świecie i narzuca własną, bajkową sprawiedliwość. Rатуje niewinnych i gnębi oprawców, obronną ręką wychodząc z każdych, nawet największych tarapatów. Drugi typ bohatera to przeciętna, pozytywna postać. Nie jest ona ucieleśnieniem wszelkich moralnych cnót, prawie zawsze kierują nią jednak dobre intencje, a pojedyncze i niezbyt rażące wady nadają jej walorów realności. Jest to wzór bohatera, z którym odbiorca

najchętniej się utożsamia i wraz z którym z zapalem zgłębia świat zagadkowych zjawisk oraz tajemnic (U. Eco, 1996, s. 68, 95–97).

Interpretacja

Jednym z najbardziej znanych współczesnych polskich twórców literatury popularnej jest Andrzej Sapkowski (ur. 1948). Sławę przyniosła mu pięciotomowa *Saga o wiedźminie*, stanowiąca kontynuację dwóch zbiorów opowiadań: *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*, które powstały na fali zainteresowania opowiadaniem *Wiedźmin*, opublikowanym w miesięczniku „Fantastyka” (grudzień 1986 r.). W trzy lata od wydania ostatniej części wiedźmińskiego cyklu liczba sprzedanych w Polsce egzemplarzy wszystkich tomów sagi przekroczyła 200 000 (A. Rostocki, B. Sułkowski, 2003, s. 43). Na kanwie opowieści o Geralcie z Rivii powstały wkrótce m.in.: pełnometrażowy film, telewizyjny serial, dwuczęściowa gra komputerowa, gra karciana, sześciotomowy komiks oraz podręcznik do gry RPG. Poszczególne tomy *Sagi o wiedźminie* zostały zaś przetłumaczone na piętnaście języków, zyskując ogromną popularność niemal w całej Europie.

Spektakularny czytelniczy sukces cyklu może zastanawiać. Mimo iż Sapkowski jest tylko jednym z wielu autorów literatury fantastycznej w Polsce, w dalszym ciągu pozostaje jedynym, któremu udało się przekroczyć obręb hermetycznego środowiska miłośników książek spod znaku magii i miecza, zdobywając uznanie także tych grup odbiorców, którym nie zdarzyło się wcześniej sięgnąć po powieść fantasy. Badając strukturę *Sagi o wiedźminie* i przyglądając się poszczególnym elementom konstytuującym rzeczywistość „wiedźminlandu” można jednak zauważyć, iż stworzona przez pisarza seria stanowi doskonałą realizację ogólnego modelu powieści popularnej i nosi wszelkie znamiona bestselleru.

Rozważając metody „uwodzenia” czytelnika, jakie Andrzej Sapkowski wykorzystał podczas pracy nad konstrukcją całego utworu, należy przede wszystkim wyróżnić celowe „rozgięcie” norm gatunkowych. Jak zauważa Żabski:

(...) profesja głównego bohatera włącza [wiedźmiński cykl] do gatunku heroic fantasy, ale plastyczność, komplikacja i nadwiedza postaci oraz specyficzny klimat ironii i dystans powodują, że [rozsadza on] granice tej odmiany gatunkowej (...) – np. w opowiadaniu *Granica możliwości*, będącym trawestacją bajki o Smoku Wawelskim i Szewczyku Dratewce, smok jest sympatyczny i inteligentny, szewc zaś to prymitywny i wulgarny prostak, którego smok zjada (T. Żabski, 1997, s. 386).

Struktura wiedźmińskiego cyklu jest zatem zgodna ze strukturą najpopularniejszych obecnie wielogatunkowych utworów, czyli tzw. *crossoverów*.

Innym zastosowanym przez pisarza konstrukcyjnym zabiegiem, charakterystycznym dla literatury popularnej, jest odwołanie się do mechanizmu powtórzenia. Opowieść o wiedźminie początkowo nie miała stanowić serii. Trafiała do czytelników pod postacią dwóch zbiorów opowiadań, przedstawiających różne, niepowiązane ciągi przyczynowo-skutkowym przygody głównego bohatera. Pod wpływem rosnącego zainteresowania odbiorców historią wiedźmina, Sapkowski zdecydował się jednak kontynuować sprawdzoną receptę na bestseller i rozpiął losy Geralta na kartach pięciotomowej sagi. Na fali sukcesu cyklu o Geralcie z Rivii, autor stworzył kolejno jeszcze dwa opowiadania: *Droga, z której się nie wraca* (traktujące o rodzicach wiedźmina) i *Coś się kończy, coś się zaczyna* (nazywane alternatywnym zakończeniem *Sagi*). Świadomy, że przeciąganie w nieskończoność wiedźmińskiej serii musiałoby wreszcie znudzić czytelników, w końcu postanowił zaproponować fanom nowy cykl. Niestety, *Trylogia husycka*, pomimo ciepłego przyjęcia ze strony odbiorców, nie powtórzyła komercyjnego sukcesu *Sagi*, a wydana niedługo po niej powieść *Żmija* spotkała się z falą krytyki. Zaniepokojony niepowodzeniem pisarz, postanowił zatem odpowiedzieć na oczekiwania kultury masowej, ogłaszając kontynuację wiedźmińskiego wątku w audycji Radia Gdańsk w styczniu w 2012 r. (D. Jędrzejewska, *Będzie nowy „Wiedźmin”?*). Obecnie nie wiadomo zatem jakie rozmiary osiągnie ostatecznie słynna seria. Decyzja o jej kontynuacji oraz towarzyszące temu okoliczności wyraźnie wskazują jednak na fakt, iż Sapkowski świadomie wykorzystuje mechanizm powtórzenia, by dostosować swoją twórczość do potrzeb rynku.

Kolejną, typową dla utworu popularnego, strukturalną cechą *Sagi o wiedźminie* jest występowanie schematu fabularnego opartego na opozycji: „swój” – „obcy”. „Obcym” jest tu przede wszystkim główny bohater, Geralt z Rivii – zmutowany zabójca potworów, który wkracza pomiędzy ludzi („swoich”), aby chronić ich przed niebezpiecznymi stworzeniami. „Obcymi” w zależności od przyjmowanej perspektywy są również mieszkańcy poszczególnych królestw (w świecie *Sagi* trwa wielka, wyniszczająca wojna), a także dyskryminowane przez wszystkich elfy oraz inni „nieludzie”.

Wprowadzenie do świata utworu prostej opozycji umożliwiło rozwinięcie wielu wątków charakterystycznych dla powieści popularnej. Pierwszym z nich jest zderzenie dobra ze złem. Dochodzi do niego, gdy „obce” wojska Nilfgaardu przypuszczają atak na pokojowo nastawioną Cintrę, gdy należące do „obcego” świata magicznych stworzeń potwory napadają

na niewinnych ludzi, a także gdy bandy zwyrodnialców grabią i mordują elfy („obcą”, gorszą rasę). Drugim – zakazana miłość wiedźmina i Yennefer. Geralt poddano w dzieciństwie serii odczłowieczających zabiegów, zmierzających do uczynienia z niego bezwzględnego zabójcy potworów. Proces przemian nie został jednak ukończony, dzięki czemu wiedźmin zachował resztki człowieczeństwa. Niestety nie uchroniło go to przed niechęcią ludzi, którzy widzieli w nim jedynie bezmyślną maszynę do zabijania i odmawiali mu prawa do wyższych uczuć. Miłość łącząca go z czarodziejką nieustannie spotykała się więc z niedowierzaniem i krytyką ze strony społeczeństwa. Trzecim (mocno eksploatowanym w wiedźmińskim cyklu) modelem wątku, jaki wyrasta z pojawiającej się tu opozycji „swój” – „obcy”, jest zetknięcie powszedniości i przygody. Przemieszczający się od wsi do wsi w poszukiwaniu pracy Geralt spotyka na swej drodze kolejne nietuzinkowe postacie, należące do obcych mu środowisk. Brokilońskie driady, elfy, czarodziejki i nastoletnie księżniczki nieodmiennie wciągają wiedźmina w rozwiązywanie swoich problemów, co sprawia, że wędrowniki, które początkowo miały służyć wykonywaniu rutynowych obowiązków, przeobrażają się w wyprawy po coraz to nowe przygody.

Innym charakterystycznym dla literatury popularnej elementem, konstytuującym rzeczywistość opisywanego cyklu, jest ingerencja magii w codzienność. Świat przedstawiony *Sagi* oraz opowiadań o wiedźminie osadzony jest w realiach quasi-średniowiecznych. Zachodzą w nim znane czytelnikowi zjawiska przyrody, działają prawa fizyki, toczą się wojny. Ludzkość znajduje się na zbliżonym do średniowiecznego poziomie technologicznego zaawansowania – do walki wykorzystuje się miecze, łuki i topory, podróżuje konno, oświetla domy za pomocą kaganków. W tę – na pozór zwyczajną, wręcz nudną – rzeczywistość ingeruje magia. Analizując sposób, w jaki Sapkowski wprowadza magię do „wiedźminlandu”, należy jednak zauważyć, iż odpowiednio uzasadnia on obecność nawet najdrobniejszego magicznego pierwiastka, nadając stworzonemu przez siebie światu walorów realności. Czary i uroki rzucają tu prawie wyłącznie czarodzieje, którzy poświęcili wiele lat na edukację i ćwiczenia. Fakt, iż posiadają oni wiedzę z zakresu anatomii, chemii, a nawet genetyki, zaakcentowany został w prowadzonych przez nich rozmowach: „(...) taki gen odnaleziono u Riannon, gdy badaliście ją i króla przed zbadaniem dzieci – stwierdziła Sheala de Tancarville. – I u dwójki dzieci, co pozwoliło ujawnić pozbawionego genu bękarta” (A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, s. 258–259). Oprócz czarodziejów ograniczone magiczne umiejętności posiadają również wiedźmini – potrafią układać palce w skomplikowane znaki, dzięki którym przywołują oraz skupiają energię. Nawet tak proste czary wymagają jednak odpowiedniej edukacji, którą

zabójcy potworów odbierają w Kaer Morhen – ukrytym w górach wiedźmińskim siedzisku. Ostatnią grupę władającą magią stanowią zaś potwory. Ich nadprzyrodzone zdolności uzasadnione są przynależnością do danego gatunku oraz miejscem, jakie zajmują one w świecie – skazane na życie w trudnych warunkach, zdziesiątkowane przez łowców nagród, mutują się i zyskują nowe cechy, pozwalające im przetrwać. Stworzeń tych jest jednak niewiele – sami bohaterowie niejednokrotnie zwracają uwagę na rzadkość ich występowania – Geralt, mówiąc do bruxy, czyli odmiany wampira, stwierdza na przykład: „rzadki z siebie ptaszek, czarnowłosa” (A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, s. 66). Jak widać, zaproponowana przez Sapkowskiego kontaminacja magii i codzienności oparta jest na przemyślanej i spójnej konstrukcji świata przedstawionego, co z pewnością cieszy się uznaniem czytelników.

Wyjątkowej dbałości o konstrukcję świata przedstawionego wiedźmińskiego cyklu odpowiada stworzenie, z równą drobiazgowością, typowego dla literatury popularnej bohatera – „nadczołowieka”. W wyniku nieprawidłowo przeprowadzonej mutacji, Geralt fizycznie staje się wiedźminem – potrafi na zawołanie rozszerzać i zwężać źrenice, a jego organizm posiada naturalną odporność na wszelkie choroby. Psychicznie nadal czuje się jednak człowiekiem – jest wrażliwy i empatyczny, zakochuje się i nawiązuje przyjaźnie. To niezwykle rozdzielenie uniemożliwia bohaterowi wypełnianie wyznaczonej mu odgórnie misji. Zamiast zabijać wszystkie potwory, Geralt filozofuje i tworzy własny kodeks moralny. Odkrywa również, że w otaczającym go świecie to ludzie są prawdziwymi potworami i choć niejednokrotnie zapewnia, iż nie zamierza ingerować w ich sprawy, jako świadek napaści lub grabieży za każdym razem staje w obronie niewinnych. Ostatecznie (w *Sadze*) całkowicie porzuca dotychczasowy tryb życia i wraz z przyjaciółmi wyrusza na poszukiwanie zaginionej przybranej córki o imieniu Ciri. Pragnie też uratować znajdującą się w wielkim niebezpieczeństwie ukochaną czarodziejkę, Yennefer. Jak się okazuje, jego działania są sprzeczne z interesami królestwa Nilfgaardu oraz Łoży Czarodziejek. Geralt staje się więc superbohaterem wypowiadającym wojnę niemalże całemu otaczającemu go światu. Co więcej, Geralt nie jest postacią jednoznacznie pozytywną. Okaleczony psychicznie, egzystuje na marginesie społeczeństwa. Ze względu na swój kontakt z budzącymi wstręt i przerażenie potworami, sam również wywołuje w ludziach podobne odczucia. W monologu skierowanym do kapłanki loli wspomina: „Podjeżdżałem do opłotków wsi, zatrzymywałem się pod palisadami osad i grodów. I czekałem. Jeśli pluto, złorzeczono i rzucono kamieniami, odjeżdżałem. Jeśli miast tego ktoś wychodził i dawał mi zlecenie, wykonywałem je. (...) I był strach i wstręt w oczach tego, kto później

wręczał mi zapłatę” (A. Sapkowski, *Ostatnie życzenie*, s. 121). Odrzucony i w pewien sposób ułomny bohater zyskuje na realności, co czyni go jeszcze bardziej intrygującym dla czytelnika.

Wiedźmiński cykl wykazuje cechy utworu popularnego nie tylko na poziomie struktury, ale również treści. Pośród szeregu uproszczeń odnaleźć tu można charakterystyczne, banalne prawdy, realizujące tzw. mechanizm potwierdzenia, np.: „każdy sen zbyt długo śniony, zamienia się w koszmar” (A. Sapkowski, *Pani jeziora*, s. 111), „mylisz niebo z gwiazdami, odbitymi nocą na powierzchni stawu” (A. Sapkowski, *Wieża jaskółki*, s. 404) czy „lepiej zaliczać się do niektórych niż do wszystkich” (A. Sapkowski, *Krew elfów*, s. 27). „Aforyzmy” te nie przesycają jednak w nadmiernym stopniu poszczególnych tomów, gdyż są równoważone przez kryptocytaty i aluzje literackie.

Rozważając kwestię literatury popularnej warto na koniec wspomnieć o narosłych wokół niej kontrowersjach. Utwory, które szybko okrzyknięte zostają bestsellerami, nieodmiennie atakowane są przez krytyków, zarzucających twórcom pustosłowię, kalkę i nadmierną kokieteryję skierowaną ku czytelnikowi. Jak zauważył Jan Parandowski: „Pisarze często stają pod zarzutem schlebiania publiczności, zwłaszcza godzi on w tych, co osiągają prędkie i szerokie rozgłos. Wystarczy zdobyć popularność, aby stracić szacunek u innych pisarzy i u krytyków” (J. Parandowski, 1998, s. 228). Z tego rodzaju dezaprobatą bardzo często spotyka się właśnie twórczość Andrzeja Sapkowskiego. W felietonie zatytułowanym *Wyznania konformisty* pisarz postanowił więc odpowiedzieć krytykom, stwierdzając z ironią: „(...) jakie to szczęście, że tak znikomy procent społeczeństwa zwykł był tracić czas na czytanie czegośkolwiek, bo gdyby nie to, czytelnik niechybnie natrafiłby wśród swych lektur na inkryminowaną tandetę. A (...) tandeta – o horrorze! – mogłaby przerodzić się u czytelnika w tandetne myśli, tak różne od pochłaniających go obecnie myśli podniosłych i ważnych, obracających się dookoła forsy, urlopu (...) i demokracji” (A. Sapkowski, *Wyznania konformisty*, s. 153). Jak można przypuszczać, reakcja pisarza jest jednak raczej efektem irytacji niż konieczności obrony. Negatywne recenzje zwykle nie ochładzają bowiem zapału miłośników literatury popularnej, którzy w wyborze lektur kierują się głównie reklamą i rekomendacją znajomych, nie zaś opinią profesjonalnych krytyków literackich.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Eco U. (red.): *Superman w literaturze masowej: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 1996, s. 68, 95–97.

Jarniewicz J.: *Wieszczowie z importu. Wśród endemitów i brzechomówców*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 35, s. 10.

Jarosiński Z.: *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*, w: A. Okopień-Sławińska (red.), *Formy literatury popularnej. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1973, s. 14–15.

Jędrzejewska D.: *Będzie nowy „Wiedźmin”?*, www.kultura.banzaj.pl/Andrzej-Sapkowski-bedzie-nowy-Wiedzmin-43877.html, data dostępu: 23.02.2013.

Martuszevska A.: *Literatura popularna: style, pojęcia, nurty*, „Tygodnik Kulturalny” 1979, nr 5, s. 6.

Martuszevska A.: *Upraszczenie struktur. (Niektóre problemy narracji powieści popularnej)*, w: J. Błoński (red.), *Studia o narracji. Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, Wrocław 1982 s. 263.

Okopień-Sławińska A. (red.): *Formy literatury popularnej. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, Wrocław 1973.

Parandowski J.: *Alchemia słowa*, Warszawa 1998, s. 228.

Rostocki A., Sułkowski B.: *Bestseller polski, bestseller światowy*, „Przegląd Humanistyczny” 2003, nr 5, s. 47.

Sapkowski A.: *Wyznania konformisty*, „Fenix” 1992, nr 2, s. 153.

Talko L. K.: *Bestseller, czyli coś z niczego*, http://wyborcza.pl/1,76842,7395136,Bestseller_czyli_cos_z_niczego.html, data dostępu 19.02.2013, s. 4.

Żabski T. (red.): *Słownik literatury popularnej*, Wrocław 1997, tu hasła: „literatura popularna”, „literatura popularna a literatura wysokoartystyczna”, „Sapkowski Andrzej”.

Teksty literackie

Sapkowski A.: *Chrzest ognia*, Warszawa 2001 (pierwsze wyd. 1996).

Sapkowski A.: *Krew elfów*, Warszawa 2001 (pierwsze wyd. 1994).

Sapkowski A.: *Ostatnie życzenie*, Warszawa 2001 (pierwsze wyd. 1993).

Sapkowski A.: *Pani jeziora*, Warszawa 2001 (pierwsze wyd. 1999).

Sapkowski A.: *Wieża jaskółki*, Warszawa 2001 (pierwsze wyd. 1997).

Miasto

Ewelina Konopczyńska-Tota

Definicje

W XX w. miasto stało się przedmiotem badań wielu dziedzin nauki. Wyodrębniona została subdyscyplina zwana socjologią miasta, której rozwój przypadł na lata 20. ubiegłego stulecia w Stanach Zjednoczonych (A. Majer, 2010, s. 87). Terminologia związana z miejskością odnosi się do procesów urbanizacji: mówimy więc o współczesnych technopoliach, metropoliach, kondominiach, a także o globalizacji i glokalizacji (A. Majer, 2010, s. 294–307). Kategoria miasta staje się nie mniej znacząca dla nauk psychologicznych. Badacze analizują wpływ przestrzeni na osobowość człowieka, biorąc pod uwagę czynniki urbanistyczne i demograficzne (wiek, czas zamieszkania, więzi sąsiedzkie). Jedną z przedstawicielek tego nurtu jest Maria Lewicka (ur. 1949), którą interesuje: „(...) rola miejsca w życiu człowieka, konkretnie zaś przywiązanie do miejsca zamieszkania (place attachment)” (M. Lewicka, 2008, s. 128). W latach 50. wyłania się dyscyplina nazwana psychogeografią, która bada wpływ geografii na sposób percepcji i emocje ludzkie (K. Szalewska, 2012, s. 103).

Przestrzeń miejską można omówić także za pomocą mapy mentalnej – genezy tego pojęcia należałoby szukać w psychologii kognitywnej (A. Majer, 2010, s. 96–97). Mapa ta przedstawia charakterystyczne obiekty i wyraziste miejsca, będące odbiciem osobistych doświadczeń związanych z konkretną przestrzenią (A. Majer, 2010, s. 34). Twórcą tej koncepcji był urbanista Kevin Lynch (1918–1984):

Obrazy miasta, zawarte w wyobrażeniach i zachowaniach przestrzennych ludzi, pozwalały stwierdzić, że na wyobrażenia rezydujące w świadomości ludzi składają się różne elementy oraz punkty orientacyjne (repery), stanowiące miejsca odniesienia i ułatwiające lokalizację w przestrzeni. Każdy użytkownik, przekonywał Lynch, tworzy sobie w głowie mapę przestrzeni, po której się porusza, unikalną i własną, najczęściej nieświadomie i w toku codziennych czynności (A. Majer, 2011, s. 27).

Lynch określa miasto za pomocą słów: osobiste, indywidualne, autentyczne. Ważną rolę odgrywa według niego doświadczenie miasta w codziennym życiu. Znaczący jest status miasta, na przykład jako miejsca urodzenia czy miejsca, które się zwiedza:

Liczne badania, począwszy od najbardziej znanych, jak wspomniane wcześniej Lyncha (1960) po niedawno wydane opracowanie śląskiego socjologa Krzysztofa Bierwiaczonka (2004), dowodzą, że miasto osobiste, może być indywidualnym, autopsyjnym układem, złożonym z materialnych komponentów, które „chcemy” widzieć i tych, ja-

kich unikamy lub ignorujemy. Miasto osobiste to centralny punkt prywatnie wytworzonego i w emocjonalnym znaczeniu zawłaszczonego świata przestrzennego; może nim być w równym stopniu Paryż, Kraków, Łódź czy niewielkie miasto (A. Majer, 2011, s. 30).

Za pomocą kategorii mapy mentalnej, a także palimpsestu – pojęcia zaczerpniętego z kulturoznawstwa – można interpretować teksty literackie. Dla Ewy Rewers (ur. 1952) palimpsest to pewna struktura charakteryzująca miasto, która składa się z wielu warstw wciąż przyrastających, tworzonych przez puste miejsca, ślady po budynkach, obiektach obecnych i nieobecnych:

Palimpsest jest konfiguracją śladów oraz, co równie ważne – konfiguracją miasta. (...) Tutaj właśnie znajduje się oparcie dla badaczy doświadczenia miasta. Tu pojawia się samo miasto, jako przestrzeń hybrydyczna: tekstowo-semiotyczna i śladowo-palimpsestyczna zarazem. Miasto zatem jako tekst, który dano nam do odczytywania i wymazywania (E. Rewers, 2005, s. 22–33).

Rewers proponuje także nazwy dla ponowoczesnej przestrzeni miejskiej, takie jak „elektropolis”, „kinopolis” czy „postpolis”, w których dużą rolę odgrywają światło, iluzja, konsumeryzm. Przestrzeń odbiera się przede wszystkim poprzez zmysł wzroku. Miasto jest aranżowane tak, by przykuwać wzrok przez wielokrotne odbicia budynków w wodzie i szkłe: „Gmachy stanęły nad lustrami wody jak Narcyz, o którym Owidiusz pisze, iż »nieruchomo tkwi jak posąg z marmuru«. Podwajały piękno na zasadzie quasi-symetrii między realną budowlą i budynkiem wytworzonym jako obraz, który pokazuje się zawsze w skróconej perspektywie” (E. Rewers, 1998, s. 42).

Anna Zeidler-Janiszewska (ur. 1951) wskazuje na jeszcze jeden ważny element miasta – na jego tekstualność. Wśród badaczy pojawia się termin „czytania i pisania miasta”: „Mówimy o mieście jako »języku«, »piśmie«, »dyskursie«, »palimpseście«, »kompleksowej tkaninie tekstu«, a ludzi, którzy je zamieszkują lub tylko odwiedzają traktujemy jako »swego rodzaju czytelników« (określenie Rolanda Barthesa, nieobce już Benjaminowi czy Kracauerowi)” (A. Zeidler-Janiszewska, 1998, s. 7). W tym znaczeniu miasto traktuje się jak tekst kultury – strukturę kodową z całym systemem znaków, układów znaczeniowych, semantyką czy symbolami miejskimi. Wpływ na te struktury mają: moda, kultura popularna i wysoka, malarstwo, literatura (K. Szalewska, 2012, s. 122–123). Istotna w tym rozumieniu przestrzeni jest rola interpretatora-czytelnika miejskiej sceny, który odczytuje miasto jak księgę i odszyfrowuje zawarty w niej kod.

W literaturoznawstwie miasto doczekało się również własnej subdyscypliny określanej jako *literary geography*. Pojęcie to wprowadzone zostało już w 1904 r. w eseju Williama Sharpsa, ale odnosiło się przeważnie do przestrzeni fikcyjnej bądź ufikcyjnionej przestrzeni literackiej (R. Makarska, 2011, s. 11). Renata Makarska pokrótce wyjaśnia zakres pojęciowy tego terminu:

Literary Geography czy *Géographie littéraire* zajmowały się od początków swojego istnienia i zajmują się do dziś zarówno „geografią autorską” (ważne są tu nie tylko centra działalności literackiej, ale też miejsca urodzin i zamieszkania twórców), jak i „geografią przestrzeni literackiej”, pokazując tym samym, jak „geografia rzeczywista” wpływa na literacką i jak przestrzenie fikcyjne odciskają swoje piętno na naszym postrzeganiu konkretnego miejsca (R. Makarska, 2011, s. 10).

Tendencje, które przeważają we współczesnym literaturoznawstwie polskim, przedstawiają miejsce nie tyle jako konstrukt fikcyjny, co (auto)biograficzny, rzeczywisty. Powołując się na książkę *Przestrzeń i literatura* Michała Głowińskiego (ur. 1934) i Aleksandry Okopień-Sławińskiej (ur. 1932), można prześledzić zaistniałe zmiany. W tej publikacji przestrzeń/miasto w literaturze pojmowano przede wszystkim jako element organizujący plan kompozycyjno-tematyczny. Przestrzeń ma charakter fikcyjny, mimetyczny, a nie realny, autobiograficzny: „Możemy mieć w utworach do czynienia z przestrzeniami realistycznymi, fantastycznymi, alegorycznymi, groteskowymi, wizyjnymi, śnionymi” (J. Sławiński, 1978, s. 11).

Przestrzeń to zatem sceneria, dekoracja, ekwiwalent stanów uczuciowych, a także iluzja: „Cokolwiek bowiem mówilibyśmy o przestrzeni literackiej, to jednak nie uchylimy tego prostego faktu, że świat przedstawiony jest iluzją zbudowaną na fundamencie językowym z wiedzy i wyobraźni autora (...). Przestrzeń kreowana jest zawsze z określonego punktu widzenia i dla określonego celu ekspresywnego i problemowego” (A. Stoff, 1993, s. 19).

Autorzy i teoretycy miasta używają także określników: „przestrzeń wykreowana”, służąca konkretnym celom ekspresywnym, a także „przestrzeń referencjalna”. „Nie ulega jednak wątpliwości, że tworzona za pomocą autentycznej topomastyki przestrzeń miasta jest traktowana jako odesłanie nas do całości autentycznej przestrzeni realnie istniejącego miasta. W grę tu bowiem wchodzi zjawisko zwane referencjalnością globalną” (A. Martuszevska, 1993, s. 86).

Jednak, jak zauważa Elżbieta Rybicka, dochodzi obecnie w literaturoznawstwie do „przemieszczenia zainteresowań z poetyki przestrzeni imaginacyjnych na interakcje literatury z przestrzeniami rzeczywistymi” (E. Rybicka, 2008, s. 29). Badaczka podkreśla tu znaczący wpływ

geografii humanistycznej, której przedstawicielem jest między innymi geograf Yi-Fu Tuan (ur. 1930). Dla amerykańskiego profesora organizacja ludzkiej przestrzeni zależy od jej percepcji za pomocą zmysłów. Do swoich analiz wykorzystuje on środki poetyckie (tropy), otwierając tym samym geografę na inne dziedziny naukowe. Przestrzeń jest rodzajem topofilii – miejscem, do którego człowiek jest emocjonalnie i symbolicznie przywiązany (A. Majer, 2010, s. 63). Dla Yi-Fu Tuana podstawowymi środkami opisującym przestrzeń są synestezja i antropomorfizacja. Przestrzeń ulega daleko idącej antropomorfizacji, dlatego że człowiek określa świat według własnych kategorii. Posługuje się tu najczęściej analogią (A. Majer, 2010, s. 65). Credo badacza można zamknąć w jednym jego zdaniu: „Ludzkie przestrzenie są odbiciem jakości ludzkich zmysłów” (Yi-Fu Tuan, 1987, s. 28).

Przestrzeń, powracając do uwag Rybickiej, rozumiana jest obecnie jako konstrukt hybrydyczny, jednocześnie osobisty, indywidualny, autentyczny i wykreowany za pomocą środków poetyckich: „(...) miasta są real and imagined (...) hybrydyczna natura literackich (kulturalnych) reprezentacji miasta wynika z ich dwoistej postaci – są one jednocześnie tworem wyobraźni (indywidualnej i zbiorowej) oraz świadectwem doświadczenia kulturowego i egzystencjalnego rzeczywistych miejsc” (E. Rybicka, 2006, s. 486).

Należałoby przywołać tu nowy kierunek – geopoetykę. Twórcą tego terminu jest Kenneth White (ur. 1936), dla którego podstawą rozważań o przestrzeni jest szeroko rozumiana relacja „człowiek – Ziemia” zgłębiana poprzez zmysły. Geopoetyka to konstrukt, który w swoich ramach mieści filozofię, geografę, ekologię i poezję (K. White, 2010, s. 68–72). White w jednym z artykułów stara się wyjaśnić problematykę tego zagadnienia: „Co to jest geopoetyka? Ona znaczy tyle, co poetyka ziemi. Uważam, że dzisiaj wielką sprawą jest Ziemia. W jaki sposób człowiek będzie chciał i mógł mieszkać na ziemi. (...) Jak pisał Hölderlin: »Poetycko zamieszkuje tę ziemię człowiek«. Geopoetyka wychodzi od tej właśnie przestrzennej sytuacji” (K. White, 2010, s. 21).

Badacz tłumaczy, że założył w 1989 r. Międzynarodowy Instytut Geopoetyki bez żadnych odniesień do geopolityki. Nie wiedział, że siedem lat wcześniej powstał Międzynarodowy Instytut Geopolityki (K. White, 2010, s. 16). Elżbieta Rybicka, która termin ten wprowadziła do badań kulturowych i literackich, tłumaczy:

Przywołuję ten termin, ponieważ jest on nośny semantycznie, ale chciałabym go jednak zneutralizować i pozbawić sporej dozy pompatyczności cechującej stosunek White’a do natury, przestrzeni, a zwłaszcza roli poezji. Nie przywiązuję też tak wielkiej wagi do ekologii. Przedmiotem geopoetyki, w moim rozumieniu i na-jogólniej rzecz ujmując, byłyby zatem topografie – zapisy miejsc w tekstach kultury (E. Rybicka, 2006, s. 480).

Mieczysław Dąbrowski (ur. 1947) geopoetykę umieszcza w obrębie komparatystyki kulturowej, która bada „świat ludzkiego doświadczenia”, czyli zagadnienia etniczne, stosunki społeczne, obyczaje, seksualność (M. Dąbrowski, 2011, s. 223). Dla Dąbrowskiego geopoetyka jest pewnym projektem, który wiąże się z dokładnym opisem topograficznym miejsca, przekazem subiektywnym, w którym liczy się doświadczenie podmiotu, jego przeżycie, historia prywatna lub moment historyczny. Podstawowymi instrumentami poznawania przestrzeni są oko i pamięć. W badaniach geopoetycznych jest to pamięć kulturowa: „(...) piszący bowiem charakteryzuje obraz pewnego środowiska kulturowego *in toto*: przestrzeń, zabudowę, architekturę krajobrazu, ludzi, zwierzęta, obyczaje i zwyczaje” (M. Dąbrowski, 2011, s. 223). Teoria White’a znalazła podatny grunt w ramach nauk filologicznych i kulturoznawczych: „Coraz częściej też to sama literatura zmierza w stronę konkretnego geograficznego i topograficznego. Dlatego też chciałabym posłużyć się terminem geopoetyka – w odniesieniu zarówno do praktyk artystycznych, jak i refleksji teoretycznej z nimi związanej” (E. Rybicka, 2006, s. 479).

Narzędzia geopoetyki wykorzystywane są do interpretacji tekstów, czego świadectwem jest artykuł Magdaleny Marszałek *Rosyjska Północ jako punkt widzenia: geopoetyczne strategie w prozie Mariusza Wilka*. Autorka rozumie geopoetykę w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako „literackie techniki i strategie kreowania miejsc”, po drugie, „jako połączenie autobiografizmu i faktografii z poetyckim eseizmem”, gdzie podkreślone zostają autopsja i doświadczenie przestrzeni (M. Marszałek, 2011, s. 101). Rybicka pisze o wzajemnym wpływie geografii i literatury: „nastąpił proces »literaturyzacji« geografii oraz, równocześnie, proces »uświatowienia« (to mało zgrabny odpowiednik t) literatury, czyli jej powiązania z rzeczywistością” (E. Rybicka, 2006, s. 478). Efektem tego zjawiska jest np. koncepcja miejsc autobiograficznych (w ramach geopoetyki) Małgorzaty Czermińskiej (ur. 1940):

Literackie miejsce autobiograficzne jest znaczeniowym, symbolicznym odpowiednikiem autentycznego miejsca geograficznego oraz związanych z nim kulturowych wyobrażeń. Nie istnieje w geograficznej próżni, nie odnosi się do przestrzeni geometrycznej, uniwersalnej i pustej. Związane jest zawsze z topograficznym, materialnym konkretem, nawet jeśli zostaje poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki (M. Czermińska, 2011, s. 188).

Czermińska wskazuje na cechy konstytutywne swojej koncepcji: zetknięcie biografii i szeroko rozumianej twórczości autora z lokalizacją (M. Czermińska, 2011, s. 183). Doświadczenie miasta (rodzinnego, turystycznego) ma znaczący wpływ na podmiot, który przenosi

swoje wrażenia na grunt literatury, a stosując do jego opisu środki poetyckie (poziom kreacji), niekoniecznie musi ufikcyjniać samo miasto.

Przeźnię/miasto to stały motyw tekstów literackich m.in.: Adama Zagajewskiego, Krzysztofa Rutkowskiego, Zbigniewa Herberta, Ewy Bieńkowskiej, Elżbiety Janickiej. Kłopot jaki wiąże się z tego typu utworami, to kwalifikacja genologiczna – czy są to eseje, reportaże czy szkice? Katarzyna Szalewska omawia nowy gatunek, który określa mianem „pasażu tekstowego”. Pasaż to „zapis jednostkowego przeżycia przestrzeni miejskiej”, „swoisty notatnik przechodnia”, „ekwiwalent pieszej wędrowki”, który byłby gatunkiem wypowiedzi eseistycznej, chociaż cechowałyby go różnorodne strategie opisu: felietonu/recenzji, minitraktatu, gawędy (K. Szalewska, 2012, s. 122–123). Pasaż byłby również formą autobiograficzną, gdyż reprezentowałby jednostkowy punkt widzenia (K. Szalewska, 2012, s. 63). Cechą wyróżniającą pasaż jest także podmiot, którym jest *flâneur*, niespieszny przechodzień spacerujący powoli po ulicach nowoczesnego miasta, już nie modernistyczny dandys, esteta, ale historyk i rejestrator minionego (K. Szalewska, 2012, s. 43–47). Drugim wyznacznikiem pasażu byłaby intertekstualność – nawiązania do wcześniejszych tekstów podróżniczych poprzez przywoływane cytaty poprzedników i konfrontowanie widzianego z przeczytany (K. Szalewska, 2012, s. 167).

Interpretacja

Egzemplifikacją teoretycznych uwag może być krótki esej Ingi Iwasiów (ur. 1963) pod tytułem *Miasto*, zamieszczony w zbiorze *Miasto-ja-miasto* (1998). Już na wstępie słowa autorki przypominają uwagi Anny Zeidler-Janiszewskiej o mieście, które postrzega się jako tkankę tekstową, a poruszających się po nim podróżnych traktuje się jak czytelników:

Czytamy miasto jak księgę. Opowiadana w niej historia ma różne przebiegi, warstwy, wyglądy. Różne dla różnych wędrowców-czytelników. Różne budzi emocje. Skłania do różnych wyborów. Najpierw więc jest to archeologia, opowieść o przyrastaniu budynków, ulic, drzew. W tej historii przeszłość i teraźniejszość współlistnieją na kształt palimpsestu, dyskutują ze sobą i ustępują sobie miejsca. Nowe na starym; stare spod nowego (I. Iwasiów, 1998, s. 16).

Metafora czytania miasta, czyli dekodowania semiotycznych komunikatów, związana jest z figurą *flâneura* (K. Szalewska, 2012, s. 182). W eseju Iwasiów byłby to żeński odpowiednik, *flâneuse*, która wchodziłaby w rolę skryby, kronikarza miasta, skrupulatnie przywołującego narosłe architektoniczne warstwy miasta – niemieckie, powojenne, nowoczesne (K. Szalewska, 2012, s. 183). Poza tym *flâneuse* odczytuje miasto poprzez przywołaną wcze-

śniej kategorię palimpsestu. Miasto penetrowane przez bohaterkę jest eklektyczne, składa się ze stylowo zróżnicowanej architektury, która powstawała w różnych okresach historycznych: „Świetnie widać to w polskich miastach, gdzie fortece z niklu, kolorowe fasady, rozpie-rają się na tle (do niedawna reprezentacyjnych) potworków z szarego betonu” (I. Iwasiów, 1998, s. 20).

Obecne miasto charakteryzują budynki zbudowane z niklu, szkła i kolorowych fasad, które kontrastują z wcześniejszą architekturą socjalistyczną, określaną mianem „potworków z szarego betonu” (I. Iwasiów, 1998, s. 20). Porównanie budynków do „potworków” jest przykładem animizacji – miasto staje się w tym krótkim utworze żywym organizmem. Antropomorfizację przestrzeni, o której pisał Yi-Fu Tuan, widać wyraźniej w następującym fragmencie:

Miasto, to także miejsca puste. Ślady zdarzeń historycznych, dramatów, żywiołów, przypadków. Nic nie ma większej wymowy niż budynki ze śladami wojny. Blizny domów, rany cegieł, liszaje tynku. Szczególnie, gdy zestawić je z ciastkami tortowymi nowych elewacji. Place, puste place. Kto nie pamięta „Kaskady”? (I. Iwasiów, 1998, s. 21).

Autorka używa tu znaczących słów, „blizny domów”, „rany cegieł”, „lishaje tynków”, które zarazem odsyłają do prozy miejskiej, jak i wojennej (między innymi do utworów Mirona Białoszewskiego). Kontekst wojenny jest również istotny dla samego Szczecina. Puste place oznaczają nie tylko wolne miejsce po zniszczonych, wysadzonych budynkach, ale także pustkę po mieszkających tu Niemcach. W wypowiedzi tej następuje „przejście”, które jest charakterystyczne dla pasażu tekstowego – to moment zmiany opisu przestrzeni z miejsca teraźniejszego na przeszłe (K. Szalewska, 2012, s. 213).

Autorka pasażu, dzięki określeniu „pusty plac”, ujawnia swoją refleksję historyczną i „odsyla do tego, czego nie ma”. Podmiot staje się „rejestratorem znikania”, któremu towarzyszą rozważania o przemijalności (K. Szalewska, 2012, s. 213). Ten fragment uświadamia także, w jaki sposób narratorka percypuje przestrzeń – miasto odbierane jest zmysłowo. Eksploracja przestrzeni odbywa się przede wszystkim poprzez wzrok, który skupia się na detalu. Elementy krajobrazu to pęknięte elewacje kamienic, cegły, tynk. Jednak w ten uporządkowany ciąg architektonicznych detali wplątana zostaje metafora: „ciastka tortowe nowych elewacji”. Narratorka ma na myśli kolorystykę odremontowanych kamienic, ale wykorzystuje słowa odnoszące się do zmysłu smaku. Pisał o tym Yi Fu-Tuan: „Czy inne zmysły, poza wzrokiem i dotykiem, mogą stwarzać świat przestrzennie zorganizowany? Można bronić tezy, że smak, węch, a nawet słuch nie mogą same i oddzielnie dawać poczucia

przestrzeni. (...) Smak, na przykład, niemal zawsze działa razem z zapachem i dotykiem" (Yi-Fu Tuan, 1987, s. 23).

Ważną rolę odgrywa także zmysł powonienia. Autorka ma w pamięci trajektorie stworzone przez zapachy. Slumsy Petersburga cechuje zapach śmieci: „otula je ten sam zapach, spotęgowany zapach zsypu" (I. Iwasiów, 1998, s. 18). Zdanie to będące znów synestezją – dotyk (wyrażony przez czasownik „otula”) i zapach współtworzą przestrzeń. Jest to jednak przykład oksymoronu – otulenie poprzez „obezwładniający smród śmieci, moczu, biedy" (I. Iwasiów, 1998, s. 18) wydaje się czymś sprzecznym. Otulić może aromat, a nie zapach, przed którym ucieka podmiot.

Miasto reprezentowane jest także poprzez synekdochę. Z kart utworu wyłania się żywy organizm, ciało zamiast miasta, które wyrażone zostaje poprzez epitety: „liszaje tynku”, „bliźni domów”, „naskórek nowych szyldów”, „skóra ścian" (I. Iwasiów, 1998, s. 27). Ta makroskala przestrzeni miasta odpowiada mikroskali ciała kobiecego. Z sensualnie poznawanego miasta-ciała wzrok kieruje się w stronę ciała koleżanki, czemu towarzyszy erotyczna eksploracja: „Katarzyna, starsza, miała mlecznobiałą skórę i zapach, taką mieszankę czegoś mlecznego i jajecznic. Pierwszy zapachowy afrodyzjak w pamięci Małgorzaty. Jajecznic z mlekiem" (I. Iwasiów, 1998, s. 24). Sensualny opis ciała przypomina ten dotyczący miasta, jest fragmentaryczny. Główną rolę odgrywają tak samo zapach, jak i smak, a także detale: piersi, policzki, usta. Przestrzeń jest analogiczna wobec ciała (A. Majer, 2012, s. 65).

Miasto, które opisuje narratorka, to Szczecin, jej miejsce urodzenia i częsty motyw twórczości literackiej. Lokalizacja, konkretna topografia, elementy biograficzne, które można odnaleźć w twórczości Iwasiów, to cechy konstytutywne miejsca autobiograficznego. Małgorzata Czermińska wskazuje jeszcze na innych pisarzy, których twórczość można odczytywać za pomocą kategorii miejsca autobiograficznego. Są to: Miron Białoszewski i jego teksty dotyczące Warszawy, a także Paweł Huelle i Stefan Chwin, dla których centrum topograficznym jest Gdańsk (M. Czermińska, 2011, s. 193). Jednak krótki esej Iwasiów nie dotyczy tylko Szczecina. Przestrzeń nie jest tu jednorodna, lecz symultaniczna.

Ponowoczesne miasto ożywa na skrzyżowaniach swoich ulic, podkreślając ich dynamiczny, zdarzeniowy charakter. Zamiast geometrii kąta prostego, narożnik miejski eksponuje nieustający tranzyt i wszelkie formy miejskiej aktywności. (...) Raczej pasażer metra, wyłaniający się zza rogu, niż flâneur staje się figurą charakterystyczną dla jego obrazu. Sprawne poruszanie się w dużych przestrzeniach: wydostawanie się z tłoku, chaosu zabudowy, dostosowanie do prędkości komunikacji (...) (E. Rewers, 2005, s. 72).

Ruch, dynamizm, bieg, nowoczesna i sprawna komunikacja to również wyróżniki zwiędzanego przez narratorkę miasta:

Autobus. Przyjeżdża szybko. Co chwilę. Kilka autobusów. Stoimy w zdewastowanym wozie. Biletów nie kasujemy. Są dość drogie, kontrola zdarza się rzadko. Przecież tłum musi dojechać. Teraz metro. Kto jechał nim po raz pierwszy w szczycie musiał poczuć lęk, choć ślad lęku, na chwilę. Biegiem, a potem prawa strona, tylko prawa, bo lewą biegną bardziej niecierpliwi. Niektórzy z nich czytają w biegu. Tołstoja i Puszkina – zauważam kątem oka: solidne okładki, mały druk, tłoczone litery tytułów. U bukinistów można kupić wszystko, nawet pornografię, nie widziałam jednak nikogo z odpowiednikiem „harlekina”, żadnej czytelniczki kolorowej prasy, czytelnika magazynu dla wędkarzy. Jeśli czytają – a wielu czyta – w rękach solidne książki, znane i nam z lektury szkolnej, albo zmęczone twarze nad gazetą codzienną. (I. Iwasiów, 1998, s. 18–19).

Ciągły ruch tłumu, nieustanne przemieszczanie się w przestrzeni miejskiej autorka oddaje za pomocą krótkich, telegraficznych zdań, odtwarzając w ten sposób rytm miasta. Autorkę fascynuje przestrzeń zewnętrzna, *orbis exterior*, dlatego obok Szczecina pojawia się Petersburg: „Przepych kopuł, kloaki bram” (I. Iwasiów, 1998, s. 19). Ten precyzyjny i zwięzły opis miasta to przykład metonimii, która wyraża powszechny dla wszystkich miast kontrast między bogactwem a nędzą. „Przepych kopuł”, czyli cerkwie, które charakteryzują się najczęściej połączonymi kopułami, jest metaforą luksusu i bogactwa elit rosyjskich, natomiast „kloaki bram” to slumsy, osiedla nędzy, które znamionuje nieprzyjemny zapach. Pierwsza część wypowiedzi odwołuje się do domeny wzroku. Cerkwie się podziwia, zwracając uwagę na ich estetyczny wygląd, bogactwo detali, sztukaterie i freski we wnętrzu. Druga część odnosi się do zmysłu powonienia, który rejestruje drażniący zapach, charakteryzujący przestrzeń marginalno-peryferyjną (kloaka).

Szczecin, według słów autorki, zmierza w stronę suburbanizacji (A. Majer, 2010, s. 197–208), choć odwołuje się także do wizji miasta-panoptikonu Michela Foucaulta (zob. M. Foucault, 1998). Dom rodzinny staje się „kwartałem-sypialnią”, w którym się nocuje, a nie przebywa. Rozrastające się miasto pochłania kolejne obszary przedmieść, zwiększając odległość między domem a miejscem pracy, ograniczając czas na relacje intymne:

Rozwój cywilizacji zmienił między innymi także koncepcję władzy zapisanej wzorem organizacji przestrzeni. Oto teraz organizuje się czas tłumowi pracowników. Od rana do nocy, każąc im mieszkać w kwartałach-sypialniach, skąd jadą długo do miejsca pracy, dokąd muszą wracać pokonując codziennie tę samą trasę. Pilnuje ich już nie wyniosły budynek Ratusza czy sądu, pilnuje zabsolutyzowany plan dnia. Polskie miasta nie osiągnęły jeszcze tego anty-ideału, choć jego przedsmak znają szczecinianie, pokonujący codziennie drogę między pra-

wo- i lewobrzeżem. Znają również jęk materii, zniecierpliwionej dokonywanym na niej gwałtem. Most, nagle mający nad nami władzę, spowalniający nasze ruchy, zbuntowany (I. Iwasiów, 1998, s. 17).

Autorka tworzy wizerunek miasta za pomocą narzędzi geopoetyki – prywatny sposób zapisu miasta (synestezja, antropomorfizacja, metonimia) połączony został z indywidualnym doświadczeniem zakotwiczonym w konkretnym przestrzennym (M. Dąbrowski, 2012, s. 28). Iwasiów stwierdza: „Miasto szyfruje także biografie. Indywidualny splot dróg, pajęczyna sytuacji, obrazów, kroków, chwil. Miasto każdego z nas, za każdym razem osobne. Moje miasto” (I. Iwasiów, 1998, s. 21).

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Czemińska M.: *Miejsca autobiograficzne*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–199.
- Dąbrowski M.: *Komparatystyka kulturowa*, w: M. Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów*, Warszawa 2011, 211–288.
- Dąbrowski M.: *Geopoetyka jako principium comparationis w badaniach kulturowych*, „Rocznik Komparatystyczny” 2012, nr 3, s. 9–28.
- Foucault M.: *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1998.
- Lewicka M.: *Miasto jako przedmiot badań psychologii*, w: B. Jałowicki (red.), *Miasto jako przedmiot badań naukowych początkach XXI wieku*, Warszawa 2008, s. 120–134.
- Majer A.: *Socjologia i przestrzeń miejska*, Warszawa 2010.
- Majer A.: *Miasto osobiste*, „Folia Sociologica”. Acta Universitatis Wratislaviensis 2011, nr 36, s. 17–33.
- Makarska R.: *Jeziro Bodeńskie – sielanka, azyl i granica. O związkach geografii i literatury*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 9–25.
- Marszałek M.: *Rosyjska Północ jako punkt widzenia: geopoetyczne strategie w prozie Mariusza Wilka*, „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 97–109.
- Martuszevska A.: *Poetyka przestrzeni miasta w powieści klasycznego realizmu*, w: J. Data (red.), *Miasto, kultura, literatura. Wiek XIX*, Gdańsk 1993.
- Rewers E.: *Ekran miejski*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta – czytanie miasta*, Poznań 1998, s. 41–50.
- Rewers E.: *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rybicka E.: *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: M. P. Markowski (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków 2006, s. 471–488.
- Rybicka E.: *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 21–37.
- Sławiński J.: *Przeźródlenie w literaturze*, w: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska (red.), *Przeźródlenie i literatura*, Warszawa 1978, s. 9–22.
- Stoff A.: *Poetyka i semantyka literackich zobrazowań przestrzeni miasta*, w: J. Data, *Miasto, kultura, literatura...*, dz. cyt., s. 7–25.

Szalewska K.: *Pasaż tekstowy*, Kraków 2012.

White K.: *Wstęp do geopoetyki*, w: K. Brakoniecki (oprac.), *Poeta kosmograf*, Olsztyn 2010, s. 63–74.

Yi-Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987.

Zeidler-Janiszewska A.: *Słowo wstępne*, w: A. Zeidler-Janiszewska (red.), *Pisanie miasta...*, dz. cyt., s. 7–8.

Tekst literacki

Iwasiów I.: *Miasto*, w: *Miasto-ja-miasto*, Szczecin 1998, s. 16–29.

Narracja

Paweł Wolski

Definicje

Narracja jest definiowana jako „wypowiedź monologiczna prezentująca ciąg zdarzeń uszeregowanych w jakimś porządku czasowym, powiązanych z postaciami w nich uczestniczącymi oraz ze środowiskiem, w którym się rozgrywają” (J. Sławiński, 1988, s. 303). Z pojęciem tym wiążą się inne ważne terminy, takie jak: narrator, postać, fabuła, akcja, wątek, opis czy opowiadanie.

Narracja to pojęcie wywodzące się z łacińskiego słowa *narro* – „opowiadam”. Jako takie stanowi nie tylko zasadniczą kategorię literatury, ale i zasadę naszego istnienia w świecie. Bo wypowiedzenie słowa „jestem”, a więc nadanie sensu własnemu byciu, oznacza przecież także wysnucie bardzo prostej i krótkiej, ale jednak – opowieści, czyli narracji.

Bardzo długo ten fakt pozostawał nieistotny dla badaczy literatury. Uznawane dziś za podstawowe formy narracji, takie jak opowiadanie czy powieść, postrzegane były jako poślednie gatunki literackie, właśnie dlatego, że najbardziej zbliżały się do prostych opowieści codziennych. Pierwszeństwo oddawano tym formom narracji, które zwracały uwagę nie tylko na to, co opowiadają, ale też na to, jak to robią – jak np. sonet czy ballada. Z czasem jednak gatunki takie jak powieść i opowiadanie zyskiwały większe znaczenie. Coraz silniej to, jak i co mówimy na co dzień, uznawane było za równie ważne jak to, jak mówimy w sytuacjach wyjątkowych, np. w sztuce. A zatem wraz ze wzrostem znaczenia powieści i jej podobnych form coraz większe znaczenie zyskiwała narracja jako pojęcie pomocne nie tylko w zrozumieniu literatury, ale i życia.

Nasze życie jako spójna opowieść, jako coś, co potrafimy przypomnieć sobie i komuś opowiedzieć, zaczyna się w dzieciństwie. To właśnie wtedy za pośrednictwem bajek, piosenek, najprostszych historii, czyli pierwszych form narracji, poznajemy świat. Ten fakt skłonił Władimira Proppa (1895–1972), rosyjskiego badacza literatury, do stworzenia modelu narracji na podstawie bajek magicznych, należących do bardzo silnie skonwencjonalizowanej formy narracyjnej, wywodzącej się z ludowych opowieści (czyli właśnie, między innymi, z historii opowiadanych przez mamy dzieciom). Stwierdził on, że wszystkie bajki – wszystkie bez wyjątku, także te, które dopiero powstaną – można sprowadzić do trzydziestu jeden elementów (ni mniej, ni więcej!), ogniskujących się wokół działania bohatera, np.: bohater otrzymuje magiczny przedmiot, bohater przenosi się do innego królestwa, bohater napotyka przeszkodę itp.

Władimir Propp opublikował swoje spostrzeżenia w roku 1928 w książce *Morfologia bajki*, jednak rzeczywisty wpływ jego tez na rozwój teorii narracji obserwować można dopiero od lat sześćdziesiątych, gdy w badaniu literatury dominowała szkoła nazywana dziś strukturalizmem, obficie czerpiąca właśnie z dorobku badaczy rosyjskich: obok Władimira Proppa, należy do nich zaliczyć także prace Romana Jakobsona (1896–1982) i wielu innych. Jeśli chodzi o narrację, najważniejsze wydarzenia tego okresu miały jednak miejsce we Francji, w tym szczególnie wydanie ósmego numeru czasopisma „Communications” w Paryżu w roku 1966. W numerze tym badacze, między innymi Roland Barthes (1915–1980), Tzvetan Todorov (ur. 1939), Gérard Genette (ur. 1930) i inni, ustabilizowali taki sposób myślenia o narracji, w załączku widoczny był w ustaleniach Proppa, według którego każdą wypowiedź można zamknąć w określonej strukturze. A mieli przy tym na myśli konkretną strukturę: język, system znaków, który odpowiadał rzeczywistości. Świat, twierdzili strukturaliści, jest nie tylko oparty na języku, czyli tym narzędziu, które pozwala nam mówić i komunikować – nadawać światu sens – ale jest nawet zbudowany tak samo jak język: każdemu znakowi odpowiada znaczenie. W efekcie tych ustaleń narracja poczęła stawać się coraz pojemniejszą kategorią, która obejmowała właściwie cały świat: jak w wydanej w roku 1958 *Antropologii strukturalnej* Claude’a Levi-Straussa (1908–2009), który nie tylko dostrzegał tak rozumianą narrację w powieści, opowiadaniu czy wierszu narracyjnym, ale także w rytuałach, obrzędach, gestach, składających się na jedną wielką opowieść – czyli narrację.

Dla literatury znaczyło to dwie rzeczy. Po pierwsze: wszystko jest narracją, po drugie: każdą narrację można opisać jakimś schematem. Umberto Eco (ur. 1932) badał na przykład z równą powagą tak estetykę wielkich dzieł sztuki średniowiecznej, jak i książki Iana Fleminga o Jamesie Bondzie. Jeszcze wcześniej Roland Barthes, autor *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadań* (1958), tekstu stanowiącego swoisty manifest francuskiej szkoły narratologów (nazwę tę nadano po latach tym badaczom, których interesowały najbardziej omawiane tu kwestie), również posługiwał się bondowskim przykładem *Goldfingera*, żeby zilustrować swoją koncepcję narracji. Narrator przestawał być w niej przede wszystkim konkretną osobą, która władała swoją opowieścią i do której należało ostateczne słowo w sprawie jej interpretacji, ale stawał się znakiem, funkcją tekstu, który był rzeczywistym obiektem badań: „z naszego przynajmniej punktu widzenia, narrator i postać są jedynie ‘istotami papierowymi’; autor opowiadania (określony pisarz) nie może w niczym utożsamiać się z narratorem opowiadania” – pisał Barthes (R. Barthes, 2006, s. 275–276). W ten sposób narracja zyskiwała co-

raz istotniejszą pozycję: nie tylko była już kategorią określającą wszystko – od literatury po życie – nie tylko można było badać za jej pomocą teksty każdego rodzaju: od średniowiecznych inkunabułów po popularne kryminały, ale stawała się wręcz kategorią ważniejszą od autora.

Te trzy elementy, które zrewolucjonizowały myślenie o narracji (i o literaturze) – czyli: po pierwsze, uznanie, że narracja to kategoria właściwa dla niemal wszystkich sfer życia, a w ramach literatury: dla wszystkiego, co napisano, po drugie: założenie, że każdą narrację można ująć w jakiś schemat, a po trzecie, że jest to zjawisko niezależne, a w każdym razie osobne wobec autora rozumianego jako człowiek dysponujący swą opowieścią – sprawiły, że pojęcie narracji zaczęło rozwijać się w bardzo różnych kierunkach (i nie zawsze w bezpośrednim związku z ustaleniami francuskich strukturalistów).

Na przykład niektórzy historycy, tacy jak Hayden White (ur. 1928), zauważyli, że historię można ująć w tych samych kategoriach, w jakich opisuje się literaturę. Badacz ten twierdził nawet, że historia to „akt poetycki” posługujący się takimi samymi technikami – tropami – jak pisarstwo literackie: metaforą, synekdochą, metonimią i ironią. Konsekwencją ustaleń tych i innych badaczy było przyjęcie tezy, że historia nie jest obiektywnie dana, a jej opis nie jest bezstronnym opisywaniem zdarzeń i dat, ale jest narracją – tak jak powieść czy nowela. Inni badacze dochodzili do podobnych wniosków, czytając teksty dotąd uznawane nie za teksty literackie, ale dokumenty.

Na przykład dzienniki i pamiętniki dotychczas odbierano przede wszystkim jako opowieść o tym, co przeżył piszący je człowiek – jako zbiór faktów, które dotyczyły jego życia. Teraz jednak badacze gotowi byli uznać, że również te teksty są kreacją: nie tylko dlatego, że każdy, kto pisze autobiografię chce być widziany jako lepszy (lub – rzadziej – gorszy) niż ten, kim był, ale także dlatego, że nie ma żadnej różnicy między kreacją literacką i nieliteracką, bo obie opierają się na jakiejś narracji. I że, w związku z tym, nie tylko wszystko jest narracją, ale jest też przy tym narracją autobiograficzną – mówieniem o sobie.

Z kolei niemieccy badacze zwani konstruktywistami, należący do bardzo różnych dziedzin nauki: od neurobiologii, przez socjologię, po literaturoznawstwo, jeszcze bardziej rozszerzyli pojęcie narracji. Co prawda nie była ona zasadniczym elementem ich rozważań, ale ich podejście do kwestii epistemologicznych (tzn. dotyczących możliwości ludzkiego poznania świata) rodziło dla jej rozumienia ważne konsekwencje. Otóż konstruktywiści tacy jak Niklas Luhmann (1927–1998) czy Siegfried Schmidt (ur. 1940) twierdzili, że rzeczywistość jest niepoznawalna, a więc jedynym sposobem na orientację w świecie jest tworzenie opowieści na jego temat. Nie

mogą to być jednak opowieści dowolne, bo przecież musimy je komuś w jakiś zrozumiały sposób zakomunikować. Narracja o życiu opiera się na sieci uzgodnień, np. uzgodnień społecznych (w języku konstruktywistycznym: na zasadzie sprzężeń zwrotnych między systemem i otoczeniem). Zbliżali się w tym do wielu innych szkół (np. pragmatystów albo systemistów), ale co najważniejsze, ich ustalenia miały zasadnicze konsekwencje dla badania literatury. Schmidt uważał na przykład, że należy skończyć z badaniem literatury odwołującym się do interpretacji opartej na domysłach i zacząć badać to, jak literatura działa jako system (S. J. Schmidt, 2010). Czyli np. zamiast pytać, jak na nasz odbiór *Cierpień młodego Wertera* wpływa fakt, że ich narracja ujęta jest w formę listów, należy raczej zastanowić się nad wymiernymi danymi dotyczącymi tej książki: kto ją wydał, kto ją czytał itp. To, zdaniem konstruktywisty, jedyne sprawdzalne dane, inne, jak sama rzeczywistość, są niesprawdzalne.

Konstruktywizm, jakkolwiek nie interesował się bezpośrednio kwestią narracji, pozostał być może najbardziej zdecydowanym wyrazicielem pewnej literaturoznawczej tendencji, która polegała na uznaniu narracji nie za coś, co odtwarza rzeczywistość, ale ją tworzy. Nie można jednak nie zauważyć, że w tak pojmowanej linii rozwoju narracji jako kategorii literaturoznawczej i kulturoznawczej coś jednak się gubi: człowiek – nie jako system znaków, abstrakcyjna figura („podmiot czynności twórczych”, jak określali tę kategorię strukturaliści), element systemu komunikacji albo jako tekst, ale ktoś, kto czuje, cieszy się, smuci, jest głodny lub syty; ktoś, kto ma oczy, dłonie, skórę i płeć. W przywróceniu tych kategorii narracji pomogły różne nurty badań kultury, historii i literatury (m.in. antropologia i feminizm), pozwalając jednocześnie nie utracić z horyzontu „narracyjnej rewolucji”, jaką było zauważenie stwórczej mocy języka. Na przykład Michel Foucault (1926–1984) w licznych pracach (m.in. *Nadzorować i karać*) ukazywał, jak w rozmaitych narracjach, takich jak regulaminy średnio-wiecznych szpitali, szkolne podręczniki, a nawet drzeworyty lub okolicznościowe medale pamiątkowe zakłeta jest informacja o tym, jak przez wieki zmienia się nasze traktowanie własnych ciał, ich chorób, w jaki sposób człowiek obdarzony zmysłami poddaje się lub – rzadziej – wymyka kontroli innych. Coraz częściej badacze zaczęli zastanawiać się nad tym, jakie inne zapomniane elementy kryje narracja: ciało kobiet, mniejszości etnicznych itp. Badano więc jak preferencje seksualne, płeć, deformacje ciała wpływają na to, jak tworzy się narracje. Narracja może odsłaniać zresztą, jak uważa się od niedawna, perspektywy dotąd uważane za mniej istotne: historię opowiedzianą poprzez rzeczy, złożone zależności pomiędzy człowiekiem i naturą albo nawet opowieść snutą przez samą naturę. Wszystkie te fascynujące punkty wi-

dzenia opierają się na zasadniczym, rewolucyjnym ustaleniu (nawet jeśli dążą do ustanowienia ustaleń własnych i zasadniczo odrębnych): życiem rządzi narracja, a to, jak opowiadamy oraz jak rozumiemy opowieści – czyli narracje – określa to, kim jesteśmy.

Polskie literaturoznawstwo postrzegało te kwestie w sposób w pewnej mierze odzwierciedlający ewolucję koncepcji narracji w świecie. Na przykład Erazm Kuźma (1928–2014), podobnie jak konstruktywiści (i niezależnie od nich), pokazywał, że opowieści w pewnym sensie tworzą to, o czym opowiadają (np. w książce *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980). Ryszard Nycz (ur. 1951) uwidaczniał związek przemian ludzkiej świadomości, np. postępującej fragmentaryczności i eklektyczności naszego sposobu postrzegania świata, ze stylem narracji we współczesnej literaturze (*Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Warszawa 1984). Ewa Domańska (ur. 1963), podobnie jak badacze spod znaku *New Historicism*, przedstawiała historyczne źródła jak teksty literackie (*Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006). Z kolei Inga Iwasiów (ur. 1963) w licznych pracach badała, jak pisanie kobiet wpływa na kształt narracji. W ramach polskiego literaturoznawstwa i kulturoznawstwa prace tych i wielu innych badaczy funkcjonują jednak równolegle wobec ustaleń strukturalistów, którzy być może najsilniej wpłynęli na sposób, w jaki dotychczas bada się kategorię narracji – w tym przede wszystkim na to, jak temat ten omawia się w procesie edukacyjnym. Dotychczas wymienione koncepcje bardzo często posługują się zresztą terminologią narracji (a zatem też jej koncepcją) ustaloną – za granicą – przez badaczy takich jak Roman Jakobson, Franz Stanzel czy Roland Barthes, a w Polsce przez Janusza Sławińskiego (ur. 1934), Henryka Markiewicza (1922–2013), Jerzego Ziomka (1924–1990) czy Michała Głowińskiego (ur. 1934). Choć zatem w rozumieniu tego, czym jest narracja w naszym życiu wiele zmieniło się przez ostatnie dekady, to tradycyjna aparatura jej opisu wciąż okazuje się użyteczna. Jakkolwiek więc dziś przytoczona na początku definicja narracji może wydać się zbyt wąska w obliczu tego, co interesuje współczesną humanistykę, to nadal stanowi dobry punkt wyjścia do zrozumienia tego, jak działa tekst literacki. Żeby jednak w pełni wykorzystać możliwości, jakie daje, należy dołączyć do niej kilka innych kluczowych pojęć, takich jak:

Narrator – stworzony w ramach fikcji literackiej nadawca narracji. Korzystając z takiej definicji fikcji, która opiera się na koncepcji quasi-sądów ustanowionej przez Romana Ingardena (1893–1970), dla celów badawczych przyjmuje się, że narrator nie musi być tożsamy z autorem, tzn. że niekoniecznie to, co mówi, należy przypisywać temu, kto go stworzył. Nie

znaczy to jednak, że zbadawszy działanie narracji w ten właśnie sposób należy całkiem zapominać o tym, że pisarze żyli i tworzyli w określonych warunkach i byli ludźmi posiadającymi zmysły, płęć itd.

Fabuła – ogół zdarzeń, które składają się na opowiedzianą historię, także tych, o których narrator nas nie powiadamia, tzn. nie należą do akcji utworu (patrz niżej). Na przykład powstanie styczniowe nie należy do akcji *Lalki*, bo nie rozgrywa się przed naszymi oczyma, ale należy do fabuły, ponieważ niektóre epizody z życia Wokulskiego (należące do przedakcji) wiążą się z tymi wydarzeniami.

Akcja – te zdarzenia, które są nam opowiedziane. W tym sensie akcja jest pojęciem węższym od fabuły, tzn. należą do niej elementy fabularne, które wiążą się w logiczną, spójną, opowiedzianą nam przez narratora całość.

Wątek – ogół zdarzeń związanych z jedną postacią (np. wątek Rzeckiego, wątek Wokulskiego w *Lalce*) lub kilkoma postaciami, które są ze sobą związane wspólnymi i istotnymi ze względu na rozwój akcji zdarzeniami (wątek Wokulskiego i Izabeli). Wątki dzielić można na główne, tzn. związane z postaciami pierwszoplanowymi i poboczne, na które składają się wydarzenia związane z postaciami pobocznymi. Fabuła może składać się z jednego wątku (tak jest np. w noweli) lub wielu wątków (np. w powieści).

Opowiadanie (nie w znaczeniu gatunku literackiego, tylko jako element narracyjnej klasyfikacji – czyli nie np. w sensie „opowiadań Tadeusza Borowskiego” o konkretnych tytułach, tylko jako technika narracyjna tych tekstów) – narzędzie narracji, które skupia się na wydarzeniach, przedstawia „dzianie” się akcji, np. jazda pociągiem Wokulskiego, Izabeli i Starskiego i przejrzenie przez Wokulskiego ich nieuczciwego stosunku do niego samego.

Opis – statyczne przedstawienie świata przedstawionego, np. opis wyglądu Izabeli lub mijanego pejzażu w myślach Wokulskiego.

Wymienione pojęcia bywały różnie definiowane. Nie zawsze zgadzano się na przykład co do tego, jaka jest relacja pomiędzy fabułą (zwaną też *story* lub *récit*) a akcją (którą w zaproponowanym tu rozumieniu nazywano *plot* lub *histoire*) i czy nie powinno się mówić na przykład o schemacie fabularnym i narracji jako odpowiednikach fabuły i akcji, albo czy powiedzenie, że fabuła to potencjalnie wszystkie zdarzenia z życia bohaterów nie jest stwierdzeniem zbyt szerokim i abstrakcyjnym. Jerzy Ziomek w artykule *Powinowactwa przez fabułę* w celu wyjaśnienia tych skomplikowanych zależności zaproponował odwołanie się do retoryki antycznej, która już dawno dokonywała podziału na to, co w opowieści się zdarza (*narratio*), jak to jest opowiedziane (*elocutio*) i w jaki sposób zostały dobrane elementy tej opowieści przez autora (*inventio*). Również inni badacze czerpali z retoryk antycznych, gdy starali się zdefiniować

pojęcie narracji lub jakoś je sklasyfikować. Jeśli chodzi o to ostatnie, to narracja bywa dzielona na różne sposoby i ze względu na różne kryteria. Można np. przyjąć za kryterium wyjściowe sposób uczestnictwa narratora w opowiadanych zdarzeniach albo perspektywę, z jakiej je opisuje. Franz Stanzel (ur. 1923) przypomniał, że już starożytni posługiwali się podstawowym podziałem narracji. Na przykład Kwintyliusz (ok. 35–95) w *Kształceniu mówcy* pokazywał, że inaczej na odbiorcę oddziałuje relacja, w której z dystansu opowiada się o zeszytych wydarzeniach (np. „Miasto zostało zburzone...”) i prezentacja (nazywana przez Stanzla sceniczną), skonstruowana jakby opowiadający i słuchający właśnie brali udział w opowiadanej historii lub jakby rozgrywała się na ich oczach (dlatego też różnica ta nie polega na zastosowaniu czasu przeszłego i teraźniejszego, bo także prezentacja może posługiwać się tym pierwszym, np.: „oblegającym udało wdrzeć się do miasta. Odgłosy walki stawały się coraz bliższe”). Stanzel zauważył jednak, że te dwie formy nie mogą stanowić podziału klasyfikacyjnego narracji, choćby dlatego, że zazwyczaj współwystępują w powieści (ten gatunek interesował go bowiem najbardziej). Dlatego też zaproponował podział uwzględniający poza tym także perspektywę, z jakiej mówi narrator. Według tego podziału, narrację dzielimy na:

Auktoralna – w której dominuje relacja (ale może też występować prezentacja, choć najczęściej wtedy, gdy mówią postaci inne niż narrator), a nie tożsamy z autorem narrator może wiedzieć więcej lub mniej niż autor i jest kreacją fikcyjną. Taki narrator bardzo często wyraża swoją opinię o rozgrywających się wydarzeniach.

Pierwszoosobowa – w której narrator (opowiadający w gramatycznej pierwszej osobie: „poszedłem”, „zobaczyłem” itd.) należy do świata postaci i relacjonuje to, co przeżył, zaś prezentacja pojawia się rzadziej.

Personalna – w której narrator nie należy do świata przedstawionego, a czytelnik ma wrażenie, że opisywane przez niego wydarzenia rozgrywają się w jego świadomości, co uzyskuje się stosując przede wszystkim technikę prezentacji scenicznego.

Franz Stanzel przyjmował, że opisywane formy narracyjne mogą współwystępować w jednym utworze, tzn. powieść auktoralna może przechodzić w pierwszoosobową, a ta może nosić cechy narracji personalnej.

Ten podział nie jest tożsamy z tym, który np. wyróżnia narratora o ograniczonej wiedzy i narratora wszechwiedzącego (choć narrator auktoralny i personalny noszą jego cechy) ani z narratorem pierwszo- i trzecioosobowym (choć osoba gramatyczna jest ważnym elementem tego podziału), ale połączeniem tych i innych kryteriów klasyfikacji. Być może dlatego

jest to do dziś, mimo upływu lat, najpowszechniejszy sposób mówienia o narracji, komplementarny wobec innych, nowszych perspektyw, z jakich się ją bada.

Interpretacja

Tadeusz Borowski

Ojczyzna (fragment)

Oczywiście, pomyślałem, gdyby nie ja, zapuchliby z głodu na komandzie. Ci z powstania byli nawet inteligentni i zasadniczo zupełnie zaradni, ale zbyt łatwo przyzwyczajali się do śmierci; nauczono ich, że pięknie jest umierać za Ojczyznę. Wśród nas, w małym i twardym obozie, byli oni zastraszeni jak króliki, przy Niemcach obleśnie usłużni jak sedesy, między sobą łakomi na każdą padlinę jak robaki, a kiedy zostawali sami, nie wiedzieli zupełnie, w co wierzyć, ogłupiali jak dziecko na karuzeli. Gdy nasi chłopcy ściągali im skórzane buty z nóg i wypędzali ich boso na błoto i śnieg, wydawało się im, że zaraz zawali się niebo. Przesławiali rozumieć uśmiechniętą logikę świata, mogli więc spokojnie umierać. Kiedy chwalili się swoją ignorancją, myślałem wtedy o komorach gazowych.

– Miałam zawsze przysłowiowo kobiecie szczęście (pan naturalnie nie uwierzy), ale przecież raz jeden potknęłam się w życiu. Cały ten głupi reżym przeżyłam za granicą, przed samą wojną jednak, sama nie wiem czemu, postanowiłam wrócić z Turcji do męża – odpowiedziała uprzejmie kobieta, wtulona w kąś siedzenia obitego purpurowym pluszem.

– Co ona teraz powiedziała? – zapytał z zainteresowaniem młody żołnierz o włosach białych jak u albinosa i czerwonych, piegowatych policzkach. (...)

– Żałuję, że wróciła do Niemiec – przetłumaczyłem żołnierzowi. Kobieta patrzyła na albinosa spoza długich rzęs i marszczyła w uśmiechu okrągły nos, którego cień wędrował po jej policzku; pociąg zwolnił na zakręcie, przystanął na chwilę pod semaforem i wjechał brzęcząc na peron.

– Ja nie żałuję, że tu przyjechałem, wojna to bardzo ciekawa rzecz – powiedział albinos w mundurze amerykańskim. Rozłożył ilustrowany tygodnik na kolanach i obejrawszy nogi, uda i piersi dziewczyny, wylegującej się w niedwuznacznej pozie na dwu kredowych kartach, zwinął go i podał kobiecie. Podziękowała i poczęła bezmyślnie oglądać obrazki.

– Naprawdę, nie chciałbyś wracać do domu? – zapytałem żołnierza. Peron był teraz prawie pusty; ewakuanci, odpędzeni od ekspresu przez milicję wojskową w białych kaskach, powlekli się do towarówki, stojącej bez lokomotywy na ślepym torze. Przez żebra wypalonego dachu hali dworcowej prześwitywało ciemniejące niebo bez chmur.

– Rozumiesz, w Europie są białe dziewczęta, mnóstwo białych dziewcząt – powiedział albinos i wyciągnął muskularną, spoconą dłoń: – Zobacz, jakie sine mam paznokcie.

– Co on znowu mówi? – zapytała z niepokojem kobieta, splatając i rozplatając na brzuszku smukłe i opalone palce z jaśniejszymi smugami po pierścionkach.

– Mówi, że jest Murzynem i że lubi bardzo białe dziewczęta – przetłumaczyłem kobiecie. Nie trzeba było wyzywać

się w marzeniach, pomyślałem, trzeba było zaufać instynktowi stadnemu. Trzeba było iść razem z całym obozem, wille niemieckie stały wtedy otworem przed wyzwolonymi, kobiety myły im ze strachu nogi i szły na żądanie do łóżka.

W przytoczonej tu formie, w opowiadaniu, narrator snuje opowieść w pierwszej osobie. Nie wtrąca do swojej narracji żadnych uwag wykraczających poza wiedzę bohaterów oraz własną jako narratora uczestniczącego w tym samym co oni świecie przedstawionym, nie dokonuje też ocen ich postępowania. Nie jest więc to z pewnością narracja auktoralna. Fakt, że narrator relacjonuje nam przytaczane zdarzenia w pierwszej osobie sprawia, że możemy podejrzewać w tej narracji typ pierwszoosobowy. Jednak trudno nie zauważyć, że nawet te fragmenty, które prowadzone są w czasie przeszłym i pozornie stanowią relację („Gdy nasi chłopcy ściągali im skórzane buty z nóg i wypędzali ich boso na błoto i śnieg, wydawało się im, że zaraz zawali się niebo”), w rzeczywistości prezentują pewne zdarzenia, które tym samym sprawiają wrażenie, że jakkolwiek zdarzyły się w przeszłości, to (na nowo) rozgrywają się przed naszymi oczyma – za pośrednictwem narratora przeżywamy je wraz z nim, co zbliża tę opowieść do narracji personalnej. Jest to więc narracja pierwszoosobowa, która nosi silne cechy narracji personalnej.

Zdawałoby się, że w opowiadaniu dominuje zdarzeniowość, ale należy przyznać, że opis pełni tu równie ważną rolę: nadmiernie czasem eksponowane szczegóły opisu pociągu („siedzenie obite purpurowym pluszem”) i ludzi (nieco zbyt długie opisy makijażu kobiety, czy muskularnej sylwetki żołnierza) sprawiają wrażenie, jak gdyby relacjonowane zdarzenia – zarówno z przeszłości, jak z czasu, w którym rozgrywa się akcja – dotyczyły właściwie nie osób a zwierząt lub rzeczy (podkreślają to dodatkowo porównania: „zastraszeni jak króliki”, „usłudni jak sedesy”).

Akcję opowiadania stanowią rozmowy i relacje pomiędzy pasażerami pociągu przemierzającego powojenne Niemcy (opisywana kobieta jest Niemką), na fabułę składa się dodatkowo okres poprzedzający upadek III Rzeszy i czas, który narrator spędził w obozie koncentracyjnym. Dwa podstawowe wątki wyłaniające się z przytoczonego fragmentu to wątek narratora oraz wątek amerykańskiego żołnierza i Niemki.

Dwa z przytoczonych elementów: opis sprowadzający bohaterów do kondycji rzeczy oraz fabuła umiejscawiająca narrację w powojennej i poobozowej rzeczywistości, pozwalają rozumieć to opowiadanie jako przedstawienie fiaska wartości, które stanowiły punkt odniesienia dla ludzkiego postępowania przed wojną: patriotyzmu, bohaterstwa, moralności. Takie postawienie sprawy byłoby jednak znacznym uproszczeniem: przecież również w czasach przedwojennych można znaleźć (także w literaturze) dowody nierządu, bezwzględności i obojętności.

Specyfika tego opowiadania, czyli to, co pozwala mówić o nim jako o czymś więcej niż tylko upadku moralności, ujawnia się wtedy, gdy przywołać jego konstrukcję narracyjną: personalno-pierwszoosobowy narrator nie ocenia postępowania kobiety flirtującej z Amerykaninem (i robiącej to niemal w obecności męża, jak okaże się w dalszej części opowiadania) w sposób pryncypialny, jak mógłby to robić narrator auktoralny: nie dokonuje oceny, nie formułuje potępiających zdań. Jako narrator pierwszoosobowy relacjonuje za to swoje zachowanie w sytuacji, w której się znalazł: pośrednicząc w rozmowie pomiędzy Amerykaninem i Niemką tłumaczy ich dwuznaczne wypowiedzi na zdania, które wprost opisują ich pragnienia („Mówi, że jest Murzynem i że lubi bardzo białe dziewczęta”, zamiast „w Europie są białe dziewczęta”). Jest to więc jednak forma niebezpośredniej, ale dość wyraźnej oceny: co prawda ocenia przede wszystkim ich postępowanie, ale – jednocześnie – samego siebie jako uczestnika tej handlowej wymiany (handlowej, bo Niemka, jako przedstawicielka okupowanego m.in. przez Amerykanów kraju, liczy na pomoc i protekcję żołnierza w zamian za usługi erotyczne). Ale to wciąż nie wszystko: nie jest to tylko opowiadanie o tym, że wojna zdemoralizowała wszystkich, którzy żyli w jej czasach. Wróćmy raz jeszcze do typu narracji: jak ustaliliśmy, nie jest to narracja pierwszoosobowa w formie czystej, bo zbliża się do narracji personalnej, to jest takiej, w której czytelnik jak gdyby wciela się w narratora. A zatem to my – czytelnicy – stajemy się uczestnikami tej transakcji, to my jesteśmy przedstawicielami powojennej utraty stabilnego oparcia w normach moralnych. Czytając opowiadanie Borowskiego dowiadujemy się więc, że traktowanie ludzi jak rzeczy i traktowanie własnego ciała jak obiektu handlu nie jest czymś, co powinniśmy oceniać z pozycji moralnej wyższości, ale jako stan powojennego świata, w którym wszyscy uczestniczymy: świata, w którym różnica między normami moralnymi i ich brakiem nie istnieje. A dowiadujemy się tego właśnie zastanawiając się nad kształtem narracyjnym tego opowiadania.

Tekst Borowskiego kryje w sobie jednak więcej niespodzianek interpretacyjnych. W jego drugiej wersji (która pod tytułem *Faszyści* ukazała się w pośmiertnym wydaniu *Utworów zebranych* z 1954 r.), bohaterem opowiadania jest osoba nazwana przez narratora – teraz już osobnego wobec bohatera – „młodziakiem”. Taka sytuacja, tzn. rozdzielenie narratora i bohatera, sprawia, że narracja prowadzona jest w trzeciej osobie. Pierwsze zdanie tekstu brzmi: „Oczywiście, pomyślał młodziak, gdyby nie ja, zapuchliby z głodu na komandzie” (T. Borowski, 2004, s. 419), kolejne zaś (poza jednym wyjątkiem, uznawanym za pomyłkę) wprowadzane są w tej samej trzecioosobowej formie. Inne zmiany to np. zastąpienie „uśmiechniętej logiki świata”, „faszystowską logiką” i wprowadzenie modyfikacji dążących do ujednoznacznienia

wymowy tekstu: to nie wojna zmieniła świat, ale zrobili to faszyci jako polityczni przeciwnicy komunizmu, który w okresie redagowania drugiej wersji *Ojczyzny* stał się doktryną obowiązującą również w literaturze.

W zmienionej wersji brak również niemal wszystkich fragmentów dotyczących kobiecego ciała, życia i zresztą wszystkiego, co zbyt wyraźnie dotyczy kobiecości. Borowski pozostawił co prawda wszystkie znajdujące się w zacytowanym ustępie opisy wyglądu Niemki, ale wykluczył cały akapit mówiący o zapachu kobiety, perfum i woni ciała spalonych Żydówek. W zdaniu, w którym martwi się o narzeczoną, ponieważ „mogła nabawić się syfilisu, gruźlicy albo dziecka” (T. Borowski, 2004, s. 372–373) usunięte zostało ostatnie słowo: „dziecka”.

Te zmiany zinterpretować można jako zastosowanie wyznaczników realizmu socjalistycznego, który hołdował dość pruderyjnej obyczajowości i w którym w związku z tym nie było miejsca na wszelkie wzmianki o kobiecym ciele, o zjawiskach takich jak poród w wyniku gwałtu, obrzezanie kobiecych narządów, miesiączka. Jednak kryje się w tym coś więcej: ukrycie pewnej formy obozowego i wojennego doświadczenia, odrębnej od jego ustalonej formy. Tą formą – jeśli chodzi o literaturę Holocaustu – przez długi czas było doświadczenie męskie: walka o żywność, handel w męskich latrynach, „męskie” choroby. Jest bardzo charakterystyczne, że w zdaniu o różnych funkcjach ciała pozostawiono „gruźlicę” i „syfilis”, choroby nieobce mężczyznom, ale pominięto wzmiankę o dziecku. Fakt, że ciąża, jako doświadczenie wyłącznie kobiece, w obozie lub podczas przymusowych robót mogła być równie niebezpieczna jak tyfus nie przedostawał się przez długie lata do opowieści o Zagładzie. Nie przez przypadek więc w przystosowanej do oczekiwań odbiorcy wersji opowiadania Borowskiego wyłączeniu z opowieści kobiecego ciała towarzyszy ubranie jej w formę narracji zbliżającej się do auktoralnej. To właśnie ta narracja umożliwia dokonywanie pryncypialnych ocen i pozwala na taki ogląd świata, który wartościuje go na podstawie odgórnie przyjętej skali – w tym wypadku: skali męskiego doświadczenia heroicznej walki opierającej się na rozróżnieniu my–faszyści, nie zaś, jak w wersji pierwotnej, ogląd problematyzujący problem zwycięstwa i przegranej, winy i odpowiedzialności.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Burzyńska A., Markowski M. P: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.

Burzyńska A.: *Kariera narracji. O zwrocie narratystycznym w literaturze*, w: Bolecki W., Nycz R. (red.), *Narracja i tożsamość* (II), Warszawa 2004.

Sławiński J.: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988.

Stanzel F.: *Typowe formy powieści*, w: Handke R. (oprac.), *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, Kraków 1980.

Tekst literacki

Borowski T.: *Ojczyzna*, w: tegoż, *Pisma w czterech tomach*, red. T. Drewnowski, J. Szczęsna, S. Buryła, t. 2. Proza I, oprac. S. Buryła, Kraków 2004.

Podróż

Sławomir Iwasiów

Definicje

Według *Słownika terminów literackich* podróż jest nie tylko jednym z najstarszych gatunków literackich – zapoczątkowanym w starożytności i rozwijającym się, w różnych postaciach, aż do czasów współczesnych – ale przede wszystkim „(...) dziedziną piśmiennictwa obejmującą sprawozdania z (...): wypraw, tułaczek, wędrówek, pielgrzymek, wycieczek itp.” (J. Sławiński, 1988, s. 363). Zakres występowania podróży w literaturze jest w związku z tym szeroki i obejmuje rozmaite sposoby narracji: „Na jednym krańcu tej rozległej dziedziny znajdują się relacje faktograficzne o charakterze w pełni dokumentarnym, na drugim opowiadania o podróżach zmyślonych nie tylko wg realistycznego wzorca (jak najczęściej w powieści podróżniczej), ale również fantastycznych (jak w baśni lub – odmiennie – w science fiction). Pomiędzy tymi biegunami mieszczą się rozliczne gatunki p., w których elementy zapisu dokumentalnego mieszają się z elementami fikcji w różnych proporcjach i kombinacjach” (J. Sławiński, 1988, s. 363). Podróżą nazwiemy zatem zarówno reportaż opowiadający o rzeczywistych wydarzeniach, których doświadczył sam autor, jak i powieść z akcją umiejscowioną w fikcyjnym świecie. Podróż jest gatunkiem pogranicznym, wykraczającym poza swoje ramy, odnoszącym się nie tylko do literatury, ale także do zagadnień społeczno-kulturowych.

Jednym z klasycznych polskich tekstów o podróży jest esej Romana Zimanda (1926–1992) pod tytułem *Gatunek: podróż*, który został opublikowany na łamach „Znaku” w 1989 roku. Literaturoznawca opowiada w nim o pewnej podróży kolejowej do Lwowa – można czytać ten tekst jak autobiografię (Zimand urodził się we Lwowie), ale stanowi on również zaplecze teoretyczne dla zagadnienia podróży. Nie poznajemy tu dokładnej relacji z podróży, a jedynie jej strzępy i kawałki, które nie układają się w spójną całość. Podróż funkcjonuje w tym tekście na różnych poziomach: jest pretekstem do rozpoczęcia narracji, nośnym motywem, częścią fabuły, a także tematem socjologicznym, kulturowym, a nawet publicystycznym – Zimand pisał *Gatunek: podróż* w specyficznym momencie historycznym, pod koniec 1981 roku. Z jednej strony, autor zaczyna swoje opowiadanie od typowych motywów podróżniczych – opisuje miejsca, określa czas, swoją orientację w przestrzeni, a z drugiej strony, te wszystkie elementy są jedynie wstępem do pisania o zupełnie innych rzeczach. Zimand, niejako przy okazji jazdy pociągiem, sięga do własnej biografii, do literatury, do polityki. Podróż jest tu czymś zwyczajnym, autor nie traktuje jej jako alegorii życia, nie stawia się w roli Odysa, ale raczej widzi w podróży-

waniu okazję do podpatrywania świata, wspomniania, analizowania. W zakończeniu czytamy nieco ironiczne wyznanie: „Podróż? Nic łatwiejszego niż podróż” (R. Zimand, 1989, s. 45).

Obecnie zagadnienie podróży nie przestaje interesować przedstawicieli nauk społecznych – na przykład Zygmunt Bauman (ur. 1925) uczynił z figur „włóczęgi” i „turysty” ulubione alegorie funkcjonowania ponowoczesnych społeczeństw konsumpcyjnych. Według polskiego socjologa zarówno włóczęga, jak i turysta odzwierciedlają brak przywiązania do jednego miejsca, niepowstrzymaną mobilność, chwilowość doświadczenia współczesnego człowieka. Obie te metafory Bauman opisał między innymi w książce *Etyka ponowoczesna* (oryg. wyd. 1993), gdzie znalazł się osobny fragment dotyczący rosnącego znaczenia „ponowoczesnej turystyki” (*Włóczęga i turysta: typy ponowoczesne*). Bauman pisze:

Włóczęga nie wie z góry, jak długo będzie popasać w miejscu, w którym się znalazł; rzadko kiedy długość postoju od jego decyzji zależy. Gdy rusza ponownie w drogę, nie jest pewny celu; obiera następne miejsce postoju, odczytując drogowskazy na rozstajach dróg – ale czyniąc to, nie ma pewności, czy uda mu się w obranym miejscu zatrzymać i na jak długo (Z. Bauman, 1996, s. 327).

Ten krótki fragment charakteryzuje „ponowoczesnego włóczęgę”: to ktoś, kto niezupełnie wie, dokąd zmierza i dlaczego podróżuje po świecie, ale też poza tym nieustannym podróżowaniem nie ma innego zajęcia. Podróż stanowi sedno jego życia. Jest zatem włóczęga, jak podsumowuje Bauman, „pielgrzymem bez celu pielgrzymki” (Z. Bauman, 1996, s. 327). Bauman konfrontuje figurę „ponowoczesnego pielgrzyma” z „ponowoczesnym turystą”. Turysta jest w pewnych aspektach – przede wszystkim niepowstrzymanej mobilności – podobny do włóczęgi, ale też się od niego różni, ponieważ jednak wyznacza sobie „cele”. Bauman:

Tak jak włóczęga, turysta nie spodziewa się zabawić długo w miejscu, do którego przybył. Jak włóczęga, dysponuje on tylko własnym »czasem biograficznym« jako jedyną nicią, na którą nizać może tak rozmaite skądinąd i ze sobą nie związane miejsca, jakie odwiedził. Turysta odbiera jednak to ograniczenie jako znak miękości, podatności i ugniatalności przestrzeni: jeśli nawet mają odwiedzone przezeń tereny jakiś własny sens, swoje miejsce w »naturalnym« porządku rzeczy – może się z jednym i z drugim nie liczyć i brać pod uwagę to tylko, co mu do gustu przypadnie, i w wybranym przezeń momencie (Z. Bauman, 1996, s. 328).

Dorobkiem Baumana inspiruje się inny badacz podróży, turystyki i mobilności – brytyjski socjolog John Urry (ur. 1946), autor takich książek, jak *Spojrzenie turysty* (2007) czy *Socjologia mobilności* (2009; oryg. wyd.: 2000). Urry stworzył własny pogląd na nauki społeczne i rozwój

nowoczesnego człowieka w kontekście podróży, a w *Socjologii mobilności* przygląda się szeroko pojmowanej ruchliwości społecznej. Ogólna teza tej rozprawy jest w przybliżeniu taka: zajmowanie się poszczególnymi rodzajami mobilności poddaje w wątpliwość istnienie jednorodnych, homogenicznych, zamkniętych na wpływy z zewnątrz struktur społecznych, ale także kwestionuje znaczenie pojęcia „społeczeństwo” – jest to zatem projekt socjologii i podróży postspołecznej. Badacz pisze we wprowadzeniu: „W książce tej staram się rozwinąć kategorie, które będą ważne dla socjologii jako »dyscypliny« u progu XXI wieku. Próbuję przedstawić program dla socjologii, która bada wielorakie mobilności ludzi, przedmiotów, obrazów, informacji, odpadów oraz złożone współzależności i społeczne konsekwencje tych rozmaitych ruchów” (J. Urry, 2009, s. 11). Podróż dotyczy tutaj nie tylko aktywności człowieka, ale także tego wszystkiego, z czym związany jest rozwój nowoczesnych społeczeństw; oprócz ludzi podróżują także rzeczy, informacje, śmieci itp. Podróż ma szerokie znaczenie – dotyczy wszystkich i wszystkiego, jest rozumiana jako funkcja społeczna i cecha charakterystyczna nowoczesnego świata. Urry pokazuje, że mobilność podważa granice społeczeństwa. Żeby opisać cechy mobilności, a w konsekwencji jakiegoś postspołecznego tworu, który staje się udziałem ruchliwego życia coraz większej liczby ludzi, badacz pokazuje różne warianty metafor dotyczących ruchu. Wśród przenośni związanych z mobilnością i podróżą, Urry wymienia między innymi: „nomadę”, „włóczęgę”, „turystę”, „poczekalnię”, „hotel” i „motel” (J. Urry, 2009, s. 45–52).

O jednym z rodzajów mobilności – turystyce widzianej w perspektywie kulturowej i antropologicznej – pisze Anna Wiczorkiewicz (ur. 1962) w książce pod tytułem *Apetyt turysty*. Spotykają się tutaj różne podejścia do podróżowania i turystyki we współczesności. Autorka pisze we wstępie o mobilności na stałe włączonej w egzystencję człowieka:

Po świecie wędrują miliony turystów. Trasy i sposoby przemieszczania się ulegają zmianom, ale istnieją obszary cieszące się niesłabnącym powodzeniem. Wydawałoby się, że nie ma już po co jechać do miast takich jak Wenecja, Rzym czy Paryż; znane są we fragmentach (tych uważanych za najbardziej istotne) ze zdjęć, filmów, reklam i motywów zdobniczych. Mimo to pielgrzymują tam tłumy ludzi, którzy postanowili osobiście nawiedzić te miejsca (A. Wiczorkiewicz, 2012, s. 6).

Turystyka jest współcześnie czymś tak zwyczajnym i tak wszechogarniającym, że zamieniła niektóre miejsca na ziemi w cele „pielgrzymek” milionów ludzi. Dlaczego podróżujemy? Co nas przyciąga w turystyce? Czy wciąż można z takim samym zapałem zwiedzać nieznanne miejsca? Co to w ogóle znaczy „podróżować”? Autorka twierdzi na przykład, że podróżowanie dotyczy nie tylko przemieszczania się ludzi z miejsca na miejsce:

Można bowiem, jak dowodzi James Clifford, zamieszkiwać podróżując – w hotelach, na dworcach lotniczych, w kabinach tirów; można też podróżować pozostając w domu i korzystać z kulturowej różnorodności, udając się do egzotycznej restauracji, posługując się importowanymi przedmiotami, oglądając filmowe przekazy zaznajamiające nas z różnorodnością świata. Obecnie całe kultury pozostają w nieustannym ruchu, przemierzając się za sprawą ludzi i przedmiotów (A. Wieczorkiewicz, 2012, s. 64).

Czym jest zatem podróż: działaniem czy gatunkiem? Jakie są zależności między podróżą a opowieścią o niej? W czasach ponowoczesnych podróż staje się towarem, usługą, „rzeczą” – coraz częściej doświadczenie podróży jest zastępowane przez narracje o podróży, jak przewodniki turystyczne, audycje radiowe, filmy itp. (zob. A. Ogonowska, 2010).

Podróż może być prawdziwa i fikcyjna, praktyczna i teoretyczna, jest czymś zwyczajnym, ponieważ dotyczy wszystkich w jednakowy sposób, ale przecież bywa wydarzeniem jedynym w swoim rodzaju, osobistym, dramatycznym. Podróżowanie nie sprawia trudności, to pisanie wymaga wysiłku – moglibyśmy dodać do słów Zimanda z tekstu *Gatunek: podróż*. Podróż posiada dzisiaj różne odmiany, które czasami nakładają się na siebie. Może być „autobiograficzna” (jak w eseju Romana Zimanda), „ponowoczesna” (na przykładzie figur włóczęgi i turysty Zygmunta Baumana), „postspołeczna” (tak jak ją opisuje John Urry w *Socjologii mobilności*) czy „kulturowa” (jak w ujęciu Anny Wieczorkiewicz).

Interpretacja

W eseju *Bliskie pokrewieństwo* z tomu *Czas przeprowadzki* Krzysztof Niewrzęda (ur. 1964) pisze o podróżowaniu, o życiu w ruchu między europejskimi miastami:

Przeprowadziłem się z Bremy do Berlina między innymi po to, by częściej odwiedzać Szczecin. Chciałem więc poczuć bliskość obu miast. Nie miałem ochoty wlec się za każdym razem przez cały Berlin, jadąc do Szczecina. Tym bardziej że może to zabrać więcej czasu niż sama podróż. Mieszkania szukałem więc na Prenzlauer Berg i w Pankow. I znalazłem. Zaledwie kilometr od wjazdu na autostradę. W pełni więc z tego korzystam (K. Niewrzęda, 2005, s. 150).

Niewrzęda wplata do narracji tego utworu, jak i do innych opowieści ze zbioru *Czas przeprowadzki*, fakty z własnej biografii – między innymi rekonstruuje wyjazd z Polski do Niemiec w latach 80. ubiegłego wieku. Pisarz jest emigrantem, wiecznym tułaczem, w pewnym sensie człowiekiem spełniającym wymagania cech charakteru Baumanowskiego włóczęgi: porzuca jeden dom, by zaraz szukać innego, cały czas się przeprowadza. Domem mogą być przecież dwa różne kraje, dwa różne miasta, jak Szczecin i Berlin. Pisarz docenia ich bliskość, „pokre-

wieństwo”, ponieważ może między nimi podróżować. Takie podróże to okazja do obserwacji, do porównywania: miejsc, dróg, budynków, ludzi, a także dobry moment, by podsumować pewne okresy własnego życia. Bohater sięga do wydarzeń ze swojej biografii, przywołuje wspomnienia z przeszłości, zestawia je z tym, co obserwuje.

Autor w dalszej części utworu opisuje zależności między Bremą, Berlinem i Szczecinem:

Czasem, gdy docieram do granicy, mam wrażenie, że jeśli spojrzę za siebie, to zobaczę jeszcze mój berliński dom. Kilkadziesiąt minut jazdy samochodem, mierzone ruchem wskazówek zegara, nabiera bowiem całkiem nieracjonalnego charakteru. Towarzyszące mu odczucie podpowiada raczej, że tych minut minęło dużo mniej, że wystarczy właśnie odwrócić się, by to stwierdzić. Tak, jak dużo więcej niż pięć godzin mijają zawsze w drodze do Szczecina z Bremy. Często wydawało mi się wręcz, że była to trwająca tygodniami wyprawa, podczas której musiałem pokonać ogromny dystans, dzielący jakieś dwie bardzo odległe krainy. Właśnie dlatego przeprowadziłem się (K. Niewrzęda, 2005, s. 150).

Czy opisywany tu świat jest łatwiejszy do przemierzania, czy trudniejszy? Skurczył się, czy rozszerzył? Jak się odnajduje w nim protagonista *Czasu przeprowadzki*? Bohater jest wolnym człowiekiem, Europejczykiem, który może sobie pozwolić na życie poza miejscem urodzenia. Wszędzie ma blisko – dlatego z granicy może „spoglądać” na swój berliński dom. Poza tym on ma wybór i nie zamierza z niego rezygnować. Jedzie tam, gdzie czuje się najlepiej:

Byłem zmęczony niezmiennie towarzyszącą mi w Bremie obcością. Nie zdołałem zaprzyjaźnić się z tym miastem. Uniemożliwiało mi to właściwie wszystko, co jest dla niego tak typowe. Począwszy od kilkumiesięcznej pory deszczowej, poprzez kupiecko-policyjną mentalność bremeńczyków i cechujący ich brak życzliwości, aż po wpędzającą w klaustrofobię zabudowę (K. Niewrzęda, 2005, s. 150).

Mimo wszystko Niewrzęda nie do końca pasuje do definicji „ponowoczesnego włóczęgi”, zdradza bowiem tęsknotę za rodzinnym miastem, coś go ciągnie do Szczecina, wciąż wraca na znajome ulice. Czy nie dlatego wybiera takie miejsce, dzielnicę Pankow, skąd stosunkowo łatwo można wydostać się z Berlina i „wrócić” do domu? Drogę do centrum miasta, już za granicą Polski i Niemiec, opisuje tak:

Od granicy do Szczecina jest już bardzo blisko. Najpierw kilka minut do ulicy Cukrowej, gdzie trzeba pokonać wertepy obok dworca na Gumieńcach, i zaraz jest się już właściwie w centrum. Ten dworzec mógłby odgrywać rolę symbolu zjednoczonej Europy. Już w 1945 roku zrodziła się tutaj bowiem prawdziwa współpraca narodów. Niestety, nie przyświecały jej szlachetne cele. Jak na tamte czasy była jednak inicjatywą wręcz rewolucyjną. Rosjanie,

Polacy, Ukraińcy, i Niemcy... A właściwie – rosyjscy, polscy, ukraińscy i niemieccy dezernerzy, wspólnie napadali w tych okolicach na pociągi przywożące polskich osadników i wywożące niemieckich wypędzonych (K. Niewrzęda, 2005, s. 151).

Opowieść o czasach współczesnych rozpoczyna się od autobiograficznego wyznania o bliskości polskich i niemieckich miast, a następnie płynnie przechodzi do innego rodzaju podróży – do wyprawy w przeszłość, która łączy się z teraźniejszością na wspomnianym dworcu szczecińskiej dzielnicy. Ten sam dworzec jest także miejscem akcji jednego z wątków powieści Julii Franck (ur. 1970) pod tytułem *Południca*, w której zostały, między innymi, opisane wysiedlenia Niemców po drugiej wojnie światowej. Stacja Scheune (niemiecka nazwa przystanku Gumieńce) została przedstawiona przez niemiecką pisarkę jako miejsce, skąd uciekają przed Rosjanami Peter i jego matka, zgwałcona przez żołnierzy (J. Franck, 2010). Niewrzęda pokazuje to miejsce z drugiej strony, z innego punktu widzenia, przypomina tę samą historię, choć sam, podobnie jak niemiecka pisarka, nie jest nią bezpośrednio obciążony.

Europejczyk, a więc zarówno Krzysztof Niewrzęda – pisarz, jak i bohater jego tekstów nie ma problemu z tym, żeby odnaleźć się w nowym miejscu, a jednak czuje się znacznie lepiej, gdy znajduje się bliżej rodzinnego Szczecina i własnych historii. Nie bez znaczenia wydaje się w przypadku *Bliskiego pokrewieństwa* gatunek wypowiedzi literackiej. Esej, szczególnie w tym zbiorze, pozwala Niewrzędzie snuć rozważania o tożsamości nowoczesnego Europejczyka mieszkającego w dużej aglomeracji, który wciąż poszukuje swojego miejsca na Starym Kontynencie – można w eseju sięgać do autobiografii i biografii innych osób, powoływać się na historię, opowiadać o architekturze, lawirować między literaturą a publicystyką. Niewrzęda porównuje Szczecin i Berlin:

Powinowactwo obu miast nie dotyczy jednak wyłącznie wspomnień. By to stwierdzić, wystarczy (po przejechaniu przez ulicę Cukrową i Mieszka I) spojrzeć na stojące wzdłuż alei Piastów gmachy z początku XX wieku, do złudzenia przypominające te, które w tym samym czasie wybudowano w stolicy Niemiec. Już sama aleja zresztą to jakby część Prenzlauer Berg albo Pankow (K. Niewrzęda, 2005, s. 151).

Esej Niewrzędy to podróż przez Europę, a raczej rozmaite wcielenia Europy: historyczną i teraźniejszą, nieruchomą i mobilną, fikcyjną i autobiograficzną. Bohater, pod wpływem podróży, przywołuje z pamięci wydarzenia z przeszłości, „odrabia” lekcję historii, ale także daje do zrozumienia, że świat mobilności jest jego światem i w nim czuje się najlepiej:

Gdy Berlin i Szczecin połączy linia szybkiej kolei, obie aglomeracje z pewnością zaczną tworzyć wspólny organizm. Już teraz berlińczycy przyjeżdżają coraz częściej do Szczecina na zakupy, a szczecinianie do Berlina. I nie ma w tym nic nadzwyczajnego. Mieszkańcy stref przygranicznych w całej Europie starają się przecież wykorzystywać swoją sytuację. Dłatego Duńczycy jeżdżą do Niemiec po alkohol, a Niemcy do Holandii po masło i sery (K. Niewrzęda, 2005, s. 157).

Narrator eseju Niewrzędy, mimo wolności, wciąż musi się o nią starać, wciąż musi jej szukać, na przykład na obrzeżach miasta, w typowym dla Europy geście odwrócenia porządków, patrzenia na wszystko z oddali – w Bremie szuka Berlina, w Berlinie Szczecina, w Pankow spokoju z dala od centrum, na Gumieńcach śladów Scheune, na Piastów atmosfery Prenzlauer Berg itp. Dzisiaj Szczecin i Berlin są sobie bliskie:

W Szczecinie miejsce abstrakcyjnego internacjonalizmu, lansowanego w poprzedniej epoce, w sposób całkowicie naturalny zajął więc autentyczny kontakt z sąsiadem. Z czasem stanie się on jeszcze bliższy, ponieważ zacznie zacierać się granica, która w tak sztuczny sposób podzieliła Nizinę Szczecińską. Chyba że europejski integralizm okaże się tylko zasłoną dymną przesłaniającą chęć osiągnięcia innych celów. Wtedy bowiem może trzeba będzie granicę tę zrekonstruować, a może nawet umocnić, ze względu na konieczność obrony własnych interesów (K. Niewrzęda, 2005, s. 157).

Bohater Niewrzędy żyje w innym świecie niż, na przykład, bohater Romana Zimanda – ma większą swobodę poruszania się, więcej okazji do podróżowania. Jego podróże są przy tym zwyczajne: to nie wielkie wyprawy, „odyseje”, a raczej małe, sąsiedzkie, codzienne wycieczki przypominające jazdę do pracy albo po zakupy do miasta po drugiej stronie granicy.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Bauman Z.: *Włóczęga i turysta: typy ponowoczesne*, w: *Etyka ponowoczesna*, przeł. J. Bauman, J. Tokarska-Bakir, przekład przejrzał Z. Bauman, Warszawa 1996, s. 326–333.

Ogonowska A.: *Narracje turystyczne: dwie filozofie reprezentacji*, „Kultura Współczesna” 2010, nr 3, s. 135–150.

Sławiński J.: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988, hasło: Podróż, s. 363–364.

Urry J.: *Socjologia mobilności*, przeł. J. Stawiński, Warszawa 2009.

Wieczorkiewicz A.: *Apetyt turysty. O doświadczaniu świata w podróży*, Kraków 2012.

Zimand R.: *Gatunek: podróż*, „Znak” 1989, nr 10–12, s. 18–45 (pierwodruk: „Kultura” 1983, nr 10/11).

Teksty literackie

Franck J.: *Południca*, przeł. K. Jachimczak, Warszawa 2010.

Niewrzęda K.: *Bliskie pokrewieństwo*, w: tegoż, *Czas przeprowadzki*, Szczecin 2005, s. 150–157.

Regionalizm

Joanna Bierejszyk

Definicje

Regionalizm, na gruncie literatury, był u swych początków procesem programowego emancypowania się literatur lokalnych, prowincjonalnych, różniących się stylem i tematyką od tego, co ogólnonarodowe, czyli centralne. Nazwa tegoż nurtu kulturalnego i społecznego wywodzi się z Francji końca XIX w., do Polski zaś dotarła w dwudziestoleciu międzywojennym, zastępując wcześniej funkcjonujące u nas pojęcie „krajowości” (E. Kuźma, 1992, s. 926). Jak wspomina Erazm Kuźma (1926–2014) w tekście *Współczesny regionalizm jako rodzaj komunikacji literackiej*, zarówno Polska, jak i Francja są tradycyjnie kulturami monocentrycznymi, a więc posiadającymi ośrodek centralny, dominujący nad ośrodkami prowincjonalnymi. Dla literatury oznacza to, że centrum, stolica, ośrodek skupiający najprężniej działające wydawnictwa, czasopiśmiennictwo, aktywną publiczność literacką, czyli literaturoznawców i krytyków, a w rezultacie także samych literatów, „przekazuje” ośrodkom prowincjonalnym określone dzieła literackie i związany z nimi dyskurs, jako dominujący, ogólnonarodowy, uniwersalny. Centrum jest więc ośrodkiem uprzywilejowanym, przede wszystkim politycznie i ekonomicznie, co ma swoje odzwierciedlenie w życiu kulturalnym i społecznym. Nie jest to jednak status przyznawany raz na zawsze albo wynikający z jakichś szczególnych właściwości kultury centralnej, które sprawiają, że musi stanowić ona ogólnonarodowy wzorzec (E. Kuźma, 1987). Relację pomiędzy centrum a peryferiami, jako pewien rodzaj komunikacji literackiej, w której dominujące jest to, co ma szerszy zasięg i większe grono odbiorców, Kuźma podsumowuje więc następująco: „(...) pisarza określają jego czytelnicy, kto ich nie ma, nie jest pisarzem, choćby poza tym był geniuszem. Kogo czytają tylko w regionie, ten jest pisarzem regionalnym i nie mówi to nic o jego wartości. Kogo czytają w całym kraju, ten nie jest pisarzem regionalnym, choćby nawet posługiwał się gwara śląską czy kaszubską” (E. Kuźma, 1987).

Takie spojrzenie na regionalizm jest jednak stosunkowo nowe, a powyższa konstatacja pochodzi z lat 80. ubiegłego wieku, gdy następować zaczęła decentralizacja kultury w Polsce. Dzisiaj natomiast, w epoce komunikacji internetowej, umożliwiającej błyskawiczne i niemal o nieograniczonym zasięgu przekazywanie treści, sprawa nabiera jeszcze innego charakteru.

Istotą literatury regionalnej jest jej powiązanie z daną przestrzenią, które może być rozumiane na dwa sposoby (E. Kuźma, 1992, s. 925–926). Jeden z nich, bardziej współczesny, sytuuje zjawisko regionalizmu w kręgu zagadnień z zakresu komunikacji literackiej i został zasygnalizowany powyżej. Utwór należy do literatury regionalnej, jeżeli funkcjonuje w obiegu regionalnym, bez względu na jego treść, zastosowane środki i wartość artystyczną, natomiast do literatury ogólnonarodowej – jeżeli ma ogólnonarodowy zasięg. Drugi sposób rozumienia omawianej literatury wywodzi się z romantyzmu i przetrwał do XX wieku. Jak pisze Kuźma w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*, w ujęciu tym literaturę regionalną charakteryzuje: „(...) nie tylko podjęcie miejscowych tematów, spożytkowanie określonych form i posługiwanie się gwara, ale i swoista dla określonej przestrzeni aura, koloryt lokalny, sposób odczuwania i myślenia” (E. Kuźma, 1992, s. 925). Regionalizm w tym znaczeniu podkreśla związek literatury z ziemią, która „wydała” jej twórców. Pogląd ten bliski był Adamowi Mickiewiczowi (1798–1855), później zaś między innymi Stanisławowi Przybyszewskiemu (1868–1927) czy Zenonowi „Miriamowi” Przesmyckiemu (1861–1944). Warto wspomnieć, że w epoce Młodej Polski szczególnym uznaniem cieszył się ugruntowany już w świadomości literackiej regionalizm wileńsko-litewski oraz regionalizm podhalański, posiadający wówczas licznych, znaczących reprezentantów, jak Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) i Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885–1939) (E. Kuźma, 1992, s. 926–927). Swoiste uprzywilejowanie pewnych przestrzeni w literaturze polskiej widoczne było również w czasach bardziej nam współczesnych, w literaturze powojennej aż po koniec XX w.

Przez większą część ubiegłego stulecia regionalizm kojarzony był z ludowością, a więc stanowił rodzaj współczesnego folkloru, skoncentrowanego na problemach danej społeczności (wiejskiej, choć nie tylko) i wyrażanego jej językiem. Dlatego też literatura regionalna uznawana była niejednokrotnie za produkt „drugiej kategorii”, oderwany od współczesnej świadomości literackiej, niemogący konkurować z literaturą uznawaną za narodową. Jako zjawisko o podważanej wartości artystycznej, piśmiennictwo regionalne stanowić mogło obiekt zainteresowań raczej etnografów, nieulegających romantycznej czy młodopolskiej „ludomanii”, niż literaturoznawców.

Trudność w różnicowaniu i wartościowaniu literatury regionalnej przyczyniała się do wyłonienia trzech określeń (E. Kuźma, 1992, s. 926) – mówić więc można o literaturze regionalnej, literaturze regionu i o literaturze po prostu, bez dodatkowych określeń. W porządku tym literatura regionalna oznacza literaturę ludową lub taką, której zasięg czytelniczy nie wykra-

cza poza dany region i jego społeczność. Literatura regionu adresowana jest do czytelnika „ponadregionalnego”, jednak nie uzyskała ona jeszcze „powszechnej akceptacji” (E. Kuźma, 1992, s. 926). Natomiast literatura bez dodatkowych określeń to taka, której odbiór jest powszechny, ogólnonarodowy. Należy podkreślić, że ta ostatnia może sięgać po tematykę specyficzną dla danego terytorium i środowiska, tak jak w przypadku prozy „nurtu chłopskiego”, popularnego w latach 60. ubiegłego stulecia. Najwybitniejsze utwory tegoż nurtu do rangi ponadregionalnej podnosi fakt, że ich „istotą jest dialog z kulturą ogólnonarodową” (E. Kuźma, 1992, s. 926), a także uniwersalizm problematyki. Do twórców nurtu chłopskiego zaliczamy m.in.: Juliana Kawalca (ur. 1916), Tadeusza Nowaka (1930–1991), Wiesława Myśliwskiego (ur. 1932), Mariana Pilota (ur. 1936), a także Edwarda Redlińskiego (ur. 1940).

Kolejnym ważnym w polskiej literaturze XX w. zjawiskiem, o którym nie sposób nie wspomnieć w kontekście regionalizmu, jest literatura ojczyzn prywatnych. Wzięła ona swój początek na Kresach Wschodnich, na ich północnym (Wileńszczyzna) i południowym (wschodnia Galicja) skraju, po II wojnie światowej. Jak pisze Ewa Wiegandt w tekście *Literatura ojczyzn prywatnych po 1989 roku*, nurt ten stanowił odpowiedź na „(...) wywołane totalitaryzmami poczucie duchowego wydziedziczenia, czyli utratę korzeni” i tworzony był przez ludzi dotkniętych poczuciem „(...) wykorzenia z tradycyjnych wartości i dla których stanowi ono problem” (E. Wiegandt, 1998, s. 308). Dlatego też pojęcia zakorzenia i wykorzenia mają w tej literaturze, nierzadko przepełnionej tęsknotą za przeszłością i pewną tradycją, kluczowe znaczenie. Sama zaś literatura kresowa miała do odegrania w świadomości mieszkańców pogranicza rolę terapeutyczną, mającą na celu to, by pogodzić się z nieodwracalną utratą ziem wschodnich (E. Wiegandt, 1998, s. 310).

Wraz z sięgnięciem po tematykę pogranicza kulturowego, kształtującego tak zwaną świadomość kresową, często wykorzystywana była forma eseju – zwanego esejem autobiograficznym, który można określić również jako „polski” czy „kresowy” (E. Wiegandt, 1997, s. 33). Wiegandt, w tekście *Literackie formy świadomości kresowej*, za prawodawcę eseju „kresowego”, a tym samym literatury ojczyzn prywatnych, uznaje Stanisława Vincenza (1888–1971), autora eseju *Mała Itaka – dialog nocny* (E. Wiegandt, 1997, s. 34). Dlaczego właśnie ten gatunek wydawać się mógł odpowiednim narzędziem opisu przeszłości na ziemiach niejednorodnych narodowościowo i wyznaniowo, jakimi były Kresy? Wiegandt, nawiązując do *Rodzinnej Europy* Czesława Miłozza, wspomina, że jego konstrukcja „wschodniego Europejczyka” stanowi próbę „(...) definicji człowieka pogranicza i zarazem motywację eseistycznej postawy twór-

czej” (E. Wiegandt, 1997, s. 34). Człowiek pogranicza cierpi na pewien brak formy, co łączy się ze społeczną niestabilnością, różnorodnością i niejednorodnością pogranicza, a w konsekwencji „(...) uniemożliwia samookreślenie, ale chroni indywidualność” (E. Wiegandt, 1997, s. 34). Człowieka pogranicza cechuje indyferentyzm narodowy albo uniwersalizm, co – w przypadku naszej literatury kresowej – tworzy dystans pomiędzy tym, co „rdzennie” polskie czy rosyjskie, a kresowe. Pogranicze jest ojczyzną nienarodową, prywatną, w której można być swoim albo obcym.

Ważną funkcją literatury ojczyzn prywatnych było tworzenie mitu Kresów Wschodnich, do czego przyczynili się: Andrzej Kuśniewicz (1904–1993), Julian Strykowski (1905–1996), Leopold Buczkowski (1905–1989), Czesław Miłosz (1911–2004), Tadeusz Konwicki (ur. 1926) oraz wspomniany wcześniej Stanisław Vincenz (E. Kuźma, 1992, s. 929). W literaturze tej, tworzonej przeważnie na emigracji, pobrzmiewa nostalgia, próba tworzenia mitu arkadyjskiego, ale też – jak u Józefa Mackiewicza (ur. 1902–1985) lub Włodzimierza Odojewskiego (ur. 1930) – napotkamy tendencję do demityzacji przestrzeni pogranicza.

Literatura kresowa stała się „(...) wzorcem interpretacyjnym dla losów społeczności dotkniętych wysiedleniem i przesiedleniem” (E. Wiegandt, 1998, s. 310), te zaś odnajdujemy w twórczości pisarzy różnych pokoleń dorastających po wojnie. Dzieciństwo pojałtańskie, o czym pisze Małgorzata Czermińska w *Centrum i kresy w prozie pisarzy urodzonych po wojnie*, naznaczone zmianą przestrzeni – opuszczeniem miejsca urodzenia albo rodzinnych stron, pozostających w pamięci rodziców i innych krewnych – wiąże się z bólem wykorzenia lub też z ostatecznym oswojeniem i akceptacją nowej przestrzeni (Czermińska, 1997). W nurcie tym wymienić należy m.in.: Stefana Chwina (ur. 1949), Magdalenę Tulli (ur. 1955), Pawła Huelle (ur. 1957), Olgę Tokarczuk (ur. 1962), a także Adama Zagajewskiego (ur. 1937) i Aleksandra Jurewicza (ur. 1952). Autorzy ci, wplatający w swoje utwory dozę autobiografizmu, związani są z miastami (jak Gdańsk) czy regionami (jak Dolny Śląsk). Pojawia się więc także i tutaj problem braku korzeni lub raczej konieczności zakorzenia w przestrzeni kulturowego pogranicza – nawet jeżeli uczestniczące w nim kultury nie współwystępują, ale następują po sobie, tworząc wielowarstwową przestrzeń-palimpsest. Niejednokrotnie poszukiwanie tych korzeni, wiążące się ze swoistą archeologią miejsc, przebiega w czasie równocześnie z dojrzewaniem, a więc utwory o konstruowaniu prywatnej ojczyzny i własnej tożsamości, są także utworami inicjacyjnymi, pisanymi z perspektywy ludzi dorosłych, dojrzewających do własnego dzieciństwa (E. Wiegandt, 1998, s. 310–311).

Tadeusz Komendant (ur. 1952) określił pisarstwo tego nurtu jako „literaturę korzenną”. Warszawski literaturoznawca zauważył, że obserwowane od paru lat zjawisko nie było „czysto literackie”. Był to natomiast efekt procesu „powstawania nowej świadomości” pokolenia zmuszonego, aby „rekonstruować i odbudowywać” otaczający świat (T. Komendant, 1997, s. 97), czyli swoją prywatną ojczyznę. Powieści i opowiadania tego nurtu posiadały często cechy eseju i odniesienia autobiograficzne, zaś na pierwszy plan w ich interpretacji wysuwają się takie kategorie, jak miejsce, przestrzeń czy topografia. Literatura korzenna, jak pisze Komendant, spełniwszy swoje mitotwórcze zadanie, uległa stopniowemu wyczerpaniu (T. Komendant, 1997, s. 97).

Zainteresowanie małymi ojczyznami było jednym z przejawów „zaniku centrali”, który Janusz Sławiński (ur. 1934) zauważył w połowie lat 90. ubiegłego wieku. Przez „centralę” należy rozumieć pewien kanon literatury polskiej, powszechnie znanej i stanowiącej punkt odniesienia do interpretacji i wartościowania nowo powstających tekstów. Sławiński dostrzegł tendencję do podejmowania tematów lokalnych w poezji, co oznaczało – chociaż nie wyłącznie! – wzrost znaczenia regionalizmu. Decentralizacja ośrodków kultury oznaczała również różnorodność w zakresie poetyki, czyli odmienny sposób pisania i odbioru literatury w poszczególnych społecznościach, skupiających autorów i ich czytelników (zob. J. Sławiński, 1994).

Obecnie mamy jednak do czynienia z tendencją, którą Przemysław Czapliński (ur. 1962) określił jako „powrót centrali”. Tym razem owo „centrum” opiera się na zasadzie swoistego marketingu – im większy rozgłos, tym większa dostępność dla czytelnika. Rozgłos może być osiągnięty przez publikację w wydawnictwach o silnej pozycji na rynku książki, szeroką dystrybucją oraz reklamę. Czapliński określa to zjawisko „(...) dostępem do książkostrady – czyli szlaków szybkiego przenoszenia informacji o książce i książki samej” (P. Czapliński, 2005, s. 26). Przy takim stanie rzeczy, tematyka regionalna, o ile przedostanie się do obiegu „książkostrady”, włączona jest do literatury ogólnonarodowej (promowanej w całym kraju raczej jako zmieniające się trendy niż nowo ustanawiany kanon), zaś poza jej zasięgiem – pozostaje domeną literatury regionalnej. Spojrzenie Erazma Kuźmy (zob. E. Kuźma, 1987) na regionalizm jako zjawisko z dziedziny komunikacji literackiej pozostaje więc nadal aktualne, pomimo przeobrażeń tego, co nazywamy kanonem albo „centralą” (zob. J. Sławiński, 1994).

Literatura na Pomorzu Zachodnim tworzy ośrodek lokalny, niepozbawiony reprezentacji na ogólnokrajowej „książkostradzie”. Do grona pisarzy i poetów związanych z tym regionem należą między innymi: Anna Frajlich (ur. 1942), Dariusz Bitner (ur. 1954), Artur Daniel

Liskowacki (ur. 1956), Inga Iwasiów (ur. 1963), Brygida Helbig (ur. 1963), Krzysztof Niewręda (ur. 1964).

Interpretacja

Przedstawicielką powojennego pokolenia, które doświadczyło zarówno wykorzenienia, jak i emigracji, jest Anna Frajlich. Poetka mieszkająca na stałe w Nowym Jorku, związana ze Lwowem, jako miastem rodzinnym, a także ze Szczecinem – miastem dzieciństwa, i Warszawą, gdzie ukończyła studia i rozpoczęła pracę zawodową. Wszystkie te miejsca są w zasadzie utracone na skutek bolesnej i wymuszonej decyzji opuszczenia kraju, spowodowanej nasilającymi się po 1968 r. nastrojami antysemickimi. Anna Frajlich, wraz z najbliższą rodziną, emigruje w roku 1969, by ostatecznie osiąść w Stanach Zjednoczonych, współuczestnicząc w dramacie wielu Polaków i Żydów w XX w.

Nieobca jest więc poetce tematyka wędrówek (ze stale nakładającą się perspektywą różnych przestrzeni), wykorzenienia, a także kulturowego pogranicza. Przykładem może być wiersz *Miasto*, pochodzący z opublikowanego w 1986 r. tomiku *Który las*. Przewyciężanie obcości miejsca, a więc konieczność zapuszczania korzeni, ma tu podwójne znaczenie. Z jednej strony, widoczna jest perspektywa emigracyjna autorki, przyglądającej się tytułowemu miastu z dystansu czasowego i przestrzennego. Informują nas jednak o tym zaledwie cztery wersy rozpoczynające utwór:

Ostre zachodnie światło
Uderza w powieki
Inny był widok z okien
Mojego dzieciństwa

Z drugiej zaś strony – dokonuje się ono w mieście dzieciństwa (Szczecinie), w którym wszyscy są przybyszami, zajmującymi terytorium wydarte z cudzych rąk:

Miasto nie było nasze
Tylko odebrane innym
Co stąd uciekli
W wojennym popłochu
I wszystko zostawili

Z „okien dzieciństwa” widoczna jest przede wszystkim natura, ale – co znamienne – nie natura dzika, ale uporządkowana zgodnie z ludzkim zamysłem. Mamy tu więc gęsty szpaler lip na widocznej z okna ulicy, co bohaterka porównuje do tunelu wypełnionego światłem „okrągłym / i obiecującym”, a także żywopłoty, ogrody, a w nich bzy, jabłonie, fiołki, konwalie. Natura stanowi też punkt odniesienia dla wyobraźni poetyckiej autorki, porównującej migrację ze wschodu na zachód z przesadzaniem krzewów („różne języki / jak krzewy – przesadzone / ze wschodu na zachód”) albo formujący się socjolekt pracowników portu z rosnącą dziko trawą:

A nad brzegami rzeki
Już portowa gwara wyrastała
Jak trawa spomiędzy kamieni

Ta uporządkowana przyroda, pozostałość po poprzednich mieszkańcach miasta, wydaje się być obojętna na ludzkie dramaty, niezmienna w swojej cykliczności, a więc stanowi dobry, bezpieczny „punkt zaczepienia”, by samemu zapaść korzenie, oswoić się z przestrzenią. Tak też w wierszu pojawiają się słowa: „Miasto nie było nasze / ale kwitło dla nas”, które obok innych fragmentów o raczej pogodnym tonie, sąsiadujących z refleksjami wyrażającymi świadomość historycznej przygodności bycia „tu i teraz”, nadają wierszowi rys nostalgiczny, mitologizujący scenerię dzieciństwa.

Szczecin, który poznajemy w utworze, jest miastem wielokulturowym, wielojęzycznym, niejednorodnym, nieustabilizowanym. Trwa w nim pewien ferment, etap kształtowania nowego porządku i docierania się przybyłych mieszkańców:

I słyszało się w mieście
tym różne języki
jak krzewy – przesadzone
Na zachód ze wschodu
Ktoś z wileńska zaciągał
Ktoś z lwowska całował
Rączki – ktoś półgłosem
Wciąż mówił po niemiecku
I jidysz niedobitków
Rozbrzmiewał na ulicach

Na uwagę zasługuje fakt, że bohaterka wiersza mówi o poprzednikach – Niemcach – bez niechęci, resentymetu ani też „moralnej” wyższości. Jest świadoma tego, że dzielą podobny los przesiedleńców, odciętych od korzeni, by ich „dzieciństwo miało / gdzie indziej”. Jak pisała Ewa Wiegandt we wcześniej przytaczanym tekście (zob. E. Wiegandt, 1997), jest to charakterystyczne dla „człowieka pogranicza” – obdarzonego „świadomością kresową”, która wywołuje konieczność ustosunkowania się do kwestii pochodzenia i może się przejawiać swoistym indyferentyzmem narodowym (obojętnością wobec kwestii przynależności etnicznej).

W *Mieście* wyczuwalna jest – jeśli nie indyferentyzm, jako biegun skrajny – zgoda na współistnienie ludzi różnego pochodzenia, różnych tradycji, którzy trafwszy (w zasadzie przypadkowo) do miasta na północy tak zwanych wówczas „ziem odzyskanych”, muszą utworzyć nową wspólnotę. Dla dziecka, urodzonego podczas ucieczki (Frajlich urodziła się w 1942 r. w Kirgizji, gdzie jej matka chroniła się w czasie wojny), od najmłodszych lat obcującego z ludźmi różnych narodowości i języków, będącego członkiem etnicznej mniejszości, asymilacja i adaptacja w nowym miejscu nie musiała stanowić poważnej trudności. Bohaterka wiersza mogła więc w zasadzie bez przeszkód zakotwiczyć się w zupełnie obcej przestrzeni, by z czasem uznać ją za swoją prywatną ojczyznę.

Zanim jednak zdecydujemy się ostatecznie interpretować *Miasto* jako świadectwo pomysłnego zakorzenienia, zwróćmy jeszcze raz uwagę na kwestię zasygnalizowaną na początku. Wiersz powstał na emigracji i mówi o zjawiskach oddalonych w przestrzeni i czasie, co niewątpliwie nie jest bez znaczenia dla konstrukcji tekstu, opartego na materiale autobiograficznym. Tytułowe miasto, przepuszczone przez filtr pamięci i utwalone w wierszu, jest jedynie pewnym wariantem tegoż miasta, subiektywną impresją, do czego przyznaje się postać mówiąca:

I taki obraz właśnie
Trwa w moim wspomnieniu
Chwilami mroczny
To znów pełen letnich skwarów
Wiosną jesienią w dymach palonych gałęzi

Mrocznemu obrazowi miasta nie poświęca autorka więcej niż tę krótką wzmiankę. Całość bowiem jest zapisem konstruowania prywatnego mitu miasta dzieciństwa, miasta-ogrodu, o niepewnym statusie i kłopotliwej przeszłości, ale wystarczająco przyjaznego, by uznać je za swoje.

Z przytoczonego powyżej fragmentu możemy wyciągnąć wniosek, że emigrantka powracająca myślami do przeszłości jest świadoma praw rządzących pamięcią. Nie podejmuje próby opisu Szczecina lat 40., a jedynie „obrazu” tego miasta trwającego we wspomnieniach. Różnica ta nie jest bez znaczenia dla wspomnianego wcześniej mechanizmu powstawania mitu. Obraz, tkwiący w pamięci, jest wybiórczy i subiektywny, niewykluczone, że miejscami zniekształcony, a jego pozytywny lub negatywny „odczyn” zależy może od wielu czynników. Tak też bohaterka wiersza mroczne wspomnienia usuwa na dalszy plan, sygnalizując tylko, że utracona Arkadia ma ciemne zakamarki, do których może nie warto wracać. Jedyne, co zaburza ład wspomnień z dzieciństwa, pełnych „letnich skwarów”, jest myśl o wygnaniach, Niemcach, tych wrogach nie wrogach, obcych nie obcych, którzy „wszystko zostawili”:

Albo zakopane w ogrodach
Lub gruzem przysypane
Albo wprost na stole
Kryształowe kieliszki
W nich czerwone wino
Niedopite plamami
Przyschnięte do ścianki

Czy poetka rzeczywiście widziała niedopite wino w kryształowych kieliszkach, czy tylko o tym słyszała, czy też obraz ten pochodzi z jej wyobraźni? Dla czytelnika jest to niemożliwe do rozstrzygnięcia, a jednocześnie wydaje się nie mieć znaczenia dla interpretacji utworu. Istotne wydaje się natomiast znaczenie metaforyczne lub nawet symboliczne owej sceny – pozostawione kieliszki oznaczają nagły kres dawnego życia, utratę stabilizacji, prywatnej przestrzeni i wpisanych w nią rytuałów. Wino w kieliszkach to przecież coś więcej niż pokarm potrzebny do przetrwania – to pewien naddatek w codzienności, element spajający wspólnotę, dzięki któremu atmosfera staje się bardziej uroczyście lub też bardziej poufała. Wydaje się być znakiem, że mieszkańcy opuszczonego domu do końca wiedli normalne życie, a przynajmniej chcieli je takim widzieć, zanim w wyniku decyzji politycznych zmuszeni zostali do odejścia. Tak tę sytuację przedstawia poetka, co jest wyrazem niepokoju, może nawet wyrzutów sumienia. Odczucie to nie opiera się jednak na relacji winowajcy i ofiary, ale na świadomości, że wszyscy zostali nieuchronnie wprzęgnięci w podwójną rolę uciekinierów i kolonizatorów.

Dwojaki jest więc także status miasta, które, z jednej strony, zapamiętane zostało jako bezpieczna przestrzeń dzieciństwa, z drugiej – jako swego rodzaju cmentarz, na którym trzeba żyć w otoczeniu reliktów wygasającej epoki. Wspomnienie o mieście dzieciństwa, w którym trzeba było od nowa „zapuszczać korzenie”, może też stanowić refleksję nad teraźniejszością poetki w chwili pisania wiersza. Konieczność wielokrotnego osławiania się, godzenia, przywykania do nowej przestrzeni, nadaje utworowi ton jednocześnie nostalgii, niepokoju i dystansu.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Czapliński P.: *Powrót centrali*, Warszawa 2007.

Czermińska M.: *Centrum i kresy w prozie pisarzy urodzonych po wojnie*, w: E. Rzewuska (red.), *Pogranicze. Granice. Ograniczenia*, Lublin 1997.

Komendant T.: *Czym była, czym mogła być literatura korzenna*, „Tytuł” 1997, nr 1, s.93–98.

Kuźma E.: *Regionalizm*, w: A. Brodzka (red.), *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław 1992, s. 925–930.

Kuźma E.: *Współczesny regionalizm jako rodzaj komunikacji literackiej*, „Region Lubelski” 1987, R. 2/4, s. 13–29.

Sławiński J.: *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 18, s. 14–16.

Wiegandt E.: *Literackie formy świadomości kresowej*, w: E. Rzewuska (red.), *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*, Lublin 1997, s. 33–41.

Wiegandt E.: *Literatura ojczyzn prywatnych po 1989 roku*, w: M. Kwiatkowska-Ratajczak, S. Wysłouch (red.), *Konteksty polonistycznej edukacji*, Poznań 1998, s. 308–314.

Tekst literacki

Frajlich A.: *Miasto*, w: *Który las*, Londyn 1986, s. 24–25.

Reportaż

Urszula Frymus

Definicje

Reportaż to gatunek pograniczny, publicystyczno-literacki, faktograficzno-fikcyjny, w którym autor opowiada o konkretnych sytuacjach, ludziach i ich działaniach. Reportażysta może opisywać własne przeżycia, ale nie zawsze znajduje się w centrum opowiadanej historii – pełni rolę „przekaznika”, zbiera relacje od świadków, układa swoją opowieść z fragmentów doświadczeń innych osób. Korzeni nazwy należy szukać w łacińskim słowie *reporto*, oznaczającym ‘donosić o danym wydarzeniu tym, którzy owego wydarzenia nie widzieli’. Sama nazwa „reportaż” została zapożyczona z języków europejskich w II połowie XX w. i jak twierdzi medioznawca Kazimierz Wolny-Zmorzyński, była wtedy pojmowana ściśle jako „sprawozdania dziennikarskie” (K. Wolny-Zmorzyński, 2012, s. 321).

Sprawozdawczość stanowi jeden z ważniejszych wyróżników gatunkowych reportażu – mimo to nastawienie do proporcji faktów i fikcji zmieniało się na przestrzeni ostatnich lat. W założeniu wszystkie teksty reporterskie są faktograficzne (dziennikarskie), natomiast często przyjmują formy epickie (literackie) – na przykład opowiadania, pamiętnika lub dziennika. Ze względu na tematy wyróżnić można reportaże: podróżnicze, wojenne, sportowe, polityczne, sądowe i in. Natomiast biorąc pod uwagę rodzaje mediów, współcześnie rozróżniamy reportaże filmowe, radiowe, telewizyjne oraz formy łączące różne sposoby przekazywania informacji, jak fotoreportaż, który występuje zarówno w wersji tradycyjnej (w prasie), jak i multimedialnej (w Internecie).

W Europie „epokę reportażu” rozpoczęły teksty Egona Erwina Kisch (1885–1948), autora takich dzieł jak *Jarmark sensacji* i *Zapisz to Kisch*. Natomiast w Polsce prekursorem gatunku był Melchior Wańkowicz (1892–1974), którego najważniejsze teksty (*Bitwa o Monte Cassino* czy *Westerplatte*) powstały w czasie II wojny światowej oraz na emigracji. Reportaże Wańkowicza z tamtego okresu wywierały duży wpływ na wydarzenia w kraju.

Według Krzysztofa Kąkolewskiego (ur. 1930), reportera, pisarza i teoretyka gatunków dziennikarskich, reportaż nie ma powszechnie uznanej definicji. Wańkowicz pisał w *Słowniku literatury polskiej XX wieku*:

Literaturoznawcy określają go często jako gatunek prozy publicystycznej ignorując prasoznawstwo rozdziałające reportaż i publicystykę jako odmienne rodzaje. Nazywany jest „gatunkiem pogranicznym” między literaturą a publicystyką, znaczy to niewiele więcej niż epitet „literatura brzydka” czy „bękart literatury pięknej

i brukowej popołudniówki". Mówi się o nim jako o „nowym mitotwórstwie”, euhemeryzmie XX w. (K. Kąkolewski, 1993, s. 931).

Z czasem reportaże oddalił się od norm obowiązujących w przeszłości. Ewoluował w stronę prywatnych, wręcz intymnych zapisów przeżyć i spostrzeżeń reportera. Przeszedł przemianę od gatunku opisującego rzeczywistość, do form bliższych przekazom autobiograficznym. Autorzy reportaży – między innymi Ryszard Kapuściński, Hanna Krall, Wojciech Cejrowski, Beata Pawlikowska, Mariusz Szczygieł czy Wojciech Tochman – pokazują świat z perspektywy subiektywnej, osobistej, bliższej konwencji intymistycznym czy diarystycznym. Ich utwory, z jednej strony, trzymają się pewnych twardych reguł gatunkowych, do których trzeba zaliczyć zasadę przedstawiania prawdy, ale też, z drugiej strony – pojawiają się w nich nowe formy opisywania rzeczywistości.

Przykładem reportażu spersonalizowanego, swoistego „pamiętnika reportera”, jest *Heban* Ryszarda Kapuścińskiego (1932–2007). Są to zapiski dokumentujące podróż Kapuścińskiego po Afryce w drugiej połowie dwudziestego stulecia. Reportaż ma tutaj dwa oblicza – zarówno przedstawia fakty, jak i wybiega w stronę prywatnego, intymnego doświadczenia.

Podobnie traktuje reportaż Hanna Krall (ur. 1935), nazywana „cesarzową” tego gatunku. Tak jak w wypadku Kapuścińskiego, trudno jednoznacznie określić styl i formułę reportaży autorki *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Są to dokumenty przeplatane fikcją literacką – całość tworzy przeważnie hybrydę, którą Kapuściński tak scharakteryzował: „Utwory Hanny Krall różnią się od rutynowej konwencji reportażu, gdzie autorskie ja jest osią, wokół której zawiązuje się materia utworu” (J. Antczak, 2007, s. 144). U Krall utwór powstaje na kanwie opowieści snutej przez osobę, z którą reporterka rozmawia – jak w przypadku wywiadu z Markiem Edelmanem, bohaterem *Zdążyć przed Panem Bogiem*.

Twórczą kontynuacją stylu Ryszarda Kapuścińskiego czy Hanny Krall są teksty Wojciecha Tochmana (ur. 1969), łączące publicystyczność z literackością. W tomie *Dzisiaj narysujemy śmierć* (wydanym w serii „Reportaż” Wydawnictwa Czarne), Tochman opowiada o ludobójstwie w Rwandzie. To tekst opisujący ze szczegółami dramatyczne wydarzenia z 1994 r., ale także pokazujący ich konsekwencje w perspektywie kultury i polityki w Afryce i na świecie. Dziennikarz wchodzi tutaj w rolę humanisty, który, trzymając się faktów, musi także opowiedzieć o ważnym, choć tragicznym wydarzeniu w dziejach ludzkości.

Współczesny reportaż nierzadko sięga do tematów i pojęć do tej pory przynależnych literaturze. Wskaźnikiem literackości, jak pisze Kąkolewski, jest: „(...) coś, co mogło się zdarzyć, ale

nie musiało” (K. Kąkolewski, 1993, s. 930). W reportażu na pierwszy plan wysuwa się subiektywny punkt widzenia. Jest to literacka kategoria zapoczątkowana blisko sto lat temu przez Henry’ego Jamesa (1843–1916), amerykańskiego teoretyka i pisarza. James, używając pojęcia *point of view*, wydzielił pozycję narratora opowiadającego o wydarzeniach przedstawionych w utworze epickim. Reportaż, w pewnym sensie, stanowi wyraz tak rozumianej kategorii *point of view* – w tekście reporterskim poznajemy „punkt widzenia” na daną sprawę, ujęty przez taką czy inną postać (bohatera) lub samego autora opisującego własne przeżycia (K. Kąkolewski, 1993, s. 932–933).

Idąc tropem rozważań Kąkolewskiego, można nazywać reportaż gatunkiem hybrydowym, łączącym publicystykę i literaturę. Jak twierdzi Urszula Glensk, w reportażu: „(...) język podporządkowany jest rzeczywistości, a rzeczywistość przekształcana jest w literaturę” (U. Glensk, 2012, s. 235). Dziennikarz/reporter stał się autorem/pisarzem, bo musi radzić sobie z opowiadaniem historii prawdziwych, które są: „(...) samodzielnie zaobserwowane, zrelacjonowane przez świadków lub odszukane w archiwach i bibliotekach. Bez względu na źródła pozyskiwania informacji w zapisie reporterskim każda realność zostaje zredukowana do tekstu. Jednocześnie mimetyczność jest podstawowym wymogiem reportażu. W żadnej innej konwencji literackiej nie odgrywa ona tak elementarnej roli” (U. Glensk, 2012, s. 236).

Reportaż jako gatunek wytworzył także zapotrzebowanie na specyficzny zawód. Wielu reporterów współpracuje na stałe z gazetami i w nich drukuje swoje teksty. Jest też grupa dziennikarzy określanych mianem *freelancerów*, którzy sprzedają swoje dzieła do gazet tematycznych. Poza tym reportaże mogą być publikowane samodzielnie, w gazetach, albo wydawane w tomach. Znane są na przykład cykle reportaży tematycznych (Hanny Krall lub Ryszarda Kapuścińskiego) lub kompilacje, czyli teksty, które zostały zebrane i tworzą spójną całość (np. *Miedzianka. Historia znikania* Filipa Springera).

W dzisiejszych czasach reportaż reprezentuje również upodobania odbiorców i kierunki rozwoju literatury popularnej – chętnie sięgamy po opowieści „prawdziwe”, autobiograficzne, biograficzne. Reportaże wyróżnia obecność autora przy danym zdarzeniu, jego spojrzenie i ocena. Tak jest np. w *Gottland* i *Zrób sobie raj* Mariusza Szczygła (ur. 1966), który określa siebie mianem „chaotycznego czechofila”. Pierwsza książka to zbiór luźnych reportaży na temat Czech i ich mieszkańców; druga to spójna opowieść o tym kraju i duchowości jego obywateli. W obu wypadkach autor opisuje ludzi, miejsca i zdarzenia, z którymi się spotkał i których sam doświadczył. Szczygieł, jak pisze Glensk, „(...) zaproponował reporterstwo po-

legające na smakowaniu świata i ludzi, a nie ich obnażaniu” (U. Glensk, 2012, s. 133). W obu tych książkach dziennikarz stosuje metodę „opowiem to jeszcze raz”, czyli przytacza teksty i informacje zapośredniczone u innych autorów i łączy je z przepelnioną osobistymi wyznaniem gawędą, która wzbudza zaufanie i przyciąga czytelnika do lektury (U. Glensk, 2012, s. 133–137). Szczygiel jest reporterem skrupulatnym – żeby napisać książkę o czeskiej kulturze, zamieszkał w Czechach i idąc śladami klasyków gatunku (jak Kapuściński), zbierał materiały przez kilka lat. Atrakcyjność takich reportaży jak *Gottland* polega między innymi na tym, że przedstawiciel jednej narodowości i kultury, w tym wypadku Polak, przegląda się w codzienności Czechów i odnajduje w sobie takie cechy, które zblizają go do obserwowanej i opisywanej rzeczywistości. To nie subiektywna prawda jest tutaj najważniejsza, ale doświadczenia, opinie i sądy reportera.

Dzisiejsze źródła informacji sprawiają, że nie trzeba wychodzić z domu, żeby poznać nawet najbardziej odległy kraj czy odmienną kulturę. Liczba cyfrowych encyklopedii, bibliotek i wirtualnych map zapewnia ciągły przepływ wiedzy między użytkownikami Internetu. Zmieniła się zatem rola gatunków faktograficznych, które właściwie nie muszą przedstawiać „rzeczywistych” wydarzeń i odtwarzać „prawdziwych” sylwetek bohaterów; nawet jeśli reporterzy wciąż trzymają się tradycyjnych zasad, to nie są one dominujące. Czytelnik nie będzie dzisiaj szukał w reportażu plastycznych opisów miejsc czy kartograficznych danych, ponieważ ma do nich łatwy dostęp za pośrednictwem sieci. Raczej będzie nastawiony na osobiste wrażenia, opinie, przeżycia, coś, co można nazwać „świeżym spojrzeniem” i oryginalnością reportera. W związku z tym reportaż zmierza w stronę powiązań z biografią, blogiem, esejem, artykułem, powieścią autobiograficzną (co można prześledzić między innymi w dwutomowym zbiorze pod redakcją Mariusza Szczygła *100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*, Wołowiec 2014) – formami wypowiedzi publicystycznych i literackich, w których również ważna jak jakość przedstawianych historii jest osobowość autora.

Interpretacja

Przykładem przemian współczesnego reportażu są książki Pawła Smoleńskiego (ur. 1959), pisarza i dziennikarza „Gazety Wyborczej”, autora między innymi tomów reportaży dotyczących życia i kultury w Izraelu: *Izrael już nie frunie* (2006), który był pierwszą książką w serii „Reportaż” Wydawnictwa Czarne, *Arab strzela, Żyd się cieszy* (2012) oraz *Oczy zasypa-
ne piaskiem* (2014). Smoleński stworzył również subiektywny słownik-przewodnik po Ziemi Świętej, zatytułowany *Balagan. Alfabet izraelski* (2012).

Utwory Smoleńskiego odchodzą od wzorca reportażu dla gazety oraz typowej relacji z podróży. Prace dziennikarza tworzą opowieść o Izraelu. W *Izrael już nie frunie* Ziemię Świętą przedstawiają Żydzi, w *Arab strzela, Żyd się cieszy* kraj zostaje opisany ustami izraelskich Arabów, natomiast *Oczy zasypane piaskiem* ukazują pogłębiający się konflikt między Izraelem a Palestyną. Reportaże Smoleńskiego są właściwie pamiętnikami podróży, prywatnym zapisem rozmów przeprowadzonych z wieloma ludźmi (Izraelitami, Izraelczycami, Żydami, Arabami, żydowskimi Arabami etc.). Teksty Smoleńskiego z pierwszego tomu są bliskie stylistyce eseju; w kolejnych książkach – felietonu. Podobnie jak u Kapuścińskiego, pisanie Smoleńskiego ewoluuje w kierunku eseizacji reportażu.

Tekst bez tytułu, rozpoczynający trzecią część *Izrael już nie frunie*, wpisuje się w konwencję reportażu współczesnego. Żadne ze zdarzeń nie jest wytworem wyobraźni autora; wszystko, o czym opowiada dziennikarz powstaje w wyniku zewnętrznych działań. W wydarzeniach są uwikłani bohaterowie, ale autor nie powołuje ich do życia, nie tworzy, jak w przypadku powieści, świata przedstawionego. Trzeba zwrócić uwagę na łańcuch powiązań między autorem a bohaterami tego tekstu. Autor (Smoleński) przytacza słowa pisarza (Amos Oz), który cytuje zasłyszane rozmowy z Abu Azmim:

Rzecz dzieje się w Ramallah, w małej ulicznej kawiarni. Rozgrywa się w czasach nie tak znów odległych, a jednak wtedy Palestyńczykom w najśmielszych nawet snach nie jawiła się zgoda Izraela na Autonomię. Trzech Arabów: dwóch młodych i jeden wiekowy. Zrazu mówią tylko młodszy. Słucha ich Amos Oz.

Mówią o tym, że przydałby się sprawiedliwy pokój. Lecz pokoju zapewne nie będzie. Będzie wojna, a po niej kolejna, po kolejnej jeszcze następna; sto wojen. Nie chcą wojny, ale to nie od nich zależy. Wojny wybuchają dlatego, że zapewne zbyt mało ludzi zginęło. A pod koniec tych wojen nie zostanie już ani jeden żołnierz. I może wtedy ludzie zmądrzeją.

Takie rozmowy słychać w kawiarniach Ramallah również dziś. Wojny będą i będą, póki nie zabraknie żołnierzy. W Izraelu każdy jest żołnierzem. W Palestynie podobnie.

Młodzi Arabowie opowiadają o Żydach. Kto to jest Żyd? Ktoś godny politowania, zmaltretowany, modlący się i płaczący, ale z dużym rozumem. Większym niż Rosjanin. Większym niż Anglik. Mądry. I o wielkim sercu. Nie zabiłby muchy. Żydzi byli o wiele rozumniejsi od Arabów. Ale Izraelczycy, kiedy doszli do władzy, stracili rozum.

Jak to się stało? (Smoleński)

Co mówili Żydzi przed wojną w 1948 roku? (Oz).

Mówili, że chcą tylko i wyłącznie trochę wolności, to będą szczęśliwi i ukontentowani. Mówili tak żałośnie. To było mądre! Arabowie zachowali się wtedy bez sensu. Powiedzieli Żydom: »mamy władzę, czas gra na naszą korzyść, Anglicy są naszymi sprzymierzeńcami, bierzemy wszystko«. Żydzi nie dostaną wolności, ani niczego więcej. Niech idą do morza. A teraz jest na odwrót. Dzisiaj Arab ci powie, że jest godzien politowania, że chciałby dostać trochę wolności i nic więcej, a Izraelczyk powie mu: »mam władzę, mam wszystko«... dlaczego miałby dawać Ara-

bowi trochę wolności? (...) Kąt dla siebie, żeby zostawić go w spokoju. Żeby Arab też był wolnym człowiekiem. (...) Przedtem był Begin, była pani Golda Meir, szefem Żydów był Chaim Weizmann, dziadek Ezer Weizmanna. Prosił Grzecznie, mówił: »Jeśli dacie Żydom kąt dla siebie, będą szczęśliwi«. A Arabowie śmiali się z niego. Teraz Arabowie mówią jak Weizmann: będą szczęśliwi, jeśli dostaną jakiś kąt dla siebie.

Co może się stać, jeśli Arabowie dostaną kąt dla siebie?

Lecz młodzi Palestyńczycy niezbyt chcą o tym mówić. Wolą o Izraelczykach. (Smoleński)

A Żydzi? Kiedy Chaim Weizmann powiedział, że chce tylko kąt dla siebie, czy nie myślał w głębi serca: »weźmiemy od Arabów mały kawałek, a potem jeszcze jeden, aż wszystko będzie nasze. W końcu nawet Ramallah będzie żydowskie«. Czy tak nie myślał w głębi serca? (...) Możliwe, że gdy Arabowie poczują wolność, podniosą głowy; kiedy zdobędą władzę, zrobią się głodni. Poczują apetyt, stracą rozum. Wystarczy popatrzeć na starych ludzi i na chłopców. Bóg dał siłę chłopcom, a rozum starym (Oz).

Dlatego ważne jest co powiedział stary człowiek. (Smoleński)

Zabraliście nam wszystko. Czy możecie spać po nocach? Nie boicie się Boga? Zabraliście wszystko! Ale my też nie byliśmy w porządku. Byliśmy winni. Bywało tak, że nasi ludzie zabijali Żydów za nic. Bez powodu! Teraz jesteśmy ukarani. Was też Bóg ukarał. Niech pan napisze w izraelskiej gazecie: »To, co było, skończyło się. Koniec. Każdy chce mieszkać na tej ziemi. Wszyscy Żydzi i Arabowie«. (...) Niech pan napisze, że ta ziemia nie należy ani do Żydów, ani do Arabów. To ziemia Boga. Kto ujrzy łaskę w Jego oczach, dostanie Jego ziemię. Tylko Bóg o tym decyduje. A kto czyni zło, zapłaci za to: Bóg pominie go i zapomni o nim. I proszę napisać w izraelskiej gazecie, że Abu Azmi przesyła pozdrowienia panu Cohenowi... to dobry człowiek.

Tak Arabowie rozmawiali z Izraelczykiem (mowa o Amosie Ozie) prawie ćwierć wieku temu.

Szukałem w Ramallah kogoś takiego, jak Abu Azmi. Nie znalazłem (Smoleński).

(P. Smoleński, 2007, s. 153–155).

Z opisu oczywiście wynika, że tę sytuację obserwuje izraelski pisarz. Smoleński tworzy interakcję między tym, co widział i opisał Oz, a tym, co sam chce opowiedzieć. Powstaje rodzaj „spółki autorskiej” (K. Kąkolewski, 1993, s. 932), a cały ten fragment stanowi wariant przeniesienia zdarzeń: otóż zjawisko fizyczne (wydarzenie realne), w tym przypadku rozmowa Arabów i Indusa, przeniesione zostaje na plan zdarzenia opisanego czytelnikowi.

Ostateczna forma reportażu Smoleńskiego zależy od tego, jaki kształt wydarzeniom nadają bohaterowie; to oni, w dużym stopniu, „piszą” tekst, a dziennikarz tylko wprowadza czytelnika w ich świat. W reportażu wstępnym autor podejmuje temat stolicy Palestyny – Ramallah, a właściwie porusza sprawę związaną z mieszkańcami miasta. Odbiorca poznaje skomplikowaną historię miejscowości. Wiadomo, że została ona założona przez arabskich chrześcijan. Później, w trakcie wojen, przechodziła we władanie z rąk muzułmanów w ręce chrześcijan. W ostateczności, w trakcie pierwszej intifady, została odbita przez muzułmanów, a w latach 90. stała się oficjalną częścią Autonomii.

Dziennikarz nie zna wypowiedzi mieszkańców Ramallah z końca lat 80., zna je natomiast Oz, który staje się ważnym łącznikiem między przeszłością a teraźniejszością. Prace izraelskiego pisarza są często przytaczane w narracji Smoleńskiego, tworzą coś w rodzaju kompilacji. Obaj reportażyści piszą o tym samym, ale w różnych czasoprzestrzeniach. Zatem pojawiają się trzy „czasy”: faktycznego zdarzenia, zbierania materiałów oraz tworzenia tekstu. W przypadku reportażu Smoleńskiego relatywność czasoprzestrzenna zostaje zachwiana. Autor, posługując się tekstem innego pisarza, nakłada na siebie trzy różne przestrzenie czasowe, wykorzystuje doświadczenia różnych osób, w tym oczywiście swoje, i tworzy kompilację, która stanowi spójną całość.

W dalszej części Smoleński rozbija tekst na mniejsze zdarzenia, wyodrębnia poszczególne sytuacje. W tym przypadku dziennikarz dodaje pytanie do pytania postawionego wcześniej przez Oza:

(...) *Ale Izraelczycy, kiedy doszli do władzy, stracili rozum.*
Jak to się stało? (Smoleński)
Co mówili Żydzi przed wojną w 1948 roku? (Oz). (...)
(P. Smoleński, 2007, s. 153).

Smoleński nie uzupełnia tekstu Wielkiego Pisarza. Czytelnik wie, że jest to ciąg dalszy *Ziemi Izraela*, o której dziennikarz kilkakrotnie wspomina. Abu Azmi żył w Palestynie i kiedyś, całkiem przez przypadek, spotkał się z Amosem Ozem. Azmi, pacyfista, wierzył, że dwa narody mogą żyć obok siebie w pokoju. Był przekonany, że Żydzi i Arabowie mogą koegzystować na terytorium Ziemi Świętej. Dobry Abu Azmi przesyłał, przez izraelskiego pisarza, pozdrowienia dla najskuteczniejszego pracownika wywiadu izraelskiego, Eliego Cohena. Pointa Smoleńskiego jest smutna: „Szukałem w Ramallah kogoś takiego, jak Abu Azmi. Nie znalazłem”. Czytelnika może w związku z tym nurtować jeszcze jedna kwestia: czy Smoleński w ogóle był w Ramallah, skoro musiał posiłkować się tekstami i wypowiedziami innego twórcy?

Mimo wszystko subiektywność reportażu może nieść ze sobą pewne zagrożenie. Otóż po wnikliwszej analizie książek autora *Izrael już nie frunie* powstaje pytanie, czy aby na pewno jego reportaże są prawdziwe? Czy te opowieści o Izraelu nie są dziełem wyobraźni?

Sporo kontrowersji może wzbudzać tytuł jeszcze innej książki Smoleńskiego, *Balagan. Alfabet izraelski*. Pochodzący z hebrajskiego wyraz „bałagan” został tu użyty być może zbyt

pochopnie, bez zrozumienia jego źródeł i znaczenia we współczesnej hebrajszczyźnie. Stosując chwyt językowy w tytule książki, Smoleński powinien dokładnie sprawdzić, co oznacza słowo בלגן (*balagan*). Owszem, można spotkać się z jego tłumaczeniem na polski jako „bałagan”, ale stwierdzenie Smoleńskiego, że to słowo przyjęte zostało z języka polskiego jest dużym nietaktem – chociażby w stosunku do Rosjan, którzy zapożyczyli je z języka tureckiego. Chyba że Smoleńskiemu chodziło o czasownik *bilgen*, oznaczający „bałaganić”, albo *hitbalgen* – „źle się zachowywać” lub „dziać się w sposób niezorganizowany” (używane tak w języku Sabrów). Podobnie jest z błędami w pisowni wyrazów hebrajskich. Reporter powinien zwrócić szczególną uwagę na zasady ortografii. W reportażach o miejscach mniej znanych dziennikarz musi zwracać uwagę na poprawność słów, z którymi odbiorca nie styka się na co dzień. Wpisując wyrazy z błędami – wprowadza w błąd czytelników.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Antczak J.: *Reporterka, rozmowy z Hanną Krall*, Warszawa 2007.

Glensk U.: *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Kraków 2012.

Kąkolewski K.: *Reportaż*, w: J. Sławiński (red.), *Słownik Literatury Polskiej XX wieku*, Wrocław 1993, s. 930–935.

Wolny-Zmorzyński K.: *Reportaż*, w: Z. Bauer, E. Chudziński (red.), *Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, Kraków 2012, s. 321–332.

Wolny-Zmorzyński K., Furman W., Snopek J. (red.): *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, Warszawa 2011.

Teksty literackie

Kapuściński R.: *Heban*, Warszawa 2012.

Krall H.: *Zdążyć przed Panem Bogiem*, Kraków 1997.

Smoleński P.: *Arab strzela, Żyd się cieszy*, Warszawa 2012.

Smoleński P.: *Balagan. Alfabet izraelski*, Warszawa 2012.

Smoleński P.: *Izrael już nie frunie*, Wołowiec 2007.

Smoleński P.: *Oczy zasypane piaskiem*, Wołowiec 2014.

Szczygieł M.: *Gottland*, Wołowiec 2010.

Szczygieł M.: *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010.

Tochman W.: *Dzisiaj narzucamy śmierć*, Wołowiec 2010.

Sieć

Maria Szponar

Definicje

W ostatnich latach jesteśmy świadkami rozwoju nowych technologii, które zmieniają sposoby tworzenia i odbioru przekazów medialnych oraz tekstów kultury. Słowo „sieć” traktowane jest jak metafora świata wirtualnego, ułatwiającego komunikację między ludźmi. Jednocześnie ów termin posiada wiele synonimów – jednym z nich są „nowe media”.

Geneza pojęcia „sieć” jest związana z historią Internetu, który przez swoją interaktywność przyczynił się do szybszej wymiany informacji. Pierwowzór Internetu powstał w latach 60. XX w. w USA. Zagrożenie ze strony ZSRR wydawało się realne, dlatego podejmowano próby stworzenia sieci zapewniającej komunikację między jednostkami prowadzącymi działania wojenne. Założono, że nowe medium nie może być zależne od istnienia konkretnych odbiorców i centrali. Pierwotne znaczenie słowa „sieć” nie odnosiło się do relacji użytkowników, a liczby i struktury połączonych ze sobą komputerów. Przodkiem współczesnego Internetu był ARPANET, eksperyment naukowy z przełomu lat 60. i 70., sprawdzający możliwości funkcjonowania sieci komputerowej, która zostaje odcięta od centrum informacji. Eksperyment miał wykazać, czy struktura mogłaby działać mimo zniszczenia jednego z komputerów. Z czasem podjęto decyzję o kontynuacji badań nad „siecią rozproszoną” – do testów włączano kolejne ośrodki akademickie. W latach 80. niezależnie funkcjonowały już dwie sieci: pierwsza, do celów wojskowych i druga, którą zaadaptowało środowisko uniwersyteckie. W latach 90. podjęto decyzję o możliwości wykorzystywania sieci w celach komercyjnych. Od tego momentu oficjalnie zaczęła funkcjonować nazwa Internet (B. Jażdżewska, *Historia Internetu*).

Encyklopedia PWN, definiując Internet, kilkakrotnie posługuje się określeniem „sieć”: „Internet [ang.], inform. ogólnoswiatowa sieć komputerowa, łącząca lokalne sieci, korzystająca z pakietowego protokołu komunikacyjnego TCP/IP, mająca jednolite zasady adresowania i nazywania węzłów (komputerów włączonych do sieci)” (*Internetowa Encyklopedia PWN*, hasło: sieć).

Współcześnie znaczenie terminu „sieć” wykracza poza uwarunkowania technologiczne. Pojęcie to zyskało wymiar przede wszystkim społeczny i kulturowy. Wirtualność to obecnie jeden ze sposobów upowszechniania tekstów. Sieć łączy w sobie słowo, obraz i dźwięk, jest rodzajem nośnika oraz sposobem komunikacji. Denis McQuail za cechy charakterystyczne sieci uznał jej interdyscyplinarność i interaktywność (D. McQuail, 2007, s. 156). Obie te wła-

ściwości sprawiają, że nadawcy i odbiorcy mogą wymieniać się rolami, korzystając z komunikatów audio i video. Zatem komunikacja nie jest ograniczona do jednego poziomu, dzięki czemu coraz bardziej przypomina realne spotkanie. Powstanie nowych mediów jest konsekwencją ewolucji sieci. Do tej pory określenie „nowe” zależało od poziomu rozwoju technologicznego. W latach 60. nowością była telewizja, wcześniej tak postrzegano radio. Sieć łączy w sobie możliwości prasy, radia i telewizji. W pewnym aspekcie różni się od wymienionych nośników, ponieważ:

(...) w przeciwieństwie do mediów tradycyjnych nie służy wyłącznie produkcji i rozpowszechnianiu komunikatów, lecz w równym stopniu służy ich przetwarzaniu, wymianie i przechowywaniu. Internet i inne nowe media są instytucjami komunikowania zarówno prywatnego, jak i publicznego. Ich funkcjonowanie nie jest sprofesjonalizowane ani zorganizowane w sposób biurokratyczny, tak jak ma to miejsce w przypadku mediów masowych (M. Szpunar, 2008, s. 34).

Ważnym etapem rozwoju Internetu okazał się rok 2004, kiedy na rynek weszły nowe produkty: przeglądarka Mozilla Firefox, Skype, Facebook oraz serwis YouTube, który oficjalnie zaczął funkcjonować na początku 2005 roku. Współcześnie komputer pośredniczy w interdyscyplinarnych kontaktach. Skype i YouTube, mimo zróżnicowanego szablonu działania, pełnią tę samą funkcję – są kanałami komunikacji prywatnej (Skype) i publicznej (YouTube). Kanał, taki jak YouTube, który pozwala na publikację filmów i posiada rozbudowaną funkcję komentarzy, sprawił, że to internauci swoją aktywnością manifestują, czego oczekuje opinia publiczna. Dziś użytkownik sieci ma bezpośredni wpływ na popularność publikowanych treści.

Joanna Sosnowska na łamach „Gazety Wyborczej” za przełom uznała rok 2001, kiedy największą popularnością cieszyły się blogi. Autorka zwraca uwagę, że: „Web 2.0 to Sieć, jaką znamy teraz. Kamieniem milowym był dla niej (dość umownie) rok 2001, kiedy zmienił się jednokierunkowy paradygmat komunikacji. Wówczas to rozpoczęła się ekspansja blogów, nastał czas Wikipedii, a następnie Facebooka (serwisów społecznościowych) i YouTube, kiedy to użytkownik zaczął aktywnie tworzyć treści znajdujące się w Internecie” (J. Sosnowska, *Web 3.0 jest bliżej niż myślisz*).

Autorzy *Nie myśl, że książki znikną* wbrew pozorom nie poszukują odpowiedzi na pytanie o przyszłość literatury. Publikacja jest zapisem rozmowy dwóch autorytetów, Umberto Eco (ur. 1932) i Jean’a-Claude’a Carrière’a (ur. 1931), którzy poddają refleksji współczesną kulturę. Uczeni udoskonalają nasze życie wprowadzając kolejne wynalazki. Najbardziej odczuwalne

dla cywilizacji są rozwiązania wpływające na komunikację masową i przepływ informacji. Od wieków w nowych nośnikach upatrywano końca tradycyjnych mediów. W ten sposób radio miało uśmiercić prasę, telewizja zastąpić radio a Internet sprawić, że książki znikną. Ludzie mimo wynalezienia samochodu nadal jeżdżą rowerami. Analogicznie mimo powszechności Internetu nadal czytamy książki, oglądamy telewizję i słuchamy radia. Podstawową zmianą jest nośnik, a właściwie narzędzie odbioru i pozyskiwania informacji. Wszystko zawarte jest w jednym urządzeniu, które przecież nie wprowadziło niczego, co mogłoby zastąpić słowa: Internet sprawił, że powróciliśmy do epoki alfabetu. Jeżeli przypadkiem uznaliśmy, że oto nastąpiła epoka obrazu, to za sprawą komputera ponownie odkrywamy galaktykę Gutenberga i w rezultacie wszyscy zmuszeni jesteśmy do czytania (U. Eco, J.-C. Carrière, 2010, s. 14).

Jednak czy Eco i Carrière mają rację? Źródłem zmian jest pokolenie młodych czytelników i nowe standardy odbioru tekstu w otoczeniu dźwięku i obrazu. Przykładem może być akcja Polskiego Kulturalnego Podziemia, które zapraszało użytkowników portalu Facebook na wizualny rozbiór wiersza Czesława Miłosza *Który skrzywdziłeś*. Internauci wklejali swoje wizualne skojarzenia. Organizatorzy wyjaśniali, że zdjęcia można znaleźć w wyszukiwarce Google. Po wpisaniu odpowiedniego hasła, pojawiały się setki propozycji, z których użytkownicy wybierali najciekawsze. Przesłane obrazy porządkowane były przez cztery słowne kategorie. Ukoronowaniem wirtualnej interpretacji był wizualny odpowiednik wiersza. Polskie Kulturalne Podziemie znalazło sposób, którym próbowało zachęcić do zapoznania się z całym utworem. Pomysłodawcy akcji skupili się na przyzwyczajeniach młodego czytelnika. W tej sytuacji możemy powrócić do refleksji Umberto Eco, zgodnie z którą nie można mówić o śmierci książki. Wiersz pozostaje tekstem, zmianie podlegają jedynie sposoby odbioru poezji.

Umberto Eco i Jean-Claude Carrière udowadniają, że książka różni się od nośników takich jak kasety czy płyty. Druk posiada wymiar kulturowy i jest osiągnięciem porównywalnym do odkrycia koła, ognia, czy elektryczności. Książka, pod wpływem Internetu, zyskuje jedynie nowe formy, niemniej sens jej istnienia i wartość kulturowa nie ulegają zmianie. Bernard Poulet (ur. 1946), opisując kryzys czytelnictwa wśród Amerykanów i Francuzów, stwierdził, że Internet wpłynął na odbiór tekstów i rozumienie świata przez pryzmat literatury:

Szybkość, skrótowa forma wiadomości oraz czas przeznaczony na jej odczytanie wywierają wpływ na sposób myślenia. Nie jesteśmy tylko tym, co czytamy, lecz jesteśmy też wytworem naszego sposobu czytania. Człowiek hiperpodłączony rozwija w sobie inteligencję błyskawiczną, elastyczną, reaktywną, ale nie ma już czasu na wąłęsanie się, na marzenia, albo wręcz na myślenie (B. Poulet, 2011, s. 147).

Literatura funkcjonowała dotychczas w dwóch płaszczyznach. Pierwsze życie tekstu, to intymna relacja czytelnika z książką, drugą płaszczyznę tworzył odbiór szkolny, akademicki, naukowy lub krytyczny. Internet dał literaturze trzecie życie, które polega na fragmentaryzacji tekstu w świecie wirtualnym, a następnie w życiu publicznym. Niezwykłą popularnością cieszą się aplikacje typu: „Świetlicki na dziś”. Użytkownicy publikują cytaty, mimo że nie znają ani biografii twórcy, ani całości tekstu. Literatura zostaje ograniczona do zdania wyrwanego z kontekstu.

Magdalena Szpunar zauważa, że dzieci zaczynają korzystać z komputera coraz wcześniej: „Jak wynika z badań Gemiusa dla najmłodszych internautów medium to jest przede wszystkim źródłem rozrywki i komunikacji. Najczęściej wykonywaną czynnością w Internecie przez osoby w wieku 5-15 lat jest granie w gry online (83%), przeglądanie stron WWW (50%) oraz komunikacja z innymi – za pomocą poczty elektronicznej (41%) oraz komunikatorów (33%)” (M. Szpunar, *Urodzeni z myszką w ręku. Wczesna adaptacja do nowych mediów*, s. 13). Nauczyciele przyzwyczajają już najmłodsze dzieci do hasłowego przeszukiwania tekstów, a egzamin maturalny oparty jest na interpretacji fragmentu. Mimo tych zmian opisane pokolenie zna większą liczbę autorów i cytatów niż ich rodzice. Czy w związku z tym oznacza to także, że więcej czyta?

We Francji masowe korzystanie z sieci wpłynęło na znaczny spadek czytelnictwa. Wydawnictwa francuskie, aby walczyć z kryzysem, zmniejszyły nakłady, przy jednoczesnym wzroście liczby publikowanych tytułów. Bernard Poulet nazwał to zjawisko „edytorską inflacją” (B. Poulet, 2011, s. 147) i opisał przykład lingwistki Naomi Baron, która prosząc swoich studentów o przeczytanie książki, usłyszała, że czynność ta nie ma sensu (B. Poulet, 2011, s. 147). Obserwujemy zatem narodziny nowej metody czytania, ponieważ teksty utraciły swój początek, środek i zakończenie. Stały się zbiorem niezależnie funkcjonujących fragmentów – czytamy ten artykuł, który nas interesuje, ten akapit, który przyciąga naszą uwagę. Podobnie funkcjonują nagrania muzyczne. Nie słuchamy już całej płyty, a jednego utworu. Nie możemy zatem mówić o śmierci literatury (czy jakiegokolwiek innej dziedziny sztuki), a raczej powinniśmy zastanawiać się nad kierunkami jej ewolucji (B. Poulet, 2011, s. 150).

Interpretacja

Alek Tarkowski zauważył, że nie sposób rozróżnić, kto w sieci jest twórcą-amatorem, a kto specjalistą: „Żyjąc w kulturze zdominowanej przez masowe media, przywykliśmy rozróżniać »profesjonalistów« i »amatorów«, przykładając większą wagę do twórczości profesjonalnej.

W programach takich jak Idol, jurorzy przesiewają masę amatorów tak długo, aż wyłonią godnych tego tytułu profesjonalistów. Tymczasem w Internecie jurorów jest tylu, ilu użytkowników, a list przebojów tyle, ile playlist w Winampach” (A. Tarkowski, *Radosna rewolucja, wolna kultura*).

Publiczność internetową tworzą ludzie, którzy reprezentują różne grupy wiekowe, zawodowe i społeczne. Podobnie jest z twórcami. Anonimowość i interaktywność prowadzą do sytuacji, w której nie wiemy: kto tworzy, dlaczego to robi i co chce przez swoją twórczość osiągnąć. Brak jasno określonego kontekstu często uniemożliwia zrozumienie motywacji wirtualnego autora.

Za sprawą sieci zacierają się granice między nadawcami a odbiorcami; między autorami a czytelnikami. Relacje personalne w świecie wirtualnym z aktywnych użytkowników czynią twórców. W ten sposób powstały wiersze wykorzystywane przez znanego w Polsce muzyka Czesława Mozila (ur. 1979). Na debiutanckiej płycie polsko-duńskiego zespołu Czesław Śpiewa, którego liderem jest Mozil, znalazły się teksty poetyckie współtworzone przez internautów. Jednym z pomysłodawców wykorzystania „zbiorczej” twórczości był Michał Zabłocki, poeta, znany także jako autor tekstów piosenek m.in. dla Grzegorza Turnaua. Zabłocki zaproponował Mozilowi wykorzystanie wierszy, które powstały w serwisie internetowym „Multi-poezja”. Ich autorami byli internauci; ktoś pisał jeden wers, następna osoba dopisywała drugi, następna trzeci itd. Zabłocki wysłał próbkę tych tekstów, a Mozil zaczął je dopasowywać to do muzyki (*Biografia: Czesław Mozil*, dlastudenta.pl).

Najpopularniejszym tekstem z płyty *Debiut* zespołu Czesław Śpiewa jest *Maszynka do świerkania*. Każdy wers tego tekstu napisała inna osoba:

Maszynka do Świerkania

Znalazła raz pewna pani
Aparat do bani.
Z sentymentem wzruszona
Wzięła go w ramiona i...
I czule do niego rzekła:
„Ty jesteś rodem z piekła,
A ja jestem rodem z nieba,
Nic więcej nie potrzeba,
Nic więcej nam nie potrzeba”

Ty jesteś starym gratem,

Ja Cię naprawię zatem,
Zmienię Ci obudowę
I włożę części nowe i...
I będziesz piękny, jak dawniej
I będziesz działać sprawnie!
Znów pokażesz klasę
I zaświergolisz czasem,
A ja Cię wsadzę w klatkę...
Byś nie odleciał przypadkiem...

Będziemy piękni jak dawniej,
Będziemy działać sprawniej!

Kim jest podmiot, a może raczej – kim są podmioty liryczne tego utworu? Wiersz jest wyjątkowy, ponieważ zawiera indywidualne doświadczenia i emocje członków pewnej grupy osób. Autorzy, tworząc kolejne wersy, odwołują się do swoich doświadczeń, przeżyć i emocji. Nie ma tu jednego podmiotu, choć przecież wyłania się z tego utworu jakiś „podmiot wspólny”, posiadający część emocji każdego z autorów. Przekaz tekstu nie był zatem zaplanowany i przemyślany, ale przypominał mityczny obraz natchnienia, którego wyobrażenie o całym utworze nie było autorom znane.

Sieć może okazać się przyszłością poezji. Michał Zabłocki, pomysłodawca „Multipoezji”, sam o swoim pomysle napisał, że jest:

(...) autorskim projektem polegającym na poszukiwaniu nowego sposobu istnienia poezji we współczesnym świecie. Skazana na dogorywanie na zapomnianych półkach księgarskich poezja straciła właściwą sobie siłę i wigor. Złożyły się na to dwa czynniki: nieumiejętność wykorzystania współczesnych mediów oraz porzucenie bezpośredniego kontaktu z publicznością na rzecz słowa drukowanego (informacje z portalu Facebook).

Wykorzystanie nowoczesnych mediów w tworzeniu poezji zmusza do zmodyfikowania dotychczasowych metod interpretacji utworu lirycznego. Z tego powodu, analizując wiersz, postanowiłam przyjąć pewną strategię interpretacyjną: każda zwrotka będzie analizowana osobno i odnoszona do całego wiersza. Ta „tastyka” wynika z sytuacji powstania utworu, ponieważ – jak twierdzi Michał Zabłocki – jest ona tak samo ważna jak tekst: „(...) w przypadku wierszy kabaretowych, okolicznościowych, pisanych na zamówienie, ważne są tak wiersze, jak i OKOLICZNOŚCI ich powstania i wygłoszenia. Dziełem sztuki jest nie sam wiersz, ale także SYTUACJA, w której się realizuje” (informacje z portalu Facebook).

Tytuł nawiązuje do obrazu Paula Klee *Chirruping Machine*. Jeden z blogerów, podejmując się interpretacji *Maszynki do świerkania*, tak przybliży biografię malarza i jego twórczości:

Paul śledził też idee niektórych artystów nazywających się Futurystami. Wierzyli oni, że przyszłość będzie lepsza, ponieważ pojawią się maszyny (...) taki obraz świata będzie lepszy niż jego obecny „naturalny” wygląd. Paul Klee postanowił wypowiedzieć się w tym temacie. W jego „maszynce do ćwierkania” ptaki wyglądają jakby zrobione zostały z drutu, który podłączony jest do maszyny. „Czy maszyna potrafi wytworzyć dźwięk zbliżony do śpiewu ptaka?” pytał się Paul. „Czy one są prawdziwe jak naturalne ptaki? Czy mogłyby je kiedykolwiek zastąpić?” (*Another Happy Customer, Bonibs, czyli blog o niczym i bez sensu*).

Tytułową maszyną jest człowiek, którego mechanizm zepsuła samotność. Pierwsza zwrotka opowiada o spotkaniu z „drugą połówką”. Miłość i bliskość są gwarancją prawidłowej pracy mechanizmu. Człowiek nie może być szczęśliwy, jeżeli jego serce trawi samotność. Naprawa „maszynki do świerkania” wpływa także na mechanika. Z czasem jakaś siła spaja bohaterów w całość, nie mogą żyć bez siebie. Nie muszą oglądać się na innych, ponieważ sami stają się swoim światem, co potwierdzają słowa: „Nic więcej nie potrzeba”. Powtórzenie tego wersu, w nieco tylko zmienionej formie, potęguje znaczenie obustronnej zależności, a zarazem – niezależności wobec świata zewnętrznego.

Drugą zwrotkę rozpoczyna diagnoza połączona z deklaracją: „Ty jesteś starym gratem, / Ja Cię naprawię zatem”. Miłość nie tylko daje nadzieję na szczęśliwe życie, jest także szansą na zmianę w duszy człowieka. Tajemnice wewnętrznej metamorfozy ukryto w opisach o „zmianie obudowy” i „nowych częściach”. Można odnieść wrażenie, że to tylko jedna strona podejmuje wysiłek. Dzięki jej zaangażowaniu kochanek staje się piękny jak dawniej. Jego sprawność powala „zaświergolić czasem”, co w nawiązaniu do symboliki ptactwa może odnosić się do sił witalnych, radości i wiosny budzącej świat do życia. Nasz bohater znowu pokazuje „klasę”, co w świecie przedmiotów czyni go obiektem pożądania. Dwa ostatnie wersy drugiej zwrotki mówią o zazdrości i strachu przed utratą bliskiej osoby. Dlatego metaforyczny mechanik chciałby maszynkę umieścić w klatce jak ptaka, by „nie odleciał przypadkiem”. Słowa te potwierdzają inspirację obrazem Paula Klee, przedstawiającym mechaniczne ptaki. Klatka symbolizuje zniewolenie w miłości – zapewnia bezpieczeństwo, ale jednocześnie odbiera wolność. Człowiek może być wolny jedynie w swojej samotności. Łatwiej jest odnaleźć sens ziemskiej podróży kochając, dlatego utwór kończy optymistyczne stwierdzenie: „Będziemy piękni jak dawniej, / Będziemy działać sprawniej!”.

Na portalu *Bonibs*, czyli blogu o niczym i bez sensu można przeczytać interpretację tego wiersza. Autor prawdopodobnie nie wie o historii powstania tekstu, przez co przypisał autorstwo Czesławowi Mozilowi. Pomyłka ta potwierdza, że wiersz ma spójny przekaz, mimo że każdy wers napisała inna osoba: „Czesław Mozil, nawiązując do motywu, który zapoczątkował Paul Klee w swym obrazie, ukazuje, że człowiek też jest »maszyną«, która z czasem zaczyna się »psuć« i przestaje być »niezastąpiony« (Another Happy Customer, *Bonibs*, czyli blog o niczym i bez sensu).

Ciekawym zjawiskiem są utwory pisane na blogu *Wiersze na Murach*. Teksty posiadają jednego autora, publikowane są w Internecie, a większość z nich nie przekracza długością czterech wersów. Tworzą ciąg numeryczny, w którym numery zastępują tytuły. Każdy nowy utwór otrzymuje kolejny numer. Najważniejszy jest sposób wprowadzenia poezji do przestrzeni miejskiej, przez projekcje tekstów na ul. Brackiej 2 w Krakowie: „Codziennie po zmroku wyświetlany jest tutaj jeden nowy wiersz Michała Zabłockiego. Te same wiersze czytać można codziennie na blogu” (Michał Zabłocki, *Wiersze na Murach*).

Wiersz 1872

Opatrzność z Przeznaczeniem
piją kawę w kawiarence na rogu
wzięliby się do pracy
a Pech niech się męczy na
Mont Evereście

(Opublikowano 28 lutego 2011, autor: Michał Zabłocki)

Wiersz 1872 mówi o spotkaniu opatrności i przeznaczenia, które towarzyszą człowiekowi częściej niż mogłoby się wydawać. Krótka forma jest odpowiedzią pomysłodawcy na oczekiwania młodych czytelników. Sieć przyzwyczaiła odbiorców do tekstów o nieskomplikowanym zapisie, dlatego wiersze do złudzenia przypominają posty z popularnych portali społecznościowych.

Historia powstania sieci i jej adaptacji w akcie twórczym zmusza do refleksji nad współczesną poezją. Magdalena Szpunar przywołuje przykład tygodnika „The Times”, który za czło-wieka roku uznał każdego z nas. W 2006 r. na okładce magazynu pojawił się czytelnik, który obserwował siebie w zwierciadle. Zamiast lustrzanego odbicia, widniał napis: „Tak, Ty. Kon-

trolujesz epokę informacji. Witamy w Twoim świecie". Badaczka przywołuje koncepcję *Do It Yourself* („Zrób to sam”), która zdezonizowała dotychczasowy podział na konsumentów i producentów. Zgodnie z tymi poglądami, autorem może stać się każdy, kto tego zapragnie.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Another Happy Customer: *Bonibs, czyli blog o niczym i bez sensu*: <http://bonibs.blogspot.com/2010/01/maszynka-do-swierkania.html>, data dostępu: 2.06.2013.

<http://encyklopedia.pwn.pl/index.php?module=haslo&id=3974863>, data dostępu: 2.06.2013.

http://www.magdalenaszpunar.com/_publikacje/2009/szpunar.pdf, data dostępu: 2.06.2013.

Jażdżewska B.: *Historia Internetu*, <http://www.oeiizk.edu.pl/informa/jazdzewska>, data dostępu: 2.06.2013.

Manovich L.: *Język nowych mediów*, Warszawa 2006.

McQuail D.: *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, red. naukowa T. Goban-Klas, Warszawa 2007.

Sosnowska J.: *Web 3.0 jest bliżej niż myślisz*, www.gazeta.pl, http://technologie.gazeta.pl/internet/1,104665,7963172,Web_3_0_jest_blizej_niz_myslisz.html, data dostępu: 2.06.2013.

Szpunar M.: *Czym są nowe media – próba konceptualizacji*, „*Studia Medioznawcze*” 2008, nr 4.

Tarkowski A.: *Radosna rewolucja, wolna kultura*, <http://www.obieg.pl/teksty/5845>, data dostępu: 2.06.2013.

Teksty literackie

„*Multipoezja*”, <http://www.facebook.com/pages/Multipoezja/258583370335>, data dostępu: 2.06.2013.

Czesław Śpiewa – teksty, w: <http://teksty.org/czeslaw-spiewa,tesco-value,album>, data dostępu: 22.02.2013.

<http://wiersze-na-murach.blog.onet.pl/>, data dostępu: 22.02.2013.

www.emultipoetry.eu, data dostępu 22.02.2013.

Styl

Barbara Maria Kownacka

Definicje

Od najdawniejszych czasów język, jego rola, komponenty i powiązane z nim zagadnienia były opisywane i definiowane przez myślicieli, filozofów, znawców języka i komunikacji językowej. Wśród pojęć, wywodzących się ze starożytnej retoryki, znajduje się też styl, rozumiany wówczas jako „odmiana, sposób pisania” (H. Markiewicz, 1970, s. 95). W antyku zagadnienie stylu funkcjonowało jedynie w obszarze języka, związanego z publicznymi wypowiedziami skorelowanymi z takimi elementami, jak: odbiorca i nadawca, kontekst i struktura życia społecznego. Przemowy były podporządkowane określonym środkom językowym oraz zasadzie *decorum*, co podkreślał Arystoteles (384–322 p.n.e.): „Język będzie stosowny, jeśli będzie wyrażał wzruszenie i charakter, jeśli będzie odpowiedni do swojego przedmiotu. Ta odpowiedniość oznacza: nie mów niedbale o poważnych sprawach ani uroczyście o marnych; (...) używaj języka człowieka rozżłoszczonego, jeśli mówisz o gwałcie; jeśli zaś mówisz o bezbożności i o brzydocie, używaj języka człowieka wzdragającego się i powściągliwego. (...) Ponadto jeśli uwierzytniasz swą sprawę za pomocą tych oznak, wyrażasz swój osobisty charakter. Każda klasa ludzi, każdy typ dyspozycji psychicznych ma właściwy sobie sposób dowodzenia” (Arystoteles, *Retoryka*, cyt. za: M. R. Mayenowa, 1979, s. 319). Trójkłowa klasyfikacja, która źródło znajduje w antyku, prócz stylu wysokiego i niskiego, obejmowała także styl średni (używany między innymi przez Marcusa Tulliusa Cyncera [106–43 p.n.e.]) i stosowana była przez stulecia, do XVI w. (zob. J. Sławiński, 2008, tu hasło: *Teoria trzech stylów*, s. 580–581).

Od czasu ukazania się dzieła archeologa i historyka sztuki Johanna Joachima Winckelmana (1717–1768) *Geschichte der Kunst des Altertums* w 1764 r. nastąpiło rozszerzenie pojęcia stylu na inne zjawiska kultury; autor bowiem określił tym terminem następujące po sobie odcinki czasu w sztuce greckiej. Niejednoznaczne pojęcie stylu może zatem odwoływać się zarówno do językowych elementów literatury, jak i innych dziedzin sztuki czy kultury, na przykład do narodu, szkoły czy jednostki twórczej. Wyraźnie wskazywali na taki sposób użycia terminu „styl” myśliciele niemieccy, jak Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) czy Friedrich Nietzsche (1844–1900). Ostatni z nich twierdził: „Kultura jest przede wszystkim jednością artystycznego stylu we wszystkich przejawach życia narodu (...). Prawdziwa kultura zakłada w każdym razie jedność stylu” (R. W. Wallach, *Über*

Anwendung Und Bedeutung des Wortes Stil, München 1919, cyt. za: M. R. Mayenowa, 1979, s. 327). Styl stawał się zasadą kompozycyjną utworów, która podkreślała indywidualny charakter dzieła, przeciwstawiany był imitacji i powielaniu form (por. M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, s. 326); aż do wystąpienia Karla Vosslera (1872–1949), który na przełomie XIX i XX w. mówił o językach narodowych jako stylach, pojęcie to nie było nosicielem wartości, istniało jedynie jako jedno z narzędzi porządkowania wypowiedzi. Maria Renata Mayenowa (1910–1988), badaczka, teoretyczka literatury, tak oto konkludowała rozważania o stylu w danym czasie: „Tak więc początek XX w. przekazał nam dwa zasadniczo różne pojęcia stylu. Jedno wyrosło na bazie strukturalnego językoznawstwa, rozumiało styl jako określony przez społeczną sytuację, względnie skonwencjonalizowany wybór elementów języka, zaczerpniętych z repertuaru ustalonego w społecznym zwyczaju, realizującym społeczne funkcje. (...) Propozycja druga ma inny charakter. Jej treścią językową są wybrane formy, które zostały zrozumiane przez badacza-odbiorcę jako nosicielki ekspresji, realizator-ki określonej treści psychicznej lub duchowej” (M. R. Mayenowa, 1979, s. 342–343).

W *Słowniku terminów literackich* hasło „styl” definiowane jest z uwzględnieniem szerokiego i zawężonego rozumienia, następująco: „(...) sposób ukształtowania wypowiedzi polegający na określonym wyborze, interpretacji i konstrukcji materiału językowego – ze względu na cel przyświecający mówiącemu. Przy bardzo szerokim rozumieniu tej kategorii styl jest właściwy wszelkim przejawom werbalnym (...). W ściślejszym jednak rozumieniu styl to takie celowe ukształtowanie wypowiedzi, które charakteryzuje się bądź indywidualną wyrazistością i odrębnością na tle wypowiedzi zbudowanych w sposób standardowy (»nienacechowanych«), zgodnych zwłaszcza z przeciętnymi normami języka literackiego, bądź też przeciwnie – odpowiedniością względem norm stylistycznych realizowanych przez jakąś grupę wypowiedzi. W pierwszym wypadku mamy do czynienia ze stylem indywidualnym, w drugim ze stylem typowym” (J. Sławiński, 2008, s. 532). Pierwsza kategoria, czyli styl indywidualny, dotyczy autora i dzieła literackiego; utrwała elementy związane z cechami osobowymi, czyli motywacje ekspresywno-impresywne, czynniki socjologiczne i psychologiczne, i przez to czyni wypowiedź językową każdorazowo niepowtarzalną. Proces wyboru, a później interpretacji określonych środków językowych wynika ze sprzeciwu wobec norm i konwencji stylistycznych lub różnego rodzaju odchyień od tych zasad (por. U. Eco, 2003, s. 157). Reguły posługiwania się językiem powtarzają się w zmiennych sekwencjach jako cecha charakterystyczna stylu typowego. Jest on konwencjonalny, podporządkowany narzuconym regułom;

podstawę może stanowić styl indywidualny, który przerodzi się, przez wielokrotność stosowania, w styl zgodny z normą. „Zarówno styl indywidualny, jak i styl typowy obejmować mogą wszelkie poziomy jednostek językowych: elementy brzmieniowe, leksykalne, składniowe, intonacyjno-rytmiczne (...), a także ogólne schematy organizacji tekstu. (...) Wyraziste współdziałanie stylu indywidualnego i stylu typowego charakteryzuje w szczególności wszelkie odmiany stylu artystycznego, w którym kanonizowane stereotypy wypowiedzi (formy narracji czy monologu lirycznego, system wersyfikacyjny itp.), narzucające ramy aktywności językowej twórcy, podlegają nieustannej reinterpretacji ze względu na ekspresywne (...) i estetyczne (...) zadania tej aktywności” (J. Sławiński, 2008, s. 423).

Sposoby mówienia i pisanie w określonych i powtarzalnych sytuacjach społecznych nazywać można „stylami funkcjonalnymi”. Kształtowana wypowiedź ma służyć określonym celom; funkcje komunikatów różnią się między sobą doбором elementów systemu językowego: składniowych, gramatycznych, leksykalnych i brzmieniowych. „Każdy z tych stylów obsługuje określony zespół sytuacji społecznych i zakłada pewien zespół użyć, które w jego obrębie są umotywowane, nie byłyby zaś umotywowane w obrębie innego tyłu” (M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, 1986, s. 93). Wyróżnić można w języku polskim styl publicystyczny, naukowy, urzędowo-kancelaryjny, wymieniony już powyżej styl artystyczny oraz mówiony. Do odmian tonalnych, związanych z przekazem emocji i dostosowanych do nastroju danej sytuacji, tychże stylów funkcjonalnych, należą: styl uroczysty, poufały oraz żartobliwy.

Zauważyć też należy binarną relację między formą a tworzywem – porządek, który określa się jako styl dzieła literackiego (w znaczeniu opisowym, nie zaś wartościującym, co podkreśla Henryk Markiewicz, zob. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, s. 96). Styl ten określany jest poprzez styl autora; stanowi organiczną całość twórczości, nie pełni jedynie funkcji „dekoracyjnej” – jak wskazała Susan Sontag (1933–2004) (S. Sontag, 2012, s. 27). Wszystkie właściwości utworu podporządkowane są więc naczelnej zasadzie kompozycyjnej, czyli dominancie stylistycznej. Wielokrotnie styl dzieła literackiego korzysta z repozytorium różnych stylów funkcjonalnych, wykraczając poza ramy języka literackiego. Tym samym używa i reorganizuje styl retoryczny, ściśle związany z oratorstwem i erystyką, ozdobny, kwiecisty (rozumiany jako pokaz sztuki słowa, charakteryzujący się nadużywaniem figur retorycznych) i poetycki; wykorzystuje style epok czy też styl makaroniczny, czyli nasycony barbaryzmami, odznaczający się wplataniami do tekstu zwrotów, a nawet całych zdań obcojęzycznych, jako celowy zabieg artystyczny. Istotne jest również to, że styl literacki

może odnosić się zarówno do całego dzieła, jak i do jednego, dającego się wydzielić, fragmentu utworu (zob. M. Riffaterre, 1977, s. 63).

Godne podkreślenia jest także i to, że jednym z czynników wyróżniających poszczególne rodzaje literackie, obok podmiotu i jego postaw wobec świata przedstawionego oraz kompozycji, jest konstrukcja stylistyczna. Żeby ją scharakteryzować, należy wziąć pod uwagę, kto i z jakiego miejsca się wypowiada. Odczytać wówczas można w liryce sytuację wyznania, której centrum zajmuje jedna osoba, w sposób pośredni lub bezpośredni zwierająca się ze swojego intymnego stosunku wobec świata. W epice będzie to sytuacja narracyjna, opierająca się na kontakcie językowym, bez konieczności uczestniczenia słuchacza tejże wypowiedzi, narracja, czyli monologowa konstrukcja wypowiedzi lub stylistyczny odpowiednik rozmowy – dialog. Ten typ wypowiedzi wyraźny jest także w dramacie. Wypowiedzi bohaterów w tym rodzaju literackim kierują od razu na działanie, są performatywne i zmierzają do współuczestniczenia.

Pojęciem stylu zajmuje się dziedzina językoznawstwa ukształtowana na początku XX w., zwana stylistyką (M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, 1986, s. 77). Sprecyzowaniem przedmiotu oraz dookreśleniem zakresu jej badań zajęli się naukowcy reprezentujący różne metodologie, określane zazwyczaj nazwami odmiejscowymi (*nomina delocativa*). Wśród nich wymienić należy: szkołę genewsko-francuską (Ch. Bally), szkołę rosyjską oraz kontynuującą jej myśl szkołę czeską (W. Winogradow i K. Hausenblas), tak zwaną szkołę neoidealistyczną (B. Croce, L. Spitzer i K. Vossler), czy też szkołę o orientacji marksistowskiej (w ramach której działali P. Sakulin i G. Pospiełow; obszerniej o stanowiskach badaczy różnych szkół wobec stylu zob. M. R. Mayenowa, 1988, s. 95–118).

Powyższe rozważania o stylu i stylistyce marginalizują drugą, słownikową definicję „stylistyki”, rozumianej jako dziewiętnastowieczny zbiór normatywnych zasad pięknego i poprawnego tworzenia wypowiedzi, pisemnych lub ustnych; zasób tych reguł odpowiada znanej z antyku *elocutio*. Mirosław Korolko (1935–2006), historyk literatury, znawca piśmiennictwa staropolskiego, przedstawił definicję tego pojęcia następująco: „Dział retoryki zwany elokucją albo sztuką elokucji („sztuka wysłowienia” od łac. *elocutio*, „wyraz, styl”) zajmuje się celowym i stosownym do myśli użyciem słów” (M. Korolko, 1990, s. 98).

Interpretacja

W pierwszą rocznicę śmierci Wisławy Szymborskiej (1923–2012) została otwarta wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, w Kamienicy Szolajskich. Na ekspozycji zgromadzono licz-

ne stosowne przedmioty użytkowe z mieszkania poetki, przechowywane przez lata pamiątki, kolekcjonowane bibeloty, zbierane w szufladach kiczowate prezenty od znajomych; wśród tych drobiazgów znalazły się: zapalniczki, pozytywki, skarbonki, pieczętki, widokówki. Dzięki uten-syliom i przedmiotom przedstawiającym wartość sentymentalną, kolekcjonerską oraz tym bez specjalnego przeznaczenia i pozbawionym wymiernej ceny rynkowej można podjąć próbę od-tworzenia i scharakteryzowania gustu i stylu autorki *Stu pociech*.

Szyborska z upodobaniem zbierała różnego rodzaju gadżety, które później przekazywała jako nagrody w urządzanych przez siebie loteryjkach dla przyjaciół, cieszyły ją nadsyłane kartki pocztowe i znaczki. „»Zawsze miałam serce do kiczu« – wyznała kiedyś noblistka. Wszyscy wiedzieli, że lubi dostawać śmieszne przedmioty i jest wielbicelką kiczu, ale nikt nie wiedział, co to znaczy kicz wyrafinowany, więc przynoszono jej masę brzydactw” (*Szuflada Szyborskiej otwarta*. „*Ta wystawa jest odlotowa*”, „*Gazeta Krakowska*”). Szyborska zamykała bibeloty w szufladach, za którymi przepadała; samodzielnie zaprojektowała komodę składającą się z 36 szuflad, jakby w jednym meblu, w jednym miejscu pragnęła zamknąć eklektyczne drobiazgi, z których składało się jej życie. Tworzyła na własny użytek uniwersum z detali codzienności.

Podobny zabieg można zauważyć w wierszu pod tytułem *Na wieży Babel*, który znalazł się w tomiku *Sól* z 1962 r. Tytułowa metaforyczna wieża swój pierwowzór znajduje w Biblii – początkowo stanowiła monolit, całość, na którą składały się rozliczne języki wszystkich lud-dów Ziemi. Jest to historia o ludzkiej pysze, waśniach i pomieszaniu języków, aż do rozpro-szenia mieszkańców (zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Biblia Tysiąclecia*, Księga Rodzaju 11). Nawiązanie do opowieści ze starotesta-mentowej księgi nie tylko wpisuje wiersz noblistki w rozległy kontekst kulturowy, wskazuje na wielowiekową tradycję, ale też może sygnalizować związek poezji z językiem, kierować do stylu w komunikacji językowej. Cytowana już wcześniej Sontag tak przedstawiła relację stylu z utworem (dziełem sztuki, tekstem literackim): „Mówienie o stylu jest jednym ze spo-sobów mówienia o dziele sztuki jako całości. I jak wszelki dyskurs o całościach, rozmowa o stylu musi się opierać na metaforach. A metafory są zwodnicze” (S. Sontag, 2012, s. 29).

Wisława Szymborska
Na wieży Babel

– Która godzina? – Tak, jestem szczęśliwa,
i brak mi tylko dzwoneczka u szyi,

który by brzęczał nad tobą, gdy śpisz.
– Więc nie słyszałaś burzy? Murem targnął wiatr,
wieża ziewnęła jak lew, wielką bramą
na skrzypiących zawiasach. Jak to, zapomniałaś?
Miałam na sobie zwykłą szarą suknię
spinaną na ramieniu. – I natychmiast potem
niebo pękło w stubłysku. Jakże mogłam wejść,
przecież nie byłeś sam. – Ujrzałem nagle
kolory sprzed istnienia wzroku. – Szkoda,
że nie możesz mi przyrzec. – Masz słuszość,
widocznie to był sen. – Dlaczego kłamiesz,
dlaczego mówisz do mnie jej imieniem,
kochasz ją jeszcze? O tak, chciałbym,
żebyś została ze mną. – Nie mam żalu,
powinna była domyślić się tego.
– Wciąż myślisz o nim? – Ależ ja nie płacę.
– I to już wszystko? – Nikogo jak ciebie.
– Przynajmniej jesteś szczerą. – Bądź spokojny,
wyjadę z tego miasta. Bądź spokojna,
odejdę stąd. – Masz takie piękne ręce.
– To stare dzieje, ostrze przeszło
nie naruszając kości. – Nie ma za co,
mój drogi, nie ma za co. – Nie wiem
i nie chcę wiedzieć, która to godzina.

Utwór poetycki Szymborskiej pod tytułem *Na wieży Babel* nie został podzielony na strofy, nie ma rymów, jest to więc wiersz wolny, biały. Specyficzny zapis poszczególnych fragmentów (które nie są równoznaczne z wersami) – od myślników – oraz sytuacja liryczna wskazują na dialog dwóch podmiotów lirycznych, kobiety i mężczyzny, co można dostrzec zarówno analizując czasowniki oraz przymiotniki występujące w wierszu (na przykład: „mogłam”, „miałam”, „spokojna”, „szczęśliwa”, „ujrzałem”, „chciałbym”, „spokojny”, „drogi”), jak również w stylu wypowiedzi obu podmiotów. Sytuacja dialogu – lub też dwóch niemal niezależnych monologów, ponieważ kwestie kochanków są pozornie związane ze sobą, nie łączą się w logiczną całość, tworzą przerywaną rozmowę – przypomina bardziej tekst dramatyczny niż liryczny. To z kolei odwołuje do wielowiekowej antycznej tradycji teatru, komedii i tragedii.

Wymiana zdań – twierdzących i pytających – rozpoczęta jest od banalnego pytania o godzinę, by w kolejnych wyrzuconych w stronę rozmówcy frazach poruszyć zarówno te istotne kwestie, które stanowią podwaliny w relacjach międzyludzkich, w społeczeństwie, na przykład poczucie szczęścia, mówienie prawdy, wierność, przyrzeczenie i dotrzymanie słowa, brak uczucia żalu, szczerość, jak i te pozornie błahe, wśród których wymienione są kolor sukienki czy pogoda. Zdawać się może, iż jest to spektrum spraw i tematów, które mogą zaistnieć w związku, wśród ludzi.

Bardziej istotne są jednak sprawy „brakujące”, których czytelnik nie może odczytać literalnie z wersów, ale potrafi je, zgodnie ze swoim doświadczeniem i wiedzą, dopowiedzieć. Z wiersza wyłania się wówczas dialog między parą, która ze względu na brak porozumienia i zrozumienia – a w tej sytuacji i z powodu niemożności zaistnienia uczucia między nimi – postanawia się rozstać. Zasygnalizowane jest to dwoma kwestiami anaforycznymi, powtórzonymi zwrotami w dwóch segmentach wypowiedzi – zapewnieniem kobiety, później mężczyzny: „– Bądź spokojny, / wyjadę z tego miasta. Bądź spokojna, / odejdę stąd”. Rozejście i opuszczenie miejsca dotychczasowego życia po raz drugi, po bezpośrednim wskazaniu w tytule wiersza, nawiązuje do opowieści z *Księgi Rodzaju* o budowaniu wieży, która okazuje się być w konsekwencji wieżą niezgody pomiędzy budowniczymi. Dla pary podmiotów lirycznych wieżą Babel jest wspólna rozmowa, życie obok siebie; u kresu przedstawionej sytuacji – podobnie jak ludzie ze starotestamentowej historii – rozchodzą się, bez porozumienia i wspólnego języka.

Kwestie podmiotów lirycznych nie są jednolite, ale charakterystyczne dla dwóch bohaterów; stanowią zapis zasłyszanej, potocznej rozmowy, dlatego też mogą zawierać błędy językowe, uproszczenia i skróty myślowe, tak swoiste dla dialogu wypowiedzianego w sytuacji bezpośredniego kontaktu. I choć są w tekście wiersza frazy, które informują o serdeczności, a nawet głębszym uczuciu łączącym parę *Na wieży Babel*, jak: „Masz takie piękne ręce” oraz „Nie ma za co, mój drogi, nie ma za co”, nadawca po wypowiedzeniu zdania nie jest zainteresowany odbiorcą komunikatu i reakcją na niego – to odróżnia rozmowę w liryce Szymborskiej od istoty wymiany zdań między ludźmi.

W wierszu znalazło się tylko jedno, pierwsze pytanie spełniające funkcję fatyczną języka (która ma za zadanie podtrzymanie rozmowy): „– Która godzina?”, kolejne pytańniki zaś pojawiają się w pytaniach otwartych, na które żaden podmiot nie udziela odpowiedzi: „– Więc nie słyszałaś burzy?”, „Jak to, zapomniałeś?”, „– Dlaczego kłamiesz, / dlaczego mówisz

do mnie jej imieniem, / kochasz ją jeszcze?”, „– Wciąż myślisz o nim?” oraz ostatnie „– I to już wszystko?”. Ta pozostawiona do własnej interpretacji czytającego wiersz pusta przestrzeń – powstała dzięki zastosowaniu eliptycznej składni poetyckiej – zamiast odpowiedzi, rodzi wieloznaczność na poziomie treści oraz języka, konstrukcji wypowiedzi.

Opis zjawiska atmosferycznego w wierszu Szymborskiej („Murem targnął wiatr, / wieża ziewnęła jak lew, wielką bramą / na skrzypiących zawiasach”), to zestawienie językowych środków wyrazu: personifikacji, animizacji: wiatr targnął, wieża ziewnęła, porównania widocznego w sformułowaniu: ziewnęła jak lew oraz epitetów: wielka brama i skrzypiące zawiasy. Jest on celowo i zasadnie skontrastowany z pozorną banalnością tematu, jakim jest pogoda, oraz z innymi wyrażeniami w wierszu, w których nie zastosowano takiego nagromadzenia środków. Kolejne fragmenty: „I natychmiast potem niebo pękło w stubłysku”, „Ujrzałem nagle kolory sprzed istnienia wzroku”, których niezwykłość tłumaczona jest, zgodnie z logiką ludzką, jako sen, mara – stanowiące dopowiedzenia o wrażeniach wywołanych burzą – kłamrowo łączą się znów z tematem biblijnym. Nie nawiązują jednak do *Pięcioksięgu*; przywoływać mogą *Apokalipsę Świętego Jana* i zapowiedź niezwykłych zjawisk na Ziemi, wśród których: trzęsienia ziemi, susze, zmiany związane ze Słońcem: „I ujrzałem: gdy otworzył pieczęć szóstą, stało się wielkie trzęsienie ziemi i słońce stało się czarne jak włosienny wór, a cały księżyc stał się jak krew” (*Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Biblia Tysiąclecia, Apokalipsa Świętego Jana* 6,12).

Kontrastujące językowo – na przykład z opisem zjawisk burzowych – zakończenie utworu Szymborskiej, to zapisane pytanie retoryczne stosowane bez szczególnej uwagi w codziennej komunikacji: „– Nie wiem / i nie chcę wiedzieć, która to godzina”. Zaburzenie zasady *decorum* jest jednak złudzeniem; składnia poetycka tym samym wyznacza koniec i początek tekstu – pytanie o godzinę jest elementem kompozycji kłamrowej, która wymusza refleksję o całym dziele.

Wartym zauważenia jest zabieg w *Widoku z wieży Babel*, który pozwala zaprezentować połączenie warstwy językowej, sfery wyborów stylistycznych, nawiązania tematologicznego oraz sytuacji lirycznej. Podkreślał to także Umberto Eco (ur. 1932) w zbiorze esejów o literaturze: „W zakres stylu (jako sposobu kształtowania) wchodzić będzie nie tylko użycie języka (kolorów, dźwięków, zależnie od systemów, czy światów semiotycznych), ale także sposobów rozłożenia struktur narracyjnych, zarysowania postaci, artykulacji punktów widzenia” (U. Eco, 2003, s. 152). Taka praktyka poetycka ma na celu pokazanie bogactwa i potencjału nie

tylko języka używanego w wierszu, ale też języka w ogóle. Czytelnik poznaje przez to styl – świadome wykorzystanie języka, by za pomocą podstawowych, nagromadzonych jego środków przedstawić prawdę o ludziach, o świecie – oraz wpisuje w odpowiedni kontekst zobrazowaną językowo rzeczywistość. Trudno jest więc zgodzić się z twierdzeniem Sontag, że „wiedza zdobyta dzięki sztuce jest (...) doświadczeniem formy lub stylu, w jakich coś wiemy, a niewiedzą o czymś (jak znajomość faktów lub osąd moralny) samą w sobie” (S. Sontag, 2012, s. 36).

Szyborska – poprzez język skupiony na szczegółach, detalach życia codziennego – podkreślała niezwykły wymiar rzeczy pozornie nieistotnych, dowartościowywała złudne błahostki, co stało się częścią jej stylu. Noblistka, w wierszu *Na wieży Babel*, zadziwiona światem i skupiona na powszednich zdarzeniach, dążyła do ujawnienia uniwersalnych prawd i wartości. Tak między innymi przejawia się styl autorki wiersza – bo nie ma neutralnego, przezroczystego stylu – o którym Sontag pisała: „Styl artysty to nic innego niż konkretny sposób, w jaki artysta zarządza formami swojej sztuki. (...) Jedną z funkcji stylu można utożsamiać z istotną funkcją formy wymienioną przez Coleridge’a i Valéry’ego: ratowaniem dzieł umysłu od zapomnienia, bo jest ona po prostu jej bardziej indywidualnym uszczegółowieniem” (S. Sontag, 2012, s. 53).

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Eco U.: *O stylu*, w: tegoż, *O literaturze*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 151–166.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J.: *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.
- Korolko M.: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990.
- Markiewicz H.: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1970.
- Mayenowa M. R.: *Pojęcie języka poetyckiego i pojęcie stylu*, w: H. Markiewicz (red.), *Problemy teorii literatury*, seria 3, prace z lat 1075–1984, Wrocław 1988, s. 7–11.
- Mayenowa M. R.: *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979.
- Riffaterre M.: *Kryteria analizy stylu*, przeł. I. Sieradzki, w: M. Głowiński, H. Markiewicz (red.), *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika literackiego”*, Wrocław 1977, t. 1.
- Sławiński J. (red.): *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008.
- Sontag S., *O stylu*, w: tejże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. A. Skucińska, Kraków 2012, s. 27–56.
- Szuflada Szyborskiej otwarta. „Ta wystawa jest odlotowa”*, „Gazeta Krakowska”, <http://www.gazetakrakowska.pl/artukul/752249,szuflada-szyborskiej-otwarta-ta-wystawa-jest-odlotowa,1,19,id,t,sm,sg.html#galeria-material>, data dostępu: 01.02.2013.

Teksty literackie

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Biblia Tysiąclecia, Poznań 2000, Rdz 11; Ap 6,12.

Szyborska W.: *Na wieży Babel*, w: *tejże, Sól*, Warszawa 1962.

Tabu

Anna Godzińska

Definicje

Tabu kojarzy się przede wszystkim z tym, co zakazane, przemilczane, objęte tajemnicą, ukryte. Kategoria tabu ma swoje korzenie w kulturze pierwotnej i wymaga rozpatrywania w wielu wymiarach: antropologicznym, religioznawczym, socjologicznym, psychologicznym oraz językoznawczym. Religioznawstwo i antropologia wiążą tabu z tradycją i wierzeniami, czyli tym, co dla rozumienia tabu jest podstawowe, dla socjologii tabu jest elementem systemu społecznego, a psychologię interesuje ono w kontekście lęków czy motywacji do jego przestrzegania, natomiast według językoznawców wiąże się z zakazem wypowiedzania pewnych słów. W opracowaniach poświęconych kategorii tabu przeplatają się zatem refleksje sformułowane przez wszystkie te dziedziny.

Współczesna definicja tabu nawiązuje do jego źródła, którym jest język Polinezyjczyków z Wysp Przyjacielskich Tonga. Słowo „tabu” przeniósł na grunt europejski pod koniec wieku XVIII James Cook, ale badacze nie są zgodni co do jego dosłownego tłumaczenia (oryginalne *tapu* zapośredniczone zostało przez angielskie *taboo*). Podają jego możliwe interpretacje, np. „*ta*” – znak i „*pu*” – nadzwyczajnie, *tapu* – oddzielać, a nawet łączą z czynnością uderzania w konchę, który to dźwięk towarzyszył ogłaszaniu przez wodza decyzji objętych tabu (A. Dąbrowska, 1995, s. 34). Władysław Kopaliński wskazuje znaczenie „święty, przeklęty” (W. Kopaliński, 1996, s. 1163). Oba te znaczenia, dla nas współcześnie zupełnie odmienne, nie różniły się w języku Polinezyjczyków. Podobnie jak łacińskie słowo *sacer*, które dla starożytnych Rzymian miało znaczenie zbliżone do *tapu*, choć było bardziej związane ze sferą religii niż magii. Prawdopodobnie wynika to z faktu, że w czasie, kiedy powstało tabu, sfery *sacrum* i *profanum* nie były jeszcze przeciwstawne (J. S. Wasilewski, 2010, s. 21).

James Frazer (1854–1941) wskazywał na fakt, iż tabu wywodzi się z magii językowej, dla której charakterystyczną cechą jest utożsamianie słów z obiektami. Szkocki antropolog stwierdził, że związek między osobą a imieniem jest nie tylko umowny czy idealny, ale także stanowi więź rzeczywistą i silną (za: G. Godlewski, *Antropologia słowa*, s. 32). We współczesnym języku polskim tabu językowe definiuje się jako „zdecydowane omijanie albo kategoryczny zakaz pewnych zachowań, w tym również zachowań językowych” (Z. Leszczyński, 1988, s. 24) oraz „społecznie usankcjonowany zakaz mówienia o czymś lub wypowiedzania

pewnych wyrazów” (A. Krawczyk-Tyrpa, 2001, s. 33). Krawczyk-Tyrpa zwraca także uwagę, iż istnieje podział na tabu tematyczne, to znaczy takie, które dotyczy spraw trudnych, wstydlivych bądź drażliwych, a najczęściej można spotkać się z tym zjawiskiem w literaturze oraz w prasie i telewizji, oraz tabu wyrazowe, czyli takie, które dotyczy używania konkretnych słów. Wiąże się więc ono z zakazem wymawiania pewnych wyrazów, a nawet myślenia o nich, stanowi formę autocenzury, do której jednostka zmuszona jest przez świat zewnętrzny. Taka teza wymaga jednak przyjęcia założenia, że tabu jest tym, co zakazane przez autorytet zewnętrzny – to założenie budzi wątpliwości dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, sam podmiot może sobie wyznaczyć tematy tabu, czyli obszary, których nie porusza. Po drugie, jeśli bariery ustawiane są z zewnątrz, nabierają mocy tabu tylko wówczas, gdy zakaz zostanie rozpoznany i uwewnętrzniony. To warunek konieczny, aby to, co objęte zakazem, stało się tabu. W ten sposób tabu określa granice wolności, ale równocześnie prowokuje do ich przekraczania. Za murem tabu znajduje się bowiem obietnica znalezienia nowych znaczeń i nowego sposobu określenia istoty świata (J. Bomba, *Tabu Życiostwa wśród Polaków*).

Grażyna Sawicka rozróżnia trzy znaczenia tabu we współczesnej kulturze. Po pierwsze, znaczenie ma rodowód magiczny i związane jest ze społeczeństwami pierwotnymi. Po drugie, tabu ma także podłoże religijne, czyli bierze początek w obrzędowości religijnej społeczeństw o tzw. kulturze rozwiniętej. Po trzecie, tabu jest związane również ze świadomością potoczną, np. z przesądami. O różnicach między nimi stanowią sankcje i kary za ich łamanie czy nieprzestrzeganie (G. Sawicka, 2009, s. 43).

Warto zauważyć jednak, iż definicja tabu na przestrzeni wieków uległa modyfikacji i z tego powodu słowniki ogólne języka polskiego czy inne kompendia wiedzy odnoszą się do dwóch znaczeń: pierwotnego oraz przerośnego. Pierwsze dotyczy sfery magicznej, religijnej, odwołuje się do wierzeń ludów pierwotnych. Drugie wskazuje obszary tabu jako zakazane słowa oraz tematy, o których nie wolno pisać czy mówić z różnych przyczyn społecznych. W obu definicjach występuje element wspólny – zakaz. Współcześnie tabu wiąże ściśle z normami społecznymi i w kulturach – szczególnie tych rozwiniętych – zostało pozbawione magicznej tajemniczości, natomiast bardziej pełni rolę organizującą zachowania. Zbiór takich nakazów i zakazów staje się więc narzędziem kontroli jako system społecznych sankcji (pozytywnych i negatywnych) oraz agend (grup, organizacji czy instytucji). Sawicka wymienia cztery cechy tabu. Po pierwsze, jest ono dziedziną obejmującą zachowania akceptowane społecznie; po drugie – jest dane nam z góry, niezależne od doświadczenia; po

trzecie – niepisane; po czwarte – obowiązujące, a jego przekroczenie odbywa się zawsze pod groźbą sankcji (G. Sawicka, 2009, s. 35).

Poruszając kwestię tabu w polskiej kulturze, należy zauważyć zjawisko zmniejszenia się obszarów tabu w wyniku przeobrażeń społecznych. Według Anny Dąbrowskiej zjawisku temu sprzyja „kultura obnażania”, którą badaczka traktuje w sensie dosłownym i przenośnym (A. Dąbrowska, 1995, s. 45). Termin ten jest dla Dąbrowskiej ściśle związany z tzw. kulturą zwierzeń i dotyczy przesunięcia granic prywatności, związanego m.in. z powszechnością telefonów komórkowych, agresywnością prasy kolorowej, ostro walczącej o czytelników, otwartością w mówieniu przez osoby publiczne o sprawach prywatnych, graniczącą niekiedy z ekshibicjonizmem (A. Dąbrowska, 1995, s. 47). Badaczka zwraca także uwagę na zjawisko seksualizacji kultury, które nabrało przyspieszenia od czasów rewolucji seksualnej lat 60. XX w., a polega na przenikaniu pornografii do sfery publicznej, co wiąże się z łamaniem różnych tabu, przede wszystkim seksualnego (A. Dąbrowska, 1995, s. 51). Warto zauważyć, że współcześnie mamy do czynienia z tabu niejawnym, co powoduje wypieranie problemu ze społecznej świadomości i tym samym uniemożliwia jego rozwiązanie, a w konsekwencji może doprowadzić do jego eskalacji. Jako przykład podaje się silne i zróżnicowane tabu seksualne w epoce wiktoriańskiej, w której koncepcja aseksualności i anielstwa kobiet dobrze urodzonych współistniała z koncepcją moralnego zepsucia przedstawicielek warstw niższych i zjawiskiem powszechnej prostytucji (A. Dąbrowska, 1995, s. 54).

Tabu to społeczny zakaz mówienia o pewnych obiektach (np. osobach, przedmiotach) lub poruszania pewnych tematów (np. starość, seks) uważanych za niebezpieczne, kontrowersyjne, przykre czy wstydlive (G. Sawicka, 2009, s. 43). Taka definicja tabu może być dobrym punktem wyjścia do rozważenia tej kategorii w literaturze. Jeśli przyjmiemy, że literatura to lustro rzeczywistości, łatwo zauważymy paralelę między łamaniem czy przekraczaniem tabu w społeczeństwie i w literaturze. Trwałość tabu zależy od grupy społecznej, która przyjęła daną normę. Można zatem powiedzieć, że łamanie tabu społecznego w literaturze stanowi swego rodzaju pierwszy krok do przekraczania go w życiu realnym.

We współczesnych społeczeństwach Zachodu rolę rytuału w kanalizowaniu i rozładowaniu napięć wynikających z istnienia tabu przejęła sztuka, stąd jej przedmiotem są obecnie tak często tematy określone jako tabu – zarówno w przypadku sztuki popularnej, jak i elitarnej, wysokoartystycznej. Często droga do przekraczania granic jest drogą prowadzącą od świata fikcji do świata rzeczywistego, literatura wydaje się więc idealną przestrzenią, w któ-

rej może odbywać się detabuizacja osób, przedmiotów czy zjawisk społecznie zakazanych – złamanie tabu w tekście literackim inicjuje powszechną dyskusję prowadzącą do zmian społecznych i przekraczania kolejnych tabu bez strachu przed karą.

Choć wydaje się, że współcześnie nie ma już tematów tabu, żyjemy w nieustannym napięciu między literackimi próbami przekraczania kolejnych granic w konceptualizacji rzeczywistości a podtrzymywaniem tych granic przez społeczeństwo.

Interpretacja

Ciało kobiece od dawna nie stanowi tematu tabu. Niemal każda reklama wykorzystuje wizerunek kobiety jako istoty uprzedmiotowionej i seksualnej, eksponującej rozchylone usta, obfity biust, długie nogi. Tak przedstawiane ciało kobiece nie jest całością, lecz składa się z fragmentów. Olga Ciemięcka zauważa, że kobieta „jest sobą” poprzez swoje ciało, wygląd czy też wizerunek daleko bardziej niż mężczyzna. W swoim tekście przywołuje Naomi Wolf, która odsłania mechanizmy wykorzystujące to wyobrażenie o kobiecie: biznes, reklama, potężne koncerny farmaceutyczne i produkujące kosmetyki korzystają z tego, że „kobieta chce się podobać”, by sprzedać nam jak najwięcej dóbr (O. Ciemięcka, *Feminizm i filozofia krytyki społecznej*).

Używając metodologii i narzędzi krytyki feministycznej, która w centrum zainteresowania stawia doświadczenie osobiste jednostki – jak pisze Hanna Jaxa-Rożen: „Centralnym punktem dyskursu krytycznego jest JA; ja krytyczne w tekście feministycznym może być kategorią intelektualną, uruchamianą w literackiej grze (...) bądź też kategorią tekstualną” (H. Jaxa-Rożen, 2006, s. 70) – osią dalej zaproponowanej interpretacji tekstu będzie kobiece doświadczenie cielesności. Zagadnienie to jest interesujące w kontekście tabu z kilku powodów. Dyskurs emancypacyjny poruszał temat ciała od samego początku: „Ciało kobiece było – i nadal jest – we współczesnych mu dyskursach formowane w szeregu represyjnych procedur, począwszy od ograniczającego ubioru przez trening poruszania się, tabuizację naturalnych funkcji, kontrolę możliwości reprodukcyjnych, po eksploatację go jako siły roboczej i źródła przyjemności seksualnej” (S. Walczewska, 2000, s. 36).

Ciało kobiece funkcjonujące poza przestrzenią erotyczną lub marketingową jest tematem tabu, które dotyczy przede wszystkim narządów płciowych oraz miesiączki. Krytyka feministyczna stara się więc odzyskać ciało dla kobiet z dyskursu patriarchalnego: „Odpominając historię spostrzegania kobiecego ciała (...), konstruują odmienny sposób jego postrzegania, chcą zburzyć zarówno mit nieczystości, związanej między innymi z krwią menstruacyjną,

jak i nieskalanego (i przez to pociągającego) piękna” (A. Gajewska, 2008, s. 74). Współczesne feministki coraz częściej interesują się też ciałem kobiecym w jego fizjologicznym znaczeniu, traktując je biologicznie.

Jednym z ważniejszych polskich tekstów współczesnych, mówiących o kobiecym ciele, jest *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak (ur. 1961), powieść z roku 1995. Książka ta należy do nurtu inicjacyjnego, ponieważ w centrum narracji stawia dojrzewanie nastoletniej bohaterki. Jej publikacja wywołała szeroką dyskusję w prasie literackiej na temat pisarstwa kobiecego, w której powtarzało się kilka podstawowych pytań. Czy literatura ma płeć? Czy kobiety piszą inaczej niż mężczyźni? Czy teksty kobiece to teksty feministyczne? Pojawił się wówczas termin „literatura menstruacyjna”, określający pisarstwo debiutujących pisarek – oprócz Filipiak, także Manueli Gretkowskiej, Magdaleny Tulli, Olgi Tokarczuk i Nataszy Goerke – poprzez odniesienie go do pojawiających się w ich tekstach obrazów pierwszej miesiączki.

Główną bohaterką i jednocześnie narratorką *Absolutnej amnezji* jest dwunastoletnia Marianna, dla której dojrzewanie związane jest z zacieśniającym się systemem kontroli. Bycie dziewczynką i stawanie się kobietą jest wyjątkowo trudne w przestrzeni, w której dom jednocześnie pełni rolę instytucji państwowej i biurokratycznej, a rodzicami są postacie symboliczne. Ojciec – Sekretarz: brutalny, agresywny i autorytatywny; Matka – lekarka, nazywana najczęściej Niepokalaną lub Nieutuloną. Oboje tworzą skomplikowany system zależności podporządkowany patriachatu: „Mariannie przeszkadzało trochę, że Sekretarz czuwał nad jej dorastaniem, jakby była małym, japońskim drzewkiem, wymagającym nieustannych postrzyżyn” (I. Filipiak, 2006, s. 22). Główna bohaterka bowiem podlega ciągłym eksperymentom ojca, który traktuje jej „dziewczynkowatość” jako wykroczenie poza „przezornie ustaloną normę” (M. Janion, 1996, s. 323). Bycie dziewczynką jest dla niego czymś nienormalnym, ale przede wszystkim – nadającym się jedynie do likwidacji. Początkowo chce z niej więc zrobić chłopca, a jedną z męskich cech są krótkie włosy. Operacja ta jednak nie udaje się: „Oboje wiemy, że nic z tego nie wyszło. Nie jestem chłopcem (...). Znowu go zawiodłam” (I. Filipiak, 2006, s. 54). Nawet chłopięce atrybuty nie są w stanie uratować Marianny przed pójściem w niewłaściwą stronę – dziewczęcości, wszelkie przejawy kobiecości są bowiem przez Sekretarza tępione. Sam zresztą pozbawiony jest kobiecej strony swojej natury – w dzieciństwie miał siostrę, która została pobita na śmierć przez ich ojca. Wszystko zatem, co związane jest z kobiecością czy dziewczynkowatością, jest dla niego zaburzeniem porządku, na którego straży stoi.

Ważnym epizodem związanym z kobiecością jest apel z okazji Dnia Kobiet. Scenariusz apelu – napisany przez polonistkę Lisiak – jest schematem sprowadzania kobiet do ich fizjonomii:

Nieoficjalną prawdą jest, że byt zamyka się w nazwie, a kobiety, zwane u nas dupami, zamknęły się już dawno. Z małą poprawką na kurtuazję, która wszak jest zanikającym darem, przestarzałej formy kobiety używa się już tylko w dokumentach, sfabrykowanych w celu podkreślenia, że w Polsce, jak w każdym innym kraju, płci są dwie, a z nich jedna – to płeć szczególnej troski. (...) dupy i ludzie stanowią wyłączne kategorie, na których opiera się rozwój społeczny (I. Filipiak, 2006, s. 167).

Maria Janion zauważa, że Lisiak „przejmuje na siebie rolę zbuntowanego poety romantycznego” (M. Janion, 1996, s. 324) i mówi „pełnym głosem” o zjawisku redukcji kobiet do jednej z części anatomicznych, czyli pozbawianiu ich podmiotowości i tożsamości. Kobieta jest nazywana kobietą kurtuazyjnie, np. wtedy, gdy całuje się ją w rękę, przepuszcza w drzwiach, czyli w sztucznych, oficjalnych sytuacjach, lecz nigdy na co dzień. Jednak za powiedzenie prawdy o własnej kondycji, czyli za złamanie tabu – czeka ją kara: „Następnego dnia nauczycielka nie przychodzi do pracy, a (...) niedługo po zakończeniu akademii, pod szkołę zajechała szpitalna karetka. Młoda nauczycielka została zabrana przez dwóch pielęgniarzy (...). Odwieziono ją następnie do kliniki położonej (...) na peryferiach miasta” (I. Filipiak, 2006, s. 172). Złamanie tabu przez kobietę oznacza dla niej przejście na stronę szaleństwa.

Kolejną ważną kwestią dotyczącą tyleż kobiecości, co tabu, jest u Filipiak gwałt. Obie te kategorie łączą się w jej narracji. Posiadanie kobiecego ciała oznacza ciągłe narażenie na molestowanie seksualne:

Niedawno rozwinęłam się w kobietę: dlatego różni, nieznani mi mężczyźni, nie oczekując nawet mojej zgody, wkładają mi rękę pod sukienkę. Zgaduję, że jest we mnie coś, co podpowiada im, że jestem bezbronna, nie potrafię krzyknąć ani gryźć, ani nawet zwyczajnie odmawiać. (...) Wynika z tego, że sama ich prowokuję, choć nie mam pojęcia, dlaczego tak się dzieje (I. Filipiak, 2006, s. 195).

Bohaterka jest narażona na męskie zaczepki z powodu własnej fizjologii. Wejście w dorosłość, rozwinięcie się anatomicznych cech kobiecych sytuuje ją automatycznie w polu zainteresowania seksualnego, nachalnych spojrzeń, dwuznacznych żartów, niepożądanych gestów. Marianna, niczym klasyczna ofiara, obwinia siebie, szuka przyczyny w sobie. Jej „wina” polega jednak na tym, że nie jest mężczyzną; jej zbrodnią jest jej płeć.

Gwałt w *Absolutnej amnezji* przedstawiony został jako tabu, czyli niewypowiedziane zdarzenie, coś, o czym wszyscy wiedzą lub czego się domyślają: „(...) innej uczennicy coś się przydarzyło. Nad szkołą zaległo milczenie, tylko po kątach przekazywano sobie strzępki opowieści, sugestywnie zawieszono niedopowiedzenia i kłójące się ze sobą wersje wypadku” (I. Filipiak 2006, s. 60–61). Nic nie jest nazwane wprost, po imieniu: pojawia się „coś” lub „wypadek”. Znamienne jest także milczenie, które towarzyszy gwałtowi, a jedyny komentarz powtarzany przez uczniów brzmi: „trzeba ją było wyplukać”. Zdanie to jest kolejnym ominięciem tabu, czyli uchYLENIEM się przed użyciem słowa „aborcja”. Słowo „wyplukać” kojarzy się z umyciem, oczyszczeniem i czymś takim jest w tekście usunięcie ciąży: nastolatka znów staje się „czysta”, czyli niewinna. Nie do końca jednak to się udaje: nad Agrypiną ciąży ten epizod, każdy jej unika, nikt z nią nie rozmawia. „Nic dziwnego, że wkrótce znów ktoś ją zgwałcił. (...) Poddusił trochę za mocno, bo tym razem nie przeżyła. Przynajmniej tyle, że nie mogła już być w ciąży” (I. Filipiak, 2006, s. 63). Gwałt okazuje się więc swego rodzaju piętnem, którego nie można się pozbyć i które niesie ze sobą nieuniknione przeznaczenie.

Absolutna amnezja to książka mówiąca przede wszystkim o dojrzewaniu, inicjacji w dorosłość. Symbolicznym momentem przemiany dziewczynki w kobietę jest pierwsza miesiączka. W naszej kulturze stanowi ona tabu i trudno znaleźć w tekstach literackich opisy doświadczenia pierwszej menstruacji. Chociaż dziewczęta od dzieciństwa informuje się o ich przeznaczeniu, jakim jest macierzyństwo, to miesiączkę otwierającą tę płodność traktuje się jako coś wstydliwego. W kulturze europejskiej wysyłane są więc sprzeczne sygnały: menstruacja może być powodem do dumy, symbolem wejścia w dorosłość, ale jednocześnie jest traktowana jako coś złego, brudnego. Dla krytyki feministycznej menstruacja i związane z nią tabu jest ważnym przedmiotem badań. Maria Janion zwraca uwagę na obraz menstruacji w dyskursie męskim i kobiecym: w pierwszym z nich miesiączka wywołuje poczucie zagrożenia „nieczystością”, jest demonizowana, łączona z cyklicznym szaleństwem; w drugim idzie – jak właśnie w tekście Filipiak – o próbę opisaną miesiączki z punktu widzenia kobiety (M. Janion, 1996, s. 340): „(...) ze wsząd dochodziły tylko pobieżne i zaprzeczające sobie informacje. Krew wypływająca spod nóg matek toczyła się strumieniem, w którym miała się nimi połączyć. Krystyna wymruczała coś o konieczności prania majtek, kiedy dostaje się coś, co nazwała okresem. Nie wspomniała ani słowem o krwi” (I. Filipiak, 2006, s. 235).

Menstruacja stanowi więc element scalający wspólnotę kobiet i jest symbolem przynależności do niej. Jednocześnie jednak stanowi tabu, nie zostaje nazwana wprost, a zestawiana

z nieczystością, niesie pejoratywne konotacje. „Nienawidzę dziewczynek” – mówi Mariannie napotkany mężczyzna – „Bo krwawią. (...) Dziewczynki są obrzydliwe” (I. Filipiak, 2006, s.141). Krew miesięczna budzi w mężczyznach niesmak, a nawet obrzydzenie, ale jednocześnie jest dla nich sygnałem do podejmowania prób zawłaszczania kobiecego ciała. Napiętnowanie menstruacją czyni z kobiety ofiarę: Marianna jest Ifigenią, o czym dowiadujemy się z jej pamiętników, kobieta-ofiara staje się łatwym celem. Bezsilna, bezwolna, oddelegowana do pełnienia z góry przypisanych ról, poddawana jest manipulacjom i różnym formom gwałtu fizycznego i psychicznego: „Waham się jeszcze, czy powinnam bardziej nienawidzić tylko mężczyzn, czy siebie samą. Wstydę się więc samej siebie i chcę uciec od tego, czego się wstydę. Niewygodnie mi w tej pozycji obronnej, którą muszę nieustannie przyjmować” (I. Filipiak, 2006, s. 195). Jej ciało staje się sprawą publiczną, a prywatność obiektem kontroli. Dlatego właśnie we śnie Marianny pojawia Policja Menstrualna jako metafora opresji wobec kobiet. Na jej liście są tylko te dziewczynki, które czekają na pierwszą miesiączkę. Kiedy to się staje, donoszą „Komu trzeba”, bowiem menstruacja jest przewinieniem. We śnie Marianny ona i jej matka zabijają same siebie, co jest aktem samoukarania – za miesiączkowanie i bycie kobietą (I.Filipiak, 2006, s. 243).

Obok tego negatywnego obrazu menstruacji w *Absolutnej amnezji*, istnieje drugi –, pozytywny. Marianna czyta w książce znalezionej w bibliotece o nadzwyczajnej mocy krwi miesięcznej: „Z innej książki dowiedziała się, że krew miesięczna pozwala szybciej rosnać trawom, czyniąc ziemię żyzną i kwitnącą” (I. Filipiak, 2006, s. 236). Wprawdzie fragment powyższy sugeruje, że Filipiak ironicznie odnosi się do mitu o pierwszej menstruacji jako mitu o magicznej życiodajnej mocy krwi, jednak pokazuje również, że istnieje w kulturze alternatywna narracja o menstruacji jako przejściu od bycia bierną do bycia twórczą. Pierwsza miesiączka oznacza możliwość poczęcia nowego życia, czyli akt kreacji, tworzenia. Teraz Marianna może być wreszcie samodzielna i – symbolicznie – opuścić dom, wyjść spod władzy Nieutulonej i Sekretarza.

Opublikowanie *Absolutnej amnezji* oraz dyskusja, jaka na jej temat przetoczyła się w prasie, złamały wiele tabu. Była to bowiem pierwsza kobieca powieść inicjacyjna, która w tak bezpośredni sposób opowiadała o kondycji kobiety oraz rozprawiała się z wieloma stereotypami wynikającymi z płci. Ponadto sama Marianna jest bohaterką, która walczy z nakazami i zakazami – łamie tabu, ponieważ nie daje się wtłoczyć w role przypisane w kulturze polskiej dziewczynkom i kobietom.

Ukazanie się książki Filipiak przede wszystkim rozpoczęło ruch, który można nazwać postulatem prozy zaangażowanej, polegający na „łamaniu tabu”. Dotyczyło to nie tylko literatury,

ale i sztuk wizualnych oraz teatru. W prozie ostatnich lat można zauważyć ten nurt, wskazując kilka przykładowych tytułów: Sylwia Chutnik w *Dzidzi* czyni bohaterką kalekę, Anna Dzięwił pisze *Disko* – powieść o pedofilii, u Joanny Bator w *Ciemno, prawie noc* miłość homoseksualna zamienia się w miłość między siostrami, a jednocześnie matka molestuje córkę. Poza tym mężczyźni sięgają po tematy tabu, jak: gwałt, menstruacja, pamięć Holocaustu, co w jednym tekście pojawia się u Igora Ostachowicza (*Noc żywych Żydów*).

Bibliografia

Teksty teoretyczne

- Bomba J.: *Tabu Żydostwa wśród Polaków*, <http://p-ntzp.com/dok/11Bomba-p.pdf>, data dostępu: 30.03.2013.
- Cielemęcka O.: *Feminizm i filozofia krytyki społecznej. Uwagi do Mitu Piękna* <http://genderstudies.pl/wp-content/uploads/2010/05/ociemecka-feminizm-i-filozofia-spoleczna.pdf>, data dostępu: 30.03.2013.
- Dąbrowska A.: *Eufemizmy w języku polskim*, Wrocław 1995.
- Bartmiński J. (red.): *Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury*, t. 13, Lublin 2001.
- Gajewska A.: *Hasło: Feminizm*, Poznań 2008.
- Godlewski G., Mencwel A., Sulima R. (red.): *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2004.
- Janion M.: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Jaxa-Rozeń H.: *Feministyczna krytyka literacka. Krótkie wprowadzenie*, Łask 2006.
- Kopaliński W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1996, tu hasło: tabu, s. 1163.
- Krawczyk-Tyrpa A.: *Tabu w dialektach polskich*, Bydgoszcz 2001.
- Leszczyński Z.: *Szkice o tabu językowym*, Lublin 1988.
- Sawicka G.: *Konwencja a tabu językowe*, w: A. Dąbrowska (red.), *Tabu w języku i kulturze*, tom 21, Wrocław 2009, s. 31–46.
- Walczeńska S.: *Damy, rycerze i feministki*, Kraków 2000.
- Wasilewski J. S.: *Tabu*, Warszawa 2010.

Tekst literacki

- Filipiak I.: *Absolutna amnezja*, Warszawa 2006 (pierwsze wyd. 1995).

Tożsamość

Joanna Bierejszyk, Jerzy Madejski

Definicje

Pojęcie tożsamości jest pokrewne jaźni, podmiotowi, różnie pojmowanemu „Ja” i stanowi przedmiot zainteresowania nauk humanistycznych, w szczególności psychologii, socjologii, filozofii, a także nauk o literaturze i języku. Samo określenie, zarówno w języku polskim, jak i angielskim (*identity*), mówi wiele o podstawowym znaczeniu słowa „tożsamość”, wskazującym na bycie tym samym, zarówno w rozciągłości czasowej, jak w sensie substancjalnym. Kiedy patrzymy wstecz na własne życie, okazuje się, że jesteśmy tą samą osobą, w tym samym ciele, odrębną od innych, posiadającą takie, a nie inne dane biograficzne, określoną przez pewne życiowe wybory i konieczności. Tożsamość to „bycie sobą”, jednak zagadnienia związane z tym, dlaczego jesteśmy sobą, a nie kimś innym, i czemu w ogóle służy kreślenie ram tożsamości, nie należą do oczywistych i są przedmiotem licznych rozpraw oraz badań naukowych.

Ukształtowane w połowie XX w. pojęcie tożsamości wywodzi się z prac psychoanalitka Erika Eriksona (1902–1994), który w książce *Dzieciństwo i społeczeństwo* (2000; oryg. wyd. 1950) opisał fazę formowania się poczucia tożsamości jako jeden z etapów rozwoju człowieka w ciągu życia. Erikson w rozwoju tym wyróżnia osiem momentów o szczególnym znaczeniu dla jednostki, które określa kryzysami. Każdy z kryzysów, przypadający na odpowiedni etap rozwoju, jest koniecznością rozwiązania konfliktu pomiędzy dwiema sprzecznymi tendencjami, z którego wyjść można zwycięsko, zyskując pewną wartość, lub odnieść swoistą porażkę, co będzie negatywnie rzutowało na dalszy rozwój i rozwiązywanie kolejnych konfliktów. Kryzys przypadający na okres adolescencji, dojrzewania wiąże się z koniecznością ustanowienia własnej tożsamości, czego opozycję stanowi rozproszenie ról. Jest to etap, w którym jednostka ma za sobą dzieciństwo i powoli zarysowuje się wizja jej dorosłości – musi więc dokonać identyfikacji z pewnymi wartościami i grupami społecznymi, odpowiadając sobie na pytania: kim jest, gdzie przynależy, jaką rolę odgrywać chce w społeczeństwie? Jak pisze Erikson: „(...) wyłaniająca się tożsamość *ego* łączy stadia wczesnego dzieciństwa – gdy wyobrażenia na temat własnego ciała i na temat rodziców miały swe specyficzne znaczenie – i stadia późniejsze – gdy różne role społeczne stają się dostępne i coraz bardziej nieuniknione” (E. Erikson, 2000). Adolescencja jest więc czasem poszukiwań odpowiedniego miejsca w społeczeństwie – miejsca, w którym dana osoba czułaby się dobrze,

zgodnie z obrazem „Ja”, do którego dąży. W związku z tym młody człowiek, zanim zbliży się do progu dorosłości, wypróbowuje siebie w różnych rolach, dołączając do różnorodnych grup rówieśniczych i subkultur, angażując się w działania stowarzyszeń, poszukując w sobie talentów, a w społeczeństwie – idei, wartości i działań, z którymi mógłby się identyfikować. Może to stanowić pierwszy krok na drodze do wytyczenia przyszłej kariery zawodowej; póki jednak konflikt tożsamości i rozproszenia ról nie zostanie rozwiązany, adolescent krąży pomiędzy biegunami konformizmu i indywidualności.

Erikson podkreśla przełomową rolę kryzysu wieku dojrzewania i stwierdza, że: „(...) w społecznej dżungli ludzkiej egzystencji nie ma poczucia istnienia bez poczucia tożsamości *ego*” (E. Erikson, 2000). Uzyskiwanie tego poczucia, opierające się na doświadczeniach z dzieciństwa, jest niezbędne dla wewnętrznej integralności, warunkuje dalsze życie i jest względnie trwałe.

Nie można odmówić słuszności koncepcji amerykańskiego psychoanalityka, jednak nie wydaje się ona wystarczająca w odniesieniu do współczesności, odpowiada jej jedynie powierzchownie. Obecnie nie traktuje się bowiem kształtowania tożsamości jako zjawiska ściśle związanego z okresem dojrzewania (którego ramy również stały się rozmyte). Konieczność ponownego przyjrzenia się i przedefiniowania pojęcia tożsamości wynika ze zmian, jakie wciąż dokonują się w relacjach społecznych i tym samym stanowią przedmiot refleksji socjologów.

Jednym z nich jest Zygmunt Bauman (ur. 1925), który swoją koncepcję tożsamości wiąże z płynną nowoczesnością, w której „Ja” jest równie płynne, elastyczne, rozproszone, podatne na zmiany. Tak pojęta jaźń różni się od tożsamości człowieka nowoczesnego, która była wynikiem konsekwentnie zaplanowanego i wytrwale realizowanego projektu, mającego niezawodnie ugruntować poczucie bezpieczeństwa jednostki. „Ja” ponowoczesne jest wynikiem ciągle podejmowanych wyborów. Zdaniem Baumana współczesny człowiek żyje w świecie, w którym „(...) tożsamości unoszą się w powietrzu – niektóre można sobie wybrać, inne zaś są rozdmuchane i wypromowane przez otoczenie” (Z. Bauman, 2007, s. 16). Jednostka pozostaje w ciągłym ruchu, dostosowując się bardziej lub mniej aktywnie do wymogów otoczenia. Charakterystyczne dla niej jest to, że unika zobowiązań, troszcząc się, by stale mieć przed sobą wachlarz różnych możliwości, alternatyw, na które, w razie czego, mogłaby się zdecydować. Na przykład w relacjach intymnych człowiek reprezentujący płynną nowoczesność nie będzie dążył do pełnego zaangażowania i poczucia przynależności, bo chociaż, z jednej strony, odczuwa potrzebę związków, które dadzą mu poczucie bezpieczeństwa, z drugiej – pragnie zostawić sobie otwartą furtkę na nowe, inne doświadczenia. Prowadzi to

do pewnego rodzaju paradoksu, który według Baumana znamionuje współczesne myślenie o relacjach: „Jeśli więc chcesz nawiązać kontakt, trzymaj się z dala, a jeśli pragniesz spełnienia z wzajemnością, nie angażuj się i nie wymagaj zaangażowania. Zachowaj wszystkie możliwości przez cały czas” (Z. Bauman, 2007). Co się z tym wiąże, wszelkie stosunki międzyludzkie ulegają spłyceciu, a ich jakość ustępuje miejsca ilości: „(...) zastępujemy w ten sposób niewielką liczbę pogłębionych relacji masą tanich i płytkich kontaktów” (Z. Bauman, 2007). Przejawem tej tendencji jest sposób funkcjonowania człowieka w wirtualnej przestrzeni Internetu, gdzie jednocześnie pozostajemy w kontakcie z innymi i unikamy „kłopotów, które mógłby nam sprawić faktyczny kontakt” (Z. Bauman, 2007).

Tożsamość ponowoczesna związana jest jednak z szerszym zakresem zjawisk. Podobnie jak w przypadku relacji interpersonalnych, na innych płaszczyznach życia jednostka również unika identyfikacji, przynależności, zdefiniowania, zaangażowania. W książce zatytułowanej *Ponowoczesność jako źródło cierpienia* (2000; oryg. wyd. 1997), Bauman pisze o strategii człowieka ponowoczesnego, iż polega ona na tym, by: „(...) nie przywiązywać się do żadnego miejsca, jakkolwiek by się w nim przyjemnie żyło; każde miejsce traktować jako teren chwilowego postoju. Nie uzależniać losów życia od wykonywania jednego zawodu. Nie zaprzysięgać dożgonnej wierności nikomu i żadnej sprawie” (Z. Bauman, 2000). Niechęć do trwałej identyfikacji z czymkolwiek w istocie oznacza to, żeby „każda przybrana tożsamość była szatą, a nie skórą” (Z. Bauman, 2000, s. 143).

Bauman nie uważa jednak, by twierdzenie o całkowitym zastąpieniu tożsamości nowocześniejszej przez ponowoczesną było uzasadnione. Przejawy obu modeli jaźni współwystępują obecnie, na rozmaite sposoby przejawiając się w poszczególnych grupach i jednostkach w niejednorodnej przestrzeni społecznej. Zaznaczyć też trzeba, że tożsamość ponowoczesna, jaką zarysowuje socjolog, nie stanowi obrazu jednoznacznie negatywnego. Bauman, oprócz zagrożeń, dostrzega również jej dobre strony, jako że tożsamość ponowoczesna otwarta jest na wieloznaczność, różnorodność i ambiwalencję, znamionujące współczesną rzeczywistość.

Socjolog Anthony Giddens (ur. 1938) w przemianach tożsamości dostrzega możliwość lepszego przystosowania się jednostek do zmieniającego się życia społecznego, w którym człowiek wystawiony jest na nieustanne ryzyko i wciąż musi wydobywać z siebie pokłady zaufania. Inna rzecz, że sposób, w jaki jednostka konstruuje swoją tożsamość, również ma wpływ na kształt społecznych oddziaływań – nie tylko w skali lokalnej, bezpośrednio dotyczącej danej osoby, lecz także w skali globalnej. Według Giddensa tym, co odróżnia współ-

ceśnie konstruowany świat jednostki i społeczeństwa od ich form tradycyjnych, jest refleksyjność. Tożsamość opierająca się na refleksyjności jest aktywna, zdolna do podejmowania decyzji wraz z ich konsekwencjami, zdolna do modyfikacji własnej struktury. Jak stwierdza socjolog: „Tożsamość jednostki nie jest bezwolną, zdeterminowaną przez czynniki zewnętrzne rzeczą” (A. Giddens, 2010, s. 12). Chcąc ukazać dynamikę refleksyjnej tożsamości, brytyjski socjolog w swojej książce *Nowoczesność i tożsamość* (2010; oryg. wyd. 1991) sięga między innymi po przykład, jakim są rozwody. Giddens, w ślad za badaczkami zjawiska, stawia tezę, że rozwód nie musi mieć, pomimo wiążącego się z nim cierpienia i poczucia straty, destrukcyjnego wpływu na osobową tożsamość. Chociaż jest on zakończeniem pewnej fazy, w której tożsamość była ustanowiona i w pewien sposób współdzielona z partnerem, nie oznacza to, że w miejsce utraconej tożsamości jednostka nie może wypracować nowego poczucia „Ja”. Co więcej, nowa tożsamość, powstała po rozpadzie małżeństwa, może być w pewien sposób bogatsza i dojrzałsza. Podobne szanse stwarza przetworzenie dawnego modelu rodziny, uwzględniające partnerów z ponownie zawieranych małżeństw – pod warunkiem pogodzenia się z bolesną utratą dawnego życia. Dzieci z pierwszego związku zyskują w swoim otoczeniu nowe osoby dorosłe, z którymi mogą od razu wejść w czystą relację, niewymuszoną zobowiązaniami wynikającymi z więzów krwi. Jest to jednak jedynie możliwość, która może być wykorzystana w procesie refleksyjnego konstruowania tożsamości – ta przemiana nie zachodzi automatycznie, wymaga czynnego udziału i zaangażowania jednostki. Osobie biernie poddającej się biegowi zdarzeń zagraża dezintegracja, z której wydobyć się może przede wszystkim dzięki refleksyjnemu zrewidowaniu „Ja” na zasadzie swoistej autoterapii (bez osobistego zaangażowania zdanie się na pomoc ekspertów może się okazać bezowocne).

Należy podkreślić, że Giddens nowoczesnej tożsamości przypisuje znaczenie swoiście przystosowawcze, jednak zdaje sobie sprawę z trudności towarzyszących modyfikowaniu własnego „Ja”. Jak czytamy w *Nowoczesności i tożsamości*, „Rezygnacja z konkretnej tożsamości może dostarczać konkretnych korzyści psychicznych, ale jest też z pewnością ciężarem. Jednostka jest zmuszona sama tworzyć i przebudowywać swoją tożsamość ze względu na zmienne doświadczenia życia codziennego i skłonność nowoczesnych instytucji do fragmentacji tożsamości jednostki” (A. Giddens, 2010, s. 249). Tak więc osoba, konstruując projekt „Ja”, musi niejednokrotnie przezwyciężać dylematy, między innymi dokonując wyboru pomiędzy autorytetami a niepewnością, bezsilnością i kontrolą. Ponadto konieczność tę komplikują charakterystyczne dla nowoczesności warunki społeczne, utrudniające jednost-

ce poszukiwanie odpowiedzi na kwestie egzystencjalne. Socjolog podsumowuje to stwierdzeniem, iż „(...) refleksyjne dążenia jednostki do realizacji jej projektu tożsamościowego rozgrywają się w fachowym pod względem technicznym, ale moralnie wyjałowionym środowisku społecznym. Nad najstaranniejszymi planami życiowymi, przerastając każdy z wyżej wymienionych dylematów, zawisła groźba *braku sensu własnego życia*” (A. Giddens, 2010, s. 269).

Pojęcie tożsamości z biegiem czasu ulega zmianom, podobnie jak – zdaniem socjologów – sama tożsamość. Erikson akcentował znaczenie poczucia tożsamości dla ludzkiej kondycji psychicznej, zakładając, że spójny obraz „Ja” wykształca się w nas w kryzysowym momencie, jakim jest okres dojrzewania. Decyduje on o tożsamości, podobnie jak wczesne dzieciństwo na resztę życia warunkuje podstawową ufność. Modyfikacje tych sposobów funkcjonowania przychodzą jednostce z wielkim trudem, a często najlepsze, co może zrobić człowiek, to pogodzić się z własnymi niedyspozycjami. Zupełnie inaczej tożsamość postrzegają socjologowie Bauman i Giddens. Według pierwszego z nich, obecnie jaźnie nosimy na sobie jak szatę, którą można wymienić na inną – nie jak skórę, która nieodwołalnie do nas przylega. Drugi socjolog uważa natomiast, że przemiany tożsamości można dokonać dzięki naszej zdolności do refleksyjnego działania. W ujęciu tym poczucie „Ja” jest negocjowane, co niesie za sobą zarówno szansę na ukształtowanie tożsamości bardziej autentycznej, jak i ryzyko popadnięcia w pustkę.

Joanna Bierejszyk

Interpretacja

Tadeusz Dąbrowski

Dawno temu człowiek budował swoją tożsamość.
Teraz jej szuka. Szukam i ja – od czasu do czasu
znajduję coś, co mogłoby nią być.

To coś patrzy (na mnie?) lustrzanymi oczami:
zawsze to samo przerażenie, ta sama nadzieja,

że prawda jest między nami.

Tadeusz Dąbrowski to jeden z najbardziej cenionych poetów młodego pokolenia, reprezentatywny dla „roczników siedemdziesiątych” (ur. 1979). Tomik *Czarny kwadrat*, opublikowany w prestiżowym wydawnictwie a5 (Kraków 2009), z którego pochodzi analizowany i przytoczony wyżej wiersz, ma już tłumaczenia m.in. na język niemiecki, *Schwarzes Quadrat auf schwarzem Grund* (Christian Lux Verlag, 2010) i angielski, *Black Square* (Zephyr Press, 2011).

Liryk Dąbrowskiego może być ilustracją dzisiejszego pojmowania tożsamości. Zbudowany jest na opozycji kiedyś – teraz. Dawniej tożsamość była dziedziczona. Otrzymywaliśmy ją przez wychowanie i proces socjalizacji: w rodzinie, szkole, internacie, drużynie harcerskiej, klubie sportowym, Kościele... Dzisiaj – sugeruje poeta – musimy jej poszukiwać. Nie jest więc ona oczywista, lecz problematyczna i niepewna. Nie jest dana, lecz zadana. Tej obserwacji przemian kulturowych towarzyszy inna. Podmiot wiersza przyznaje, że jest wśród tych, którzy na własną rękę podejmują wysiłek odkrycia własnego „Ja”. Ale i tu czeka nas niespodzianka. Coś, co uchodzi za sprawę zasadniczą w życiu każdego człowieka, traktowane jest lekko i niezobowiązująco („od czasu do czasu”). Sytuacja, w której rozmaite wzorce osobowe toczą walkę o „duszę” młodego, jak się domyślamy, człowieka, nie wpływa na ton wypowiedzi. Poeta nie opowiada o dylematach światopoglądowych z powagą. Raczej zwraca uwagę na to, że proces poszukiwania tożsamości ma charakter tymczasowy i prowizoryczny („znajduję coś, co mogłoby nią być”).

Najkrócej rzecz ujmując, Dąbrowski w syntetycznej formie zestawia ze sobą dwa porządki: dawny, wertykalny, oraz współczesny, horyzontalny. Pierwszy zakłada takie wyobrażenie egzystencji, gdy człowiek stopniowo nabywa wzorce zachowań i jest raczej biernym uczestnikiem procesów edukacyjnych. A natura tego, co w swoim życiu przyjmuje, nie jest kwestionowana. Drugi podkreśla nieoczywistość procesu zdobywania tożsamości: i ze względu na wielość wzorców, które oferują współczesne społeczeństwa, i z uwagi na podejrzliwość jednostki wobec tego, co ma ona przyjąć jako swoje.

Pozornie dylemat światopoglądowy jest tu przedstawiony w trybie sprawozdawczym. „Kiedyś” – „teraz” to opozycja między harmonią przeszłości i dysonansem współczesności. Słowa użyte do opowieści wydają się neutralne, bo nie ma przecież zasadniczej różnicy pomiędzy „budować” a „szukać”. Jeśli jednak bliżej przyjrzeć się poetyckiemu wywodowi Dąbrowskiego, objawia on swoją wielość. Bo przeszłość może się łączyć z powabem tego, co stateczne i pewne (tożsamość jako budowla), a współczesność – z upadkiem i błędzeniem (poszukiwanie nie zawsze prowadzi do celu). Ale i odwrotnie,

to „kiedyś”, z dzisiejszego punktu widzenia, nie musi być atrakcyjne, skoro wzorce zachowań przyjmowano „bezrefleksyjnie”. Teraźniejszość zaś to nie tylko zamęt, ponieważ szukanie tożsamości wiąże się z aktywnością człowieka. Przejmowanie rozmaitych wcieleń „na własną rękę” jest gwarancją autentycznego wyboru i prowadzi do jednostkowej odpowiedzialności.

Wiersz Dąbrowskiego skonstruowany jest zatem w poetyce wieloznaczności (a może i nierozstrzygalności). Twórca podsuwa nam alternatywne sensory, które ze sobą dialogują. Jest to uwyrażnione jeszcze bardziej w kolejnej strofie. Poeta oznajmia, że: „To coś patrzy (na mnie?) lustrzanymi oczami: / zawsze to samo przerażenie, ta sama nadzieja...”. Co poeta widzi? Odpowiedź wydaje się oczywista. Skoro czytamy o „lustrzanych oczach”, to znaczy, że swoje odbicie. Skąd zatem przerażenie? Nie jest to chłód wyrażony wobec swojego wyglądu. Nie jest to reakcja związana z upływem czasu, który odcisnął się na twarzy. Nie jest to jeszcze jeden grymas Narcyza, który bywa figurą poety. Można tu ewentualnie dostrzec ślad refleksji o „osobie” jako takiej. Warto pamiętać, że łaciński wyraz *persona* łączy się z greckim *prosopon*, który z kolei oznacza m.in. maskę, jaką posługiwali się aktorzy na scenie. Stąd *persona* zawiera ową ambiwalencję: odnosi się do jednostki jako istoty niepowtarzalnej i, w późniejszych wiekach, do „Ja” skonstruowanego na użytek życia społecznego, a mieszczącego w sobie nieuchronnie również to, co „sztuczne” i „nienaturalne”. Bycie nieautentyczne to pierwszy powód przerażenia. Jest też inny. Może popłoch jest rezultatem tego, że podmiot uświadamia sobie samotność w świecie opuszczonym przez Boga. Trzeba żyć w rzeczywistości, w której prawdy się nie przyjmuje (i nie odkrywa), lecz jest ona (tylko) odbiciem życia wewnętrznego, a nawet projekcją pragnień i obsesji. Wiersz byłby zatem jeszcze jednym „obwieszczeniem” śmierci Boga?

A jednak i tu można szukać pogodnej wykładni. Jeśli, jak czytamy w ostatniej części utworu, „prawda jest między nami”, to znaczy, że człowiek ją stwarza. Chodzi o to, że mamy dzisiaj wolną rękę w kształtowaniu własnego „Ja”. A niekiedy to także my mamy udział w konstruowaniu podmiotowości przez innych. Fraza „prawda jest między nami” może więc odnosić się do pewnych form myśli współczesnej, w których wyjątkową rolę przyznaje się spotkaniu z Innym (a nie z abstrakcyjną aksjologią). Słowem, wiersz przypomina idee filozofii dialogu, intensywnie dzisiaj studiowanej (Martin Buber, Franz Rosenzweig, Emmanuel Levinas, Józef Tischner).

Wiersz wskazuje tylko te dwa wymiary czasowe: dawniej i teraz. Nie dopowiada natomiast, w jakich warunkach zaszła zmiana. Wolno się domyślać, że poeta chce nam powie-

dzieć, jak wielką rolę w kształtowaniu naszej indywidualności pełnią rozmaite dziedziny współczesności, również kultura masowa. Znamienne, że właśnie o tę sprawę Dąbrowski dopytuje innego przedstawiciela tego samego pokolenia, Wojciecha Wencła: „Co ostatecznie wygra: popkultura czy poezja?”. Poeta odpowiada: „Zdecydowanie poezja...” (*Wygra poezja*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 171). Dąbrowski chyba nie z taką stanowczością odpowiedziałby na tę kwestię. W każdym razie tomik *Te Deum* rozpoczyna wiersz *Czworobok*, w którym to nie rzeczywistość, lecz obrazy telewizyjne stanowią potwierdzenie normalności (Kraków 2005). Dodać trzeba, że w tym samym tomie znajdziemy również inny wiersz o tożsamości, który zaczyna się tak: „Nie wiem kim jestem. / Wiem kim nie jestem nie / jestem sobą”. Jak widzimy, w tej samej poetyce i w tym samym modelu wiersza (Różewiczowskiego), Dąbrowski już wcześniej opowiadał o dylemacie światopoglądowym. Jednak nie chodzi mi tu tylko o to, by podkreślić trwałość zainteresowań poety, lecz aby wydobyć pewną właściwość koncepcji twórcy z Gdańska. Dąbrowski swoimi tomikami nie tylko opowiada o sobie. Traktuje bowiem wiersz jako nośnik treści ideowych. Słowo poety ma być seismografem procesów społecznych. Można zauważyć, iż Dąbrowski opowiada w swoim stylu o czasie kulturowego przesilenia. Niekiedy ten proces nazywa się „sekularyzacją”, „desakralizacją”, a nawet „profanizacją”. Słowem, Dąbrowski odtwarza najnowszą fazę demitologizacji w kulturze. A ponadto opowiada o społeczeństwie, w którym osłabieniu ulegają więzi społeczne, zmienia się charakter życia grupowego: funkcjonujemy w zbiorowościach zatimizowanych; nie tworzymy wspólnot, tylko zespoły interesów.

Trzeba dodać, że wiersz o tożsamości jest charakterystyczny dla twórczości Dąbrowskiego, ale też symptomatyczny dla poszukiwań innych liryków tego pokolenia. Są wśród nich twórcy mniej i bardziej znani: Szymon Babuchowski, Wojciech Brzoska, Maria Cyranowicz, Roman Honet, Bartłomiej Majzel, Grzegorz Olszański, Adam Pluszka, Marta Podgórnik, Krzysztof Siwczyk, Wojciech Wencel, Agnieszka Wolny-Hamkało i inni. Niektórzy krytycy formułowali rozpoznania dotyczące swoistości estetycznej tego pokolenia. Karol Maliszewski zauważył nawet, że poeci „roczników siedemdziesiątych” stworzyli nowego bohatera lirycznego: „Cechuje go nie ubolewanie, a pokpiwanie, perliskość idiomu, pogodność i podkreślanie śmieszności w tragiczności, powabny stoicyzm, wręcz dzielność liryka z gracją muskającego eschatologiczne struny, uzwyczajnione już i oswojone” (K. Maliszewski, *Roczniki siedemdziesiąte. Moje kalendarium*, „Topos” 2003, nr 1–3, s. 12).

Warto zauważyć, że wiersz Dąbrowskiego jest też wyrazistym poświadczeniem stałości zainteresowań duchowych polskich poetów oraz trwałości nurtu metafizycznego w naszej

literaturze. Tego, który istnieje u nas co najmniej od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i ma w poezji dwudziestowiecznej rozmaite warianty autorskie: Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Stanisława Barańczaka (zob. A. van Nieukerken, 1998).

Jerzy Madejski

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Bauman Z.: *Ponowoczesność jako źródło cierpienia*, przeł. Warszawa 2000.

Bauman Z.: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, przeł. J. Łaszcz, Gdańsk 2007.

Elliott A.: *Koncepcje „ja”*, przeł. A. Stanaszek, Warszawa 2007.

Erikson E. H.: *Dzieciństwo i społeczeństwo*, przeł. P. Hejmej, Warszawa 2000.

Erikson E. H.: *Tożsamość a cykl życia*, przeł. M. Żywicki, Poznań 2004.

Giddens A.: *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2010.

Nieukerken van A.: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998.

Tekst literacki

Dąbrowski T.: ****Dawno temu człowiek budował swoją tożsamość, w: tegoż, Czarny kwadrat*, Kraków 2009, s. 32.

Wizualność

Urszula Bielas-Gołubowska

Definicje

Obraz – czy to w przestrzeni prywatnej, czy publicznej – jest chętnie używanym narzędziem komunikacji. Już od dawna w kulturze masowej zdetronizował słowo (zarówno pisane, jak i mówione) i stał się dominującą formą przekazu. Współcześnie czytelnik i słuchacz zostaje przekształcony w widza, a jego codzienność jest podporządkowana nie temu, co przeczyta i usłyszy, ale temu, co zobaczy. Chyba nie można już wskazać przestrzeni zagospodarowanej przez człowieka, która byłaby pozbawiona obrazkowych komunikatów. Źródłem takiego stanu rzeczy można doszukiwać się w zjawisku popularyzacji fotografii, która została zapoczątkowana na przełomie XIX i XX w. wraz z wynalazkiem Louis'a Jaques'a Daguerre'a (1787–1851).

Choć fotografia – w odniesieniu do pozostałych sztuk wizualnych, jak malarstwo, rzeźba i grafika – jest stosunkowo młodą dziedziną, to ze względu na swoją egalitarność miała największy wpływ na rozpowszechnienie panującego dziś kultu obrazu.

Początkowo fotografia była uznawana za rzemiosło, nie mogła zatem rywalizować ze znacznie wyżej wówczas cenionymi malarstwem czy rzeźbą. Wynalazek Daguerre'a był przydatny o tyle, o ile można było go wykorzystać jako świadectwo dokumentujące jakieś wydarzenie. Stopniowo fotografia zyskiwała coraz większe uznanie w oczach krytyków, którzy zaczęli dostrzegać w niej potencjał artystyczny.

Rozwój fotografii polegał (i wciąż polega) na jej nieustannym oscylowaniu pomiędzy dokumentem a sztuką. Jak zauważa Allan Sekula:

Każda fotografia w dowolnym momencie jej odczytywania – w jakimkolwiek kontekście, zawsze ciąży ku jednemu z tych biegunów znaczenia. Opozycje między nimi są następujące: fotograf jako wizjoner i fotograf jako świadek, fotografia jako ekspresja i fotografia jako reportaż, teorie wyobraźni (prawdy wewnętrznej) i teorie prawdy empirycznej, wartość afektywna i wartość informatywna oraz, koniec końców znaczenie metaforyczne i znaczenie metonimiczne (A. Sekula, Warszawa 2010, s. 35).

Jednym z pierwszych teoretyków kultury, prognozującym wraz z nastaniem fotografii początek epoki wizualności, był niemiecki filozof i teoretyk kultury Walter Benjamin (1892–1940). Badacz z jednej strony wskazuje fenomen pojawiających się na przełomie wieku

pierwszych albumów rodzinnych i tworzących się „jak grzyby po deszczu” atelier, które wpłynęły na masowość fotografii, z drugiej zaś – rekonstruuje moment uznania fotografii jako równoprawnej gałęzi sztuk wizualnych. Według niemieckiego filozofa symptomy przejścia fotografii od dokumentu do sztuki pojawiły się około 1840 r., kiedy wykonywane zdjęcia zaczęły zastępować malowane przez portrecistów miniatury. Na początku zdjęcia portretowe wykonywali przede wszystkim malarze, którzy traktowali to zajęcie nie jako upust swojej artystycznej wrażliwości, ale zwyczajną możliwość dodatkowego dochodu. Z czasem artyści rezygnowali ze swojego głównego zajęcia na rzecz nowego wynalazku. Malowany portret został zastąpiony zdjęciem (W. Benjamin, 1978, s. 33).

W pierwszej dekadzie XX w. nikt nie miał wątpliwości, że fotografia wpisuje się w obszar sztuk plastycznych. Benjamin interesowało jednak coś więcej niż tylko moment nobilitacji fotografii do rangi sztuki. Badacz w swoich rozważaniach idzie o krok dalej i zaczyna zastanawiać się nad tym, w jaki sposób fotografia zmieniała odbiór pozostałych sztuk wizualnych: „Chyba nie ma człowieka, który by nie zauważył, o ile łatwiej obraz, a przede wszystkim rzeźba, a już na pewno architektura, pozwalają się ogarnąć na zdjęciu niż w rzeczywistości” (W. Benjamin, 1978, s. 40). Reprodukacja dzieła sztuki w formie zdjęcia pozwala na pomniejszenie obiektu, a co za tym idzie ułatwia odbiorcy „zawładnięcie dziełem w stopniu umożliwiającym jego wykorzystanie” (W. Benjamin, 1978, s. 41).

Tak jak Benjamin pytał o wpływ fotografii na sposób odbioru i rozumienia sztuki, tak w napisanych pół wieku później esejach amerykańska intelektualistka Susan Sontag (1933–2004) rozważała, w jaki sposób fotografia zmienia postrzeganie świata.

Po pierwsze, badaczka zauważa, że na zdjęcia patrzymy tak jak na rzeczywistość. Identyfikacja wizerunku ze zdjęciem z fotografowaną postacią wywołuje w nas lęk przed zniszczeniem obrazu. Rzadko fotografie wyrzuca się do śmieci, raczej się je pali – to troska o własną prywatność, ale także wyraz przekonania, że zdjęcie w koszu na śmieci jest czymś niestosownym. Zdjęcie umożliwia uczestniczenie w wielkich, często tragicznych wydarzeniach, takich jak wojna czy katastrofa (S. Sontag, 2009, s. 33), natomiast fotografowanie powoduje konsumpcyjne podejście zarówno do wydarzeń, których doświadczyliśmy bezpośrednio, jak i tych zupełnie nam nieznanymi. Patrzenie na obraz oznacza to samo, co uczestniczenie w danym wydarzeniu.

Po drugie, Sontag dochodzi do wniosku, że fotografia może oddziaływać na nas silniej niż realny obraz: „Czerpiąc wiedzę o świecie (sztuce, katastrofach, pięknie przyrody) z fotografii, często doznajemy zawodu, zdziwienia lub obojętności, gdy widzimy oryginał” (S. Sontag, 2009,

s. 178). Według badaczki skadrowany obraz intensyfikuje doświadczenie rzeczywistości: „Jesteśmy bardzo wrażliwi na okropności podawane w formie obrazów fotograficznych, wrażliwsi niż w realnym życiu” (S. Sontag, 2009, s. 178). Fotografia to obraz rzeczywistości, który został już poddany obróbce (zbliżenie, oddalenie, skadrowanie, wycięcie). Dlatego patrząc na nią, stajemy się „podwójnym widzem – widzem wydarzeń już ukształtowanych: po pierwsze, przez ich uczestników, a po drugie przez autora zdjęć” (S. Sontag, 2009, s.178).

Amerykańska krytyczka konstatuje, że wysoko rozwinięte społeczeństwa ulegają „przymusowi fotografowania”, który wiąże się z potrzebą „przekształcania swego doświadczenia w sposób widzenia” (S. Sontag, 2009, s. 33). Właściwie nie ma wydarzenia, czy przedmiotu, który nie zostałby jeszcze sfotografowany. „Zbierać fotografie – to zbierać świat” (S. Sontag, 2009, s. 9). W efekcie nie tylko na zdjęcia patrzymy jak na rzeczywistość, ale także na rzeczywistość patrzymy tak jak na fotografię (wykorzystujemy te same kryteria oglądając obraz rzeczywisty i ten ze zdjęcia).

Co więcej, fotografia zmienia oglądaną rzeczywistość. Sięgając po aparat, zyskujemy poczucie kontroli nad przeszłością. Fotografowanie ułatwia oswojenie nie tylko czasu, ale i przestrzeni, w której czujemy się obco i niepewnie. Zdjęcie, z jednej strony, pozwala ofiarować fotografowanej postaci namiastkę nieśmiertelności, z drugiej zaś – wzmacnia poczucie przemijania. Dodatkowo uwiecznienie jakiejś rzeczy w kadrze wiąże się z nadaniem jej nowego sensu.

Większość fotografowanych przedmiotów jest – tylko dlatego, że zostały sfotografowane – zabarwiona patosem. Przedmiot brzydki albo groteskowy może okazać się poruszający, ponieważ zainteresowanie fotografa dodało mu znaczenia. Przedmiot piękny może stać się powodem melancholijnych westchnień, gdyż się zestarzał, rozpadł, niszczał (S. Sontag, 2009, s. 23).

Obserwując realne wydarzenie, sami decydujemy o sposobie patrzenia, dobieramy ostrość, zbliżenie, plan i perspektywę, z jakiej patrzymy. W przypadku fotografii nie mamy takich możliwości. Utrata swobody patrzenia powiązana jest z tym, że oglądający zostaje pozbawiony wszelkiej aktywności i może wodzić wzrokiem tylko w taki sposób, na jaki pozwala mu obiektyw aparatu. Podobne poczucie władzy i zniewolenia wynika z samego aktu fotografowania. Wśród społeczności pierwotnych fotograf wprowadzał niepokój, wynikający z obawy, że wraz z naciśnięciem wyzwalacza w aparacie obiekt fotografowany traci kawałek siebie. To, co zapisane na kliszy, zostaje zawładnięte przez fotografa i bezpowrotnie odebrane bohaterowi fotografii. Ten, kto posiada aparat, posiada władzę.

Również w przypadku społeczeństw wysokorozwiniętych akt fotografowania ma w sobie coś z magicznego rytuału. Jak zauważa francuski krytyk Roland Barthes (1915–1980), dziś pozowanie do zdjęcia dyscyplinuje ciało. Moment fotografowania wywołuje w osobie fotografowanej potrzebę stworzenia siebie na nowo: „(...) gdy tylko czuję się oglądany przez obiektyw, wszystko ulega zmianie: przybieram pozę, stwarzam sobie natychmiast inne ciało, z góry przekształcam się w obraz. To przekształcenie jest aktywne: czuję, że Fotografia stwarza moje ciało lub powoduje jego martwicę...” (R. Barthes, 1996, s. 19). Wizerunek postaci, która zostaje uwieczniona na zdjęciu jest efektem skrzyżowania działań fotografa i fotografowanego podmiotu, wówczas moment (s)tworzenia wydarza się po obu stronach obiektywu. Fotografowany przybiera odpowiednią pozę, żeby pokazać siebie w taki sposób, w jaki chciałby, aby widzieli go inni. Na ten obraz nakłada się wyobrażenie fotografującego o fotografowanej postaci.

Barthes zastanawia się również nad tym, co dzieje się, gdy podczas patrzenia na zdjęcie pozostajemy z nim sami – bez komentarzy socjologów, antropologów czy historyków.

Za każdym razem, gdy czytałem coś o Fotografii, myślałem o jakimś ulubionym zdjęciu i doprowadzało mnie to do pasji. Co do mnie bowiem, widziałem tylko przedmiot odniesienia [*réfèrent*], przedmiot pożądania, drogą osobę. Ale natrętny głos (głos nauki) mówił mi wtedy surowo: „Powróć do Fotografii. To, co tu widzisz i co sprawia ci cierpienie, należy do dziedziny »Fotografii amatorskich«, na temat których wypowiedziała się grupa socjologów; jest to ślad tylko społecznego protokołu współnictwa, przeznaczonego do umocnienia Rodziny itd.” Ale ja nie dawałem za wygraną. Inny głos, o wiele silniejszy, kazał mi negować komentarz socjologiczny; wobec pewnych zdjęć chciałem pozostać w stanie pierwotnym, bez kultury (R. Barthes, 1996, s. 13–14).

Krytyka interesuje to, dlaczego niektóre zdjęcia wydają mu się bardziej interesujące od innych. Dlaczego ta, a nie inna fotografia wzbudza w nim szczególne emocje? Co powoduje, że każdy z nas dostrzega na fotografii inne elementy? Czy jest to kwestia estetyki obrazu, czy wiedzy oglądającego?

Według badacza fascynacja konkretnymi obrazami wynika z pojawiającej się dwupłaszczyznowości w odbiorze fotografii. Kiedy patrzymy na fotografię, bazując na wiedzy, jaką posiadamy, tworzymy *studium*. Osadzamy oglądany obraz w znanych nam kontekstach kulturowych. Na podstawie znajdujących się na fotografii elementów (np. ubrań, rekwizytów, przestrzeni) określamy czas wykonania, okoliczności i intencję, w wyniku której powstało zdjęcie. Dalej następuje *punctum* – element, który przykuwa uwagę odbiorcy. Jego zaistnienie decyduje o tym, czy zdjęcie wywrze na nas odpowiednie wrażenie. Dla każdego może być czymś innym.

Doświadczenie *punctum* badacz przyrównuje do ukłucia żądłem. *Studium* to głos nauki – im rozleglejszą wiedzę posiadamy, tym więcej możemy powiedzieć o fotografii. Definiowanie *punctum* jest bardziej kłopotliwe, bo wiąże się z emocjonalnym odbiorem obrazu. To dlatego poszczególne zdjęcia w różny sposób robią na nas wrażenie.

Dla każdego ta sama fotografia może mieć różne *punctum*, zdarza się również i tak, że *punctum* fotografii może powstać tylko w określonym momencie i tylko dla konkretnej osoby. „Ukłuciem” może być wszystko: dobre ujęcie, jakiś przedmiot, gest bohatera fotografii, czas, który upłynął od momentu wykonania fotografii. Wśród wybranych przez Barthesa zdjęć, pojawia się także komentarz do fotografii jego matki. Fotografia z ciepłarni, gdzie matka Barthesa jest jeszcze dziewczynką, wywołuje szczególne emocje z dwóch powodów. Po pierwsze, pokazuje przeszłość, do której on ma dostęp jedynie poprzez zdjęcie. Po drugie, zdjęcie jest pamiątką po bliskiej osobie, która już nie żyje. Znaczące jest to, że w przeciwieństwie do komentowanych w książce uprzednio fotografii, badacz rezygnuje z publikacji zdjęcia matki.

Nie mogę pokazać publicznie Zdjęcia z Ciepłarni. Ono istnieje tylko dla mnie. (...) Ono nie może stanowić widocznego przedmiotu zainteresowania nauki, nie może ustanowić obiektywności, w pozytywnym znaczeniu tego terminu, co najwyżej zainteresowałoby was jako *studium*: epoka, ubrania, zalety fotograficzne. Ale w samym zdjęciu, dla was, żadnej rany (R. Barthes, 1996, s. 125).

Rozważania Barthesa prowadzą więc do wniosku, że interpretowanie zdjęcia wiąże się nie tylko z rozumieniem, ale też z odczuwaniem.

Współcześnie fotografia ma już silnie ugruntowaną pozycję, a o jej potęgze świadczy szereg metafor, który się wokół niej wytworzyły. Francuski filozof Bernard Steigler (ur. 1952) wykorzystał to bogactwo porównań do stworzenia osobliwego słownika, który po pierwsze porządkuje możliwe sposoby mówienia o zjawisku fotografii, a po drugie pokazuje, jak obecnie w naszej kulturze jest ono rozumiane. Znamienne wydaje się to, że zgromadzone metafory obarczone są „podejrzaną dwuznacznością”: fotografia to tyleż śmierć i morderstwo, ileż zmartwychwstanie lub stworzenie (B. Steigler, 2011, s. 10).

Inną opozycją, wynikającą z pracy Steiglera, jest fotografia ujmowana jako pamięć lub wymazywanie. Fotografujemy, żeby coś zapamiętać, a jednocześnie wykonanie zdjęcia zwalnia nas z obowiązku pamiętania. Skoro mamy materialny dowód, że dane wydarzenie miało miejsce, to nie musimy o nim pamiętać – rzeczywistość zostaje zastąpiona obrazem. Jednak wśród stworzonej

przez Stiglera listy haseł najbardziej wymownym wydaje się pojęcie analfabetyzmu fotograficznego, gdzie analfabetą jest ten, kto nie potrafi odczytać przekazu zawartego w zdjęciu.

Interpretacja

Dla mieszczan żyjących w drugiej połowie XIX w. niezwykle popularną rozrywką było oglądanie zdjęć w trzecim wymiarze. Sekret trójwymiarowości polegał na wykorzystaniu stereoskopowej fotografii. Było to zestawienie dwóch zdjęć tego samego obiektu wykonanych z różnych punktów widzenia. Takie obrazki należało oglądać za pomocą specjalnych urządzeń optycznych wydobywających efekt trzeciego wymiaru. Podczas spotkań towarzyskich, na salonach, królowały wówczas stereoskopy, natomiast miejską atrakcją były potężne fotoplastikony – maszyny z ponad dwudziestoma stanowiskami do przeglądania obrazów.

Sto lat później po technikę, na której zasadzał się fenomen pozyskiwania efektu 3D, sięgnął Jacek Dehnel (ur. 1980) w książce *Fotoplastikon*. Pisarz stworzył album składający się ze starych fotografii i miniatur prozatorskich, który nie jest jedynie ukłonem w stronę przeszłości. Na wynalazku stereoskopii opiera się bowiem cały zamysł kompozycyjny książki: pisarz, poprzez zestawienie fotografii ze słowem i innymi fotografiami, chce wydobyć ich kolejny wymiar, pokazuje to, co na pierwszy rzut oka jest niewidoczne. Dehnel zestawia ze sobą zazwyczaj dwie fotografie o podobnej tematyce i opatrując je podpisem „L” i „P”, tworzy właśnie coś na wzór fotografii stereoskopowej. Ponadto dołącza do każdego zdjęcia tekst, który zmienia znaczenie oglądanych fotografii.

Najpierw więc patrzymy na zdjęcie. Na podstawie tego, co widzimy, budujemy pewne wyobrażenie o sytuacji powstania zdjęcia, o jego bohaterach. Na jednej z pierwszych stron znalazła się czarno-biała, stara fotografia, najprawdopodobniej wykonana w międzywojniu. Zostali na niej przedstawieni trzej odświętnie ubrani mężczyźni. Pozują na tle pomalowanej płachty. Być może to właściciele ziemscy połączeni koligacjami rodzinnymi, którzy zapragnęli uwiecznić na zdjęciu męską linię swojego rodu? W garniturach, skrzepowani okiem obiektywu, w usztywnionych pozach, za plecami mając płachtę z rozmażanym wzorem.

Fotograf zrobił zbyt szerokie ujęcie, przez co zdemaskował sztuczność postawionego za mężczyznami tła. To, co można wyczytać z fotografii, przywołuje na myśl praktyki z dziewiętnastowiecznego atelier. Ówczesna niedoskonałość techniki wymagała długotrwałego naświetlania obrazu, w związku z czym model musiał trwać długo w bezruchu. Atelier stawało się dla nieszczęśnika opisywaną przez Waltera Benjamina salą tortur. Jeśli przyjrzeć się uważniej tłu, można dostrzec na rozwieszonym materiale rysunek drzew. Po co właściwie fotografowi

sztuczne drzewa, skoro obok ma prawdziwy las? Taka była kiedyś konwencja fotografowania. Można by rzec, że to objazdowe atelier na świeżym powietrzu.

Wydaje się, że nie trzeba zbyt rozległej wiedzy o technice wykonania czy kompozycji obrazu, by uznać zdjęcie za nieudane. Razi nienaturalnością póź. Drażni nieporadnością fotografa. Rozśmiesza złym kadrem. Wszystkie wyciągnięte wnioski składają się na Barthesowskie *studium*.

Surową ocenę uprawomocnia umieszczony poniżej fotografii podpis. To wulgarna, aczkolwiek trafna konstatacja: „Gównu chłopu, nie zegarek”. Na zegarku, tak jak na fotografowaniu, trzeba się znać, a jeśli ktoś się nie zna, nie powinien ani jednego, ani drugiego używać. Więcej z tego kłopotu niż korzyści.

Po prawej stronie, obok zdjęcia – tekst. Teraz wypracowane przez oglądającego zdjęcie *studium* zaburza tekst autorstwa Dehnela, który stanowi *punctum* w odbiorze.

Wszystkoście pomiesza, gamonie. (...) Straciliście miarę, wyciągając łapy po czarną skrzynkę, do której wdzający zaprasza światło. Straciliście miarę, miniaturyzując ją, produkując w setkach, w tysiącach, w milionach egzemplarzy, sprzedając za grosze, na wypródki, byle komu, pozbywając się najpierw szklanych negatywów, a potem jakiegokolwiek kliszy, montując ją w telefonach komórkowych i rozdając bez umiaru gówniarzom w garniturkach od pierwszej komunii. Nie robicie fotografii. Pstrykacie fotki, nieskończone ilości fotek, fotki-peel, fotki-foczki, fotki-idiotki, zamazane, nieostre, krzywe, niedoświetlone lub przepalone, z przypadkowym fleszem, brudne, nieudolne, zdradzające całą brzydotę świata... (J. Dehnel, 2009, s. 8–9).

Sytuacja się komplikuje. Kto tak naprawdę jest „chłopem z zegarkiem w ręku”? Panowie ze zdjęcia czy współcześni amatorzy fotografii? Co bardziej kompromituje: jedna nieudana fotografia czy setki bezmyślnie pstrykanych zdjęć aparatem cyfrowym? Kiedyś fotografowanie było wydarzeniem, dziś fotografować możemy wszyscy i wszystko. Bezrefleksyjne pstrykane, publikowane zdjęć na portalach społecznościowych, magazynowanie ich w pamięci telefonu komórkowego nie ma w sobie nic z magicznego rytuału. Mężczyźni z fotografii grożą współczesnemu człowiekowi palcem. Okazuje się, że to nie oni ze swoim smakiem i oceną piękna się pomylili, ale my, współcześni fotografowie-amatorzy popełniamy błędy.

Pisarz wkłada w usta mężczyzn przestroagę:

Kto myśli, że to źle skadrowane albo przypadkowo nieprzycięte zdjęcie, myśli głupio. To my, z zamkniętymi ustami mówimy do was przez bezmiar czasu, z powagą naszych siwych czaszek i siwych wąsów: fotografia nie ma przedstawiać tego, co jest, ale to, co być winno. Nie las z jego suchą ściółką, byle jak rozrzuconym igliwem, białymi plamami ptasich kup na liściach klonu, butwiejącymi grzybami, niewidocznym horyzontem, ale obraz

lasu: odległe łąki i pola. Dziuplę, z której za chwilę wyfrunie ptak, ślicznie ubarwiony i śpiewający. Stamtąd, dokąd doszłście, gamonie, nie ma już powrotu do piękna (J. Dehnel, 2009, s. 8–9).

Fotografia staje się pretekstem do rozpoczęcia dyskusji o poczuciu piękna i wartościach estetycznych, „nie ma przedstawiać tego, co jest, ale to, co być winno”. Patrzymy na fotografię jak na wyimek przeszłości, fragment tego, co działo się naprawdę. Inna sprawa, że chcemy zobaczyć w zdjęciu piękno – nawet jeśli fotografowany obiekt jest brzydki. Paradoksalnie, kiedy świadomie znajdujemy się przed obiektywem aparatu, niczym nie różnimy się od trzech fotografowanych mężczyzn. Staramy się ustawić do oka obiektywu lepszy profil, przyjmujemy odpowiednią pozę. Przecież nikt nie chce na zdjęciu wypaść źle. Imitujemy więc swoją naturalność. W efekcie, tak jak na fotografii z międzywojnia, wybieramy zamiast prawdziwego lasu jego ulepszoną wersję na płótnie. Mężczyźni z fotografii, zastygając w swoich pozach, nie wiedzą jeszcze o tym, że ich błaga wyjdzie na jaw, że zamiast powagi wywołają rozbawienie. To nie zły kadr, ich sztuczne pozy i brak mimiki drażni. Irytuje nas zdemaskowane oszustwo, w którym sami tkwimy. Zostajemy wytrąceni z dobrego samopoczucia. Ukłuci Barthesowskim *punctum*.

Punctum zostaje zwielokrotnione przez kolejną fotografię z Dehnelowską interpretacją obrazu. Dopowiedzeniem do przestrogi płynącej z fotografii trzech mężczyzn wykonanej w międzywojniu są dwie kolejne, zatytułowane *Ujazdówek*. Pierwsza przedstawia cztery postacie: chłopca, podpierającego się na kulach karła i jeszcze dwóch mężczyzn, którzy stojąc w tle, po obu stronach niepełnosprawnego mężczyzny, tworzą ramę kompozycyjną. Zdjęcie zostało wykonane w ogrodzie, w oddali widać budowlę z marmurowym płotem, „żeby było widać, że dwór, a nie wzbogacane chłopstwo” (J. Dehnel, 2009, s. 10–11). To znowu fotografia wykonana w konwencji pamiątkowo-rodzinnej. Kompozycja ustawienia postaci przypomina tę widzianą na poprzedniej fotografii. Mężczyźni otaczają tego, który cieszy się największą estymą: „ważny jest ten w środku, karzeł o kulach z głową wciśniętą w ramiona, z przykrótkimi rękoma i nogami, z ustami wykrzywionymi smutkiem i wysiłkiem” (J. Dehnel, Warszawa 2009, s. 10–11). Dehnel, poprzez swoją narrację, staje się przewodnikiem dla wzroku czytelnika, wskazując na poszczególne elementy zdjęcia. Jego komentarz jest czymś w rodzaju obiektywu, który pewne części zdjęcia uwydatnia, natomiast inne pozostawia w cieniu. Pisarz pracuje podobnie jak fotograf, który poddaje wykonane zdjęcie retuszowi.

Druga fotografia została wykonana w tym samym dworku. Widnieje na niej już tylko jeden mężczyzna: „karzeł o kulach, w kapeluszu głęboko nasuniętym na ciężką głowę” (J. Dehnel, 2009, s. 10–11). Między te rozważania autor *Fotoplastikonu* wplata opowieść o okolicznościach natrafienia na przedstawiane zdjęcia:

Schodziliśmy już z Koła i stanęliśmy na przystanku tramwajowym, czy raczej obok przystanku, bo na ławeczce zawsze siedzi cały rząd pijusów – część śpi, część gada, jakieś reklamówki mają, butelki, jakieś swoje sprawy. Więc my raczej z dala. Stoimy tak, czekamy na „13” albo na „23”, zerkamy dookoła i pod nogi – a tam, obok starych butów, czajnika i kilku niezbywalnych książek (rozsypujące się wydanie *Putramenta*, jeden z pięciu tomów *Stendhala*, wyraźnie po przejściach (...)) leży plik fotografii spiętych gumką recepturką. Nic nie nadjeżdża, więc podnoszę je z ziemi i zacznym przeglądać (J. Dehnel, 2009, s. 16).

Napięcie pomiędzy przeszłością a teraźniejszością potęgują okoliczności znalezienia fotografii. Przeważnie miejscem rodzinnych zdjęć jest album; Dehnel znajduje fotografie na pchlim targu. Kloszardzi na przystanku, stare buty, czajnik i podniszczone książki tworzą przestrzeń wykluczenia. Z sentymentalnej pamiątki seria zdjęć staje się przedmiotem o niewielkiej wartości. Są nikomu niepotrzebne, ich właścicielka ma kopie, a poza tym jest już stara, więc do niczego się jej nie przydadzą. Po śmierci kobiety trafiłyby zapewne na śmietnik, więc może lepiej je sprzedać.

Zamysł kompozycji oparty na stereoskopii zostaje podtrzymany na kolejnych stronach *Fotoplastikonu*. Dehnela interesują zdjęcia z defektem, prześwielone, uszkodzone, ze śladem rdzy po pinezce, wywołane w formie negatywu, ukazujące brzydotę, kiczowate, obsceniczne. Pisarz zwraca uwagę na materialność zdjęć – na przykład każda skaza ma swoją historię, czasem ciekawszą niż samo wydarzenie uchwycone przez fotografa. Opisujący kolejne fotografie pisarz staje się coraz bardziej wymagający. Wplatając w swoją narrację nie tylko wiedzę z zakresu historii fotografii, ale także wątki z dyskursów postkolonialnych czy feministycznych, cytując fragmenty utworów, odwołując się do dzieł sztuki i wydarzeń z historii, oczekuje od czytelnika rozszyfrowania umieszczonych w tekście zagadek.

Bibliografia

Teksty teoretyczne

Barthes R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
Nowicki W.: *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.

Rouillé A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.

Sontag S.: *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009.

Zalewski C.: *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010.

Tekst literacki

Dehnel J.: *Fotoplastikon*, Warszawa 2009.

■ Noty o autorach

Urszula Bielas-Gołubowska – ur. 1985 w Szczecinie, doktorantka na Wydziale Filologicznym US. Interesuje się biografistyką oraz wspomnieniami przedstawiającymi dzieje rodzinne. Przygotowuje rozprawę doktorską *Autobiografie rodzinne. Marta Wyka, Krzysztof Teodor Toeplitz, Andrzej Zoll*. Publikowała w „Portrecie”, „Szafie”, „Pograniczach” i „Refleksjach”. Współredagowała tomy naukowe *Czesław Miłosz i rewolucja* (Szczecin 2011) oraz *Z kuchni* (Szczecin 2013).

Joanna Bierejszyk – ur. 1986 w Szczecinie, absolwentka filologii polskiej i psychologii, doktorantka na Wydziale Filologicznym US. Publikowała w „Pograniczach”, „Refleksjach”, „eleWatorze” oraz w tomach pokonferencyjnych.

Urszula Frymus – ur. 1982 w Pyrzycach, ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Szczecińskim, obroniła pracę magisterską *„Il Regno Doloroso” Stanisława Przybyszewskiego jako powieść ekspresjonistyczna*, napisaną pod kierunkiem prof. Erazma Kuźmy. Doktorantka na Wydziale Filologicznym US, pisze rozprawę o twórczości Henryka Voglera. Mieszkała w Izraelu. Pisała dla kilku polskich czasopism („Angora”, „Gazeta Wyborcza”, „Kalejdoscope”, „Midrasz”, „Nigdy Więcej”, „Kontrateksty”). Ukończyła Podyplomowe Studium Wiedzy o Kulturze Żydowskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Tłumaczka macew.

Anna Godzińska – ur. 1979 w Radomiu, doktorantka na Wydziale Filologicznym US. Przygotowuje rozprawę pod tytułem *Kobiety Zofii Nałkowskiej*. Blogerka, redaktorka działu *Gender* w internetowym magazynie kulturalno-literackim „szuflada.net”. Publikowała na łamach „Zadry” oraz „Papermint”.

Aleksandra Grzemska – ur. 1986 w Szczecinie, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Szczecińskim oraz Podyplomowych Studiów Edytorstwa na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, doktorantka na Wydziale Filologicznym US. Przygotowuje rozprawę poświęconą relacji córek i matek (pisarek, artystek) w utworach autobiograficznych. Autorka tekstów naukowych oraz recenzji publikowanych na łamach Szczecińskiego Dwumiesięcznika Kulturalnego „Pogranicza”. Pracuje jako redaktorka i korektorka w Muzeum Narodowym w Szczecinie oraz w Wydawnictwie Naukowym Uniwersytetu Szczecińskiego.

Sławomir Iwasiów – ur. 1983 w Szczecinie, doktor, literaturoznawca. Autor książki *Reprezentacje Europy w prozie polskiej XXI wieku* (Szczecin – Zielona Góra 2013) oraz kilkunastu artykułów naukowych z zakresu najnowszej prozy polskiej i wybranych zagadnień medioznawczych. Współpracuje z dwutygodnikiem „artPAPIER”. Członek Polskiego Towarzystwa Autobiograficznego. Od 2008 r. redaktor prowadzący Zachodniopomorskiego Dwumiesięcznika Oświatowego „Refleksje”.

Wiktoria Klera – ur. 1984 w Szczecinie, doktorantka na Wydziale Filologicznym US, poetka. Opublikowała tom wierszy pod tytułem *Szczecin unplugged* (Szczecin 2010). Przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości poetyckiej Marcina Świetlickiego.

Ewelina Konopczyńska-Tota – ur. 1986 w Szczecinie, absolwentka filologii polskiej oraz informacji naukowej i bibliotekoznawstwa, doktorantka na Wydziale Filologicznym US. Jej zainteresowania naukowe obejmują: historię, tradycję i kulturę żydowską, diarystykę dziecięcą okresu Holocaustu, a także zagadnienia związane z *literary geography*. Publikowała na łamach: „Białostockich Studiów Literaturoznawczych”, „Refleksji” i „Pograniczy”. Młodszy bibliotekarz z doświadczeniem w pracy w bibliotekach uniwersyteckich.

Barbara Maria Kownacka – ur. 1986 w Skwierzynie, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Szczecińskim, doktorantka na Wydziale Filologicznym US. Naukowo zajmuje się antropologią jedzenia oraz kulinariami w literaturze i sztuce. Publikuje w czasopiśmie i monografiach. Przygotowuje dysertację doktorską pod tytułem *Literackie odbicie „gospodarki mięsa” i „mięśności” w latach 1939–1989*. Pracuje jako edytorka w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

Krzysztof Lichtblau – ur. 1989 w Szczecinie, doktorant na Wydziale Filologicznym US. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą reprezentacji Zagłady w komiksie. Sekretarz kwartalnika literacko-kulturalnego „eleWator”. Publikował między innymi w „Pograniczach” i „eleWatorze”. Prowadzi Zachodniopomorski Portal Kulturalny „eleWatorKultury.org”.

Jerzy Madejski – doktor habilitowany, profesor w Zakładzie Teorii i Antropologii Literatury Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa US, krytyk, recenzent „Nowych Książek”. W latach

2009–2012 redaktor Szczecińskiego Dwumiesięcznika Kulturalnego „Pogranicza”. Współredagował książki: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia* (z Włodzimierzem Boleckim, Warszawa 2010); *Czesław Miłosz i rewolucja* (z Beatą Małgorzatą Wolską i Urszulą Bielas-Gołubowską, Szczecin 2011); *Z kuchni* (z Urszulą Bielas-Gołubowską i Beatą Małgorzatą Wolską, Szczecin 2013) oraz *Adlojada. Biografia i świadectwo* (z Jaromirem Brejdakiem, Dariuszem Kacprzakiem i Beatą Małgorzatą Wolską, Szczecin 2014). Redaktor naczelny (razem z Ingą Iwasiów) czasopisma naukowego „Autobiografia”.

Agnieszka Moroz – ur. 1987 w Gorzowie Wielkopolskim, doktorantka na Wydziale Filologicznym US. Przygotowuje pracę doktorską poświęconą problematyce tożsamości polskich stypendystów International Writing Program w zetknięciu z kulturą amerykańską. Recenzentka literacka i teatralna. Poetka, autorka trzech tomów wierszy: *Każdy idzie do nieba*, *Ulica magików* i *Aneks do gier*.

Sonia Mrzygłocka – ur. 1988 w Gryfinie, mieszkała w Baniach. Od dziesięciu lat mieszka w Szczecinie, gdzie ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Szczecińskim. Była dziennikarką muzyczną i reporterką radia „94.4 Szczecin.fm”. Aktualnie współpracowniczka „Głosu Szczecińskiego” i „Mojego Miasta Szczecin”. DJ-ka w szczecińskich klubach.

Julia Poświatowska – ur. 1984 w Szczecinie, absolwentka filologii polskiej i podyplomowych studiów z zakresu Public Relations na Uniwersytecie Szczecińskim oraz podyplomowych studiów Gender Studies na Uniwersytecie Warszawskim. Doktorantka na Wydziale Filologicznym US, przygotowuje rozprawę na temat polskich powieści kryminalnych pisanych przez kobiety w XXI wieku wobec tradycji gatunkowych oraz dyskursów emancypacyjnych. Rzeczniczka prasowa Uniwersytetu Szczecińskiego.

Maria Szponar – ur. 1986 w Szczecinie, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Szczecińskim i studiów podyplomowych z zakresu grafiki i komunikacji wizualnej, doktorantka na Wydziale Filologicznym US. Menadżerka i animatorka kultury, bada nowe media. Pracuje w szczecińskim Muzeum Techniki i Komunikacji.

Jakub Telec – ur. 1984 w Drawsku Pomorskim, absolwent filologii polskiej na Wydziale Filologicznym oraz filozofii na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Szczecińskiego, doktorant na Wydziale Filologicznym US. Przygotowuje rozprawę o relacjach literatury i socjologii na przykładzie dorobku Zygmunta Baumana i Leszka Kołakowskiego. Publikował między innymi w pismach: „Pogranicza”, „Litteraria Copernicana”, „Refleksje”, „Przegląd Uniwersytecki”, a także w opracowaniach zbiorowych i tomach pokonferencyjnych. Pracuje w Zamku Książąt Pomorskich w Szczecinie.

Beata Małgorzata Wolska – ur. 1985 w Szczecinie, doktor, literaturoznawczyni. Napisała rozprawę o twórczości literackiej Edwarda Balcerzana. Współredagowała tomy naukowe: *Czesław Miłosz i rewolucja* (Szczecin 2011), *Adlojada. Szczecińskie pasáže* (Szczecin 2012), *Z kuchni* (Szczecin 2013), *Adlojada. Biografia i świadectwo* (Szczecin 2014). Pracuje jako kierownik Działu Wydawnictw w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

Paweł Wolski – ur. 1980 w Szczecinie, doktor, pracownik Zakładu Teorii i Antropologii Literatury Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Szczecińskiego, absolwent Uniwersytetu Szczecińskiego i Università' degli Studi di Genova. Autor rozprawy *Tadeusz Borowski – Primo Levi. Przepisywanie literatury Holocaustu* (IBL, 2014), nagrodzonej przez Żydowski Instytut Historyczny i wyróżnionej w konkursie Towarzystwa Naukowego w Toruniu. Stypendysta Fulbrighta, współredaktor czasopisma naukowego „Autobiografia”, kierownik Szkoły Języka i Kultury Polskiej dla Cudzoziemców. Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Storia della Storiografia”, „Pamiętniku Literackim”, „Porównaniach” oraz innych czasopismach polskich i zagranicznych. Autor przekładów z języka angielskiego, francuskiego, włoskiego i niemieckiego.

Summary

An Interpretative Dictionary of Cultural Terms

This book is a collection of twenty-four terms in the field of humanities which are used, among others, within such disciplines as cultural, literary and media studies. The concept of the dictionary was based on the idea to describe each of the terms in an article consisting of three segments: definition, interpretation and bibliography. The first segment presents clear theoretical concepts behind the given term, in the second segment the term is discussed and illustrated with a selected literary text, and the bibliography is a supplement to the whole. The authors intended the volume primarily for professionally active teachers working at all stages of education, as well as for lecturers and students.

Sławomir Iwasiów
Translation: Aleksandra Lis

Indeks nazwisk

Adorno Theodor 101
Adrian Jack (właśc. Christopher Lowder) 93, 97
Anderson Linda 18, 19, 26
Andruchowycz Jurij 111–114
Antczak Jacek 166, 172
Arystoteles 64, 65, 182
Azmi Abu 169–171
Babuchowski Szymon 208
Bachórz Józef 46, 47, 54
Bachtin Michaił 67
Baker Robert Allen 95, 97
Balbus Stanisław 71, 72
Balcerzan Edward 6, 18, 21, 23–27, 68, 72
Baldick Chris 103, 106
Bally Charles 185
Barańczak Stanisław 209
Barański Janusz 107
Baron Naomi 176
Barthes Roland 126, 137, 140, 213, 214, 219
Bassaj Maria 7
Bator Joanna 76–81, 200
Bauman Janina 154
Bauman Zygmunt 101–103, 106, 149, 151, 154, 202–203, 205, 209
Benjamin Walter 126, 210–211, 215
Benoit-Dusausoy Annick 109, 114
Benton Michael 28, 29, 31, 36
Bereś Stanisław 93
Berger Peter 9
Berlin Isaiah 108
Bernacki Marek 72

Białoszewski Miron 131, 132
Biedroń Tomasz 45
Błoński Jan 27, 124
Bolecki Włodzimierz 6, 72, 147
Bomba Jacek 193, 200
Borges Jorge Luis 57, 62
Borkowska Grażyna 47, 54
Borowski Tadeusz 141, 143, 145–147
Boswell James 28
Brodski Josif 108
Bruce Steve 9
Brzoska Wojciech 208
Buber Martin 207
Bucholtz Mirosława 29–31, 36
Buczowski Leopold 158
Buczyńska-Garewicz Hanna 6
Burke Peter 10
Burszta Wojciech Józef 91, 92, 97, 101, 106
Buryła Sławomir 147
Burzyńska Anna 45, 56, 62, 147
Carrière Jean-Claude 174–175
Carroll Lewis 79, 116
Cejrowski Wojciech 166
Chandler Raymond 92–94, 96, 97
Chutnik Sylwia 50–54, 200
Chwin Stefan 79, 132, 158
Chymkowski Roman 45
Ciemielęcka Olga 195
Cieślak-Sokołowski Tomasz 31, 36
Cioran Emile 108
Clifford James 151
Clifford James Lowry 29

Cohen Eli 171
Colderidge Samuel Taylor 190
Conan Doyle Artur 91
Cook James 192
Croce Benedetto 66, 185
Cudak Romuald 65–66, 72
Culler Jonathan 7
Cycero Marcus Tullius 98, 182
Cyranowicz Maria 208
Czacki Tadeusz 46
Czapliński Przemysław 17, 159, 164
Czermińska Małgorzata 18, 21, 22, 26, 43, 45, 47, 54, 130, 132, 134, 158, 164
Czubaj Mariusz 91–92, 97
Dąbrowska A. 192, 194, 200
Dąbrowski Mieczysław 129, 134
Dąbrowski Tadeusz 205–209
De Man Paul 19–21
Derra-Włochowicz Aleksandra 45
Derrida Jacques 7
Diomedes 65
Domańska Ewa 62, 140
Doubrovski Serge 57
Draaisma Douwe 22, 26
Drewnikowski Tadeusz 6, 147
Dunin Janusz 83, 90
Dunin Kinga 104, 106
Dymińska Dominika 49
Dzido Marta 49
Dziewit Anna 200
Eco Umberto 38, 45, 102, 111, 119, 123, 137, 174–175, 183, 189–190
Edel Leon 30
Edelman Marek 166

Eliade Mircea 108
Elliott Anthony 209
Erikson Erik 201–202, 205, 209
Fedewicz Maria Bożena 19, 26
Filipiak Izabela 196–200
Fish Stanley 39, 45
Fleming Ian 137
Fock Holger 111, 114
Fontaine Guy 109, 114
Foucault Michel 133, 134, 139
Frajlich Anna 159–164
Frasaszek Andrzej 32
Franck Julia 153, 154
Frazer James 192
Furman Wojciech 172
Gajda Stanisław 45
Gajewska Agnieszka 196, 200
Galant Arleta 45
Gałęcki Jerzy 106
Garcin Jérôme 11
Geertz Clifford 6
Genette Gérard 137
Giddens Anthony 10, 203–205, 209
Gilewicz Joanna 10
Gilmore Leigh 21, 26
Glasenapp-Konkol Małgorzata 45
Glensk Urszula 167–168, 172
Głowiński Michał 17, 56, 61, 127, 135, 140, 184, 185, 190
Godlewski Grzegorz 17, 107, 192, 200
Goerke Natasza 196
Goethe Johann Wolfgang 182
Goik Magdalena 54

Goldszmit Henryk 32
Golka Marian 98–100, 106
Gombrich Ernst Hans 60, 90
Gombrowicz Witold 22, 23, 26, 27, 110
Gorzko Marek 36
Górnicka-Boratyńska Aneta 46–49, 54
Grajewski Wincenty 26
Greenblatt Stephen 7
Gross Jan Tomasz 50
Grzeszczuk Stanisław 6
Haining Peter 94, 97
Halawa Mateusz 106
Hammet Dashiell 92–93, 95–96
Harrington John Peabody 12
Hausenblas Karel 185
Havel Václav 108
Hejmej Przemysław 209
Helbig Brygida 160
Herbert Zbigniew 130, 209
Herder Johann Gottfried 98, 106
Herling-Grudziński Gustaw 22, 27
Hillerman Tony 97
Hoesick Ferdynand 33–36
Hölderlin Friedrich 128
Hołówka Teresa 54, 75, 81
Honet Roman 208
Hopensztand Dawid 55
Horacy 65
Horowitz-Walecki Maksymilian 35
Huelle Paweł 132, 158
Hunia Justyn 10
Hutnikiewicz Artur 6

Ingarden Roman 37, 45, 140
Iwasiów Inga 43, 45, 68, 72, 76, 77, 81, 130, 131–135, 140, 160
Iwazkiewicz Jarosław 22, 27
Jachimczak Krzysztof 154
Jakobson Roman 137, 140
James Henry 167
Janicka Elżbieta 130
Janion Maria 76, 196, 197, 198, 200
Japola Józef 17
Jarniewicz Jerzy 118, 124
Jarosiński Zbigniew 115, 117, 118, 124
Jarzębski Jerzy 18, 21, 26, 27
Jasińska Maria 30, 36
Jasińska Aleksandra 54
Jaworski Stanisław 63–64, 72
Jaxa-Rożen Hanna 195, 200
Jażdżewska Bożena 173, 181
Jelinek Estelle 21, 26
Jochymek Renata 29, 36
Johnson Samuel 28
Juliao David Sánchez 12
Jurewicz Aleksander 158
Kalinowski Marian Leon 9
Kandziora Jerzy 18, 26
Kapuściński Ryszard 166, 167, 168, 169, 172
Kasperowicz Ryszard 36
Kawalec Julian 157
Kąkolewski Krzysztof 165–167, 170, 172
Kiš Danilo 114
Kisch Egon Erwin 165
Klee Paul 179, 180
Klemensiewicz Zenon 6

Kłak Czesław 29
Kłos Agnieszka 49
Kłosińska Krystyna 45, 77, 81
Kłosiński Krzysztof 45
Kłoskowska Antonina 90, 98, 99, 100, 106
Kocot Anna 11
Kołtątaj Hugo 46
Komendant Tadeusz 134, 159, 164
Konwicki Tadeusz 22, 27, 110, 158
Kopeć-Umiastowska Barbara 7
Korczak Janusz 32–36
Korolko Mirosław 185, 190
Kott Jan 8
Kowalczyk Alina 46, 47, 54
Kracauer Siegfried 126
Król Petr 108
Krall Hanna 166, 167, 172
Kraskowska Ewa 40, 45, 81
Krawczyk-Tyrpa Anna 193, 200
Krzywicka Irena 49
Kuczalska-Reinschmit Paulina 47–48
Kundera Milan 108, 114
Kuśniewicz Andrzej 158
Kuźma Erazm 140, 155–159, 164
Kwiatkowska-Ratajczak Maria 164
Kwintylian 142
Labuda Aleksander 18, 26
Lasić Stanko 92, 97
Lejeune Philippe 18–24, 26, 31, 36, 56–57, 61
Lempp Elżbieta 97
Lessing Gotthold Ephriam 182
Leszczyński Zenon 192, 200

Levinas Emmanuel 207
Levi-Strauss Claude 137
Lewicka Maria 125, 134
Liskowacki Artur Daniel 79
Lowder Christopher 93
Lubas-Bartoszyńska Regina 26, 36
Luhmann Niklas 138
Lynch Kevin 125, 126
Łaszcz Jacek 209
Łebkowska Anna 45, 56
Łukasiewicz Jacek 6
Mackiewicz Józef 158
Majer Andrzej 125–126, 128, 132, 133, 134
Majzel Bartłomiej 208
Makarska Renata 127, 134
Maliszewski Karol 208
Manovich Lev 181
Markiewicz Henryk 6, 37, 38, 45, 56, 62, 140, 182, 184, 190
Markowski Michał Paweł 8, 45, 55, 56, 62, 72, 134, 147
Marszałek Magdalena 129, 134
Martuszevska Anna 90, 117, 118, 124, 127
Masłowska Dorota 102–106
Maszyński Mariusz 13
Mayblin Bill 7
Mayenowa Maria Renata 182, 183, 185, 190
Mayer Hans 49
Mayer Hacker Hellen 50, 76
McQuail D. 173, 181
Mencwel Andrzej 90, 107, 109, 114, 200
Michałowska Teresa 64, 72
Michałowski Piotr 71, 72, 110, 114
Mickiewicz Adam 13, 23, 66, 69, 70, 71, 72, 110, 156

Miłosz Czesław 31, 100, 107, 109, 112, 114, 157, 158, 175, 209
Morin Edgar 99, 107
Mortkowicz-Olczakowa Hanna 32
Mozil Czesław 177, 180
Myśliwski Wiesław 157
Nałkowska Zofia 48–49
Nietzel Michael 95, 97
Nietzsche Fryderyk 182
Niewrzęda Krzysztof 151–154, 160
Niklewicz Piotr 106
Nocny Marek 40
Nowak Tadeusz 157
Nycz Ryszard 8, 21, 26, 45, 72, 140, 147
Odojewski Włodzimierz 158
Ogonowska Anna 99, 101, 107, 151, 154
Okopień-Sławińska Aleksandra 56, 61, 115, 124, 135, 184, 185, 190
Olczak-Ronikier Joanna 32–36
Olszański Grzegorz 208
Ong Walter 17
Ortega y Gasset José 101
Orzeszkowa Eliza 47
Ostachowicz Igor 200
Ostaszewska Danuta 72
Oz Amos 169–171
Parandowski Jan 123, 124
Pasicka Małgorzata 45
Pasiński Emil 7
Pawlikowska Beata 166
Pawlus Marta 72
Pekaniec Anna 36
Penzler Otto 91, 97
Petryńska Magdalena 97

Phillips Ursula 47, 54
Piechaczek Maria 6
Pigoń Stanisław 6
Pilot Marian 157
Platon 65
Pluszka Adam 208
Plutarch 28
Podgórnik Marta 208
Poulet Bernard 175, 176
Pronzini Bill 93, 97
Propp Władimir 136–137
Przerwa-Tetmajer Kazimierz 156
Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 156
Przyboś Julian 68–72
Przybyszewski Stanisław 156
Pufendorf Samuel 98
Radkiewicz Małgorzata 102, 107
Redliński Edward 157
Rewers Ewa 126, 133, 134
Ricoeur Paul 55
Riffaterre Michel 185, 190
Ritz German 54, 68, 72
Rodak Paweł 21, 23, 26, 31, 36
Rorty Richard 45
Rosenzweig Franz 207
Rostocki Andrzej 118, 119, 124
Rousseau Jean-Jacques 18
Różewicz Tadeusz 110, 208
Rutkowski Krzysztof 130
Rybak Magdalena 92, 97
Rybicka Elżbieta 128, 129, 134
Rzadkowska Ewa 8

Sapkowski Andrzej 119–124
Sawicka Grażyna 193–194, 200
Sawicki Stefan 65, 66, 67, 72
Schmidt Siegfried 138–139
Scott Walter 116
Sendyka Roma 68, 72
Sęp Szarzyński Mikołaj 209
Sharps William 127
Sieradzki Ignacy 190
Silverstone Roger 17
Siwczyk Krzysztof 208
Skucińska Anna 45
Skwarczyńska Stefania 72
Sławiński Janusz 8, 36, 45, 54, 56, 61, 62, 89, 91, 97, 127, 135, 136, 140, 147, 148, 154, 159, 164, 172, 182, 183, 184, 185, 190
Smoleński Paweł 168–172
Smulski Jerzy 21
Snopek Jerzy 172
Sołżenicyn Aleksander 108
Sontag Susan 43, 45, 184, 186, 190, 211–212, 219
Sosnowska Joanna 174, 181
Sosnowski Wojciech (pseud. Sokół) 15–16, 17
Spitzer Leo 185
Stanaszek Alina 209
Stanzel Franz 140, 142, 147
Stasiuk Andrzej 111–114
Stawiak-Ososińska Małgorzata 54
Stawiński Janusz 10, 154
Stoff Andrzej 127, 135
Storey John 107
Strinati D. 101, 107
Strykowski Julian 158

Sulima Roch 200
Sułkowski Bogusław 118, 119, 124
Szahaj Andrzej 45
Szacki Jerzy 6, 100
Szalewska Katarzyna 125, 127, 130, 131, 135
Szczęsna Ewa 9
Szczęsna Justyna 147
Szczublewski Józef 7
Szczygieł Mariusz 166, 167, 168, 172
Szekspir William 69
Szpunar Magdalena 174, 176, 180
Szulżycka Alina 181, 209
Szymborska Wisława 67, 110, 186–191
Świetlicki Marcin 92, 93–97
Święch Jerzy 6
Talko Leszek 117, 124
Tarkowski Alek 176–177, 181
Tischner Józef 207
Tochman Wojciech 166, 172
Todorov Tzvetan 6, 137
Tokarczuk Olga 58–62, 81, 158
Tokarska-Bakir Joanna 154
Troczyński Konstanty 55
Trzebiński Jerzy 45
Tuan Yi-Fu 128, 131, 132, 135
Tulli Magdalena 40–45, 158, 196
Turnau Grzegorz 177
Ugniewska Joanna 90, 106
Umińska Bożena 7, 50, 54
Urry John 149–151, 154
Valéry Paul 190
Van Dine S. S. (właśc. Willard Huntington Wright) 91

Nieukerken van Arent 209
Venclova Tomas 108
Vincenz Stanisław 157, 158
Vossler Karl 183, 185
Walczevska Sławomira 195, 200
Wallach Robert Wolfgang 182
Wańkiewicz Melchior 165
Wasilewska Anna 190
Wasilewski Jerzy Sławomir 192, 200
Weiss Tomasz 6
Wencel Wojciech 208
White Hayden 56, 62, 138
White Kenneth 128, 129, 135
Wieczorkiewicz Anna 150–151, 154
Wiegandt Ewa 157–158, 162, 164
Więcka Alicja 14
Winckelman Johann Joachim 182
Winogradow Wiktor 185
Wiśniakowska Lidia 54
Witkiewicz Stanisław Ignacy 156
Witkowski Michał 50
Witosz Bożena 67, 72
Wittgenstein Ludwig 105
Wojnar Irena 6
Wolf Naomi 195
Wolicka Elżbieta 36
Wolny-Hamkało Agnieszka 208
Wolny-Zmorzyński Kazimierz 165, 172
Woolf Virginia 28, 36
Wróbel Paulina 106
Wysłouch Seweryna 67–68, 72
Zabłocki Michał 177, 178, 180

Zagajewski Adam 130, 158
Zeidler-Janiszewska Anna 126, 134
Zieniewicz A. 56, 57, 62
Zimand Roman 148–149, 151, 154
Ziomek Jerzy 140, 141
Znaniński Florian 31
Zumthor Peter 17
Żabski Tadeusz 90, 99, 101, 107
Żarski Waldemar 60, 61, 62
Żmichowska Narcyza 47
Żmigrodzka Maria 54
Żukowski Dariusz 45
Żulczyk Jakub 15–17
Życieńska Ewa 36
Żywicki Mateusz 208

W najogólniejszej perspektywie *Interpretatywny słownik terminów kulturowych* jest odważną obroną wagi literatury oraz kompetencji historycznoliterackiej i teoretycznoliterackiej. Mocny nacisk położony został na performatywność tej wiedzy; stanowi ona szczęśliwe połączenie teorii i interpretacyjnej praktyki, zwraca uwagę swoją szczególną rolą w procesach rozumienia współczesnej rzeczywistości. *Interpretatywny słownik terminów kulturowych* wyrasta z praktyki, z zajęć prowadzonych z licealistami. To określiło poetykę podręcznika. Każde hasło przynosi teoretyczny komentarz i praktyczną weryfikację tej wiedzy w interpretacji oraz pożyteczną bibliografię. Znamienne, że ów teoretyczny komentarz często przybiera formę wykładu historii pojęcia. Jak myślę, nie jest to sprawa przypadku, ale rozmyślna próba wyminięcia ułomności tworzenia definicji. Powiadał wszak Nietzsche: zdefiniować można tylko to, co nie ma swojej historii.

Marian Bielecki