„Literatura środka"

Kontekst słowiański



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2011

„Literatura środka”
Kontekst słowiański



NR 2891

„Literatura środka”
Kontekst słowiański

pod redakcją
Barbary Stempczyńskiej i Lidii Mięsowskiej

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice 2011

Redaktor serii: Historia Literatur Słowiańskich
Bożena Tokarz

Recenzent
Anna Skotnicka

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Słowo wstępne 7

Violetta Mantajewska
Pop-/post-„literatura środka” 11

Barbara Czapik-Lityńska
Dubravki Ugrešić poszukiwania literatury środka 33

Lidia Mięsowska
Filozoficzne błazenady braci Priesniakowów. Rzecz o „dramaturgii środka”. . 41

Magdalena Majchrzyk
Na rozdrożach literatury i postkultury — aktywność medialna Wiktora Jerofiejewa a „literatura środka” 64

Andrzej Polak
Dlaczego nie antyutopia? *Kyś* Tatiany Tołstoj a „literatura środka” 74

Beata Pawletko
Wokół „literatury środka”. O literackich kompromisach na przykładzie prozy Edwarda Radzińskiego 87

Izabela Zawalska
Там, где нас нет Michaiła Uspienskiego i *Fantastyka* Borysa Akunina. Nowy status gatunku w literaturze popularnej? 101

Irena Betko
У пошуках „middle literature”: інтерпретація символів і мотивів масової культури в українській постмодерній прозї 111

Joanna Frużyńska
Intertekstualność prozy Borysa Akunina. Strategia apokryficzna (tom *Nefrytowy różaniec*) 122

Mariusz Kraska
Prosta sztuka zabijania? O konwencji kryminału we współczesnej prozie . . 131

Szymon Wałowski
(Re)konstrukcja kategorii prozy środka na podstawie powieści Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych* 144

Kamila Tuszyńska
Kolej transmedialna: stacja *Biały Potok* przez Hrabala, Haška, Grabińskiego . 155

Izabela Mroczek
Michal Viewegh — przypadek autora „literatury środka” 167

Мария Полякова
Белливуд: телевидение в действительности — действительность в телевидении 175

Agata Korycka
Istnienie rzeczywiste w rzeczywistości Matrix (na podstawie wybranych utworów Doroty Masłowskiej i Oksany Zabużko) 187

Małgorzata Semczuk
Rewizor dla…? Reinterpretacje klasyki rosyjskiej 202

Anna Ruttar
„Wysokie” i „niskie” inspiracje muzyczne w chorwackiej prozie współczesnej . 209

Monika Karwacka
„Drugorzędna literatura”. Dostojewski według Nabokova 217

Justyna Pisarska
O rosyjskim przekładzie *Domu dziennego, domu nocnego* Olgi Tokarczuk . . 230

Słowo wstępne

Tom *„Literatura środka”. Kontekst słowiański* zawiera artykuły, w których przedmiotem refleksji jest literatura popularna i jej przemiany na przełomie XX i XXI wieku, prowadzące do ukonstytuowania się (w literaturoznawstwie polskim w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku, w rosyjskim — nieco później, o czym piszą choćby K. Uniłowski, D. Nowacki, S. Czuprynin, A. Mieriežynska) zjawiska tzw. literatury środka (*middle literature*, *мидл-литература*), traktowanej jako synteza literatury elitarnej i masowej czy też może raczej jako kompromis między tymi dwoma rodzajami literatury.

Publikowane teksty są wynikiem rozważań literaturoznawców, teatrologów, medioznawców, badaczy różnych kultur słowiańskich: przede wszystkim rosyjskiej, a także polskiej, ukraińskiej, chorwackiej, czeskiej i białoruskiej. Autorzy starali się udowodnić, że literatura wysoka i popularna, pozostające przez lata w sferze wzajemnych dynamicznych oddziaływań, zniosły opozycję, w jakiej tkwiły od wieków (wedle ustaleń np. C. Miłosza, D. Macdonalda, U. Eco, A. Martuszewskiej, N. Kupiny, A. Litowskiej, N. Nikoliny, S. Czuprynina). W wyniku przezwyciężenia tego napięcia — jak pokazano w szkicach — powstające współcześnie utwory literackie z jednej strony stanowią „lżejsze” warianty literatury wysokiej (adaptacje wysokiej literatury dla „średniego” odbiorcy), z drugiej są formami literatury masowej, reprezentującymi wysoki poziom i stworzonymi nie tylko dla rozrywki czytelników (zawierają „drugi plan”, nie stronią od ironii, parodii, stylizacji itp.).

W tomie przedstawiono ujęcia problemu pozostające w sferze dociekań różnych dyscyplin: teoretycznoliterackich, kulturoznawczych i socjokulturowych, przeprowadzonych z użyciem różnorodnych narzędzi krytycznych i bogatych odwołań metodologicznych. Wyłoniła się też niezwykle interesująca perspektywa oglądu literatury rosyjskiej okiem nie-rusycystów, co ożywiło

zaprezentowane w dyskusji głosy i poszerzyło przyjęty punkt widzenia badań nad pisarstwem, dla przykładu, Borysa Akunina.

Oprócz tekstów dających podbudowę teoretyczną, najczęściej o charakterze postulatywnym czy deklaratywnym, uogólniających opisywane przemiany w kulturze ponowoczesnej, autorzy w oparciu o niesłychanie bogatą literaturę krytyczną zaproponowali swoje interpretacje terminu „literatura środka" oraz wskazali stratyfikacje na różnych poziomach konkretnych tekstów „kultury środka". Przywołując najbardziej znamienne dla omawianych zjawisk przykłady, prześledzili przemiany gatunkowe (w zakresie m.in. antyutopii, fantasy, kryminału) oraz towarzyszące im procesy hybrydyzacji i glokalizacji, wpisując je w nurt postmodernistycznych estetyk i poetyk. Omówione zostały również strategie narracyjne i odbiorcze, świadczące o przewartościowaniu roli pisarza w literaturze popularnej i „literaturze środka" (przywołano znamienne dla naszych czasów pytanie o granicę między pisarzem a zawodem „pisarza", o status pisarza i odbiorcy). Obserwacji poddano różne teksty kultury oraz ich wzajemne wpływy (literatura, przede wszystkim proza, a także dramat, teatr, e-literatura, malarstwo, muzyka, film, komiks), wyrażające się najpełniej w tzw. kulturze konwergencji, w zjawisku przenikania się odmiennych mediów.

Różnorodność zaprezentowanych w niniejszym zbiorze stylistyk i metodologii odzwierciedla rozmaitość ujęć kluczowego dla nas pojęcia „literatury środka", które ciągle wzbudza niemałe emocje z powodu swojej labilności, procesualności, a więc i nieokreśloności czy wręcz ambiwalentności. Stąd wielość dookreśleń „literatury środka", definiowanej jako „kompromis", „inny sposób myślenia o literaturze", nowa „formuła" literatury, „strategia intertekstualna", „inter/transmedialność", „literatura drugorzędna", „literatura podwójna" itp.

Zróżnicowanie stanowisk i podejmowanej problematyki podkreśla także fakt, że w tomie znajdują się studia traktujące o granicach scenicznej reinterpretacji tekstu „dramaturgii środka" czy o możliwościach i/lub ograniczeniach tłumaczeń „prozy środka".

Warto jednak podkreślić, że przy całym bogactwie podejmowanych kwestii i rozpiętości proponowanych rozwiązań metodologicznych zakreślone przez nas ramy czasowe — przełom ostatnich stuleci — sprawiły, że pozornie odległe koncepty spinane są klamrą powtarzających się słów kluczy (takich jak *intertekst*, *hybryda*, *gatunek* czy *parodia*), wpisujących wszystkie rozważania w kontekst ponowoczesności i postmodernistycznego myślenia o literaturze. Stąd na stronach przedłożonego tomu wiele odwołań do intertekstualności i strategii proponowanych przez jej twórców i badaczy czy wyraźne zainteresowanie przemianami genologicznymi i eksploracja gatunku w kategoriach przedmiotu zabiegów artystycznych, prowadzących do uobecnienia np. apokryficznej transpozycji poetyki czy samoświadomości literatury popularnej, wypływającej z jej hybrydowego charakteru.

Niniejszy tom, sygnalizując złożoność zagadnienia „literatury środka", akcentuje zarazem aktualność odwiecznego problemu przenikania i/lub współistnienia wysokiej i niskiej, masowej i elitarnej literatury/kultury. Dokonane analizy i odnotowane głosy w dyskusji nie pretendują, oczywiście, do miana ostatecznych i całościowych rozstrzygnięć, a stanowić mogą — w przekonaniu autorów i redaktorów — pretekst do podjęcia szerszych badań nad przywołanymi tutaj zagadnieniami.

Redaktorzy tomu

Violetta Mantajewska
Uniwersytet Śląski

Pop-/post-„literatura środka”

> Perspektywa spojrzenia na literaturę została zmieniona zatem wskutek faktu, że zaczęła się ona jawić nie tylko jako zbiór świętych arcydzieł, lecz również jako zastanawiająca wspólna domena Ulissesów i Tarzanów[1].
>
> Maria Janion

> Ta dziwna instytucja zwana literaturą[2].
>
> Jacques Derrida

Kultura/literatura masowa, kultura/literatura popularna? Możliwości „literatury środka”

We współczesnych ideologiach teoretycznych/dyskursach, modele literatury wypracowane przez jej systemy kategorii i pojęć zdetronizowały usankcjonowane klasyfikacyjne podziały: triadyczne, binarne; odrzuciły normatywną hierarchię gatunków, języków, która utrwalała redukcjonistyczne praktyki lekturowe. Projekt literatury jako instytucji języków/dyskursów, praktyk pisania postrzeganych w wymiarze fenomenu kulturowego (intersemiotycznego) i komunikacyjnego podważał kategorię „tradycyjnej” literackości. W XX i XXI wieku nastąpiła zasadnicza zmiana strategii wytwarzania tekstów, które są, w istocie, wielofunkcyjne, a literatura jest jednym z systemów w polisystemie kultury.

[1] M. Janion: *Jak możliwa jest historia literatury*. W: Eadem: *Humanistyka. Poznanie i terapia*. Warszawa: PIW 1982, s. 194.

[2] J. Derrida: *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jakiem Derridą rozmawia Derek Attridge*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2000, s. 30.

W erze posttypografii: nowej, elektronicznej piśmienności, sama będąc polisystemem (języków, kodów gatunków), zachowując swoją podstawową strategię komunikacyjną: nadawca(-y)/wytwórca(-y)/kod(-y)/użytkownik(-cy), zajmuje silną pozycję, prymat linearności — nadal posiada moc generowania ideologii w systemie kultury. Prawo przechodzenia z galaktyki Gutenberga do galaktyki Turinga zmodyfikowało proces wytwarzania pisma/tekstu, a pod naporem kultury logowizualnej („słowa monitorowego", „zdigitalizowanego alfabetu") uległo zmianie myślenie tekstowo-linearne (historycznie warunkowane), zastępowane, w istocie, myśleniem powierzchniowym ekranu (wyobraźniowym) — w rezultacie tego procesu literatura poddawana jest procesowi hybrydyzacji/symulacji/wirtualizacji, zyskując dodatkowe potencje. Lecz w dobie społeczeństwa numerycznego pisma — „monitorowe" słowo pisane znajduje się w centrum polisystemu. W erze posttypografii technologie tekstu operacjonalizujące pismo uwikłane w sferę ikoniczną, audialną nie neutralizują jego przekazu, lecz raczej wyposażają w dodatkowe bodźce — alfabet pozostaje pierwotną matrycą kultury.

Kwestia obiegów społecznych literatury sformułowana przez Stefana Żółkiewskiego jest konstytutywna dla redefinicji obowiązujących norm i gatunków funkcjonalnych w historii literatury. Będąc kategorią historyczno-socjologiczną, uwolniła literaturę od wartościowania tekstu przez normatywne estetyki, a także układ hierarchiczny/biegunowy, w konsekwencji stała się kategorią operacyjną:

> Pojęcie obiegu uniezależnia się od kryteriów estetycznych. Jest kategorią historyczno-socjologiczną. Uznajemy, że pozytywnie rozwiązaliśmy problem właściwości danego obiegu, gdy potrafimy odpowiedzieć, jakimi regułami w stosunku do danego tekstu kierują się nadawcy w szerszym sensie, w jakiej roli społecznej występuje nadawca w węższym sensie, w jakich sytuacjach komunikacyjnych z reguły funkcjonuje **dany literacki przedmiot semiotyczny i jakie w związku z tym pełni funkcje rzeczowe i semiotyczne, oraz — wreszcie — z jakim typem socjologicznym publiczności literackiej mamy przy jego odbiorze do czynienia w statystycznej większości wypadków. Istotne jest, jakie statystyczne trwałe relacje wiążą te wszystkie elementy**[3].

Wypracowanie modelu „literatury środka", którego podjęli się rosyjscy krytycy i pisarze, operacjonalizacja historyczno- i teoretycznoliterackich kategorii opisowych byłaby niemożliwa bez rozpatrzenia kwestii sytuacji kultury/literatury w obiegu(-ach) współczesnej komunikacji, ale także determinujących ją zmian stratyfikacji społecznej. Jej definicja była pierwotnie konstruowana w odniesieniu do utrwalonych i usankcjonowanych przez

[3] S. Żółkiewski: *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia.* Warszawa: Wiedza Powszechna 1985, s. 187—188 [podkr. — V.M].

teorię literatury (genealogię) opozycji estetycznych (aksjologicznych) utrwalanych przez normatywne estetyki i umieszczała ją w tradycyjnych modelach redukcjonistycznych: triadyczym/binarnym. Dyskusje o kulturze i literaturze masowej, próby jej kulturologiczno-socjologicznego waloryzowania podejmowano w Europie, a także w USA od lat pięćdziesiątych[4]. Przemiany kulturowe w Rosji postsowieckiej — poddanie kultury prawom komercji, reklamy, definiowanie książki jako produktu wymusiło rewizję literatury, podważając kanon „literackości” i zaowocowało zmianą jej lokalizacji w obiegu społeczno-komunikacyjno-kulturowym:

> Gdy w Rosji postsowieckiej książka stała się towarem, na rynek czytelniczy runęła lawina masowej, komercyjnej produkcji wydawniczej. Ten rodzaj literatury, na Zachodzie zadomowiony od dawna jako naturalny produkt kultury masowej, przeciwstawiono w Rosji literaturze elitarnej, wysokiej, podobnie zresztą jak w swoim czasie na Zachodzie. W opinii intelektualistów jest to literatura trywialna, paraliteratura, subliteratura, pseudoliteratura, literatura bulwarowa, kiczowata lub po prostu — jak to określano przed stu laty — literatura dla kucharek. Słowem — literacki śmietnik, użytkowany wyłącznie w celu zabijania czasu[5].

Alicja Wołodźko-Butkiewicz konstatowała, że oswajanie się z ekspansją „literatury masowej” było w Rosji procesem złożonym, a nowe zjawiska związane z pojawieniem się nowych technologii (proces mediatyzacji, digitalizacji, wirtualizacji rzeczywistości), nieprecyzyjność terminologiczna (literatura popularna/masowa) komplikowały postrzeganie istoty procesów zachodzących w kulturze. Rozwój rynku wydawniczego, komercjalizacja kultury i książki jako towaru konsumpcyjnego powodowały, że nie kultura elit (kanonu), arcydzieł, lecz masowa, popularna kształtowała świadomość społeczeństwa. W Rosji radzieckiej, począwszy od lat dwudziestych XX wieku, kultura masowa (*masskult*)[6] była narzędziem skutecznej prokomunistycznej

[4] J. Hart: *The Popular Book: a history of America's literary Taste*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press 1950; C. Bode: *The Anatomy of Popular Culture 1840—1861*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press 1959; R. Williams: *The Long Revolution*. New York: Columbia University Press 1961, London: Chatto & Windus 1961; D. Daiches: *A Critical History of English Literature*. New York: Penguin Books 1960; L. Löwenthal: *Literature, Popular Culture and Society*. Prentice Hall: Pacific Books 1961; Ch. Nisard: *Histoire des livres populaires en France*. Paris 1962 [2e éd., revue, corrigée et considérablement augmentée]; J. Charpentreau, R. Kaës: *La Culture populaire en France*. Paris: Editions ouvrières 1962; J.-L. Bory: *Eugène Sue. Le roi du roman populaire*. Paris: Hachette [impr. Brodard-Taupin] 1962.

[5] A. Wołodźko-Butkiewicz: „*Projekty literackie*” *Borysa Akunina.* „Przegląd Rusycystyczny” 2003, nr 1, s. 62.

[6] Warto odnotować wydaną w latach dziewięćdziesiątych w Stanach Zjednoczonych książkę, w której poddano analizie zjawiska kultury masowej lat 1917—1953 w paradygma-

demagogii, a jej podstawową funkcję perswazyjną (wychowawczą) sprowadzić można do celu: propagandy ideologicznej — ustanowienie nowej aksjologii „człowieka radzieckiego", natomiast tzw. literatura popularna, która zajmowała znaczące miejsce na rynku wydawniczym w Europie, stanowiła w Rosji niszę mimo popytu czytelników[7].

W latach osiemdziesiątych i na początku dziewięćdziesiątych zarówno socjologowie kultury, jak i literaturoznawcy podejmują próbę diagnozy i systematyzacji nowych zjawisk historycznoliterackich[8]. W „profesjonalnej" prasie literackiej pisarze, poeci, krytycy, teoretycy i historycy rewidują miejsce i znaczenie literatury w społeczeństwie globalnym, dyskutują o dynamice jej rozwoju i tym faktem, jak można przypuszczać, należy tłumaczyć pojawienie się kategorii „literatura środka" i jej terminologiczną funkcjonalność, „otwartość" — określenie jej dynamiki zmiany, procesualności. W oparciu o utrwalone kanony tradycyjnych, normatywnych poetyk triadycznych/binarnych dyskutanci tworzą modele literatury popularnej, wprowadzając kategorię „literatura środka"[9], sytuując ją pomiędzy literaturą „jakościową", artystyczną, poważną, wysoką, literaturą kategorii „A" a niby-literaturą, pseudoliteraturą, nieliteraturą, makulaturą, chałturą (Siergiej Czuprinin). Według typologii sformułowanej w debacie przez Borisa Groysa, nowy model literatury w historycznieliteracko skanonizowanej hierarchii pozostaje alternatywą wobec literatury „tradycyjnej", jakościo-

---

cie teoretyczno-metodologicznym odmiennym niż w rosyjskich pracach historycznoliterackich. W badaniach rosyjskich i radzieckich dominował aspekt perswazyjny tekstów; literaturę traktowano jako „narzędzie" propagandy ideologicznej, natomiast w amerykańskich — reinterpretowano w szerokim kontekście zmian stratyfikacji społecznej i strategii komunikacyjno-kulturowych: *Mass Culture in Soviet Russsia: tales*, *poems*, *songs*, *movies*, *plays and folklor 1917—1953*. Ed. by J. von Geldern and R. Stites. Bloomington, Inadianapolis: Indiana University Press 1995.

[7] „Władze ZSRR ledwo tolerowały literaturę popularną, mimo wielkiego na nią popytu; jej nakłady, zwłaszcza tej tłumaczonej z języków obcych, zawsze były niskie, a kolportaż ograniczony. […] W czasach radzieckich forsowano punkt widzenia, zgodnie z którym komercyjna literatura masowa jest »seryjną produkcją« systemu kapitalistycznego, mającą neutralizować »inicjatywę polityczną mas«, m.in. poprzez rozpowszechnianie treści pornograficznych". Zob. A. Wołodźko-Butkiewicz: „*Projekty literackie*"…, s. 63, 64.

[8] М. Берг: *Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе*. „Новое литературное обозрение" 2000, № 22; В.П. Руднев: *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*. Москва 1999, s. 156; К. Кокшенева: *Революция низких смыслов*. Москва 2001.

[9] М. Амусин: *…Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков*. „Вопросы литературы" 2009, № 3; С. Кибальник: *„Гибридизация" и „глокализация" в современной русской литературе (В. Пелевин и С. Минаев)*: http://www.literarus/com/arkiv/rus2009/rus3f_2009.php.; С. Чупринин: *Звоном щита*. „Знамя" 2004, № 11; С. Чупринин: *Литература высокая и массовая: от конфликта к компромиссу. 12 тезисов:* http://www.literarus/com/arkiv/rus2009/rus3f_2009.php.

wej, „archiwalnej” (Groys) a masowej, rozrywkowej i/lub poznawczej[10]. Nowa stratyfikacja literatury (literatur) była warunkowana przez zmianę paradygmatu kulturowego, sytuację na rynku książki, rozprzestrzenianie się „produkcji” literatury masowej (czytadeł, trywialnej, rynkowej, niskiej, śmietnika), a także niezmiennej pozycji artystycznej, awangardowej (również w wariancie postmodernistycznym) i tej „trzeciej” — „literatury środka”[11]. Wprowadzenie nowej kategorii operacyjnej wynikało z historycznoliterackiej potrzeby opisu zjawiska „multiliteratury” rozumianej jako konglomerat równoprawnej, lecz w różny sposób konstruowanej hybrydycznej tekstualności[12]. Ustalenie nowych modeli stratyfikacji społecznej, obiegów komunikacyjnych, ich wzajemnych relacji, kategorię *middle literature* konstytuował proces historycznoliteracki. Dynamiczna relacyjność pomiędzy modelami literatur/gatunków — zdaniem Czuprynina — znosi ich opozycyjność, podział binarny. Do „literatury środka” w równym stopniu można odnieść „złagodzone” warianty wysokiej („серьезность light” — Michaił Ratgauz)[13], jak i modele literatury masowej, które wyróżniają się „wysoką jakością”. Kondycja kultury postmodernistycznej XX i XXI wieku, hybrydyzacja jakości językowych, tekstowych, zniosła tradycyjny dychotomiczny model, a hegemonia czystości gatunkowych narzuconych przez normatywne estetyki została obalona, dlatego też jako alternatywa pojawiło się pojęcie „multiliteratura”, definiowane jako ustrukturyzowany konglomerat nie tylko tekstów, lecz i literatur[14]. Stratyfikacja „wertykalna” procesu została zastąpiona „horyzontalnym” rozmieszczeniem różnych równoprawnych modeli literatur (Czuprynin)[15].

W literaturoznawstwie polskim klasyfikacja tekstów na: wysokie, uczone, artystyczne, wysokoartystyczne oraz na nizinne, popularne, trywialne, paraliterackie, kicze, w procesie synchronii i diachronii ma ustabilizowany

[10] „В обоих этих смыслах качественная литература (Борис Гройс называет ее «архивной», а большинство критиков и читателей — «традиционной») выглядит альтернативой, с одной стороны, актуальной словесности, стремящейся разомкнуть границы текстового пространства, а с другой словесности массовой, развлекательной и/или познавательной”. Cyt. za: С. Чупринин: *Звоном щита*…, s. 3.

[11] „Причом дихотомическое разделение по одному, пусть даже и существенному признаку […] не работает тоже. Так как не учитывает ни новых контекстов, в которые включаются привычные явления, ни разного рода гибридных, амбивалентных образований, ни утверждения в собственных правах такой новой для России формы как мидлл-литература, располагающаяся в прмежутке между качественной, серьезной и массовой, развлекательной литературами”. Zob. ibidem, s. 8.

[12] Ibidem, s. 3.

[13] „Тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними”. Cyt. za: С. Чупринин: *Звоном щита*…, s. 6.

[14] Ibidem, s. 9.

[15] Ibidem.

charakter, a utrwalona typologia jest fundowana na opozycji estetycznej. Według Żółkiewskiego, funkcjonuje w historii literatury jeszcze jedna typologia: literatura artystyczna i paraliteratura, jako trzeci człon relacji wprowadzono gatunek „folklor”[16]. Określenie statusu zależności (przechodniości) pomiędzy segmentami zostało ostatecznie rozstrzygnięte w latach siedemdziesiątych XX wieku. Kategoria obiegu społecznego znosiła kryteria estetyczne i tym samym jako czynnik różnicujący przyjęto model socjokulturowy, co pozwoliło neutralizować postrzeganie poetyki tekstów popularnych jako produktu rozkładu poetyk wysokoartystycznych, a — jak suponuje Zbigniew Jarosiński — literatura popularna nigdy nie pretendowała do miejsca zajmowanego przez literaturę wysokoartystyczną, nie aspirowała do tworzenia kanonów literackich, pozostając jedynie w relacji symbiotycznej:

> Literatura popularna znajduje w literaturze wysokiej rację swego bytu, sztuka wysoka znajduje w sztuce banalnej konieczne dopełnienie. Obie pozostają poza granicą oddzielającą literaturę od tego, co literaturą nie jest. Obie również znajdują się naprzeciw twórczości brukowej, jako tej, która w całości rozgrywa się w sferze jednostkowej i zbiorowej nieświadomości, między przerażeniem a pożądaniem[17].

Relacje pomiędzy binarnymi modelami mają charakter względnie trwały — literatura popularna jest demistyfikacją norm, poetyk literatury wysokoartystycznej, tym samym staje się jej rewersem: „gwarantując ciągłość między normami obecnymi w aktualnej synchronii literackiej”[18]. „Literatura środka” stanowi formy hybrydyczne, przejściowe, obecne we współczesnym procesie historycznoliterackim, a próby jej re-/definicji przeprowadzone przez pisarzy i krytyków mają charakter — jak można sądzić — pragmatyczny, a nie strukturalny. Ten projekt nie realizuje własnych reguł, lecz podejmuje, wybiera z repertuaru istniejących — nie stanowi antytezy kultury wysokiej, lecz jej kopię. Na ten aspekt kultury masowej w Rosji zwraca uwagę Wołodźko-Butkiewicz: „[…] kultura masowa jest »zarówno antytezą kultury elitarnej, jak i jej kopią«”[19]. W równym stopniu to stwierdzenie może dotyczyć „literatury środka”.

Polscy teoretycy i historycy literatury w latach dziewięćdziesiątych XX wieku także podejmowali zagadnienie modalności tekstów, wprowadzając do

---

[16] S. Żółkiewski: *Wiedza o kulturze literackiej*…, s. 187.

[17] Z. Jarosiński: *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*; J. Kamionkowa: *Almanachy literackie jako przejaw dziewiętnastowiecznej kultury popularnej*. W: *Formy literatury popularnej*. Red. A. Okopień-Sławińska. Wrocław—Warszwa—Kraków—Gdańsk: Zakład Narodowy im Ossolińskich 1973, s. 13.

[18] Z. Jarosiński: *Literatura popularna*…, s. 14.

[19] В.П. Руднев: *Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*. Москва 1999, s. 77. Cyt. za: A. Wołodźko-Butkiewicz: „*Projekty literackie*”…, s. 63.

typologii jako modele opisowe pojęcia pokrewne, określające literaturę popularną/masową, lecz nie w pełni z nią tożsame, takie jak: tandeta, banał, kicz, bylejakość, „estetyka śmietnika”. W opozycji do literatury wysokoartystycznej jako nowy kwalifikator wprowadzono wyróżnik: literatura „niska”, „trywialna”, „rynkowa”[20]. W dyskursie historycznoliterackim i krytycznym pojawiła się kategoria Anny Martuszewskiej „ta Trzecia”[21], Jerzego Maciejewskiego „obszary trzecie”. W sytuacji kultury postmodernistycznej nie jest już możliwe grupowanie tekstów jako przynależnych do pojedynczych systemów. Operowanie kliszą, kopią, antywzorcem wynikało z relacyjności między obiegami, podporządkowania się prawu stratyfikacji horyzontalnej literatury, świadczyło raczej o dekonstrukcji/asymilacji modeli językowych/gatunkowych (inwariantywność). W projekcie post- nastąpiło pragmatyczne zrównanie nobilitujące kicz, tandetę, trywialność, ale jednocześnie te jakości zasiliły potencję literatury wysokiej — postmodernizm uwolnił literaturę z przymusu nowatorstwa, literatura przestała być „zbiorem świętych arcydzieł” (M. Janion)[22]. Autora/nowatora zastąpił kopista/*ghost writer*/czytelnik/oglądacz/podglądacz tekstu-gry, tekstu-bloga — hipermedialnego pisma. Autorzy współcześni plądrują kulturę, manipulują potencjałem języka(-ów), korzystają z zasobów archiwum, biblioteki, kina, sieci — literatura intertekstualnie przekodowuje przyjęte normy kultury/literatury, demontuje i re-/konstruuje. Pisarza przestały bowiem zobowiązywać jakiekolwiek ideologie poza jego własną: „Wolno również nie być nowatorem” (Tadeusz Szkołut)[23]. Potrzeba nowatorstwa,

[20] J. Maciejewski: „*Obszary trzecie*” *literatury*. W: Idem: *Obszary i konteksty literatury*. Warszawa: Wydawnictwo DiG 1998, s. 66—67.

[21] A. Martuszewska: „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 1997; R. Sulima: *Wprowadzenie do semiotyki śmieci*. W: Idem: *Antropologia codzienności*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2000; A. Martuszewska: *Niekoniecznie popularna popularność, czyli o niektórych relacjach między wysoką a niską literaturą w prozie postmodernistycznej*. W: *Postmodernizm po polsku?* Red. A. Izdebska, D. Szajnert. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego [„Acta Universitatis Łodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum 8”] 1998, s. 175—189.

[22] M. Janion: *Jak możliwa jest historia literatury*…, s. 194.

[23] „[…] artysty nie obowiązują już żadne nakazy ani zakazy. Tam zaś, gdzie wszystko wolno, wolno również nie być nowatorem”. Zob. T. Szkołut: *Tryumf i schyłek kategorii nowości w sztuce i estetyce współczesnej*. W: Idem: *Awangarda. Neoawangarda. Postawangarda*. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej 1998. Por. także literaturę traktującą ten aspekt zmian: M. Lachman: *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku*. W: *Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką, kulturą i myślą humanistyczną*. Red. W. Bolecki, R. Nycz. Kraków: Universitas 2004, s. 67—105. Kondycji literatury polskiej po 1989 roku poświęcono m.in. artykuły: A. Nasiłowska: *Literatura po 1989 roku — czy czas na podsumowania?*; T. Kunz: *Rzeczywiste — tekstowe — społeczne. O potrzebie innej socjologii literatury*; A. Zawadzki: *Antropolgia, nihilizm, hermeneutyka*; I. Wasiów: *Kooperatywy*; J. Potkański: *Literatura najnowsza. Próba serializacji*; P. Czapliński: *Późna nowoczesność*. W: *20 lat literatury polskiej 1989—2009. Idee, ideologie, metodologie*. Red. A. Galant, I. Wasiów. Szczecin 2008. Por. także: A. Zieniewicz: *Efekty prozy (na przełomie*

„talent demiurga”[24] zostały zastąpione sprawnością pisania/przepisywania/kopiowania — powtarzalność stała się nadrzędną strategią.

Również literatura „trzecia”, „środka” tworzy nowe warianty „pod naporem kultury wizualnej”[25], ale także — monitorowego słowa pisanego poddanego technologizacji i operacjonalizacji. Współczesna proza polska, tak jak i rosyjska, uwikłana jest w multimedialną, logowizualną rzeczywistość, kulminuje w niej nie tylko *déjà lu*, lecz także *déjà vu*, *déjà écrit.* Podwójnie zmediatyzowana realność (przez język, obraz), logowizualna tekstualność wy-/twarza „projekty literackie” Borisa Akunina, które wpisują się w dekonstruowany model literatury, wirtualnej/symulowanej realności: „[…] widoczne jest też zafascynowanie tego autora światem nowego, wszechstronnego interakcją (teatr, wizja, fonia) Internetu. Akunin widzi w Internecie nową przestrzeń, którą warto zagospodarować dla potrzeb kultury”[26]. Pisze powieści, które stanowią projekt gry komputerowej, użytkownik/czytelnik staje się *ghost writerem* tekstu, multimedialność, interakcyjność rozszerzają możliwości komunikacyjne tekstu(-ów)/języka(-ów) i odpowiadają na potrzeby społeczeństwa numerycznego:

> Интернет повинен в том, что мне перестало хватать возможностей „бумажного текста”. Бумага сковывает воображение, делает связь автор-читатель односторонней. У меня есть проект, который я называю NPF (No-pulp fiction). Это **проект мультимедийной интерактивной (и при этом полноценной) беллетристики, существование которой на бумаге в принципе невозможно**. Если проект осуществится, его прьемера состоится в Интернете[27].

Postmodernistyczne kopiowanie, zestawianie, fragmentacje klasyki, kodowanie, poddanie literatury serializacji nadają tekstowi dodatkowych potencji; „elektroniczny druk”, wirtualizacja „papierowego tekstu” znoszą dominację werbocentryzmu — ograniczoność jednostronnego zapośredniczenia w świecie przez język; *logos* słowa zastępuje obraz — elektroniczne pismo monitorowe, zdigitalizowany alfabet. Współczesna literatura wyposażona w metateoretyczną świadomość degradacji werbalnych form komunikacji i im-

---

stuleci); M. Zaleski: *Co dalej*?; M. Hopfinger: *Zmiana miejsca*; A. Nasiłowska: *Estetyka postmodernizmu wobec literatury w dobie internetu.* W: *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury?* Red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner. Warszawa: IBL PAN Wydawnictwo 2008.

[24] M. Hopfinger: *Zmiana miejsca*…, s. 162.

[25] M. Lachman: *Literatura do oglądania? Proza polska po 1989 pod naporem kultury wizualnej*. „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7.

[26] A. Wołodźko-Butkiewicz: „*Projekty literackie*”…, s. 66.

[27] Zob. www.ramble.ru, Rambler — ludi goda 2001, *Grigorij Czhartiszwili* — Boris Akunin. Cyt. za: A. Wołodźko-Butkiewicz: „*Projekty literackie*”…, s. 68 [podkr. — V.M].

plikowanych przez nią modeli porozumiewania się konfigurowała nowe „pismo obrazkowe” jako zamierzony element strategii pisarskich. Włączenie do tekstu elementów pozawerbalnych (ikonicznych, audialnych) jako pełnoprawnych komponentów tekstu wzmacniało jego możliwości, a w konsekwencji tekst zyskiwał znaczenie w równym stopniu czytelnego, widzialnego i słyszalnego, lecz przez korzystanie przede wszystkim z kodów wizualnych obecnych w obrębie kultury masowej, m.in.: animacja, komiks, reklama, teledysk, a także gry sieciowe, przekaz telewizyjny, literatura stawała się przekładem intersemiotycznym. „Multiliteratura” odpowiada na potrzeby multimedialnej świadomości człowieka ery ponowoczesnej/posttypograficznej — kultury logowizualnej społeczeństwa telematycznego ery Turinga.

Umberto Eco konsekwentnie staje w obronie kultury masowej, która znajduje się w stanie permanentnego podejrzenia i oskarżenia, a w jego ocenie jest ona konstytutywnym elementem współczesności. „Koniec pisma” stanowił, w istocie, projekt nowego paradygmatu kulturowego, Barthes'owskiej pisualności będącej początkiem nowej, posttypograficznej ery. Obalił apokaliptyczną wizję kryzysu użytkowania pisma i tym samym podważył fałszywą *épistémè*: przekonanie o hegemonii werbocentryzmu, a w konsekwencji prymarnego miejsca literatury w systemie komunikacji społecznej:

> Ocenianie roli druku w odniesieniu do modelu człowieka charakterystycznego dla kultury opartej na komunikacji oralnej i wizualnej jest przejawem krótkowzroczności historycznej i antropologicznej, która dotknęła wiele osób. Postępować trzeba inaczej, a droga, jaką należy kroczyć, to ta, którą pokazał Marshall McLuhan w swojej *Galaktyce Gutenberga.* W książce tej próbuje on wyjaśnić, na czym polegają właściwości nowego „człowieka ery Gutenberga” — razem z jego systemem wartości — w odniesieniu do którego trzeba będzie oceniać nowe oblicze komunikacji kulturalnej[28].

Wszelka komunikacja kulturowa stanowi polisystem i jest wielofunkcyjna, ale i ona sama jako polisystem mimo zasadniczej linearności układu: nadawca(-y)/kod(-y)/użytkownik(-cy) ma zdolność reprodukcji wielu systemów — poddawana jest nieustannej procesualności. Od momentu wynalezienia druku nastąpiła era drukowalności, która stanowiła pole działań społeczno-komunikacyjnych tego, co masowe, projektując erę kultury masowej. Pierwotna oralność została zastąpiona wtórną pisalnością/czytelnością — wynalezienie druku — drukowalność/kopiowalność alfabetu/pisma warunkowało zmianę paradygmatu kultury typograficznej, która w XXI wieku, w erze ponowoczesnej została wyparta przez prymarną w kulturze masowej, posttypograficznej kategorię wizualności — język utracił nadrzędną funkcję przedstawienia

[28] U. Eco: *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*. Przeł. P. Salwa. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2010, s. 67.

i poznania rzeczywistości. Digitalne pismo, numeryczny alfabet zastąpił drukowalny. *Logos* słowa poddany operacjonalizacji, symulacji zyskał dodatkowe potencje, a współczesny „elektroniczny alfabet bezpośredniej globalnej komunikacji i »wspólności« nie jest starożytnym, dzielącym dziedzictwem wieży Babel, lecz ruchomym obrazem"[29] — *simulacrum* rzeczywistości. Kultura komunikacji masowej (pierwotnie druku) ukształtowała świadomość społeczeństw, globalna zaś świadomość społeczeństwa telematycznego multiplikowana przez możliwości samoreprodukcji systemów w XXI wieku zyskała dodatkowe wzmocnienie:

> […] zjawiska semiotyczne, czyli wzory komunikacji międzyludzkiej rządzone przez znaki (kultura, język, literatura, społeczeństwo), które można zrozumieć i zbadać w sposób bardziej adekwatny, postrzegając je jako systemy, nie zaś konglomerat całkowicie różnych elementów, stało się jednym z wiodących poglądów w większości współczesnych nauk humanistycznych. W miejsce pozytywistycznego gromadzenia danych, zbieranych *bona fide* na gruncie empirii i analizowanych na podstawie ich materialnej *substancji*, pojawiło się podejście funkcjonalistyczne, oparte na badaniu *relacji*[30].

Punktem wyjścia do rozważań dotyczących funkcjonalnych klasyfikacji strategii komunikacyjnych jest teoria polisystemu, której kryteria obalają przekonanie o homogeniczności kultury — ponowoczesna jest federacją dystrybucji subkultur/subliteratur. Itamar Even-Zohar w swej książce *Polysystem Theory* (1979) konstruuje teorię polisystemu, w aspekcie diachronii, jako tworu otwartego, dynamicznego i heterogenicznego — przeciwieństwo perspektywy synchronicznej, która we współczesnej kulturze ery Turinga straciła rację bytu:

> Proponowany termin podkreśla wielokrotność przecięć i nakładających się na siebie struktur, a zatem wyższy stopień ich złożoności, kładąc przy tym nacisk na fakt, iż jednorodność nie jest niezbędnym warunkiem funkcjonowania systemu. Uznanie historycznej natury systemu […] zapobiega przekształceniu zjawisk historycznych w serie ahistorycznych, nie powiązanych ze sobą wydarzeń[31].

W pracach teoretycznych konstatuje, że połączenie heterogeniczności z funkcjonalnością jest możliwe przy założeniu, że jednostki (elementy, funkcje) stanowią alternatywne systemy jednoczesnych opcji. Fundamentalna staje się hipoteza Evena-Zohara, według której, „systemy nie są sobie równe, lecz

[29] G. Steiner: *Jutro*. W: Idem: *W zamku Sinobrodego. Kilka uwag w kwestii przedefiniowania kultury*. Przeł. O. Kubińska. Gdańsk: Atext 1993, s. 126—127.

[30] I. Even-Zohar: *Teoria polisystemów*. Przeł. K. Lukas. „Przestrzenie Teorii" 2007, nr 7, s. 347.

[31] Ibidem, s. 349, 350.

tworzą pewną hierarchię w obrębie polisystemu”[32]. Teoretyk posługuje się modelami semiotycznymi: kanonizacji/dekanonizacji rosyjskiego formalisty Jurija Tynianowa i jego hipoteza dynamiczności procesu synchronii/diachronii systemu historycznoliterackiego, którą autor polisystemu określa mianem procesualności. Tynianowska zmiana na osi diachronii powoduje wypieranie i przemieszczenie warstwy modelu/gatunku, lecz zasadnicza kwestia w teorii polisystemu jest następująca:

> […] w odniesieniu do polisystemu nie można mówić o *jednym* centrum, o *jednym* obszarze peryferyjnym, ponieważ hipoteza zakłada istnienie kilku takich pozycji. Ruch może mieć miejsce np. wtedy, gdy dana jednostka (element lub funkcja) ulegnie przemieszczeniu z peryferii jednego systemu na peryferie sąsiedniego systemu w obrębie tego samego polisystemu, skąd może (ale nie musi) przesunąć się dalej w kierunku tego drugiego[33].

Kategoria procesualności wyjaśnia przyczyny transferu i aktualizacji systemów, a procesy w nich zachodzące (z uwzględnieniem podstawowych procedur: selekcji, manipulacji, amplifikacji, usuwania) dokonują się na faktycznych produktach (werbalnych/niewerbalnych) odnoszących się do polisystemu. Badaczem, który dokonał konceptualizacji socjokulturowych wyróżników produkcji tekstu w kategoriach stratyfikacji literackiej, był Wiktor Szkłowski[34]. Zgodnie z jego tezą teksty (ich zmienny repertuar, modele) pozostają w sferze napięć między systemem skanonizowanym i nieskanonizowanym: „dochodzą do głosu — zdaniem Evena-Zohara — w każdej kulturze, ponieważ nieustratyfikowana społeczność ludzka nie istnieje”[35]. W jego teorii paradygmat Szkłowskiego został rozszerzony przez operacjonalizujące system pojęcia: relacyjność i procesualność zarówno w odniesieniu do kanoniczności statycznej, jak i dynamicznej[36] w systemie literatury, a także dyferencjację centrum/peryferie systemu w polisystemie kultury. Literatura traktowana jako model socjokulturowy zajmuje centralną pozycję jedynie na poziomie (uni)-systemu literackiego — gwarantem tego miejsca nie jest zbiór czy repertuar tekstów, które są „tylko częściowymi przejawami literatury — przejawami, których zachowania nie sposób wytłumaczyć ich własną strukturą. Można je natomiast wyjaśnić na poziomie (poli)systemu literackiego”[37] — suponuje badacz. W granicach swojego systemu literatura może ulec transpozycji/przemieszczeniu z centrum ku peryferiom. W polisystemie kultury (na kilku

[32] Ibidem, s. 352.
[33] Ibidem.
[34] Ibidem, s. 354.
[35] Ibidem, s. 355.
[36] Ibidem, s. 358.
[37] Ibidem, s. 357.

poziomach), lecz zawsze zajmuje centralną pozycję, jeśli spełnia wymóg **adekwatności**:

> Literatura jako instytucja socjokulturowa może w dalszym ciągu istnieć, natomiast miernikiem stopnia jej „adekwatności" jest pozycja, jaką zajmuje ona w obrębie kultury. Przykładowo sytuacja, w której literatura zostaje zepchnięta na peryferie kultury, może być widomym znakiem takiej nieadekwatności[38].

Model polisystemu zakłada kanoniczność statyczną i **dynamiczną**, ostatnią można zdefiniować w następujący sposób: „[…] pewien model literacki zostaje ugruntowany jako zasada, która okazuje się produktywna w systemie przez jego repertuar"[39], przy jednoczesnej aktywizacji modeli alternatywnych opcji (również tych skanonizowanych). Istotny dla konstruowania modelu „literatury środka" jest fakt, że w teorii polisystemu ustanawia się typ kanoniczności dynamicznej, która odnosi się do: 1) poziomu tekstów, 2) **poziomu modeli**. Repertuar tekstów z kwalifikatorem kanoniczności statycznej dotyczy tekstów skończonych, historycznie usankcjonowanych, które kultura pragnie zachować (ten status mają arcydzieła literatury, a także teksty z zamkniętego zbioru historii literatury), natomiast kanoniczność dynamiczna dotyczy poziomu modeli (w systemie) rozumianych jako „zasada, która okazuje się produktywna w systemie poprzez jego repertuar"[40], i to on decyduje o **dynamice systemu literatury** i jej miejscu (adekwatności) w polisystemie kultury. *Casus* **post-/pop-**„literatury środka", zgodnie z prezentowaną teorią, która operuje zarówno gatunkami/tekstami/językami skanonizowanymi, jak i nieskanonizowanymi, jest „dziełem otwartym", „ruchomym", napisanym w technice *bricolage*, posługuje się wszystkimi możliwymi zbiorami tekstów (z całości repertuaru kultury), w tym także „skończonymi produktami" (Even-Zohar), których znaczenie nie polega na tym, że są „wydajne jako skończony produkt, lecz na tym, że stają się potencjalnym kompletem instrukcji, tzn. modelem"[41] do konstruowania/składania — stają się „tekstem" fraktalnym według określenia Rolanda Barthes'a. „Literatura środka" jest w stanie dynamicznego rozwoju i wytwarza własne modele, których znaczenie dla systemu literatury i polisystemu kultury pozostaje w sferze dynamicznego wytwarzania — relacyjnej mediacji między typem „pierwotnym" i typem „wtórnym" (Even-Zohar), który „poprzez wprowadzenie nowych elementów, skutkiem czego każdy produkt staje się mniej przewidywalny, jest cechą repertuaru (i systemu) nowatorskiego"[42]. Teoria

[38] Ibidem, s. 355, 356.
[39] Ibidem.
[40] Ibidem, s. 358.
[41] Ibidem.
[42] Ibidem, s. 360.

polisystemów detronizuje redukcjonistyczny model hierarchiczny/biegunowy (tiradyczny/binarny) procesów socjokulturowych/komunikacyjnych zachodzących w procesie historycznoliterackim, zdaniem Evena-Zohara, wskazuje na nieusuwalną procesualność i dynamikę w wymianie międzysystemowej — w pewnej określonej kulturowej i społecznej całości:

> Heterogeniczność można połączyć z funkcjonalnością pod warunkiem założenia, iż jednostki (elementy lub funkcje), które pozornie nie dają się ze sobą pogodzić, **nie tyle pozostają we wzajemnym stosunku jako poszczególne jednostki (elementy lub funkcje), ile raczej stanowią po części alternatywne systemy jednoczesnych opcji**[43].

Kwestia projektu „literatury środka” i jej miejsca zajmowała badaczy amerykańskich od lat pięćdziesiątych-sześćdziesiątych XX wieku. Kanoniczne rozróżnienie trzech „poziomów intelektualnych” wprowadził Dwight Macdonald, Van Wyck Brooks: **high-**, **middle-**, **lowbrow** (w oparciu o podział **highbrow** i **lowbrow** Brooksa)[44]. W typologii Macdonalda w opozycji do zjawisk należących do sztuki elitarnej wyrastały zjawiska kultury masowej — **mass culture** (komiksy, muzyka gastronomiczna, rock’n’roll, seriale), stanowiące, zdaniem krytyka, *de facto* parodię kultury wysokiej, jej pauperyzację, zafałszowanie w celach komercyjnych; która w jego ocenie kulturą nie jest, i z tej „przyczyny nie nazywa jej *mass culture*, lecz Masscult, a także zjawiska kultury średniej, drobnomieszczańskiej, nazwanej przez niego Midcult”[45]. W jego propozycji teoretyczno-metodologicznej kultura masowa stanowi zbiór produktów wytwarzalnych, funkcjonalnych, które mają pewne wartości estetyczne, natomiast **Midcultowi** „zarzuca się »wykorzystywanie« odkryć awangardy oraz »banalizowanie« przez sprowadzenie ich do poziomu konsumpcji”[46]. Model autora *Against the American Grain* (1962) wskazuje na dynamiczną, przechodnią relacyjność binarną: wysoki/niski segment kultury, pomiędzy nimi przebiega zasadnicze dla kultury napięcie — także w erze ponowoczesnej, posttypograficznej dychotomia ta pozostaje, w pewnym stopniu, punktem odniesienia. Według Umberto Eco, „walka między »kulturą propozycji« a »kulturą rozrywki« będzie toczyć się zawsze poprzez dialektyczne napięcia, wyrażające się w nietolerancji czy gwałtownych reakcjach”[47]. Jak sądzę, teoria polisystemu porządkuje

[43] Ibidem, s. 352 [podkr. — V.M.].

[44] D. Macdonald: *Against the American Grain.* New York: Random House 1962; Idem: *A theory of mass culture.* In: *Mass culture: the popular arts in America.* Eds. B. Rosenberg, D. White. Glencoe: Free Press 1958; V. Wyck Brooks: *America’s Coming of Age.* New York: Octagon Books 1975. Cyt. za: U. Eco: *Apokaliptycy i dostosowani*…, s. 66—67.

[45] Ibidem, s. 66.

[46] Ibidem, s. 68.

[47] Ibidem, s. 98.

kwestie poziomów systemów kultury, wykraczając poza podział triadyczny i jego modyfikacje (Macdonalda, Brooksa), wskazuje na możliwości ich partycypacji w kulturze. Kultura **post-** i **pop-** operuje strategią wytwarzania i powtarzania kodów, re-/dystrybucji (na każdym z poziomów), które jako systemy podlegają wielokrotnej wymianie międzysystemowej między różnymi poziomami: migracji z centrum ku peryferiom, procesowi kanonizacji/dekanonizacji, zużyciu/powtórzeniu/kopiowaniu, konstytuują nowy paradygmat. Jak twierdził autor *Polysystem Theory*:

> […] każdy (poli)system semiotyczny — **taki, jak literatura czy język — jest tylko częścią składową większego (poli)systemu kultury, któremu jest podporządkowany i wobec którego jest izomorficzny, w związku z czym łączy się z większą całością oraz z innymi jej komponentami**. W kwestii tak złożonej, jak korelacja literatury z językiem, społeczeństwem, gospodarką, polityką, ideologią itd., teoria polisystemów pozwala wysunąć hipotezy mniej naiwne i redukcjonistyczne niż inne propozycje. […] **Skomplikowane powiązania pomiędzy systemami kulturowymi — postrzeganymi jako układy o naturze izomorficznej, funkcjonujące jedynie w obrębie pewnej kulturowej całości — można obserwować na podstawie obustronnej wymiany międzysystemowej, która ma miejsce nie wprost, lecz poprzez pewne narzędzia przekazu, niejednokrotnie zaś za pośrednictwem peryferii**[48].

W ponowoczesnym, multikulturowym świecie kulturę/literaturę należy badać i rekonstruować w jej relacyjności, jako federację subkultur/literatur pozostających w wymianie semiotycznej, polisystemowej, „tradycyjne" kwalifikatory tekstowe wypracowane przez redukcjonistyczne poetyki (triadyczne/binarne) stały się bowiem „nieprzydatne do określenia funkcjonalności przekazu, spełniającego zapewne zupełnie inne funkcje w kontekście jakiejś grupy, a inne w całej społeczności"[49]. Koncepcja literatury jako „dzieła otwartego", zaproponowana przez włoskiego semiotyka, pozwala na korzystanie ze wszystkich możliwości repertuaru, na które pozwala rzeczywistość społeczna i kulturowa — ich nieustanną wymianę w polisystemie kultury. Współczesna literatura jest fenomenem socjokulturowym i jako kulturowy twór dynamiczny pozostaje w sferze mediacji/kodowania odmiennych systemów, obala i falsyfikuje referencję rzeczywistości, zastępując ją mediacyjnością interaktywnością, medialnością, symulacją:

> W społeczeństwie masowym występuje tak wiele uwarunkowań i możliwości, że wytwarza się tu gra zapośredniczeń i powiązań między kulturą odkry-

[48] I. Even-Zohar: *Teoria polisystemów*…, s. 362, 363 [podkr. — V.M.].
[49] U. Eco: *Apokaliptycy i dostosowani*…, s. 135.

> wającą nowe obszary, kulturą czysto konsumpcyjną, kulturą upowszechniania i mediacji, które trudno sprowadzić do określeń piękna i kiczu[50].

Według apologety kultury masowej, autora *Mitu Supermana* (1978), „tekstowe pasma redundancji” umożliwiają w procesie semiozy wielokrotne wkodowanie w dowolną strukturę, wielokrotne kopiowanie różnych systemów. W teorii Eco literatura jest rodzajem przekazu, którego celem jest wywołanie jakiegoś efektu; dlatego też wykorzystuje ona w tym celu wszystkie dostępne formatywne sposoby działania sztuki: od gier, rozrywki po elitarne projekty doświadczenia intelektualnego. W *Apokaliptykach i dostosowanych* projektuje *Masscult* jako istotny system kulturowy, który nawet wówczas, gdy odwołuje się do strategii awangardy, „w swojej bezrefleksyjnej funkcjonalności nie stawia sobie problemu odniesień do kultury wyższej, i nie stawia tego problemu przed masą konsumentów”[51] w przeciwieństwie do *Midcultu*, „nieprawego dziecięcia *Masscultu*, które jawi się jako »zepsucie Kultury Wysokiej« i które w istocie jest poddane pragnieniom publiczności, tak jak *Masscult*, lecz pozornie zaprasza odbiorcę do doświadczenia wyjątkowego i trudnego”[52]. Eco uznaje, że *Midcult* sprzedaje komunikat „w przebraniu Doświadczenia Estetycznego, podkreśla jej fundamentalną fałszywość”[53] — ów chwyt jest, według niego oszustwem i przybiera formę kiczu, tzw. nurt pocieszycielski literatury. W przekonaniu Macdonalda dialektyka między awangardą a „produktem średnim” ma sztywny i jednokierunkowy charakter, w przeciwieństwie do dialektyki awangardy i kultury masowej (konsumpcyjnej, zgodnie z typologią Eco), znajdującej się w nieusuwalnej mediacji/nieustannej relacyjności:

> Dla Macdonalda kultura masowa poziomu niższego, Masscult, przy całej swojej banalności ma przynajmniej jakieś głębokie racje historyczne, jakąś swoją dziką siłę, przypominającą opisaną przez Marksa i Engelsa siłę wczesnego kapitalizmu, i w swoim dynamicznym rozwoju burzy podziały klasowe, tradycje kulturowe, zróżnicowania gustu, tworząc kontrowersyjną, zasługującą na potępienie, lecz jednolitą, demokratyczną wspólnotę kulturową (innymi słowy, Masscult, nawet wówczas, kiedy odwołuje się do standardów

[50] Ibidem.

[51] Ibidem, s 127.

[52] Ibidem, s. 127, 128.

[53] W teorii Macdonalda Midcult: „[…] 1) przejmuje sposoby działania awangardy i dostosowuje je do spreparowania przekazu zrozumiałego dla wszystkich oraz sprawiającego satysfakcję wszystkim; 2) stosuje te sposoby w sytuacji, kiedy są już one znane, upowszechnione, wyświechtane, zużyte; 3) konstruuje przekaz w celu wywołania efektu; 4) sprzedaje go jako Sztukę; 5) uspokaja swojego konsumenta, przekonując go, iż odbył on spotkanie z kulturą, tak aby nie stawiał sobie innych niepokojących pytań”. Zob. U. Eco: *Apokaliptycy i dostosowani*…, s. 131, 132.

> i sposobów działania awangardy, w swojej bezrefleksyjnej funkcjonalności nie stawia sobie problemu odniesień do kultury wyższej, i nie stawia tego problemu przed masą konsumentów).
>
> Czymś zupełnie innym jest Midcult, nieprawe dziecię Masscultu, który jawi się jako „zepsucie Kultury Wysokiej" i który w istocie jest poddany pragnieniom publiczności, tak jak Masscult, lecz pozornie zaprasza odbiorcę do doświadczenia wyjątkowego i trudnego[54].

Eco aprobuje kulturę/literaturę masową, którą uznaje za autentyczny i konstytutywny element w rozwoju ery nowoczesnej i ponowoczesnej. W wielu książkach analizował relacje pomiędzy poszczególnymi jej segmentami; był pierwszym z badaczy, który określił wzajemne zależności między kulturą wysoką a popularną/masową, wskazując na takie jej cechy, jak: relacyjność, przechodniość i reprodukowalność. Z jego prac wyłania się idea kultury jako systemu w pełni reprodukowalnego — by użyć jego formuły — „dzieło otwarte", które staje się „dziełem w ruchu" w polisystemie kultury. Pozostaje jednak otwarta kwestia statusu „literatury środka", „tej trzeciej". Potencjał literatury **pop-/post-** — jak sądzę — wskazuje na podstawowe jej właściwości: relacyjność i multiplikowalność. Praktyka postmodernistyczna zniosła konieczność referencyjnego odniesienia wobec rzeczywistości, zastępując ją wirtualnością; obaliła dominantę linearności, proklamując otwartość i ruchomość, ustanawiając „tekst-kłącze". Współczesny teoretyk konstruktywizmu i systemizmu Niklas Luhmann konkluduje, że autopojetyczność, tzn. cyrkularność systemu, w tym także komunikacji cechuje kulturę ponowoczesną[55].

John Fiske, amerykański teoretyk kultury popularnej, definiuje tekst popularny, którego matryca może stać się kategorią operacyjną dla określenia projektu „literatury środka". Fiske wyprowadza termin z doktryny Rolanda Barthes'a, odwołując się do jego typologii tekstu czytelnego (*readerly*) oraz pisalnego (*writely*) umieszcza tekst wytwarzalny (*producerly*) pomiędzy, „pośrodku":

> Kategoria tekstu wytwarzalnego potrzebna nam jest, aby opisać popularny tekst pisalny, którego pisalne czytanie wcale nie musi być trudne. Nie narzuca on także wyzwania odbiorcy, aby sam odkrywał jego znaczenie, nie peszy czytelnika poczuciem szokującej nieprzystawalności ani do innych tekstów, ani do życia codziennego. […] Tekst wytwarzalny jest tak samo przystępny jak tekst czytalny i teoretycznie może być łatwo odczytany przez tego odbiorcę, który znalazł swój własny kąt wewnątrz dominującej ideologii[56].

---

[54] Ibidem, s. 127.

[55] E. Kuźma: *Od linearnej do cyrkularnej komunikacji literackiej, a stąd do milczenia. O sytuacji we współczesnych doktrynach literackich*. „Przestrzenie Teorii" 2002, nr 1, s. 52.

[56] J. Fiske: *Zrozumieć kulturę popularną.* Przeł. K. Sawicka. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego [Seria Cultura] 2010, s. 108. Por. także: D. Strinati: *Wpro-*

Kultura/literatura popularna/masowa, „multiliteratura”, federacja subkultur/subliteratur („целевые аудитории”, „ниши”[57]) definiowana jako konstrukt kulturowy nie stanowi homofonicznej całości, cechuje ją heterogeniczność: jest polisystemem, jednoczesnego „horyzontalnego” współwystępowania równoprawnych segmentów na osi synchronii. Subliteratury zachowują na powierzchni tekstu chwyt rozbiórki celowej, prowokacji (a może nawet rewolty), której potencjał należał pierwotnie do kultury wysokiej, literatury awangardowej; teksty wytwarzalne odrzucają ideologię autora/tekstu — czytelnik/użytkownik wytwarza własną. Ten rodzaj tekstualności rządzi się własnym prawem „przesady i oczywistości” (Fiske), która detronizuje wszelkie normatywne ideologie: dekonstruuje normy, autorytet pisalności, modele językowe/tekstowe/gatunkowe — które wykraczają poza narzucone przez estetyki paradygmaty. Projekt awangardy początku XX wieku, z takimi jej cechami, jak: dekonstrukcja kodów literackich, przemieszczenia w systemie obiegów czytelniczych, w erze ponowoczesnej należy do tekstów literatury popularnej, wytwarzalnej, „środka”: „przesada wydostaje się z procesu semiozy”[58]. De-/re-/konstruowane normy, modele, repertuary tekstów, które są czytelne, ale także wytwarzalne przez czytelnika/użytkownika/współtwórcę tracą swój pierwotny status i stają się parodią, postmodernistyczną kopią, antytezą. Przesada i klisza przesądza o znaczeniu literatury zarówno postmodernistycznej, jak i popularnej. Kliszowanie segmentów kultury znosi dominację jednego z jej systemów, hierarchię obiegów, obnaża dominującą w kulturze/literaturze „władzę autorytetu”. Postmodernizm uwolnił tekst z konieczności bycia zamkniętym, linearnym „samowystarczalnym” (Fiske) projektem. Literatura popularna, „środka”, korzysta z wolności kreacji, gdyż teksty wytwarzalne, których podstawową funkcją staje się użyteczność: „posługiwanie się nimi, mają być konsumowane, a następnie wyrzucane, gdyż funkcjonują tylko jako czynniki społecznej cyrkulacji znaczeń i przyjemności w społeczeństwie; jako obiekty podlegają zużyciu. […] Tekst popularny to czynnik i zasób, a nie obiekt”[59]. „Ta trzecia” wpisuje się w proces zmian kulturowych: samoregulacji systemu. Kultura/literatura popularna istnieje, rozpowszechnia się intertekstualnie pośród innych tekstów kultury językowej, wizualnej, medialnej, wirtualnej, tworząc sieć kulturowych odniesień. Autor książki *Zrozumieć kulturę popularną* podkreśla, że:

> Kompetencja intertekstualna odgrywa kluczową rolę w twórczości popularnej, w wyniku której wyłaniają się znaczenia. […] **Kultura popularna**

wadzenie do kultury popularnej. Przeł. W.J. Burszta. Poznań: Zysk i S-ka. Wydawnictwo 2010.

[57] С. Чупринин: *Звоном щита*…, s. 8.

[58] J. Fiske: *Zrozumieć kulturę*…, s. 119.

[59] Ibidem, s. 128.

> **zbudowana jest na powtarzalności, gdyż żaden tekst nie jest samowystarczalny, żaden nie jest skończonym obiektem; składa się ona tylko z tych znaczeń i przyjemności, które ciągle ewoluują**[60].

Sądzę, że re-/definicje Fiske, re-/dystrybucji systemów w sposób adekwatny rekonstruuje fluktuacje polisystemu kultury/komunikacji zaprojektowanej przez postmodernizm i jego kopie („literaturę środka"), które w istocie, są tworami polisemicznymi:

> Tekst popularny to tekst walki — między zamknięciem a otwartością, między czytelnym a wytwarzalnym, między jednorodnością zalecanego znaczenia a różnorodnością sposobów jego odczytania. Taki tekst naśladuje i odtwarza zmagania między dyscyplinującą siłą porządku społecznego a najróżniejszymi rodzajami oporu wobec niej, to znaczy niejednorodną siłą oddolną, która stosuje wiele chwytów, by podważyć bardziej jednorodną siłę odgórną[61].

Czytelnik/użytkownik tekstu wytwarzalnego staje się jednocześnie jego autorem/twórcą/krytykiem/interpretatorem tekstu — „dzieła otwartego":

> W miejsce dawnych koncepcji organicznej formy czy autotelicznej struktury pojawia się koncepcja dzieła jako „intertekstualnego konstruktu" (formuła Cullera); *bricolage* (koncept Lévi-Straussa) staje się modelem procesu wytwarzania: „zszywanie" (określenie Dällenbacha) — modelem procesu lektury[62].

Ryszard Nycz stwierdza, że figurą mediacyjnego obszaru literatury **post-** jest **klisza**, która ze względu na własności, takie jak: powtarzalność, anonimowość, zużycie, prefabrykację „jest […] zarówno elementarną jednostką intertekstualnych procesów, jak też podstawową cegiełką literackiej *mimesis*"[63]. Literatura **post-**, **pop-**, „środka" realizowała „chwyt udziwnienia" sformułowany przez rosyjskich formalistów, korzystała z mechanizmu parodiowania, kopiowania, kolażu, demontażu iluzji prawdy/rzeczywistości, zniosła ideę referencjalności — literackiej *mimesis* w jej miejsce proponując symulację, wirtualizację, interakcję. Źródłem najbardziej skrajnych strategii pisarskich stał się zmediatyzowany język-pośrednik:

> […] język widziany nie jako gramatyka i słownik, lecz magazyn społecznych mitów. Są one reprezentowane przez tematy, obiegowe frazy i opisowe

[60] Ibidem, s. 130 [podkr. — V.M.].

[61] Ibidem, s. 131.

[62] R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa: IBL PAN Wydawnictwo 1995, s. 80.

[63] Ibidem.

systemy (stereotypowe sieci metonimii wokół danego leksykalnego jądra). Socjolekt przeciwstawny jest idiolektowi, czyli specyficznej semantycznej aktywności jednostek, oraz — w przypadku literatury — słownikowi i gramatyce danego tekstu, a także tym regułom i słownym ekwiwalencjom, które funkcjonują tylko wewnątrz jego granic[64].

„Dzieło otwarte”. „Dzieło ruchome”. *Pulp fiction* Możliwości gatunku „literatury środka” Hybrydyzacja/kopiowalność/seryjność

Pisać po-przez[65].

Ryszard Nycz

Tekst popularny to czynnik i zasób, a nie obiekt[66].

John Fiske

Napięcia między kulturą skanonizowaną a nieskanonizowaną są zjawiskiem uniwersalnym[67].

Itamar Even-Zohar

W procesie historycznoliterackim najbardziej podatny na dyferencjację jest gatunek powieści, i to w nim konstytuowała się „literatura środka”, i to ona „determinowała” piszącego, projektując inwariant modelu gatunkowego, a także wybór strategii pisarskiej: od autora zależy, czy z repertuaru możliwości wybierze powtarzanie konwencji czy wykorzysta „labialność formy” (Nycz)[68] — zestawi, skomoponuje, skopiuje, wstawi, wykorzysta wszystkie dostępne segmenty w polisystemie kultury/literatury, re-/kreując formy hybrydyczne, oparte bądź na awangardowym prekurorstwie (autoteliczność — literatura wysokoartystyczna), bądź na serialnym powtarzaniu, choć przecież każdy mechanizm hybrydyzacji staje się, w istocie, aktem innowacji. W erze ponowoczesnej rzeczywistość totalna (w wymiarze poznawczym), scalony

[64] M. Riffaterre: *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretative Disocurse*. „Critical Inquiry” 1984, nr 11. Cyt. za: R. Nycz: *Tekstowy świat*…, s. 25.

[65] R. Nycz: *Sylwy współczesne*. Kraków: Universitas 1996, s. 176.

[66] J. Fiske: *Zrozumieć kulturę*…, s. 128.

[67] I. Even-Zohar: *Teoria polisystemów*…, s. 354.

[68] „Od postawy piszącego — od jego zgody lub sprzeciwu na wywłaszczenie ze słowa i zmistyfikowane sposoby kontaktu — zależy ostatecznie, czy wybierze (w typowej alternatywie) status technika literackiego, akceptującego łatwą powtarzalność gatunkowych konwencji, czy też raczej skorzysta z ich labialności, z ich podatności na odłączanie się od macierzystych wzorców komunikacyjnych i skłonności do zbiegania się w hybrydyczne układy, podległe przede wszystkim osobistej inwencji podmiotu”. Zob. R. Nycz: *Sylwy współczesne*…, s. 48.

podmiot[69] ze stabilnym centrum, język pojmowany jako „superstruktura organizująca dyskursywne medium"[70] przestały obowiązywać. Kultura stała się raczej Wieżą Babel różnych języków/obrazów, tworzyła „»nomadyczne« ośrodki oddziaływania"[71], realizując koncepcję pisalności, bowiem uprzywilejowany „język totalny" (Nycz) przestał obowiązywać Jacques'a Lacana, diagnoza podmiotu wywłaszczonego z języka/przez języki, podmiotu, który utracił język rozpoznawalny jako własny, w konsekwencji wpłynął na strategie mówienia/pisania; w mocy operacyjnej pozostała sieć subjęzyków/subliteratur: tekst przypomina palimpsest, w którym poszczególne warstwy są widoczne — pozostają, podobnie jak wszystkie szwy, na powierzchni tekstu, który wytwarza się w heterologii głosów/dyskursów. Język/gatunek stał się generatywnym, „otwartym", „ruchomym" — „modelem do dowolnego składania" (Nycz). Autor/czytelnik/*ghost writer*/użytkownik pisma jawi się jako „funkcja języka" — „samoreprodukującego się" systemu. Strategia pisania została zastąpiona strategią wytwarzania, a tekst stał się płaszczyzną wirtualizacji i symulacji, a tym samym matrycą intra- i intertekstualnych relacji. Nycz uznał, że „dekonstrukcyjny dyskurs nie jest bynajmniej czymś dodanym do literatury, lecz właśnie ją konstytuuje — to przystać by także w konsekwencji należało na uznanie sylwicznej dekonstrukcji za formę *wewnętrznej samowiedzy* literatury samej"[72] — jej autoteliczna własność, zdolność do wytwarzania/re-produkcji staje się gwarantem znaczenia jej systemu w polisystemie kultury. Operowanie kliszą w literaturze, kliszowanie kultury ma daleko idące konsekwencje teoretyczne i metodologiczne dla badania i opisu zjawisk, zdaniem teoretyka, klisza:

> […] pojmowana zaś krytycznie — staje się podstawowym materiałem technik regeneracji znaczeń (jak dysautomatyzacji i udziwnienia), narzędziem parodii, strategii „obnażania chwytów" realistycznego iluzjonizmu w formach metapowieściowych, kolażu intertekstualnego itd. **Dzięki swym cechom staje się poręcznym „modelem do składania", gotowym do wykorzystania w najrozmaitszych pisarskich strategiach**[73].

---

[69] Maryla Hopfinger konstatowała (za Michaelem Heimem), że: „[…] sama zamiana druku w książce na pismo elektroniczne pociągać ma za sobą daleko idące konsekwencje — przejście od piśmienności opartej na piśmie ręcznym i druku do piśmienności komputerowej opartej na digitalizacji pisma i procesorze tekstu. Michael Heim, na przykład, z przemianami tymi wiąże koniec modeli podmiotowości, wiedzy i języka związanych z książką drukowaną, koniec epoki cywilizacji opartej na piśmienności i książce". Zob. M. Heim: *Metaphysics of Virtual Reality*. New York: Oxford University Press 1993; M. Hopfinger: *Co dalej*…, s. 148.

[70] R. Nycz: *Sylwy współczesne*…, s. 115.

[71] Ibidem.

[72] Ibidem, s. 179.

[73] R. Nycz: *Tekstowy świat*…, s. 81 [podkr. — V.M.].

Takie własności literatury, jak: otwartość, reprodukowalność, relacyjność, nowy wymiar tekstualności (Barthes'owski „tekst rozgwieżdżony/połamany”, projekt „dzieła w ruchu”) konstruującego i dekonstruującego, będącego w stanie dynamicznego rozwoju w systemie kultury pozwala czytać/pisać, a w rezultacie dekonstruować, według Fiske:

> […] wyłącznie za pomocą intertekstualności, gdyż istnieje ona tylko w intertekstualnym obiegu. Wzajemne relacje między tekstami prymarnymi i wtórnymi przekraczają wszelkie granice między nimi. Podobnie relacje między tercjarnymi i innymi tekstami przekraczają granice między tekstem a życiem. […] Tekst popularny to tekst walki — między zamknięciem a otwarciem, między czytelnym a wytwarzalnym, między jednorodnością zalecanego znaczenia a różnorodnością sposobów jego odczytania. Taki tekst naśladuje i odtwarza zmagania między dyscyplinującą siłą porządku społecznego a najróżniejszymi rodzajami oporu wobec niej, to znaczy niejednorodną siłą oddolną, która stosuje wiele chwytów, by podważyć bardziej jednorodną siłę odgórną[74].

[74] J. Fiske: *Zrozumieć kulturę*…, s. 130, 131.

Violetta Mantajewska

Pop-/post-„middle literature”

Summary

The author makes an attempt to define capabilities of the „middle literature” constituting one of the formed systems in the polysystem of culture (I. Even-Zohar). The author introduces her typology beyond triadic/binary literature models of D. MacDonald and V.W. Brooks and places it between the popular (mass) literature and avantgarde (also in a postmodern option). A contemporary condition of the literature (hybridization of the media/discourses) and cultural communication strategies creating a federation of subcultures/subliteratures, allow for treating the model in question (in its dynamic processuality and Luhmann's "system circulation") as a pop/post "middle literature". This is a notion put forward by the author to mean an aspect of an intersystem mediatorialness in communication circulations, as well as because of the genre and structural features as relationalness, copying, reproductivity and serialization.

Виолетта Мантаевска

Поп-/пост- „миддл-литература”

Резюме

В статье предпринимается попытка определить возможности «миддл-литературы», которая составляет одну из конститутивных систем в полисистеме культуры (И. Ивен-Зохар). Автор выводит ее типологию за пределы триадических/бинарных моделей литературы (Д. Макдональда, В.В. Брукса) и размещает ее между популярной (массовой) и авангардной (также в постмодернистском варианте). Современная ситуация литературы (гибридизация медиа/дискурса), а также культурные коммуникативные стратегии, создающие федерацию субкультур/сублитератур, позволяют трактовать анализируемую модель (в ее «динамической процессуальности», лумановской «циркуляции системы») как поп-/пост-«миддл-литературу». Этот термин предложен автором для определения аспекта межсистемной медийности в процессах коммуникации, с учетом ее видовых и структурных черт, таких, как относительность, копирование, репродуктивность, сериализация.

Barbara Czapik-Lityńska
Uniwersytet Śląski

Dubravki Ugrešić poszukiwania literatury środka

Jugosłowiański okres twórczość Dubravki Ugrešić przypada na czas wczesnego postmodernizmu. Doświadczenia literackie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ujawniły wyczerpanie akceptowanych modeli literackich, wyjałowienie wyobraźni twórczej, która nie potrafiła wymyślać kolejnych frapujących nowości na miarę międzywojennej awangardy czy choćby tradycyjnych wielkich narracji. Kiedy wydawało się, że niczego nowego nie sposób wymyślić, korzystano z erudycyjnej intertekstualności, gry i zabawy z konwencjami, stylami, gatunkami, kulturowymi percepcjami. Tamten czas wyjątkowo sprzyjał literaturze środka, jeśli przyjąć, że jest nią literatura mediacji między wysokimi stylami ambitnej literatury a niższymi stylami literatury popularnej, masowej, adresowanej do czytelnika niekoniecznie przygotowanego do odbioru trudnego tekstu literackiego. Polscy krytycy literaccy są skłonni separować kategorię literatury środka zarówno od literatury „wysokiej", jak i popularnej"[1], upatrując w niej stereotyp literatury nowoczesnej dążącej do pozyskania szerszej publiczności. W ów stereotyp wpisują się wczesne, wysokonakładowe (pisane przed emigracją) powieści chorwackiej pisarki.

Postmodernistyczny etap twórczości Ugrešić naznaczony został poszukiwaniami nowej formuły literatury, która pogodzi dawne ambicje do tworzenia dzieł o wysokich walorach artystycznych i poznawczych z demokratycznymi i konsumpcyjnymi tendencjami współczesności. Poszukiwania te sytuują niektóre teksty w kręgu literatury środka, która w przypadku Ugrešić jest polemiczną próbą wpisania się w nowoczesność. O swoich wątpliwościach co do

[1] K. Uniłowski: *„Proza środka" lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotyp literatury nowoczesnej*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki i G. Gazda. Warszawa: IBL 2003, s. 260.

znaczenia nowych fenomenów kultury współczesnej pisarka wypowiada się często. Są to wypowiedzi niezwykle krytyczne, gdyż — jak sądzi — „Na demokratycznym rynku każdy ma prawo do swojej artystycznej artykulacji. Na przestrzeni wieków sztuka z rzadkimi wyjątkami, zarezerwowana była jednak dla — piśmiennych. […] Rynek zburzył zamknięte instytucje artystyczne, akademie i wydziały, rozdeptał staromodnych arbitrów sztuki, stróżów dobrego smaku, teoretyków sztuki i literatury, przejechał walcem po obowiązujących hierarchiach wartości i zbudował własne rynkowo-estetyczne kryteria. To, co się sprzedaje, jest dobre, to, co się nie sprzedaje — złe”[2] — pisała w 1977 roku Dubravka Ugrešić. W swej twórczości stara się kontynuować wartości wysokiego modelu literackiego, poszukując wszelako możliwości poszerzenia i unowocześnienia komunikacji literackiej, by pozyskać szerszy krąg odbiorców. W tym celu sięga po popularne wzory estetyczne, a wpisując je w literaturę wysoką, prowadzi artystyczną grę z wybranymi elementami tradycji i kultury współczesnej. Dostrzega w modnym intertekstualizmie stary fenomen: „Książki powstawały i powstają z literatury zawsze”[3]. Świadomość istnienia modelu i „wytworu”[4] jest szczególnie intensywnie obecna we wczesnej fazie twórczości.

Spróbujmy zatem przypomnieć, jak tworzyła pisarka w dobie postmodernistycznego wyczerpania dawnych modeli sztuki, w dobie koniunktury na literaturę środka[5], w dobie komercjalizacji sztuki i uzależniania jej od mediów oraz innych popularnych przekaźników wiedzy o świecie.

Ugrešić jest — jak powiedziano — pisarką broniącą sztuki prawdziwej, wspartej na wiedzy, rzemiośle i autentycznym przekazie ludzkich emocji i wizji. Z wykształcenia filolog slawista, wychowana w szkole profesora Aleksandra Flakera, jednego z najlepszych znawców awangardy rosyjskiej i słowiańskiej, nie mogła zadowolić się wzorcami literatury dobrze sprzedawanej, a do takiej w Jugosławii należały romanse, kryminały i inne narracje popularne, zapewniające wydawnictwom dochody. Zdaniem pisarki, literatura nie powinna być pisana przez każdego i dla każdego. „Milan Kundera stwierdził z całą stanowczością — przypomina — że pewnego dnia, kiedy wszyscy będą pisać, nastanie czas powszechnej głuchoty”[6]. Z drugiej strony wiadomo przecież, że w procesie rozwoju literatury jej demokratyzacja była i jest istotną wartością. Ugrešić nie ma co do tego wątpliwości. Nurtują ją

[2] D. Ugrešić: *Aura glamouru.* W: Eadem: *Czytanie wzbronione.* Przeł. D.J. Ćirlić. Izabelin: Świat Literacki 2004, s. 62.

[3] D. Ugrešić: *Baba Jaga zniosła jajo.* Przeł. D. Ćirlić-Straszyńska. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2004, s. 242.

[4] Ibidem.

[5] G. Gazda: *Sytuacja literatury w kulturze XX wieku.* W: *Polonistyka w przebudowie.* T. 2. Red. M. Czermińska, S. Gajda, K. Kłosiński, A. Legeżyńska, A.Z. Makowiecki, R. Nycz. Kraków: Ossolineum 2005, s. 640.

[6] Ibidem, s. 64.

raczej pytania z kręgu poszukiwania złotego środka: jak zachować właściwe proporcje między rozmaitymi modelami kulturowymi, jak pozostać wierną swojemu głosowi w dobie nieakceptowanych przemian, gdzie postawić granice? Są to pytania o proporcje, o równowagę lub o relacje względem literatury popularnej, na które być może częściowo odpowiada literatura środka, poszukująca ugody z czytelnikiem, lecz nie za cenę rezygnacji z wartości. „Proza środka" — przekonująco twierdzi Krzysztof Uniłowski — apeluje do utrwalonego w szerokiej świadomości społecznej wyobrażenia pisarstwa najwyższych lotów, jego poetyki, problematyki, wreszcie — roli literatury oraz pisarza"[7]. Wszystkie te cechy znajdziemy w interesujących nas tekstach Dubravki Ugrešić. Można dodać, że pisarce chorwackiej udało się uniknąć „pułapki hermetyzmu" i pozostać wierną „awangardowemu etosowi"[8], a te dwa wyróżniki — zdaniem zwolenników prozy środka — spełniają oczekiwania większości czytelników.

W Polsce opublikowano wszystkie najważniejsze książki autorki. W prozę środka wpisują się niektóre wczesne opowiadania i dwie powieści — *Stefcia Ćwiek w szponach życia* oraz *Forsowanie powieści-rzeki.* Obie możemy uznać za przykład „prozy środka", o obu też możemy powiedzieć, że parodiują gatunki literatury popularnej, a wprowadzając je w obieg powieści postmodernistycznej, czynią to z ogromną dawką ironii obejmującej także literaturę wysoką.

Stefcię Ćwiek w szponach życia (Patchwork story) wydano w Chorwacji w roku 1981, w Polsce dopiero w roku 2002. Tytułowa bohaterka uosabia tęsknoty i dylematy młodej, niezbyt wykształconej i niezbyt mądrej chorwackiej dziewczyny, podlegającej wpływom kultury popularnej i kulturowym stereotypom o szczęściu kobiety. Niesamodzielność myślowa, nieporadność i niedojrzałość, brak doświadczenia życiowego doprowadzają sympatyczną bohaterkę do trudnych sytuacji i niewłaściwych wyborów, które w końcu uda jej się (z pomocą życzliwej autorskiej interwencji, właściwych sztuk, zaszewek i innych skutecznych technik przykrawania i fastrygowania materiału) przezwyciężyć. W „końcowej obróbce wykroju" narratorka powiada: „[…] tworząc postać zwykłej maszynistki, która poszukuje szczęścia w życiu, autorka chciała wypracować wdzięczny efekt rodem z *romansów Harlequina*, czyli tzw. *hertz prozy.* […] Autorka, mając dobre chęci, próbowała połączyć skrawki *romansów Harlequina*, w których postaci kobiece wciąż czegoś szukają i szukają, by wreszcie odnaleźć to w happy endzie, oraz tzw. prozy kobiecej, w której postaci też wciąż czegoś szukają i szukają — tyle, że tego nie znajdują albo znajdują z wielkim trudem!"[9] Dostrzegamy zatem z jednej stro-

[7] K. Uniłowski: *„Proza środka"*…, s. 263.

[8] Por.: ibidem, s. 264.

[9] D. Ugrešić: *Stefcia Ćwiek w szponach życia (Patchwork story).* Przeł. D.J. Ćirlić. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2002, s. 104, 105.

ny grę z kodami literatury popularnej, by osiągnąć efekt zrozumiałości, prostoty, pewnej zabawności narracji, z drugiej zaś strony poważny wątek z zakresu sztuki życia (wyłożony popularnie, lecz z perspektywy feministycznej), radzenia sobie z jego pazurami, czyli tytułowymi szponami. Autorka pełni zatem rolę tradycyjnie przypisywaną literaturze wysokiej, która bywa kształcąca, warsztatowo ambitna, znacząca kulturowo, a przynajmniej nieobojętna na kwestie kultury. Tymczasem pierwsze wrażenia z lektury kierują uwagę ku kodom popularnym, co wynika z nawiązania (ironicznego i polemicznego zarazem) do konwencji romansowej z koniecznym happy endem, z zastosowania prostego języka rodem z „hertz prozy", poradników gazetowych, mediów, komunikacji kulturowej i komunikacji codziennej.

Patchworkowa[10] (technika polegająca na łączeniu w całość skrawków różnych materiałów) konstrukcja powieści, wyzyskująca schematy świadomościowe bohaterów szarego, zwykłego życia oraz wzorce panującego języka kultury masowej — jest produktem kultury postmodernizmu, który „miesza w synkretycznych strategiach porządki literatury popularnej i wysoko-artystycznej"[11]. Książka ma ponad ćwierć wieku, pojawiła się zanim powstały teksty o literaturze środka. Pojawiła się przecież w aurze czytelniczego oczekiwania na literaturę, która nie będzie zbyt trudna. I *Stefcia Ćwiek w szponach życia* taką książką jest, mimo swego artystycznego wyrafinowania i krytycznego stosunku do kultury współczesnej.

Mimo upływu czasu i kolejnych transformacji kulturowych (i politycznych) jest coś, co zabawną powieść Dubravki Ugrešić chroni przed zdezaktualizowaniem. I nie jest to tylko komfortowa sytuacja literatury środka jako literatury pożądanej przez czytelnika. Tym czymś jest subtelna ironia, wyczucie właściwego słowa i właściwego elementu gry, czyli profesjonalizm (rodem z literatury wysokiej i modernistycznej praktyki literackiej) pisarki, która wie, jak należy tekst wykonać, za pomocą jakich technik i literackich chwytów zszyć całość, jakimi kategoriami estetycznymi wspomóc egzystencjalną sytuację Stefci, by bohaterkę polubić. Polskie wydanie (szkoda, że tak spóźnione) książki dodatkowo eksponuje charakterystyczną dla powieści technikę patchworku w opracowaniu graficznym okładki i stron tytułowych. Ponowo-

[10] K. Nemec następująco wyjaśnia podtytuł powieści (*patchwork story*): „Podnaslovljen kao *patchwork story*, taj romančić-krparija spaja »ljupkost« kiča, modelativne matrice trivijalne literature (osobito »ljubića«) i iskustvo postmoderne metafikcije. Niz proznih segmenata, svojevrsnih »verbalnih krpica« spojeno je (ili, točnije rečeno, montirano) prema »pravilima« krojnog arka, kako i priliči »ženskoj prozi« pri čemu krojačko nazivlje (heftanje, krcanje, falcanje, fircanje, itd.) i odgovarajuće grafičko dizajniranje postaju šifriranim uputama čitatelju za kretanje kroz »labirint« teksta. A on se sastoji od otrcanih općih sjesta, konvencija, zapleta i tipskih figura »emskich priča« i popularnih »herc-romana« s kioska". — K. Nemec: *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.* Zagreb: Školska knjiga 2003, s. 321.

[11] G. Gazda: *Sytuacja literatury w kulturze XX wieku*…, s. 640.

czesny patchwork przypomina awangardową technikę kolażu, do której Ugrešić również nawiązuje. Dominuje jednak postmodernistyczne zainteresowanie intertekstualnością (od najwcześniejszych opowiadań) i palimpsestem[12], które ostatecznie decyduje o poszukiwaniu odpowiednich technik i strategii konstrukcyjnych. Ich bogactwo z pewnością nie jest rodem z literatury popularnej, choć ta staje się obiektem szczególnych penetracji artystycznych i krytycznych, w największym stopniu nasyconych ironią. W ostatnim, 20. podrozdziale *Końcowa obróbka wykroju* autorka dowcipnie wyjaśnia rzekomą genezę[13] swej opowieści, w której jeszcze raz pokazuje narracyjną samoświadomość gruntownie wykształconej pisarki, dla której pisarstwo nie ma tajemnic, dla której pisarstwo jest rzemiosłem, porównywalnym z krawiectwem. Swoją opowieść o Stefci zamyśliła zatem jako patchwork, czyli kompozycję porównywalną z techniką łączenia różnych fragmentów materiału w artystycznie celową całość. By nadać jej wartość, wykonawca musi posiadać wiedzę, talent, smak, wyczucie harmonii oraz zmysł artystyczny. By odczytać i właściwie zinterpretować ironiczno-parodiujący dyskurs pisarki, czytelnik musi być przygotowany do erudycyjnej gry z przewrotnie zmieniającą pomysły autorką.

Akt pisania — według Julijany Matanović[14], ulubiony motyw pisarstwa Ugrešić — jest głównym tematem nieco późniejszej (bo z 1988 roku), lecz nie mniej cenionej książki *Forsowanie powieści-rzeki*, którą również można uznać za powieść środka. Tym razem pisarka podejmuje próbę ożywienia powieści przez zastosowanie gatunków i estetyk najnowszej prozy. Ironicz-

[12] Na ten temat zob. M. Medarić: *Intertekstualnost u suvremenoj hrvatskoj prozi (na primjeru proze Dubravke Ugrešić)*. V: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Red. Z. Maković, M. Medarić, D. Oraić i P. Pavličić. Zagreb: IKRO Mladost 1988 oraz V. Djekić: *Flagusova rukavica*. *„Originalnost prepisivanja" u prozi Dubravke Ugrešić*. Rijeka: Naklada Benja 1995.

[13] W rozdziale 20. *Końcowa obróbka wykroju* D. Ugrešić prezentuje — autoironicznie i na sposób postmodernistyczny przewrotnie — wysoki stopień wiedzy o pisaniu: „1. *Patchwork story* — wedle pierwotnego zamiaru autorki to próba zainaugurowania »nielegalnego« gatunku prozy w istniejącej »oficjalnej« typologii. Otóż autorka czerpała inspirację z »dziennika« niejakiej Pat Patch (pseudonim). […] Poruszona przykładem Pat Patch, autorka chciała stworzyć imitację *ustnego przekazu*, który przez wieki tworzyły kobiety, czyli prozę *undergroundu*, która kiełkowała podczas pogaduszek, darcia pierza, przędzenia, tkania, haftowania, w haremach — krótko mówiąc, we wszystkich tych zbiorowych sytuacjach, w których znajdowały się kobiety, a które wynikały z rozmaitych historycznych, geograficznych, narodowych, społecznych, obyczajowych i innych warunków. […] Wyraziwszy na początku chęć napisania prozy »kobiecej«, autorka uwzględniła pewne ogólne cechy charakterystyczne tzw. prozy kobiecej. Wymieńmy kilka z nich: główna postać (kobieta) w poszukiwaniu osobistego szczęścia, poczucie osamotnienia, miłość jako dominanta; mocne przeżycie cielesności, sensualność, pasywność, apolityczność, banał codzienności, sytuacja społeczna w podtekście, zubożony język, niemożność przeżywania świata w całości itd." — D. Ugrešić: *Stefcia Ćwiek w szponach życia*…, s. 102, 103.

[14] Por. hasło autorstwa J. Matanović: *Ugrešić Dubravka.* V: *Leksikon hrvatskih pisaca.* Red. D. Fališevac, K. Nemec, D. Novaković. Zagreb: Školska knjiga 2000, s. 741.

ny i ludyczny ton narracji zostaje utrzymany. Matanović dostrzega, że każdy rozdział jest napisany zgodnie z regułami innego gatunku: „Svako poglavlje *Forsiranja* napisano je u iskustvu drugog žanra (pornografski roman, ljubavni roman, horror-proza, dnevnička proza), a u pojedinim se dijelovima prepoznaju i ludistički postupci dječje književnosti”[15]. Całość nawiązuje do powieści obyczajowo-sensacyjnej, zamkniętej w szkatułce rzekomo autorskiej wypowiedzi dziennikowej. Techniki konstruowania tekstu podkreślają jego literacką umowność oraz otwarcie na nieustanne dopełnienia i nawiązania. Intertekstualnym strategiom artystycznym towarzyszy zainteresowanie problemem oryginalności oraz społeczną rolą pisarza i literatury we współczesności. A więc pod maską książki popularnej, zabawnej i pozornie łatwej ukrywa się powieść o wyrafinowanej konstrukcji. Tekst można czytać podwójnie. Albo jako sensacyjną powieść z intrygującą fabułą, albo jako zabawną powieść, składającą się z licznych zagadek, prowokujących czytelnika do poszukiwania na nie odpowiedzi.

Akcja powieści ma miejsce w Zagrzebiu, gdzie zjeżdżają pisarze krajowi i zagraniczni, by uczestniczyć w rozmowach literackich. Przedmiotem narracji są perypetie bohaterów, których autorka umieszcza w zaskakujących dla nich sytuacjach — czasem śmiesznych, czasem dramatycznych. Jednemu z pisarzy skradziono rękopis powieści, rzekomo dzieło życia. Inny niespodziewanie umiera, jeszcze inny zostaje zgwałcony i upokorzony. Powieść obfituje w wątki sensacyjne, miłosne, erotyczne. Pisarka parodiuje różne konwencje i style, podejmując zabawne dialogi z rzeczywistością świata przedstawionego i funkcjonującymi współcześnie stylami uprawiania prozy. Polemizując ze stereotypami współczesności, sama również wpisuje się w stereotyp literatury środka, co krytycy skrzętnie odnotowali. Powieść *Forsowanie powieści-rzeki* uhonorowana została w 1989 roku najważniejszą nagrodą krytyki jugosłowiańskiej — Nagrodą NIN-u. W Polsce została wydana nakładem PIW w roku 1992 oraz Wydawnictwa Czarne w 2005 roku.

Jeśli *Stefcię Ćwiek w szponach życia* można uznać za ponowoczesną parodię romansowej literatury kobiecej, aspirującą do literatury ambitnej za pośrednictwem wysokich kompetencji narratorskich autorki, to *Forsowanie powieści-rzeki* byłoby parodią popularnych gatunków literackich w sytuacji, którą postmodernistyczny autor określa jako kryzysową dla powieści. Kryzys wielkich narracji skazuje literaturę na zamilknięcie lub grę z dotychczasowymi konwencjami. Dubravka Ugrešić wybiera erudycyjną grę i pisze książki odbierane jako interesujące i zabawne, pozornie lekkie, a w rzeczywistości w najwyższym stopniu nasycone skomplikowaną autorefleksją. Jej flirt z literaturą popularną toczy się bowiem w najwyższych rejestrach literackich. „Svojim parodijama — twierdzi Slobodan Prosperov Novak — dokazuje

[15] Ibidem.

neiscrpljivu potencijalnost trivijalnih žanrova"[16]. Ten potencjał literatury trywialnej Dubravka Ugrešić potrafiła ujawnić i zastosować dzięki znajomości literatury wysokiej, której wartości broni przy każdej nadarzającej się okazji. Późniejsza twórczość, niemieszcząca się już w formule literatury środka, jest tego jeszcze bardziej dobitnym przykładem.

[16] S. Prosperov Novak: *Povijest hrvatske književnosti.* Zagreb: Golden marketing 2003, s. 596.

Barbara Czapik-Lityńska

Writings of Dubravka Ugrešić in search of middle literature

Summary

Postmodern stage of Dubravka Ugrešić writings was presented in the article, where special attention was paid to two novels: *Stefcia Ćwiek: In claws of life* as well as *Novel-river crossing*. Thanks to them, the writer has gained popularity on Yugoslavian literary market. Literary strategies that were used in the novels allowed to avoid trap of closure and be faithful to "avant-garde ethos", which ideas are nearly the same as Ugrešić ones. Both novels are literary responses to dilemmas of early postmodernism. Ugrešić shows the ways of functioning in modern culture, its customs, style and economic situation on success. The writer makes polemic about presented world and applied genre. Polemical-ironical posture based on play and parody as well as intertextuality, in connection with new compositive-stylistic ideas, leads the writer to the popular novel, which is full of high literature values. This, as a result situates the writer not on borderland of high and popular literature but in the circle of middle literature that is literature which does not resign from old ideas and is open to wide public. Moreover, it is literature, which searches for appropriate literary formula.

Барбара Чапик-Литыньска

Дубравки Угрешич поиски миддл-литературы

Резюме

В статье представлен постмодернистский этап творчества Дубравки Угрешич, с обращением особого внимания на два романа: *Штефица Цвек в зубах жизни* и *Форсирование романа-реки*, благодаря которым писательница приобрела популярность на югославском литературном рынке. Использованные в романах художественные стратегии позволили писательнице избежать «ловушки герметизма» и остаться верной «авангардному этосу», идеи которого ей ближе всего. Оба романа являются художественным ответом на дилеммы эпохи раннего постмодернизма. Угрешич показывает способы функционирования в современной культуре, ее нравах, моде, установке на успех. Она дела-

ет это полемически как по отношению к представляемому миру, так и по отношению к используемому жанру. Полемически-ироничная позиция, поддерживаемая потребностями в развлечениях и пародией, а также интертекстуальностью, в соединении с новыми композиционно-стилистическими идеями приводит писательницу к роману популярного характера, но в самой большей степени насыщенному ценностями высокой литературы. Это размещает Угрешич не столько на рубеже высокой и популярной литератур, сколько в кругу миддл-литературы, т.е. литературы, не отказывающейся от прежних высоких идеалов, открытой на более широкую аудиторию и находящейся в поисках соответствующей для нее художественной формулы.

Lidia Mięsowska
Uniwersytet Śląski

Filozoficzne błazenady braci Priesniakowów
Rzecz o „dramaturgii środka”

„Nowa dramaturgia” rosyjska, która ukształtowała się w latach osiemdziesiątych-dziewięćdziesiątych XX stulecia, od samego początku wzbudzała wiele emocji i prowokowała do krytycznych, często krzywdzących ją komentarzy. Warto przypomnieć, jak trudne było jej położenie pośród powtarzanych jak mantra opinii, że tworzą ją młodzi, więc niedoświadczeni pisarze, niemający wyczucia sceny i znajomości prawideł sztuki dramaturgicznej. Krytyka zarzucała im nieumiejętne imitowanie rzeczywistości na poziomie konstrukcji bohatera i w sferze problematyki[1]. Nie oszczędzano także tych, którzy zajmowali się badaniem najnowszego dramatu, i żądano wręcz, by postrzegać pełniej konflikty, nad którymi bez powodzenia — jak mawiano — rozwodzi się współczesna dramaturgia[2].

Powszechnie znana też była niechęć reżyserów i aktorów do pracy z najnowszym dramatem. Głównym tego powodem była, w przekonaniu ludzi teatru, wątpliwa wartość artystyczna większości tekstów, brak oryginalnych rozwiązań estetycznych i formalnych, powrót do drastycznych, czasem wulgarnych obrazów rzeczywistości, do scen przemocy i nieliterackiego języka. Takie powszechne opinie o najnowszych sztukach sprzyjały prezentowaniu negatywnych komentarzy w stylu: „Пьесы N — это просто надписи на стене общественного туалета” albo: „Всем ясно — современная драматургия мертва, и нечего пытаться выкапывать покойницу” czy też: „Драматурги убили царя, распяли Христа, провели приватизацию,

[1] А. Чепуров: *О „новых пьесах”*. „Театральная жизнь” 1998, nr 5—6, s. 35.
[2] Ibidem.

отдали нашу экономику оффшорам, нашу молодежь — наркомафии", czy po prostu: „Современной драматургии нет, потому что все современные российские пьесы очень плохие"[3]. Z powodu takich wypowiedzi „nie wpuszczano" dramatu najnowszego na sceny teatralne, ponadto niechętnie go publikowano, a w świadomości krytyki, nierzadko także badaczy, zaistniał wówczas, gdy zyskał tzw. życie sceniczne. O takiej sytuacji bardzo szczerze i otwarcie mówiła w 1998 roku Nadieżda Ptuszkina: „Нет спектакля — нет критики. Я не помню — критического анализа пьесы самой по себе, вне спектакля. Пьесы у нас в стране не признаются"[4].

Z czasem ta kryzysowa sytuacja w niewielkim, niestety, stopniu uległa zmianie. W roku 2005 Mark Lipowiecki zebrał w swoim artykule jeszcze inne wypowiedzi krytyków, będące potwierdzeniem żywych sporów dotyczących scenopisarstwa. Rok wcześniej w drugim numerze czasopisma „Искусство кино" opublikowano raport o stanie dramaturgii najnowszej, z którego korzystał Lipowiecki pisząc swój komentarz, przytoczony tutaj, ze względu na jego wartość dokumentalną, niemal w całości:

> О сегодняшней «новой драме» (далее — НД), как и полагается, много спорят. Одни говорят, что она разрушает обман «праздничного театра», возрождает традицию театра как глашатая истины, попутно объявляя новый призыв ударников в литературу: «каждый человек талантлив и может писать пьесы. Его задача — выражать и отражать личный опыт, давать право голоса персонажам, которых знает только он» (М. Угаров, с. 93). Другие доказывают, что за напором НД стоит «опыт групповой ничтожности» (А. Соколянский, с. 55), когда индивидуальная несостоятельность драматургов компенсируется коллективистским «сообща». Одни обзывают неонатуралистическую эстетику НД «сраматургией» (И. Смирнов). Другие настаивают, что НД «протестует вообще против потребительского, мещанского менталитета», против новой буржуазности (О. Дарфи, с. 8). Одни полагают, что среди того, что называют НД, слишком много традиционной мелодрамы (Г. Заславский). Другие настаивают на том, что НД рождается из экспериментов с формой, из снятия табу и их осмеяния (М. Давыдова). Одни связывают важнейшие открытия этого направления с документализмом, пафосом достоверности, с техникой Verbatim, которая-де открывает новые социальные феномены (Е. Гремина, М. Угаров, О. Дарфи). Другие находят эту технику убийственной для театра: «…"документальный театр", по-моему, сильно смахивает на Пролеткульт. Главные достижения "новой драмы" — нецензурная брань и так называемая "живая речь" — кажутся мне не

[3] Komentarze zamieściła w swoim artykule Jeliena Griemina. Zob. Е. Гремина: *Новая драма: трагедия менеджмента*. „Театр" 2000, nr 4, s. 15—16.

[4] Н. Птушкина: *Пессимистические записки оптимиста*. „Театральная жизнь" 1998, nr 5—6, s. 40.

> только повторением пройденного (и у нас, и на Западе), но и неуместной попыткой соревноваться с ТВ» (В. Мирзоев, с. 13)[5].

„Nowej dramaturgii" niewiele pomógł nawet fakt, że lata dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia i lata dziesiąte XXI wieku krytyka nazwała latami dramaturgii, ogłaszając swoisty „dramaturgiczny boom"[6]. Nie oznaczało to jednak, że ów rozgłos i popularność najnowszej dramaturgii, jej różnorodność przełożyły się na liczbę docenionych tekstów.

W 2008 roku także Mark Lipowiecki tak charakteryzował tę złożoną sytuację:

> «[…] новая драма» оказалась за пределами современного литературоведения — как в России, так и в славистике. Театр вообще с запаздыванием попадает в поле зрения моих коллег. Стало уже привычным, что современная литература в целом становится предметом научных упражнений только после того, как ее хорошенько «разомнут» газетно-журнальные критики. А поскольку критики, пишущие о словесности, на театральные события реагируют весьма редко, то этот «канал связи» восприятию новейших пьес помогает не сильно. Кроме того, драматургия лишь периодически становится литературным авангардом: так было в начале 1980-х, такова […] ситуация и сегодня; но заметно это лишь постфактум, а «по ходу действия» в глаза не бросается и внимания не привлекает[7].

Lipowiecki w cytowanym artykule zamieszcza też uwagę, że dla opisywanej sytuacji ponownie znamienny jest brak jednomyślności wśród krytyków, którzy dostrzegają najbardziej zdolnych dramaturgów, ale nie traktują nowej dramaturgii kompleksowo jako interesującego i wartościowego zjawiska.

Być może dlatego prace naukowe dotyczące tejże dramaturgii, jeśli w ogóle powstają, to zazwyczaj ograniczają się do zreferowania poglądów twórców, do przybliżenia ich manifestów, opowiedzenia treści sztuk czy do powierzchownych analiz postaci, konfliktów, z pominięciem tego, co w tych utworach najwartościowsze, czyli mistrzowskich gier, prowadzonych na wielu poziomach, m.in. na poziomie języka.

---

[5] М. Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых*. „Новое литературное обозрение" 2005, nr 73, http://magazines.russ.ru/nlo/2005/73/li27-pr.html (data dostępu: 10 maja 2010). Krytyk cytuje tutaj (strony podając w nawiasach, po nazwisku autora) materiały specjalnego wydania czasopisma „Искусство кино" 2004, nr 2, poświęconego zagadnieniom „nowego dramatu".

[6] Zob. „Искусство кино" 2004, nr 2.

[7] М. Липовецкий: *Перформансы насилия: «Новая драма» и границы литературоведения*. „Новое литературное обозрение" 2008, nr 89, http://magazines.russ.ru/nlo/2008/89/li12-pr.html (data dostępu: 10 maja 2010).

Największym nieszczęściem dzisiejszej dramaturgii, potęgującym trudności w pisaniu o niej, jest — nad czym ubolewa Lipowiecki — nieobecność najnowszej myśli metodologicznej w dramatologii. Krytycy, odnotowując badania prozy i poezji, wykorzystujące najnowsze dyskursy teoretyczne, domagają się uwzględniania różnorodnych paradygmatów teoretycznych w pracach naukowych. Obowiązek ów wypływa ze specyfiki analizowanych tekstów, zaliczanych przecież do szeroko rozumianego postmodernizmu, a świadomość istoty tegoż powinna mobilizować badacza do przekraczania granic i wychodzenia poza to, co wyznaczają literaturoznawcze nurty, tendencje, mody[8].

Postmodernizm, rozumiany jako swoista postać demokracji w sztuce, przyniósł nowy typ utworu literackiego — ewoluujący, mutujący tekst, odrzucający, co usilnie podkreśla rosyjska krytyka, tradycyjne funkcje bycia nauczycielem, przewodnikiem duchowym narodu. Ponadto, co istotne z punktu widzenia niniejszych rozważań, tekst postmodernistyczny przestał „obsługiwać" państwową ideologię, budować nowy świat[9]. Ta zmiana funkcji literatury uwarunkowana była, oczywiście, nie tylko wpływem myśli poststrukturalistycznej, ale wynikała także z reform, odnotowywanych na gruncie społecznym. Warto bowiem pamiętać, że:

> […] постмодернизм расценивается как реакция на модернистский культ нового, а также как элитная реакция на массовую культуру, как полицентричное состояние этико-эстетической парадигмы. Постмодернизм также рассматривают как реакцию на тотальную коммерциализацию культуры, как противостояние официальной культуре[10].

Czas formowania się postmodernizmu na Zachodzie, lata sześćdziesiąte-siedemdziesiąte XX wieku, to jednocześnie okres powstawania społeczeństwa postindustrialnego, w którym nasila się rozwój często sprzecznych z sobą trendów, takich jak konsumpcjonizm, indywidualizm, globalizacja, glokalizacja, utowarowienie kultury, rozwój kultury popularnej, problemy tożsamościowe. Powstałe w wyniku transformacji nowoczesnych struktur organizacyjnych i przemian osobowościowych społeczeństwo konsumpcyjne wyznaczyło też nowy styl życia, zarysowało nowe potrzeby i określiło sposób ich zaspokajania. Postmodernizm, występujący przeciwko modernistycznie

---

[8] Ibidem.

[9] Zob. Н.Я. Кякшто: *Русский постмодернизм*. В: *Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы*. Ред. С.И. Тимина. СП6: LOGOS 2002, s. 305.

[10] Por. hasło *Постмодернизм в искусстве* w internetowym wydaniu encyklopedii *Кругосвет*, http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/POSTMODERNIZM.html (data dostępu: 10 maja 2010).

rozumianej absolutnej prawdzie i określoności, przeciwko obrazom stabilnego świata rządzącego się niezmiennymi, określonymi prawami, podporządkowanego stałym normom i standardom, stworzył klimat sprzyjający wykorzystywaniu wszelkich nieograniczonych możliwości. Wyrażając kondycję cywilizacji ostatnich dziesięcioleci, głosząc globalny koniec historii, filozofii, stylów, narracji, autora, człowieka itd., zachwiał wiarę w niezmienność zasad. W literackim postmodernizmie zamanifestowało się to grą ze stylami, prowadzącą ostatecznie do rozmycia granic między sztuką „wysoką" i „niską"[11], co uniemożliwiało już ocenę jednego stylu jako lepszego czy gorszego od innego.

Odczytana w taki nowy sposób idea dialogu stylów, gatunków, języków doprowadzić musiała do zmiany w sferze kultury masowej, wypracowanej na przełomie XIX i XX wieku. Formuła, w jakiej zwykło się ją postrzegać, czyli triada: awangarda — klasyka — kultura masowa, przestała funkcjonować w takim układzie. W postindustrialnym społeczeństwie to rozróżnienie i odwieczne ataki na kulturę masową ustąpiły miejsca powolnemu, acz stopniowemu zbliżeniu kultury masowej i elitarnej. Pierwszym efektem tego procesu był kicz, odbierany jako swego rodzaju kompromis „wysokich" wartości z „niskimi". Po kolejnych próbach doprowadzenia do granic absurdu niektórych cech masowej literatury[12] przyszła pora na grę z masowymi obrazami-znakami.

A współcześnie (szczególnie w latach dziewięćdziesiątych), jak zauważył Siergiej Czuprynin, w rosyjskim procesie literackim wspomniane tendencje się pogłębiły i sprawiły, że nie odczuwamy już owej prawdziwej, zdrowej sytuacji walki w kulturze. Obecnie wyraźne granice i konfrontacje zniknęły, pozbawione sensu zostały próby dzielenia literatury na literaturę centrum i peryferii, literaturę metropolii i emigracji, prorządową i antyrządową itd. Jedyne dostrzegalne podziały czy konflikty na gruncie literatury pojawiają się jako efekt przeniesienia pewnych sporów politycznych na płaszczyznę estetyki czy nawet częściej marketingu. W wyniku reform polityczno-społecznych w Rosji narodził się nowy rynek i masy, które dotychczas były dyskryminowane ze względu na swoje wyczucie estetyczne. Teraz ci nowi odbiorcy „заявили о своих читательских правах и — возник массовый спрос на массовую литературу"[13].

Przez ostatnie lata masowa kultura w Rosji wzmacniała swoją pozycję, rozprzestrzeniała się bardzo szybko, a poważna literatura — jak określa to

[11] Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина: *Массовая литература сегодня: учебное пособие*. Москва: Флинта, Наука 2009, s. 18.

[12] Ibidem.

[13] С. Чупринин: *Литература высокая и массовая: от конфликта к компромиссу. 12 тезисов*, http://www.literarus.com/arkiv/rus2009/rus3f_2009.php (data dostępu: 1 kwietnia 2011).

Czuprynin — sprzeciwiała się i z obrzydzeniem wspinała się wyżej i wyżej, stawała się coraz bardziej skomplikowana i w efekcie jeszcze bardziej niedostępna. W ten oto sposób w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych powstała luka, którą „обычно заполняет то, что называют качественной беллетристикой, т.е. книги, которые, с одной стороны, не вызывают у знатоков несварение желудка, но, с другой стороны, вполне понятны (и интересны) людям без высшего филологического образования”[14].

Ów nowy typ literatury Czuprynin nazwał „middle-literaturą”, „literaturą środka”. To właśnie ona, według krytyka i publicysty, najpełniej wyraża nową ideę dialogu po zakończonej wojnie między „wysoką” i „niską” literaturą. By pełniej uzmysłowić sobie znaczenie wprowadzonego przez Czuprynina terminu, zacytujmy fragment stworzonej przez niego definicji, uściślającej, że middle-literatura to:

> […] тип словесности, стратификационно располагающийся между высокой, элитарной и массовой, развлекательной литературами, порожденный их динамичным взаимодействием и по сути снимающий извечную оппозицию между ними. К миддл-классу с равными основаниями можно отнести как «облегченные» варианты высокой литературы («серьезность light», — по остроумному наблюдению Михаила Ратгауза), усвоение которых не требует от читателей особых духовных и интеллектуальных усилий, так и те формы массовой литературы, которые отличаются высоким исполнительским качеством и нацелены отнюдь не только на то, чтобы потешить публику[15].

Grono krytyków i badaczy omawiających te zagadnienia zarówno w Polsce, jak w Rosji niestety nie wypracowało jednego poglądu i nie jest w tej kwestii jednomyślne. Ale trzeba zaznaczyć, że w polskich badaniach odnajdujemy podobne rozumienie istoty „literatury środka” — ma ona być próbą zbliżenia kultury wyższej z masowym, ale nie nastawionym tylko na rozrywkę czytelnikiem, odbiorcą o pewnych intelektualnych ambicjach. Robert Ostaszewski na łamach „Twórczości” próbował definiować „literaturę środka”, pisząc:

> „Proza środka”, kreśląc zgrabne fabuły, które mają nie tylko bawić czytelnika, ale również pobudzać go do refleksji — oczywiście bez zmuszania do nadmiernego wysiłku intelektualnego — nie odkrywa przed czytelnikiem „nowych światów”, nie wskazuje na mało znane aspekty rzeczywistości […]. Taki kształt ukazywanego świata, jak również warsztatowa sprawność tej prozy zapewnić mają czytelnikowi bezpieczny odbiór teks-

[14] Ibidem.

[15] С. Чупринин: *Звоном щита*. „Знамя” 2004, nr 11, http://magazines.russ.ru/znamia/20 04/11/chu13-pr.html (data dostępu: 10 maja 2010).

> tu. Stąd bierze się wyciszona metaliterackość oraz brak prowokacyjności w „prozie środka”[16].

Dodając, że jest to literatura „przeznaczona dla czytelnika, który zalewające rynek romansidła uważa za tandetę, ale jednocześnie prozę ambitną za nudziarstwo”[17], krytyk nawiązał do wcześniejszych wypowiedzi w podobnym tonie autorstwa Adama Wiedemanna („ma to być […] literatura ambitna, ale w granicach przyzwoitości, żeby czytelnik się nie wystraszył”[18]) czy Dariusza Nowackiego (»literatura środka« [to] zgrabne, atrakcyjne czytadła, konwencjonalne, ale skrojone z talentem i wyczuciem, nastawione na pełne porozumienie z odbiorcą […]”[19]). Próby zdefiniowania „prozy środka” pokazały wyraźnie, że będzie ona ciążyć ku literaturze popularnej z tytułu ulubionych gatunków i konwencji, z powodu eksponowanej sprawności warsztatu oraz w wyniku zabiegania o porozumienie z czytelnikiem. Ale, jak dodaje Uniłowski, „różnica polegałaby na tym, że w tym wypadku pola odniesień architekstualnych nie tworzą gatunki prozy popularnej, lecz konwencje kojarzące się czytelnikom z literaturą »ambitną«. […] »proza środka« apeluje do utrwalonego w szerokiej świadomości społecznej wyobrażenia pisarstwa najwyższych lotów, jego poetyki, problematyki, wreszcie — roli literatury oraz pisarza”[20].

Znacząco skomplikowane relacje między literaturą wysoką i niską, elitarną i popularną związane były, co zostało już powiedziane, z postmodernistycznym postulatem demokratyzacji sztuki i musiały zburzyć wspomniany tutaj układ hierarchiczny, podział na sztukę wysoką i niską stał się bowiem nieaktualny i nieadekwatny do sytuacji, w jakiej znalazła się literatura. Zatem powszechnie znane zdanie na temat podziału literatury na „wysoką” i „niską” Dwighta Macdonalda z czasem straciło na kategoryczności. Przypomnijmy, że jeszcze w 1953 roku ten jeden z pierwszych badaczy literatury masowej pisał:

> Od mniej więcej stu lat kultura zachodnia jest już właściwie podwójna: obejmuje zarówno tradycyjny gatunek — nazwijmy to „wyższą kulturą” —

---

[16] R. Ostaszewski: *Dolna strefa stanów średnich*. „Twórczość” 2000, nr 3, s. 132. Cyt. za: K. Uniłowski: *„Proza środka” lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotyp literatury nowoczesnej*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa: IBL PAN Wydawnictwo 2003, s. 262.

[17] Ibidem.

[18] W. Bonowicz, A. Wiedemann: *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony Erny Eltzner*. „Nowy Nurt” 1995, nr 23. Podaję za: K. Uniłowski: *„Proza środka” lat dziewięćdziesiątych*…, s. 262.

[19] D. Nowacki: *Dziurawa siatka na motyle. Wokół prozy autorów urodzonych po roku 1960*. „Fraza” 1996, nr 11—12, s. 126. Podaję za: K. Uniłowski: *„Proza środka” lat dziewięćdziesiątych*…, s. 262.

[20] Ibidem, s. 263.

> utrwalany w podręcznikach, jak „kulturę masową", hurtem rzucaną na rynek. […] Kultura masowa wypracowała również swoje własne środki, po które rzadko sięga poważny artysta: radio, filmy, komiksy, detektywne opowiadania, *science-fiction*, telewizję.
>
> Nazywa się to niekiedy „kulturą popularną", ale sądzę, że kultura masowa jest bardziej dokładnym terminem, bo wyróżnia ją to, że jest ona wyłącznie i bezpośrednio artykułem masowego spożycia, jak guma do żucia[21].

W innym miejscu swego eseju Macdonald, omawiając właściwości „kultury homogenizowanej", powstałej na skutek rewolucyjnej siły kultury masowej, która jest „dynamiczną, rewolucyjną siłą, burzącą przegrody klasy, tradycji, smaku i zacierającą kulturalne odrębności, [siłą, która] miesza i rozbełtuje wszystko razem"[22], przewidywał rychłe rozwarstwienie kultury masowej i wytworzenie się jakiegoś „środka". Pisał o tym, że w nowych czasach kultura masowa „przybiera barwę dwóch odmian dawnej wyższej kultury, akademizmu i awangardy, podczas gdy tę ostatnią coraz bardziej rozwadniają elementy masowe. **Powoli wyłania się ni zimna, ni gorąca miękkawa kultura *middlebrow*, która grozi pogrążeniem wszystkiego w swojej lepkiej mazi**"[23].

Dysputy krytyków, zwolenników i przeciwników literatury środka, trwają — jak widać — od dawna. Także w Rosji jedni nalegają, by utrzymywać tradycyjny podział na wysoką i masową literaturę, drudzy wskazują na konieczność odrzucenia wszystkich zwyczajowych opozycji i wyeksponowania pisarstwa, sytuującego się „pomiędzy", „pośrodku", nie pasującego ani do literatury elitarnej, ani tym bardziej do popularnej. Dyskusje na gruncie rosyjskim można podsumować słowami Aleksandra Kabakowa, że ostatecznie

> […] стратификация такова: элитарная культура, просто культура, массовая культура. Сто лет назад был Чехов, был Толстой и был лубок. Все. Сейчас пространство между высоким искусством и лубком объективно раздвинулось и заполнилось огромным количеством ступенек, как на эскалаторе — они отстоят друг от друга, но все вместе движутся вверх[24].

Debaty trwają już dość długo i zapewne nadal część głosów będzie za, a część przeciw „literaturze środka", ponieważ samo zjawisko, choć społecznie zaakceptowane, budzi jeszcze wiele kontrowersji wśród krytyków i wymaga doprecyzowania. Ale być może dzięki temu, że nie wypracowano jeszcze

[21] D. Macdonald: *Teoria kultury masowej*. Przeł. Cz. Miłosz. W: *Kultura masowa*. Wybór, przekład, przedmowa Cz. Miłosz. Kraków: WL 2002, s. 14.

[22] Ibidem, s. 19.

[23] Ibidem, s. 22 [podkr. — L.M.].

[24] Cyt. za: С. Чупринин: *Звоном щита*…

konkretnych, niepodważalnych wyznaczników „prozy środka", multiliteracką przestrzeń, o której wspomina Kabakow, wypełniają nazwiska wielu różnych, cieszących się mniejszą lub większą sławą i powodzeniem pisarzy, takich jak Ludmiła Ulicka, Wiktor Pielewin, Michaił Weller, Dmitrij Lipskierow, Borys Akunin, Jewgienij Griszkowiec, Iwan Wyrypajew.

Zdając sobie sprawę z nieprecyzyjności zaproponowanego terminu, S. Czuprynin w przywoływanym tekście *Звоном щита*… stara się dookreślić samo pojęcie, formułując ogólne cechy „literatury środka". Jest ona, po pierwsze, zorientowana na „średniego" odbiorcę, należącego do tzw. office--inteligencji, niemającej wykształconych gustów czytelniczych, odznaczającej się średnim stopniem sprawności umysłowej oraz erudycją na poziomie klasycznego minimum. Po drugie, „pisarze środka" nastawieni są przede wszystkim na aspekt komunikacyjny literatury, który zastąpić ma jej podstawową, czyli estetyczną funkcję. Ponadto, dla twórców z kręgu „literatury środka" ważna jest nie tyle głębia filozoficzna utworu i jego forma artystyczna, ile przekaz informacji, ponieważ literatura środka winna być bardziej zajmująca, wciągająca niż eksperymentatorska. I wreszcie po trzecie, Czuprynin zwraca uwagę na język „middle-literatury", który jego zdaniem powinien prezentować język neutralny, uwzględniać elementy tzw. języka nijakiego („никакой язык"), czyli języka absolutnie poprawnego, acz niesprawiającego problemów w odbiorze i zrozumieniu, nawet podczas szybkiej i niezbyt wnikliwej lektury[25].

Najlepszą ilustracją przytoczonych konstatacji na gruncie najnowszej dramaturgii rosyjskiej jest, jak się zdaje, twórczość braci Priesniakowów. Nie jest ona tak emocjonalna, jak dramaturgia Nikołaja Kolady czy Iwana Wyrypajewa, ale na tyle wyrazista, sugestywna i czytelna, że wzbudza różne, często bardzo skrajne reakcje odbiorców.

Bracia Priesniakowie, Oleg (ur. 1969) i Władimir (ur. 1974), to duet dramaturgów rosyjskich, pisarzy, którzy publikują swoje utwory od końca lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W pierwszej fazie twórczości pisali sztuki, potem rozpoczęli zabawę z własnymi i cudzymi tekstami i opublikowali wiele remake'ów, powstałych w oparciu o ich sztuki sceniczne, scenariusze filmowe oraz powieści. W 1998 roku przy Uralskim Uniwersytecie Państwowym stworzyli Teatr im. Kristiny Orbakajte, w którym wystawiali swoje pierwsze sztuki, samodzielnie je reżyserując. Od 2000 roku są sławni w Rosji i na artystycznym forum międzynarodowym[26].

---

[25] Szerzej zob. ibidem.

[26] Dorobek braci przedstawia się następująco: sztuki — *З.О.Б.* (*Z.O.B*, 1999), *Половое покрытие* (*Wykładzina podłogowa*, 2000, druk. „Майские чтения" 2000, nr 3), *Приход тела* (*Profanacja ciała*, 2000), *Европа-Азия* (*Europa-Azja*), *Сет-1* (*Set-1*, 2001), *Сет-2* (*Set-2*, 2001), *Кастинг* (*Casting*, 2001), *Еду я по выбоине, из выбоины не выеду я* (*Jadę po muldzie, z muldy nie wyjadę*, 2002), *Терроризм* (*Terroryzm*, 2002), *Пленные духи* (*Jeńcy-duchy*,

Problematyka ich utworów skupia się na zagadnieniach tożsamości, najczęściej poczucia jej braku, dotyczy kwestii odpowiedzialności moralnej, terroryzmu bardzo szeroko rozumianego nie tylko w aspekcie politycznym, ale też psychologicznym, emocjonalnym, mentalnym czy językowym. Wszystkie poważne pytania autorzy obudowują komizmem, dzięki czemu odróżniają się od innych dramaturgów, uznawanych przez krytykę za neonaturalistów (J. Griemina, N. Kolada, W. Sigariew, O. Bogajew, M. Ugarow i in.)

Pisarzy interesuje terroryzm i przemoc wywierana na ludzkiej psychice przez siłę rutyny codziennych rytuałów (kuchennych, biurowych, lotniskowych itp.) i wypowiedzi, stereotypowych społecznych sądów i opinii (np. naprędce wygłaszane sądy o Czeczenach czy innych przedstawicielach narodów Kaukazu, mordercach, dewiantach, ofiarach przemocy). Interesuje ich także to, w jaki sposób pogwałcona zostaje psychiczna i emocjonalna wolność człowieka z powodu jego identyfikacji z określoną polityczną, społeczną, kulturową formacją, a także na skutek wszelkich międzyludzkich kontaktów, w jakie jest uwikłany. Konstruując w swych sztukach obrazy terroryzmu, przemocy, wynaturzeń oraz uświadamiając odbiorcy destrukcyjną siłę nawyków i przyzwyczajeń, autorzy *Udając ofiarę* pragną zburzyć estetykę przyjemności i ucieczki, zaszokować odbiorcę, zniszczyć jego system wartości i zrujnować jego spokój ducha.

Bohaterami sztuk Priesniakowów są z pozoru zupełnie „normalni ludzie", nie pochodzący z marginesu społecznego, ale w istocie — przestępcy, bezdomni, prostytutki, pedofile itp. I nie ma w tym nic dziwnego, wszak czernucha w dramaturgii pojawiła się wraz z twórczością Pietruszewskiej w latach siedemdziesiątych i do dzisiaj, jak mawiają złośliwi krytycy, jest wizytówką współczesnej dramaturgii[27]. Ale to nie te obrazy zaskakują nas najbardziej, lecz uderzający stosunek samych autorów do przemocy — chłodny, zdystansowany i niepozbawiony ironii. Jak zauważa Daria Gracewicz, postaci Priesniakowów:

> […] это взрослые дети, играющие в куклы и в процессе игры непринужденно отламывающие кукле ногу или руку. […] Именно так они и совершают преступления — «чисто из интереса» (как говорит Игорь Игоревич в пьесе *Половое покрытие*): распиливают трупы и вдруг осознают такую простую вещь — у человека-то кости, они не пилятся.

2002), *Изображая жертву* (*Udając ofiarę*, 2002), *Воскресенье. Супер* (*Zmartwychwstanie. Super*, 2004), *Конек-горбунок* (*Konik-garbusek*, na motywach bajki P. Jerszowa, 2008) i in.; scenariusze filmowe: *Постельные сцены* (2003), *Изображая жертву* (2006), *День Д* (2008), *Европа-Азия* (2009). Szerzej zob.: http://www.mxat.ru/authors/playwright/presniakovi/ (data dostępu: 10 maja 2010).

[27] Zob. przypis 3 i 5 w tym artykule, a także И. Смирнов: *Сраматургия. „Это то, что случится с театром завтра…»*. „Независимая газета" от 13 мая 2000, http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7_tipa_gramaturgia.html (data dostępu: 1 kwietnia 2011).

Реакция — детское изумление в широко распахнутых глазах: «И тогда я пульнул в него…»[28].

Zdumiewający jest fakt, że w sztukach wszyscy bohaterowie są równi wobec przemocy — nikt nikomu nie współczuje, ponieważ wszyscy w pewnym sensie żyją przemocą, z przemocy i dla przemocy. „Żywią się" nią, nie są zdolni do życia bez niej, to w przemocy i bólu ukryty jest sens ich społecznej egzystencji. I właśnie sytuacja zbiorowej/kolektywnej przemocy odbiera im zdolność (i potrzebę) samodzielnego myślenia i dokonywania wyborów, bo schemat ich życia wygląda np. tak: z przedszkola — do szkoły, ze szkoły — do wojska, z wojska — do mafii, rodziny, korporacji itd. Autorzy wzmacniają ten efekt wyczuwaną przez odbiorcę podczas lektury oschłością relacji postać—postać oraz autor—postać. To zdystansowanie nie jest reakcją adekwatną do przedstawianych zdarzeń i dlatego pokazana beznamiętność w sytuacjach dramatycznych, wymagających jeśli nie zdecydowanych emocjonalnych reakcji, to przynajmniej jakkolwiek zabarwionych emocjonalnie, jest manifestacją wspomnianego wcześniej specyficznego podejścia pisarzy do przemocy.

W sztuce *Profanacja ciała* na przykład, Matka, przekonana, że zabiła swoją córkę (choć w istocie zabił ją ojciec), od razu po zabraniu ciała przez policję, najpierw wyjąc z bólu, potem już tylko cicho pochlipując pyta męża, co przygotować na obiad: smażone ziemniaki czy gotowany makaron. W ten sam sposób osiągają Priesniakowie efekt tragicznego komizmu, a nawet sarkazmu w erotycznych scenach *Gorszących scen łóżkowych*. Dla przykładu, w drugiej scenie, przedstawiającej „sceny łóżkowe" między dwoma Elvisami, padają ironiczne uwagi na temat wychowania dzisiejszej młodzieży, w kontekście ograniczania ich swobód seksualnych i zagrażających im dewiacji seksualnych. Podczas rozmowy o wcześniejszych przygodach erotycznych bohaterowie przechwalają się, że uprawiali seks oralny z członkami najbliższej rodziny za drobne prezenty, 1-y Elvis, jak nazywa go autor, zdziwiony, niemal wykrzykuje z oburzeniem: „Сейчас в правительстве готовится новый законопроект, разрешающий школьникам заниматься оральным сексом!"[29]. Dalsza wymiana zdań wprawia nas jednak w nieoczekiwane zakłopotanie, ponieważ spodziewane oburzenie bohaterów ma zupełnie inny wydźwięk i odmienne podłoże, aniżeli oczekiwania czytelnika:

[28] Д. Грацевич: *Под общим наркозом*. „Октябрь" 2006, nr 9, http://magazines.russ.ru/octob er/2006/9/gra15-pr.html (data dostępu: 12 września 2010).

[29] В. и О. Пресняковы: *Плохие постельные сцены*, http://fictionbook.ru/author/presnyakov_vladimir/plohie_postelniye_istorii/read_online.html?page=1 (data dostępu: 1 kwietnia 2011).

2-й Элвис: Да?..
1-й Элвис: Да, я прочитал в бегущей строке, отправлял e-mailы о нашей вечеринке, и там реклама такая пришла, чтобы я залез на какой-то там сайт и узнал подробнее…
2-й Элвис: И что, ты залез?
1-й Элвис: **Нет… мне стало обидно за наших школьников, — неужели они так, без указки взрослых, не могут заняться оральным сексом, чего они ждут?**
2-й Элвис: **Воспитали целое поколение неспособных самостоятельно принимать решения… потом они вырастают, и сами попадают в правительство! По сто раз за день решают, — бомбить-не бомбить, запрещать-разрешать! Со школьной скамьи приучают жить по указке!**
1-й Элвис: **Из-за таких школьников, которые не сосут, пока им не укажут, наш благоустроенный мир катится к чёрту!..** И никто не гарантирует нам, что наша жопа не взорвётся, когда мы посадим её на сиденье в автобусе или на унитаз дома! Все ждут, как решит мировое сообщество, — все чего-то ждут, а они действуют![30]

Zaskakiwanie odbiorcy dyskusyjnymi postawami bohaterów, wkładanie w ich usta słów wypowiadanych nieadekwatnie do sytuacji, przy jednoczesnym przekonaniu ich samych o słuszności własnych wywodów wydaje się najlepszym przykładem ciągle stosowanego przez braci Priesniakowów chwytu zderzania z sobą kategorii tragizmu i komizmu, by bulwersować odbiorcę, być może nawet obudzić w nim sumienie, wyrwać go z letargu moralnego relatywizmu.

Wprost podkreślają to wszystko autorzy w innej scenie przywoływanej sztuki — scenie między lesbijkami, zamieszkującymi szary pokój, wypełniony japońskimi czy chińskimi bibelotami, o czym czytamy w didaskaliach. 1-a i 2-a Kobieta rozmawiają o sensie życia, dbania o siebie, odżywiania się, o tym, co je bulwersuje w innych ludziach. Pośród pozornie błahych pytań i odpowiedzi, jakie padają w tej dyskusji o seksie, pornografii, prostytucji, odnajdujemy takie, które świadczą o tym, że dramaturgów nurtują kwestie dobra i zła zakorzenionego w człowieku oraz ich relatywizacji we współczesnym świecie. Przy okazji rozmowy o głuchoniemym synu 1-ej Kobiety padają z jej ust słowa, charakteryzujące jej pogarszającą się — mimo podejmowanych przez przyjaciółkę prób przekonania jej, że choroba syna jest tymczasowa — kondycję psychiczną oraz wyrażające poczucie krzywdy i niesprawiedliwości, jakie jej towarzyszy:

[30] Ibidem [podkr. — L.M.].

> Я кормила своего ребёнка целый год, целый год грудью, ты же знаешь, во что превратилась моя грудь? […] Все вокруг кормят их детским питанием, волшебной химией, кормят их чем угодно, только не грудью! […] А я родила, кормила его грудью целый год, и что толку, — он всё равно оказался глухонемым! […] Мне кажется, что навсегда! Мне кажется, что если случается что-то плохое, — это навсегда, **весь вопрос насколько быстро ты к этому привыкаешь, чтобы не замечать!**[31]

Zachowanie tej kobiety wyraźnie świadczy o tym, że jest rozczarowana zdominowanym przez rutynę i zło życiem w ogóle, ale także życiem z uzależnioną od niej przyjaciółką. Możemy się domyślać, że oswoiwszy się z otaczającym ją moralnym marazmem, straciła jednak wiarę w drugiego człowieka, w miłość. Niegdyś porzucona przez mężczyznę, pozostawiona na pastwę losu, pozbawiona ciepła doświadczyła miłości właśnie od 2-iej Kobiety, która jednak zawłaszczyła ją sobie, przemocą (psychiczną, emocjonalną) przywiązała do siebie, a teraz to wszystko jej wypomina. Wyrzuca swojej przyjaciółce, ile dla niej zrobiła, jak się poświęcała, by pomóc jej i dziecku w trudnym momencie życia. Na te pretensje 1-a Kobieta odpowiada jednak bez wahania, że takie rzeczy robimy wyłącznie z egoistycznych pobudek, stwarzając pozory altruizmu. Obnażając bezlitośnie powierzchowną filantropię swej partnerki mówi:

> Для себя! Каждый, каждый человек делает всё только для себя. Можно обманывать себя сколько угодно, но каждый, каждый, к сожалению, занимается только тем, чем хочет, — спасает людей, расчленяет людей, даёт деньги, отбирает деньги… никто никому не нужен, — кроме себя никто никому не нужен! Всё ради себя!!![32]

W ten sposób Priesniakowie diagnozują takie choroby współczesności, jak znieczulica społeczna, zobojętnienie na krzywdę drugiego człowieka, wspomniana relatywizacja dobra i zła. Uzupełnienie charakterystyk człowieka początku XXI wieku stanowić mogą słowa Mężczyzny z kolejnej części *Gorszących scen łóżkowych*. Mężczyzna ów poproszony został przez znajomą, by przez chwilę zaopiekował się jej synem, gdyż ona musiała pilnie wyjść z domu. Mężczyzna próbuje nawiązać kontakt z milczącym chłopcem i w jego obecności snuje rozważania na temat własnego życia. Nie wiedząc, że chłopiec jest głuchoniemy oczekuje od niego odpowiedzi na stawiane pytania, które wobec choroby chłopca stają się pytaniami retorycznymi, a czasem wręcz oskarżeniami pod adresem czasów współczesnych i najbliższych Mężczyźnie ludzi. Ostatnie słowa tego spontanicznego monologu wewnętrznego sprawiają, że wbrew naszemu wzburzeniu (Mężczyzna podczas prób

[31] Ibidem [podkr. — L.M.].
[32] Ibidem.

nawiązania kontaktu z chłopcem orientuje się ostatecznie, że ten jest głuchoniemy, i próbuje, na szczęście bez powodzenia, wykorzystać go seksualnie) jesteśmy w stanie współczuć Mężczyźnie, który sprawia wrażenie kompletnie bezradnego i zagubionego:

> Что мне делать, что мне делать, Макс?! Я не могу… не могу ничего никому объяснить, я бьюсь, бьюсь, рассказываю, открываю душу… а меня никто не слышит… Я родился и уже… и уже, когда начал говорить, я понял, что меня никто не слышит, я просил молоко, я просил грудь, просил у матери грудь, а она пихала в меня эту… эти бутылочки с детским питанием, химия, одна химия, Макс, — простое человеческое тепло заменили химией, и со мной никто не разговаривал, моя мама, отец… не слышали и не говорили, я вообще не понимал, живу я или как… когда тебя никто не слышит, кто, кто подскажет тебе, особенно утром, когда просыпаешься, кто подскажет тебе, где ты, что с тобой… а сейчас, — жена, сын, и все, все… никто, никто не слышит меня… Что же мне делать, Макс?!! Что?!![33]

Jak widać, dominantą kompozycyjną tekstów Priesniakowów będzie więc spinanie klamrą w jednej scenie, w jednym obrazie elementów śmiechu i łez, komicznych i tragicznych, jednoczesne oskarżanie i usprawiedliwianie postaci, negacja i akceptacja ich postaw.

Bardzo mocno chwyt ten eksponują autorzy w jeszcze innej sztuce, noszącej tytuł *Udając ofiarę*, w scenie, kiedy bohaterka, swoją funkcją przypominająca Szekspirowską Ofelię, pod prześcieradłem masuje członek Wali (Hamletowi), który w tym czasie bez zająknięcia prowadzi rozmowę ze swoją matką (Gertrudą) o tym, jaki chleb kupić: moskiewski baton czy kaukaski lawasz.

Łączenie w ramach jednego tekstu elementów absurdalnie śmiesznych i śmiertelnie poważnych, filozoficznych i farsowych odbywa się w utworach braci także przy okazji podejmowania zagadnień dotyczących teatralizacji życia i sztuki. Kapitan, prowadzący kolejne dochodzenia w sztuce *Udając ofiarę*, podczas jednej z wizji lokalnych wyjawia „aktorom", odgrywającym konkretne role, sformułowaną przez siebie prawdę życiową: „Вы играетесь в жизнь, а те, кто к этому серьёзно относится, те с ума сходят, страдают…"[34]. Emocjonalne odrętwienie bohaterów przedstawianych w sztukach, ich bezwolność niesie z sobą swoisty urok estetyczny. Zobojętniali bohaterowie grają w życie, nie próbując żyć na poważnie, mimo wszystko na trzeźwo (nie bacząc na częste stany upojenia alkoholowego czy

[33] Ibidem.

[34] В. и О. Пресняковы: *Изображая жертву*, http://fictionbook.ru/author/presnyakov vladimir/izobrajaya_jertvu_pesa/read_online.html?page=2 (data dostępu: 15 maja 2010).

narkotykowego) doświadczają steatralizowanej egzystencji i próbują tę teatralizację wykorzystać, z cynizmem przekształcając ją w prawdziwy „cyrk na kółkach" („цирк с конями")[35]. Wywracając swoje życie do góry nogami, z radością wchodzą w nowe role: w sztuce *Wykładzina podłogowa* bracia Sasza i Nikołaj grają przyjaciół studentów i jednocześnie Kola wchodzi w rolę swego zmarłego brata Saszy (w jego imieniu prowadzi korespondencję z rodzicami), a człowiek odkryty pod podłogą wcale nie jest martwy, lecz takiego jedynie udaje; Wala z *Udając ofiarę* odgrywa role wielu ofiar podczas wizji lokalnych, także siebie samego w jednej z ostatnich rekonstrukcji zdarzeń, która ma na celu wyjaśnić przyczyny śmierci jego matki i ojczyma.

Zdumiewający poziom osiągnęła gra w życie w sztuce *Europa-Azja*, gdzie postaci dramatu: „narzeczony", „narzeczona", „matka", „świadek", „dzieci", „chłopaki" itd., występują w „weselu". W rzeczywistości mamy do czynienia z grupą oszustów, która pod słupem granicznym „Europa-Azja" odgrywa przedstawienie — fikcyjne wesele dla przyjezdnych (w znacznej mierze obcokrajowców), zarabiając w ten sposób na życie.

Rozwijając metaforę *theatrum mundi* w tematach gry w życie i gry w życiu, bracia Priesniakowie wzbogacają estetykę swoich fars, opartych na banalnych konfliktach, wzmocnionych komizmem sytuacyjnym o filozoficzne rozważania na temat błazeństwa i karnawału, przywołując w ten sposób Guy Deborda ideę „społeczeństwa spektaklu". Nagromadzenie niedorzeczności, zawoalowanych kpin i karykaturalnych obrazków rzeczywistości w pełni oddaje obraz społeczeństwa spektaklu, w którym fałsz i wyobcowanie zmieniają wszystko wokół nas w towary: czas, przestrzeń, ludzi, rzeczy, pracę itd. Ukazują też, jak to trafnie uświadomił nam Debord, że społeczeństwo konsumpcyjne pozbawione jest władzy, rozumianej jako centrum, bo uległa rozproszeniu między trybikami biurokratycznej machiny[36]. Na granicy Europy i Azji, w obrazie Priesniakowów, przyjezdni obcokrajowcy, naciągani przez „weselników" na znacznej wysokości datki, są — nieoczekiwanie dla nich samych — świadkami niepojętego *show*.

Absurdalne sceny „spektaklu weselnego" wykazują cechy najprawdziwszego karnawału. Uświadamiają, że po upadku mitu sowieckiego, sowieckiego misterium gra w życie wokół słupa granicznego Europy i Azji nie jest już żadnym *novum*, nie jest ani beztroską, ani straszną zabawą. Wręcz przeciwnie, już dawno stała się ona terroryzującym uczestników zabawy przyzwyczajeniem (bohaterowie nie mogą przestać udawać), rutynową fuszerką, uwłaczającą ich godności. Nie bez znaczenia dla pełnego zrozumienia przy-

[35] Metafora Marka Lipowieckiego z jego artykułu: *Театр насилия в обществе спектакля*…

[36] Zob. G. Debord: *Społeczeństwo spektaklu*. Przeł., wstępem i komentarzem opatrzył M. Kwaterko. Warszawa: PIW 2006. Zob. też Z. Bauman: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Sic! 2000.

wołanych metafor pozostaje miejsce akcji urządzanej błazenady — zmusza do zastanowienia się nad specyfiką takiej gry (dla) Rosji, zdeterminowanej swym położeniem geopolitycznym między Europą i Azją. Jeden z bohaterów sztuki, „świadek", wypowiada słowa, które mogą posłużyć jako podsumowanie przedstawionych rozważań:

> И мы никого не обманываем, ясно?! Мы здесь шоу показываем — и они нам платят за это! У нас вся страна шоу показывает — и нам весь мир за это платит. Чем удачнее представление, тем больше денег они нам отваливают. Здесь только надо всем осознать, что пора прекратить строить заводы, фабрики — у нас каждый — артист, философ, художник, ну, или — фотомодель — нам и хреново-то так оттого, что нас заставляют фигнёй всякой заниматься — на работу ходить, экономику поднимать… Зачем? Всем одеться нищими — и такой спектакль зафилиппить — снимать репортажи и крутить их для мирового сообщества — посмотрите, у нас земля не плодоносит, в свиньях нет мяса, в коровьих вымях — вода! Помогите! Накормите! Закосить такую дурочку — и заплатят,… и никакие долги не надо будет возвращать, там все привыкли за хорошее шоу — платить! А мы уж тут будем прожирать их деньги и придуриваться, что нам всё хуже и хуже, — надо только поскорее из всей страны — театр сделать — все ведь мы — актёры![37]

Jak trafnie zauważa Mark Lipowiecki, Priesniakowie usilnie starają się obnażyć naturę postradzieckiego spektaklu społecznego i wprowadzają do swoich tekstów eksperymentalne formy szyderczego karnawału codzienności[38]. Za przykład niech posłuży finał sztuki *Europa-Azja*, w którym łatwowierny obcokrajowiec, zupełnie nieświadom własnego położenia — ku zdumieniu odbiorcy — wypija za zdrowie „nowożeńców" podsuniętą mu szklaneczkę świeżo oddanej w krzakach przez jednego z „weselników" spermy. Można przypuszczać, że autorzy z rozmysłem dążą do tego, by obalić w ten sposób tradycyjne, tzn. sentymentalne rozumienie karnawału, w którym zerwanie maski oznacza obnażenie chorób duszy osamotnionego człowieka. Takie obrazy karnawału pojawiają się na przykład w twórczości Nikołaja Kolady. W sztukach braci Priesniakowów bohaterowie nie skrywają pod maskami żadnych prawdziwych twarzy. To, co odbieramy jako role i maski — to ich najprawdziwsza realność, a karnawał — to ich codzienność, jej groteskowy, straszny, tragiczny, tragifarsowy wytwór.

Warto tutaj przywołać jeszcze wspomniane wcześniej zagadnienie terroryzmu, któremu pisarze poświęcają w swych tekstach wiele uwagi i które spaja wszystkie metaforyczne obrazy w ich utworach. Niezwykle często

[37] В. и О. Пресняковы: *Европа-Азия*, http://www.modernlib.ru/books/presnyakov_vladimir/evropaaziya/ (data dostępu: 12 lipca 2010).

[38] М. Липовецкий: *Театр насилия в обществе спектакля*…

w wypowiedziach bohaterów pojawiają się rzucone mimochodem komentarze, że w ich życiu coś dzieje się, odbywa po prostu z przyzwyczajenia: a to mąż z żoną kłóci się po prostu z przyzwyczajenia (także z przyzwyczajenia ją zabija, jak w *Udając ofiarę*), a to żona z mężem dewiantem pozostaje w związku po prostu z przyzwyczajenia, z przyzwyczajenia wykonujemy zwykłe życiowe czynności, ale też przyzwyczajenie zaczyna rządzić naszymi uczuciami, wiarą, modlitwą. 2-gi Elvis w sztuce *Gorszące sceny łóżkowe* trafnie konstatuje postawy obserwowane w dzisiejszym świecie, kiedy ulegamy bezwolnie, mechanicznie, bezrefleksyjnie teoriom wymyślanym doraźnie przez „specjalistów", tylko dlatego, że tak jest przyjęte, że to dobrze o nas zaświadczy, że przeraża nas kompromitacja i wykluczenie. Bojąc się pozostać indywidualistą, wiernym własnym przekonaniom, ulegamy terroryzmowi społecznemu: presji reklamy, mody, społeczności, poddajemy się owemu terrorowi, zatracając własne „ja" (taka sytuacja egzystencjalna przypomina poniekąd Heideggerowską egzystencję nieautentyczną i definiującą ją bezimienną potęgę, ukrytą w zaimku „Się": wytworem Się, jak pamiętamy, są normy określające tryb codziennych zajęć i owo Się zastępuje Ja i pozbawia Ja osobowości). Przytoczmy istotny dla rozważań fragment rozmowy:

1-й Элвис: Ты знаешь, я работаю в женском журнале, сейчас я работаю в женском журнале, я придумываю для них тесты, тесты, по которым можно определить, как правильно питаться, чем заниматься, как изменить жизнь к лучшему… […] Я ничего в этом не понимаю… ничего, ровным счётом ничего, **а мне говорят, делай побольше ссылок на всякие восточные учения, это модно, этому поверят… кто-то раскрутил, понимаешь, кто-то раскрутил в сознании людей, что быть счастливым — это хорошо, что есть свинину нельзя…** вот я отлично понимаю, что всё это сделал кто-то… обычный, такой же, как я, ты… я это понимаю, понимаю и всё равно не могу… ничего не могу поделать… **я должен соблюдать определённую модель поведения, которую придумали, утвердили, раскрутили…**

2-й Элвис: Всё дело в продюсере…

1-й Элвис: Да?

2-й Элвис: Тогда видишь, тогда рынок был не так заполнен, конкуренция слабая, — мощный продюсер и всё, — веками миллионы людей не едят свинину и молятся головой к закату…

1-й Элвис: К восходу…

2-й Элвис: Да? *(Резко смеётся).* Видишь, как — **уже всё стирается, привычка, всё на «автомате» когда, может произойти сбой…** вот в этот момент, какой-нибудь другой мощный продюсер, если подключится, то всё, — объедимся мы с то-

> бой свинины, и молиться будем на одном языке, — **главное поймать этот момент, когда вдруг на какое-то мгновение все всё забудут…**[39]

Tradycyjnie już kontynuację tych rozważań, ich dopełnienie możemy znaleźć w innej sztuce Priesniakowów, zatytułowanej wprost *Terroryzm*, mówiącej o różnych przejawach terroryzmu we współczesnym świecie, od dosłownych akcji terrorystycznych (tutaj pokazany alarm antyterrorystyczny na lotnisku) po terroryzm mentalny. W drugim akcie sztuki rozgrywa się scena miłosna między kochankami: kobietą, której mąż utknął na lotnisku z powodu akcji terrorystycznej, a mężczyzną poszukującym własnej tożsamości, próbującym odnaleźć granice wyznaczające jego człowieczeństwo. Na prośbę kobiety kochanek wiąże jej ręce i nogi, przywiązuje ją do łóżka i uprawiając z nią seks, wyjaśnia jej swoją złożoną naturę, przekonując, że wszystko dzieje się jakby poza jego świadomością (coś/ktoś go terroryzuje):

> Мне совсем не хочется думать об этом, мне хочется представлять, что да — что-то непознанное и страшно интересное лежит передо мною, связанное, и сейчас я надругаюсь над ним, и ничего мне за это не будет, потому что, в принципе, всё по обоюдному согласию, хотя это вынесено за скобки […] и я знаю, что я был бы гораздо счастливее, если бы у меня, действительно, была бы какая-то такая мания кого-нибудь связывать и получать от этого наслаждение, или, нюхать втихаря чьё-нибудь бельё или носки, и так беззаветно отдаваться этому делу, что кончать только от одной мысли, что вот сейчас я понюхаю что-то интимное, чужое…[40]

Okazuje się więc, że nawet społecznie piętnowane dewiacje seksualne byłyby dla bohatera mniej uciążliwe (bo wytłumaczalne, racjonalnie usprawiedliwione) niż obezwładniające poczucie dezintegracji własnej osobowości, przejawiające się w braku panowania nad własną świadomością, nad własnym ciałem i umysłem, które tak określa:

> […] у меня каждая частица моего тела отделена от другой и живёт своей, не понятной всему остальному организму жизнью, — всё разное, а иногда, вообще, одна часть меня терроризирует другую, да… а вот сейчас моё сознание издевается над всем, что должно доставлять мне сексуальное удовольствие, то есть вот я трусь об тебя — и никакого удовольствия, потому что я, как в скафандре, и то, что у меня стоит, и то, что я, наверное, через полторы минуты кончу, — это всё по памяти, но с каждым таким терактом моего сознания я подхожу к тому, что

[39] В. и О. Пресняковы: *Плохие постельные сцены…* [podkr. — L.M.].
[40] В. и О. Пресняковы: *Терроризм*. „Современная драматургия" 2002, nr 2, s. 80.

> совсем всё забуду, и первое, что меня ждёт, — превращение в импотента, потом — дальше и дальше, и если мне вдруг не понравится запах чьего-нибудь белья, то мне конец… конец… конец… (*кончает*)[41].

Lektura *Terroryzmu* nie pozostawia złudzeń — pisarze mocno akcentują bodaj najpoważniejszy globalny problem współczesnego świata, jakim jest terroryzm; w słowach jednego z pasażerów zawiera się konkretna diagnoza takiego stanu rzeczy:

> […] когда гибнут невинные простые ничем невыдающиеся люди — mówi pasażer — это ещё страшнее, чем погиб бы какой-нибудь значительный человек. Если гибнут самые обыкновенные, и, знаете, так, часто и помногу, гибнут не на войне, а прямо в домах, в самолётах, или по пути на работу, то всё в государстве меняется само по себе, и политики со своей никчемной политикой, и учёные с их учёностью отправляются к чёрту…

Jednak mimo wszystko ważniejszy niż terroryzm społeczny, medialny, ekonomiczny, polityczny okazuje się dla autorów terror wewnętrzny, destrujący samoświadomość zwykłego, niewinnego prywatnego człowieka, co pokazują konsekwentnie we wszystkich swych utworach.

W ten sposób krąg zagadnień, zgodnie z tym, co sugerują badacze, wpisuje omawianą twórczość w kontekst „literatury środka", jak bowiem jak zaznacza A. Mieriežynska: „Безусловно, размышления о новой идеологии отдаляют исследуемые тексты от установок массовой литературы, демонстрируя тесную связь ее с элитарным, интеллектуальным крылом словесности"[42].

Na zakończenie należałoby słów kilka poświęcić jeszcze jednej cesze wspólnej sztuk autorstwa rodzeństwa Priesniakowów, mianowicie niepodważalnej konsekwencji w konstruowaniu sztuk jako łańcucha na pozór niespójnych obrazów. Pisarze najwyraźniej bawią się tekstem, wprowadzając do każdego obrazu (sceny, aktu, części — w zależności od utworu) element mało istotny (postać, zdarzenie, przedmiot), postrzegany jako drugoplanowy, który w następnym obrazie zyskuje rangę motywu wiodącego. Taki montaż scen i obrazów obserwujemy na przykład w *Gorszących scenach łóżkowych*: jeden z Elvisów wspomina, że opracowuje ankiety publikowane w kobiecych czasopismach; w kolejnej części lesbijki rozwiązują taką właśnie ankietę i mimochodem opowiadają, że jedna z nich ma głuchoniemego syna; w następnej

[41] Ibidem.

[42] А. Мережинская: *Художественная специфика русской „миддл-литературы" (на материале прозы 2000-х гг.)*. В: *Русская литература. Исследования. Сборник научных трудов*. Вып. XII. Ред. А. Мережинская. Киев: БиТ 2008, s. 10.

Mężczyzna proszony jest o pomoc w opiece nad głuchoniemym dzieckiem itd. Podobną kompozycją odznacza się *Terroryzm*: w akcie pierwszym poznajemy mężczyznę, który utknął w hali odlotów na lotnisku zablokowanym na skutek domniemanego ataku terrorystycznego; w akcie drugim przenosimy się do mieszkania kobiety, która zdradza męża tuż po jego wyjeździe na lotnisko, i uwagę naszą zwraca głuchy telefon, jaki odbiera kochanek, oraz fakt, że ten krępuje kobietę i przywiązuje do łóżka używając pończoch; w kolejnym akcie do dwóch staruszek siedzących na ławeczce pod blokiem i narzekających na niesfornego wnuczka przysiada się tajemniczy mężczyzna z walizką, po czym w zagadkowy sposób znika; w akcie czwartym jesteśmy świadkami rozmowy strażaków, którzy oglądają zdjęcia i opowiadają o akcji gaszenia pożaru mieszkania po wybuchu gazu, spowodowanego naciśnięciem dzwonka u drzwi. W wybuchu, jak się dowiadujemy z rozmów, zginęła jakaś kobieta (zidentyfikowano ją po lakierze na paznokciach kończyn, których fragmenty pozostały po wybuchu przywiązane do łóżka). Z kolejnej rozmowy uzyskujemy informację, że do drzwi feralnego mieszkania zadzwonił chłopiec, który uciekając po klatce schodowej przed zdenerwowaną na niego babcią i jej koleżanką, dla żartu naciskał po kolei wszystkie dzwonki do mieszkań. I wreszcie ostatni, piąty, akt przynosi rozwiązanie akcji i jednocześnie staje się początkiem fabuły. Jego akcja rozgrywa się w samolocie, gdzie pasażer — mężczyzna z walizką z początku sztuki oczekujący na odblokowanie lotniska — siedzi i zaczyna krzyczeć, że musi wracać do domu wyłączyć gaz, który odkręcił wcześniej. Sam opowiada, jak oczekując na przywrócenie ruchu na lotnisku, zdecydował się pojechać do domu, gdzie zastał żonę śpiącą z kochankiem w łóżku. Postanowił wymierzyć sprawiedliwość i odkręcił kurki z gazem. Coraz bardziej zdenerwowany, wręcz zdesperowany w obliczu następującego startu samolotu wykonał telefon do domu, by ostrzec żonę przed zagrożeniem. Jednak w słuchawce usłyszał tylko głos automatycznej sekretarki i nie pozostawił wiadomości. W ten sposób domyślny głuchy telefon przenosi nas do początku sztuki.

Poruszając się po tkance tekstu i łącząc poszczególne elementy, czytelnik z każdym odkrytym obrazem znajduje się coraz głębiej w labiryncie nie do końca zrozumiałych dla niego zdarzeń, coraz bliżej rozwiązania zagadki, lecz jednocześnie coraz dalej od wyjścia z pułapki tekstu. Sztuki *Terroryzm*, *Gorszące sceny łóżkowe* oraz *Set-2* zbudowane są na zasadzie montażu czy wręcz miksowania scen, co jest źródłem szalenie atrakcyjnej dla odbiorcy tych tekstów dynamiki przedstawianych zdarzeń, zaskakujących zwrotów akcji rodem z gatunków sensacyjnych. Nie bez znaczenia dla pozyskania przychylności odbiorcy „środka" jest i sam język, jakim posługują się bohaterowie oraz ujawniający się w didaskaliach autor.

W utworach Priesniakowów te partie tekstu nierzadko są mocno rozbudowane i pod względem formy zbliżają się nawet do miniatur prozatorskich.

Wszystkie procesy epizacji dramatu, zmiany podstawowych funkcji tekstu pobocznego i inne sposoby udziwnienia tekstów sztuk najlepiej widoczne są w sztuce *Europa-Azja*. Już pierwsze didaskalia projektują pewną manierę pisarską twórców — wyczytujemy z nich nie tyle informacje dotyczące miejsca akcji, projektowanej scenografii, ruchu scenicznego światła itd., ile komentarz do zapowiadanych zdarzeń. Po dość dokładnym opisie miejsca, w którym znajduje się słup graniczny, i dywagacjach o tym, czy na brzozach rosną szyszki, czytamy:

> Но в принципе всё это не так уж важно, потому как речь сейчас пойдёт о другом… Скажем лишь, что расступившаяся перед нами земля, где вьётся стальной поясок шоссе, изъеденный ржавчиной рытвин и ям, где кривит свою недобрую ухмылку дедок-лесок, где упрямо у края миров, небес, морей и ветров стоят каменный столб, берёзка и «жигулёнок» — это место в официальных сводках и в обиходе народном зовётся «Граница Европы-Азии»[43].

Uwagi odautorskie stanowią znaczące uzupełnienie pełnych absurdu obrazów rzeczywistości, skonstruowanych przez pisarzy. Tak, przykładowo, wygląda fragment didaskaliów podsumowujących powstały na oczach obcokrajowców, z trudem identyfikowany przez nich jako „wesele" *Russian circus*:

> Иностранец что-то прокукарекал своим на непонятном наречии, и те нервно зашушукались, — видимо, они поняли, что присутствуют на свадьбе, и их смутило попрошайничество всех этих людей. В Европе не принято давать деньги какой-то чужой свадьбе, — «Зачем?», «Почему?». В общем, там у них каждый сам за себя, и бракосочетание это не шоу — денег за это никто давать не будет. А тут всё так повернулось…[44]

Autorski głos snuje rozważania na temat zachowania bohaterów, ocenia ich, piętnuje i chwali. Tak właśnie czyni z jednym z mężczyzn, Kasikiem, który zapomniał o prezencie dla „młodych", a który wymusiła na nim „matka", nazywając go „swatem":

> Зачем «мать» так назвала Касика — непонятно, но у него глаза налились кровью — Касика «забычило» от огромного стыда, потому что он вдруг явственно осознал, что среди этих людей только он один — он — человек с приличным достатком, а подарок «зажал»… — из всех случайных гостей этой «свадьбы» он — единственный, кто не сделал ничего для счастья «молодых»… Касик вдруг и вправду почувствовал

[43] В. и О. Пресняковы: *Европа-Азия*…
[44] Ibidem.

себя сватом; он засуетился, подбежал к какому-то иностранцу, выхватил у него фотоаппарат «Polaroid» и навёл его на «свидетельницу».

Przykłady takiej strategii narratorskiej[45] można mnożyć, szczególnie że didaskalia w omawianej sztuce stanowią około połowy objętości tekstu, co oznacza, że sama sztuka jest nieustającym komentarzem odautorskim, nieprzerwaną refleksją nad tematem zaproponowanym odbiorcy.

Podsumowując rozważania na temat związków dramaturgii braci Priesniakowów z „literaturą środka", można stwierdzić, że wszechobecna na różnorodnych poziomach konstrukcji dzieł ambiwalencja, manifestująca się w nieustannym dialogu śmiechu i tragizmu, oryginalny styl myślenia dramaturgicznego (tzn. niezwykle dynamiczna akcja, montaż scen i obrazów, transgresja dialogów, narracyjny charakter didaskaliów i dygresji) w połączeniu z życiowymi, codziennymi, z perspektywy filozoficznej ujętymi problemami, ukrytymi za złożonymi, acz rozpoznawalnymi dla średniego odbiorcy metaforami obrazami (absurdy codzienności, błazenada, rutyna życiowych przyzwyczajeń, terroryzm codzienności, przemoc, zautomatyzowanie życia) czynią omawianą twórczość interesującą zarówno dla badaczy specjalistów, jak i dla amatorów dobrej literatury.

[45] Zob. L. Mięsowska: *Gra-nie w postmodernizm. Dramaturgia rosyjska na przełomie XX i XXI wieku*. Katowice: WW 2007, szczególnie s. 53—88 i literatura tam przywołana.

Lidia Mięsowska

Philosophical tomfooleries by brothers Priesniakow On a middle drama

Summary

The article raises the issues connected with the „middle literature" in the Russian contemporary literature. The phenomenon of the "middle literature, not ultimately investigated, although evokes controversies (because of the lack of particular determinants and too big closeness with the popular literature) among critics and seems to be extremely helpful in the analysis of works by young Russian playwrights Oleg and Vladimir Priesniakow. A drama duet makes plays being an incessant dialogue of a "high" ideological message (they deal with philosophical, existential, socio-cultural problems) with an artistic form adjusted to receptive abilities of an "average" reader. Borrowing serious philosophical discourses from a highbrow literature and shaping them in grotesque and absurd forms, depict strongly in a universal idea of a dialogue of aesthetics and poetics.

Лидия Менсовска

Философское шутовство братьев Пресняковых
К вопросу о «миддл-драматургии»

Резюме

Автор обращает внимание на вопросы, связанные с «миддл-литературой» в современной русской литературе. Не исследованное еще до конца явление «миддл-литературы», хотя вызывает контроверсии (с точки зрения отсутствия конкретных показателей и чрезмерно большую близость к популярной литературе) среди критиков, кажется чрезвычайно востребованным при анализе творчества молодых российских драматургов Олега и Владимира Пресняковых. Драматургический дуэт создает пьесы, являющиеся непрекращающимся диалогом «высокого» идейного содержания (братья поднимают философские, экзистенциальные, социокультурные проблемы) с художественной формой, приспособленной к способности восприятия «среднего» адресата. Заимствуя из высокой литературы серьезные философские дискурсы и придавая им гротескные и абсурдные формы, драматурги очень сильно вписываются в универсальную идею диалога эстетик и поэтик.

Magdalena Majchrzyk
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Na rozdrożach literatury i postkultury — aktywność medialna Wiktora Jerofiejewa a „literatura środka”

Twórczość Wiktora Jerofiejewa trudno sklasyfikować jednoznacznie. Określenie „literatura środka” również nie do końca oddaje specyfikę artystycznej aktywności pisarza, choć ze względu na swą pojemność znaczeniową termin ów wydaje się bliski charakterystyki Jerofiejewowskiej prozy.

„Literaturę środka” rozumiem bowiem jako tę, którą wyróżnia eklektyczność, zorientowanie na odbiorcę elitarnego i masowego jednocześnie, zróżnicowanie wykorzystywanych gatunków literackich i form przekazu, używanie języka potocznego i *stricte* literackiego oraz łączenie kanonów kultury wysokiej z elementami popkultury. Są to jednocześnie cechy wspólne znacznej części Jerofiejewowskich utworów, szczególnie tych powstałych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku.

Gdyby jednak przyjąć, że mianem „literatura środka” możemy określić każdą twórczość literacką, która ewoluuje od literatury wysokiej, przeznaczonej dla wąskiego grona odbiorców, w stronę lżejszych treściowo i gatunkowo utworów przystępnych dla masowego czytelnika, to ewolucję drogi twórczej Jerofiejewa od pierwszych opowiadań, zamieszczonych w almanachu *MetrOpol* (*МетрОполь*, 1979), do najnowszych esejów ze zbioru *Świat Diabła* (*Свет Дьявола*, 2008) można by nazwać roboczo „w stronę literatury środka”.

Celem niniejszego tekstu jest więc próba odpowiedzi na pytanie: Czy „literatura środka” to także literatura zorientowana na walkę o uwagę odbiorcy i miejsce na rynku wydawniczym? A jeśli tak, w jaki sposób można to osiągnąć w realiach postkultury?

Krytykom Jerofiejewa trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że tworzona przezeń „literatura środka" bywa niebezpiecznym kompromisem artyzmu i komercjalizacji — skupiona jest na sukcesie edytorskim, a nie na ciekawych, śmiałych formach artystycznych, dzięki którym pisarz zaistniał przecież w środowisku literackim. Warto je pokrótce przypomnieć.

W 1973 roku w „Woprosach Literatury" („Вопросы литературы") Jerofiejew zadebiutował jako krytyk literacki. Wybrał jednak niecodzienny esej — poświęcony w całości twórczości Markiza de Sade: *Маркиз де Сад, садизм и XX век* (*Markiz de Sade, sadyzm i wiek XX*)[1]. Ten ponad trzydziestostronicowy tekst z analityczną precyzją przedstawiał kulturowe, filozoficzne i historyczne założenia sadyzmu. Był to pierwszy tego rodzaju tekst w sowieckiej Rosji, a zarazem pierwszy odważny tekst Jerofiejewa-skandalisty.

Krokiem milowym w twórczości prozatorskiej pisarza był natomiast zbiór *Życie z idiotą* (*Жизнь с идиотом*) — 18 opowiadań z lat 1978—1990, od debiutanckich tekstów, zamieszczonych po raz pierwszy poza cenzurą jeszcze w almanachu *MetrOpol*, do tytułowego utworu, który posłużył jako libretto do opery Alfreda Schnittke. Pisarz nie unikał konfrontacji stylu wysokiego z niskim, opisów śmiałych scen erotycznych na pograniczu naturalizmu i fizjologizmu i popularyzacji matu w swoich utworach.

Debiutujący na rynkach wydawniczych w latach dziewięćdziesiątych Jerofiejew mianowany został nawet przez krytyków prekursorem posthumanizmu[2] — wewnątrz postmodernistycznego nurtu, charakteryzującego się nadkrytycznością, trzeźwym spojrzeniem na człowieka, brakiem złudzeń co do jego prawdziwej natury, a co najważniejsze odejściem od wszelkiej idealizacji. Nie mniej istotnym we wczesnych utworach prozaika był także aspekt działania ciemnych sił podświadomości, pociągu do „słodkiego smaku zła" i związanego z nim kultu nadczłowieka w człowieku. Cechą specyficzną metody artystycznej Jerofiejewa okazała się wówczas jawna estetyczna prowokacja, przekraczanie granic i ukazywanie tego, co w człowieku zepsute i zeszpecone.

Dziełem, które przyniosło pisarzowi międzynarodowy rozgłos, była jednak dopiero powieść *Rosyjska piękność* (*Русская красавица*), wydana w 1990 roku. Utwór ten napisany w formie bezładnego przedśmiertnego monologu tytułowej piękności — prostytutki Iriny Tarakanowej, jako niekwestionowany bestseller wydawniczy przetłumaczono na niemal 30 języków, a w zachodniej Europie uznano za pierwszą rosyjską powieść postmodernistyczną[3].

---

[1] В. Ерофеев: *Маркиз де Сад, садизм и XX век*. „Вопросы литературы" 1973, nr 6, s. 135—168.

[2] Określenie Iriny Skoropanowej. Zob. И. Скоропанова: *Постгуманизм Виктора Ерофеева*. В: Eadem: *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта, Наука 2004, s. 257.

[3] Zob. В. Ерофеев: *Меня внесли в десятку главных врагов России*. Интервью Валентину Сороке. „Газета по-киевски" от 26 марта 2009, http://mycityua.com/articles/interview/2009/03/26/104308.html (data dostępu: 17 lipca 2009).

Niekonwencjonalna w formie powieść *Encyklopedia duszy rosyjskiej* (*Энциклопедия русской души*) z 1997 roku dopełniła obrazu Jerofiejewa-skandalisty, tym razem szargającego świętości narodowe, obalającego rodzime mity i wyobrażenia, konfrontującego z gorzką ironią rosyjską mentalność i wartości świata zachodu.

Ostatnia większa forma literacka — powieść z motywami autobiograficznymi *Dobry Stalin* (*Хороший Сталин*) z 2004 roku — zakończyła etap niekwestionowanych Jerofiejewowskich sukcesów. Pisarz wydał od tego czasu dwa zbiory esejów: *Rosyjską apokalipsę* (*Русский апокалипсис*) w 2006 roku i *Świat diabła* (*Свет Дьявола*) w roku 2008, oraz zbiór opowiadań i esejów *Piorun kulisty* (*Шаровая молния*, 2005). Część zgromadzonych tam tekstów, w zmienionej nieco formie, pisarz publikował jednak wcześniej w czasopismach rozrywkowych, w których jest kolumnistą.

Czyżby więc Jerofiejew, przedstawiciel rosyjskiego postmodernizmu, wyróżniony wieloma prestiżowymi nagrodami za powieść *Rosyjska piękność*, profesor literatury Uniwersytetu Międzynarodowego w Moskwie i wykładowca na Uniwersytecie Kalifornijskim, autor prowokacyjnych opowiadań z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, rzeczywiście odszedł w stronę komercjalizacji swojej twórczości? Czy jest to znak czasów współczesnej literatury, czy część nowej roli pisarza w XXI wieku, a może to jedynie sposób na tworzenie przez autora swojego wizerunku, swoista walka o potencjalnego odbiorcę?

Obecnie wydaje się, że Jerofiejew pozostaje właściwie na rozdrożach „literatury środka" i postkultury, ponieważ od aktywności *stricte* literackiej odchodzi w stronę szeroko rozumianej aktywności medialnej, poddając się prawom rynku i oglądalności. Dla dużej części rosyjskich krytyków jego dalsza obecność w gronie pisarzy jest niestety kwestią sporną. Dlaczego?

Jerofiejew udzielił kilku tysięcy wywiadów[4]. Stał się jednym z najpopularniejszych moskiewskich celebrytów, w rosyjskich gazetach pisano o jego kłopotach małżeńskich, udziale w programie rozrywkowym typu *reality show*, o narodzinach córki, złamanej ręce czy nowym samochodzie, ale już nie o tym, że w tym samym czasie wydał dwie nowe książki.

Pisarz chętnie uczestniczy w życiu artystycznym moskiewskiej elity, nie stroni ani od kontaktów ze środowiskami bohemy artystycznej, ani od oligarchii, co sprawia, że jest częstym gościem programów rozrywkowych i uczestnikiem modnych wydarzeń kulturalnych. Właśnie jako osobowość medialna, a nie pisarz, jest zapraszany do dyskusji na tematy społeczno-polityczne, zupełnie niezwiązane z obszarami jego artystycznych zainteresowań. W styczniu 2009 roku był na przykład jednym z dyskutantów w pro-

[4] Na stronie internetowej: http://www.limonow.de/myfavorites/index.html (data dostępu: 23 stycznia 2010), zamieszczono jedynie wybrane wywiady z pisarzem z lat 1987—2007 oraz jego wypowiedzi publicystyczne, których jest prawie tysiąc.

gramie *Национальный интерес*, poświęconym wyborowi nowego patriarchy Rosji oraz komentatorem radia BBC Moskwa podczas zaprzysiężenia prezydenta Baracka Obamy.

Jerofiejew jest swoistą ikoną postkultury — bardziej znany „z tego, że jest znany", niż z literackiego dorobku.

Autopromocja poprzez niekonwencjonalne projekty artystyczne należy również do jednej z ulubionych form działalności Jerofiejewa. Ciekawym przykładem może być występ pisarza w czerwcu 2009 roku w programie *Парный Прогон* razem z zespołem rockowym *F.A.Q*. Na swojej oficjalnej stronie internetowej autor *Życia z idiotą* opisał to wydarzenie następująco: „16 июня в клубе Б2 состоялся совместный концерт Виктора Ерофеева и группы *F.A.Q*. Виктор Ерофеев читал рассказы из книги *Мужчины*, группа *F.A.Q*. играла свои песни. Концерт имел большой успех"[5].

Widzowie i słuchacze komentowali jednak to wydarzenie różnorako: „Есть что послушать, есть о чем подумать"; „Ну и мерзкий тип Виктор Ерофеев… срамота"; „Жаль, не удалось увидеть это своими глазами"[6].

Koncert znanego zespołu został wykorzystany w celu promocji zbioru opowiadań *Mężczyźni* (*Мужчины*) z 1997 roku, powtórnie wydanego i uzupełnionego jedynie kilkoma nowymi tekstami i podtytułem — *Mężczyźni. Tyrani i pantoflarze* (*Мужчины. Тираны и подкаблучники*). Aktywność na polu rozrywkowym mierzona wielką popularnością owego artystycznego przedsięwzięcia stała się okazją do promocji własnej twórczości literackiej.

Podobną rolę w propagowaniu pisarstwa Jerofiejewa odgrywało radio. Od 2003 do końca 2009 roku pisarz prowadził w moskiewskim „Radio Svoboda" swój autorski program *Encyklopedia duszy rosyjskiej*[7]. Na godzinną audycję w najlepszym sobotnim czasie antenowym zapraszano dwóch lub trzech gości, a tematyka oscylowała od poważnych rozważań: *Народ и Интелигенция* (23 stycznia 2009), *Модернизация и терроризм* (5 kwietnia 2010), *Эксперты в программе Виктора Ерофеева говорят о задачах современной дипломатии* (5 grudnia 2009), do codziennych dyskusji typu: *Гости Виктора Ерофеева беседуют на тему: что мы вспоминаем — хорошее или плохое* (24 października 2009), *Виктор Ерофеев говорит со своими гостями о компьютерных играх* (28 listopada 2009) lub *Гости Виктора Ерофеева говорят о том, что нас ждет в будущем* (12 grudnia 2009).

---

[5] Informacje zaczerpnięte z oficjalnej, autoryzowanej przez Jerofiejewa strony internetowej: http://www.erofeyev.ru (data dostępu: 11 kwietna 2010).

[6] Te i inne komentarze odbiorców dostępne są na stronie internetowej z zapisem koncertu: http://www.youtube.com/watch?v=zm89vfRhoc4&feature=channel (data dostępu: 11 kwietnia 2010).

[7] Informacje o programie oraz archiwalne stenogramy i zapisy audio dostępne są na stronie internetowej audycji: http://www.svobodanews.ru/author/230.html (data dostępu: 16 grudnia 2009).

Audycja miała swoją wierną widownię — zarówno zagorzałych zwolenników, jak i zdecydowanych oponentów Jerofiejewowskich poglądów.

Analogicznie rzecz ma się z programem *Apokryf* (*Апокриф. Ток-шоу с ограниченной ответственностью*), emitowanym od 1998 roku i określanym przez Jerofiejewa mianem „współczesnego dziennika pisarza”[8]. Program przyniósł autorowi dużą popularność, toteż znaczna część odbiorców kojarzy Jerofiejewa przede wszystkim jako gospodarza audycji telewizyjnej, a nie pisarza postmodernistę, który w okresie trzydziestu lat wydał prawie dwadzieścia książek.

Pisarz mówi o audycji w sposób następujący:

> Мы занимаемся душевной стоматологией: разбираем нашу душу и лечим дырки, если это возможно, а некоторые зубы вырываем. Боли мы никому не причиняем. Программа — довольно редкая для телевидения: она не конфликтная, не сталкивает мнения. Это платоновские беседы по поводу того, что мы в жизни собой представляем. Наша программа — литературная. Мы ищем ценности, опираясь на книги, на жизнь писателей. Как ни странно, несмотря на сложность и порой нескрываемую умность этой передачи, у нее возникла большая аудитория. Нам удалось сделать главное — чтобы сложные темы доходили до самых неискушенных людей, но при этом оставались весьма искушенными[9].

A następnie dodaje: „Программа вошла в число финалистов на конкурсе ТЭФИ-2006 в номинации *Ток-шоу*”. Ważny jest więc wydźwięk medialnej popularności audycji, nie tylko jej głębokie kulturowe przesłanie.

Z jeszcze innej strony poznajemy Jerofiejewa czytając jego felietony w miesięczniku „GQ”. Magazyn ów, zorientowany przede wszystkim na męską część odbiorców, nie stroni od śmiałych zdjęć i kontrowersyjnych artykułów. Nie jest to jedyny tego rodzaju periodyk, w którym Jerofiejew stale publikuje. Autor *Rosyjskiej piękności* pisał przez kilka lat dla rosyjskojęzycznego „Playboya”. Między innymi na bazie owych artykułów powstał wspomniany zbiór opowiadań i esejów *Mężczyźni*.

Jerofiejewa nie interesują jednak tylko kwestie kulturowe czy społeczno-polityczne — przez kilka miesięcy na popularnym serwisie internetowym drinktime.ru[10] zamieszczane były cyklicznie jego rozważania na temat markowych alkoholi.

---

[8] Pisarz wypowiadał się w ten sposób o programie np. w wywiadzie: В. Ерофеев: *В поисках интеллектуального сока*. Интервью Полине Химиашвили. „Культура” 2004, nr 28 (7436), http://www.tvkultura.ru/news.html?id=8710&cid=402 (data dostępu: 2 grudnia 2006).

[9] Zob. „Огонек” 2006, nr 4, http://www.ogoniok.com/4929/22/ (data dostępu: 22 maja 2006).

[10] Teksty są stale dostępne na stronie internetowej: http://drinktime.ru/salon/columnists/26930.shtml (data dostępu: 23 kwietnia 2009).

Z tych względów stosunek krytyków do twórczości pisarza jest problemem złożonym. Mimo tego, że w większości przypadków w Rosji spotyka się on z niepochlebnymi recenzjami, pozytywnie odnosi się do niego progresywna część społeczeństwa, szczególnie — jak podkreśla pisarz — „młodzi ludzie bez kompleksów”[11].

Owe dwa zdecydowanie skrajne podejścia do osoby i twórczości pisarza zostały wyraźnie ukazane podczas popularnego programu telewizyjnego *Гордон Кихот* z 10 października 2008 roku, którego głównym zaproszonym gościem był właśnie Wiktor Jerofiejew. Program wywołał prawdziwą burzę emocjonalnej krytyki, a strona internetowa z zapisem tego programu miała do marca 2010 roku 45 tysięcy odsłon[12].

W studiu obecni byli zwolennicy i przeciwnicy pisarza, którzy razem z prowadzącym Aleksandrem Gordonem dyskutowali na temat spuścizny literackiej Jerofiejewa, nie szczędząc przy tym odniesień do jego życia prywatnego. Program rozpoczął się od projekcji dwóch krótkich filmów na temat pisarza, opartych na jednakowych materiałach, ale prezentujących diametralnie różne podejście i opatrzonych zupełnie innymi komentarzami.

W wersji pierwszej przedstawiono Jerofiejewa następująco:

> Враг неистребимой русской пошлости, борец с советским ханжеством, настоящий русский писатель. Для Виктора Ерофеева свобода творчества всегда была важнее комфорта и личного благополучия. Он участвовал в организации легендарного самиздатовского альманаха *Метрополь*, за что его самого исключили из Союза писателей, а его отца уволили с дипломатической службы. Однако безупречный вкус не позволил Ерофееву долго проходить в диссидентах. Он последовательно снискал славу острого критика, умного эссеиста и блестящего писателя. Не в последнюю очередь, именно его книги пробудили интерес к современной русской литературе на Западе. После Перестройки они были напечатаны в России и вызвали бурную дискуссию в обществе, как и полагается настоящей литературе. Дискуссия эта не утихает до сих пор, что говорит об актуальности и свежести писательского взгляда. На протяжении более 30-ти лет Ерофеев остается актуальным писателем, и в отличие от своих коллег с диссидентским прошлым не забронзовел, не спился и не ударился в политику. А его главной ценностью по-прежнему остается внутренняя свобода, которая позволяет ему быть конформистом лишь до тех пор, пока на нее никто не посягает[13].

---

[11] К. Прокофьева: *Виктор Ерофеев: Я пишу для молодых, красивых людей без комплексов*. „Комсомольская правда” 2005, http://www.kp.ru/daily/23543/41971/ (data dostępu: 14 stycznia 2010).

[12] Zob. http://www.youtube.com/watch?v=7OxN8aDwHzw lub www.1tv.ru/gordonkihot (data dostępu: 18 października 2008).

[13] *Гордон Кихот 10 октября*. *Виктор Ерофеев*. Архив „Первого канала” от 10 остября 2008, http://www.1tv.ru/videoarchive/4374 (data dostępu: 3 maja 2010).

Drugi punkt widzenia, uwzględniający te same fakty biograficzne, ukazał Jerofiejewa w negatywnym świetle:

> Он литературный карьерист, диссидент с номенклатурной закваской. Оборотень в погонах литературного генерала. Ради красного словца, напечатанного в крамольном при Советах альманахе «Метрополь» писатель не пощадил родного отца. После выхода *Метрополя* папу Владимира уволили с дипломатической службы, а сына Виктора исключили из Союза писателей. Цель оправдала средства: потеряв членский билет, посредственный литератор мгновенно превратился в знаменитого писателя. Биографией диссидента Виктор Ерофеев успешно торговал на Западе, попутно создавая себе образ проклятого художника. Он похоронил в саду русской словесности советскую литературу, и вырастил на ее могилке декоративные цветы зла. Не брезгуя дешевым эпатажем, писатель получал за русский мат внушительные гонорары от западных издательств. Сегодня Ерофеев окончательно утвердился в статусе литературного генерала, и теперь ему нет нужды играть с режимом в солдатики. Его книги успешно продаются, у него есть собственная программа на телевидении, свое издательство, квартира в центре Москвы и место в русской литературе. Скромное место талантливого сочинителя писательской биографии[14].

Celem programu miała być rzetelna odpowiedź na zarzut prowadzącego, sformułowany przeciwko pisarzowi: „[…] ранее Ерофеев очень ругал советских писателей и был диссидентом от литературы, а теперь сам стал вести себя также, как и они”[15]. Dyskusja przybrała jednak zupełnie inny charakter i po raz kolejny udowodniła, że osoba pisarza wywołuje w Rosji skrajne emocje, niegasnące ani wśród gości w studio, ani na forach internetowych, wśród odbiorców, prowadzących zaciekłe spory.

A zgodnie z opiniami tych ostatnich, cały zamysł programu został zaprzepaszczony zachowaniem pisarza, który okazał się „мерзким, самолюбивым человеком, который критику в свой адрес принять вообще не способен, он даже выслушать ее неспособен”[16]. Duża część widzów zarzucała Jerofiejewowi brak kultury i wybuchowe zachowanie[17]. Jednak zwolennicy pisarza zauważali, że został on zaproszony do studia jako główny gość programu, a wyszedł poniżony, niedopuszczony do głosu i potraktowany nieobiektywnie przez krytyków, zazdrosnych o jego popularność i literackie osiągnięcia[18].

---

[14] Ibidem.

[15] *Виктор Ерофеев у Гордона*. „Блог разнузданного гуманизма” от 12 октября 2008, http://uborshizzza.livejournal.com/345082.html (data dostępu: 13 października 2008).

[16] Ibidem.

[17] Zob. http://www.livejournal.ru/themes/id/11081 (data dostępu: 13 października 2008).

[18] И. Петровская і К. Ларина wypowiadały się o zdarzeniu w wywiadzie dla radio „Эхо Москвы”. Zob. *Капитолина Кокшенева о Викторе Ерофееве*. „Русский литературный

Wśród gości w studio największą oponentką pisarza była Kapitolina Kokszeniewa — krytyk literacki, która na potrzeby programu przygotowała niepochlebny tekst na temat pisarstwa Jerofiejewa, a następnie opublikowała go na stronie internetowej „Русского литературного журнала *Молоко*”[19].

Należy przyznać, że tekst poruszał jedynie kwestię poziomu Jerofiejewowskiej literatury i nie był zorientowany negatywnie wobec osoby pisarza. Głównym zarzutem Kokszeniewej był fakt, że autor *Życia z idiotą*: „[…] претендует на то, что пишет художественные тексты и является русским писателем […], но он только лакей, сочинитель текстов для Запада”[20]. Autorka twierdziła, że Jerofiejew jest jedynie świetnym produktem mediów i razem z innymi pisarzami doby postmodernizmu „он активный разрушитель, отрицатель и нигилист, обладающий языковой импотенцией”[21].

W podobnym tonie wypowiadał się już dziesięć lat wcześniej pisarz i krytyk Władimir Bondarienko w artykule *Syndrom Wiktora Jerofiejewa* (*Синдром Виктора Ерофеева*)[22]. Już od pierwszych słów tekstu nie można mieć złudzeń, jakie stanowisko reprezentował jego autor:

> По России бродит призрак Виктора Ерофеева. Он у нас очень модный писатель. Но никто, кажется, толком не знает, зачем он бродит и какой от него толк. Дальше милой эстетизации садизма с голубой, как это у него водится, каемочкой Виктор Ерофеев не пошел, не получилось. Виктор Ерофеев — несостоявшийся садист […][23].

Bondarienko nie tylko oceniał Jerofiejewa negatywnie — jego tekst pełen był subiektywnych spostrzeżeń, które nie dotyczyły drogi twórczej pisarza, ale jego życia osobistego. Autor pozwalał sobie na stwierdzenia, typu:

> […] Проза Ерофеева — это мертвая проза. Мертвец все видит по-мертвецки. Он и в зле своем не азартен, а равнодушен, циничен, и удивительно скучен. Все, что он пишет это история неудачи. Но — это история неудачи его жизни[24].

журнал *Молоко*”, http://red300.livejournal.com/26963.html (data dostępu: 12 października 2008).

[19] К. Кокшенева: *О литературе всерьез*. В: Eadem: *Капитолина Кокшенева о Викторе Ерофееве*. „Русский литературный журнал *Молоко*”, http://red300.livejournal.com/26963.html (data dostępu: 12 października 2008).

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

[22] В. Бондаренко: *Синдром Виктора Ерофеева*. „Завтра” 1997, nr 7 (168), http://www.zavtra.ru/cgi/veil/data/zavtra/97/168/8_SINDR.html (data dostępu: 18 maja 2007).

[23] Ibidem.

[24] Ibidem.

Oceną twórczości Jerofiejewa zainteresowała się także Waleria Pustowaja, redaktorka i dziennikarka periodyków „Знамя", „Русский журнал", „Новый мир", „Континент".

W obszernej pracy *Серый мутированный гот с глазами писателя*, nawiązującej ironicznie do tytułu jednego z opowiadań pisarza — *Белый кастрированый кот с глазами красавицы* (*Biały wykastrowany kot z oczami ślicznotki*), autorka analizuje większość kategorii kluczowych dla Jerofiejewowskiej prozy oraz charakteryzuje niektórych jego bohaterów literackich. Jej wnioski można zamknąć pytaniem, które stawia w swoim tekście:

> От кого спасать нашу литературу? От Ерофеева — или от нее самой? Выход — не в уничтожении Серого (Ерофеева) как враждебного феномена русской жизни (литературы), а в созидании новой жизни (словесности). Ерофеев существует, пока никто ничего лучшего не пишет, пока Жуков менее талантлив, чем Сисин. Ерофеев словно подмигивает нам и говорит: мол, если я настолько плохой, то почему мне не могут предложить ничего равносильно-хорошего? Указав ему на его *подлое место* в искусстве, мы повысили донельзя упавшую планку творческого мастерства[25].

Kim jest więc naprawdę Wiktor Jerofiejew? Showmanem, eseistą, publicystą czy pisarzem „walczącym o byt", którym w dobie „literatury środka" jest obecność na rynku wydawniczym i duże audytorium, mierzone liczbą sprzedanych książek?

Bezspornie kontrowersyjność pisarza jest spowodowana nie tylko tematyką jego utworów, ale także nieustanną obecnością w środkach masowego przekazu. Pomimo że oba prowadzone przez niego programy: radiowy i telewizyjny, osiągnęły dużą popularność, część odbiorców zarzuca pisarzowi, że wykorzystuje on media w celu darmowej reklamy, a nawet manipulacji świadomością odbiorcy i gry z jego poczuciem dobrego smaku. Przeciwnicy dodają także, że ma mu w tym pomóc własne wydawnictwo „Zebra E" („Зебра E"), które od wielu lat jest wygodnym rozwiązaniem problemów z cenzurą i brakiem rzekomego zainteresowania innych wydawnictw tworzoną przez niego literaturą[26].

Obecnie Jerofiejew pracuje nad dwoma nowymi powieściami jednocześnie. Miejmy więc nadzieję, że pisarz powróci do swojej najlepszej literackiej formy i zdoła znów zadziwić odbiorcę świeżością tekstów.

---

[25] В. Пустовая: *Серый мутированный гот с глазами писателя*. „Континент" 2004, nr 121, http://magazines.russ.ru/continent/2004/121/pu18.html (data dostępu: 25 lutego 2008).

[26] Por. A. Żebrowska: *Wiktor Jerofiejew „Encyklopedia duszy rosyjskiej". Rozmowa z pisarzem rosyjskim o jego książce*. „Gazeta Wyborcza" z dnia 18 października 2003, http://wyborcza.pl/1,75475,1728190.html (data dostępu: 27 października 2005).

W przeciwnym razie pozostanie dobrym eseistą, znanym publicystą lub komentatorem codziennych wydarzeń — obecnym w eterze i na szklanym ekranie, ale wykluczonym z kręgu literatury. Nawet tak pojemnego treściowo i znaczeniowo jak krąg „literatury środka".

Magdalena Majchrzyk

At the crossroads of literature and post-culture
Victor Erofeyev's media activity and the „middle literature"

Summary

The „middle literature" is a very broad concept, which is difficult to categorize. It originated on the borders between high and mass literature, as well as popular and elite. It also became one of the determinants of post-culture. Both the highly regarded literary works by Victor Erofeyev, as well as author's media activity — focused on popularizing his own views and specific commercialization of his artistic works — are perfectly consistent with reflections on the shape of contemporary literature.

This article attempts to familiarize with Erofeyev's artistic activity and its accompanying reactions of critics and audience. There is also posed a question about the correctness of its location in the „middle literature" and the direction in which it is evolving.

Магдалена Майхшик

На распутье литературы и посткультуры —
медийная активность Виктора Ерофеева в контекте „миддл-литературы"

Резюме

„Миддл-литература" — это широкое понятие, что предопределяет проблемы с ее категоризацией. Этот термин появился на пограничье высокой и массовой литератур, а также популярной и элитарной. Он стал также показателем пост-культуры. Как работы ценимого Виктора Ерофеева, так и медийная активность писателя концентрируются вокруг распространения его мнения, а также специфической коммерциализации его произведений и прекрасно вписываются в состояние современной литературы. В статье предпринимается попытка популяризации художественной деятельности Ерофеева и сопровождающей ее реакции критиков и аудитории. Ставится также вопрос, является ли размещение его творчества в кругу «миддл-литературы» и направление, которое он выбирает, корректным.

Andrzej Polak
Uniwersytet Śląski

Dlaczego nie antyutopia? *Kyś* Tatiany Tołstoj a „literatura środka”

Sytuacja literatury rosyjskiej z nastaniem lat dziewięćdziesiątych XX wieku uwolnionej od politycznego, ideologicznego i estetycznego dyktatu oraz wywołanych nimi ograniczeń wydaje się mocno skomplikowana. W niewielkim stopniu przypomina jej status nie tylko w okresie radzieckim, ale również przed rokiem 1917. W wyniku likwidacji cenzury, zaniku obowiązującej estetyki i propagowanych wartości powstał nieobecny dotąd czytelniczy rynek. Na status literatury wpływ mają też zjawiska natury globalnej: krach ideologii, kryzys metanarracji, koniec hierarchiczności, znaczenia nabierają środki masowego przekazu oraz Internet. W rezultacie obserwujemy wzajemne przenikanie tego, co masowe i elitarne, centralne i peryferyjne, awangardowe i tradycyjne. Zaznacza się tendencja wiodąca ku umasowieniu kultury[1]. Przemiany te różnie są zresztą oceniane, część literaturoznawców postrzega lata dziewięćdziesiąte minionego stulecia jako „wspaniałe dziesięciolecie” (Andriej Niemzer), wielu ubolewa nad „zmierzchem literatury” (Ałła Łatynina), niektórzy zaś mówią o *безвремени*, czasie pustym, jałowym ideowo i artystycznie[2]. Fakt, że ciekawych utworów we współczesnej literaturze rosyjskiej jest stosunkowo mało, twierdzi Siergiej Czuprynin, nie świadczy jeszcze o jej kryzysie, jest to w zasadzie sytuacja normalna, na dobrą sprawę było tak zawsze. Kryzys dotyczy więc nie tyle

[1] М. Амусин: *Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков*, http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1.html (data dostępu: 16 kwietnia 2010).

[2] A. Wołodźko-Butkiewicz: *Od pieriestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*. Warszawa: Wydawnictwo UW 2004, s. 22—23.

literatury, ile jej funkcjonowania w społeczeństwie — po prostu czytelnicy coraz rzadziej sięgają po utwory ambitne[3].

W czasach poradzieckich literatura rosyjska rozpadła się na różnorodne formacje i „subliteratury", tracąc tym samym swój całościowy charakter. Charakterystyczny dla literatury radzieckiej trójpodział (literatura oficjalna, pozasystemowa i emigracyjna) przestał być aktualny, nie sposób dłużej mówić o jednym procesie literackim. Cechą nadrzędną życia literackiego w Rosji stał się swoisty eklektyzm, zaczęły obowiązywać podziały nowe, chociażby na admiratorów postmodernizmu i realistów czy też tradycjonalistów, pisarzy bliskich poglądom słowianofilów oraz pisarzy-okcydentalistów. Powszechnie zaczyna też być stosowana klasyfikacja według triady: piśmiennictwo elitarne, zwane wysokim lub wysokogatunkowym, beletrystyka, określana jako literatura środka, oraz kultura masowa, do której należy i literatura popularna, nie zawsze jednak adresowana do odbiorcy masowego[4]. Wraz z rozpadem Związku Radzieckiego obowiązująca w literaturze rosyjskiej linia podziałów przenosi się z polityki w sferę estetyki, przy czym, coraz większy wpływ ma na nią rynek, czytelnicze masy i ich lekceważone dotąd gusta[5].

Opisywany proces niewątpliwie osadzony jest w szerszym kontekście. Dotyczy odwiecznych sporów i dyskusji na temat wzajemnych relacji pomiędzy kulturą wysoką i niską. Powstaje jednakże wątpliwość zasadnicza, a mianowicie, czy ta ostatnia faktycznie do kultury przynależy? Odpowiedź twierdzącą uzasadniają liczne głosy badaczy. Jak zauważa Jakub Z. Lichański, to, co nazywamy kulturą wysoką, zawsze jest podmywane przez coś, co także do kultury należy. Tylko założenie, że istnieje kultura wysoka, nadaje sens pojęciu kultury niskiej, popularnej. Już Horacy rozróżniał kulturę dla wtajemniczonych i dla pospólstwa, poczucie odmienności kulturowych jest więc dość dawne, wynika ono z różnic w kompetencjach odbiorców i użytkowników[6].

Wyjaśnienia wymagają też wzajemne relacje pojęć „kultura masowa" — „kultura popularna". Nie są to z pewnością terminy równoznaczne, błędem jest ich utożsamianie, stosowanie zamienne. W ocenie Jadwigi Puzyniny, socjologowie oraz antropolodzy kulturowi pojęcie kultury masowej ograniczają zazwyczaj do określenia stadium rozwojowego lub części współczesnej kultury popularnej, charakteryzujących się masowością i odbiorców, i produktów

---

[3] С. Чупринин: *Звоном щита*, http://magazines.russ.ru/znamia/2004/11/chu13.html (data dostępu: 12 kwietnia 2010).

[4] A. Wołodźko-Butkiewicz: *Od pieriestrojki do laboratoriów*…, s. 30.

[5] С. Чупринин: *Литература высокая и массовая: от конфликта к компромиссу*, http://www.literarus.com/arkiv/rus2009/rus3f_2009.php (data dostępu: 9 kwietnia 2010).

[6] J.Z. Lichański: *Relacje między kulturą wysoką a niską/popularną w literaturze.* Glosy do dyskusji wraz z sugestiami metodologicznymi. W: *Relacje między kulturą wysoką a niską/popularną w literaturze, języku i edukacji*. Red. B. Myrdzik, M. Karwatowska. Lublin: Wydawnictwo UMCS 2005, s. 34—35.

oraz ich odbiorem[7]. Z kolei — jak słusznie zauważa J. Szacki — popularna bywa nie tylko tandeta, elitaryzm zaś nie stanowi żadnej gwarancji poziomu[8]. Podobnego rozróżnienia wymagają postrzegane często jako zbieżne pojęcia literatury masowej i popularnej. Tymczasem termin „literatura masowa" wskazuje na sferę jej istnienia lub rozprzestrzenienia, natomiast pojęcie „literatura popularna" nie precyzuje, gdzie, w jakich kręgach czytelniczych jest ona popularna. Popularność literatury staje się więc wystarczającym powodem, by zepchnąć ją na margines[9].

Wobec narastających różnic pomiędzy literaturą elitarną i popularną na znaczeniu zyskuje tzw. literatura środka. Koniec wieku XX i początek nowego stulecia zaznaczył się w Rosji coraz wyraźniej uświadamianym podziałem na literaturę wysoką oraz popularną, funkcjonującą w dziesiątkach odmian. Tę coraz większą próżnię, spowodowaną oddalaniem się od siebie literatur elitarnej i popularnej, stara się wypełnić literatura środka, jakościowa beletrystyka, określana przez S. Czuprynina terminem „middle-literatura". W zakres znaczeniowy tego pojęcia miałyby wchodzić utwory nienapawające wyrobionych czytelników obrzydzeniem, a jednocześnie zrozumiałe i interesujące dla przeciętnego odbiorcy[10]. Zdaniem Czuprynina, tzw. middle-literatura powstaje w wyniku dynamicznego oddziaływania na siebie literatury elitarnej i popularnej, dążąc do likwidacji ich odwiecznej wrogości. Należą do niej i łatwiejsze dzieła literatury wysokiej (tzw. *серьёзность light*), i utwory literatury masowej, posiadające walory służące nie tylko rozrywce. Za reprezentantów tak rozumianej „middle-literatury" krytyk uznaje m.in. Ludmiłę Ulicką, Wiktora Pielewina, Władimira Sorokina, Michaiła Wellera, Borisa Akunina czy Jewgienija Griszkowca[11]. Jedną z cech dystynktywnych literatury środka jest jej świadome zorientowanie na poziom wykształcenia, intelektualne nawyki oraz zainteresowania czytelników. Funkcja estetyczna zostaje ograniczona do zadań komunikacyjnych i informacyjnych. W wypadku „middle-literatury" istotna jest nie filozoficzna głębia czy wielowarstwowość sensów artystycznych, lecz informacja i dowcip oraz innowacyjność na poziomie fabuły i kompozycji. Literatura ta posługuje się ponadto swoistym językiem — prostym, wyraźnie odbiegającym od języka sztuki wysokiej, pozbawionym znamion indywidualnych i stylistycznej wirtuozerii[12]. Zasadniczym powodem narodzin literatury środka — stwierdza z kolei Natalia Iwanowa — są próby

[7] J. Puzynina: *Kultura popularna a kultura wysoka — dziś*. W: *Relacje między kulturą wysoką a niską/popularną*…, s. 14.

[8] Ibidem, s. 15.

[9] М. Штейман: *Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России*. „Вопросы литературы" 2004, nr 5, s. 32.

[10] С. Чупринин: *Литература высокая и массовая*…

[11] С. Чупринин: *Звоном щита*…

[12] Ibidem.

przezwyciężenia przez literaturę elitarną izolacji, hermetyczności czy wręcz autystyczności. W rezultacie zaczyna się ona interesować obszarami przyległymi. Za jeden z przejawów literatury środka uznaje Iwanowa prozę „ultra fiction", będącą próbą pogodzenia tego, co wysokie i niskie, pozarozumowego z interesującym, dziwnego i niezwykłego z powszechnie przyjętym w piśmiennictwie elitarnym szacunkiem dla słowa[13]. Twórcy „ultra fiction" chętnie korzystają z rozwiązań typowych m.in. dla antyutopii, gatunku wyrazistego, skierowanego do czytelnika niemalże masowego.

Na obecność w *Kysiu* Tatiany Tołstoj rozwiązań typowych dla literatury antyutopijnej wskazują liczni badacze oraz krytycy twórczości pisarki[14], co uzasadnia postrzeganie powieści w kontekście literatury środka. Nie jest to zresztą jedyny powód takiej klasyfikacji utworu. Przynależność *Kysia* do „middle-literatury" potwierdza pośrednio Ałła Łatynina, według której fantastyka odgrywa w powieści rolę drugorzędną, istotniejsze są natomiast „sztampy kultury masowej smakującej szczyty kultury elitarnej"[15]. Lew Rubinsztejn wyraża z kolei przekonanie, że utwór pomyślany został jako „чтение массовое (народное)", czemu przeczy jednakże jego język — nadmiernie filologiczny, zorientowany na „literackich smakoszy"[16]. Natomiast niechętny powieści Andriej Niemzer uznaje *Kysia* za „mistrzowską imitację prozy Remizowa i Zamiatina" czy też bajek o mutantach w stylu braci Strugackich, utwór, który ma ambicje podobać się wszystkim[17].

Można wyróżnić dwa stanowiska badaczy dotyczące powieści. Według pierwszego, *Kyś* wyraźnie nawiązuje do poetyki antyutopii, niemniej jednak tylko nieliczni postrzegają utwór jako dystopię *sensu stricto*. Zwolennicy drugiej orientacji są przeciwni takiej ocenie i stwierdzają wprost — jak chociażby Mark Lipowiecki — że *Kyś* negatywną utopią nie jest.

Powieść Tołstoj opisuje życie po Wybuchu, po bliżej nieokreślonej katastrofie. W powszechnym odbiorze utwory tego rodzaju bywają kojarzone z literaturą fantastyczno-naukową, antyutopia zaś jest jednym z jej przejawów. Na dystopijną proweniencję *Kysia* wskazuje na przykład L. Rubinsztejn, charakteryzujący powieść jako „coś w rodzaju antyutopii", utwór osadzony w tradycji Zamiatina i Orwella, a także amerykańskiej fantastyki lat sześćdziesiątych[18].

---

[13] Н. Иванова: *Ultra-fiction, или Фантастические возможности русской словесности*, http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/iv1.html (data dostępu: 13 kwietnia 2010).

[14] Badacze i krytycy wskazują powszechnie na podobieństwa i zbieżność powieści T. Tołstoj z antyutopiami Nabokova, Bułhakowa, Orwella, Swifta, Zamiatina czy Bradbury'ego.

[15] А. Латынина: *А вот вам духовный ренессанс*, http://magazines.russ.ru/project/arss/l/lat1.html (data dostępu: 6 kwietnia 2010).

[16] Л. Рубинштейн: *на «Кысь» Татьяны Толстой*, http://www.guelman.ru/slava/kis/rubin.htm (data dostępu: 6 kwietnia 2010).

[17] А. Немзер: *Азбука как азбука*, http://www.guelman.ru/slava/kis/nemzer.htm (data dostępu: 7 kwietnia 2010).

[18] Л. Рубинштейн: *на «Кысь» Татьяны Толстой*…

Zamysł powieści, stwierdza A. Łatynina, nie jest związany — jak chcieliby niektórzy — z czarnobylską katastrofą, lecz z powszechną fascynacją (w okresie, gdy utwór powstawał) gatunkiem antyutopii. Początek pierestrojki — przypomina Łatynina — to czas publikacji zakazanych do niedawna utopii ze znakiem minus. Jeśli Tołstoj zdołałaby opublikować swój utwór w drugiej połowie lat osiemdziesiątych, uznano by go za ciętą satyrę na radziecką rzeczywistość. Wybuch, po którym społeczeństwo powraca do stanu pierwotnego, w sposób nieunikniony bowiem kojarzy się z rewolucją. Dawni, którzy pamiętają świat sprzed katastrofy i zachowują pamięć o utraconych osiągnięciach kultury i cywilizacji, ewokują obraz rozbitej i zagubionej rosyjskiej inteligencji. Fiodor Kuźmicz, niewielki wzrostem koryfeusz nauk i ojciec narodów, siłą rzeczy przypomina Stalina, a Madej Madejowicz, główny Sanitarz — szefów radzieckiej bezpieki. Taka interpretacja powieści, podsumowuje Łatynina, byłaby jednak trywialna i zubażająca[19]. Za antyutopię wyraźnie spóźnioną, forma ta bowiem wyszła już z mody, uznaje *Kysia* N. Iwanowa. W jej przekonaniu, Tołstoj stworzyła nie tyle dystopię, ile jej parodię, łącząc „antyutopię intelektualną z rosyjskim folklorem i bajką" oraz fantastykę naukową z felietonem, godząc w ten sposób literaturę wysoką, elitarną z masową[20].

Wśród literaturoznawców sprzeciwiających się uznaniu *Kysia* za antyutopię zwraca uwagę stanowisko M. Lipowieckiego. Według badacza, utwór nie prognozuje przyszłości, lecz opisuje współczesny kryzys języka, rozpad hierarchicznych układów w obrębie kultury. W jego przekonaniu powieść zawiera obraz społeczeństwa, w którym upadły podstawy radzieckiej cywilizacji, grzebiąc jednocześnie alternatywne systemy kulturowe. Systemy te, uznane przez Lipowieckiego za organiczne dla świadomości niepoddającej się szkodliwemu oddziaływaniu radzieckiej ideologii, brzmią niczym racje Dawnych w powieści Tołstoj — rozumnie, lecz kompletnie niezrozumiale[21]. Podobną opinię wyraża Olga Kabanowa, twierdząc, że ukazane w *Kysiu* zdarzenia tyczą się nie przyszłości, lecz przeszłości. Wybuch, w którego rezulta-

[19] А. Латынина: *А вот вам духовный ренессанс…*

[20] Н. Иванова: *И птицу паулин изрубить на каклеты*, http://magazines.russ.ru/znamia/2001/3/rec_tolst.html (data dostępu: 8 kwietnia 2010). Warto odnotować, że z opinią N. Iwanowej polemizuje Galina Niefagina, według której mamy do czynienia z klasyczną antyutopią. Zdaniem badaczki, nawet jeśli powieść stanowi parodię, to nie literatury, lecz kilkunastoletniego okresu postradzieckiej historii Rosji, o czym świadczą liczne nawiązania do rzeczywistości. *Kyś*, stwierdza Niefagina, to antyutopia szczególna, nie społeczna i nie o konsekwencjach eksplozji atomowej, lecz narodowa, którą interesuje odwieczny rosyjski logocentryzm, antyutopia postmodernistycznej proweniencji (w ramach jednej czasoprzestrzeni są tu pozostałości tradycji mitologicznej, literackiej i folkloru, decydujące o sposobach postrzegania świata). Więcej na ten temat zob.: Г.Л. Нефагина: *Русская проза конца XX века.* Москва 2003, s. 148—152.

[21] М. Липовецкий: *След Кыси*, http://magazines.russ.ru/project/arss/l/lip1.html (data dostępu: 10 kwietnia 2010).

cie powstał ten osobliwy, pierwotny świat, nie jest oczekiwany, lecz już przeżyty. Nie jest więc *Kyś* czarną utopią, ale utworem o zdziczeniu — zarówno minionym, jak i obecnym[22].

W powieści Tołstoj dostrzegamy cały szereg rozwiązań uzasadniających jej postrzeganie w tradycji antyutopii. *Kyś* stanowi niewątpliwie przykład tzw. uchronii, czyli utopii czasu[23]. Co prawda, termin ten dotyczy utopii, niemniej można go odnieść i do antyutopii, gdyż — jak twierdzi J. Szacki — granica pomiędzy utopią i dystopią jest płynna, a antyutopiści posługują się środkami typowymi dla autorów klasycznych utopii[24].

Ukazane w utworze zdarzenia rozgrywają się w odrealnionej przestrzeni Fiodoro-Kuźmiczowa, w miejscu, gdzie z górą 200 lat temu znajdowała się Moskwa. Zarówno klasyczne utopie, jak i antyutopie realizują się w miejscach szczególnych, ściśle izolowanych, których mieszkańcy unikają kontaktu ze światem zewnętrznym, obawiając się ewentualnych niepożądanych skutków. Skoro tego rodzaju społeczeństwa osiągnęły doskonałość, to spoza nich może nadejść wyłącznie coś złego. W rezultacie utopie sytuowane są w miejscach wyjątkowych, trudno dostępnych[25]. Przestrzeń Fiodoro-Kuźmiczowa, mimo pozornej otwartości, to niewątpliwie przestrzeń zamknięta:

> На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка — поля необозримые, земли неведомые. На севере — дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, […] В тех лесах, старые люди сказывают, живет кысь. […]
>
> На запад тоже не ходи. Там даже вроде бы и дорога есть — невидная, вроде тропочки. […] и вдруг, говорят, как встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же это я иду-то? Чего мне там надо? […] Нешто там лучше? […]
>
> На юг нельзя. Там чеченцы. Сначала все степи, степи — глаза вывалятся смотреть, — а за степями чеченцы. Посреди городка стоит дозорная башня с четырьмя окнами, и во все четыре окна смотрят стражи. […]
>
> […] мы все больше на восход от городка ходим. Там леса светлые, травы долгие, муравчатые. […]
>
> Вот в аккурат на восход от городка стоят клелевые леса. […] Выходят в лес засветло, а как стемнеет, все берутся за руки и идут цепью, чтобы не потеряться. […][26].

---

[22] О. Кабанова: *Кысь, брысь, Русь*, http://www.guelman.ru/slava/kis/kabanova.htm (data dostępu: 29 kwietnia 2010).

[23] J. Szacki: *Spotkania z utopią.* Warszawa: Sic! 2000, s. 85—86.

[24] Ibidem, s. 192—202.

[25] Ibidem, s. 65—68.

[26] Т. Толстая: *Кысь*, http://lib.ru/PROZA/TOLSTAYA/kys.txt. (data dostępu: 28 marca 2010). Dalsze cytaty według tegoż wydania.

Miejsce akcji *Kysia* jest ściśle ograniczone, poza grodem rozciąga się świat nieznany i wrogi. Właśnie w lasach położonych na wschodzie otruła się świetlakami matka głównego bohatera powieści, Benedikta. W jego przypadku przestrzeń Fiodoro-Kuźmiczowa jest przestrzenią stale zamkniętą. Benedikta cechuje bowiem zdecydowanie ograniczony typ świadomości (systemowej, dychotomicznej, opartej na hierarchii), dlatego nie jest on w stanie, mimo licznych prób, przejść do przestrzeni otwartej, wymagającej świadomości odmiennej − pozasystemowej, antydychotomicznej i antyhierarchicznej. Zdaniem jednego z krytyków, Tołstoj urzeczywistnia w powieści szowinistyczne i ksenofobiczne marzenie Rosjan — ściśle izolowany „rosyjski świat". Marzenie to może zostać zrealizowane tylko w wyniku ogólnoświatowej katastrofy. Wybuch stanowi więc metaforę katastrofy powszechnej, niszczącej dorobek kultury i cywilizacji[27].

Główny bohater *Kysia* nie potrafi wyjść poza zamkniętą przestrzeń miasta, jak również przezwyciężyć swej ograniczoności. W rezultacie doświadcza on swoistego regresu, zamieniając zamkniętą przestrzeń Fiodoro-Kuźmiczowa na przestrzeń jeszcze mniejszą — pilnie strzeżony pałac swego teścia Madeja Madejowicza. Tego rodzaju rozwiązanie w utopiach miejsca jest dość powszechne, w obrębie społeczności większej sytuuje się społeczność mniejsza, egzystująca w jej ramach. Ukazany zostaje więc nie inny kraj, lecz szczęśliwe miejsce we własnym kraju[28]. Taką „małą, szczęśliwą" miniprzestrzenią staje się dla Benedikta zasobny w bogatą bibliotekę terem ojca Oleńki, gdzie daremnie próbuje on znaleźć nieosiągalny dlań sens życia. Znamienne, że po dokonanym przewrocie Benedikt nakazuje wzmocnić granice miasta. Przestrzeń podlega więc dalszemu zawężeniu:

> […] Порешили обнести городок забором в три ряда, чтобы от чеченцев сподручнее было обороняться. Поверху забора на двадцати четырех углах возвести будки, и в те будки дозор поставить, чтоб днем и ночью в обе стороны зорко наблюдали. На четырех сторонах ворота поставить тесовые. Ежели кому в поля пройтить надо […] получить в конторе пропуск. […] А еще, — мелькнуло у Бенедикта, — этот забор против кыси оборона. […] А внутри забора ходи куда хочешь и свободой наслаждайся. Покой и воля. И пушкин тоже так сочинил.

Benedikt nie jest jednak typowym bohaterem antyutopii. Ze świata, w którym żyje, nie stara się bowiem uciec, co więcej, pogrąża się w nim, przechodząc z ograniczonej przestrzeni miasteczka do absolutnie zamkniętej przestrzeni pałacu, kojarzącego się z klatką, więzieniem, ciemnicą. Jak

[27] Н. Елисеев: *на „Кысь" Татьяны Толстой*, http://www.guelman.ru/slava/kis/eliseev.htm (data dostępu: 28 marca 2009).

[28] J. Szacki: *Spotkania z utopią*…, s. 73.

przypomina A. Łatynina, bohater klasycznej antyutopii winien się buntować, Benedikt natomiast tego nie czyni, nie ewoluuje, a jeśli się zmienia, to na gorsze. Zasady obowiązujące w antyutopii zostają w ten sposób wywrócone na nice, a brak buntu głównego bohatera wnosi dodatkowo element ironii[29]. Benedikt wybiera przestrzeń zamkniętą, nie potrafi stać się człowiekiem wolnej woli i niezależnej myśli. Im więcej czyta, im więcej pochłania informacji, tym jest dalej od prawdziwej „azbuki" — pojęcia w utworze Tołstoj centralnego, oznaczającego coś więcej niż zwykłą znajomość liter. O zagubieniu i powierzchownym wpływie „pochłanianych" przezeń książek świadczy system, według którego porządkuje bibliotekę Madeja Madejowicza, układ alfabetyczny czy tematyczny uznaje bowiem za pozbawiony sensu:

> А то у тестя Гоголь рядом с Чеховым стоял, — сто лет ищи, не найдешь. А на все наука должна быть, али сказать, система. […]

dlatego też proponuje układ skojarzeniowy, który wydaje mu się bardziej logiczny:

> «Красное и черное», «Голубое и зеленое», «Голубая чашка», «Аленький цветочек» — хорошая… «Алые паруса», «Желтая стрела», «Оранжевое горлышко», «Дон Хиль — зеленые штаны», «Белый пароход», «Белые одежды», «Белый Бим — Черное ухо», Андрей Белый, «Женщина в белом», «Багровый остров», «Черная башня», «Черноморское пароходство. Расписание», […]

czy też:

> «Гамлет — Принц Датский», «Ташкент — город хлебный», «Хлеб — имя существительное», «Уренгой — земля юности», «Козодой — птица вешняя», «Уругвай — древняя страна», «Кустанай — край степной», «Чесотка — болезнь грязных рук».

System opracowany przez Benedikta jest dobry, jak każdy inny. A jednak powoduje współczucie i śmiech, nieodparcie kojarzący się z Gogolowskim „śmiechem przez łzy". *Kyś* zawiera zresztą więcej fragmentów satyrycznych, w wypadku antyutopii niemalże obligatoryjnych. Zdaniem J. Szackiego, czarna utopia to gatunek satyryczny, w odróżnieniu od klasycznej utopii z gruntu niedydaktyczny[30]. Benedikt — konstatuje M. Lipowiecki — nie znajduje prawdy o świecie również w bibliotece, nadal nie pojmuje sensu istnienia, duszę jego ogarnia uczucie pustki i bezsensu[31].

---

[29] А. Латынина: *А вот вам духовный ренессанс*…

[30] J. Szacki: *Spotkania z utopią*…, s. 198.

[31] М. Липовецкий: *След Кыси*…

Chociaż kocha on książki, pożąda je i ubóstwia, to wprowadzony w bibliotece porządek świadczy dobitnie, że słowo pisane niewiele zmienia w uśpionym mózgu tego mutanta. Jak sugeruje Łatynina, Tołstoj dokonuje w ten sposób krytyki charakterystycznego dla Rosji literaturocentryzmu[32]. Pisarka dekonstruuje w powieści centralny mit rosyjskiej kultury i tradycji, polegający na oczekiwaniu zarówno od książki, jak i od kultury w ogóle wyższej wiedzy o życiu. Jednakże w odróżnieniu od postmodernistycznych głosicieli kryzysu literaturocentryzmu Tołstoj daleka jest od zachwytu tym stanem rzeczy. Według niej, to literaturocentryzm decydował o sensie, radości i pięknie ludzkiego istnienia.

Właśnie książka stanowi w utworze jedno z narzędzi władzy, używa się jej instrumentalnie przeciwko własnym poddanym. Nieprzypadkowo słowo drukowane jest tu zakazane, by nie spowodowało choroby, przed którą strzegą mieszkańców czujni Sanitarze. Niegdyś, w czasach tuż po Wybuchu, książki konfiskowano, gdyż uznano je za źródło promieniowania. Po latach dostęp do nich nadal jest ograniczony, mogą bowiem zachęcać do myślenia, co dla każdej władzy bywa niebezpieczne.

Typowe dla klasycznej antyutopii jest oparcie władzy na strachu, co obserwujemy także w *Kysiu.* W dystopiach — przypomina G. Niefagina — sprawujący rządy bazują na dwóch zasadach: obietnicy szczęśliwej przyszłości oraz strachu przed władzą[33]. Ukazane w powieści społeczeństwo jest nad wyraz bierne, niepotrzebne są mu wizje jakiejkolwiek przyszłości, książek, które czyta, w zasadzie nie rozumie. Jego ignorancja stwarza swoistą mitologię, umysł pierwotny bowiem zapełnia świat mitycznymi stworami w rodzaju Kysia czy Królewskiej Ptaszycy Pawicy. Strach w mieszkańcach Fiodoro-Kuźmiczowa wywołują przypominający oprycznikow Iwana Groźnego ponurzy Sanitarze. Ludzi ukrywających księgi zabierają na leczenie, z którego nie ma już powrotu:

> А у матушки вроде бы старопечатная книга была. Только она ее прятала. Потому что они, говорят, заразные. […], и матушка строго-настрого запретила о ней говорить, будто ее и нет.
>
> Отец ее сжечь хотел, боялся. Какая-то Болезнь от них, Боже упаси, […]
>
> И тогда Красные Сани приедут.
>
> И в санях — санитары, не к ночи будь помянуты. Скачут они в Красных Санях, — тьфу, тьфу, тьфу, — в красных балахонах, на месте глаз — прорези сделаны, и лиц не видать, тьфу, тьфу, тьфу. […]
>
> Потому что они [санитары — А.Р.] забирают и лечат, и люди после того лечения не возвращаются. Никто еще не вернулся.

[32] А. Латынина: *А вот вам духовный ренессанс…*

[33] Г.Л. Нефагина: *Русская проза конца XX века…*, s. 140.

Klasyczną antyutopię cechuje daleko posunięta hierarchizacja społeczeństwa, połączona z jego unifikacją. Antyutopijne społeczności składają się na ogół z niemalże identycznych osobników. Pozornie mogłoby się wydawać, że ten wyznacznik czarnej utopii w powieści Tołstoj nie występuje. Chociaż ludzie są tu zupełnie do siebie niepodobni (prawie każdy z nich posiada właściwy jemu tylko Efekt) i nierówny jest ich status społeczny (wyraźna hierarchizacja — Najwyższy Basza, ludkowie, Dawni, wygeneraci), upodabnia ich przedefiniowanie pojęć związanych z sumieniem, a w konsekwencji brak jakichkolwiek zahamowań. W rezultacie „ludzie" ci pozbawieni są własnej osobowości[34]. O unifikacji opisanego społeczeństwa świadczy też jednomyślność, a raczej bezmyślność jego mieszkańców. Brak więzi między przeszłością i teraźniejszością decyduje o ich duchowej oraz materialnej degradacji[35]. Dlatego też Dawni pokładają nadzieję w słowie pisanym, które — w przekonaniu jednego z nich, Nikity Iwanycza — winno stać się brakującym ogniwem ewolucji, sprzyjającym odzyskaniu utraconej wiedzy. Nie przypadkiem Nikita Iwanycz ciągle upomina Benedikta: „Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь!"

W dystopiach obligatoryjny jest także motyw buntu, mający w *Kysiu* wymiar szczególny. W rezultacie dokonanego przewrotu dotychczasowy władca zostaje co prawda zgładzony, lecz jego miejsce zajmuje kolejny tyran Madej Madejowicz. Tym oto sposobem nieustannie poszukujący sensu życia Benedikt ponosi ostateczną klęskę. Uzyskana władza go przytłacza, życie zaś zastępują mu książki — w rezultacie dokonuje on zdrady uczestnicząc w kaźni swego mentora i ojca duchowego, Nikity Iwanycza. Zagrożenie nie zostaje więc zlikwidowane, lecz tylko zastąpione rządami kolejnego z despotów, ukrywającego swe prawdziwe oblicze pod maską człowieka zatroskanego stanem sztuki. Po przewrocie dokonują się zmiany pozorne, nierzadko na gorsze, o czym świadczy sporządzony prostackim językiem „Ukaz Pierwszy":

1. *Начальник теперь буду я.*
2. *Титло мое будет Генеральный Санитар.*
3. *Жить буду в Красном Тереме с удвоенной охраной.*
4. *На сто аршин не подходи, кто подойдет — сразу крюком без разговоров.*

[…]

Город будет впредь и во веки веков зваться Кудеяр-Кудеярычск.

Książki drukowane nadal są zakazane, tym razem pod pretekstem ochrony przed ich ewentualnym zniszczeniem:

[34] Ibidem, s. 144.
[35] Ibidem, s. 141.

> А когда дозволено читать, так, небось, и корешок перегибать будут, а то листы вырывать! Нельзя людям доверять. […] Да чего там: отобрать их и все дела. […], перетряхнуть все, книжки изъять, на семь засовов запереть. Неча!

Jak słusznie zauważa N. Iwanowa, w powieści nieustannie mamy do czynienia ze światem, w którym „puszkin" ciągle nie może stać się Puszkinem. Musi być taki jak reszta. Dla mieszkańców Fiodoro-Kuźmiczowa jest on wszystkim („puszkin nasze wszystko"), dlatego też cały czas wyciosują go z drewna — źle i topornie[36].

Również sam Wybuch to motyw charakterystyczny dla antyutopii. Stanowi on punkt graniczny, moment, od którego rozpoczyna swe istnienie dystopijna rzeczywistość, a ludzie przemienieni w mutantów powracają do czasów przypominających głębokie ruskie średniowiecze. W ten oto sposób — stwierdza G. Niefagina — ma miejsce swoisty koniec historii zastąpionej „Постисторией" czy też „Пред(новой)историей"[37]. Jednym z ważniejszych następstw opisanej przez Tołstoj katastrofy staje się kryzys języka, słowa, jego okaleczenie, jak również zanik prawdziwej umiejętności czytania i pisania, wyrażający się skażeniem pojęć abstrakcyjnych i słów obcego pochodzenia, stąd: ŁUNIWERSYTET, ASFALD, JENTELIGENCYJA czy CHWILOZOFIA. Nieprzypadkowo Nikitę Iwanycza zastanawia, dlaczego w ich świecie wszystko nieustannie mutuje: język, pojęcia, sens. W przekonaniu jednego z krytyków, w Rosji — jak w *Kysiu* — ciągle obecni są jacyś „dawni", „wczorajsi". W rezultacie Rosjanie znają nie rzeczy same w sobie, lecz tylko nazwy, co należy uznać za efekt lingwistycznej katastrofy, jaka dotknęła język rosyjski[38].

Za G. Niefaginą należy uznać *Kysia* za „antyutopię współczesną", przeciwstawianą „tradycyjnej". W tej ostatniej przedmiotem opisu jest doskonałe, choć pozbawione wolności, społeczeństwo przyszłości, cechujące się matematycznym wręcz porządkiem. W „antyutopii współczesnej" świat przedstawiony przypomina chaos, a stosunki społeczne, ekonomiczne czy moralność nie istnieją. O ile w dystopiach tradycyjnych wyzwoleniu jednostki sprzyjał bunt, o tyle w „antyutopii współczesnej" wspomniany chaos czyni go bezsensownym — wszak buntują się wszyscy, każdy na swój sposób[39].

Tak więc antyutopia czy też nie? Wskazane cechy utworu, jak również przywołane opinie badaczy i krytyków pozwalają uznać powieść Tołstoj za bliską utopii ze znakiem minus. Wyrażoną na początku wątpliwość można

---

[36] Н. Иванова: *И птицу паулин изрубить на каклеты*…

[37] Г.Л. Нефагина: *Русская проза конца XX века*…, s. 138.

[38] Д. Ольшанский: *Что житие твое, пес смердящий?*, http://www.guelman.ru/slava/kis/olsh.htm (data dostępu: 10 kwietnia 2009).

[39] Г.Л. Нефагина: *Русская проза конца XX века*…, s. 154.

by więc nieco zmodyfikować i zapytać raz jeszcze: Dlaczego by nie antyutopia?

Odnotujmy na zakończenie, że do bardziej kontrowersyjnych sądów na temat *Kysia* należy ocena Borisa Paramonowa, według którego ta współczesna „encyklopedia rosyjskiego życia" świadczy o organicznej niezmienności Rosji. W przekonaniu badacza, istota rosyjskiego zła nie wynika z doświadczenia komunizmu, postrzeganego przezeń (podobnie jak świat opisany w *Kysiu*) jako wariant, przejaw nieusuwalnej w wypadku Rosji normy, patologii[40]. Opinia to nadzwyczaj ostra, budząca sprzeciw. Z tego rodzaju tezą od dawna polemizuje chociażby Andrzej Walicki. Niezgoda polskiego uczonego na popularny stereotyp „niezmiennej Rosji" wynika z elementarnej umiejętności rozróżniania między „rosyjskością" a „sowietyzmem"[41]. Z interpretacją Paramonowa nie zgadza się też A. Łatynina, zdecydowanie zaprzeczająca, by Tołstoj stworzyła pewien uniwersalny wzorzec, model rosyjskiej kultury. Jej zdaniem, Paramonow zasadniczo nie ma racji, gdy twierdzi, że dzisiejsza rzeczywistość niczym się od stalinowskiej nie różni. Tołstoj nie opisuje tym samym jakiegoś uniwersalnego modelu rosyjskiej historii, nie udziela „ostatecznych" odpowiedzi na „odwieczne pytania"[42]. W opinii M. Lipowieckiego, jednego z przeciwników postrzegania *Kysia* jako czarnej utopii, powieść jest encyklopedią Rosji, tyczy się jednakże nie tyle jej historii, ile metafizyki, natury. Dzieje Rosji postrzega literaturoznawca jako nieustannie powtarzający się proces[43]. Myśl to niewątpliwie zbliżona do stwierdzenia Paramonowa, wyrażona jednak mniej jednoznacznie, wrażliwa na pewne niuanse.

---

[40] Б. Парамонов: *Русская история наконец оправдала себя в литературе*, http://www.guelman.ru/slava/kis/paramonov.htm (data dostępu: 6 kwietnia 2009).

[41] Więcej na ten temat zob.: A. Walicki: *Czy stosunki polsko-rosyjskie mogą być wzajemnie dobre*? W: Idem: *O inteligencji, liberalizmach i o Rosji*. Kraków: Universitas 2007, s. 345—366.

[42] А. Латынина: *А вот вам духовный ренессанс*…

[43] М. Липовецкий: *След Кыси*…

Andrzej Polak

Why not anti-utopia?
Kyś by Tatiana Tołstoj and the "middle literature"

Summary

The article consists of two parts. The first one concerns mutual relations between the highbrow (or mass) literature (culture) and popular one, justifying an introduction of the notion of the "middle literature" by S. Czuprynin. In this context *Kyś*, a novel by Tatiana Tołstoj many

investigators consider an anti-utopia is analysed. Such a classification justifies the legitimacy of perceiving the work as belonging to the middle literature. Next, the author quotes the opinions of the advocates of such a classification of *Kyś*, as well as voices of researchers such as M. Lipowiecki and O. Kabanowa questioning it. Tołstoj's novel includes a series of solutions proving the accuracy of reading it according to a tradition of anti-utopia, that is a dreamlike and limited setting, introduction of a closed space (the castle owned by the main character's father in law), basing the authority on fear, passive and slow government of the society, the motive of rebellion, or far-reaching hierarchy of the society. These and several other factors allow for treating Tołstoj's novel as an anti-utopia — a genre perceived by a group of researchers (N. Iwanowa) as the reflection of the so called "ultra fiction", classified within the scope of the middle literature.

Анджей Поляк

Почему не антиутопия?
Кысь Татьяны Толстой в контексте „миддл-литературы"

Резюме

Статься состоит из двух частей. В первой из них рассматриваются отношения между высокой и популярной литературой (культурой), что в свою очередь обосновывает введение понятия «миддл-литература» (определение С. Чупрынина). Именно в этом контексте автор статьи анализирует роман *Кысь* Татьяны Толстой, признанный многими исследователями антиутопией. Такая классификация предопределяет правомерность восприятия произведения как принадлежащего миддл-литературе. В дальнейшем автор приводит мнения сторонников такой классификации *Кыся*, как и голоса исследователей (М. Липовецкий, О. Кабанова), сомневающихся в ее правильности. В романе Толстой заметен ряд решений, подтверждающих верность прочтения ее в традициях антиутопии — нереальное и ограниченное место действия, жестко замкнутое пространство (дворец тестя главного героя), обосновывание власти на страхе, пассивный, послушный правителям народ, мотив бунта и сильная иерархиезация общества. Эти и несколько других факторов позволяют признать роман Толстой антиутопией — жанром, который частью исследователей (Н. Иванова) воспринимается как проявление *ultra fiction*, — классифицированной в кругу миддл-литературы.

Beata Pawletko
Uniwersytet Śląski

Wokół „literatury środka” O literackich kompromisach na przykładzie prozy Edwarda Radzińskiego

W 2009 roku w Polsce (i nie tylko w Polsce) świętowano 20. rocznicę obalenia komunizmu. Z tego powodu powstało sporo publikacji poświęconych dwudziestoleciu przemian społeczno-politycznych. Sporządzono bilans zysków i strat, pisano o zmianach na lepsze i zmianach na gorsze, jakie zaszły w tym okresie. Przeglądając listę wydarzeń, nie sposób nie zauważyć, że publikacje, konferencje, panele dyskusyjne były raczej poświęcone społecznemu, gospodarczemu, ale przede wszystkim politycznemu wymiarowi przemian. Nie możemy jednak zapominać, że transformacja wpłynęła także na życie kulturalne, na literaturę. Wśród różnych świadectw, mających dokumentować kierunek zmian, literatura z powodzeniem może zająć znaczące miejsce.

Charakteryzując literaturę polską lat dziewięćdziesiątych Krzysztof Uniłowski zwraca uwagę, że:

> […] w ostatniej dekadzie XX wieku mocno skomplikowały się relacje między literaturą elitarną i popularną. Różnice wcale nie znikły, przestał jednak istnieć układ hierarchiczny. Uwaga mediów, krytyki i czytelników przesunęła się w kierunku takiego pisarstwa, które zdawało się plasować „pomiędzy”, nie pasowało ani do przegródki z napisem „literatura wysoka”, ani do szuflady przeznaczonej na kryminały, romanse, *thrillery*…[1]

[1] K. Uniłowski: „*Proza środka*” *lat dziewięćdziesiątych*, *czyli stereotyp literatury nowoczesnej*. W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*. Red. W. Bolecki, G. Gazda. Warszawa: IBL PAN 2003, s. 260.

Jednej z przyczyn takiego stanu rzeczy Uniłowski upatruje w ograniczonym dostępie czytelników przed upadkiem komunizmu do literatury popularnej: „Jeśli po roku 1956 odrabialiśmy zaległości w recepcji światowej literatury »wysokiej«, to po 1989 było podobnie — tyle że w zakresie sensacji, *science fiction* czy romansu”[2]. Podobne przesłanki pojawiają się w analizach poświęconych literaturze rosyjskiej. Jak zauważa Siergiej Czuprynin: „[…] в девяностые […] возник массовый спрос на массовую литературу. Поначалу, за неимением отечественного продукта, этот спрос удовлетворялся переводами […]”[3]. Stąd wielka popularność przekładów utworów takich pisarzy, jak William Wharton, John Irving, Martin Amis, Paulo Coelho.

Szybko jednak okazało się, że zanik wpływów politycznych nie oznacza wcale końca presji, jakiej literatura była poddawana przez długie dziesięciolecia. Nie możemy bowiem zapominać, że konsekwencją zmian ustrojowych będzie fakt, że kultura i literatura zaczynają w krajach postkomunistycznych funkcjonować na zupełnie innych prawach niż dotychczas. Dominować zaczyna trochę inny typ „zamówienia społecznego”, teksty wciąż powstają na zamówienie, ale jest to raczej „zamówienie komercyjne”. Zasadnicze znaczenie zaczynają mieć wskaźniki popularności danego autora czy danego gatunku, rankingi, listy bestsellerów. Wobec tych nowych wyzwań na przegranej pozycji uplasowała się właśnie literatura zwana wysokoartystyczną, gdyż nie bardzo wiedziano, jak ma się zmienić, by sprostać oczekiwaniom czytelnika, którego na dodatek nie bardzo można było sobie wyobrazić[4]. Istotnym czynnikiem zmian w układzie hierarchicznym między literaturą wysoką i niską stanie się zatem (nie)obecność odbiorcy.

Zacieraniu granic między literaturą wysoką i niską sprzyjał wreszcie postmodernizm, który do krajów postkomunistycznych trafił na dobre na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Reprezentują ten nurt utwory, które trudno jednoznacznie przyporządkować do literatury wysokiej, a jednocześnie są one skonstruowane w taki sposób, że niepodobna zaliczyć ich do literatury niskiej. Cechuje je wszak eklektyzm form, stylów i poetyk, fragmentaryczność, gra z czytelnikiem, intertekstualność, połączenie w jednym dziele faktów i fikcji literackiej.

Wskazane ogólne cechy współczesnego procesu literackiego w krajach słowiańskich wpłynęły na to, że coraz częściej w rozważaniach krytyków zaczęło pojawiać się pojęcie „literatury środka”, mającej być właśnie kompromisem między dwoma biegunami: literaturą elitarną i literaturą popularną.

[2] Ibidem, s. 259.

[3] С. Чупринин: *Литература высокая и массовая: от конфликта к компромиссу.* „LiteraruS” 2009, nr 3, http://www.literarus.com/arkiv/rus2009/rus3f_2009.php (data dostępu: 20 czerwca 2010).

[4] K. Uniłowski: *„Proza środka”*…, s. 259.

„Literatura środka” miałaby wypełnić tę pustkę, lukę, być czymś „pomiędzy”[5]. Dla chętnych, próbujących bagatelizować to pojęcie, mamy niedobrą informację. Cytowany wcześniej Uniłowski nie jest bowiem osamotniony w wizji trójpodziału współczesnej literatury. Wtóruje mu Robert Ostaszewski (to na gruncie polskim), jak również znawcy i krytycy piszący o literaturze rosyjskiej.

Ostaszewski pisze o „prozie środka”, recenzując książkę Małgorzaty Saramonowicz *Lustra*, którą uważa zresztą za gorszą od jej poprzedniej powieści *Siostra.* W porównaniu z debiutem, *Lustra* „stanowią […] krok wstecz na drodze do czołówki »prozy środka«, […] plasują się raczej w dolnej strefie stanów średnich”[6]. Wyjaśniając powody takiej oceny, Ostaszewski definiuje przy okazji „prozę środka”, zauważając, że ma ona nie tylko bawić, ale także skłaniać do refleksji. Jest ona przeznaczona dla czytelnika, który „zalewające rynek romansidła uważa za tandetę, ale jednocześnie prozę ambitną — za nudziarstwo”[7].

Wśród rosyjskich krytyków również nie brakuje takich, którzy to zjawisko zdiagnozowali. Jednym z nich jest Mark Amusin, używający terminu „jakościowa proza popularna”:

> Но нас сейчас интересует не эта стихия банального чтива. Вполне очевидно, что в современной российской литературе существует пласт, заполняющий, пусть и не сплошным образом, пространство между «высокой» прозой и формульной литературой. Речь идет о прозаических произведениях, которые находятся — вместе со своими авторами — на слуху у «продвинутой» публики, о которых охотно пишут и рассуждают критики (значит, есть что сказать), которые заполняют собой номинантные обоймы, лонг- и шорт-листы престижных премий. Для обозначения этой совокупности авторов и произведений будем в дальнейшем пользоваться рабочим термином «качественная популярная проза»[8].

Z kolei Siergiej Czuprynin posługuje się terminem „middle-literatura”:

> Возникла пустота, которую обычно заполняет то, что называют качественной беллетристикой, то есть книги, которые, с одной стороны, не вызывают у знатоков несварение желудка, но, с другой стороны, вполне

[5] Trzeba przyznać, że to najczęściej utwory prozatorskie dzieli się na te trzy kategorie, nigdzie nie spotkałam określenia „poezja środka”. O rosyjskiej „dramaturgii środka” w tym tomie pisze Lidia Mięsowska.

[6] R. Ostaszewski: *Dolna strefa stanów średnich*. „Twórczość” 2000, nr 3, s. 132.

[7] Ibidem.

[8] М. Амусин: *…Чем сердце успокоится. Заметки о серьезной и массовой литературе в России на рубеже веков*. „Вопросы литературы” 2009, № 3, http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/am1-pr.html (data dostępu: 28 kwietnia 2010).

> понятны (и интересны) людям без высшего филологического образования. Поскольку слово «беллетристика» каждым понимается в меру его разумения, я в книге «Жизнь по понятиям» обозначил это новое для России явление как миддл-литературу, то есть литературу одновременно и среднюю по своим художественным достоинствам, и адресуемую «среднему классу» […][9].

Czuprynin wymienia ponadto różnice między literaturą elitarną a „middle-literaturą". Jak stwierdza, twórcy literatury elitarnej kierują swoje utwory do wysoko wykwalifikowanego odbiorcy, posługującego się podobnymi kodami kulturowymi jak oni sami. Pisarze tworzący „middle-literaturę" adresują swoje utwory do współczesnego czytelnika, takiego jaki on jest, starając się dostosować do jego poziomu, upodobań czy zdolności, nie zapominając jednocześnie, że ich odbiorca zmienia się, gdyż gwałtownym przemianom ulega również otaczający go świat. Nie bez powodu Czuprynin wywołuje tu klasę średnią, która z jednej strony zaczyna się w postkomunistycznej Rosji dopiero krystalizować, jednak z drugiej strony już na tym etapie jest utożsamiana z „классом-гегемоном, который обладая властью и деньгами, формирует соцзаказ грамотного и разумного современного потребителя"[10].

Poza tym, literatura elitarna opiera się — zdaniem Czuprynina — na specyficznej odmianie języka, której cechą charakterystyczną jest indywidualizm, niepowtarzalność i złożoność, a czasem wręcz stylistyczna wolty-żerka. To język, którym zwykli ludzie, zwykli czytelnicy nie posługują się na co dzień, który nierzadko jest im obcy. „Literatura środka" jest bardziej otwarta na czytelnika pod względem językowym, nieobce są jej konstrukcje pochodzące z języka potocznego, modne, chwytliwe zwroty językowe, zapożyczenia. I ostatnia różnica oscyluje wokół fabuły. Literatura elitarna proponuje oryginalny, złożony obraz świata przedstawionego, niepoddający się

---

[9] С. Чупринин: *Литература высокая и массовая*…

[10] Cyt. za: А.Ю. Мережинская: *Художественная специфика русской „миддл-литературы" (на материале прозы 2000-х гг.)*, http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Rli/2008_12/merezhinskaya.pdf (data dostępu: 2 grudnia 2010). W pracy tej znajdziemy interesujące spostrzeżenia na temat „middle-literatury", m.in. określenia odbiorców, jakie pojawiają się przy okazji dyskusji na temat zjawiska „middle-literatury" w Rosji: „office-inteligencja" („офисная интеллигенция"), „office-intelektualiści" („офиссные интеллектуалы"), „białe kołnierzyki" („белые воротнички") czy wreszcie nawiązujące do określenia „nowyje russkie" („nowi Rosjanie") sformułowanie „nowyje umnyje" („nowi inteligentni"). Przy okazji rozważań na ten temat Autorka przytacza również wypowiedź byłego redaktora czasopisma „Ogoniok" Włada Wdowina, który tak określa głównego odbiorcę tej literatury i jego preferencje: „[…] молодой российский средний класс хочет читать книги, которые, во-первых, являются романами, а во-вторых, «не грузят», обладают позитивным настроением, написаны более или менее нейтральным языком, повествуют если не о самих «офиссных интеллектуалах», то, по крайней мере, содержат большое количество узнаваемых реалий и, желательно, обладают при этом занимательным сюжетом".

schematycznym konfrontacjom z realną rzeczywistością, podczas gdy celem utworów zaliczanych do „middle-literatury” jest opowiedzenie czytelnikowi zajmującej historii. Stąd często dynamiczna akcja, ale też rozpoznawalność motywów i wątków, gwarantująca porozumienie z czytelnikiem[11].

Jeśli chodzi o literaturę polską, to tutaj do „literatury środka” najczęściej odnosi się pisarstwo Olgi Tokarczuk, ale także wspomnianej już Małgorzaty Saramonowicz czy Tomasza Tryzny. Wśród rosyjskich przedstawicieli tego nurtu najczęściej wymienia się takie nazwiska, jak Boris Akunin, Ludmiła Ulicka, Wiktor Pielewin, Jewgienij Griszkowiec, Dina Rubina, Dmitrij Bykow, Olga Sławnikowa[12].

„Proza środka” to proza bardzo różnorodna gatunkowo — obejmuje i powieść obyczajową, i literaturę *fantasy*, wreszcie kryminał i jego odmianę retro-kryminał. Można do niej zaliczyć także prozę paradokumentalną, powieści biograficzne i autobiograficzne, na które, jak się okazuje, szczególnie w Rosji wystąpiło bardzo duże zapotrzebowanie. Ma to związek z przeobrażeniami społeczno-politycznymi i z potrzebą określenia na nowo tożsamości narodu rosyjskiego po upadku komunizmu i rozpadzie imperium radzieckiego wraz z jego „wielkimi narracjami”. Beletrystyka historyczna („не только […] нон-фикшн — мемуары, сборники документов и биографии выдающихся людей, […] но и романы из прошлой жизни”)[13] albo inaczej proza alternatywno-historyczna[14] z powodzeniem wypełniła misję budowania neoimperialnej tożsamości Rosjan:

> Размышляя о причинах, в силу которых прием умножения версий, вариантов и альтернатив приобрел такое распространение в литературе 1990-х годов, критики отмечают и аллергическую реакцию как писателей, так и читателей на десятилетиями прививавшийся «единственно верный» взгляд на историю, и попытки в иллюзорном мире избыть

[11] С. Чупринин: *Литература высокая и массовая*…

[12] Zob. przywoływane już wcześniej teksty Marka Amusina i Siergieja Czuprynina.

[13] Autorem tego pojęcia jest Wiktor Miasnikow. Więcej zob. В. Мясников: *Историческая беллетристика*: *спрос и предложение*. „Новый мир” 2002, № 4, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/mias.html (data dostępu: 2 lipca 2010).

[14] To kolejne pojęcie, które pojawia się w tym kontekście. Jego autor, cytowany już Siergiej Czuprynin, tak określa przedmiot badania: „Тип прозы, исследующий не состоявшиеся в реальности варианты истории нашего мира. […] С известными основаниями к альтернативно-историческому разряду допустимо присоединить и небеллетристические, казалось бы, труды академика А. Т. Фоменко и его последователей по «исправлению» хронологии мировой истории, а также книги Григория Климова, Виктора Суворова, Бориса Соколова, Эдварда Радзинского, других, как выразился Виктор Мясников, «коммерческих историков», которые кладут в фундамент своих построений ту или иную заведомо недоказуемую конспирологическую или эзотерическую гипотезу”. С. Чупринин: *Еще раз к вопросу о картографии вымысла*. „Знамя” 2006, № 11, http://magazines.russ.ru/znamia/2006/11/ech19-pr.html (data dostępu: 10 lipca 2010).

> чувство национального унижения, реально присущее россиянам, и соответствующий подъем неоимперских настроений в нашем обществе, и отчетливую антизападную направленность многих альтернативно-исторических дискурсов […][15].

Autor pierwszego terminu — Wiktor Miasnikow — w swoim artykule *Историческая беллетристика*: *спрос и предложение* stara się przybliżyć czytelnikom kulisy popularności „historyków komercyjnych", bo tak właśnie określa on takich pisarzy, jak Wiktor Suworow, Boris Sokołow czy Edward Radziński. Miasnikow podkreśla przede wszystkim, że adresatem twórczości wymienionych pisarzy jest masowy odbiorca, co oznacza, że jest ona nastawiona na sukces komercyjny. Wykorzystane są tu chwyty charakterystyczne dla literatury popularnej:

> Как положено масскульту, все они подразумевают негласный договор автора с читателем. То есть все читательские ожидания должны быть удовлетворены, финал предсказуем, исторические сплетни и анекдоты обязательно пересказаны, а нагрузка на мозги минимальна. Исторический антураж в пределах банальной эрудиции[16].

Niemniej ważna od pasjonującej historii, którą czyta się jednym tchem, jest szata graficzna, okładka, zachęcający do lektury, intrygująco brzmiący tytuł oraz spis treści, odwołujący się najczęściej do emocji czytelnika. Dodatkowym elementem mającym pomóc odbiorcy w dotarciu do odpowiednich autorów jest wydawanie ich książek w seriach, a także wzajemne powoływanie się w ramach reklamy przez przedstawicieli tego nurtu.

Nacisk w tych utworach położony jest na sensację i skandal, co oznacza czasami ignorowanie i/lub odrzucanie pewnych ustalonych naukowo faktów. Najważniejsza jest zajmująca opowieść, daty zaś, nazwy geograficzne, postaci to bardziej element dekoracji, imitujący „naukowość" przedstawianych wydarzeń. Nic dziwnego, że wnikliwe, rzetelne, ale i nudne analizy historyczne przegrywają z barwnymi, wybiórczymi, czasem pikantnymi opowieściami o życiu i działalności jakiejś postaci. Tu złożone, zawiłe wydarzenia wytłumaczone są w prosty i interesujący sposób, postaci wydają się ludźmi z krwi i kości, a nie eksponatami muzealnymi czy modelami w gabinecie figur woskowych.

Czasem nieobecność pewnych niuansów wynika z braku czasu, by szczegółowo zająć się kontekstem. To zresztą główny zarzut profesjonalnych historyków. Oni jednej postaci poświęcają często dużo czasu, wnikliwie studiując archiwa, długie dziesięciolecia specjalizują się w wybranej epoce historycz-

[15] Ibidem.

[16] В. Мясников: *Историческая беллетристика*: *спрос и предложение*…

nej. „Historycy komercyjni” nie mogą sobie na to pozwolić, bo najważniejsza jest regularność w wydawaniu kolejnych książek.

Jednak aspekt komercyjny to nie jedyny cel twórców takiej literatury. Czasem, niestety, mamy do czynienia z bardziej złożonymi przyczynami, na przykład z głoszeniem teorii nacjonalistycznych bądź promowaniem pewnych koncepcji czy systemów politycznych. Tu szczególnie historia narażona jest na manipulację i różne przekłamania. To rodzaj specyficznie pojętego *public relations*.

Nic dziwnego zatem, że wśród historyków twórczość wcześniej wymienionych autorów budzi zdecydowanie skrajne odczucia. Niektórzy mówią wprost, że to szarlatańskie, które ma negatywny wpływ na tożsamość historyczną Rosjan, ogłupia ich i otępia. Inni podkreślają, że dzięki takim autorom, jak Suworow czy Radziński, historia stała się nauką atrakcyjną dla zwykłych ludzi. Ich książki pobudzają do poszukiwań, zagłębiania się w meandry dziejów, prowokują, by na różne wydarzenia spojrzeć z nieco innej strony. Podkreśla się również fakt, że beletrystyka historyczna czy też proza alternatywno-historyczna jedynie wykorzystała kryzys i upadek prestiżu historii jako dyscypliny akademickiej oraz ideologiczną słabość radzieckiej odmiany tej dziedziny[17]. O sukcesie „historyków komercyjnych” najlepiej chyba świadczy to, że nie brakuje wśród nich prawdziwych autorytetów, na które powołują się nie tylko inni przedstawiciele nurtu, ale również niezależni publicyści, dziennikarze, ludzie nauki.

Takim właśnie autorytetem jest Edward Radziński. Obok Wiktora Suworowa to bez wątpienia najbardziej poczytny w Polsce „historyk komercyjny”, co zresztą w notach wydawców polskich jest zupełnie pomijane. Tych nazwisk w Polsce się nie łączy. Czytając jednak te noty, odnosimy wrażenie, że na przykładzie Radzińskiego uczyć się „pisać o historii” powinni nie tylko rosyjscy historycy. Wszak we wszystkich opisach jego książek roi się od takich sformułowań jak: „ekscytująca biografia”, „błyskotliwa biografia”, „fascynująca opowieść”, „pasjonująca relacja”, „znakomicie napisana biografia”, „Edward Radziński w swej najnowszej książce, barwnej biografii Aleksandra II, z rozmachem kreśli tragiczną postać wielkiego cara-reformatora i jego epoki”[18],

[17] Te argumenty najczęściej pojawiają się w kontekście omówień zjawiska *folk-history*, o którym wspomina również Miasnikow (zob. В. Мясников: *Историческая беллетристика*: *спрос и предложение*…). Charakterystykę oraz genezę powstania tych quasi-naukowych książek historycznych można znaleźć w takich opracowaniach, jak: И. Колодяжный: *Разоблачение фолк-хистори*. „Литературная Россия”, № 11, 17 марта 2006 czy Д. Володихин: *Феномен Фольк-Хистори*. Artykuł dostępny na stronie czasopisma elektronicznego „Скепсис”, http://www.scepsis.ru/library/id_148.html (data dostępu: 2 lipca 2010). Słowo „fenomen” nie jest tu przypadkowe. Pojawia się często w analizach literatury popularnej (np. fenomen twórczości Aleksandry Marininy) i można go utożsamić z takim ostrożnym rozpoznaniem zawierającym jednocześnie nutę niedowierzania, a nawet zdumienia.

[18] http://www.petlaczasu.pl/edward/a00005095 (data dostępu: 12 czerwca 2010).

„książka, napisana z pasją historyka i maestrią dramatopisarza”[19]. A już opis książki *Stalin* mógłby posłużyć za kwintesencję definicji pojęcia „proza alternatywno-historyczna”:

> Ekscytująca biografia napisana na podstawie nieznanych dotąd dokumentów z tajnych archiwów rosyjskich, a także wspomnień i rozmów ze świadkami tamtych czasów. **Autor dotarł m.in. do jednego ze specjalnych ochroniarzy, który po czterdziestu latach zdecydował się ujawnić posiadane informacje i dostarczył najpoważniejszych dowodów na istnienie spisku związanego ze śmiercią Stalina.** Książka, ujawniająca wiele zaskakujących faktów z życia Generalissimusa, jest czymś więcej niż tylko biografią radzieckiego tyrana. Jest jednocześnie fascynującym freskiem epoki, przez całe dziesięciolecia spowitej zasłoną mitów i kłamstw.
> *Stalin* Edwarda Radzińskiego ma dwie ważne zalety. Jest sensacyjny i jednocześnie realistyczny. Zawiera przy tym dotąd niepublikowane materiały archiwalne i interesujące wywiady. (Times Literary Suplement)[20].

Radziński urodził się w 1936 roku w Moskwie. Debiutował — jak pisze Tadeusz Klimowicz — „wraz z pisarzami, którzy przyczynili się do powstania tzw. prozy młodzieżowej”. W swoich dramatach stosował „kamuflaż, maski, za którymi przemycał krytyczne opinie o współczesności”[21]. Sztuki te cieszyły się dużym powodzeniem i często wystawiano je na deskach nie tylko rosyjskich teatrów. W latach osiemdziesiątych Radziński rozpoczął współpracę z telewizją, od 1994 roku prowadzi cykl programów telewizyjnych *Tajemnice historii. Prowokatorzy w Rosji* (*Загадки истории. Провокаторы в России*), które sam określa mianem „uświadamiających”. Również w latach dziewięćdziesiątych Radziński zaczyna tworzyć biografie wielkich postaci ze świata historii, ale i sztuki. W 1997 roku ukazują się dwie książki, które staną się światowymi bestsellerami: *Stalin* (*Сталин*, wydania rosyjskie: 1997, 2000, 2007) oraz *Mikołaj II*: *życie i śmierć* (*Николай II*: *жизнь и смерть*, wydania rosyjskie: 1997, 2000, 2003). W późniejszych latach wydane zostają: *Rasputin. Życie i śmierć* (*Распутин. Жизнь и смерть*, 2000, 2003), *Napoleon. Życie po śmierci* (*Наполеон. Жизнь после смерти*, 2002, 2006), *Aleksander II*: *życie i śmierć* (*Александр II*: *жизнь и смерть*, 2007), *Iwan IV Groźny* (*Иван IV Грозный*, 2006), *Trzej carowie* (*Три царя*, 2008), *Księżna Tarakanowa* (*Княжна Тараканова*, 1999, 2003), *Mozart i Casanova* (*Моцарт и Казанова*, 2006) oraz *Sokrates* (*Сократ*, 2007).

---

[19] http://www.wydawnictwo-magnum.com.pl/showbook.php?id=16 (data dostępu: 10 czerwca 2010).

[20] http://i-ksiazka.pl/view_book.php?kid=543&informacje=opis (podkr. — B.P., data dostępu: 15 czerwca 2010).

[21] T. Klimowicz: *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917—1996)*. Wrocław: TPPW 1996, s. 598.

Jego książki zostały przełożone na wiele języków, m.in. na angielski, francuski, niemiecki, włoski, hiszpański, portugalski, grecki, duński, szwedzki, fiński, polski. W Polsce dotychczas ukazały się: *Jak naprawdę zginął car Mikołaj II* (Warszawski Dom Wydawniczy 1994), *Stalin* (Magnum 1996, 2003), *Rasputin* (Magnum 2000), *Napoleon. Życie po śmierci* (Magnum 2003), *Aleksander II. Ostatni wielki car* (Magnum 2005).

Wszyscy podkreślają, że książki Radzińskiego są napisane świetnym językiem, dzięki czemu czyta się je jednym tchem. Nie bez znaczenia, zdaniem niektórych komentatorów[22], jest fakt, że Radziński to dramaturg i scenarzysta, a dopiero potem historyk, co znajduje odzwierciedlenie w jego książkach. Są one bowiem pomyślane, „zaprojektowane” jako kompromis między literaturą naukową, specjalistyczną a literaturą piękną. W wielu recenzjach ten aspekt, który, mamy wrażenie, jest właśnie kluczem do sukcesu prozy Radzińskiego, bywa szczególnie wyeksponowany. Podkreśla się fakt, że utwory te, mimo że dotyczą postaci historycznych i przedstawiają je na tle epoki, zawierając wiele ważnych materiałów archiwalnych, nie przypominają książek historycznych[23]. Są, jak to było napisane w cytowanej już recenzji, jednocześnie realistyczne i sensacyjne. Jak zauważa Witold Gadomski: „Książki Radzińskiego to coś pomiędzy solidnym podręcznikiem historii a sensacyjną powieścią”[24]. Tezę tę potwierdza opis książki o Rasputinie: „Tę fascynującą opowieść o rosyjskim jasnowidzu […] czyta się jak powieść gotycką”[25]. Utwory Radzińskiego cechuje synkretyzm nie tylko gatunkowy, ale i rodzajowy. W recenzji *Stalina* autorstwa Pawła Ćwikły czytamy, że książka ta przypomina dramat: „Cały zamieszczony na końcu książki indeks nazwisk to postaci — osoby dramatu. […] A jest to, w całej rozciągłości dramat […]”[26]. Podobnie ocenia utwory Radzińskiego krytyk rosyjski — Wiktor Miasnikow: „Радзинский, талантливый драматург, квалифицированно выстраивает сюжет, умеет, где надо, промолчать, где-то надавить на эмоции, неожиданно повернуть действие. Его произведения разбиты, подобно пьесе, на акты и сцены, на абзацы-реплики”[27]. „Literackość” dzieł biograficznych Radzińskiego przejawia się również w tytułach rozdziałów i wreszcie w niepowtarzalnym stylu.

---

[22] Zob. В. Мясников: *Историческая беллетристика*: *спрос и предложение*…; С. Ломинадзе: *Вольными мазками*. „Новый мир” 1998, № 8, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1998/8/lomin.html (data dostępu: 5 maja 2010); О. Бугославская: *Эдвард Радзинский. Три царя*: *Александр II. Николай II. Сталин*. „Знамя” 2008, № 11, http://magazines.russ.ru/znamia/2008/11/bu26-pr.html (data dostępu: 25 kwietnia 2010); P. Ćwikła: *Dawno*, *dawno temu*… „Opcje” 1997, nr 2.

[23] Ibidem.

[24] http://wyborcza.pl/dziennikarze/1,104622,5112573.html (data dostępu: 30 maja 2010).

[25] http://www.wydawnictwo-magnum.com.pl/showbook.php?id=52 (data dostępu: 30 maja 2010).

[26] P. Ćwikła: *Dawno*, *dawno temu*…, s. 121.

[27] В. Мясников: *Историческая беллетристика*…

Ten swoiście pomyślany literacki kompromis ma być najlepszą zachętą dla potencjalnego odbiorcy, który oczekuje, że lektura dostarczy nie tylko ciekawych informacji, ale również emocji, a nawet mocnych wrażeń. I pod tym względem książki Radzińskiego nie mają sobie równych. Autor *Stalina* stara się przyciągnąć uwagę czytelnika, buduje napięcie, które stale wzrasta, powodując, że ten ani na chwilę nie chce oderwać się od lektury, jest nią całkowicie pochłonięty. Aby dodatkowo zainteresować odbiorcę, Radziński stara się pokazywać paralele pomiędzy epoką opisywaną a współczesną czytelnikowi czy znaną mu z historii lub kultury. W tym celu na przykład Aleksander II porównany jest do Michaiła Gorbaczowa, a Rosja drugiej połowy XIX wieku przywodzi na myśl Rosję XX-wieczną. Z kolei w *Stalinie* „atmosfera Rosji epoki stalinizmu porównywana jest przez autora do Rzymu czasów Nerona. Samego Stalina Radziński często nazywa Otellem zmuszonym do przeciwstawienia się armii Jagonów. Jest też Bułhakowowskim Wolandem i jakże wiele ma w sobie z postaci Jorgego z *Imienia róży* Umberto Eco […]. [Ponadto,] książka zawiera liczne odwołania, cytaty z *Biblii* i jednym z nich, fragmentem *Apokalipsy św. Jana* się kończy”[28].

W książkach Radzińskiego wykorzystywane są nieznane, nigdy wcześniej niepublikowane materiały z archiwów radzieckich, w opowieść autor często wplata fragmenty wywiadów i zeznań świadków, listów, protokołów, pamiętników. Nieobce jest mu zainteresowanie spekulacjami, rewelacjami na temat przedstawianych osób. Zdaniem Siergo Łominadze, informacja na obwolucie, że autor dotarł do nieznanych wcześniej materiałów archiwalnych, to jednak bardziej chwyt reklamowy niż zapowiedź odkrycia w książce jakichś niesłychanych, sensacyjnych wydarzeń. Tak przynajmniej wynika z ironicznej recenzji poświęconej właśnie *Stalinowi*:

> Эдвард Радзинский издал книгу, о которой, по его словам, «думал всю свою жизнь», а начал писать ее с 1969 года. Уже в наше время «получил уникальную возможность» работать в Архиве Президента (вобравшем и «личный архив Сталина») и других до сих пор труднодоступных для простых смертных архивохранилищах, где известный драматург, а в прошлом (как сообщено в «Прологе») студент Историко-архивного института и занялся тем, что «искал Сталина. *Потаенного* Сталина». После всего этого от объемистого «кирпича» с лаконичным названием «Сталин» ждешь чего-то если не научно-фундаментального, то уж досконально выверенного. И поражаешься промахам автора в сфере не столько потаенного, сколько общеизвестного[29].

Łominadze przyznaje, że są w książce Radzińskiego informacje odkrywcze, rzucające nowe światło na Stalina oraz informacje ważne z punktu widze-

[28] P. Ćwikła: *Dawno, dawno temu*…, s. 122.

[29] С. Ломинадзе: *Вольными мазками*…

nia „odczarowywania” rosyjskiej historii (na przykład temat wielkiej czystki, Wielkiego Głodu), ale nie jest ich znowu aż tak dużo. W wielu przypadkach autor powraca po prostu do tez, które pojawiły się już we wcześniejszych publikacjach. Nie brak za to u Radzińskiego błędów, informacji nieprawdziwych lub co najmniej wątpliwych (jeśli chodzi o wiarygodność), które Łominadze w swej recenzji wypunktowuje, zwracając uwagę, że dla autora *Stalina* ważniejsze od faktów są tajemnice, a od trzeźwej analizy fenomenu Stalina Radziński woli metaforyczne ujęcia Wodza, zarazem estetyzujące go i demonizujące, np. określenie „Bogostalin”[30].

Z kolei Olga Bugosławska poświęciła swą recenzję książce Radzińskiego *Trzej carowie*, będącej kompilacją trzech poprzednich książek tego autora. Rzecz dotyczy bowiem ostatniego wielkiego cara Rosji — Aleksandra II, ostatniego cara Rosji — Mikołaja II oraz „pierwszego bolszewickiego cara”[31] — Stalina. Bugosławska zaczyna od tego, że już sam temat — wielkie postaci historyczne — ma dużą szansę powodzenia u czytelników, niezależnie od liczby dostępnych na rynku publikacji na ten temat:

> Как ни пошло это прозвучит, но в массовом сознании пантеон исторических деятелей, так же как и деятелей современных, состоит из звезд разного калибра. Есть мегазвезды — Александр Македонский, Цезарь, Наполеон, Петр I, Екатерина II и так далее. Звезды второй, третьей величины — Малюта Скуратов, Меншиков, Распутин, Столыпин, Троцкий… А есть персонажи, интересные публике не сами по себе, а только в сопряжении со звездами — их родственники, знакомые, прислуга и другие. Чем ярче звезда, тем шире потенциальный читатель. Благодаря звезде, автор имеет возможность составить себе имя[32].

I taką właśnie markę wyrobił sobie Edward Radziński, o którego popularności świadczą wznowienia, nowe wydania, liczne przekłady oraz fakt, że na podstawie jego książek tworzone są programy telewizyjne. Magia szklanego ekranu jest w dzisiejszych czasach najważniejsza dla budowania wizerunku i popularności, co oznacza, że popularny autor powieści historycznych czy biograficznych może mieć duży wpływ na czytelników, ich świadomość i ocenę sytuacji. Z tego względu mamy do czynienia bardziej z interpretacją historii, idącą w stronę stworzenia dobrze sprzedającego się produktu, w tym przypadku książki, niż z prezentacją obiektywnych faktów.

Bugosławska zwraca uwagę, że w książce *Trzej carowie* widać pewną prawidłowość. Są w niej Główni Bohaterowie i są statyści. Są Wydarzenia

---

[30] Ibidem.

[31] О. Бугославская: *Эдвард Радзинский. Три царя*: *Александр II. Николай II. Сталин*…

[32] Ibidem.

(wszystko to, co ma związek z głównymi bohaterami) i jest tło (to, co się dzieje ze statystami). Jest Śmierć Głównych Bohaterów, rozpisana na minuty i jest śmierć statystów, rozpisana na tysiące: „И несчастные умирали сотнями", „Месяцами стрекотали пулеметы, люди гибли тысячами"[33].

Jednak popularny autor powieści biograficznych może również z sukcesem walczyć z funkcjonującymi w społeczeństwie mitami. I tak się dzieje w przypadku Radzińskiego, który bardzo przyczynił się do podważenia wizerunku Stalina jako ofiary, wizerunku, będącego reakcją na obalenie kultu Wodza przez Chruszczowa. Obraz Stalina powstały po okresie odwilży, pełen zafałszowań i ideologicznych manipulacji, wpłynął na interpretację terroru stalinowskiego jako kolejnego propagandowego wymysłu przeciwników Wodza, którzy w największym stopniu są właśnie odpowiedzialni za zbrodnie. To oni są winni Gułagu czy zbrodni katyńskiej, Stalin jest tylko kozłem ofiarnym, ofiarą spisku. I z takimi właśnie legendami — jak zauważa Bugosławska — rozprawia się w swych publikacjach Radziński, którego wiarygodność w tym względzie ma potwierdzać chociażby to, że jego teksty przed pierestrojką były na czarnej liście i nie mogły się normalnie w ZSRR ukazywać:

> В книге Радзинского о Сталине подобные легенды оцениваются критически. Выдвигаемые в ней версии событий, их причин и следствий, анализ поведения Сталина значительно сложнее этих легенд, а потому намного правдоподобнее. Прочитавший книгу о Сталине не будет считать его глупцом или параноиком. Но и сам факт сталинского террора, причем террора чудовищного, сомнений у него уже никогда не вызовет. Сомнениям места Эдвард Радзинский не оставляет. Машина террора — бесконечная череда убийств, страшные игры с будущими жертвами, сосуществование в обществе страха и энтузиазма, воссозданная в XX веке система рабовладения — описана с большой убедительностью[34].

Oczywiście, wysuwa Bugosławska ten sam zarzut, co poprzednio. A mianowicie, że książki Radzińskiego to wielki spektakl, że autor „myśli scenami i aktami", że w utworach tych drażnić może, szczególnie profesjonalistów, teatralność narracji, podkreślanie tajemniczości i zagadkowości pewnych zdarzeń i postaci, motyw maski, symbolika, mistyka: „Героев одолевают предчувствия, им посылаются различные знаки, являются видения. Ничего не происходит случайно. […] Акцентируются все мистические совпадения, и все совпадения выдаются за мистические"[35].

[33] Ibidem.
[34] Ibidem.
[35] Ibidem.

* * *

Twórczość Edwarda Radzińskiego jest przykładem, że „literatura środka” oznacza inny sposób myślenia o literaturze. Priorytetem dla tego sposobu myślenia (podobnie zresztą jak w przypadku literatury popularnej) jest odbiorca, a co za tym idzie walory rozrywkowe, przekute w wymierny sukces komercyjny, wartość artystyczna, choć nie bez znaczenia, o czym świadczą reakcje krytyków i czytelników na prozę Radzińskiego, pozostaje jednak w tle. Ważne tutaj jest „podwójne kodowanie”, fakt, że traktując powieści należące do „literatury środka” jako rozrywkę, czytelnik dekoduje jednocześnie zawarte w tym tekście związki intertekstualne, konwencje, aluzje do innych dzieł, innych dziedzin sztuki.

Nic dziwnego zatem, że uważa się literaturę środka za kompromis między literaturą elitarną i popularną, produkt nastawiony na sukces komercyjny, ale niepozbawiony pewnych zarezerwowanych dotąd dla literatury wysokiej walorów artystycznych. To jednak nie wszystko. Niektórzy bowiem dostrzegają w tym hybrydycznym zjawisku drogę przezwyciężenia kryzysu, w jakim znalazła się literatura po upadku komunizmu: „Исследователи полагают, что это срединное по своей сути явление, сочетающее признаки искусства интеллектуального, актуального и массового, становится фактором уравновешивающим художественную систему, придающим ей желанную стабильность и перспективу, то есть фактически трактуют его как путь выхода из кризиса”[36].

I cokolwiek na temat „literatury środka” czy popularnej powiedzieliby zwolennicy literatury wysokoartystycznej, z jaką pogardą nie wypowiadaliby się o poziomie czy randze tych utworów, jedno nie ulega kwestii — to właśnie tego rodzaju literatura cieszy się ogromnym powodzeniem czytelników, to na nią najczęściej jest popyt za granicą, jest ona tłumaczona na wiele języków, powieści te uzyskują najczęściej rangę bestsellerów i znikają z półek księgarń, są też najczęściej ekranizowane, odnosząc kolejne sukcesy.

[36] А.Ю. Мережинская: *Художественная специфика русской „миддл-литературы”*…

Beata Pawletko

Around “the middle literature”
The literary compromises on the example of Edward Radziński’s prose

Summary

The article presents the attempt to analyze the phenomenon of Edward Radziński`s oeuvre. Radziński’s prose presents the “historical fiction” or “alternative-historical prose” stream together with Victor Suvorov`s works. These literary works have pretensions to being scientific, however they are not as very often their authors are non-professional “commercial historians”. The product from the sign of “historical fiction” is headed towards mass readers. It gives the promise of fascinating story that is why it is full of tricks and themes peculiar to popular literature. More than to reader’s intellect these books appeal to the emotions, what is a compromise between elitist and mass literature.

Беата Павлетко

Вокруг “миддл-литературы”
О литературных компромиссах на примере прозы Эдварда Радзинского

Резюме

Статья является попыткой анализа произведений Эдварда Радзинского, проза которого принадлежит к жанру исторического романа, а также отражает альтернативно-историческое направление работ Виктора Суворова. Эти тексты притязают на научные труды, однако часто ими не признаются, поскольку их авторы являются непрофесссиональными коммерческими историками. Продукт, маркированный знаком «исторический роман», предназначен для массового адресата и обещает захвытывающее повествование. Именно поэтому он полон приемов и сюжетных линий, присущих популярной литературе, и воздействует скорее на эмоции, чем на интеллект, являясь компромиссом между элитарной и массовой культурой.

Izabela Zawalska
Uniwersytet Śląski

Там, где нас нет Michaiła Uspienskiego i *Fantastyka* Borysa Akunina Nowy status gatunku w literaturze popularnej?

Literatura popularna, w kształcie, który umownie można nazwać tradycyjnym, poddana zostaje ostrej taksonomii genologicznej, co powodowane jest głównie, pragmatyką w realnym akcie komunikacji. W miejsce pytania o status ontologiczny gatunku dzisiaj stawia się coraz częściej pytanie o jego przydatność. Komu i do czego przydaje się gatunek? Janina Abramowska odpowiada, że dla czytelników niebędących „znawcami" „gatunkowe i quasi-gatunkowe etykietki stanowią powszechny kod porozumienia, umożliwiają wstępne rozpoznanie i wybór"[1]. Niepisana umowa co do kręgu tematów, zabiegów artystycznych, charakteru świata przedstawionego nabrała jednak ostatnimi czasy nowego znaczenia.

Powstały bowiem utwory, które ze swojej przynależności genologicznej uczyniły „kod porozumienia" *sensu stricto* w procesie komunikacji między tekstem a czytelnikiem. Dotychczasowe „normy kontaktów z odbiorcą"[2] stały się punktem odniesienia, względem którego tekst nabiera cech szczególnych, a więc okazały się przyczyną, celem kontaktu. To gatunek ma być w tych utworach poddany czynnościom interpretacyjnym, gdyż jest przetworzony przez pisarza, a sposób jego potraktowania generuje znaczenia. Utwory li-

[1] J. Abramowska: *Gatunek i temat.* W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa: IBL PAN 2000, s. 62—63.

[2] Kategoria wprowadzona przez W. Wantuch jako jeden z czynników decyzji autorskiej co do wyboru formy gatunkowej. Zob. W. Wantuch: *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*. W: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej.* Red. R. Cudak. Warszawa: PWN 2009, s. 368.

teratury popularnej, będące ilustracją zmian w statusie gatunku, mogą być interpretowane w obszarze zjawisk literatury środka. Odbierając tego rodzaju tekst, trzeba dysponować wiedzą o kulturze, z jakiej się wywodzi, trzeba być jej uczestnikiem, by stać się odbiorcą świadomym i zrozumieć rządzące nią zasady.

Chcę pokazać, jak odbywają się przesunięcia funkcji gatunku na przykładzie tekstów: *Там, где нас нет* (1995) Michaiła Uspienskiego (jest to parodia fantasy) i *Fantastyka* (*Фантастика*, 2005) Borysa Akunina. Drugi ze wspomnianych tekstów wchodzi w skład cyklu, który autor opatrzył tytułem „Gatunki" („Жанры", do cyklu zaliczyć można jeszcze trzy pozycje: *Książkę dla dzieci*, *Powieść szpiegowską* i nieprzetłumaczony na język polski *Квест*; zapowiadane są: *Семейная сага*, *Триллер*, *Производственный роман*). Utwory te sugerują swoją autotematyczność, ich gatunek jest przedmiotem gry poprzez zawartą w tytule kwalifikację genologiczną, polemikę z paradygmatem czy nagminne wprowadzanie indeksów genologicznych, wyolbrzymiających znaczenie przynależności gatunkowej do granic absurdu i czyniących oczywistość wyboru środków „podejrzaną". Przynależność do gatunku jest w tym wypadku chwytem, który należy zrekonstruować i w efekcie odkryć tematyzację jego właściwości.

Przykładem jasnej i konkretnej kwalifikacji genologicznej może być projekt Akunina, który w tytule zawiera nazwę gatunku. Maria Czerniak komentuje ten zabieg następująco: „Определенная условность, вынесенная в заглавие романа Б. Акунина, неизменно влечет за собой упрощенность, и условность текста"[3]. Wydaje się, że badaczka pochopnie sugeruje symplifikację i umowność tekstu, pisze przecież dalej o zabiegu parodiowania, który, jak się zdaje, jest strategią polemiki z paradygmatem: „Пародирование в проекте Б. Акунина «Жанры» варьируется в довольно широком диапазоне — отсюда использование разного рода повторов, персонажей двойников, парных ситуаций и т.д."[4]. Akunin nie epatuje, jak Uspienski, poetyką parodii, jednak również nadaje swojej *Fantastyce* charakter nieaprobatywny i hybrydalny.

Uspienski, który w tytule nie sugeruje autotematyczności swojego utworu, nagminnie przypomina o gatunku nadużywając indeksów genologicznych. Zacznijmy jednak od tytułu. *Там, где нас нет* jawnie odsyła do kategorii przestrzennych — „там", jak i sugeruje zagadkowość, inność tego miejsca — „где нет", w stosunku do odbiorców — „нас". Przestrzeń, w której rozgrywa się fabuła, jest istotnym wyznacznikiem *fantasy*. W *Słowniku literatury popularnej* czytamy: „Akcja utworów *fantasy* rozgrywa się zawsze w świe-

[3] М. Черняк: *Современная фантастика в контексте отечественной массовой литературы*. В: *Русская фантастика на перекрестке эпох и культур*. Ред. Е.Н. Ковтун, В.И. Пищенко, А.Б. Ройфе, А.М. Ройфе. Моква 2007, s. 124.

[4] Ibidem, s. 125.

cie alternatywnym, opartym na realiach cywilizacyjnych zbliżonych do średniowiecznych, i rządzonym nie prawami fizyki, lecz magią”[5]. Jest to daleko idące uproszczenie i generalizacja, jednakowoż „alternatywność” świata *fantasy* to na pewno jedna z ważniejszych jej cech. Jakub Zdzisław Lichański, omawiając różnorakie definicje *fantasy*, zwraca uwagę na powtarzający się w nich aspekt przestrzenny. Jako część fantastyki, *fantasy* może być na przykład określona mianem „światy pomyślane, ale niemożliwe”[6]. Charakter świata przedstawionego *fantasy* decyduje o jej odmienności względem innych gatunków fantastyki. Tytuł analizowanego utworu sugeruje więc alternatywność jego przestrzeni i tym samym odwołuje się do głównego wyznacznika gatunku. W ten sposób obaj pisarze, jeden bezpośrednio, drugi pośrednio, za pomocą tytułu tematyzują gatunek.

W tym kontekście nasuwa się pytanie: Czy gatunek (tutaj: *fantasy*, fantastyka naukowa) to formalny paradygmat czy może już tylko temat? Janina Abramowska postuluje, by badać „temat” na równi z gatunkiem, gdyż on właśnie jest „łącznikiem między literaturą a innymi, przynajmniej przedstawieniowymi sztukami (rodzi się np. nowy, wspólny obszar sztuk fabularnych, do którego, poza częścią literatury, filmem i teatrem zdają się dołączać gry komputerowe)”[7]. Kto wie, czy najnowsza kultura obiegu popularnego nie ilustruje tego zjawiska bardziej dobitnie. Czym jest *fantasy*? Czym jest fantastyka? Książką, filmem, grą, a może po prostu tekstem kultury pomyślanej holistycznie? Wprost wynika stąd myśl, że wszystkie wyznaczniki gatunkowe takiej literatury są jedynie konsekwencją wyboru tematu, który lokuje odbiorcę, nadawcę i tekst w uniwersum kultury popularnej jako takiej i burzy ramy tekstu literackiego.

Autorzy utworów, które, nawiązując do terminu Ryszarda Nycza „samoświadoma literatura”[8], nazywam samoświadomą literaturą popularną, tworzą z gatunku chwyt auto**tematycznej** gry intertekstualnej na poziomie tekst — gatunek. Badacz używa terminu „archetekst”, który w jego rozumieniu jest prototypem, wzorcem i jednocześnie dyskursywnym układem odniesienia dla tekstu. Podążając za myślą teoretyczną Laurenta Jenny’ego, która zdaje się decydująca dla zidentyfikowania tego problemu w sferze literatury popularnej, można zauważyć taką sytuację wyjściową: w przypadku *fantasy* Uspienskiego czy fantastyki Akunina mamy do czynienia nie z gatunkiem, lecz z archetekstem gatunkowym, gdyż kod wykorzystany przez pisarzy jest

---

[5] *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław: TPPW 1997, s. 103.

[6] J.Z. Lichański: *Literatura fantasy jako problem genologiczny (na przykładzie twórczości C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena)*. W: *Genologia i konteksty*. Red. C.P. Dutka, M. Mikołajczak. Zielona Góra: Wydawnictwo WSP 2000, s. 143.

[7] J. Abramowska: *Gatunek…*, s. 65.

[8] R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststukturalizm a wiedza o literaturze.* Kraków: Universitas 2000, s. 93.

— jak chce Jenny — „przepisem struktur semantycznych oraz formalnych”[9]. Żichar’, bohater Uspienskiego, w celu zbawienia świata ma odnaleźć tajemniczą rosę południową, jest on więc charakterystyczną dla *fantasy* figurą „Zbawcy Świata”[10]; w powieściach Akunina „strukturami semantycznymi” mogą być nadnaturalne zdolności głównych bohaterów, które zostają „racjonalnie” wytłumaczone ingerencją obcych „Migrantów”. Tadeusz Żabski pisze: „[…] warunek podstawowy, który musi spełniać SF, to uprawdopodobnienie kreacji czasoprzestrzennej i technologicznej, czyli zgodność lub hipotetyczna zgodność wydarzeń fikcyjnych ze współczesnym stanem wiedzy o nauce i technice. Dlatego m.in. […] fenomeny biologiczne i psychologiczne zyskują racjonalne wytłumaczenie”[11]. Tak więc nadnaturalnym zjawiskom przypisuje się znaczenie ilustracji postępu technicznego. Struktury formalne są tu jeszcze bardziej wyraźne. Na przykład Uspienski parodyjnie odzwierciedla sakralny czas charakterystyczny dla *fantasy*[12], Akunin zaś wprowadza „neologizmy związane z rozwojem techniki”[13]. Określenia takie, jak „zomboid”, „Migrant”, „policaj”, to neologizmy mające ukazać stosunki między ludźmi a obcymi. Zabiegiem formalnym jest także „motyw kontaktu z obcą cywilizacją”[14]. Zarówno Uspienski, jak i Akunin programowo, świadomie i celowo realizują zbiór tych struktur. A przecież L. Jenny pisze: „Archetypy gatunkowe, niezależnie od ich abstrakcyjności stanowią niemniej struktury tekstualne, ciągle obecne w umyśle tego, kto pisze”[15]. Należałoby też dodać, że w wypadku samoświadomej literatury popularnej wpisany w tekst odbiorca także powinien „operować” tymi strukturami na tyle, by je w tekście wychwycić. Autor pisze dalej: „Wystarczy, żeby kod stracił swój charakter nieskończenie otwarty, aby zamknął się w system strukturalny […]. Można wówczas mówić o intertekstualności między konkretnym dziełem a danym archetekstem gatunkowym”[16]. Autorzy analizowanych tu utworów korzystają z gatunków jako z zamkniętych w systemy struktur. Ważny przy tym jest postulowany przez Nycza dyskursywny

[9] L. Jenny: *Strategia formy.* „Poétique” 1979, nr 27, cyt. za R. Nycz: *Tekstowy świat*…, s. 91—92.

[10] Е. Ковтун wymienia „Спасителя мира” jako jeden ze sztampowych obrazów, ról, w jakie wchodzą bohaterowie „typowej”, uschematyzowanej *fantasy*. Zob. Е.Н. Ковтун: *Фантастика как объект научного исследования: Проблемы и перспективы научного фантастоведения.* В: *Русская фантастика*…, s. 29—30.

[11] *Słownik literatury popularnej*…, s. 210.

[12] Zob. na ten temat A. Radzka: *Czas w fantasy.* http://www.fahrenheit.net.pl/archiwum/fif_p1/36.html (data dostępu: 19 kwietnia 2010).

[13] T. Żabski podaje ten zabieg jako jeden z głównych wyznaczników fantastyki naukowej. Zob. *Słownik literatury popularnej*…, s. 210.

[14] Ibidem.

[15] L. Jenny: *Strategia formy*…, s. 92.

[16] Ibidem.

charakter stosunku między kodem-gatunkiem, czyli archetekstem, a tekstem jako realizacją jego struktur[17]. Samoświadoma literatura popularna, operując archetekstem zamiast tradycyjnie pojętym gatunkiem, burzy zamknięty system, ożywia martwą formę, otwierając tekst na kulturę. Uspienski uczynił to tworząc tekst-parodię, Akunin zaś tekst-wzorzec.

Gatunek przestaje być, również w literaturze popularnej, strukturą paradygmatyczną i zaczyna istnieć jako wyrażenie architekstualności gatunkowej utworu. Przy czym architekstualność rozumiem zgodnie z sensem, jaki nadaje terminowi Gerarda Genette'a Stanisław Balbus, jako „pole odniesień genologicznych tekstu"[18]. Wyraźnie ową „architekstualność" ilustruje utwór Akunina. Sam tytuł sugeruje architekstualną z założenia kompozycję, w której odniesień genologicznych jest więcej i w której budowaniu uczestniczy więcej niż jeden archetekst. Fantastyka to — by przytoczyć definicję Jeleny Kowtun, czołowego rosyjskiego fantastoznawcy — „большая группа произведений, объединенных общностью тематики, проблематики, образности и т.п. Общность заключается прежде всего в наличии «фантастического начала» как разновидности элемента необычайного"[19]. Tytuł, którym opatrzył pisarz swój utwór, sugeruje zbior różnorakich form gatunkowych literatury popularnej. W jej zakres wchodzą formy tak odmienne, jak *science fiction*, *cyber punk*, historia alternatywna, *fantasy* epicka, *space opera* czy fantasmagoria. W *Fantastyce* Akunina rzeczywiście odnajdujemy zbiór motywów i struktur odsyłających do różnych adresów genologicznych, lecz zawsze w obszarze kultury popularnej czy nawet obiegu masowego. Mamy więc krótką notatkę prasy bulwarowej o zdarzeniu fikcyjnym: „OBWÓD MOSKIEWSKI, REJON BASMANOWSKI. 10 maja. Na drugim kilometrze Szosy Kolinogórskiej autobus linii podmiejskich wypadł na zakręcie z trasy i uległ rozbiciu. Są ofiary w ludziach […]"[20]. To samo wydarzenie zostaje przytoczone w formie uchwały po zebraniu:

> **Podnieść poziom wyszkolenia**
> Na zebraniu aktywu gospodarczego organizacji partyjnej zakładów Mosobwspołsamtrans rozpatrzona została sprawa niedawnej katastrofy autobusu podmiejskiego linii 685 (Zwienigorod — stacja Pierchuszkowo), której skutkiem były ofiary w ludziach […][21].

Formy te zdają się w mikroskali ilustracją zabiegu „obnażenia chwytu gatunkowej przynależności utworu", ukazaną przez R. Nycza na przykładzie

[17] R. Nycz: *Tekstowy świat*…, s. 93.
[18] S. Balbus: *Zagłada gatunków.* W: *Genologia dzisiaj*…, s. 27.
[19] Е.Н. Ковтун: *Фантастика как объект научного исследования*…, s. 26.
[20] B. Akunin: *Fantastyka.* Tłum. J. Czech. Warszawa: Świat Książki 2007, s. 7.
[21] Ibidem, s. 7—8.

Doskonałej próżni S. Lema[22]. Parafrazując analizę tego przykładu dokonaną przez badacza, można stwierdzić, że cytowane mikroteksty B. Akunina są przykładem takiego właśnie chwytu, gdyż status relacji ze zdarzeń uzależniony jest m.in. od przyjęcia presupozycji wystąpienia określonego zdarzenia, czemu zaprzecza jednak wypowiedziana wprost fikcyjność zdarzeń (chociażby poprzez tytuł odsyłający do rzeczywistości fikcji — *Fantastyka*). Fikcyjność ta jest równoznaczna z niespełnieniem warunku realizacji zakładanych intertekstów do rzeczywistości obiektywnej. W ten sposób pastiszowa fikcyjność omawianych fragmentów-utworów odsłania ich status „prawdziwego" przykładu stereotypowej realizacji danej poetyki, a płynąca stąd fikcyjność danego metatekstu nadaje im charakter „poważnej" parodii gatunku notatki, tematyzującej swe genologiczne własności i uwarunkowania[23]. Przytoczone fragmenty są taką właśnie parodią form prasy bulwarowej, odsłaniającą ich sztampowość, schematyzm, techniki manipulacyjne. W tekście Akunina mamy też archetekst historii alternatywnej, oparty w głównej mierze na motywie fabularnym. Przyczyna zimnej wojny i wyścigu zbrojeń to najazdy obcych, wobec których państwa tworzą system obrony — fantastyczna motywacja wydarzeń historycznych, czyli główny indeks genologiczny historii alternatywnej. *Fantastyka* Akunina jest architekstualną konstrukcją, której główny fundament stanowi SF, lecz jej granice rozsadzane są przez archeteksty np. form prasowych czy historii alternatywnej. Pomimo postulowanej wzorcowości gatunek zostaje rozbity przez mniejsze formy, które współgrają na zasadzie udziału w jednej — masowej — przestrzeni odbioru, gdyż przeanalizowane krótkie formy prasowe, niebędące wszak formami literackimi, wchodzą w jej obieg, a ich język, styl należą do masowej świadomości opisywanego w utworze okresu.

Można więc zaobserwować następującą tendencję — rosyjska literatura popularna powtarza drogę literatury wysokoartystycznej i swą taksonomię genologiczną przenosi — by posłużyć się sformułowaniem Stanisława Balbusa — „z obszaru paradygmatyki form literackich w rejony hermeneutyki

[22] R. Nycz: *Tekstowy świat*…, s. 93.

[23] Analiza ilustrująca zabieg „obnażenia chwytu gatunkowej przynależności", którą sparafrazowałam dla udowodnienia istnienia w powieści Akunina analogicznego zabiegu, brzmi następująco: „[…] przykładu […] dostarczają teksty Stanisława Lema, gdzie — jak w *Doskonałej próżni* na przykład — ich status recenzji krytycznych (a w ich ramach i »powieściowych« cytatów) uzależniony jest m.in. — co normalne — od przyjęcia presupozycji istnienia określonego obiektu tekstowego, czemu zaprzecza jednak wprost podana informacja o niespełnieniu owego warunku wypowiedzeniowej realizacji zakładanych intertekstów. W ten sposób pastiszowa fikcyjność omawianego »utworu« odsłania jego status »prawdziwego« przykładu stereotypowej realizacji danej poetyki, a płynąca stąd fikcyjność całego metatekstu nadaje mu charakter »poważnej« parodii gatunku recenzji, tematyzującej swe genologiczne własności i uwarunkowania". Zob. ibidem, s. 93.

tych form”[24]. W analizowanych tekstach to gatunek właśnie ma być polem odniesienia na drodze postępowania interpretacyjnego, gatunek ma być figurą, wokół której obudowuje się konstrukcja znaczeń tekstu, i nie chodzi tu o wpisany w tekst „światopogląd formy”[25] (który istnieje *a priori* w każdej aktualizacji konkretnego gatunku), ale o jego twórcze/znaczeniotwórcze wykorzystanie i wchodzenie z nim w dialog czy to polemiczny (np. Uspienski), czy to akceptatywny[26], jak w przypadku Akunina, jednak zawsze dyskursywny w stosunku do gatunku. Ważny jednakowoż jest sam ruch w obszarze, który wcześniej pozostawał poza świadomością twórczą pisarzy obiegu popularnego. Ruch, który ją ożywia i nadaje jej autorefleksyjny charakter. Być może to powtarzanie drogi prozy wysokoartystycznej w zakresie poetyki gatunku pozwoliłoby umieścić samoświadomą literaturę popularną w obszarze tzw. prozy środka, która jest przecież kompromisem między wymogami rynku a wartością artystyczną.

Gatunek w tych utworach da się również zinterpretować jako konstrukcję, którą można by nazwać, bazując na teorii intertekstualności S. Balbusa, architekstualnością wtórną, czyli taką strategią intertekstualną, w której współistnieją dwa genotypy/style/„języki”/paradygmaty kultury, przy czym jeden tworzy środowisko metatekstu uprzedmiotawiającego i semiotycznie alienującego drugi[27]. W parodii dzieje się tak w wyniku „karykaturalnej hiperbolizacji systemowych cech archetekstów”[28]. Dlatego właśnie idealnym wyrazem takiej strategii może być tekst Uspienskiego. W nim genotypem uprzedmiotowionym i semiotycznie wyalienowanym jest *fantasy*, natomiast językiem metatekstu staje się język/kod parodii.

Przyjrzyjmy się więc, jak dokonuje się to „uprzedmiotowienie” *fantasy* w powieści. Wyśmiana zostaje koncepcja czasu sakralnego, wiecznego powrotu, ruchu po okręgu. Wobec tak rozumianego czasu buntuje się Żichar’ i jego duchowy mistrz mag Biełomor. Mag próbuje wyjaśnić prostemu Żicharowi, dlaczego trzeba obalić Koło Czasu. Opowiada historię dwojga ludzi, których Mirojed (odpowiednik Szatana) skusił Kołem, które kręci się samo. Swietonaczalnik (odpowiednik Boga) tłumaczy ludziom, że konsekwencją ich czynu będzie wiecznie powtarzający się cykl życia. Tłumacząc zasady istnienia czasu, który należy obalić, Biełomor przytacza cytat: „Время это множество кругов, вращающихся в разные стороны”[29]. Idea ta zostaje po-

[24] S. Balbus: *Zagłada gatunków*…, s. 27.

[25] Termin zaczerpnęłam z artykułu S. Balbusa, ibidem.

[26] Termin „dialog akceptatywny” ukułam w analogii do określenia jednego z typów stylizacji wyłożonej w teorii intertekstualności S. Balbusa, tj. „stylizacji akceptatywnej”. Na ten temat zob. S. Balbus: *Między stylami*. Kraków: Universitas 1996, s. 382—387.

[27] Ibidem s. 154—161.

[28] Ibidem, s. 154.

[29] М. Успенский: *Там, где нас нет*. Москва: ЭКСМО 2007, s. 53.

traktowana dosłownie i doprowadza do sytuacji absurdalnej. Kiedy książę Jar--Tur wyzywa wroga na pojedynek, wypowiada formułę: „Ублюдки, педики, задницы, бычье дермо! Вы имеете право не отвечать на вопросы, сделать один звонок и получить бесплатного защитника, если вы не в состоянии нанять его!”[30]. Zdziwionemu Żicharowi książę odpowiada: „Этот вызов передается из поколения в поколение”. Mamy więc księcia Jar-Tura, który tak naprawdę jest Królem Arturem z legend arturiańskich, używającego od dawna znanej w tradycji rycerzy z jego stron formuły policjantów naszego wieku.

Uspienski parodiuje także, dzięki czysto językowym zabiegom, stylistyczną manierę *fantasy*, zapoczątkowaną przez J.R.R. Tolkiena — tworzenie nazw nowych ras:

> А соседей было множество:
> и проворные стрекачи;
> и осмотрительные сандвичи, носившие щит не только на груди, но и на спине; […]
> и хрупкие мизинцы;
> и коварные жгутиконосцы;
> и, наконец, шустрые мегагерцы![31]

Wszystkich ras w tym właśnie kluczu narrator wylicza dwadzieścia osiem, przy czym ważni dla parodyjnej konstrukcji utworu są szczególnie мегагерцы, ponieważ nawiązują oni do dyskursu stechnicyzowanego, a więc burzą spójność świata programowo średniowiecznego, jak i сандвичи, gdyż wprowadzają współczesny anglicyzm, co burzy z kolei efekt stylizacji na język dawny i wyśmiewa „konstrukcje świadomie archaiczne”[32], od których w archetypie *fantasy* aż się roi.

Autor ironizuje również na temat genealogii fantasy. Książę Jar-Tur i jego „kodeks rycerski” to ironiczne ujęcie motywu legend arturiańskich i formy romansu rycerskiego, traktowanej często jako jedno ze źródeł *fantasy*-gatunku. Wyśmiane zostają sposoby wprowadzenia elementów baśniowych, bajkowych i mitologicznych. Bajka uzyskuje symboliczną reprezentację w postaci Włodzimierza Proppa, który w utworze jest bożkiem świata *fantasy*:

> […] а вот насчет Проппа ничего определенного сказать не мог, у него даже жрецов своих не было. Знали только, что жил он на свете семь с половиной десятков лет и установил все законы, по которым идут дела в мире[33].

[30] Ibidem, s. 180.
[31] Ibidem, s. 9—10.
[32] J.Z. Lichański: *Literatura fantasy*…, s. 143.
[33] М. Успенский: *Там, где нас нет*…, s. 19—20.

Propp staje się znakiem, a jego prace, wyjęte z kontekstu, a więc wyalienowane, stają się strukturami rządzącymi paradygmatem świata. Biełomor tłumaczy Żicharowi, jak czcić Proppa:

> Проппу-то как раз жертвовать очень даже полезно только […] ничем ты ему не угодишь, как сядешь у подножия кумира и расскажешь какую-нибудь сказку — новеллу или устареллу. Только смотри — предупредил старец. — Пропп любит, чтобы все сказки были на один лад[34].

Wyśmiewając zasady i role, które badacz folkloru W. Propp przypisuje bajkom, autor tak naprawdę dekonstruuje świat przedstawiony własnej powieści jako archetekstu-kodu. Tym samym gatunek wyjściowy czy też uprzedmiotowiony zostaje zdekonstruowany, postawiony środkami parodii w stan oskarżenia; ujawniony zostaje świadomy dystans pisarza do uprawianego gatunku.

Gatunek w utworach samoświadomej literatury popularnej przestaje być traktowany bezrefleksyjnie, staje się obiektem zabiegów artystycznych pisarzy o wysokiej świadomości literackiej i zostaje zdekonstruowany bądź sprowadza tekst popularny do sytuacji dialogowej, niepozbawionej, przynajmniej wewnętrznie, tj. w obszarze zjawisk metatekstualnych, „sfery polemicznych napięć", która zgodnie z teorią o intertekstualności pasywnej miała cechować tylko teksty awangardowe i odróżniać te ostatnie od aprobatywnej i bezkonfliktowej literatury popularnej[35]. Teksty samoświadomej literatury popularnej bliższe są pewnie prozie środka, dla której kod i strategie wysokoartystyczne są ważne, z jednym wszakże zastrzeżeniem — zdaniem K. Uniłowskiego, kod literatury wysokiej „jest uznawany za cenny nie dlatego, iżby pozwalał na osiągnięcie pożądanych wartości (estetycznych, poznawczych, historycznoliterackich itd.), ale sam w sobie okazuje się wartością"[36]. Tak też dzieje się w przypadku Uspienskiego czy Akunina, strategie z zakresu poetyki gatunku są przedmiotem ich tekstu, stanowią o jego treści i konstytuują jego wartość. Krytyk twierdzi, że termin „proza środka" został „wyzyskany dla zaprojektowania pewnej wspólnoty interpretacyjnej"[37]. Rzeczywiście, teksty te wymagają od czytelnika modelowego określonej wiedzy, kompetencji, ale i współuczestnictwa w jednym uniwersum kulturowym. Obserwujemy więc w popularnym obiegu literackim, oscylującym w stronę prozy środka, przesunięcie gatunku od formy do tematu, od paradygmatu do hermeneutyki, od pasywnego wykorzystania do metatekstualnej gry. Nastąpiło być może wyczerpanie się żywotności tradycyjnej kategorializacji gatunkowej, służącej jedynie pragmatycznej kodyfikacji i obowiązkom

[34] Ibidem, s. 59.

[35] M. Bujnicka: *Literatura popularna wobec… Perspektywa funkcjonalna: tematy i rematy.* „Ruch Literacki" 1993, nr 34.

[36] K. Uniłowski: *Cała prawda o „prozie środka"*. „FA-art" 2003, nr 1—2, s. 74.

[37] Ibidem.

normatywnym. Tak więc należy przypuszczać, że w obszarze genologii literatura popularna z lekkim opóźnieniem poszła za przykładem literatury wysokiej, nakładając inter/meta/archetekstualny makijaż na formę, która lata świetności ma już za sobą, tak by czytelnik odkrył jej uroki na nowo.

Izabela Zawalska

Там, где нас нет by Michail Uspienski and *Fantastyka* by Borys Akunin
A new status of a genre in the popular literature?

Summary

The author, using the tools of the theory of intertextuality (R. Nycz, S. Balbus) makes an attempt to define changes within the genre in the popular literature. It seems that the popular literature follows the path of the highly artistic literature in its attempts to define changes within a genre, which is proved on the example of two texts in the Russian popular literature *Там, где нас нет* by M. Uspienski and *Fantastyka* by B. Akunin, that is, a parody and model text. A genological classification plays with a reader (assumed by text intention) which should look for the meaning at this level. The author calls this type of texts a "self-aware" popular literature and suggests that self-thematicising means should be the reason of including works in the area of the middle literature. A genological membership in the "self-aware" popular literature translates the accents from paradigmatics into hermeneutics of form and introduced a dialogue situation, not devoid of a polemics with paradigm or a genological archetext.

Изабела Завальска

Там, где нас нет Михаила Успенского и Фантастика Бориса Акунина
Новый статус жанра в популярной литературе?

Резюме

Автор с помощью инструментария теории интертекстуальности (Р. Ныч, С. Бальбус) пытается определить изменения в области жанра в популярной литературе. Кажется, что популярная литература идет путем высокохудожественной литературы в попытках тематизации жанра, что доказывается на примере двух текстов популярной русской литературы: *Там, где нас нет* М. Успенского и *Фантастики* Б. Акунина, т.е. текста-пародии и текста-образца. Благодаря генологической квалификации ведется игра с читателем (предполагаемым интенцией текста), который должен искать смысл именно на этом уровне произведения. Автор называет тексты этого типа «самоосознающей» популярной литературой и предлагает, чтобы приемы, автотематизирующие жанр, были причиной включения текстов в область явлений миддл-литературы. Жанровая принадлежность к «самоосознающей» популярной литературе переставляет акценты с парадигматики на герменевтику формы и вводит диалогическую ситуацию, не лишенную полемики с парадигмой и генологическим архетекстом.

Irena Betko
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

У пошуках „middle literature”: інтерпретація символів і мотивів масової культури в українській постмодерній прозі

Як органічна складова загальнослов’янського літературно-мистецького процесу, українське красне письменство в своєму розвитку проходить багато в чому аналогічні етапи і стадії. Зокрема, на рубежі XX—XXI ст. його специфіку визначає цілий ряд нових художніх явищ. Інтенсивно розвивається національна відміна постмодернізму, в надрах якої, серед інших феноменів, визріває і т.зв. «серединна література» (пор. англ. “middle literature”, поль. „literatura środka”), що становить своєрідний синтез масових і елітарних напрямів і моделей мистецтва слова.

Художні твори, що утримують і розбудовують контекст «серединної літератури», повинні виказувати високий ступінь еластичності щодо їх читацького сприйняття. Іншими словами, вони мають бути «стравними» для нефахівця, а водночас містити в собі те, що так чи інакше приверне до них увагу інтелектуальної еліти. У цьому плані важливу роль відіграє вже сама проблематика твору, здатна як привернути увагу тих або інших читацьких верств, так і надійно її блокувати. Звідси напрошується припущення, що у творах «серединної» орієнтації тематика і проблематика тяжіє до певного роду універсальності.

Скажімо, «серединна» інтенція ряду прозових творів Юрія Андруховича, Оксани Забужко, Євгенії Кононенко, Наталки Сняданко та інших українських письменників, що протягом двох останніх десятиліть здобули популярність не тільки у себе на батьківщині, але й за її кор-

донами, на рівні проблематики зумовлена істотною питомою вагою показово «екзотеричних» символів і мотивів масової культури. Зазначені компоненти відіграють істотну проблемно-естетичну роль: вони стають предметом не лише іронічної деконструкції, але також цілком поважних рефлексій різного роду, нерідко позначених рисами глибиннопсихологічного аналізу тощо. Письменники, м.ін., намагаються осмислити природу таких показових феноменів масової культури, як реклама, PR, talk show та багатьох ін., що належать до найважливіших засобів маніпуляції як індивідуальною свідомістю, так і колективним несвідомим.

На особливу увагу в розглядуваному контексті заслуговує характерно маскультівський феномен грошей / багатства, що в межах української постмодернної прози викликає до життя розгалужену систему образів, символів, мотивів тощо. Домінуюча традиція української класичної літератури, підсичувана відповідними імпульсами зі сфери колективного несвідомого, істотно сприяє тому, що в суспільній свідомості сучасних українців пов'язана з грошима / багатством проблематика в багатьох аспектах тяжіє до тіньового спектру морально-етичних асоціацій. Письменники-постмодерністи у своїх творах на різні способи відбивають, зокрема, ту характерну модель людської поведінки, що сформувалася в попередні історичні епохи та як певний стереотип передавалася з покоління в покоління, згідно якій у суспільстві загалом не прийнято говорити про гроші / багатство, спеціально концентруватись на даній темі тощо.

Тенденція демонізації феномену грошей / багатства, що простежується в ряді контекстів, оригінально стилізованих у міфологічному дусі, в загальному обшарі української постмодерної прози як такої вже, однак, не має всеохопного характеру. Порушуючи дану тему, письменники успішно позбуваються усіх тих психологічних комплексів і міфів, якими були детерміновані їх попередники — класики різних епох, дисиденти-шістдесятники, а особливо соцреалісти. Трактуючи зацикленість сучасного суспільства на грошах / багатстві як явище «людське, дуже людське» (за висловом Фрідріха Ніцше), вони не вагаються уявнювати навіть найінтимніші аспекти фінансово-економічного буття своїх персонажів, яке у свою чергу нерідко обумовлює екзистенційну ситуацію цих останніх, систему їх вартостей і навіть рівень морально-духовної самосвідомості тощо.

У наші дні розкривається перспектива дальшої, ще більш катастрофічної в наслідках у порівнянні з попередніми етапами «віртуалізації реальності». Це в кінцевому підсумку призведе до того, що капітал стане категорією абсолютно самототожньою. Тим часом відчуження грошей уже сягнуло таких масштабів, що поступово вони перетворюються на чисту абстракцію. Планетарна грошова маса давно не забезпечується не

лише золотим запасом, але й тими рукотворними багатствами, що їх посідає людство. За цих умов на зміну матеріалізму приходить нова духовність, але вже як антидуховність. Зрештою, сама ідея капіталу може бути доведена до абсурду, якщо уявнити його неіснування[1].

Мотив знецінення грошей осмислюється, зокрема, у прозі Андруховича. У романі *Дванадцять обручів* розпачливий образ фінансово-економічної кризи в незалежній Україні став одним із найсильніших вражень Цумбруннена у ході його перших відвідин новоутвореної держави: «Тепер їм в усьому страшенно важко, [...] брак найподставовіших речей включно з горілкою і сірниками, тимчасова квазівалюта щохвилини знецінюється»[2].

Епідемія знецінення грошей, втім, має місце не лише на нестабільному Сході Європи, але й на *високорозвиненому* Заході. Цього особисто досвідчив протагоніст роману Андруховича *Перверзія* Стах Перфецький, коли з його гонораром «сталася неприємність»: запрезентований Фундацією «La morte di Venezia» «конверт […] замість двадцяти п’ятдесятитисячних новеньких банкнотів» містив «усілякі нікчемності» — «шматок міського плану Венеції», кілька використаних квитків, пожовклу сторінку «з якоїсь італійської кулінарної книги»[3] тощо.

У розглядуваному контексті мотив знецінення грошей озвучено в міфологічно-ґротесковому регістрі, обумовленому негативною значеннєвою семантикою ілюзорності й непевності благ від нечистого. Зрештою, одною з істотних причин зникнення гонорару Перфецького могло стати також те, що основного завдання, з яким протагоніст прибув до Венеції, він таки не виконав. Адже справжньою метою його вояжу було не виголошення псевдореферату на псевдосемінарі, а реалізація вбивства на замовлення.

На тих самих художньо-онтологічних засадах, але в спосіб ще більш ґротесковий знецінився гонорар Ярчика Волшебника. Офірована Варцабичем «товстезна така пачка» грошей — «і всьо зеленими» — закономірно перетворилася на цілу пачку «бумажок, якими задниці підтирали!»[4]. Разом з гонораром без сліду зникає й касета з награнним рекламним відеокліпом. Моральний аспект подібного повороту справи в даному разі ще очевидніший: у такий дотепний, хоча й брутальний спосіб було покарано не лише патологічне Ярчикове грошелюбство, жадібність, прагнення на-

---

[1] Див.: О. Фомин: *Денница-капитал и его отчуждение*. В: Idem: *Сакральная триада. Алхимия, мифология и конспирология*. Предисловие Е. Лазарев. Москва: Вече 2005, с. 241, 242.

[2] Ю. Андрухович: *Дванадцять обручів. Роман*. Вид. 2, виправлене та доповнене. Київ: Критика 2004, с. 16.

[3] Ю. Андрухович: *Перверзія. Роман*. Львів: ВНТЛ — Класика 2004, с. 261.

[4] Ю. Андрухович: *Дванадцять обручів*…, с. 307—308.

живатися коштом інших тощо, але також його самозакоханість, підлість і зневагу до людей.

За умов перманентного знецінення грошей у ґлобальному масштабі цілого світу чи окремо взятих країн функції правдивої валюти, яка не улягає девальвації за жодних обставин, перебирають на себе ті феномени, що виказують властивості не відносно-кількісного характеру, але посідають якості абсолютної вартості. Так, у реаліях щораз більше наростаючої кризи пізньорадянської та наступної посттоталітарної доби одним із чільних еквівалентів такої валюти стає горілка / алкоголь як неодноразово випробуваний і разом з тим загальнодоступний спосіб на виживання за умов різкого зубожіння широких верств населення та відсутності близьких перспектив виходу з тотального соціально-духовного колапсу.

Даний комплекс питань є предметом поглибленої медитації протагоніста *Московіади*. Отто фон. Ф., цей алкогольний філософ і пророк, за посередництвом концепту горілки осмислює шерег скомплікованих екзистенційних проблем свого історичного часу і географічного простору — загальнополітичних, фінансово-економічних, соціально-побутових, а навіть індивідуально-психологічних чи релігійно-світоглядних тощо:

> [...] із горілкою дедалі більше проблем. Її чомусь — уперше в російській історії — не вистачає на всіх. Її доводиться завойовувати ціною багатогодинних стоянь у черзі, штовханин, колотнеч, ціною самозречень і самовтрат. Мабуть, усю наявну в імперії горілку тепер випивають якісь кремлівські велетні, а може, її складають у тамтешніх глибочезних пивницях на чорний день, тим часом як плебс […] отримує жалюгідні сльози — таке собі відхаркування харчової промисловості. Убивства в горілчаних чергах стали чимось настільки ж звичним, як […] фронтова смерть від ворожої кулі. Горілка зробилась абсолютом, священною метою, небесною валютою, чашею Ґрааля, алмазами Голконди, золотом світу[5].

Той факт, що горілка наділяється вартістю, співмірною з людським життям, а навіть ціннішою за нього, особливо підкреслює її значущість як адекватного еквівалента знеціненої валюти. Саме тому процитований фраґмент в особливий символічний спосіб контекстуалізується з передсмертним визнанням найманого вбивці Спарафучіле: «Я вбивав людей не зі зла, а за гроші»[6].

Наступним промовистим еквівалентом знеціненої валюти в межах розглядуваного типологічного ряду є нерухомість як неквестіоноване

[5] Ю. Андрухович: *Московіада. Роман жахів*. Івано-Франківськ: Лілея — НВ 2000, с. 18—19.

[6] Ю. Андрухович: *Перверзія*…, с. 192.

«гасло сучасної доби». У Катерини Рачко, другопланової героїні роману Кононенко *Зрада*, поки вона «їздила за кордон», її рідний брат ледве не вкрав пересічну сімнадцятиметрову «бетонку», яку по-родинному обіцяв доглядати. Сергій би навіть не завагався вбити сестру, якби не той факт, що по смерті власниці квартиру успадкував би її чоловік, а не він.

Спираючись на власний неґативний досвід, Катерина цілком логічно припускає, що причиною передчасної загибелі протагоністки роману Вероніки Раєвської-Стебелько могло стати посідання атракційного мешкання в середмісті столиці. Ця практична жінка, обізнана в цинічних реаліях сучасного життя, далекоглядно передбачає, що нерухомість «в Україні скоро коштуватиме мільйони! За неї варто зрадити і маму, і тата, і саму Вкраїну!..»[7].

Але тим найбільшим багатством України, її справді безцінним скарбом традиційно вважається жіноцтво, яке в ситуації історично перманентної державної та фінансово-економічної нестабільності нерідко трактується вкрай брутально — як живий товар. Цю болісну проблему розважає Андрухович вустами Стаха Перфецького. На його думку, українське

> чоловіцтво ще й донині не навчилося цінувати як слід того, що йому подароване. Татари, які набігали з півдня упродовж віків за цим «живим товаром», виявилися нібито кращими поцінувачами. В усьому магометанському світі, а також […] у Середземномор’ї Європи чи навіть Африки, продавалося викрадене ними й поґвалтоване жіноцтво […] Мода на українських наложниць легко заступила собою попередні захоплення гаремних еротоманів […] Наші дівчата і далі недолюблені нами. […] Найжіночніші з них щодня утікають до заморських гаремів — більше нині, як триста років тому, але завтра більше, як нині — вони прикрашають собою духмяні суспільства Заходу та Сходу на всіх рівнях їхнього функціонування: від брудних портових лупанаріїв до вишуканих снобістичних клубів[8].

Андрухович розкриває по суті трагічну екзистенційну ситуацію української жінки в умовах, що потенційно уможливлюють її принизливе використовування як своїми, так і чужими чоловіками з країн порівняно вищого життєвого рівня. У романі *Дванадцять обручів* письменник принагідно згадує досить типову історію двох дівчат-танцерок, приречених у себе на батьківщині бути вічними жертвами місцевих злочинців різного калібру[9].

---

[7] Є. Кононенко: *Зрада. Роман*. Львів: Кальварія 2002, с. 88.

[8] Ю. Андрухович: *Перверзія*…, с. 228, 229.

[9] У розмові з Марленою Ліля гірко іронізує над їхньою т.зв. роботою: «Танці називаються! Бальні танці! Не бальні, а їбальні! Знаєм їхні танці — кожному тільки полапати на халяву, а якшо то і трахнути надурняк! І всьо бабло кидалам, а нам… […] шість з половиною процентів дістається». Ю. Андрухович: *Дванадцять обручів*…, с. 124.

Коли ж одна з них у пошуках заробітку подалася за кордон, там знов-таки неминуче впала до рук шахраїв[10].

На відміну від героїні Андруховича, протагоністка новели Кононенко *Повії теж виходять заміж* Анжела-Олена від початку добре здавала собі справу, «як саме працюватиме в Німеччині, і не боялась тої роботи. Адже вона їхала до цивілізованих людей, які вміють і платити за все, і охайно ставитись до жінки». Не сподівалась, однак, що її відчайдушна спроба «причаститися до світової цивілізації» буде аж настільки травматичною не тільки для тіла, а передусім для душі, бо, як виявилось, «цивілізовані громадяни» Західної Європи у стосунку до східноєвропейської путани можуть собі дозволити «усе, навіть не платити за послуги, які отримали...»[11].

Парадокс, однак, полягає на тому, що гірше українська жінка може бути трактована лише на батьківщині, при чому для цього вона навіть не мусить «ставати повією»[12]. Ситуаціям використовування жінок як живого товару під різними претекстами Кононенко присвячує особливу увагу. У новелах *Драні колготи* і *Нові колготи*, що становлять своєрідний ідейно-тематичний диптих, показано, як «метастази колективного фальшу проникають у найменшу суспільну ланку — сім'ю». Саме з цих причин «сучасна сім'я зображена інституцією приниження жінки до ролі узаконеної проститутки, якою змушують її бути закони суспільства»[13].

Відштовхуючись від загальновідомого факту, що, «починаючи з другої половини дев'яностих», українки «вже здобули собі деякий розголос на Заході — використовувані не тільки для сексуального рабства, але й для традиційних подружніх зв'язків відразу в кількох південних і північних країнах»[14], — Кононенко та інші письменники-постмодерністи розгортають широку панораму деґрадації людських стосунків, заражених, як констатує Забужко в романі *Польові дослідження з українського сексу*, «наперед принизливою нерівністю країн і обставин, проти якої — не попреш-таки»[15].

---

[10] Ліля «їздила до Чехії», де вербувальники обіцяли їй «місце танцівниці в […] *головному вар'єте міста Праги*. Проте їй так і не вдалося перетнути словацько-чеський кордон, і вона понад півроку провела так званою посудомийницею (*сто баксів на місяць і всі тебе трахають*) в якомусь довбаному *погостінстві* на околицях Лептовського Мікулаша». Ibidem, с. 121.

[11] Є. Кононенко: *Повії теж виходять заміж. Новели*. Львів: Кальварія 2004, с. 17, 15.

[12] Ibidem, с. 14.

[13] В. Даниленко: *Історія одного ісходу*. В: *Квіти в темній кімнаті. Сучасна українська новела. Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років*. Упорядкування, передмова, літ. ред. В. Даниленко. Київ: Генеза 1997, с. 11.

[14] Ю. Андрухович: *Дванадцять обручів*…, с. 28.

[15] О. Забужко: *Польові дослідження з українського сексу. Роман*. Київ: Факт 1998, с. 83.

Забужко першою порушила цей делікатний аспект проблеми. Протагоністка її бестселеру свідомо розриває стосунки з імпозантним іноземцем, з яким її поєднала «навальна романтична пристрасть» і який мав поважний намір одружитися з нею. Психологічною спонукою до розриву стало те, що «мужчина» від щирого серця «спробував справити» своїй коханій «гардероб»: «все було дороге, дібране любовно й зі смаком», — у той час як її «власний складався зі старих джинсів і кількох, навіть не богемних — жебрацьких уже, кохтин»[16].

Удаючись до самоаналізу своїх суперечливих переживань, викликаних принизливою двозначністю фінансово-економічного підтексту взаємин зі значно багатшим від неї іноземцем, протагоністка раптом побачила цілу ситуацію у нестерпній для себе перспективі вічного екзистенційного мезальянсу: «вперше на віку затоварена по саме нікуди, вперше по-журнальному вистроєна, аж самій від себе заперло дух перед дзеркалом […] — ти впала в ядучий *стид*, ти відчула себе типовою совковою проституткою, […] і хоч *не прийняти* все те добро тобі таки виявилось понад силу, але роман на тому й урвався — ти просто перестала відповідати на його амстердамські дзвінки»[17].

Подібну поставу протагоністки Забужко можна було б назвати надумано-штучною, висмоктаною з пальця чи навіть мазохістською тощо, якби не той факт, що у зв’язках такого типу чоловік раніше чи пізніше дає жінці відчути у більш чи менш принизливій формі матеріальну залежність її становища. Саме так у хвилину роздратування чинить Цумбруннен щодо Роми, незважаючи на те, що щиро її кохає й прагне створити з нею родину. При цьому звертає увагу певна психо-символічна паралель: звинувачення, яке австрієць кидає в обличчя своїй українській коханці, має ту саму семантичну інтенцію, що й те, яке протагоністка *Польових досліджень*... адресує собі самій[18].

Істотні аспекти розглядуваного комунікативного синдрому наголошено в романі Сняданко *Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки*. «Ти завжди обманювала мене», — ця підозра, що періодично виникає у думках емоційно незрівноваженого «справжнього німця, до того ще й барона, […] наймолодшого нащадка аристократичного роду фон Драхенфельдів»[19], спочатку затруює, а з часом остаточно руйнує інтимні взаємини Олесі Підобідко і Германа та перспективу створення ними родини.

---

[16] Ibidem, c. 82.

[17] Ibidem, c. 83.

[18] Пор.: «Якщо це було тільки так собі, — […] тимчасова пригода з іноземним підопічним, то ти просто курва, повія – й нічого більше». Ю. Андрухович: *Дванадцять обручів*…, с. 209.

[19] Н. Сняданко: *Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки*. Передмова А. Курков. Харків: Фоліо 2006, с. 218, 227, 229.

По суті обоє молодих людей, хоч і різних за параметрами свого походження, у реаліях сучасної Німеччини опинились у подібній екзистенційній ситуації соціальних аутсайдерів, що існують «на межі крайньої бідності», бо в них «немає професії, яка б» їх «годувала». Тим не менше то власне дівчина-українка стає об'єктом абсурдних і несправедливих оскаржень її партнера-німця[20].

Навіть законний шлюб з іноземцем не ґарантує жінці, імпортованій з країни низького життєвого рівня, захисту від принизливих звинувачень і натяків на її походження та матеріальну залежність. «Це наші козлороги нас не цінують. А в цивілізованому світі нам, слов'янським жінкам, немає ціни», — такі ілюзії плекала одна з героїнь Кононенко, яка вийшла заміж за француза і разом з дочкою назавжди виїхала до нього. Тим часом уже по шести місяцях після одруження чоловік у присутності сторонніх осіб дозволив собі кричати на неї: «Ти знаєш, скільки ти мені коштуєш?!»[21].

Використовування слов'янських жінок чоловіками цивілізованого Заходу практикується також у науково-гуманітарних та університетських колах — на тлі ґендерних та колоніальних студій. Той факт, що тут воно нерідко набирає субтельно-завуальованих форм, не змінює суті справи. У новелі Кононенко *Діалоги та непорозуміння* ідеться про ексклюзивний семінар, організований «в самому серці» Німеччини «в маленькому […] середньовічному містечку». Та його «захмарно високий науковий рівень» має дещо двозначний підтекст з присмаком якщо не явної проституції, то вже напевно сексизму, про що «напрочуд майстерно подбали передбачливі організатори. Серед учасників була однакова кількість чоловіків і жінок. Гості із заможного Заходу переважно були психологами, соціологами чи славістами чоловічої статі, гості зі Сходу — добре освіченими

[20] Спочатку мати Германа при знайомстві з протагоністкою «обережно запитала» її, чи вона «вже зробила спробу отримати статус політичного біженця, аби залишитися в країні, не вдаючись до фіктивного шлюбу». Ibidem, c. 203. Але Герман у своїх інсинуаціях посунувся значно далі. Остаточно він освідчив Олесі, що «жінкам не можна довіряти, а українкам не можна довіряти тим більше, бо вони одружуються з іноземцями тільки задля того, щоб виїхати зі своєї країни». Вона ж хоче «вивезти його до Львова, а потім примусити їздити до Німеччини на заробітки, а в цей час безтурботно проїдати зароблені ним гроші, […] використовувати його, як […] зараз, адже» живуть вони «на гроші його батьків, і йому самому цієї суми вистачило б, а так він змушений підробляти, бо» вона «зі своїм українським паспортом» не має «дозволу на роботу», не заробляє «майже нічого, а навіть ті копійки, які» заробляє, намагається «витратити на себе, а він» — її «легковірна жертва, і все це — хитро задуманий план», вона «спеціально так довго і захоплено розповідала йому про Україну, навіть возила його до Львова, щоб він захворів ідеєю пожити у цьому місті, і тепер» вона хоче «використовувати його ще більше…». Ibidem, c. 263–264.

[21] Є. Кононенко: *Тридцять третя соната. Частина перша. Любов і смерть. Частина друга. Любов і гроші*. В: Eadem: *Повії теж виходять заміж*…, с. 83, 93.

слов’янками віком до сорока. Неформальні контакти як основний інструмент поглиблення науковості гуманітарних дисциплін залагодились протягом першої вечері й закріпились упродовж першої ночі»[22].

Свою магічну роль у налагодженні неформальних контактів, а точніше — у спровокуванні випадкових зв’язків, напевно, відігравав і той факт, що учасників семінару було поселено в жіночому монастирі, «куди ще в долютеранську добу засилали аристократок, які порушували правила моральності». Відтак невимушена товариська атмосфера, в якій відбувався семінар, забезпечена вкладеними в нього високими коштами, створювала всі необхідні передумови, в яких представниці недогодованого Сходу несвідомо піддавались маніпуляції з боку представників перегодованого Заходу. Адже власне на уяву цих перших мали справляти неабияке враження окремі готельні номери «з вітальнею, спальнею і двома туалетами» та широкими ліжками, столики в ресторані «тільки на двох», розмай наїдків, на вид яких добре освічені слов’янки вигукували: «Боже! Яка розкіш! Яке диво!», «top-wines з усіх країн Європи»[23] тощо.

Візерунок проблем, з якими зіткнулась молода освічена українка, довший час живучи в Німеччині, в інтеґральний спосіб представляє Сняданко. Її протагоністка, студентка Львівського університету виїжджає до праці в німецькій родині, де має виконувати типово ґендерні обов’язки няні енергійних дворічних близнюків. На спеціальний коментар заслуговують ті некорисні фінансові умови, які було запропоновано громадянці східнослов’янської держави за таку важку й відповідальну працю. Адже вона робила ледве не задармо: працедавці лише забезпечували її «житлом, харчуванням і кишеньковими грошима в сумі 350 DM» (харчування, як виявилося згодом, мало характер цілком символічний). Щоправда, вона отримала також «медичне страхування і можливість відвідувати курси німецької»[24], але все це містилося в межах забезпечення елементарного виживання й порозуміння з оточенням у чужій країні.

Коли ж Олеся по вигасанню умови праці з родиною Де Ляфорте розпочала навчання в німецькому університеті міста Фрайбург, вона мусила власними силами шукати собі житло і підробляти знов-таки низькокваліфікованою фізичною працею (наприклад, миючи вікна чи прибираючи). При цьому потенційні праце- і житлодавці нерідко робили їй недвозначні сексистські пропозиції[25].

---

[22] Є. Кононенко: *Діалоги та непорозуміння*. В: Eadem: *Повії теж виходять заміж*…, с. 19.

[23] Ibidem, с. 23, 19, 18, 21, 24.

[24] Н. Сняданко: *Колекція пристрастей*…, с. 113.

[25] Особливо небанально виглядало запрошення «порядної дівчини» до участі в перверсійному прибутковому бізнесі: «“Робота” полягала в носінні дорогої білизни. Її потрібно було раз на два тижні забирати в Клауса, носити два наступних тижні, не знімаю-

Принизливий присмак ґендерного упокорення, ускладненого еміґрантським статусом протагоністки, мав місце навіть у тих ситуаціях, що зовні видавались ледве не бездоганними, а принаймні цілком адекватними. Саме так виглядала справа з погодинним виконанням раз на тиждень дрібних хатніх послуг для гер Вайса, оскільки працедавець при ближчому знайомстві виявився самотнім старіючим еротоманом, не певним своєї ідентичності: одного разу він називав себе доктором філології, іншого — доктором психології.

Тим часом виконання молодою українкою її обов'язків було зааранжовано господарем у такий спосіб, що справляло враження формального претексту до задоволення якихось інших його потреб, можливо, не до кінця ним самим усвідомлюваних. Необхідність дозованої та контрольованої присутності жінки у житті і побуті персонажа з метою забезпечення йому почуття психічного комфорту, можливість робити їй дрібні уваги (або поблажливо їх не робити), нав'язувати розмови і пропозиції, маючи певність, що з її сторони не послідує жодного протесту тощо[26], — все це могла забезпечити тільки така особа, як Олеся з її «українським паспортом», який у Німеччині не давав дозволу на леґальну роботу. Натомість на місці протагоністки неможливо навіть уявити котроїсь із співвітчизниць гер Вайса, добре обізнаних із засадами фемінізму та ґендерної рівності — й на додаток соціально забезпечених.

У такий спосіб за посередництвом місткого маскультівського символу грошей / багатства та системи похідних від нього мотивів українські постмодерністи відтворюють вірогідну мистецьку візію сучасного світу. Її осмислення, однак, у певному сенсі передбачає порушення такого складного комплексу екзистенційних проблем, який під силу лише елітарній літературі. З іншої сторони, розглянуті приклади за характером

чи, і брудною віддавати назад. За кожен комплект […] від 20 до 25 марок. Що сильніший запах, то більше». Ibidem, c. 166.

[26] Пор. особисті враження Олесі від самої праці та від особи працедавця: «Гер Вайс не зробив мені нічого поганого. Зовсім навпаки. Він відгукнувся на моє оголошення в газеті, коли мені терміново була потрібна робота, придбав ґумові рукавички, щоб миючі засоби не так сильно подразнювали мою шкіру, а вигляд запльованого рукомийника — мою жіночу гідність. Платить мені за дві години роботи, навіть якщо насправді це було лише півтори, завжди привітно усміхається і майже ніколи не контролює, наскільки якісно я відмила унітаз. […] і виконує як мінімум два музичних твори на електричних клавішах, […] а потім розповідає про свої успіхи у вивченні французької мови. […] Гер Вайс […] здається, нікому не може зробити нічого поганого, але єдине, чого мені хочеться під час перебування у "цій" квартирі — це поцілити "цією" праскою у "цю" його лисіючу голову». Ibidem, c. 176—177. Варто підкреслити, що, виразно потребуючи Олесиних послуг, гер Вайс, однак, вважає її особою нижчою за себе, ставиться до неї як пан до служниці, а не як до подібної собі освіченої людини, бо навіть почастунок для неї («тарілку з цукерками, пляшку з мінеральною водою», — про який його, до речі, ніхто не просить) «завжди ставить […] на столі в кухні». Ibidem, c. 176.

нарації, що поєднує художньо-белетристичні первні з елементами публіцистичного стилю, з повним правом можуть бути віднесені власне до «серединної літератури», орієнтованої на сприйняття широких читацьких верств.

Irena Betko

Szukając „literatury środka” Interpretacja symboli i motywów popkultury w ukraińskiej prozie postmodernistycznej

Streszczenie

Symbole i motywy popkultury (PR, reklamy, talk show itd.) zajmują istotne miejsce w prozie najbardziej znanych ukraińskich pisarzy (Jurij Andruchovycz, Oksana Zabużko, Eugenia Kononenko, Natalka Sniadanko). Analiza przykładowych tekstów pokazuje, że zachodzi związek pomiędzy elementami literatury elity i środka. Pieniądze i bogactwo są najbardziej interesującym wątkiem, który ulega wielu symbolicznym transformacjom.

Irena Betko

Looking for the “middle literature”: interpretation of the symbols and pop culture motives in Ukrainian postmodern prose

Summary

Symbols and pop culture motives (such as PR, commercials, talk show and so on) take a significant place in prose by the most important Ukrainian postmodern writers (Jurij Andruchovych, Oksana Zabuzhko, Eugenija Kononenko, Natalka Sniadanko). Analysis of the exemplary texts shows, that there exists the synthesis between elements of elite and middle literature. Money and wealth seems to be the most interesting theme, which comes under numerous symbolical transformations.

Joanna Frużyńska
Uniwersytet Warszawski

Intertekstualność prozy Borysa Akunina
Strategia apokryficzna
(tom *Nefrytowy różaniec*)

> Dotrzeć do publiczności szerokiej i zawładnąć jej wyobraźnią oznacza dzisiaj, być może, należeć do awangardy.
>
> Umberto Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*[1]

Zacytowane przypuszczenie, wyrażone w roku 1983, nasunęło się Umbertowi Eco w związku z lekturą esejów Leslie'ego Fiedlera na temat postmodernizmu, ale warto je przywołać także w kontekście rozważań nad tak zwaną literaturą środka. Dokładnie dwadzieścia lat później w artykule *Dlaczego literatura popularna jest popularna?* Agnieszka Fulińska, próbując wyrwać literaturę popularną z okowów literackich stratyfikacji, zadaje pytanie:

„Co zrobić z faktem, że niektórzy z pisarzy formułowych[2] (Chandler, Dick, Lem, Tolkien, Vonnegut) zyskują uznanie krytyki artystycznej ze wzglę-

---

[1] U. Eco: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: Idem: *Imię róży*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa: PIW 1987, s. 620.

[2] Agnieszka Fulińska (tak jak i ja) inspiruje się badaniami Johna Caweltiego, zwłaszcza fundamentalną dla jego rozumienia literatury popularnej, nazywanej w jego tekstach literaturą *formułową* (być może lepiej byłoby tłumaczyć: *formularną*), kategorią *formuły*, którą Cawelti rozumie jako strukturę konwencji narracyjnej, złożoną z dwóch aspektów: konwencjonalnych przedstawień, to jest znaków, powiązanych ze stabilnymi w danej kulturze konotacjami (np. w klasycznej brytyjskiej powieści kryminalnej detektyw jest zawsze ekscentryczny) oraz wzorców fabularnych (typowe następstwo zdarzeń w ramach pewnego typu intrygi). Stabilne powiązanie tych dwóch aspektów i ich powtarzalność w wielu tekstach są fundamentalną własno-

du na wagę problemów podejmowanych w swoich dziełach, jak również poziom artystyczny, mieszcząc się zarazem w obrębie konwencji wyznaczanych przez uprawiane popularne formuły, dzięki czemu odbiorca tych formuł niesięgający po literaturę popularną nie odrzuca ich?"[3]

Pojęcie „literatura środka" jest — jak sądzę — próbą rozwiązania tego problemu. Próba ta wydaje mi się raczej chybiona, gdyż bardziej zaciemnia, niż wyjaśnia dziwne zjawisko, o którym mowa. Argumenty, które można przytoczyć na obronę koncepcji „literatury środka", wynikają przede wszystkim z niemożności znalezienia lepszego rozwiązania co najmniej trzech istotnych trudności: po pierwsze, podział na „literaturę wysoką" i „resztę" tekstów pozostawia po stronie „reszty" zbyt wiele zjawisk. Stąd też wynikają różnego rodzaju triady, konstruowane przez tych badaczy, którzy chcieliby przynajmniej część literatury popularnej ocalić przed wzgardą innych badaczy. Jednym z elementów tejże triady jest zawsze literatura wysokoartystyczna, pozostałe dwa bywają wydzielane według różnych zasad (klucz socjologiczny, estetyczny, ekonomiczny) i różnie nazywane, na przykład: literatura brukowa i popularna, literatura jarmarczna i popularna, literatura masowa i popularna, literatura komercyjna i popularna (to propozycja Agnieszki Fulińskiej) czy wreszcie literatura popularna i literatura środka (chyba najczęściej w odniesieniu do literatury rosyjskiej). Dwie inne trudności to po pierwsze zmienność kwalifikacji w perspektywie diachronicznej (*Robinson Crusoe* nie zawsze był postrzegany jako naiwna powieść dla młodzieży), po drugie niemożność wypracowania pozytywnych kryteriów podziału, czy to na gruncie estetyki czy socjologii literatury.

Koncepcja „literatury środka" zmierza zatem do wytworzenia między niedającą się oddzielić sferą czerni i bieli uprawomocnionej sfery szarości. Zanim przejdę do analizy opowiadań kryminalnych Borysa Akunina, chciałabym zaznaczyć, że jego twórczość nie jest, w moim odczuciu, zjawiskiem *pośrednim* (jak sugerowałoby przypisywanie go do „literatury środka"), lecz raczej *podwójnym*: Akunin tworzy teksty podatne na dwa różne rodzaje lektury. Czytelnik poszukujący w jego prozie realizacji ustabilizowanych formuł gatunkowych odnajdzie je i potraktuje utwory Akunina jak „prawdziwe" kryminały (ponieważ mają konwencjonalną fabułę), natomiast czytelnik gotowy na grę z tekstem zauważy, że fabuła jest zapożyczona i wzięta w nawias;

ścią literatury *formułowej*, odpowiedzialną za jej *standaryzację*. Pojęcie *formuły* w rozumieniu Caweltiego przypomina kategorię *gatunku*, ale pozwala uniknąć komplikacji genologicznych (jest stosowane zarówno do gatunków, jak i podgatunków), ma także walor transmedialny (Cawelti stosuje swój aparat badawczy z równym powodzeniem do różnych tekstów kultury, niezależnie od medium, w którym występują). Por. J. Cawelti: *Formuły, gatunki i archetypy.* Przeł. A. Fulińska. „Znak" 1996, nr 10, s. 117—128.

[3] A. Fulińska: *Dlaczego literatura popularna jest popularna?* „Teksty Drugie" 2003, nr 4, s. 62.

odnajdzie w prozie Akunina cytaty i pastisze, nieuchronnie znaczące tekst autotematyzmem.

Cykl powieści Borysa Akunina, opowiadający o przygodach rosyjskiego detektywa Erasta Fandorina, rozpatrywany jako proza kryminalna, jest dziełem wyjątkowym z paradoksalnej na pozór przyczyny: zawdzięcza swą niezwykłość hiperbolizacji fundamentalnej właściwości prozy popularnej, jaką jest formułowość. Niepewna i zmienna historycznie granica dzieląca literaturę wysoką od popularnej jest zazwyczaj wyznaczana tam, gdzie w opozycji do jednostkowości i oryginalności tekstu wyraziście rysuje się powtarzalność motywów i wątków, schematów narracyjnych, archetypowych postaci. Paradoks twórczości Akunina polega na przekraczaniu tej granicy właśnie dzięki zwielokrotnieniu powtarzalności.

Rozpoczęty głośną powieścią *Azazel* (*Азазель*, 1998) cykl został zaplanowany jako przegląd wyodrębnionych przez Borysa Akunina podgatunków opowieści kryminalnej. Każda powieść cyklu realizuje odmienny paradygmat, na przykład klasycznej powieści detektywistycznej, kryminału szpiegowskiego lub politycznego albo thrillera. Przeprowadzona przez Akunina typologia powieści kryminalnych obejmuje także formuły niemające odpowiedników w tradycyjnej genologii, jak kryminał dekadencki czy arystokratyczny, nie sposób jednak odmówić tej osobistej klasyfikacji zakorzenienia w tradycji prozy popularnej. Wyodrębnione i zastosowane w kolejnych powieściach formuły są, jeśli można tak powiedzieć, kwintesencją formułowości kryminału. Akunin wydobywa z gigantycznej biblioteki powieści kryminalnej czyste paradygmaty, składające się z kompletnego zestawu nieredukowalnych cech poszczególnych podgatunków, by wytworzyć na ich podstawie teksty doskonale gatunkowe, kopie tak znakomite, że mogłyby zostać uznane za wzorce własnych oryginałów.

Dwunasty tom serii, *Nefrytowy różaniec* (*Нефри́товые чётки*)[4], opublikowany w Rosji w roku 2007, w polskim przekładzie w 2009, jest jednak oparty na innym pomyśle — nie jest powieścią, lecz zbiorem dziesięciu opowiadań kryminalnych, zadedykowanych dziesięciorgu autorom powieści kryminalnych z różnych kultur. Są to między innymi Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, Maurice Leblanc, Georges Simenon i Umberto Eco.

Mamy tu niewątpliwie do czynienia z przypadkiem nader rozbudowanej intertekstualności, z wielu względów nietypowej[5] i wymykającej się sporządzonym przez licznych badaczy typologiom strategii intertekstualnych[6].

---

[4] B. Akunin: *Nefrytowy różaniec*. Przeł. E. Rojewska-Olejarczuk. Warszawa: Świat Książki 2009.

[5] Moi studenci bez wahania określili ową intertekstualność kolokwialnie, lecz z wielu względów trafnie, jako „tribute", mówiąc, że Akunin pisze tak, jak gdyby Metallica grała w hołdzie dla Black Sabath.

[6] Por. np. G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 2. Oprac. H. Markiewicz.

Intertekstualność jest skądinąd wszechobecna w prozie Akunina, rozpoznawalna we wszystkich jego utworach, rozciąga się na wszystkie poziomy tekstu. Łatwe do uchwycenia są zwłaszcza odniesienia architekstualne, o których była już mowa, a także aluzje do klasyki powieści rosyjskiej, zwłaszcza Lwa Tołstoja, Dostojewskiego i Nikołaja Karamzina, autora *Biednej Lizy*. Ten ostatni intertekst jest w powieściach o Eraście Fandorinie poddawany swoistej, odwróconej interpretacji, rozbijającej konwencję realizmu (motywacja intertekstualna na gruncie świata przedstawionego staje się *fatum*). Imiona Fandorina i jego tragicznie zmarłej żony — Erast i Liza — zostały zaczerpnięte z *Biednej Lizy*, co bohaterowie, podejmując refleksję nad swoim „życiem", uważają za znak determinujący ich losy. Erast Fandorin rozmyśla na przykład o „klątwie Karamzina", która sprawiła, że przyczynił się do śmierci Lizy, podobnie jak jego imiennik zgubił jej sentymentalną imienniczkę.

W *Nefrytowym różańcu* sytuacja staje się jednak bardziej skomplikowana. Trudno ustalić jednoznacznie, czy przedmiotem intertekstualnych odniesień są specyficznie rozumiane gatunki czy też konkretne teksty; wydaje się ponadto, że strategie intertekstualne różnią się w poszczególnych opowiadaniach, zawsze jednak celem jest wytworzenie konstruktu, który czytelnik będzie mógł zidentyfikować jako sygnowany nazwiskiem przywoływanego autora. Punktem wyjścia jest w każdym przypadku wytworzony przez Akunina model cudzego tekstu, wystarczająco charakterystyczny, by uwidocznić swój z nim związek, a jednocześnie dość pojemny, by wchłonąć nowe opowiadanie.

Ów pośredniczący między „już-czytanym" a aktualnym tekstem konstrukt składa się z wybranych cech oryginału. Czasem, jak w przypadku opowiadania *Herbatka w Bristolu* poświęconego Agacie Christie, gdzie miejscem akcji jest Wielka Brytania, o atrybucji decyduje świat przedstawiony, czasem metatekstowa wskazówka zawarta w tytule, jak w opowiadaniu *Skarpeja Baskakowów*, nawiązującym do *Psa Baskerville'ów* Doyle'a. Funkcję taką pełnią także postaci, na przykład panna Janet Palmer w opowiadaniu *Herbatka w Bristolu*. Nazwisko „Palmer" jest rzecz jasna anagramem nazwiska panny Marple z Saint Mary Mead. Panna Palmer w opowiadaniu Akunina to, jak nietrudno się domyślić, filigranowa staruszka, która piecze niesmaczne ciasteczka, odznacza się niebywałym wręcz taktem, nieustannie wygłasza filozoficzne uwagi na temat natury ludzkiej i jest obdarzona genialnym talentem detektywistycznym, co w toczącym się śledztwie czyni ją równorzędną partnerką Erasta Fandorina.

Kraków: WL 1996, s. 316—366; M. Głowiński: *O intertekstualności.* W: Idem: *Poetyka i okolice.* Warszawa: PWN 1992, s. 87—124; R. Nycz: *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*. W: Idem: *Tekstowy świat.* Kraków: Universitas 2000, s. 79—109; S. Balbus: *Między stylami.* Kraków: Universitas 1996.

Najistotniejszym wskaźnikiem nawiązania są jednak w większości przypadków cechy fabularne — na przykład w opowiadaniu *Przed końcem świata*, opartym na twórczości Eco, jest to szereg niewyjaśnionych, tragicznych zdarzeń, spowodowanych przez fanatycznie religijną mniszkę, opętaną wizją nadejścia Antychrysta. Owa prawosławna odpowiedniczka Jorgego z *Imienia róży* nosi nawet czarną opaskę, zasłaniającą oczy, jest zatem osobą niewidzącą, lecz nie ślepą, co dodatkowo podkreśla jej mimetyczny charakter jako postaci „drugiego stopnia". Akcja opowiadania dzieje się w środowisku starowierców bezpopowców, w związku z czym w opowiadaniu toczą się religijne dysputy i rozważania o przyczynach rozłamów w łonie Cerkwi Prawosławnej. Kamerdyner Fandorina, Masa, podobnie jak Adso, ma romans z piękną wieśniaczką, choć zna jej imię i nie nazywa jej dzieweczką piękną i straszną jak wojsko uszykowane porządnie, lecz całkiem po prostu — Maniofa.

W *Skarpei Baskakowów* potężny wąż, hodowany w ponurej, bagiennej okolicy, sieje postrach wśród okolicznych mieszkańców, przejętych starymi podaniami o klątwie ciążącej nad rodem Baskakowów, a pomocnik Fandorina, Tulipanow, sam udaje się na miejsce zdarzeń, skąd wysyła listy do swego szefa. Erast Fandorin pojawia się zresztą w finałowej scenie, w znakomitym przebraniu, by zaskoczyć Tulipanowa, jak Sherlock Holmes Watsona.

Komponenty modelu tekstu oryginalnego, konstruowanego przez Akunina jako podstawa derywacji opowiadania, są zwykle liczne i różnorodne. Trudno się jednak wśród nich dopatrzeć śladów językowej stylizacji[7], która, jeśli nawet się pojawia — jak być może w religijnych dysputach w opowiadaniu *Przed końcem świata* — jest umotywowana raczej konstrukcją świata przedstawionego czy też aktywizacją wspólnego dla Eco i Akunina intertekstu, jakim jest język *Biblii*.

Chciałabym zatrzymać się na chwilę nad — moim zdaniem — najciekawszym z punktu widzenia intertekstualności opowiadaniem z tomu *Nefrytowy różaniec*, poświęconym Edgarowi Allanowi Poemu. Opowiadanie nosi tytuł *Table-talk z 1882 roku*, jego akcja rozgrywa się w Moskwie, w salonie Lidii Nikołajewny Odincowej, żywo przypominającej Annę Pawłownę Scherer z *Wojny i pokoju.* Lidia Nikołajewna dołożyła wszelkich starań, by ściągnąć na swoje przyjęcie Erasta Fandorina i zaimponować gościom jego talentem detektywistycznym. Przyjaciel gospodyni opowiada zebranym zadziwiającą historię o Polince Karakin, zaginionej kilka lat wcześniej w niewyjaśnionych okolicznościach. Polinka, córka despotycznego starego księcia (podobnego pod wieloma względami do księcia Bołkońskiego), który opuścił Moskwę i zamieszkał w odosobnionym wiejskim majątku, miała siostrę bliźniaczkę,

[7] Językowa stylizacja w *Nefrytowym różańcu* jest zagadnieniem, które bardzo trudno poddać ocenie, skoro Akunin naśladuje teksty napisane w językach: japońskim, angielskim, francuskim i włoskim, być może w niektórych przypadkach zapośredniczone przez rosyjskie przekłady.

Aniutę. Obie księżniczki, mieszkające z ojcem na odludziu, były niezamężne; stary książę odrzucał wszystkie prośby o ich rękę, sądząc, że potencjalni kandydaci mają na uwadze wyłącznie jego ogromny majątek. Po kilku latach do pałacu księcia przybył francuski architekt, piękny, choć lekko kulejący młody mężczyzna i obie siostry natychmiast się w nim zakochały. Architekt odwzajemnił uczucia Polinki, która, choć z wyglądu niemal identyczna jak siostra (Aniuta miała niewielkie znamię na policzku), była z natury wesoła i energiczna, w odróżnieniu od spokojnej i melancholijnej siostry. Zazdrosna Aniuta powiadomiła ojca, że Polinka spotyka się z architektem, książę natychmiast go wygnał, zaś nazajutrz w pokoju dziewcząt nie znaleziono Polinki — była tam tylko nieprzytomna Aniuta. Gdy sie ocknęłą, przez długi czas nie była w stanie mówić, stała się apatyczna i wyobcowana; nigdy nie powiedziała ani słowa na temat zniknięcia siostry. Mimo nasuwających się wszystkim podejrzeń, że Polinka uciekła z rodzinnego domu, wydawało się wykluczone, by udało jej się opuścić znakomicie strzeżony pałac, otoczony wysokim murem; wszystko wskazywało na to, że nie mogła wyjść ze swojego pokoju. Po miesiącu bezskutecznych poszukiwań Polinki stary książę zmarł ze zgryzoty, zaś Aniuta — spadkobierczyni ogromnego majątku — wyjechała do Rio de Janeiro.

Zebrani proszą Fandorina o rozwiązanie zagadki. Detektyw zadaje dwa pytania: jakie rozmiary miały walizki Francuza i czy w domu księcia była kanalizacja. Okazuje się, że architekt miał wiele małych bagaży, a przy pokoju sióstr znajdowała się nowoczesna łazienka. Erast wysyła wówczas kamerdynera z listem w nieznanym celu, sam zaś rozwiązuje zagadkę: siostra, która żyje, to Polinka, natomiast Aniuta została przez nią zamordowana, poćwiartowana w łazience i wywieziona przez Francuza w kilku niewielkich walizkach. Kamerdyner Fandorina wraca z uzyskaną telegraficznie odpowiedzią rosyjskiej placówki dyplomatycznej w Rio de Janeiro — mieszkająca tam rosyjska księżniczka, z domu Karakina, nie ma znamienia na policzku, jest mężatką, a jej mąż lekko kuleje. Potwierdza to całkowicie domysły Fandorina.

Opowiadanie nie jest bezpośrednio wzorowane na żadnym konkretnym tekście Poego, choć nasuwa nieodparcie myśl o jego twórczości. O wyrazistym podobieństwie decyduje nagromadzenie charakterystycznych wątków i motywów, budzących skojarzenia z wieloma opowiadaniami Poego, zwłaszcza z tymi, w których występuje Monsieur Dupin, jak *Zabójstwo przy Rue Morgue, Tajemnica Marii Roget i Skradziony list*. Sceną zbrodni jest zamknięty pokój — motyw obecny w tysiącach powieści kryminalnych, wzorowany na opowiadaniu Poego *Zabójstwo przy Rue Morgue.* Zdarzenie wydaje się niemożliwe i sprzeczne z naturą; jego rozwiązanie jest konieczne, by przywrócić ład świata. Energiczny i zazwyczaj ruchliwy Erast Fandorin tym razem rozwiązuje zagadkę nie opuszczając salonu, opierając się wyłącznie na

relacjach, podobnie jak Dupin, wielbiciel sensacyjnych doniesień prasowych, poszukujący rozwiązania we własnym, analitycznym umyśle, w domowym zaciszu. Podobnie jak w kryminalnych opowiadaniach Poego zbrodnia jest odrażająca w swej brutalności. W świecie przedstawionym (w ramach narracji intradiegetycznej, to jest w opowiadaniu o nieszczęśliwych bliźniaczkach) panuje atmosfera przygnębienia i grozy, przeczucie nadchodzącego nieszczęścia i przytłaczające bohaterów poczucie winy.

Opowiadanie Akunina przywołuje także rozpoznawalne motywy innych tekstów Poego, niemających charakteru zagadki kryminalnej. Jednym z nich jest podwójność bohatera, motyw sobowtóra, alter ego, podszywającego się pod jego prawdziwą postać lub będącego eksternalizacją pewnych aspektów jego osoby (jak w opowiadaniu *William Wilson*). W opowiadaniu Akunina „podwójność" bohaterki, potraktowana dosłownie, jest fundamentalnym warunkiem zbrodni. Innym wykorzystanym tropem jest motyw tajemniczej zamiany kobiet, do której dochodzi w opowiadaniu *Ligeja*, gdzie zmarła pierwsza żona bohatera zabija jego drugą żonę, by zawładnąć jej ciałem i powrócić do życia. Można także zauważyć, że typowe motywy, niezależnie od ich kryminalnej lub fantastycznej proweniencji, zostały przystosowane do potrzeb fabuły kryminalnej z jej skrajnie racjonalną motywacją.

Rysującej się tu relacji między opowiadaniem Akunina a twórczością Poego nie sposób, z wielu względów, sprowadzić do wąsko rozumianej stylizacji czy pastiszu. Warto być może rozważyć relację międzytekstową, którą Gerard Genette nazywa hipertekstualnością i opisuje ją, przeciwstawiając transformację *Odysei* do *Eneidy* Wergiliusza z jednej strony i *Odysei* do *Ulissesa* Joyce'a — z drugiej. Wśród uwag Genette'a na temat relacji między *Odyseją* i *Eneidą*, nazywanej tu „naśladowaniem", jedna brzmi nader inspirująco:

> Naśladowanie jest także zabiegiem transformacyjnym, bardziej jednak złożonym, jako że — by raz jeszcze ograniczyć się do bardzo ogólnego wyjaśnienia — wymaga stworzenia uprzednio modelu kompetencji gatunkowej, wydobytego z tego szczególnego dokonania, jakim jest *Odyseja*, a pozwalającego na generowanie nieograniczonej liczby tekstów naśladujących. Model ten stanowi etap oraz nieodzowny element pośredniczący między tekstem naśladującym a naśladowanym[8].

Mimo niewątpliwej obecności między Poem a Akuninem pośredniczącego modelu, relacji między ich tekstami nie da się utożsamić z naśladowaniem, tak jak je rozumie Genette, to jest jako przejęcie cudzego stylu do przedstawienia innej akcji, ani tym bardziej nie sposób uznać międzytekstowej relacji za odwrotną, to jest za przedstawienie tej samej akcji odmiennym stylem. Niewątpliwie jednak „model kompetencji", czyli (wirtualny) tekst pośredni-

[8] G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*…, s. 324.

czący między opowiadaniami Poego i *Table-talk* Akunina, jest kluczowym elementem dającej się tu zaobserwować procedury „generowania". Przedmiotem naśladowania nie jest jednak konkretny tekst (jak w wypadku *Odysei* i *Eneidy*), lecz poetyka Poego, kopiowana przez Akunina w celu wytworzenia tekstu napisanego *tak, jakby* napisał go Poe.

Opowiadanie Akunina w relacji do opowiadań Poego określiłabym wobec tego jako swego rodzaju apokryf, najbardziej, być może, podobny do opisywanej przez Stanisława Balbusa apokryficznej transpozycji tematu[9], choć należałoby chyba mówić w tym przypadku raczej o apokryficznej transpozycji poetyki.

Nie sposób jednak nie zauważyć, że zarówno w tym, jak i w pozostałych opowiadaniach z tomu *Nefrytowy różaniec*, mimo niewątpliwej, przekonującej i łatwej do zidentyfikowania obecności „sygnowanych prototypów", zapożyczonych od innych pisarzy, równie wyraziście rysuje się autorska sygnatura Akunina. Z jednej strony, dekompozycja i rekompozycja zastanych tekstów jest niekwestionowanym znakiem twórczej aktywności autora, z drugiej — o specyfice tekstów Akunina decyduje ich podstawowa cecha: rosyjskość. Nawet opowiadania, których akcja dzieje się w Japonii czy Stanach Zjednoczonych, nieustannie odwołują się do kultury rosyjskiej, przede wszystkim za sprawą głównego bohatera. Postać Erasta Fandorina zasługuje zresztą na uwagę z innego jeszcze powodu: otóż bohater, wędrujący w kolejnych tomach serii przez różne paradygmaty, czy to gatunkowe czy — jeśli można tak powiedzieć — imienne, staje się w konsekwencji protagonistą powieści szpiegowskiej, politycznej, thrillera i wielu innych; występuje w roli Sherlocka Holmesa, Wilhelma z Baskerville, pana Dupina czy komisarza Maigreta. Wynikają stąd dwie co najmniej konsekwencje: po pierwsze, seryjność *Przygód Erasta Fandorina* wydaje się nieco dyskusyjna ze względu na daleko idącą odmienność poszczególnych części, po drugie, sam Erast Fandorin jest nieustannie zagrożony utratą tożsamości, czyli śmiercią postaci. Obu tych pułapek udaje się chyba Akuninowi uniknąć dzięki nałożeniu na porządek intertekstualnych przywołań, rozbijających iluzję przedstawienia, porządku biograficznego, który chroni spójność serii jako całości. Odwrotnie niż chociażby w przypadku powieści o Herkulesie Poirot, reprodukujących stały schemat fabularny, lecz niepozostających w ścisłych wzajemnych relacjach, powieści o Fandorinie układają się w spójną, umotywowaną przemianami historycznymi i osobistym dojrzewaniem opowieść biograficzną. Zbiór dziesięciu opowiadań z tomu *Nefrytowy różaniec* wypełnia białe plamy w biografii bohatera, to znaczy lokalizuje akcję w przerwach między poprzednimi fragmentami jego historii. Ów dodatkowy porządek opowiadania niweluje zagrożenia, jednocześnie czyniąc prozę Akunina spójną i dostępną dla szerokiego kręgu czytelników.

[9] S. Balbus: *Między stylami*…, s. 346—353.

Joanna Frużyńska

Intertextuality of Boris Akunin's prose Apocryphal strategy (*A Jade Rosary*)

Summary

The subject of the article is intertextuality of Boris Akunin's prose, especially of a set of stories *A Jade Rosary*, which, like many of postmodernist texts, can be read in two different ways: "naive" and "metatextual". Ten stories constituting the book are homage to ten famous writers of detective fiction. Most interesting of the stories is *Table-talk of 1882* dedicated to Edgar Allan Poe. The type of intertextuality, appearing in this story, can't be characterized as parody or pastiche; it's rather a kind of apocrypha, constructing of many Poe's text a model which can play the role of matrix of a new story.

Иоанна Фружиньска

Интертекстуальность прозы Бориса Акунина Апокрифическая стратегия (том *Нефритовые четки*)

Резюме

Темой статьи является интертекстуальность прозы Бориса Акунина, а прежде всего серия его рассказов *Нефритовые четки*, которые — как и многие постмодернистские тексты — могут быть прочитаны двумя способами: «наивным» и «метатекстуальным». Десять рассказов, составляющих книгу, — это дань, отданная десяти известным авторам детективных повестей. Один из наиболее интересных рассказов, *Тейбл-ток 1982 года*, посвящен Эдгару Аллану По. Тип интертекстуальности в нем не соответствует ни пародии, ни подражанию. Это скорее всего вид апокрифии, создающей множество текстов По, модель, исполняющая функцию матрицы нового рассказа.

Mariusz Kraska
Uniwersytet Gdański

Prosta sztuka zabijania? O konwencji kryminału we współczesnej prozie

Z pewną emfazą można rzec, że powieść kryminalna jest jeśli nie najważniejszym, to przynajmniej jednym z ważniejszych zjawisk XX- oraz młodej jeszcze XXI-wiecznej historii literatury. Ten dyskusyjny z pewnością sąd straci nieco na swej kontrowersyjności, gdy to znaczenie mierzyć będziemy liczbą napisanych, wydanych i przeczytanych książek, które kryminałami są lub za takowe uchodzić miały. Mimo że w kulturze miara ilości daleka jest od ideału, to jednak apelowałbym o większy umiar i rozwagę przy zupełnym jej lekceważeniu w tym konkretnym kryminalnym przypadku, o ile naturalnie zaakceptujemy założenie, że fikcja, nie tylko literacka zresztą, ma jakoweś, zwykle trudne do zdefiniowania przełożenie na coś, co bardzo umownie nazywa się społeczną świadomością.

Spostrzeżenie to wydaje się o tyle warte uwagi, że współcześnie mamy do czynienia — nie tylko na gruncie polskim przecież — z niezwykłą w swych rozmiarach inwazją kryminału na obszary, na których dotąd jego obecność albo nie była zauważalna w ogóle, albo miała charakter incydentalny, a i wówczas traktowana była w sposób raczej lekceważący z racji przypisywania temu gatunkowi prozy marginalnej funkcji. Tymczasem obecnie agresja[1] ta ujawnia się na kilku polach i obejmuje swym zasięgiem różnorakie obszary.

[1] Używam w tym kontekście metaforyki militarnej bynajmniej nie z pobudek dydaktyczno-polemicznych. W swoich rozważaniach chciałbym zachować aksjologiczny dystans wobec opisywanych w tym tekście zjawisk, a jeśli o wyłamaniu się wobec deklarowanej zasady neutralności można by mówić, to dotyczy ono jedynie i aż chęci sięgnięcia przez autora po obrazowo-sugestywny arsenał słowny w celu nawiązania czytelniczego kontaktu.

Zacznijmy od automatycznych skojarzeń. Sięga się dziś po tematy, które w klasycznych opowieściach detektywistycznych czy w modelu „czarnego kryminału" dawniej nie miały prawa zaistnieć. Powstają zatem historie, rozgrywające się w platońskiej akademii, znamy detektywistyczne opowieści z innymi filozofami w rolach wcale nie trzeciorzędnych, ukazały się tytuły, dla których tematycznym kontekstem są fizyka kwantowa i psychoanaliza. Niektórzy z czytelników dzięki sensacyjno-kryminalnym fabułom mieli możliwość poznania szczegółów z życia takich pisarzy, jak Charles Dickens czy uznawany powszechnie za odkrywcę analitycznego (mylnie nazywanego dedukcyjnym) literackiego śledztwa — Edgar Allan Poe. Ba, mamy już nawet kryminały do potęgi, kryminały apokryfy, odwołujące się do zdarzeń i losów fikcyjnych postaci (Sherlock Holmes) czy konkretnych słynnych powieści (*vide FM* Borysa Akunina).

Oczywiście, tematyczne konfiguracje i osnute wokół nich domagające się rozwikłania zagadkowe wariacje przybierają jeszcze inne formy. Nie ukrywam nawet, że zaproponowana przeze mnie antologia fabularnych motywów w pewnym sensie zasługuje na miano jawnie tendencyjnej, niemal każdy bowiem ze składających się na nią przykładów odwołuje się do postaci, tekstów, zjawisk lub dziedzin, które dotąd zarezerwowane były wyłącznie dla wysokoartystycznego obiegu. Nie przykładałbym jednak do tego faktu specjalnego znaczenia. Z kilku powodów. Pozostanie ich kilka nawet wówczas, gdy spośród nich wykluczymy oczywistą konstatację, że zapożyczanie znaków kultury wysokiej stanowi jedną (nie jedyną) z form kształtowania się kultury popularnej. Ważniejsze wydają się argumenty inne.

Po pierwsze, tematyczna ingerencja w coraz to nowe dziedziny jest naturalnym przejawem gatunkowej ewolucji, zwłaszcza wtedy, gdy dotyczy takich form, jak kryminał w jego różnych odmianach, których schemat fabularny z oporem poddaje się systemowym procesom rewitalizacji. W tym kontekście wskazana przeze mnie tendencja byłaby tylko — co prawda, bardzo wyrazistą — ale jednak zaledwie ilustracją paradoksalnego sposobu istnienia każdej popularnej konwencji, która aby przetrwać, aby pozostać produktywną — oscyluje między innowacją i powtórzeniem, kontynuacją i zerwaniem. Po wtóre — zwrot ku historii, literackim artefaktom itd. jest po prostu przejawem kulturowej mody, za którą zapewne odpowiedzialny jest sukces Umberta Eco i jego *Imienia róży* wraz z motywem średniowiecznej biblioteki i zaginionego rękopisu drugiej księgi Arystotelesowskiej *Poetyki*. Trzeba też jednak przyznać, że dążenie do nadawania aury egzotyki i niezwykłości od zawsze w literaturze popularnej, w tym także jej kryminalnej reprezentacji, było stałym elementem gry. Wystarczy, że odwołamy się do Agathy Christie, która z racji swych zainteresowań i profesji drugiego męża chętnie wykorzystywała choćby historyczną i archeologiczną scenografię do budowania swojej sceny zbrodni i towarzyszącej jej zagadki. I po trzecie wreszcie — historyczno-filozoficzno-

-literacki wątek okazuje się tylko jedną z wielu tendencji, których pojawianie się można zaobserwować gdzieś od połowy lat siedemdziesiątych. XX wieku najpierw w amerykańskim, a potem w europejskim kryminale, a które dziś rozwijają się w tempie jednostajnego przyspieszenia. To właśnie ich istnieniu zawdzięczamy czasami mylące, czasami tylko czysto marketingowe pseudonazwy genologiczne w rodzaju: kryminał społeczny, feministyczny, lesbijski, gejowski, miejski czy ekologiczny.

Jakkolwiek wyda się to stwierdzeniem rozczarowującym, poświęciłem tyle miejsca tematycznemu wątkowi jedynie z tego względu, że nie o nim chciałbym pisać. Rzecz w tym, że bardziej zastanawiające jest nie to, jakiego rodzaju sceneria może stać się kanwą kryminału, bo może właściwie każda, lecz dlaczego obserwujemy trudny przecież do zignorowania zwrot ku detektywistycznej intrydze. Innymi słowy: swoje zainteresowanie kieruję z większą uwagą nie na galerię kryminalnych tematów, ale na przyczyny, dla których ta galeria rośnie w tak zawrotnym tempie, a problem ten zyskuje na wartości, kiedy przypomnimy sobie, że nie zawsze tak było. Wystarczy, że odświeżymy opinię Juliana Symonsa, autora klasycznej już książki *Bloody Murder* z 1972 roku, w której kreśli on sugestywny obraz ewolucji gatunku stopniowo oddalającego się od detektywistycznego wzorca opowieści-zagadki i ustępującego miejsca odmiennej ze swej natury formule thrillera[2]. Wreszcie związane z tym problemem pytanie, co jest takiego niezwykłego w konwencji kryminału, zyskuje na znaczeniu choćby z tego powodu, że nie pozwala przeoczyć faktu, iż po ten rodzaj prozy sięgają pisarze nieposądzani dotąd o romans z kulturą popularną. Fakt ten, a także ugruntowany wysoki status powieści kryminalnej, o której „nobilitacji" i „uznaniu" pisał już przed laty Roman Zimand[3], pozwalają stwierdzić, że w dziedzinie tego gatunku obserwujemy aż nadto wyraźne tendencje wskazujące na zacieranie się granicy między literaturą popularną i wysokoartystyczną.

Na to ostatnie postawione wprost pytanie jest aż nadto klarowna acz banalna odpowiedź, bo przecież w rynkowej gospodarce każdy przeczytany egzemplarz książki ma konkretną cenę. A tak sformułowana diagnoza raz jeszcze każe zastanowić się nad przywołanym wcześniej kulturowym kryterium ilości. Niemniej jednak daleki byłbym od uznania tej odpowiedzi za zadowalającą i nie o jej bezkompromisową prostolinijność mi chodzi. Kluczową kwestią jest raczej to, że ekonomiczna interpretacja niczego nie wyjaśnia albo inaczej: wyjaśnia problem, ale tylko na poziomie potencjalnych motywacji jednostki, nie tłumacząc tym samym tego, co tłumaczyć zamierzała. Mówiąc wprost, materialny aspekt całej sprawy mylnie kieruje naszą uwagę w stronę

[2] Zob. J. Symons: *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London 1972.

[3] Zob. R. Zimand: *„Uznanie" i „nobilitacja" literatury kryminalnej*. „Kultura i Społeczeństwo" 1963, nr 2.

miłych z racji wypływających z nich korzyści, ale jednak tylko skutków czy objawów. Tymczasem cechą bardziej użytecznej eksplikacji jest raczej skupienie się na przyczynach owych skutków. Bo skoro nawet stwierdzimy, że wszyscy autorzy już napisali, piszą bądź napiszą kryminał dla pieniędzy, to nadal będziemy bezradni wobec pytania, dlaczego ten kryminał owe zyski zapewnia. W tym przypadku raz jeszcze sprawdza się jedna z podstawowych reguł kryminalnej konwencji, zgodnie z którą należy odrzucić to, co oczywiste, gdyż nawet jeśli jest prawdą, to tylko w jej małym zakresie. Pozostawiwszy zatem finansowy trop poza głównym przebiegiem śledztwa, jakim jest w gruncie rzeczy niemal każdy badawczy tekst, można już bardziej na serio potraktować inne ślady.

Mam tu na myśli zeznania „naocznych" świadków, którzy są mimowolnymi bohaterami tego wystąpienia, a którzy po części występują w nim także w roli „podejrzanych". Rzecz jasna, chodzi o pisarzy, którzy zdecydowali się, w mniej lub bardziej eksplicytnej postaci, zmierzyć z rzekomo „prostą sztuką zabijania", jeśli wolno tu nawiązać do znanej formuły wymyślonej przez Raymonda Chandlera. A owymi zeznaniami jest kilka spośród pisarskich komentarzy koncentrujących się na poetyce i funkcji kryminalnego modelu, które chciałbym z sobą zestawić na zasadzie konfrontacji. Z pewnością wybór ten odległy jest od kompletności, a kryterium selekcji również dla samego autora nie do końca jasne. Jednakże właśnie ta dezynwoltura oraz odmienny historyczny i pragmatyczny kontekst, w jaki uwikłane są przywołane za moment wypowiedzi — dają pewne nadzieje, by widzieć w nich, powiedzmy, że „naturalne", świadectwa twórczego odbioru, które można by uznać za reprezentację kilku charakterystycznych postaw przyjmowanych wobec kryminalnej konwencji.

Pierwszą z nich personifikuje postać Stanisława Lema i jego pochodzący z 1960 roku felieton *O powieści kryminalnej*, wydany dwa lata później w zbiorze *Wejście na orbitę*[4]. Podaję te daty nie bez przyczyny, bo ledwie kilka miesięcy wcześniej, przed napisaniem skromnego w swych rozmiarach, ale i w treści felietonu, Lem wydał *Śledztwo*, a więc powieść, w której po raz pierwszy (i nie ostatni) odwołał się do konwencji kryminału.

Wystąpienie autora *Solaris* zaczyna się od stwierdzeń niezbyt oryginalnych. W charakterystycznej dla siebie stylistyce zarzuca on np. Agacie Christie „babskie, niezmożone gadulstwo i psychologię z trzeciej ręki", nie waha się twórczości osnutej wokół wykrycia sprawcy zbrodni zestawiać nawet z socrealistyczną powieścią produkcyjną. Nieco ciekawiej prezentuje się jego pomysł, by europejski (tzn. detektywistyczny) model kryminalny porównać do „budowania maleńkich żaglowców we wnętrzu flaszek", z których żaden

[4] S. Lem: *O powieści kryminalnej*. W: Idem: *Wejście na orbitę*. Kraków: WL 1962, s. 51—74.

nie może pływać, „ale nie o to przecież chodzi”[5], jak zauważa sam Lem. Tylko nieco mniej „dostaje się” w tym samym tekście „czarnemu kryminałowi”, głównie z racji stylistycznej sprawności umożliwiającej oddanie „immanentnej zgnilizny, przepajającej wszystko w świecie bogatych Amerykanów”[6]. W sumie jednak, jeśli pominiemy antyzachodnią awersję typową dla wczesnego Lema, werdykt jest miażdżący dla obu postaci literackich „zbrodni”. Warto go przytoczyć w nieco dłuższej, oryginalnej wersji, także dlatego, że nie tylko do popularnej prozy się odnosi:

> Trzeba tu działać (o pisaniu mówię wciąż, rzecz jasna, nie o mordowaniu) intuicyjnie, na wyczucie, żeglując między Scyllą martwo zrodzonego, nadmiernie na mitach prowadzonego szkieletu akcji, a Charybdą kompletnego chaosu, absurdalnego nadmiaru przypadkowych pociągnięć […]. Urzeczywistnić w książce wszystkie te […] rykoszety naszych zamierzeń, potknięć […], w które tak obfituje życie, odtworzyć je z ich puszkiem przelotności […] jest rzeczą, o jakiej marzy każdy pisarz — oprócz, bodaj, kryminalnego[7].

Przywilejem historyka literatury jest nie tylko rozpoznanie w tym fragmencie odniesień do nieodległego fikcyjnego *Śledztwa*, lecz przede wszystkim — co może wydaje się ciekawsze — projektu przyszłej powieści kryminalnej, jaką szesnaście lat później okaże się *Katar*. W tym sensie więc obsesja uchwycenia przypadku jako zasady rządzącej światem, pożądanie nieuchwytności, w kontekście kryminału, pozwalałoby na stworzenie w intensywnych barwach portretu Lema — skrajnego realisty. Z kolei teoretyka w tym samym fragmencie zainteresuje bardziej punkt widzenia, z perspektywy którego pisarz dokonuje oglądu popularnego gatunku. Bardzo roboczo, bez szczególnego przywiązania do tego terminu, można by ten sposób ochrzcić mianem negatywnej **strategii wyobcowania**.

Istota tej strategii polega na tym, jak w *Śledztwie* czy w *Katarze*, że podsuwana czytelnikowi sytuacja wyjściowa niejako prowokuje do przywołania znanych z powieści detektywistycznej skryptów zachowań po to tylko, by w miarę podążania za narracją wzorce te i zakodowana w nich wizja rzeczywistości oraz związana z nią antropologia niejako samoistnie poddawały się procesowi unieważniania. Wbrew jednak dość powszechnym opiniom towarzyszącym refleksji nad tego rodzaju grami (z) konwencją zabieg ten wykracza poza ramy parodystycznej transformacji. Prowadzona przez Lema gra

[5] Ibidem, s. 58. Na marginesie można zauważyć, że sugerowany w tym obrazie zarzut braku realizmu powieści kryminalnej Lem powtórzy kilka lat później, gdy będzie pisał o panującym w jej obrębie jak najbardziej fantastycznym determinizmie optymistycznym, objawiającym się na polu epistemologii (por. S. Lem: *Fantastyka i futurologia*. T. 1. Kraków: WL 1989, s. 122).

[6] Ibidem, s. 68.

[7] Ibidem, s. 71.

nie przybiera bowiem dialektycznej formy przywoływania schematu i jego natychmiastowej kompromitacji, co zwykle dzieje się w przypadku gestów parodystycznych, choćby takich, które znamy z *Doskonałej próżni*. Strategia wyobcowania — to prawda — tak jak parodia zmierza do poznawczej demistyfikacji, ale opiera się na odmiennym mechanizmie.

Jej logiką jest reguła rekonstrukcji, stąd podobne do modelu Lema powieści będą koncentrowały się na tym, czego kryminalna konwencja nie jest w stanie zaakceptować, co z zasady musi odrzucić, by uprawomocnić swoje istnienie. Przy czym proces ten nie odbywa się na skutek deformowania tradycyjnych kompozycyjnych bloków kryminału[8], takich jak śledztwo, zbrodnia czy pościg, lecz raczej uchylaniu ich znaczenia w fabularnym przebiegu bądź nadawaniu im zupełnie nowej postaci przy jednoczesnym utrzymaniu w mocy najważniejszej dominanty każdej powieści kryminalnej, jaką jest zagadka i związany z nią — jakby powiedział Roger Caillois — narracyjny „porządek odkrycia"[9]. Różnica polega na tym, że w tak powstałym alternatywnym kryminale *enigma*, a wraz z nią czytelnicze zaangażowanie nie koncentrują się na fundamentalnym pytaniu: kto jest winny? Zmuszają raczej do subwersywnego w swej naturze stawiania wątpliwości — w różnych odmianach — czy przypadkiem w ogóle o winie mówić można lub też każą negować (i pragnąć zarazem) jakiegoś poznawczego ładu w świecie rozumianym zarówno w jego socjalnym, jak i metafizycznym kontekście.

W tym znaczeniu rekonstrukcja okazuje się więc strukturalnym gestem, mającym pomóc uczynić z kryminalnej intrygi na powrót historię możliwą, tzn. taką, w której jako czytelnicy będziemy gotowi pogodzić się z naszą niewiedzą, w której na powrót znajdzie się miejsce na „puszek przelotności" i „rykoszet potknięć", by na zakończenie tego wątku raz jeszcze przypomnieć uwagi Lema. Zauważmy jednak, że to wewnętrznie sprzeczne doświadczenie dzięki kryminalnemu schematowi nabiera figuralnego statusu syllepsy: jest i nie jest osiągalne. Niewykluczone, że właśnie ta potencjalna dwuznaczność czyni z detektywistycznego modelu śledztwa tak nośną metaforę epistemologiczną[10].

---

[8] Odwołuję się tu do kategorii zaproponowanej przez S. Lasicia w jedynej wydanej dotychczas po polsku monografii (jeśli nie liczyć antropologicznie ukierunkowanej pracy Mariusza Czubeja *Etnolog w mieście grzechu*. Gdańsk: Oficynka 2010) *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Przeł. M. Pertyńska. Warszawa: PIW 1976, s. 49—70.

[9] Zob. R. Caillois: *Powieść kryminalna, czyli jak intelekt opuszcza świat, aby oddać się li tylko grze, i jak społeczeństwo wprowadza z powrotem swe problemy w igraszki umysłu*. W: Idem: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Przeł. i wyboru dokonał J. Błoński. Warszawa: PIW 1967, s. 167—209.

[10] Na ten poznawczy aspekt detektywistycznego modelu kładzie nacisk Brian McHale w swoim głośnym eseju, czyniąc z niego, w kontrowersyjny zresztą sposób, paradygmat prozy modernistycznej w ogóle (por. B. McHale: *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*. Przeł. M.P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Wybór i oprac. R. Nycz. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszyński 1997, s. 336—377).

Poznawcza strategia wyobcowania bynajmniej nie jest jedyną z form adaptacji kryminalnej konwencji na potrzeby prozy pretendującej do czegoś więcej niż tylko miano zajmującej intelektualnej łamigłówki. Skrajnie odmienną jej postać zdaje się reprezentować powieść Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Zanim jednak słów parę przyjdzie temu utworowi poświęcić, wypada zwrócić uwagę na opinie autorki na temat kryminału. Kto wie zresztą, czy nie są one momentami bardziej zajmujące od samego tytułu, z racji którego popełnione zostały. W jednym z wywiadów promujących najnowszą powieść pisarki znajdziemy bowiem taki oto passus, w którym Tokarczuk ułatwia autorowi niniejszego artykułu zadanie i wprost wskazuje powody współczesnego zainteresowania (nie tylko jej przecież) sensacyjną prozą:

> Możliwe — tłumaczy — że kryminał stał się gatunkiem, który najbardziej nadaje się do opisywania niejednoznacznych czasów, w których żyjemy. Świata, gdzie współistnieją różne systemy wartości i fundamentalne kiedyś pojęcia tracą kontury. Poza tym jesteśmy przyzwyczajeni do patrzenia na świat poprzez media, a one zawsze szukają sensacji, a tam, gdzie jej nie ma, tworzą ją. Zjawisko, problem muszą być sensacyjne, bo inaczej w ogóle nie zostaną zauważone[11].

Przytoczony w izolacji komentarz wydaje się powielać jedną z coraz powszechniejszych opinii sankcjonujących postmodernistyczny imperatyw zacierania granicy między kulturą wysoką i popularną, które — dodajmy tylko na marginesie — czasami towarzyszą zjawiskom niemającym z postmodernistyczną estetyką nic wspólnego. Jednakże w zestawieniu z głosem Lema niektóre z zawartych w wypowiedzi Tokarczuk wątki zyskują na znaczącej wyrazistości w myśl działania psychologicznej reguły kontrastu. I właśnie uzyskany tą drogą jakościowy suplement pozwala lepiej zrozumieć odmienny charakter gry współcześnie prowadzonej z kryminałem, której patronuje podejmowanie pisarskich działań regulowanych przez **strategię oswojenia**.

Mówiąc o oswojeniu, przyswajam dla własnych celów termin wprowadzony w teoretycznoliteracki obieg przez Jonathana Cullera, wedle którego czytelnik obcując z nieznanym sobie tekstem skazany jest zawsze na czynienie go sobie poddanym[12]. Przy czym proces ten, który można nazwać interpretacją, polega na osadzaniu tego, co nieznane, w kontekstach gwarantujących nadanie czytanemu tekstowi statusu spójności i sensowności, ale

[11] *Zbrodnia i astrolożka. Rozmowa Agnieszki Wolny-Hamkało z Olgą Tokarczuk*. „Gazeta Wyborcza. Duży Format" z 20 listopada 2009 roku.

[12] Zob. J. Culler: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. Sieradzki. W: *Znak — styl — konwencja*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa: Czytelnik 1977, s. 146—196.

— co ważne — zawsze na podstawie wysokich skonwencjonalizowanych i niekiedy bardzo różnych procedur, za jakie Culler uważa takie zabiegi, jak np. uznanie czegoś za rzeczywistość bądź — w skrajnie odmiennej sytuacji — zaklasyfikowanie jakiejś wypowiedzi jako parodii lub ironii. Autor *The Literary in Theory* pisze oczywiście o pragmatyce odbioru, nic nie stoi na przeszkodzie jednak, by jego pomysł przeszczepić z małymi retuszami na płaszczyznę nadawania.

W tej odwróconej perspektywie oswojenie okaże się wówczas nazwą retorycznej figury, której istotnym zadaniem jest sprawowanie funkcji fatycznej. Nadawanie przy jej użyciu konkretnej fabule postaci kryminalnej — nieistotne tu jest, czy chodzi o wersję detektywistyczną, powieść *noir* lub thriller — motywuje przede wszystkim nakaz wykreowania takiej sytuacji komunikacyjnej, w której odbiorca będzie mógł czuć się zadomowiony.

Toteż w oswojeniu można widzieć całkowite przeciwieństwo strategii wyobcowania, w której poszczególne składniki najczęściej detektywistycznej formuły mają rację bytu o tyle, o ile fundują alternatywną względem ich macierzystego wzorca historię. W tym sensie stają się więc organicznym elementem całościowej struktury, nośnikiem znaczeń, które bez nich w ogóle nie mogłyby zaistnieć. Nieważne, że odbywa się to albo wskutek konsekwentnego zawodzenia oczekiwań odbiorcy (tu na myśl przychodzi np. Tadeusz Konwicki i jego *Czytadło*) przygotowującego czytelnika na to, że rozwiązanie fabularnej intrygi nie przyniesie — jak w kryminale — niespodzianki, albo takiego poprowadzenia narracji, w której ten zawód przybierze postać gwałtownej finalnej erupcji (wzorcowo realizują ten scenariusz utwory Friedricha Dürrenmatta). A dzieje się tak, ponieważ w tego rodzaju grach właściwe znaczenie odsłania się zawsze poprzez ruch negacji.

Tymczasem w utworach, które są efektem posunięć będących konsekwencją strategii oswajania, taka wewnętrzna gra o znaczenie ustępuje miejsca innym procesom. Zgodnie bowiem z logiką pastiszu, rozumianego tu jako powtórzenie obcego wzorca, w tym modelu nie dochodzi do żadnego semantycznego napięcia między absorbowanym oryginałem a korzystającym zeń hipertekstem. Mówiąc krótko: w ten oto sposób gatunkowa interakcja staje się *vehiculum* perswazyjnej intencji eksponowanej kosztem znaczenia. Przypomnijmy w tym kontekście końcowy fragment wypowiedzi autorki *Gry na wielu bębenkach*: „[…] jesteśmy przyzwyczajeni do patrzenia na świat poprzez media, a one zawsze szukają sensacji".

Jeśli zestawimy tę opinię z poprzedzającym ją komentarzem, nasuwa się wniosek, że oswajanie kryminalnej fikcji czyni zeń jedynie atrakcyjne medium; im bardziej skupiające uwagę odbiorcy, tym lepiej. Konkluzja ta wszakże pozostawia poczucie niedosytu. Choć dotyka istoty sprawy, to nie doprowadza perswazyjnego wątku do końca. Chcąc usunąć to zaniedbanie, raz jeszcze wypada oddać na moment inicjatywę autorce, która w innym wy-

wiadzie wyznaje, że w pracy nad *Pługiem*… zależało jej „na bezpiecznej formie łatwo czytającej się powieści”[13].

Owe manifestacyjnie podkreślane „łatwość” i „bezpieczeństwo” rzeczywiście są w kryminalnym projekcie Tokarczuk kategoriami kluczowymi, jeśli chodzi o postulat fundowania pewnej czytelniczej wspólnoty wokół przedstawianego w powieści problemu. Dopiero rozpatrywane wespół z medialną „atrakcyjnością” konwencji zbrodni pozwalają zrozumieć, że kryminał czy „thriller moralny” — jak nazywa swą książkę pisarka — projektuje sytuację odbioru stanowiącą swoistą symulację doświadczenia audiowizualnego. W stylistyce hiperboli można by tę myśl ująć następująco: czym innym jest przeczytać o groźnym wypadku samochodowym, a czym innym ten wstrząsający obraz zobaczyć. Kryminalna konwencja w perswazyjnej powieści Tokarczuk jest właśnie instrumentem z założenia podsycającym emocjonalizację odbioru na miarę owej medialnej „wizualizacji”. W tym sensie więc zarówno makabryczny obraz sarniej głowy w reklamówce, jak i unaoczniające skojarzenie myśliwskiej i kościelnej ambony z obozowymi strażnicami są jedynie emocjonalnymi ładunkami mającymi zburzyć czytelnicze przyzwyczajenie. Tylko że taka strategia ma swoją cenę. Umowną, bo przecież dla wszystkich jest jasne, że fikcyjna (a zatem „łatwa” i „bezpieczna”) formuła kryminalnej zagadki nasuwa jeszcze jedno skojarzenie — z estetyką reklamy, gdyż *de facto* do tych samych pokładów emocjonalności fikcji się odwołuje.

Strategią wyobcowania rządzi logika dekontekstualizacji, podporządkowana testowaniu epistemologicznej nośności konwencji kryminału. Strategia oswojenia wykorzystuje tę samą konwencję — w głównej mierze — jako użyteczne narzędzie sprzyjające emocjonalizacji odbioru. Trzeci ze sposobów przeszczepiania popularnego gatunku otwiera jeszcze inną rozwojową perspektywę. I tak jak w poprzednich dwóch przypadkach pochopne byłoby utożsamienie go z którąś z estetycznych czy poetologicznych kategorii parodii czy pastiszu, które najczęściej służą do opisu złożonych architekstualnych odniesień charakterystycznych dla współczesnej prozy. Na tym jednak kończy się podobieństwo między tym trzecim sposobem a pozostałymi dwoma formami użycia kryminalnej formuły. O ile bowiem w schemacie wyobcowania dominantą narracyjnych operacji był tekst czy — ściślej rzecz ujmując — fabuła i skrywana w jej obrębie znaczeniowa kontrabanda, a w modelu oswojenia ciężar intertekstualnych operacji nakierowany był na odbiorcę, o tyle **strategia**, którą proponowałbym ochrzcić mianem **agonu** — w centrum zainteresowania stawia Autora. Nie nadawcę, byt tekstualny, lecz rzeczywistego twórcę, który wikła się w skomplikowany proces literackiej interakcji.

[13] *Świat ambon. Z Olgą Tokarczuk w nowym wspaniałym świecie rozmawiają K. Dunin i R. Kurkiewicz*. „Krytyka Polityczna” 2010, nr 20—21, s. 124.

Termin ten — o *agonie* naturalnie mowa — zaczerpnięty został z pracy Rogera Caillois i obok *alea, mimicry* oraz *ilinx* określa jeden z czterech zasadniczych typów gier regulujących nasze życie społeczne[14]. W rozważaniach francuskiego socjologa utożsamiony jest z tą postacią gier, których istota polega na tym, że „każdy współzawodnik chce dowieść swej przewagi w danej dziedzinie"[15]. Oczywiście, przy tak zakreślonej definicji literatura nie mieści się w granicach *agonu*, nie jest bowiem formą rozgrywek sportowych. Raczej sytuować by ją należało w przestrzeni *mimicry* jako zabawy opierającej się na „zawieszeniu" rzeczywistości i aktorskim „urzekaniu widza"[16]. Stopień komplikacji jeszcze wzrasta, gdy powrócimy do cytowanego już wcześniej eseju Caillois poświęconego kryminałowi. Jego środkowy rozdział, zatytułowany *Gra* właśnie, zamyka taka oto puenta: „Powieść kryminalna przestaje więc w końcu zasługiwać na nazwę powieści. U kresu ewolucji ukazuje też swą prawdziwą naturę. Nie jest opowieścią, ale grą, nie historią, ale zadaniem"[17].

Rzecz jasna, o zadanie do rozwiązania dla czytelnika kryminałów chodzi i jego „wyścig" z powieściowym detektywem o to, komu pierwszemu uda się znaleźć prawidłową odpowiedź. Tak rozumiany *agon* opisywałby odmienną relację, odnoszącą się do innego poziomu komunikacji. Można mieć jednak i tu wątpliwości, czy gra ta jest rzeczywiście *agonem*. Jeśli bowiem żywiołem *agonu* jest rywalizacja, to nagrodą i stawką w grze — odniesienie zwycięstwa. Tymczasem sytuacja czytelnika powieści kryminalnej nie mieści się w granicach tej prostej logiki. Zdolność zaciekawienia nas, odbiorców, fundowana przez pozornie niemożliwą do rozwikłania fabularną zagadkę, potęguje się w chwili, gdy jako potencjalni śledczy ponosimy klęskę. Jest to zatem przypadek paradoksalny: przegrana rodzi naszą przyjemność. I odwrotnie — odkrycie tajemnicy zbrodni przed doprowadzeniem do końca narracji co prawda dostarcza satysfakcji, daje nam, czytelnikom, poczucie chwilowej przewagi, ale odbywa się to kosztem pogardy dla tekstu i ostatecznego nim znudzenia.

Mając na względzie te wątpliwości, chciałbym zwrócić uwagę, że istnieje jeszcze inna możliwość zdefiniowania strategii *agonu* w kontekście adaptacji popularnej prozy dla potrzeb literatury wysokiej. Jej ilustracją zaś chciałbym uczynić — na zasadzie kompozycyjnej symetrii, tak jak to miało miejsce w poprzednich dwóch przypadkach — wypowiedź kolejnego pisarza, Marcina Świetlickiego. W jednym z wywiadów udzielonych Stanisławowi Beresiowi autor powieści kryminalnej *Dwanaście* zapytany o dokonywany przez

[14] R. Caillois: *Gry i ludzie*. Przeł. A. Tatarkiewicz i M. Żurowska. Warszawa: Volumen 1997, s. 21—40.

[15] Ibidem, s. 24.

[16] Ibidem, s. 23—31.

[17] R. Caillois: *Powieść kryminalna*…, s. 191.

siebie demontaż tradycyjnych reguł kryminalnej poetyki zdobywa się na taki oto komentarz:

> […] tu chodzi o to, że niektóre ważne rzeczy dzieją się poza kartkami książki. Bohater, odchodząc na moment z książki, strzela, urządza pościgi samochodowe… Ale to są sceny poza tą książką. Opisuję za to dokładnie takie momenty, kiedy bohater wreszcie może sobie odpocząć, napić się alkoholu[18].

Co oczywiste, mamy tu do czynienia z formą szyderczej prowokacji. Do pewnego stopnia można by skojarzyć ją nawet z technologią medialnych przekazów, jak dzieje się to ze strategią oswojenia. Byłoby to jednak zestawienie bardzo powierzchowne i mylące. Tam estetyka szoku podporządkowa jest regule adaptacji i podtrzymania komunikacyjnego kontaktu; tu przedrzeźniany styl kolorowej prasy, epatowanie ekstremum ma znamiona gestu zerwania. Jest składnikiem medialnej zgrywy. Jeśli więc mielibyśmy dopatrywać się w tym przykładzie funkcji perswazyjnej, to dotyczyłaby ona przede wszystkim autorskiej autokreacji.

Bezpośrednim kontekstem dla rozmowy Beresia ze Świetlickim są dwa centralne wątki, które przewijały się w niemal wszystkich recenzjach i omówieniach trylogii krakowskiego twórcy — rzekomej tożsamości mistrza, powieściowego detektywa-alkoholika, z postacią samego Świetlickiego oraz gatunkowej klasyfikacji całego cyklu, któremu to wyzwaniu patronowały etykiety arcyantykryminału, antykryminału, kryminału groteskowego, niby-kryminału itp. Autor powieści *Dwanaście* naturalnie unieważnia prawomocność takich zachowań, ale przecież były one wpisane w regułę konstruowania sensu w jego utworze, tak jak założonym z góry elementem było użycie przez „Mistrza słowa" figury małego mistrza do odegrania quasi-autobiograficznej opowieści.

W ten sposób zinterpretowany *casus* Świetlickiego — mam nadzieję — pozwala lepiej zrozumieć mechanizm funkcjonowania strategii *agonu*. Jej domeną jest nie tylko przestrzeń fikcji, ale też stosunek autora do tej fikcji. Zagadka zakodowana w przestrzeni powieści Świetlickiego prowokacyjnie i złudnie zdaje się zachęcać do rozwiązania zagadki innej. Sugeruje istnienie — jasne, że niepełnej i niebezpośredniej — koincydencji między fikcją powieściowej rzeczywistości i rzeczywistością fikcji kreowanej przez samego autora powieści. Oczywiście, jest to — jak w klasycznej wersji detektywistycznej opowieści — fabularna „pułapka na myszy", w którą wpadamy jako czytelnicy-zbrodniarze, co odbywa się nie bez udziału dobrze bawiącego się swoim spektaklem pisarza. Można się sprzeczać, czy niewątpliwie ludycz-

[18] *Marcin Świetlicki: Jestem mistrzem słowa*. Rozmowę przeprowadził Stanisław Bereś. „Dziennik" z 10 czerwca 2007 r.

ny aspekt, bazujący na ironicznym *exodusie* poza granice fikcyjnej narracji, stanowi jedyną wartość strategii *agonu*, a może precyzyjniej należałoby powiedzieć — *agonalnej*, skoro w tym modelu autor jest dla odbiorców zawsze tym, który przeżył swoją śmierć (w myśl zasady z brukowej literatury zaczerpniętej: zabili go i uciekł). Zapewne nie, ale ekspansywna wyrazista obecność tej ludycznej strategii manifestującej przewagę autora nad swym czytelnikiem sprawia, że pozostałe znaczeniowe warstwy czytanego dzieła nie mogą nie być przeniknięte ową dwuznaczną ludycznością.

Na koniec, w formie podsumowania wypada zaznaczyć, że omówione tu trzy strategie są projektem czysto hipotetycznym, tzn. funkcjonują na prawach modelu. Co więcej, z racji gatunkowej konieczności wynikającej z ograniczonej objętości artykułu zaprezentowane zostały przede wszystkim w formie deklaratywnej czy postulatywnej. Bardziej wyczerpujący ich opis wymagałby zaś zarówno szerszego kontekstualnego odniesienia, jak i obszerniejszej argumentacji. Jest to kwestia niezwykle ważna i złożona, tym bardziej że w praktyce strategie te zdają się tworzyć wspólną figurę trójkąta, który każdorazowo wyznaczałby odmienny kształt uobecniania się kryminalnej konwencji w konkretnym tekście. Zważywszy na te zastrzeżenia, niech ostatnim zdaniem artykułu będzie zatem, mam nadzieję, niepłonne życzenie, że ten trójkąt nie będzie trójkątem bermudzkim, w którym sens kryminalnych odniesień bezpowrotnie zaginie.

Mariusz Kraska

The Simply Art of Murder?
Crime convention in a contemporary fiction

Summary

The author of this article, in his considerations, accounts for a presence of a crime fiction convention within a contemporary prose. Notably, in this context, he is keen on functions and ways of utilizing of one of the most popular sort of a mass literature to non entertainment needs. He depicts three fundamental strategies of adaptation: isolation, assimilation and *agon*. First of them consists in removing the basic rules of crime fiction and their new context in order to grant a criminal plot a status of a cognitive metaphor. Next on can understand the strategy of assimilation as an operation to afford possibilities for, using known and accepted convention of crime fiction, closer touch with a reader. In this meaning the assimilation mainly performs a persuasive function propitious emotionalisation of a perception. And a third one — strategy of *agon* — is determined as a kind of some writers game with the readers. It puts a problem of interpretation and mutual relations between fiction and reality in the center of examination. In this context the convention, by reason of predominant in crime fiction a logic of a puzzle, grows a very attractive form of a reader provocation.

Мариуш Краска

Простое искусство убивать?
О конвенции детектива в современной прозе

Резюме

Автор статьи выясняет присутствие конвенции детектива в современной прозе. В этом контексте его интересуют функции и способы применения одного из наиболее популярных жанров массовой литературы по отношению к потребностям неразвлекательноного характера. Описываются три основные стратегии адаптации: изоляция, ассимиляция и *agon*. Первая из них вытесняет главные принципы детектива и их новый контекст, для того чтобы гарантировать детективный сюжет в форме детективной метафоры. Вторая понимается как инструмент, дающий возможность использования известной и принятой конвенции детектива и более тесного контакта с читателем. В этом значении ассимиляция исполняет прежде всего воздействующую функцию, которая увеличивает эмоциональность восприятия. Третья стратегия, *agon*, является видом игры с читателем. Она служит тому, что вопрос интерпретации и взаимоотношений между вымыслом и действительностью становится во главе угла. В этом контексте, благодаря доминирующей в детективе логике загадки, она остается привлекательной формой провокации читателя.

Szymon Wałowski
Uniwersytet Śląski

(Re)konstrukcja kategorii prozy środka na podstawie powieści Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*

Ocena sytuacji polskiej prozy na początku XXI wieku wydaje się nader skomplikowana. Bez wątpienia nadal aktualne pozostają obserwacje dotyczące zaniku „centrali", sformułowane przez Janusza Sławińskiego[1], choć obecnie odnieść je można przede wszystkim do sytuacji zaniku jednorodnej grupy odbiorców, do jakiej literatura się odwoływała — „znikła »centrala«, bo znikł ten, kogo reprezentowała — czytelnik inteligencki"[2]. Równocześnie jednak wskazać należy coraz wyraźniejszą i wpływającą na życie literackie obecność centrali, wiązaną z oddziaływaniem rynku i mass mediów. W swoim szkicu Kinga Dunin pisze o dominującym dyskursie medialnym[3], Przemysław Czapliński zaś wymienia dokładne argumenty świadczące o powrocie centrali:

> […] upadek pism młodoliterackich jako rezultat procesu zastępowania dyskusji o literaturze informacją o książkach i zapowiedź przenoszenia tej informacji do wysokonakładowych gazet (najpierw były dodatki do kilku dzienników, potem zaś, od początku nowego stulecia, przede wszystkim ogólnopolskie tygodniki); dominacja niewielkiej grupy wydawnictw promujących literaturę konwencjonalną; standaryzowanie się oferty książkowej w księgarniach (eliminowanie książek niskonakładowych); umacnianie przez środki masowego przekazu standardowych gustów literackich; utrud-

[1] J. Sławiński: *Zanik centrali*. „Kresy" 1994, nr 2 (18).
[2] K. Uniłowski: *Kup pan książkę*. Katowice: Wydawnictwo FA-art 2008, s. 8.
[3] Zob. K. Dunin: *Czytając Polskę*. Warszawa: W.A.B. 2004.

> nione warunki debiutu; osamotnienie kultury przez państwowego mecenasa, wreszcie — co wydaje się jedną z kluczowych przyczyn — potęga monoideowej mentalności rozbudzanej przez politykę i media[4].

Wszystkie te obserwacje, choć sformułowane już pięć lat temu, obecnie raczej się uwypukliły, niż zaniknęły. Dodatkowo — co zauważa Uniłowski — w XX-wiecznej prozie polskiej doszło do specyficznego nałożenia się hierarchii. Nadal pozostaje w mocy podział na kulturę wysoką i niską, ale na tę hierarchię nakłada się podział na centrum i peryferia.

> W ramach pierwszego rozróżnienia od dzieła oczekiwano wartości artystycznych i poznawczych, w ramach drugiego wymagano jednocześnie atrybutów medialności i komunikatywności. Nawet jeśli na poziomie deklaracji obstawano przy odziedziczonym kodeksie, to jednak w praktyce należało uczynić coraz większe ustępstwa na rzecz reguł typowych dla showbusinessu[5].

Obserwacje te można podsumować, mówiąc o decydującym wpływie rynku na obieg literacki. Z jednej strony, kształtuje on gusta odbiorców, z drugiej — zmienia również instytucjonalne formy współczesnego życia literackiego. Do tych wniosków należałoby dodać także fakt zmiany samego postrzegania literatury na poziomie akademickim, teoretycznym. Chodziłoby tu o postępującą zmianę podejścia z literaturoznawczego na kulturoznawcze i uznanie prymatu tekstu kulturowego nad tekstem tylko i wyłącznie literackim. Oznacza to wykształcenie szerszej płaszczyzny, której badanie nie różnicowałoby typów tekstów na wysokie i niskie, niszowe i masowe, elitarne i egalitarne, itd., lecz zakładało wręcz specjalne ich zestawianie w celu dostrzeżenia różnych modeli prezentowania podobnych kwestii[6].

Wszystkie te problemy wyraźnie wpływają na kształt zjawiska, które określa się jako „prozę środka". Choć pojęcie to funkcjonuje już od dłuższego czasu i z powodzeniem jest używane, trudno wskazać opracowanie, wyjaśniające precyzyjnie, czym dokładnie jest to zjawisko.

Najbardziej trafna, ale jednocześnie zdecydowanie zbyt mglista jest definicja określająca „powieść środka" jako ten rodzaj twórczości prozatorskiej, który kierowany do czytelnika masowego, nieprofesjonalnego ma dawać mu poczucie obcowania z kulturą wyższą niż typowa literatura rozrywkowa. Można przywołać szereg sformułowanych w tym duchu definicji. Adam

---

[4] P. Czapliński: *Powrót centrali? Literatura w nowej rzeczywistości*. W: *Literatura w nowej rzeczywistości*. Red. G. Matuszek. Kraków: Księgarnia Akademicka 2005.

[5] K. Uniłowski: *„Proza środka", czyli stereotyp literatury nowoczesnej*. W: Idem: *Granice nowoczesności: polska proza i wyczerpanie modernizmu*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2006, s. 158.

[6] Zob. A. Easthope: *Literary into Cultural Studies*. Nowy Jork: Routledge 1991.

Wiedemann pisze o literaturze środka: „[…] ambitna, ale w granicach przyzwoitości, żeby czytelnik się nie wystraszył”[7], Dariusz Nowacki stwierdza, że ten rodzaj powieści to „zgrabne, atrakcyjne czytadła, konwencjonalne, ale skrojone z talentem i wyczuciem, nastawione na pełne porozumienie z odbiorcą”[8], z kolei Robert Ostaszewski nieco dokładniej dookreśla prozę środka, twierdząc, że jest to literatura „przeznaczona dla czytelnika, który zalewające rynek romansidła uważa za tandetę, ale jednocześnie prozę ambitną — za nudziarstwo. […] »Proza środka«, kreśląc zgrabne fabuły, które mają nie tylko bawić czytelnika, ale również pobudzać go do refleksji — oczywiście bez zmuszania do nadmiernego wysiłku intelektualnego — nie odkrywa przed czytelnikiem »nowych światów«, nie wskazuje na mało znane aspekty rzeczywistości […]. Taki kształt ukazywanego świata, jak również warsztatowa sprawność tej prozy zapewnić mają czytelnikowi bezpieczny odbiór tekstu. Stąd bierze się wyciszona metaliterackość oraz brak prowokacyjności w »prozie środka«”[9].

Dwie kwestie warte są szczególnego podkreślenia. Przede wszystkim — najistotniejsza dla prozy środka specyficzna chwiejna równowaga między elementami prozy popularnej i elementami prozy wysokoartystycznej. Równie istotna jest wskazywana przez większość krytyków kwestia „bezpieczeństwa” czytelnika, „bezproblemowej” fabulacji[10].

W przypadku konstytutywnego dla prozy środka współwystępowania elementów popularnych i elitarnych rysuje się wyraźny związek z formułą podwójnego kodowania, ściśle łączącą się z pojęciem literackiego postmodernizmu. Jedną z ważniejszych egzemplifikacji tego związku jest *Imię róży* Umberta Eco. „Utwór o Wilhelmie z Baskerville oraz kolejne powieści Eco uznano za wzorcowy przykład literatury postmodernistycznej, zrywającej z tradycyjnym podziałem na sztukę elitarną i popularną”[11]. Tym samym tak definiowana fabulacja postmodernistyczna ma wiele wspólnego z „literaturą środka”. Równocześnie jednak zaznaczają się wyraźne różnice.

> Po pierwsze, fabulacje są nazbyt mocno osadzone w literaturze popularnej, zbyt wielką rolę odgrywa w nich pierwiastek ludyczny, aby uniknęły kolizji ze stereotypowym wyobrażeniem „ambitnej” literatury. Po drugie, ich autorefleksyjność wydaje się „eksperymentalizmem”, bywa rozpoznawana jako rys takiego postmodernizmu, który nawiązuje do awangardy. Tenden-

[7] W. Bonowicz, A. Wiedemann: *Ja z jednej i ja z drugiej strony Erny Eltzner*. „Nowy Nurt” 1995, nr 23, s. 4.

[8] D. Nowacki: *Satysfakcja i satys-fuck-cja*. „FA-art” 1996, nr 3, s. 74.

[9] R. Ostaszewski: *Dolna strefa stanów średnich*. „Twórczość” 2000, nr 3, s. 132.

[10] Por. K. Uniłowski: *„Proza środka”*…, s. 178.

[11] Ibidem, s. 188.

> cja zatem, o której mówimy, skupia w sobie cechy obu zjawisk, dla których „proza środka" miała być przeciwwagą[12].

Choć związki formuły podwójnego kodowania z prozą środka są silne, trudno nie zgodzić się ze sformułowanymi przez Uniłowskiego argumentami. Z całą pewnością naturalnym dążeniem prozy środka jest jak najwyraźniejsze odcięcie się od literatury popularnej, stąd szczególnie silny rozrywkowy charakter tekstu nie jest tutaj pożądany. Warto natomiast zatrzymać się przy drugim argumencie. Wspomniana awangardowość fabulacji postmodernistycznej, od której „literatura środka" miałaby się odżegnywać, wiąże się z brakiem prowokacyjności, cechującym ten rodzaj literatury, co podkreślane jest we wszystkich przytoczonych próbach definiowania elitarnej prozy popularnej. Musi ona bowiem spełniać przede wszystkim wymóg komunikatywności. Rozwiązania awangardowe tę łatwość w komunikacji zaburzają. Sposoby na zachowanie tego bezpieczeństwa są dwa. Najważniejszym zabiegiem jest swoista kontynuacja modernistycznego modelu powieści, modelu realistycznego.

> Ostentacyjna troska o literackość, składność kompozycji, elegancki styl sprawia, że tym razem modernizm funkcjonuje wyłącznie na prawach estetycznego emblematu, znaku ikonicznego cenionej czy wręcz adorowanej formuły artystycznej z przeszłości, która ulega fetyszyzacji[13].

Dopowiedzieć należy, że z jednej strony ta troska jest wyborem artystycznym, z drugiej jednak pewną koniecznością. Żeby być rozumianym i czytanym, autor musi zadbać o wysoki poziom dostępności. Tym bardziej, że obecnie władza decydowania o tym, co się czyta, przeszła z rąk krytyków w ręce publiczności. W związku z tym to właśnie płaszczyzna modernistycznego realizmu stanowi płaszczyznę porozumienia z najszerszą grupą odbiorców. Jak stwierdza w jednym z wywiadów Antoni Libera: „Moim zdaniem, ludzie są głęboko znużeni tak zwaną awangardą, literaturą eksperymentalną i całą tą postmodernistyczną błazenadą"[14]. Dlatego też wśród tekstów zaliczanych do „prozy środka" znaleźć można przede wszystkim powieści psychologiczne i obyczajowe, a także związane z literaturą „zasiedlenia" czy literaturą „małych ojczyzn".

Drugą płaszczyzną porozumienia, nawiązującą oczywiście do realizmu, jest literatura popularna. Do tej kategorii należałoby zaliczyć przede wszystkim takie gatunki, jak powieść sensacyjna, kryminał, powieść fantasy czy

[12] Ibidem, s. 189—190.

[13] Ibidem, s. 193.

[14] *Żart, ironia, muzyka i głębsze znaczenie. Z Antonim Liberą rozmawia Władysław Rajcher*. „Nowe Książki" 1999, nr 1, s. 9.

science-fiction. Jak zauważa Wacław Forajter: „Literatura popularna, co wiąże się poniekąd z jej ekspansją po roku 1989, przyciąga uwagę czytelników »profesjonalnych«”[15]. W przypadku tego rodzaju odwołań genologicznych czy topicznych, choć trudno mówić o realizmie *sensu stricto*, sam model narracji, prowadzenia opowiadania i sfery formalnej jest z gruntu realistyczny.

Wszystkie dotychczasowe rozróżnienia znajdują doskonałą egzemplifikację w najnowszej książce Olgi Tokarczuk *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Przywołanie Tokarczuk w kontekście „prozy środka” jest znamienne, gdyż — jak pisze Uniłowski — „Powieścią, która właściwie w pojedynkę ustanowiła obowiązujący w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych wzorzec »literatury środka«, okazał się *Prawiek i inne czasy* (1996) Olgi Tokarczuk”[16]. Znaczący również jest fakt, że wszystkie książki Tokarczuk, nominowane do prestiżowej nagrody literackiej Nike, zdobyły nagrodę publiczności, ale dopiero czwarta nominowana powieść zyskała uznanie profesjonalnego jury.

Przypadek ostatniej, wydanej w 2009 roku, powieści autorki *Biegunów* jest dość specyficzny. Po raz pierwszy autorka — choć, co zaznaczono wcześniej, od początku swojej kariery literackiej łączona jest właśnie z kategorią „prozy środka” — sięga po element literatury popularnej, jakim jest poetyka powieści kryminalnej, detektywistycznej. Jednocześnie w sferze ideowej bardzo szybko, bo już od tytułu, czytelnik styka się z intertekstem odsyłającym do kultury wysokiej, konkretnie do utworów Williama Blake’a. Natomiast im dalej wkracza w świat przedstawiony powieści, im lepiej poznaje bohaterów, ich poglądy oraz wydarzenia fabularne, tym więcej znajduje tych odwołań, które pozwalają, w pewnym chociaż stopniu, sytuować książkę Tokarczuk w sferze elitarnej. Jako najważniejsze przywołać należy wątki związane z ekologią. Nie wdając się w zbyt obszerne analizy, można powiedzieć, że narrator, a być może także autorka poprzez usta głównej bohaterki Janiny Duszejko formułuje tezę o nieetycznym traktowaniu przez ludzi zwierząt — gatunków uważanych za niższe, co realizuje się przede wszystkim w zwyczaju polowań i hodowli zwierząt w karygodnych warunkach, nie zważając na ich cierpienie i godność. Jednocześnie krytyce poddany zostaje kościół jako sankcjonujący taki stosunek do zwierząt, co autorka metaforyzuje obrazem ambony, będącej jednocześnie amboną myśliwską i amboną do wygłaszania kazań. Ponadto te dwie realizacje w tekście zostają zestawione z obrazem wieży strażniczej w obozie. Na tym tle prezentuje Tokarczuk inne wątki odsyłające do feminizmu czy charakterystyki lokalnych, peryferyjnych społeczności.

---

[15] W. Forajter: *„Zły” Leopolda Tyrmanda jako literatura środka*. Kraków: TAiWPN Universitas 2007, s. 8.

[16] K. Uniłowski: *„Proza środka”*…, s. 164—165.

Najważniejszą jednak konstrukcyjnie cechą pozostaje dwuelementowość, zespolenie poetyki powieści kryminalnej z kwestiami znacznie poza nią wykraczającymi.

> Strategia ta przywodzi na myśl spryt szewczyka z legendy o smoku wawelskim: atrakcyjną, baranią skórą jest tu gatunek popularny, który gwarantuje zrozumiałość i przesądza o lekturowej frajdzie, siarką — treści dyskursywne, np. zagadnienia filozoficzno-moralne[17].

Kwestia ta wydaje się jednak znacznie bardziej skomplikowana. Przede wszystkim specyficznie „nie-kanoniczne" okazuje się wyzyskanie poetyki kryminału. *Słownik literatury popularnej*[18] podaje kilka typów powieści kryminalnej. Odmiana sensacyjno-awanturnicza, czarny kryminał amerykański i odmiana milicyjna nie mają tutaj zastosowania. W przypadku powieści Tokarczuk czytelnik ma do czynienia z powieścią detektywistyczną.

> Odmiana detektywistyczna wiąże się przede wszystkim z dominacją postaci detektywa, który działa jako mniej czy bardziej oficjalny reprezentant prawa i sprawiedliwości […]. Podstawową metodą działania tego bohatera jest śledztwo. Wiąże się z tym rola narracji linearno-powrotnej, prowadzonej według porządku odkrywania zaszłych w przeszłości wydarzeń, a nie według ich rzeczywistej chronologicznej kolejności[19].

Równie istotna jest dążność powieści detektywistycznej do przekształcenia się w dość spetryfikowaną konstrukcję opartą na ściśle logicznych przesłankach. W końcowym efekcie stać się ma ona po prostu zagadką, którą czytelnik będzie mógł w trakcie lektury rozwikłać na równi z głównym bohaterem (czasami być może nawet przed nim). Z tego punktu widzenia postać opowiadającego powinna zostać poza podejrzeniem, gdyż jako przekazująca wszystkie niezbędne przesłanki mogłaby sama dla swego bezpieczeństwa odpowiednie informacje pominąć.

> Pisarze odważyli się na pomysły, które czasem wydają się nadmiernie śmiałe. Dyskutuje się na przykład, czy nie jest nadużyciem, aby w *Zabójstwie Rogera Ackroyda* Agaty Christie mordercą okazał się w końcu sam narrator, który opowiadając drobiazgowo o zbrodni i śledztwie pominął tylko, że był zbrodniarzem… i dzięki temu pozostał postacią par excellence poza podejrzeniem[20].

---

[17] D. Nowacki: *Czy wypada jeść mięso?* „Gazeta Wyborcza" 2009, nr 275, s. 19.

[18] *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław: TPPW 1997.

[19] Ibidem, s. 320.

[20] R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl*. Wybór M. Żurowski. Słowo wstępne J. Błoński. Przeł. J. Błoński i in. Warszawa: PIW 1967, s. 188.

Wyraźnie więc sytuacja narratora-mordercy jest poza systemem powieści detektywistycznej, opierającej się na ścisłej logice, choć takie realizacje mają miejsce.

Na pierwszy rzut oka wszystkie cechy kryminału znajdziemy w powieści Tokarczuk. Główną bohaterką jest detektyw amator, całość rozpoczyna się opisem odkrycia martwego ciała i sceny zbrodni, następnie rozpoczyna się śledztwo. Różnice jednak są znaczne. Przede wszystkim tak naprawdę żadnego śledztwa nie ma. Po pierwszej zbrodni tok życia bohaterki prawie w ogóle nie ulega zaburzeniu. Opowiada ona o swojej pasji, jaką jest astrologia, o obowiązkach, życiu na Płaskowyżu — terenie, na którym znajduje się cała wioska. Dopiero w momencie, gdy Janina Duszejko trafia na miejsce drugiej zbrodni, pojawia się pierwsza myśl o domniemanym mordercy:

> Czułam, jak moja głowa płonie od nagłych, niespokojnych myśli […]. Gdy tak szliśmy, ślizgając się po rozmiękłej ziemi, na usta cisnęły mi się słowa, którymi bardzo chciałam podzielić się z Dyziem […].
>
> — Dyziu — To Zwierzęta się mszczą na ludziach[21].

Trudno również uznać to za choćby namiastkę śledztwa. Bohaterka powieści już przy pierwszej sformułowanej obserwacji dochodzi do rozwiązania zagadki. Z całą pewnością na pierwszą diagnozę mają wpływ oględziny miejsca zbrodni, tak też jest przy kolejnych zbrodniach, jednak po pewnym czasie głównymi argumentami na rzecz rozwiązania zagadki przez bohaterkę są stawiane ofiarom horoskopy.

> Po pierwsze: na miejscu Zbrodni w obu przypadkach znajdowały się Zwierzęta. W pierwszym przypadku koło domu Wielkiej Stopy obydwoje ze świadkiem Świerszczyńskim widzieliśmy grupę Saren […]. Co się tyczy przypadku Komendanta, świadkowie, w tym niżej podpisana, widzieli niezliczoną liczbę śladów racic sarnich na śniegu wokół studni, gdzie znaleziono ciała […].
>
> Po drugie, postanowiłam przyjrzeć się pewnym bardzo charakterystycznym informacjom, jakie można uzyskać z kosmogramów (potocznie zwanych Horoskopami) ofiar, i zarówno w jednym, jak i w drugim wypadku wydaje się oczywiste, że mogły one zostać napadnięte ze skutkiem śmiertelnym przez Zwierzęta. Jest to bardzo rzadki układ planet, z tym większym przekonaniem polecam go uwadze P.T. Policji[22].

Specyficzne, parodystyczne przedstawienie wątku śledztwa to jedna sprawa, kolejnym elementem wyraźnie naruszającym stylizację powieści detek-

[21] O. Tokarczuk: *Prowadź swój pług przez kości umarłych*. Kraków: WL 2009, s. 94—95.

[22] Ibidem, s. 191.

tywistycznej jest fakt, że to właśnie główna bohaterka i narratorka jest morderczynią. Co więcej, wraz z zakończeniem fabuły nie spotyka jej zasłużona kara. Przeciwnie, dzięki pomocy przyjaciół narratorka unika odpowiedzialności, zostaje wręcz nagrodzona, gdyż miejscem jej schronienia staje się gloryfikowany w powieści kraj — Czechy.

Tak skonstruowany wątek kryminalny można odebrać jako wykpiony czy sparodiowany. W przypadku lektury *Prowadź swój pług…* takie nastawienie jest czymś obcym dla czytelnika. Pomimo wyraźnego niespełnienia podstawowych wymogów gatunku atmosfera książki doskonale oddaje ducha powieści kryminalnej, co wynika z wykorzystania charakterystycznych dla Tokarczuk i zauważanych często w recenzjach[23] „zdań prostych, orzecznikowych, ascetycznych"[24], materii „biednego, skromnego, »kaligraficznego« stylu"[25]. Do tego dodać należy skłonność do częstego wykorzystywania wyrażeń gnomicznych. Cechy te składają się na obecną w powieści Tokarczuk aurę tajemnicy. Jak pisze Stefania Bugajska, jej powieści mają „to, co współcześni czytelnicy lubią: zaczepienie o jakąś tajemnicę"[26].

Tkanka językowa, jak również cechująca powieści autorki *Biegunów* tajemniczość w połączeniu z obecnym w całej powieści wątkiem zwierząt, które rozpoczęły swoją zemstę na ludziach, buduje bardzo konsekwentnie nastrój niesamowitości czy wręcz grozy. Tym samym punktów odniesienia dla stylu powieści Tokarczuk szukać należy także w powieści fantastycznej.

> Fantastyka zakłada […] niewzruszoność rzeczywistego, by tym ją podważyć. W odpowiedniej chwili, wbrew wszelkiemu możliwemu prawdopodobieństwu, na najniewinniejszej w świecie ścianie […] ukazuje się fosforyczny znak. Wtedy chwieją się najbardziej niezachwiane pewniki i wkracza Strach. Głównym chwytem fantastyki jest Zjawa; to, co nie może się zdarzyć, a jednak się zdarza, w konkretnym miejscu i konkretnej chwili, w najpowszechniejszym, najbardziej znanym ze światów, w którym, zdawałoby się, nie ma miejsca na żadną tajemniczość[27].

W powieści Tokarczuk za figurą Zjawy kryją się właśnie zwierzęta mordujące ludzi w akcie zemsty. Co ciekawe, wydaje się, że znaleźć w tym miejscu można jeden (być może jedyny) zwornik łączący sferę niską, realizującą się w odwołaniach do poetyki powieści detektywistycznej czy fantastycznej, ze sferą wysoką, oddaną w powieści w warstwie zagadnień filozoficzno-

[23] Zob. m.in. J. Strękowski: *Młynki boże*. „Magazyn Literacki" 1996, nr 3—4, s. 123—125.

[24] M. Bieńkowska: *Hoffman — Schulz — Tokarczuk — estetyczne powinowactwa*. „Kresy" 2000, nr 1, s. 245.

[25] Ibidem.

[26] S. Bugajska: *Opis i zmyślenie*. „Wiadomości Kulturalne" 1997, nr 6, s. 20.

[27] R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl…*, s. 35—36.

-moralnych. Otóż uznanie zwierząt mszczących się na ludziach za element tworzącej nastrój grozy fantastyki, gwałcącej reguły rzeczywistości, stanowi zaprzeczenie tezy o równości wszystkich istnień i potwierdzenie tezy o niezasłużonym wywyższeniu się ludzi jako gatunku.

Trzeba w tym miejscu zastrzec, że najczęstszym rozwiązaniem interpretacyjnym jest uznanie książki Tokarczuk za powieść spełniającą formułę podwójnego kodowania, zauważenie, że funkcją stylizacji kryminalnej jest zachęcenie do lektury, a następnie całkowite zaniechanie badania tej kwestii i zwrócenie się ku treściom dyskursywnym. Tym samym interpretacje powtarzają ten sam błąd — zignorowania jednej warstwy kosztem drugiej. Problem ten zauważa Uniłowski:

> Niepokoi nade wszystko, że obie lektury: naiwna i wyrafinowana, uznawane tu [w przypadku „literatury środka" — S.W.] za równorzędne, wydają się bardzo ułomne. Każda z nich bowiem wymaga pominięcia tych elementów czytanego dzieła, które w trakcie lektury równoległej wysuwają się na pierwszy plan. […] Uznanie obu procedur za komplementarne przyniosłoby jedynie ten skutek, że sytuowalibyśmy utwór na przemian już to w przestrzeni literatury popularnej, już to wysokoartystycznej. […] Należałoby zatem wydobyć ludyczny charakter metaliterackiego planu utworu, przyjmując, że w naszym wypadku gra kreacyjna oraz nawiązania międzytekstowe nie służą celom poznawczym ani krytycznym, lecz podporządkowane są rozrywce[28].

Ten sam problem dotyczy odczytania powieści *Prowadź swój pług*… Zgodnie z wypracowanym przez Uniłowskiego rozwiązaniem całą płaszczyznę dyskursywną należałoby odczytać w kontekście kryminalno-fantastycznej poetyki powieści. Tym samym celem odwołania się do tej poetyki mogłoby być osłabienie wymowy utworu, jej radykalnego tonu, uznanie mocnych tez sformułowanych w obronie zwierząt za fragment parodystycznego ujęcia, zawartego w warstwie nawiązań formalnych. Oczywiście, pamiętać należy o autorskich wypowiedziach pisarki, dla której problem traktowania zwierząt jest istotny[29]. Można zatem uznać za szczere stwierdzenie pisarki:

> Miałam pół roku, chciałam zrobić coś lekkiego. Pomyślałam też, że skoro piszę pastisz thrillera z kryminalnym plotem — bo dziś chyba nie można pisać czegoś takiego całkiem serio — to potraktuję swoją robotę poważnie. Starałam się poddać wymaganiom literatury popularnej: że ma być strawne, nieduże i z obrazkami. Narysował je Jaromir, bardzo mi się podobają, bo są przejmująco smutne. Okazało się też, że nawet jeżeli sam zamiar był

[28] K. Uniłowski: *„Proza środka"*…, s. 190.

[29] Zob. J. Sobolewska: *Błąd w oprogramowaniu świata. Rozmowa z Olgą Tokarczuk*. „Polityka" 2009, nr 45, s. 60—62.

> skromny, to pisząc tę książkę żyłam nią i głęboko w nią weszłam. Kiedy poruszałam postaciami, rysowałam dla nich sytuacje, miałam wrażenie, że rozgrywam odwieczną potężną mitologiczną — jak to ja — grę. Więc w tym sensie nie oddaliłam się daleko od siebie[30].

Uwagę zwraca niepoważne traktowanie samej warstwy stylu poetyki thrillera, ale również fakt, że wkomponowane w powieść ilustracje, choć zaplanowane zostały jako jeden z elementów płaszczyzny rozrywkowej, tak naprawdę okazują się przejmująco smutne.

Wyraźnie więc rysuje się konieczność uznania stwierdzenia, że „proza środka", szczególnie ta autorstwa Tokarczuk, to ciągła dialektyka elementów ludycznych, popularnych i wysokich, elitarnych. Prowadzi to do dwóch strategii interpretacyjnych. Z jednej strony, uznania odwołań popularnych jedynie za wymóg sytuacji na rynku książki, konieczne ustępstwo na rzecz bycia czytanym i skupienie się na warstwie intelektualnej. Z drugiej strony, podkreślania konieczności uzgodnienia tych dwóch porządków i próbowania rozumienia jednego w ramach drugiego. Przy czym w tym drugim przypadku podstawowa dla „prozy środka" dwuelementowość ulega zniesieniu. Należy również podkreślić organicznie z „prozą środka" związaną łatwość odbioru, jak największe uproszczenie komunikacji na linii czytelnik — autor. Ten zasadniczy dla tego typu literatury brak problemów w odbiorze tekstu wymaga od piszącego unikania zbytniego awangardyzmu, a także sięgania do poetyki realistycznej, kontynuowania modernizmu, specyficznego formalnego wstecznictwa. W ramach tej tradycji ważne również pozostaje nawiązanie do gatunków popularnych — powieści kryminalnej i fantastycznej, często wbrew samym wyznacznikom gatunkowym tychże, co pokazuje pewien zamiar zdystansowania się autora.

[30] Ibidem, s. 60.

Szymon Wałowski

Reconstruction of the concept of „middle literature" based on Olga Tokarczuk novel *Prowadź swój pług przez kości umarłych*

Summary

In my work I focus on the meaning of the concept of so called „middle literature". Although it is often used when speaking about XX and XXI century Polish literature it is hard to clearly determine what it means. My observations, based on the latest Olga Tokarczuk novel, titled *Prowadź swój pług przez kości umarłych*, are aimed to find some genre rules which could

help to determine „middle literature" more precisely. I also try to show how market influenced thinking about Polish literature in 90's and to some degree created the concept of „middle literature".

Шимон Валовски

(Ре)конструкция категории миддл-прозы на основе романа Ольги Токарчук *Веди свой плуг более костями мертвых*

Резюме

В работе автор сосредоточивает внимание на значении концепта так наз. миддл-литературы. Хотя этот термин часто используется по отношению к польской литературе XX и XXI веков, трудно выявить его значение. Наблюдения исследователя, базирующиеся на самом новом романе Ольги Токарчук *Веди свой плуг более костями мертвых*, ставят своей целью найти некоторые показатели жанра, которые помогли бы определить «миддл-литературу» более точно. В статье показывается, как рынок повлиял на восприятие польской литературы 90-ых годов минувшего столетия и в какой-то степени создал концепт «миддл-литературы».

Kamila Tuszyńska
Uniwersytet Warszawski

Kolej transmedialna: stacja *Biały Potok* przez Hrabala, Haška, Grabińskiego

Na początku chciałabym wyjaśnić, co rozumiem przez pojęcie „literatura środka". Odwołam się do Janusza Maciejewskiego, który, parafrazując określenie Czesława Hernasa „trzecia literatura", wprowadził termin „obszary trzecie". Są „trzecie" w stosunku do literatury właściwej oraz folkloru („literatury drugiej"). „Obszary trzecie" to „te wszystkie zjawiska literackie, a także para-, pre- i częściowo literackie, które […] były traktowane jako niepełna, niewykrystalizowana jeszcze bądź też jako zła literatura czy foklor"[1]. Tak zdefiniowane „obszary trzecie" są pokrewne kategorii literatury środka, z tym że mocniej podkreślają eklektyczny charakter danego fenomenu tekstowego. Zatem w artykule tym, używając pojęcia „literatura środka" myślę o „obszarach trzecich".

Jedną z możliwych płaszczyzn klasyfikacji „literatury środka" jest opozycja literatury „wysokiej" (czy „oficjalnej" według Janusza Maciejewskiego, „wysokoartystycznej" według Stefana Żółkiewskiego[2], „czystej" lub „pierwszej" według Czesława Hernasa bądź elitarnej) i „niskiej („nieoficjalnej", „rynkowej" według Maciejewskiego, „trywialnej", „popularnej" według Hernasa[3] bądź masowej). Jak pisze Maciejewski:

---

[1] J. Maciejewski: *Obszary i konteksty literatury.* Warszawa: DiG 1998, s. 59.

[2] Zob.: S. Żółkiewski: *O badaniu dynamiki kultury literackiej*. W: *Konteksty nauki o literaturze*. Red. M. Czermińska. Wrocław: Ossolineum 1973, s. 49—78.

[3] Zob.: C. Hernas: *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*. W: *O współczesnej kulturze literackiej*. Red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger. T. 1. Wrocław: Ossolineum 1973, s. 15—46.

> Literatura „wysoka" czy „wysokoartystyczna" to ta, która dociera do bardziej elitarnego kręgu odbiorców i jest w pewnym sensie tym samym wyżej wartościowana […] przez dokonującego podziału — z racji swej pozycji stojącego „z zewnątrz" — badacza. Różne „niższe" obiegi nastawione są na coraz mniej wymagającego intelektualnie odbiorcę, są coraz bardziej popularne[4].

Pojęcie „obiegu" w moim odczuciu wydaje się najistotniejszym kryterium decydującym o ustaleniu miejsca danego tekstu[5] w całej kulturze, gdzie jeden biegun wyznacza kultura „wysoka" (elitarna), a przeciwległy — kultura „niska" (masowa). „Obieg" umożliwia wyznaczenie obszaru pomiędzy tymi dwoma biegunami (traktowanymi jako punkty odniesienia, swego rodzaju podziałki na mapie) i orientacyjne usytuowanie każdego tekstu. Im dany tekst ma więcej wspólnego z oboma biegunami, im bardziej jest w stanie sprostać oczekiwaniom odbiorców z dwóch przeciwległych obiegów (elitarnego i masowego), tym bliżej jest kultury/literatury środka.

Po tych uwagach wprowadzających możemy przejść do wyjaśnienia terminu występującego w tytule. Komiks, jak każde medium, można rozpatrywać z uwzględnieniem intertekstualności i transmedialności. W dużym skrócie można powiedzieć, że „transmedialność" oznacza opowiadanie niezwiązane tylko z jednym medium. Termin „transmedialność" bywa stosowany wymiennie z terminem „intermedialność", natomiast ja za Marie-Laure Ryan postuluję wyraźne rozróżnienie obu terminów: intermedialność rozumiem jako odpowiednik medialnej intertekstualności[6]. Występuje ona wówczas, gdy dla danego medium kontekstem jest inne medium, na przykład film. W dalszej części artykułu postaram się pokazać, na czym polegają te strategie w komiksie *Biały Potok*.

Trasa tytułowej kolei transmedialnej ma kilka stacji. Zacznijmy naszą podróż.

1. Pierwsza stacja: Powieść graficzna.

   Biały Potok autorstwa Jaroslava Rudiša i Jaromira Švejdíka nie jest tekstem czysto literackim. Jest eklektyczną formą z pogranicza literatury i malarstwa. Prawdę mówiąc, jest powieścią graficzną, zjawiskiem czę-

[4] J. Maciejewski: *Obszary i konteksty literatury*…, s. 67.

[5] W swojej pracy, idąc śladem Jurija Łotmana, kulturę rozpatruję jako tekst, który rozpada się na teksty w tekście i zarazem tworzy sploty tekstów. Zatem w tym ujęciu książki, komiksy czy filmy są tekstami. J. Łotman: *Kultura i eksplozja.* Przeł. B. Żyłko. Warszawa: PIW 1999, s. 118.

[6] M.-L. Ryan: *Narration in Various Media*. In: *The living handbook of narratology.* Ed. P. Hühn. Hamburg, http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Narration in Various Media&oldid=824 (data dostępu: 23 marca 2011).

ściowo literackim, towarzyszącym funkcjonowaniu „literatury środka". Powieść graficzna łączy w sobie pierwiastki charakterystyczne dla kultury popularnej oraz pierwiastki charakterystyczne dla kultury elitarnej. W Polsce wydawcy stosują ten termin, aby uniknąć skojarzeń z mało poważnym w opinii wielu osób określeniem „komiks". Odkąd powieść graficzną Arta Spiegelmana *Maus* uhonorowano Nagrodą Pulitzera, nikt nie powątpiewa w siłę narracji tej gałęzi kultury.

Biały Potok powstał w 2003 jako pierwszy tom trylogii (pozostałe tomy to *Dworzec Główny* i *Złote Góry*). Akcja rozgrywa się pod koniec XX wieku. Ze stacji Biały Potok zostaje zabrany tajemniczy niemy mężczyzna. Trafia do szpitala psychiatrycznego, gdzie poznaje Aloisa Nebela, zwanego Lojzikiem, zawiadowcę na małej stacyjce niedaleko Jesenika, miejscowości na Morawach, czesko-polsko-niemieckim pograniczu. Lojzik opowiada Niememu o pociągach widmach, których oprócz niego nikt nie widział. Wspomina, jak pewnej październikowej nocy obudził go gwizd lokomotywy parowej, która od wielu lat nie jeździła przez stację Biały Potok. Okazało się, że to pociąg wojenny, jak mówił Nebel „niemiecki lazarecik, sami esesmani"[7]. Pojawiła się tajemnicza mgła, a z pociągu wyszła masa ludzi. Niemcy w wulgarnych słowach dopytywali się o babkę Aloisa. Potem odjechali. Koledzy ze stacji nie uwierzyli Aloisowi, uznali go za wariata i tak znalazł się w szpitalu psychiatrycznym.

Równocześnie w Krakowie pewien policjant bada morderstwo sprzed kilku lat. Trop prowadzi do szpitala psychiatrycznego w Białym Potoku. Mordercą okazuje się Niemy, który, przyznając się do winy, przemawia po raz pierwszy od lat. I tak kończy się ta powieść graficzna.

Głównym bohaterem, obok zawiadowcy, jest kolej sama w sobie. Kolej, mundur, dyżurka, semafory, stacja stanowiły całe życie Aloisa. Ale motyw kolei to nie tylko maszyna i stacja, to także rozkłady jazdy. Ich czytanie w toalecie uspokaja Nebela; lata upływają, ludzie się zmieniają, ale „pociągi ciągle jeżdżą tak samo […] oto jest właśnie ta cudowna pewność, że wszystko ciągle jest tak samo"[8], mówi Lojzik.

Sposób narracji *Białego Potoku* wpisuje się w znaną z twórczości Bohumila Hrabala tradycję praskich *pábiteli*, czyli bywalców knajp, opowiadających przy piwie częściowo zmyślone historie. Narracja jest leniwa i senna, okraszona ciepłym poczuciem humoru i rubaszną erotyką. Większość wątków *Białego Potoku* naprawdę się zdarzyła, a Rudiš i Švejdík, zgodnie z czeskim zwyczajem, zebrali je w jednym miejscu i przedstawili.

[7] J. Rudiš, J. Švejdík: *Alois Nebel. Biały Potok*. Przeł. M. Słomka. Poznań: Zin Zin Press 2007, s. 18.

[8] Ibidem, s. 81.

2. Druga stacja: Intertekstualność.

Do pełnego zrozumienia *Białego Potoku* niezbędna jest znajomość licznych intertekstów. Rudiš i Švejdík wzorowali się na najlepszych twórcach czarno-białej powieści graficznej, którymi są Frank Miller (*Sin City* oraz *300*) czy Mike Mignola (*Batman*, *Hellboy*, nawiązujący do twórczości Howarda Philipa Lovercrafta). Sami autorzy w wywiadach wielokrotnie podkreślają inspiracje czeską literaturą, zwłaszcza Bohumilem Hrabalem czy Jaroslavem Haškiem. Widać także wpływ licznych filmów. Komiks *Alois Nebel* staje się w rozumieniu Ryan intermedialny (intertekstualny medialnie), odnosi się bowiem do innego medium: do filmu. W *Białym Potoku* pojawia się bezpośrednie odwołanie do Rumburaka, tytułowego czarodzieja z filmu Miloša Macourka i Václava Vorlíčka. Mała dziewczynka, widząc siedzącego bez ruchu Niemego, bierze go właśnie za Rumburaka. Autorzy odwołują się do czeskiej tradycji mądrego humoru, łączącego ironię z bolesną nieraz rzeczywistością, tak widoczną w filmach Petra Zelenki (mam na myśli zwłaszcza *Opowieść o zwyczajnym szaleństwie* oraz *Samotnych*) lub Jiřiego Menzla, znanego najbardziej z ekranizacji *Pociągów pod specjalnym nadzorem* Hrabala. Zresztą swoje pokrewieństwo z Hrabalem podkreśla scenarzysta komiksu, twierdząc, że chciał zostać maszynistą tak jak Hrabal, ale niestety uniemożliwił mu to słaby wzrok[9]. Mamy tu podobieństwo na poziomie autor—autor. W przypadku relacji między *Białym Potokiem* a *Śladami dobrego wojaka Szwejka* podobieństwo zachodzi na poziomie autor—dzieło—dzieło. Wiele przygód Szwejka opiera się na doświadczeniach Jaroslava Haška, by wymienić pobyt w szpitalu dla psychicznie chorych, co jest ważnym punktem akcji także w *Białym Potoku*. Alois Nebel jest w pewien sposób podobny do dzielnego wojaka — nieprzystający do rzeczywistości, równie uroczy w swojej naiwności. I za Szwejkiem mógłby powiedzieć o sobie: „[…] urzędowo zostałem przez nadzwyczajną komisję lekarską uznany za idiotę. Ja jestem idiota z urzędu”[10].

Akcja *Pociągów pod specjalnym nadzorem* rozgrywa się podczas II wojny światowej, kiedy naprawdę jeździły parowozy z esesmanami. Jednak na stacjach, niezależnie od czasów, ktoś musi otwierać i zamykać semafory. Potrzebny jest dyżurny, naczelnik, zawiadowca. A Miłosz Pipka, tak jak Nebel, zamiłowanie do pociągów odziedziczył po ojcu i tak jak Nebel miał wrodzone poczucie obowiązku kolejarza. On sam mówi: „[…] ciało

[9] J. Zeman: *Melancholic Railwayman*. „MOTION revue”, lato 2007, http://www.motionrevue.cz/en/site/archiv/leto_07/leto07_melancholicky_zeleznicar.htm (data dostępu: 20 marca 2011).

[10] J. Hašek: *Przygody dobrego wojaka Szwejka podczas wojny światowej*. Przeł. P. Hulka-Laskowski. T. 1. Warszawa: Kama 1997, s. 27.

pogrążone w głębokim śnie, ale w głowie dyżurnego coś czuwa”[11]. Dyżurny bowiem jest częścią stacji, a „dyżurka jest mózgiem całej stacji”[12] — dokończmy, tym razem podpierając się zdaniem Aloisa.

Stwierdzenie Aloisa, że „kolej służy człowiekowi podczas pokoju, ale w nowoczesnej wojnie jest to najważniejsza broń[13]”, mogłoby równie dobrze pochodzić z powieści Hrabala, szczególnie, jeśli przypomnimy sobie epilog. Alois mówi: „[…] pociągi mają taką czarodziejską moc; lgną do ciebie, a ty do nich”[14]. Myślę, że polskiemu odbiorcy nasuwa się także pokrewieństwo ze Stefanem Grabińskim, konkretnie z tomem opowiadań *Demon ruchu*. O ile nawiązania do Hrabala wydawały się uzasadnione, o tyle włączenie *Demona ruchu* w obszar rozważań o czeskim komiksie może budzić zdziwienie: co, prócz skojarzeń, łączy prozę Grabińskiego z *Aloisem Nebelem*? Zdaniem Ryszarda Nycza, oprócz intertekstualności właściwej możliwy jest i drugi rodzaj intertekstualności: intertekstualność fakultatywna. Proza Hrabala i Haška czy film *Rumburak* mieszczą się w obrębie intertekstualności właściwej — obligatoryjnej dla każdego odbiorcy. Jak pisze Nycz:

> […] ogół kontekstów inferowanych bezpośrednio z ich wykładników tekstowych wyznacza zakres intertekstualności właściwej danego utworu, a jednocześnie obligatoryjnej dla każdego odbiorcy; rozszyfrowanie zasadniczo niezwerbalizowanego czy nieuświadamianego tła kontekstowego — na którego ścisły, nierozerwalny związek z semantyką tekstu wskazują określone językowe sygnały inferencji — jest konieczne dla pełnego odczytania utworu[15].

Natomiast utwory Grabińskiego wchodzą w zakres intertekstualności fakultatywnej, narzuconej czy wtórnej z perspektywy odbiorcy. Są to związki uwzględniane w lekturze, nieposiadające „określonych wykładników tekstowych, lecz niekiedy wywierające nie mniejszy wpływ na wyczytywane znaczenia utworu”[16].

Wiemy już, że *Demon ruchu*, zgodnie z definicją Nycza, jest intertekstem fakultatywnym, zależnym od zmiennej kompetencji odbiorcy. Zbiór ten poświęcony jest kolei i stacji. Tak jak w *Białym Potoku*, pojawiają się w nim fantastyczne pierwiastki: duchy (*Głucha przestrzeń*, *Ultima Thule*)

---

[11] B. Hrabal: *Pociągi pod specjalnym nadzorem*. W: Idem: *Pociągi pod specjalnym nadzorem. Postrzyżyny.* Przeł. A. Czcibor-Piotrowski. „Kolekcja Gazety Wyborczej” 2004, nr 27, s. 30.

[12] J. Rudiš, J. Švejdík: *Alois Nebel*…, s. 72.

[13] Ibidem, s. 44.

[14] Ibidem, s. 43.

[15] R. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze.* Warszawa: IBL PAN 1993, s. 64.

[16] Ibidem.

czy pociągi widma (*Sygnały*, *Błędny pociąg*). Te widmowe pociągi można za Grabińskim nazwać „engramami". W utworze *Engramy Szatery* tytułowy bohater definiuje je jako „wizerunki chwili i spraw ubiegłych zarejestrowane niby jakieś metafizyczne fotografie"[17].

Jednak nie tylko to łączy oba dzieła. Twórcy *Białego Potoku* zdają się podzielać z Grabińskim nieomalże futurystyczny zachwyt i respekt przed koleją[18]. „Przed pociągami człowiek powinien się mieć na baczności", mówi Alois. *Wieczny pasażer* Grabińskiego zdaje się z nim zgadzać, gdyż „środowisko kolejowe działało nań jak narkotyk, wstrząsało całym jego jestestwem do głębi"[19]. Pasażerowie są podporządkowani pociągowi. Maszyna jeździ, a „ludzie znikają i znów się pojawiają"[20], powiada Alois. A konduktor ze *Smolucha* Grabińskiego wtóruje mu, że „kolej jest dla kolei, nie dla podróżnych"[21].

Godziemba z opowiadania *W przedziale* mówi o sobie, że jest „fanatykiem ruchu"[22]. Również Aloisa Nebela można tak nazwać, gdy stwierdza z zachwytem: „[…] pociągu nie da się, ot tak, zatrzymać"[23].

Jazda pociągiem nie pozostaje bez wpływu na pasażerów, choć w obu utworach jej oddziaływanie jest przedstawione inaczej: w *Białym Potoku* uspokaja, „jak człowiek jedzie pociągiem pod górę, to wjeżdżanie potrafi z niego wszystko wyciągnąć, nawet złe myśli"[24]. Natomiast u Grabińskiego jazda koleją nie relaksuje, nie wycisza, lecz pobudza do działania, wzmaga nerwowość: człowiek zmienia się „w skorego do zaczepki awanturnika, który mógł być nawet niebezpiecznym"[25].

Biały Potok jest interesującym przykładem nie tylko intertekstualności, lecz również transmedialności. To opowiadanie przekroczyło granicę swojej medialności — zawiera się już nie tylko w komiksie, lecz także w innych mediach. Inspiracje autorów czeskim filmem i literaturą zaowocowały intermedialnym komiksem. Następnie komiks doczekał się adaptacji teatralnej, trwają prace nad realizacją filmu, powstają dalsze części komiksów, a także strony internetowe, gdzie fani szukają miejsc znanych z utworu Rudiša i Švejdíka.

---

[17] S. Grabiński: *Demon ruchu*. Warszawa: Lampa i Iskra Boża 1999, s. 128.

[18] Zob. zapis wywiadu z Jaroslavem Rudišem i Jaromirem Švejdíkem przeprowadzonego przez Jana Velingera w audycji *One on One* dla „Radio Praha", 15 czerwca 2004, http://www.radio.cz/en/section/one-on-one/jaroslav-rudis-creator-of-alois-nebel-the-star-of-the-brutally-beautiful-white-creek-and-its-follow-up-main-station (data dostępu: 20 marca 2011).

[19] S. Grabiński: *Demon ruchu*…, s. 32.

[20] J. Rudiš, J. Švejdík: *Alois Nebel*…, s. 82.

[21] S. Grabiński: *Demon ruchu*…, s. 15.

[22] Ibidem, s. 22.

[23] J. Rudiš, J. Švejdík: *Alois Nebel*…, s. 43.

[24] Ibidem, s. 76.

[25] S. Grabiński: *Demon ruchu*…, s. 23.

3. Trzecia stacja: Proces transmedialności powieści graficznej i kultura konwergencji.

   Transmedialność rozumiem też jako przenoszenie wyznaczników danego medium na inne obszary. Transferowi mogą podlegać zarówno zasady strukturalne, jak i określona tematyka. Transmedialność podkreśla współzależność poszczególnych dziedzin sztuki. Prowadzi do powstania nowych intermedialnych praktyk, co łączy się z kulturą konwergencji.

   Pojęcie to po raz pierwszy zdefiniował Henry Jenkins:

   > Jako konwergencję rozumiem przepływ treści pomiędzy różnymi platformami medialnymi oraz migracyjne zachowania odbiorców mediów, którzy dotrą niemal wszędzie, poszukując rozrywki, na jaką mają ochotę[26].

   Kultura konwergencji to zjawisko przenikania odmiennych mediów. Efektem tego procesu jest ciągła cyrkulacja treści, która sprawia, że jedna historia opowiedziana zostaje wielokrotnie za pomocą różnych środków przekazu. Przekraczając pierwotne medium, opowieść wpływa na wiele innych miejsc produkcji. Dzięki temu odbiorca dostaje możliwość wyboru pomiędzy różnymi formami tej opowieści i może wybierać między filmem, komiksem, sztuką teatralną czy stroną w Internecie. Jak zauważa Jenkins, konwergencja zmienia kształt popkultury[27]. W takim ujęciu konwergencja zbliża się do remediacji Boltera i Grusina[28]. Remediacja tłumaczy relacje między różnymi mediami, ich oddziaływanie na siebie oraz właśnie konwergencję. Oznacza takie przedstawianie pewnego medium w innym, gdzie jedno medium remediuje, uzdrawia, usuwa ograniczenia drugiego medium[29], a odbiorca dokonuje wyboru najodpowiedniejszej z jego perspektywy formy przekazu.

4. Czwarta stacja: Odejście od funkcji rozrywkowej.

   Biały Potok odchodzi od czysto rozrywkowej funkcji kultury masowej. Nawet samo pojęcie eskapizmu ulega przewartościowaniu. Rocco Versaci, amerykański badacz powieści graficznej, uważa, że istotą komiksowości jest właśnie eskapizm. Eskapizm nie jest pojęciem negatywnym, implikującym niewymagającego odbiorcę. Eskapizm rozumiany jako „ucieczka", oznacza zaangażowanie w każdy tekst, wejście w przedstawiony świat.

---

[26] H. Jenkins: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów.* Przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Warszawa: WAiP 2007, s. 9.

[27] Ibidem, s. 17.

[28] J. Bolter, R. Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge 1999, *passim*.

[29] K. Tuszyńska: *Przeszłość w dwumedium. Powieść graficzna Niebo nad Brukselą*. W: *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej.* [w druku].

Versaci pisze: „[…] ucieczka do tych różnorodnych światów może znaczyć, paradoksalnie, że znajdujemy sens i treści, które straciliśmy w naszym chaotycznym i głośnym świecie”[30]. I to szukanie głębszych wartości, istnienie „drugiego planu” odbiega od czystej rozrywki typowej dla popkultury. Bohaterem *Białego Potoku* nie jest już superbohater, wzór do naśladowania. Alois jest mężczyzną w średnim wieku, starym kawalerem, którego poznajemy w szpitalu psychiatrycznym. Wydaje się, że przegrał swoje życie. Jednak, jak mówi Rudiš, taki bohater wydaje się bardziej autentyczny: niesie w sobie więcej historii o szukaniu swojego miejsca[31]. Poruszenie egzystencjalnych tematów, rozbudowana narracja, brak jednoznacznej kwalifikacji moralnej i ideowej (nie ma wyraźnego podziału na dobrych i złych bohaterów), brak konkretności zdarzeń i problematyki (rozbudowana warstwa symboliczna i abstrakcyjna)[32] — wszystkie te czynniki sprawiają, że *Biały Potok* z pola kultury popularnej przesuwa się bliżej kultury elitarnej, staje się zatem elementem „kultury środka”.

5. Piąta stacja: Zwrot ku „poważniejszym” tematom.

W czeskich komiksach zazwyczaj najgorzej przedstawiani są Rosjanie lub Niemcy (seria o przygodach Peraka). W *Białym Potoku* oba narody przedstawione są jako lubiące się napić, nie odnajdziemy tam jednak żadnych cech typowych dla danej nacji. W tej powieści graficznej stereotypy narodowe nie są najważniejsze; i tak wszystkie postacie są zaledwie naszkicowane. O niektórych wiemy, czym zajmują się w życiu oraz co nieco o ich przodkach. (Ten niedosyt informacji znów odsyła do bohaterów *Pociągów pod specjalnym nadzorem* Hrabala). W *Białym Potoku* liczy się pewna uniwersalność ludzkich losów. W świecie Aloisa Nebela występują ludzie, których można spotkać podczas podróży wszystkimi pociągami świata.

Skoro fabuła toczy się na polsko-czeskim pograniczu, częściowo również w Krakowie, nie mogło zabraknąć i polskich bohaterów. Niemy okazuje się mordercą z Polski, którego złapał Kwaśniewski, polski policjant. Pojawia się również polski przemytnik.

Świat Aloisa Nebela jest mocno osadzony w konkretnej czeskiej scenerii. Wrażenie to wzmacniają czeskie imiona (Wachek, Josef), rozmowy o drużynie piłkarskiej Slavia Praha, skoczku Jiřím Rašce, Karlu Gotcie

[30] R. Versaci: *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*. New York: Continuum 2007, s. 3 [tłum. — K.T.].

[31] J. Rudiš: *Estetyka wycinanek. O komiksie „Alois Nebe” jego autorzy, tłumacz i wydawca*. Przeł. M. Słomka. „Zeszyty Komiksowe” 2007, nr 7, s. 72.

[32] W tym miejscu kulturę środka definiuję w opozycji do opisu kultury popularnej Tadeusza Żabskiego. T. Żabski: *Literatura popularna*. W: *Słownik literatury popularnej*. Red. T. Żabski. Wrocław: Wydawnictwo UWr 2006, s. 315.

(wykonawcy czeskiej i niemieckiej wersji piosenki *Pszczółka Maja*) czy The Plastic People (czeskim zespole rockowym). Alois lubi przy papierosie i piwie (najlepiej šeraku lub litovelu) gawędzić w gospodzie. Te wszystkie atrybuty sprawiają, że bohater uosabia stereotyp Czecha.

Mimo tak silnie akcentowanego związku z kulturą czeską Nebel, jako człowiek uwikłany w sytuację pogranicza, ma problem z własną tożsamością narodową. Tożsamość, jako ogół konstruktów używanych przez jednostkę do opisu samej siebie, zależy od biografii: różnych form identyfikacji społecznych i kulturowych. W perspektywie pogranicza tożsamość definiuje się jako „poczucie własnej indywidualności i ciągłości w czasie, *istotę* człowieka, dzięki której zachowuje się on w sposób swoisty dla siebie. To *osobowa twarz*, która z jednej strony decyduje o odrębności w stosunku do innych, z drugiej zaś stanowi podłoże wielorakich odniesień do świata otaczającego”[33]. Dla Aloisa tym „światem otaczającym” jest Śląsk Czeski — miejsce, w którym spędził całe życie. Śląsk Czeski to pogranicze: kulturowe, społeczne, geograficzne, historyczne. Jak pisze Jerzy Nikitorowicz, pogranicze to obszar zróżnicowań, inności i odmienności. Może być rozumiane jako obszar współżycia grup kulturowych (obszar terytorialny), jako pogranicze treściowo-kulturowe (zespół zwyczajów), jako pogranicze interakcyjne (brak poczucia wspólnoty) lub jako pogranicze osobowe (niemożliwość jednoznacznego określenia przynależności etnicznej)[34]. Żyjąc na pograniczu, żyje się na przecięciu różnych kultur i narodowości, co w komiksie odzwierciedlone jest w dialogach: są prowadzone po czesku, rosyjsku i niemiecku. Nic dziwnego, że miasteczko Nebela jest terenem tak niejednolitym, Sudety bowiem miały różną przynależność geograficzną. W 1948 roku we Frywaldowie, wcześniejszym Freiwaldau, a obecnym Jeseniku urodził się Nebel. Pogranicze o tak zawiłej historii i zróżnicowanej przynależności etnicznej jest miejscem kształtowania tożsamości międzykulturowej. Alois Nebel powinien budować swoją tożsamość łącząc elementy kultury czeskiej oraz niemieckiej, do czego upoważnia go nazwisko. Jednak bohater całkowicie odcina się od niemieckości, podkreślając na każdym kroku swój związek z Czechami, co skutkuje problemem z tożsamością i zachwianą kondycją psychiczną. Jego nazwisko, Nebel, po niemiecku oznacza mgłę, a czytane wspak — Leben — życie. I te dwa pojęcia określają egzystencję Aloisa — żyję, ale jakby we mgle. Błądzi między teraźniejszością a przeszłością. Jest człowiekiem, który widzi we mgle to, czego inni nie widzą. Tym samym staje się świadkiem dramatycznych wydarzeń ubiegłego wieku. Świadkiem tych zdarzeń była też kolej,

[33] J. Nikitorowicz: *Kreowanie tożsamości dziecka. Wyzwania edukacji międzykulturowej*. Gdańsk 2000, s. 104.

[34] Ibidem, s. 40.

jeden z symboli Europy Środkowej. Była świadkiem deportacji, wygnań, wojen. Jak mówi Nebel: „Po torach się człowiek wszędzie dostanie. Do Lizbony i do Auschwitz”[35].

6. Szósta stacja: Problem historii oraz pamięci o historii.

W tym miejscu chciałabym przytoczyć słowa Jerzego Pilcha z posłowia do polskiego wydania *Pociągów pod specjalnych nadzorem*: „Miłosz Pipka stoi na peronie i kieruje ruchem pociągów, którymi podróżuje historia. W końcu w roku 1945 wyłącznie wielka historia przemieszczała się wzdłuż i wszerz Europy”[36]. To samo można powiedzieć o Aloisie.

W *Białym Potoku* przedstawione są losy Aloisa Nebela, lecz głównym tematem jest historia Europy Środkowej: od XIX wieku po czasy współczesne. Historia z elementami niemieckimi, lecz prezentowana z czeskiej perspektywy. Najwymowniejszym symbolem złożonych losów Sudetów jest przekazana w utworze twierdza wojskowa, która była austro-węgierska, czechosłowacka, potem niemiecka, znów czechosłowacka, a ostatecznie sowiecka.

Tematy poruszane w komiksie to historia, pamięć o dramatycznej historii (pamiętajmy o „wizerunkach chwil”, engramach Grabińskiego!), wykorzenienie kulturowe oraz poszukiwanie tożsamości. Nebel stara się ją budować poprzez odwoływanie się do dziejów jego rodziny i mieszkańców Jasenika. Jednak tak naprawdę to Niemy, sam będąc pacjentem szpitala, pełni funkcję psychoterapeuty Lojzika. Alois mówiąc o sobie, tworzy swoją tożsamość. Według Paula Ricoeura, tworzenie własnej tożsamości następuje właśnie w drodze komponowania opowieści, wiecznej narracji[37]. Wydaje się, że dopiero wówczas Aloisowi udaje się z sobą pogodzić. Dotychczas czuł sprzeczność swych poglądów. Był katolikiem, a wstąpił do partii. Te dwie postawy udało mu się w końcu połączyć, gdyż, jak mówi, jest po prostu złym komunistą i złym katolikiem[38].

Problem tożsamości czy historii nie jest jednak potraktowany w trywialny, sentymentalny czy sensacyjny sposób, typowy dla kultury popularnej. Dzięki temu *Biały Potok* stanowi „lżejszy” wariant kultury wysokiej, ważne tematy podane są przystępnie. A czy może być coś bardziej przystępnego niż czeska narracja? Gdy mamy wrażenie, że w gospodzie ktoś się do nas dosiada i zaczyna snuć opowieść? Z przymrużeniem oka mówi o dramatach, zarówno o tych małych (relacjach damsko-męskich),

[35] J. Rudiš, J. Švejdík: *Alois Nebel*…, s. 76.

[36] J. Pilch: *Dwa głosy o Hrabalu*. W: B. Hrabal: *Pociągi pod specjalnym nadzorem*. Przeł. A. Czcibor-Piotrowski. Katowice: Videograf II 1997, s. 92.

[37] P. Ricoeur: *Życie w poszukiwaniu opowieści*. Przeł. E. Wolicka. „Logos i Ethos” 1993, nr 2, s. 235.

[38] J. Rudiš, J. Švejdík: *Alois Nebel*…, s. 64.

jak i tych wielkich (o wojnie), mówi w sposób jakże charakterystyczny dla czeskich twórców. Na zakończenie przywołam wypowiedź jednego z bohaterów Hrabala: „Czesi, wiecie, co to Czesi? To śmiejące się bestie!”[39].

I takie dwie śmiejące się bestie stworzyły *Biały Potok*, komiks kultury/literatury środka, opowiadanie, które przekroczyło granice swojego medium, stając się filmem, sztuką teatralną czy stroną WWW. Okazuje się zatem, że do opisywania kultury środka użyteczna może być kategoria transmedialności, tak jak i intermedialności, gdy komiks — tak jak *Biały Potok* — odnosi się do innego medium, na przykład do filmu. Zarazem tak jak w kulturze elitarnej, tak i w kulturze środka możemy mówić o dwóch rodzajach intertekstualności: właściwej i fakultatywnej. Oba rodzaje relacji wskazują na teksty, które poszerzają znaczenie komiksu, a jednocześnie osadzają utwór w szerszym kontekście kulturowym (również wysokoartystycznym). Wszystkie transmedialne zabiegi służą pokazaniu możliwości medium komiksu, a tym samym potencjału kultury środka jako obszaru wciąż do końca niezbadanego. Próba analizowania i definiowania tej kultury ukazuje, że w jej ramach działają mechanizmy dotąd przypisywane raczej kulturze elitarnej. Być może w przyszłości pojawią się jakieś ciekawe, nieznane jeszcze aspekty tego przedmiotu badań.

[39] B. Hrabal: *Pociągi pod specjalnym nadzorem*…, s. 50.

Kamila Tuszyńska

Transmedial train: to *White Creek* station through Hrabal, Hašek, Grabiński

Summary

White Creek as a graphic novel, a phenomenon accompanying the functioning of „literature of the middle”. First point: the process of transmediality of graphic novel and convergence culture — the penetration of the same story into different media (theater, movie, Internet). Intertextuality *White Creek*: inspiration Slavic literature (Hrabal, Hašek Grabiński), movie (Zelenka, Menzel), comics. Second point: the graphic novel as a departure from the entertainment function of mass culture (a hero is not a superman, typical of pop culture). Turning to the “serious” subjects: relations Polish-Czech-German (and national stereotypes), the problem of identity, the concept of uprootedness, being on the border (cultural, social, geographical, historical), the problem of history and memory of history (train as a mute witness to past events).

Камила Тушиньска

Трансмедийная магистраль: станция *Белый поток* глазами Грабала, Гашека, Грабинского

Резюме

Белый поток подвергнут анализу как графический роман, явление, сопровождающее функционирование «миддл-литературы». В первом пункте представлен процесс трансмедийности графического романа и культуры, введение этой сюжетной линии в разные медиа (театр, кино, Интернет). Интертекстуальность *Белого потока* черпает инспирацию из словацкой литературы (Грабал, Гашек, Грабински), кино (Зеленка, Менцель), комиксов. Во втором пункте рассматривается графический роман как отход от развлекательной функции массовой культуры (герой не является суперменом, типичным для поп-культуры). В ней заметно возвращение к важным вопросам, таким, как: польско-чешско-немецкие отношения (и национальные стереотипы), проблема идентичности, концепт укоренения, нахождения на (культурной, общественной, географической, исторической) границе, проблемы истории и памяти истории (железная дорога как ненавязчивый свидетель событий из прошлого).

Izabela Mroczek
Uniwersytet Śląski

Michal Viewegh — przypadek autora „literatury środka”

Michal Viewegh to współczesny czeski pisarz (ur. 1962) z bogatym dorobkiem literackim: jest autorem 12 powieści, 6 zbiorów opowiadań, 2 zbiorów felietonów, 1 sztuki teatralnej, współautorem 1 e-powieści oraz scenariuszy do 6 filmów, będących adaptacją jego książek. Jest najchętniej tłumaczonym współczesnym czeskim pisarzem (dotąd jego książki zostały przełożone na 21 języków, w tym chiński)[1]. Jego twórczość sytuuje się w gatunku literatury popularnej (rynkowej)[2], zaś oddźwięk czytelniczy — i powiązany z nim olbrzymi sukces wydawniczy (oraz kinowy) na rodzimym gruncie — osadza teksty Michala Viewegha w kategorii bestselleru. Warto zaznaczyć, że pomimo olbrzymiej popularności, mierzonej zarówno liczbą tytułów, jak i liczbą sprzedanych egzemplarzy, autor ten nie zyskał sympatii rodzimej krytyki literackiej, odrzucającej styl jego pisarstwa i niepodejmującej badań nad źródłem sukcesu czytelniczego żadnej z jego publikowanych książek. Michal Viewegh zadebiutował w 1990 roku prozą *Názory na vraždu*, która wyraźnie pozostaje w cieniu kolejnej, wydanej w 1993 roku powieści *Báječná léta pod psa* (polskie tłumaczenie *Cudowne lata pod psem* wydano w 2004 roku) — jedynej, którą czeska krytyka przyjęła z uznaniem, przyznając autorowi nagrodę Jiřího Ortena (nagroda dla obiecującego autora, który nie skończył 30 lat życia)

[1] Jego książki ukazały się w przekładach na 21 języków, podaję za Daną Blatną, agentką Michala Viewegha: http://www.dbagency.cz/index.php?s=author&pid=16&name=michal-viewegh (data dostępu: 10 maja 2010).

[2] Wymienne użycie tych terminów proponuje za C. Hernasem A. Martuszewska, por. A. Martuszewska: *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*. Gdańsk: Wydawnictwo UG 1997, s. 71.

i upatrując w nim nadzieję współczesnej literatury czeskiej. W 2005 roku Michal Viewegh uzyskał jeszcze jedną nagrodę — prestiżową Magnesia Litera w kategorii: nagroda czytelników za książkę *Vybíjená* (polskie tłumaczenie *Zbijany* wydano w 2008 roku). Pozostałe książki — mimo olbrzymiego sukcesu wydawniczego i entuzjastycznego przyjęcia przez czytelników — nie uzyskały żadnej nagrody, a sam autor stał się jednym z najbardziej znienawidzonych przez czeską krytykę literacką współczesnych pisarzy[3]. Doskonale znający siłę medialnego rozgłosu, potrafiący dbać równie dobrze o swój warsztat literacki, jak o wizerunek i interesy, stał się celem ataków rodzimej krytyki literackiej, niechętnie dopuszczającej łączenie talentu pisarskiego z talentem ekonomicznym i autoreklamą. Sukces wydawniczy i idąca z nim w parze nonszalancka postawa Viewegha wobec recenzentów i krytyków (z którymi wchodzi nie tylko w ostre polemiki, ale posuwa się nawet do rękoczynów[4]) doprowadziły do powstania kuriozalnej sytuacji: ogromna popularność Viewegha prowokuje powstanie twierdzeń, że książki źle ocenianego przez krytykę pisarza sprzedadzą się w każdym nakładzie, nawet jeżeli będzie większy niż populacja Czech[5]. Ukazaniu się każdego kolejnego tekstu Viewegha zawsze towarzyszy dyskusja, która jasno pokazuje, że oceny twórczości Viewegha i jego postawy autorskiej w rodzimym kontekście są bardzo rozbieżne. Wskazuje na to Jiří Trávníček omawiający książkę Viewegha *Román pro muže* w recenzji *Michal Viewegh, náš problém,* próbując jednocześnie dociec powodów tak skrajnych ocen pisarstwa Viewegha[6].

Michal Viewegh świetnie reprezentuje przypadek autora „literatury środka"[7]: w odniesieniu do jego pisarstwa z jednej strony odnajdziemy wypowiedzi dyskredytujące nie tyle walor literacki czy estetyczny jego twórczości, ile przede wszystkim postawę samego autora, który — świadomy roli, jaką odgrywa medialne kreowanie wizerunku — skutecznie „podsyca" zainteresowanie swoją osobą, raz ujawniając tajemnice swego warsztatu, kiedy indziej pokazując kuluarowe „rozgrywki" wokół jego osoby[8]. Krytycy zarzucają Vie-

[3] Podobna uwaga: A. Car: *Przypadek: Michal Viewegh. Literatura popularna, krytyka, terapia*. „Pamiętnik Słowiański" 2006, nr 56, s. 29 i nast.; A. Gawarecka: *Fenomen Michal Viewegh*. „Slavia Occidentalis" 2005, nr 62, s. 67 i nast.

[4] Chodzi o wydarzenie z 2000 roku, kiedy Viewegh, rozwścieczony recenzją swych felietonów pobił krytyka Jaromíra Slomka.

[5] A. Car: *Przypadek*: *Michal Viewegh*…, s. 29.

[6] J. Trávníček: *Michal Viewegh, náš problem.* „Host" 2009, nr 1, s. 53—54.

[7] O przypadkach autorów „mainstreamowych" (autorów „literatury środka") na gruncie polskim dyskutowali m.in. w publicznej przestrzeni Internetu Piotr Śliwiński, Krzysztof Uniłowski i Dariusz Nowacki, por. http://www.literatorium.pl/klasa.asp?idklasy=63&rodzaj=1 (data dostępu: 10 maja 2010).

[8] Chodzi o wywiad dla „Lidových novin" z 4 maja 2002 roku, w którym Viewegh ujawnia, że służby bezpieczeństwa miały rzekomo wywierać na niego nacisk, domagając się rezygnacji z wydania książki *Báječná léta s Klausem* (zob. *Objevily se snahy román zastavit*.

weghowi posługiwanie się sprawdzonymi, gwarantującymi zainteresowanie czytelnicze chwytami, takimi jak: powtarzalność strategii fabularnych, mechaniczne kopiowanie rozwiązań narracyjnych i językowych[9]. Na przeciwnym biegunie odnajdziemy wypowiedzi postrzegające dorobek Viewegha w perspektywie fenomenu współczesnej literatury czeskiej, wartego zainteresowania nie tylko ze względu na oryginalność i niekopiowalność stylu, ale także z tego powodu, że jego twórczość charakteryzuje wyraźne ciążenie ku poetyce tekstu postmodernistycznego[10]. Dotyczy to zwłaszcza takich cech utworów Viewegha, jak: gra z czytelnikiem (przede wszystkim w zakresie wplatania w tekst sygnałów autobiograficznych i zacierania granicy między fikcją a rzeczywistością), gra z własnym tekstem (autotematyzm i metatekstowość jako podstawy konstrukcji większości utworów) czy gra z cudzym tekstem (cytowanie, aluzja, trawestacja — w odniesieniu do tekstów literackich, ale także gatunków literackich, wypowiedzi publicystycznych, sloganów językowych współczesnej czeszczyzny). Przewidywalność ujęć konstrukcyjnych, po które Viewegh sięga w swoich utworach, przekonawszy się, jak działa mechanizm popularnego tekstu, z jednej strony przysparza mu wrogich recenzji, zarzucających uprawianie rzemiosła, a nie literatury[11], z drugiej jednak pozwala wysunąć stwierdzenie o mieszczeniu się jego tekstów w ramach historycznie zakotwiczonego gatunku powieściowego[12]. Podkreślany jest też celny opis współczesnego społeczeństwa czeskiego, w którym Viewegh analizuje zagadnienia obyczajowe, społeczne i polityczne, korzystając przy tym z humorystyczno-parodystycznego paradygmatu (dotyczy to zarówno zabiegu sięgania pamięcią do czasów komunizmu, jak i osadzenia we współczesnych realiach różnych środowisk zawodowych: literackiego, nauczycielskiego czy dziennikarskiego). To właśnie te cechy twórczości Viewegha powodują, że poza granicami ojczyzny Viewegh postrzegany jest jako twórca literatury niepowtarzalnej, prowokującej do wieloaspektowej interpretacji. Tak właśnie pisze się o nim w Polsce: w wypowiedziach naukowych postrzega się jego twórczość w perspektywie literackiego fenomenu (Car, Gawarecka), krytyka literacka oraz czytelnicy w czasopismach internetowych i na forach poświęconych literaturze pięknej uznają Viewegha za autora książek ciekawych, lekko napisanych, lecz zmuszających do refleksji[13].

„Lidové noviny”, 4 maja 2002, s. 20). O tym także pisze Josef Chuchma: *„Báječná léta s Klausem”* (recenzja). „Mladá Fronta Dnes”, 6 maja 2002, s. B/4.

[9] Np. K. Špidla: *Produkt, nebo literatura?* „Host” 2009, nr 10, s. 53—54.

[10] Zwraca na to uwagę np. I. Pospišil: *Postmodernism and quasipostmodernism (Michal Viewegh)*. „Neohelicon” 2006, T. 33, 2, s. 37 i nast.

[11] Zwłaszcza Vladimír Novotný w recenzjach utworów Viewegha.

[12] Por. P.A. Bílek, „Reflex” 1996, s. 70.

[13] Por. W. Krusiński: *W sidłach uczuć*. „Polityka”, kwiecień 2007; A. Dziewit: *Czeski Dzień Świra.* „Lampa” 2006, nr 22.

Wymienione cechy twórczości Viewegha, eksponowane i pozytywnie waloryzowane przez krytykę i czytelników, decydują jednocześnie o trudnościach z tłumaczeniem jego książek na inne języki. W przekładach współczesnej literatury popularnej największe problemy stwarza transfer kulturowy — trudny, o ile nie niemożliwy do zrealizowania. W odniesieniu do polskich przekładów literatury czeskiej zadanie to jest tym bardziej kłopotliwe, że mimo bliskości terytorialnej Polski i Czech polski czytelnik wciąż mało wie o współczesnej czeskiej kulturze i literaturze. Tłumaczenie, aby wywołać efekt zamierzony przez tekst oryginału, musiałoby być naszpikowane wyjaśnieniami tłumacza, tracąc tym samym swój walor artystyczny. Stwierdzenie to jest aktualne zwłaszcza w odniesieniu do tekstów Michala Viewegha, nasyconych kategoriami-kluczami współczesnej czeskiej kultury. Za przykład niech posłuży polskie tłumaczenie książki *Výchova dívek v Čechách* (polski tytuł: *Wychowanie dziewcząt w Czechach*), w mojej ocenie najtrudniejszego tekstu Viewegha w odbiorze poza rodzimym kontekstem literacko-kulturowym. Autor dokonuje tu całego szeregu zabiegów parodystycznych. Sięga po cytaty, aluzje i trawestacje, wplata pomiędzy akapity swojej powieści teksty cudze, na szczęście (dla odbiorcy) posługując się kursywą, która staje się sygnałem do zachowania „czujności". Czasem — i tu ułatwia Viewegh zadanie czytelnikowi — są to wypowiedzi opatrzone nazwiskiem autora, które jednak bez uzupełniających komentarzy nic nie powiedzą odbiorcy nieobeznanemu z czeską kulturą, historią czy literaturą. Przeciętny polski czytelnik z najwyższym prawdopodobieństwem nie odczyta klucza parodii, po którą sięga Viewegh, cytując teksty Věry Linhartovej, Jana Mukařovskiego, Milana Jungmanna, Jaromíra Johna, Danieli Hodrovej czy Ludvíka Vaculíka. Jeszcze gorzej rzecz się ma z zaznaczonymi kursywą zdaniami lub słowami, które — czytelne wyłącznie w czeskim kontekście, gdzie wywołują wyraźne skojarzenia czy odniesienia intertekstualne — nie mogą odegrać swojej roli w tekście przekładu. Dotyczy to zarówno przysłów i porzekadeł ludowych, jak i szablonów czeskiego języka dziennikarskiego, publicystycznego i politycznego czy też haseł-kluczy czeskiej kultury, które Viewegh zamieszcza w swoim tekście, aby uzyskać zamierzony efekt parodystyczny (np. undergroundowe, zakazane przed 1989 roku czasopismo „Vokno", w którym publikowali twórcy drugiego obiegu, a które bohater-narrator znajduje w pokoju Beaty, pojawia się w celu wywołania oczywistego efektu; tak samo nazwisko o. Tomáša Halíka, którego słowa zderza Viewegh z „objawieniem" bohatera-narratora dokonującym się pod sklepem obuwniczym Bat'a). Podobnie nieczytelne pozostają zabiegi Viewegha zmierzające do obnażenia absurdów współczesnego czeskiego życia społecznego. Nawet polski czytelnik, pozornie mający identyczne doświadczenia związane z reżimem komunistycznym, nie zrozumie ostrego podziału współczesnego społeczeństwa na „esbeków" (negatywna konotacja) i „dysydentów" (pozytywna konotacja). Z brakiem zrozumienia spotka się

dokonywanie oceny bohaterów na podstawie ich przynależność do opcji politycznej (Viewegh z osobistych względów dyskredytuje zwolenników ODS). Równie nieczytelna będzie inwektywa „drobnomieszczanin” lub „drobnomieszczańskie zachowanie” — wyraz ten konstruuje w polskich warunkach językowo-kulturowych zupełnie inne pole znaczeniowe.

Gra Viewegha z czytelnikiem przenosi się także na oscylowanie pomiędzy stylem literatury wysokiej i brukowej. Wskazuje na nią autor w akapitach metatekstowych i autotematycznych (dodatkowo ujawniając mechanizmy działania rynku wydawniczego oraz przekazując swoją wiedzę na temat warsztatu twórcy literatury bestsellerowej), by jednak właściwie je zrozumieć, czytelnik musi posiadać wiedzę o twórczości Viewegha (a zwłaszcza jej recepcji na rodzimym gruncie), w innym wypadku nie uchwyci subtelnego balansowania pomiędzy wątkami fabularnymi i autobiograficznymi. Z przedstawionych ustaleń wynika, że przywołany tekst Viewegha pozostaje nieprzekładalny w tych aspektach, które decydują o jego wartości i niekopiowalności. Tłumaczowi, którzy prawidłowo odtworzył strukturę tekstu czeskiego, nie udało się jednak zachować większości sygnałów kontekstualizacyjnych[14], które — odczytywane wyłącznie w czeskim środowisku dzięki dysponowaniu przez rodzimych odbiorców wiedzą kontekstową i oczywistą wiedzą intertekstualną — umożliwiają rozpoznanie celowo przez Viewegha wywoływanych zdarzeń komunikacyjnych (żart, parodia, satyra). Niemożność kontekstualizacji określonych komunikatów, wysuwanych przez autora, zakładającego, że odbiorca jego tekstów komunikaty te rozpozna prawidłowo, prowadzi do nieporozumień w interpretacji utworów Michala Viewegha, a w efekcie do małej ich popularności na polskim rynku czytelniczym.

W ostatnich latach Michal Viewegh poszukuje nowej formuły dla swojej twórczości. W 2006 roku sięgnął po gatunek dziennikowy, publikując kontrowersyjny *Báječný rok [deník 2005]*, który wywołał w Czechach burzliwą dyskusję nad tym, jak wiele szczegółów z życia intymnego i warsztatu literackiego może autor przekazać do publicznej wiadomości. W 2009 roku Viewegh zainicjował wraz z redaktorami internetowej mutacji gazety „Mladá Fronta Dnes” oraz firmą „Magnesia” (producentem wody minealnej Mattoni) ciekawy projekt — wspólne pisanie e-powieści pod nazwą *Srdce domova [blogový román]* (projekt zamknięto w grudniu 2009 roku, wciąż można ściągnąć tekst e-powieści ze strony http://blogovyroman.idnes.cz/). Rzecz jest warta uwagi z kilku względów. Przede wszystkim dlatego, że powstający tekst miał charakter dynamiczny. Pierwszy rozdział napisał i umieścił na portalu internetowym Michal Viewegh. Pozostałe rozdziały dopisywane były przez internautów

[14] Wykorzystuję tu termin wprowadzony przez J. Gumperza w pracy *Language and Social Identity.* Cambridge 1982, podaję za: A. Duszak: *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa.* Warszawa: PWN 1998, s. 246 i nast.

zgodnie z obowiązującym regulaminem, który określał m.in. objętość i termin nadsyłania kolejnego rozdziału e-powieści. Pomysłodawcy sami przyznają, że zainteresowanie przerosło ich oczekiwania: przed wyborem tekstu, który miał się stać kolejnym rozdziałem e-książki (a rozdziałów było w sumie dziesięć), jury musiało przebrnąć przez kilkaset prac nadesłanych pocztą elektroniczną, głos decydujący miał Michal Viewegh. Jak sam zauważył już po zamknięciu projektu, współpraca nad jednym tekstem z tyloma autorami (i pomysłami na kontynuację linii fabularnej) była na tyle czasochłonna i nużąca (w uzasadnieniach do swojego wyboru danego tekstu jako kolejnego rozdziału e-powieści nie powstrzymuje się przed wręcz obraźliwymi komentarzami), że nie planuje kolejnego tego typu projektu[15]. A warto przypomnieć, że Michal Viewegh już wcześniej spróbował swoich sił w pisaniu wspólnej książki przez kilku autorów — w 2004 roku została opublikowana powieść *Tři v háji*, której autorami byli Michal Viewegh, Iva Herciková i Halina Pawlowská (książka ukazała się nakładem wydawnictwa założonego przez Pawlowską).

Wspomniany e-projekt literacki, który zarówno w czasie jego realizacji, jak i po zamknięciu rozpętał burzliwą dyskusję na literackich forach internetowych, został zupełnie pominięty przez rodzimą krytykę literacką. Wynika to z dwu powodów. Po pierwsze, internetowa twórczość literacka pozostaje absolutnie poza zainteresowaniem czeskiej krytyki literackiej. Pisze o tym Jiří Trávníček w tekście *Literární kultura v době internetové*, zarzucając rodzimej krytyce i literaturoznawstwu lekceważący stosunek do nowego medium i brak zrozumienia zmieniających się społecznych warunków funkcjonowania kultury[16]. Po drugie, olbrzymia popularność Viewegha nie przekłada się na uznanie ze strony czeskiej krytyki literackiej, która odrzuca jego twórczość, przeciwstawiając ją literaturze wysokoartystycznej (z czego sam autor nic sobie nie robi, umieszczając na stronie startowej witryny www.viewegh.cz jako motto dnia wybrany cytat z negatywnych recenzji swoich książek). Podobne jest nastawienie krytyki w odniesieniu do twórczości innych czeskich autorów literatury popularnej: Petra Šabacha, Haliny Pawlowskiej czy Ireny Douskovej. Co ciekawe, deprecjonowanie walorów literatury rynkowej idzie w parze z unikaniem refleksji teoretyczno- i historycznoliterackiej nad tego rodzaju twórczością. Dotyczy to zarówno polskiego, jak i czeskiego kontekstu kulturowego: w obu prace omawiające literaturę popularną są rzadkością[17],

[15] http://blogovyroman.idnes.cz/finis-byl-fajn-diky-za-nej-0hy-/blogovy-roman.asp?c=A091220_224008_blogovy-roman_jdv (data dostępu: 7 maja 2010).

[16] I równocześnie wskazuje na zainteresowanie tą problematyką w Polsce, por. J. Trávníček: *Literární kultura v době internetové. Kolik recepčních polí a jaká?* „Host" 2009, nr 9, s. 23—28.

[17] Na uwagę zasługują przede wszystkim teksty: M. Bujnicka: *Literatura popularna wobec… Perspektywa funkcjonalna: tematy i rematy*. „Ruch Literacki" 1993, R. XXXIV, z. 5, s. 581 i nast.; A. Martuszewska: *„Ta trzecia"*…. oraz A. Kłoskowska: *Kultura maso-*

a w celu oznaczenia wartościowej, acz niedocenianiej przez krytykę twórczości literackiej wprowadzono dopiero definiowany termin „literatura środka”. Ta postawa ma źródło w romantycznym przekonaniu o wyjątkowym posłannictwu twórcy literatury, którego rolą jest problematyzowanie świata i nadawanie sensu otaczającej rzeczywistości i który nie traktuje przy tym swojej działalności jako źródła utrzymania. Graniczny i dla Polski, i dla Czech rok 1989 przyniósł przełom w obiegu publikacji, lecz modyfikacja roli twórcy literatury w świadomości społecznej jest procesem *in statu nascendi*[18]. W odniesieniu do czeskiego kontekstu problem ten wynika dodatkowo z głębokiego rozwarstwienia literatury po 1948 roku, które spowodowało przyjęcie przez czeską krytykę literacką postawy akceptującej wyłącznie wobec literatury zajmującej się „poważnymi” zadaniami. Odrzucenie walorów poznawczo-estetycznych „literatury środka”, któremu dodatkowo towarzyszy brak jednoznacznego zdefiniowania samego zjawiska, weszło w konflikt ze środowiskiem czytelniczym, które entuzjastycznie reagowało (i wciąż reaguje) na kolejne publikacje książkowe Michala Viewegha czy wspomnianych wcześniej Douskovej i Pawlowskiej[19].

Przekłady książek Michala Viewegha w Polsce:

Uczestnicy wycieczki. Tłum. J. Ill g. Český Těšin: Agave 2001 (czeskie wydania: 1996, 2001, 2003). Wydanie II pod zmienionym tytułem: *Wycieczkowicze*. Tłum. J. Ill g. Warszawa: Prószyński i S-ka 2008, s. 384 (czeskie wydanie: 1996).

Cudowne lata pod psem. Tłum. R. Bielińska. Izabelin: Świat Literacki 2004 (czeskie wydania: 1994, 1997, 2002).

Wychowanie dziewcząt w Czechach. Tłum. J. Stachowski. Izabelin: Świat Literacki 2005 (czeskie wydania: 1994, 1997, 2001).

---

wa. Warszawa: PWN 2001; w czeskim kontekście problematykę literatury popularnej podejmują w swych książkach M. Pilář i L. Machala, lecz prezentacje przez nich przeprowadzone mają charakter sygnalizacji problemu, a nie jego opisu, por.: M. Pilář: *Vrabec v hrsti anebo Kliše v literatuře*. Praha: Nakl. Dokořán 2005; L. Machala: *Literární bludiště. Bilance polistopadové prózy.* Praha: Nakl. Brána 2001.

[18] Dyskusja na ten temat rozgorzała ostatnio także w Polsce. Na łamach „Gazety Wyborczej” w wywiadach z najbardziej uznanymi polskimi pisarzami stawiano pytanie, czy istnieje zawód „pisarz”, zob. http://praca.gazeta.pl/gazetapraca/1,74785,4113565.html (10 maja 2010); o modyfikacji zakresu znaczeniowego pojęcia „inteligent” pisze J. Zarek: *O dylematach czeskiego inteligenta po 1989 roku*. W: „Polska Akademia Umiejętności. Prace Komisji Kultury Słowian”. T. 5, s. 211 i nast.; problem ten podejmuje także Jiří Trávníček: *Michal Viewegh, náš problém*. „Host” 2009, nr 1, s. 53.

[19] Więcej o czeskiej literaturze bestsellerowej i jej recepcji w Polsce por. I. Mroczek: *O recepcji tłumaczeń czeskiej literatury bestsellerowej na język polski (na przykładach tłumaczeń książek Michala Viewegha, Ireny Obermannovej i Haliny Pawlowskiej)*. W: *Przekłady literatur słowiańskich*. T. 1, część 1: *Wybory translatorskie 1990—2006*. Red. B. Tokarz. Katowice: Wyd. UŚ 2009, s. 131 i nast.

Powieść dla kobiet. Tłum. J. Boratyńska. Poznań: Zysk i S-ka 2005. Wydanie II pod zmienionym tytułem: *Mężczyzna idealny*. Tłum. J. Boratyńska. Poznań: Zysk i S-ka 2006 (czeskie wydania: 2001, 2005).

Zapisywacze ojcowskiej miłości. Tłum. J. Derdowska. Poznań: Zysk i S-ka 2007 (czeskie wydania: 1998, 2003).

Sprawa niewiernej Klary. Tłum. M. Lemańczyk. Poznań: Zysk i S-ka 2007 (czeskie wydanie: 2003).

Zbijany. Przeł. J. Stachowski. Izabelin: Świat Literacki 2008 (czeskie wydanie: 2004).

Aniołowie dnia powszedniego. Tłum. J. Ilg. Warszawa: Prószyński i S-ka / Prószyński Media, Prószyński Media Sp. z o.o. 2009 (czeskie wydanie: 2007).

Izabela Mroczek

Michal Viewegh — a case of the author of the "middle literature"

Summary

Michal Viewegh is one of the most popular Czech writer and celebrity in Czech Republic, author of extremally popular and best selling books on domestic market. His existence in domestic literary enviroment represents the case of so called "mainstream author": successfully selling his books is at the same time ignored or negative estimated by Czech critics, but appreciated by foreign critics. He developed his literary creation from traditional "paper" prose to e-prose, which he prepared together with amateurs as a commercial e-project.

Изабела Мрочек

Михал Вивег — случай автора "миддл-литературы"

Резюме

Михал Вивег является одним из наиболее известных чешских писателей и селебрити в Чехии, автором необыкновенно популярных и хорошо продающихся книг на чешском рынке. Его присутствие в литературной среде представляет так наз. случай автора главного направления; с успехом продавая свои книги, он игнорируется и негативно оценивается чешскими критиками, но высоко котируется иностранцами. Вивег начал свое творчество с традиционной «бумажной» прозы, приходя к Интернет-прозе, которую подготовил с любителями в качестве коммерческого проекта.

Мария Полякова
Силезский университет

Белливуд: телевидение в действительности — действительность в телевидении

Начать данную статью мы решили высказыванием Владимира Макея — главы Администрации Президента Республики Беларусь, которое появилось 27 апреля 2010 года в электронной газете БелТА:

> Наши каналы сегодня в основном контролируют телевизионное пространство в Беларуси. Но надо понимать, что это положение достигнуто благодаря мощнейшей поддержке государства, которое создало благоприятные условия для развития национального телевидения. Поэтому государство вправе рассчитывать на серьезную отдачу. Тем не менее мы с тревогой наблюдаем за некоторым падением рейтингов как республиканских, так и местных телеканалов[1].

Здесь в принципе открытым текстом сказано об осуществлении контроля над телевидением со стороны властей. Необходимо отметить, что касается это практически всех массмедий, в том числе и одного из наиболее развивающегося в последнее время — Интернета. Первого февраля 2010 года вышел Указ № 60 *О мерах по совершенствованию использования национального сегмента сети Интернет*, который официально закрепляет за государством право контролировать пользователей белорусской сети, в значительной мере усложняет процесс регистрации информационных страниц, сайтов, систем, и создает новый орган контроля:

---

[1] Имя автора отсутствует: *Мнения: Влядимир Макей. „БелТА"* за 10 апреля 2010, доступно на http://www.belta.by/ru/pointOfView?id=504862&pointOfView=1.

Оперативно-аналитический центр при администрации Президента[2]. Из него следует, что с этой поры власть может получить сведения о каждом из пользователей электронной сети от персональных данных по список посещаемых сайтов, страниц, блогов и т.д. В свою очередь Оперативно--аналитический центр имеет право контролировать информацию, появляющуюся в белорусском сегменте Интернета. Такого рода «забота» со стороны государства над сведениями, получаемыми гражданами, характерна для диктаторского характера правления: власть внимательно следит за соответствующим идеологическим воспитанием населения. Именно поэтому средства массовой информации приобретают особое значение, становясь орудием в руках правительста. Так это выглядит в Беларуси, что подтверждает не только вышеприведенный указ, но прежде всего то, что практически все СМИ, доступные для обычного жителя страны, являются собственностью государства. Естественно, такое положение вещей не может не сказаться на формировании определенной аудитории-населения, подвергнутого постоянной пропаганде, которое не только не стремиться к созданию объективного образа социально-политической информации, но даже избегает независимые СМИ:

> Механизм государственной пропаганды работает как большая машина по дискредитации не месседжей, распространяемых негосударственной прессой, но самой негосударственной прессы как носителя. На эту тему уже создано достаточно исследований, например, показывающих, какую удивительную трансформацию в сознании читателей государственных газет проделал концепт «свобода», превратившись в нечто отталкивающее, продажное, порочное. Поскольку государственные медиа повсеместны и доступны, а негосударственные — немногочисленны и нужно прикладывать некие усилия, чтобы получить доступ к ним (обходить несколько киосков, получать доступ через wap. сервис во время dos-атаки или блокирования фильтром), голос

[2] Указ находится на официальном Интернет-портале Президента Республики Беларусь: http://www.president.gov.by/press83055.html.

Наиболее шокирующим кажется пункт № 6 данного документа:

«Поставщики интернет-услуг обязаны осуществлять идентификацию абонентских устройств при оказании интернет-услуг, учет и хранение сведений об абонентских устройствах, а также сведений об оказанных интернет-услугах.

Собственники пунктов коллективного пользования интернет-услугами либо уполномоченные ими лица осуществляют идентификацию пользователей интернет-услуг в пунктах коллективного пользования интернет-услугами, учет и хранение персональных данных пользователей интернет-услуг, а также сведений об интернет-услугах, оказанных пунктами коллективного пользования интернет-услугами».

государства — о том, что частным медиа не следует доверять доминирует и убеждает большинство[3].

Это одно из мнений участников конференции *Социальные трансформации в Пограничье — Беларусь, Украина, Молдова: итоги (2008—2010 гг.)* прошедшей в Вильнюсе в феврале настоящего года. Доклад основывается на многолетних исследованиях НИСЭПИ (Независимый институт социально-экономических и политических исследований), посвященных анализу общественного мнения и вообще общественно-политическим процессам, происходящим на территории Республики. Положение вещей относительно СМИ представленное в высказывании не могло не отразиться в культурной среде: в последнее время появляется все больше и больше литературных произведений, статей, освещающих данную проблему. К таким авторам относится и молодой белорусский писатель, драматург Павел Пряжко.

Павел Пряжко родился в 1975 году в Минске. Окончил ПТУ, где получил профессию слесаря, имеет неоконченное высшее юридическое образование, учился в Белгосуниверситете культуры по специальности «драматургия», получая специальную стипендию от Прзидета для наиболее одаренных. Однако после принятия участвия в одном из проектов «Свободного театра» был отчислен из числа студетов. Первые произведения Пряжко относятся к 2004, за одно из которых (*Серпантин*, 2004) был удостоен премии на II Международном Конкурсе Драматургов «Евразия» — 2004. В этом же году он получает награду на Международном Театральном Фестивале «Панорама-2004» за пьесу *Подари мне билет*, 2004, поставленную польским режиссером Моникой Добровлянской. В 2005 молодой драматург награжден на I Международном Конкурсе Современной Драматургии в Минске (организатором является «Свободный театр») за *Вельветовые штаны*, 2005. В этом же году Пряжко принял участие в проекте *Мы. Самоидентификация*. В следующем году появляются пьесы *Белливуд* и *Трусы*, принесшие славу и признание и все возрастающий интерес к творчеству автора. 2007 год прошел для драматурга прежде всего в сотрудничестве с Teatr.doc, который организовал фестиваль пьес белоруса. Павел Пряжко является автором следующих произведений: *Команда* (2007), *Третья смена* (2007), *Код смерти* (2007), *Отдых на море* (2007), *Урожай* (2007), *Поле* (2008), *Жизнь удалась* (2008), *Чукчи* (2009) и др. В последние годы пьесы драматурга ставятся

[3] В. Мартинович: *Доверие к масс-медиа в Беларуси: аудитория, контролируемая государством*. Доступно на www.case-border.org/downloads/Martinovich-05-2009.doc (за 9 апреля 2010).

в различных театрах России и Европы, получая многочисленные награды и премии[4].

Творчество Пряжко тесно связано со «Свободным театром»[5], часто отражающим актуальные проблемы белорусского общества, касается

[4] Данная информация уже появлялась в моей статье: *Павел Пряжко. Точка бифуркации*. В: *Tekst — rzecz — egzystencja*. Red. B. Stempczyńska, J. Tymieniecka-Suchanek. Katowice: Śląsk 2009, s. 203.

[5] «Свободный театр» появившийся в 2005 году в Минске имеет в своей основе пять основополагающих принципов:

— *позитивно повлиять на развитие новой драмы в Беларуси и за ее пределами;*
— *объединить силы молодых драматургов в продвижении новых театральных идей;*
— *создать коммуникационные мосты между театральной Беларусью и внешним миром;*
— *сформировать альтернативную систему образования для белорусских драматургов и режиссеров;*
— *продвигать идеи свободы творчества и демократических принципов в театральной сфере Беларуси*.

Организаторами являются Николай Халезин и его жена Наталья Коляда. Театр существует в особых условиях, если принять во внимание характерную политическую ситуацию в Беларуси. Здесь можно привести мнение Романа Павловского (статья *Pułapka bycia ofiarą represji*), появившшееся в газете „Gazeta Wyborcza" nr 162 за 13 июля 2007 (http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/41667.html), перевод мой, М.П.:

«Спектакли Свободного театра не увидишь в государственных театрах Беларуси. В газетах нет рецензий на премьеры, не найти информации в репертуарах и на уличных афишах. Министерство культуры, куда обращаются заграничные фестивали, чтобы пригласить Свободный театр, отвечает, что такого театра не существует. […] Выступления проходят нелегально в клубах и на частных квартирах, информацию можно найти только в Интернете. Билеты не продаются, чтобы не попасть в поле зрения налоговых инспекций. Но даже в пределах частной собственности не безопастно: два минских клуба, в которых проходили представления, утратили лицензию и были закрыты».

Уже в самом начале своей деятельности участники «Свободного театра» подвергаются репрессиям со стороны властей от увольнений отдельных предстарителей вплоть до арестов публики. Одними из первых проектов театра являются пьеса драматурга из Уфы Наталии Мошиной *Техника дыхания в безвоздушном пространстве*, написанной несомненно под влиянием, как своего рода ответ на *Кислород* Ивана Вырыпаева и спектакль *Мы. Самоидентификация*. Вышеназванный состоит из четырех пьес, причем три из них — *Друг (Сестра для мертвеца)* Константина Стешика, *Дело принципа* Павла Рассолько и *Родина-2* Павла Пряжко — это своеобразные попытки проанализировать такие темы, как смерть, доверие, брак, свобода в современных реалиях, а четвертая, также принадлежащая перу Павла Рассолько *Карты и бырло в два ствола*, написанная с помощью техники «вербатиум», пронизывает и объеденяет весь спектакль в одно целое. Потом появились *Поколение Jeans* и *Быть Гарольдом Пинтером* авторства художественного руководителя «Свободного театра» Николая Халезина. Эти пьесы были представлены в Москве, Англии, США и других странах, однако выставить данные произведения у себя на Родине является практически невозможным, как высказался в своем обозрении Аарон Риччио (доступно на www.dramaturg.org):

это и его пьесы *Белливуд*[6]. Принимая во внимание специфику способа передачи событий, которым оперировал Пряжко при создании драмы, а именно, поток сознания, представить краткое содержание произведения является трудной задачей. Однако в двух словах можно сказать, что здесь представлен определенный отрезок жизни молодого минчанина — Андрея двадцати восьми лет. В самом начале мы видим его в трамвае № 36, в котором едут также два брата наркомана 10 и 15 лет. Их отрывочный разговор переплетается с размышлениями главного героя: натурализм в описании реакции организма подростков на отравление наркотиками с почти поэтическими картинами, создаваемыми воображением Андрея:

> **Мужчина1**: В мужских объятиях августа, под махровой облаткой неба произошло… Душистым вечером ехал в 36 троллейбусе на закат. Как ковбой уходил в красное… Троллейбус двойной. Стоял на «гармошке», смотрел в окно, проверяя периодически пистолет. Слушал «Тайгер лилис». Диск-матрица, писаный. Какой альбом, не помню, у нас не найти. Звук как обычно — двойка, три полоски. Книга судьбы и-цзинь, три сплошных на панцире черепахи. [...] жёлтая пена стекает по губам на свитер. Он запрокидывает голову; птица-кадык, острый, бесится в горле. Потом склоняется и уже выливает всё фонтаном. Запах не спутать

«Если бы Николай Халезин предствил *Поколение Jeans* в своей родной Беларуси, в общественном театре, он запросто мог бы быть брошен в тюрьму в качестве „политического", ему бы дали ложку без ручки (т.к. вся ложка целиком может быть использована как орудие убийства, как будто, по наблюдениям Николая, стена не может быть использована для того же самого), и, посажен в переполненную камеру на время заключения».

Необходимо отметить, что пьеса *Поколение Jeans* стала своего рода манифестом в Белоруссии (http://jeans-by.com/2007/02/19/grazhdanskaja_kampanija_jeans_za_svobodu.html):

«16 сентября 2005 года на центральную площадь Минска вышли молодые люди. Они принесли с собой национальный флаг — бело-красно-белое полотнище. В эзотерике красный цвет означает мужество, белый — сострадание. Они и вышли на площадь с отчаянным мужеством и состраданием к погибшим… На подходе к площади сотрудники милиции отняли флаг. И тогда молодой человек по имени Никита снял с себя джинсовую рубашку и привязал к древку. Когда джинсовая рубаха поднялась над толпой, это была уже не рубаха, а флаг — флаг Поколения Jeans — генерации свободных людей».

Это показывает, что тематика пьес и деятельность «Свободного театра» тесно связаны с действительностью в Беларуси.

Среди драматургов, учавствующих в проекте можно отметить Диану Балыко, Павла Пряжко, Константина Стешика, Яну Русакевич, Наталью Коляду, Николая Халезина и других. Отметим, что большинство информации появилось в моей статье: *Павел Пряжко. Точка бифуркации*…

[6] Пьеса *Белливуд* была предствлена на IV Международном Конкурсе Драматургов «Евразия-2006» проходящим в Екатеринбурге. Она была переведена на английский, немецкий и финский языки. В рамках одного из театральных проектов „Свободного театра" произведение было поставлено Владимиром Щербанем. В 2006 *Белливуд* был показан также в Варшаве.

> ни с чем. Холодный, кисло-хлебный, с примесью ацетона. […] Старший понимает, что брату хреново, но он понимает ещё кое-что и это кое-что натурально свело с ума. Он говорит малому
> **М2**: Глотай, здесь нельзя, троллейбус, глотай. Это троллейбус[7].

Выходя из трамвая, молодой человек отдает свой плейер братьям, потому что «у них надежда останется», далее следует описание его дороги по городу, людей, которых он встречает на своем пути — его друзей, прохожих, девушек, женщин, бомжей, милиционеров и т.д. Все это представлено как в неком сюрреалистическом сне, пьяном бреду: мысли путаются, переплетаются с «бытовыми зарисовками». Еще большее ощущение абсурда создается благодаря тому, что главный герой на протяжении всей пьесы параноически ищет какого-то врага, сжимая в кармане пистолет, — скорее всего мужа своей сестры, не чуждающегося рукоприкладства и постоянно изменяющего своей супруге. В конце пьесы Андрей превращается в птицеподобного Иону, который может вызвать ассоциации не только с пророком, но и со «смиренным Ионой» — монашеским именем, полученным Иваном Грозным на пороге смерти. Здесь следуют размышления на тему Бога, сущности жизни и смысла бытия с одной стороны, но с другой оказывается, что «святого» интересует уже только «хлеб, крыши и чердаки», что «научиться жить Иона должен в темноте. Пить воду, есть хлеб, ходить от окна к дверям. Пока не спеша и не обязательно много».

На все это накладываются телевизионные репортажи, своим стилем очень напоминающие те из времен СССР, с выразительно идеологически--пропагандным характером. Введение данного элемента в пьесу подчеркивает абсолютную оторванность действительности Андрея и других персонажей от действительности представляемой репортерами. Оканчивается пьеса тем, что после допросов заточенного Ионы мы видим:

> В тёмном, душном углу, там, где обычно вьют гнёзда, на пыльной мешковине корчился человек. Он хватался за живот, поджимал ноги, его тошнило. Он кричал…

Говоря о репортажах, необходимо отметить, что они вплетены в произведение скорее как своеобразный комментарий, только вместо того, чтобы дополнять, уточнять или объяснять происходящее, телевидение идет в разрыве с объективной реальностью, подчеркивая тем самым свою искусственность и фиктивность. Программы конструируются почти в полном согласии с десятью Методами Манипуляции, сформулированными Умберто Эко:

---

[7] Здесь и далее цитирую по электронному изданию neo-lit.ru (за 10 марта 2010).

Правило Манипулирования № 1: Комментировать необходимо только то, что можно и нужно комментировать.
Правило Манипулирования № 2: Соответствующе обработанная информация не требует открытого комментария, достаточны подходяще подобранные прилагательные и ловкая игра противопоставлений.
Правило Манипулирования № 3: В случае сомнений, лучше молчать.
Правило Манипулирования № 4: Неудобную новость разместить в таком месте, в котором ее уже никто не ожидает услышать.
Правило Манипулирования № 5: Никогда не говорить «напоминание о невыполненом долге», если можно употребить «адмониция».
Правило Манипулирования № 6: Информацию в целостном виде представить только после того, когда пресса на следующий день уже успеет ее распостранить.
Правило Манипулирования № 7: Свое мнение выражать только после того, когда его уже выразило правительство.
Правило Манипулирования № 8: Никогда не умалчивать выступления министра.
Правило Манипулирования № 9: Существенная информация может быть передана устно, менее важная — показана в форме видео-репортажа.
Правило Манипулирования № 10: Важные события показываются в форме видео-репортажа только тогда, когда имеют место за границей[8].

Благодаря этому телевидение все более мастерски избегает показа актуальных проблем населения, нищеты и беспредела, поэтому ничего удивительного и в том, что главный герой, равно как и другие, совершенно не обращает внимания на информацию, поступающую из включенного телевизора.

Разрыв между реальной жизнью и «официальной» правдой подчеркнут на нескольких уровнях: прежде всего на образном и языковом. Уже первый репортаж резко врывается в мир главного героя — пьяного, едущего в такси на какую-то пустыню:

Женщина1: Элегантно одетые передовики — это, пожалуй, теперь визитная карточка сферы бытового обслуживания минской области. Идея спецовки перейти к деловым костюмам положила здесь начало первым изменениям. Возрождая село, увеличивая темпы роста производства сельскохозяйственной продукции, в нашем государстве не забывают об улучшении условий труда у непосредственных участников этой программы. Легче становится сельскому жителю и в быту.

[8] U. Eco: *Odczytać rzeczywistość*. W: Idem: *Semiologia życia codziennego*. Przeł. J. Ugniewska i P. Salwa. Warszawa: Czytelnik 1996, s. 237—248. Перевод мой — М.П.

По сравнению с лексикой, присущей персонажам пьесы, данное высказывание насыщенно языковыми штампами, клише столь характерными для пропаганды и идеологического воспитания. Именно в этом моменте речь главного героя, до этого шокирующая вульгарностью и часто откровенным натурализмом, становиться более близкой и естественной:

> Вначале трудно расшифровать язык, с помощью которого главный герой выражает свои мысли. С одной стороны, он вульгарен до невозможности, с другой — богатый и очень точный в описаниях мест и характеров персонажей. […] Однако непосредственность формулировок через некоторое время перестает мешать. И происходит это внезапно, в одно мгновение. В то самое, когда Пряжко решает сопоставить мир Андрея с языком и действительностью, которую представляют белорусские медия[9].

Телевизионная действительность кажется настолько нереальной, что Андрей просто напросто не обращает никакого внимания на передачи, они существуют возле него, не вызывая абсолютно никакой реакции. Да и как же может быть иначе, если в репортажах показывают счастливых граждан, работающих во благо общества и государства, молодежь, занимающуюся спортом, а тем временем, выходя на улицу видишь: малолетних наркоманов, которым «осталось от силы года три», «пьяный ссыт на стеклянные гамбургеры в витрине, его бьют менты», «Бомжей (которые) боялись охранника и пили суп из пивного стакана на крыльце», «Воробьев и нищих, собирающих крошки с асфальта. Разноцветный сырой мусор, который прёт и вываливается из урны», «Месиво нищих на крыльце гастронома». Сам главный герой, как и его друзья, постоянно пьет, словно это должно помочь ему убежать от действительности, не видеть деградации окружающих и своей собственной. Андрея постоянно тошнит, что является естественной реакцией организма на алкогольное отравление, но, кажется что это также отражает его отталкивание, непринятие шизофренически раздвоенной реальности окружающего мира и лживой картины, представляемой медиями:

> Мир Андрея — хоть темный, психоделический и все более параноический — является живым миром. Также как и его язык. Телевизионный бред и навязанное сверху пресное колхозное счастье — это язык и мир искусственный[10].

---

[9] C. Goliński: *Paranoiczny realizm Biełływoodu*. „Dialog” 2006, nr 9, s. 178—179. Перевод мой — М.П.

[10] Там же, с. 179.

В мире главного героя, друзья которого один за другим кончают жизнь самоубийством, прыгая с балкона, а его любовь сводится к отвратительному половому акту, нет места на репортажи типа:

> Марина попробовала что-то изменить к лучшему. И купила комплект талисманов: «Для достатка, удачи и везения» […] вы не смейтесь, действительно, чудеса происходят! Я, например, в лотерею теперь почти всегда выигрываю. […] На годовщину мы обменялись подарками, я ему подарила «Обереги для любимого», а он мне — «Обереги для любимой».

Еще больший контраст создается в сопоставлении данного фрагмента с мыслями одной из героинь, больной раком, эпизодически появляющейся в пьесе:

> **Ж1:** (лысая) Боль — чёрствые зелёные конфеты; плесень на шоколаде, гнилые фрукты, уже который месяц киснущая заварка; кровь на плитах метро; когда ты находишь красоту в стариках; когда нравится любоваться искусственными цветами; крики перелётных птиц поздней осенью; голые аттракционы под ливнем, червивые грибы, конец августа. «Ничего не хочу. Прошу вас, ничего не хочу, прошу вас оставьте меня в покое в конце-то концов!» Боль очень страшно описывать. Вкус, цвет, чувствуешь когда вдруг оказываешься полосатой мишенью для дартса…

Этот отрывок насыщен богатыми образами, сравнениями, оригинальными метафорами, которым нет места в телевизионной действительности, где все должно быть «правильно», где таким, как герои *Белливуда* нет места.

Обращает на себя также внимание и само название пьесы, подчеркивающее оторванность двух понятий — двух миров: *Бел*аруси и Г*олливуда*, а скорее даже *Болливуда*. Как же можно лучше назвать государство, в котором реальность представляется телевидением как дешевка, некий схематический фильм, а оружающая действительность никак не подходит к репортажам, напоминающим скорее пропагандные программы, показывающие общество на правильном пути к «светлому будущему». Кажется, что выходов из такой ситуации только два: или прыгнуть с балкона, или возненавидить все вокруг, не исключая себя, как это делает главный герой:

> Я — выродок земли белорусской. Ненавижу всё, что с ней связано. Фольклор, язык, ветеранов, исторические места, ненавижу правительство и оппозицию, ненавижу людей, живущих рядом со мной, особенно

> деловых, всяких мерчейдайзеров, энергичных, коммуникабельных, перспективных, подающих надежды и так далее. […] А к вам, интеллигентам, у меня особая статья — неопознанные элитарные создания! Можете стебаться, глумиться, прикалываться надо мной. Можете, язвительно усмехаясь, смотреть на меня свысока, типа вы самые умные и всё про эту жизнь знаете! […] Оставьте мне мою первобытность и моё лицо второго сорта. Есть только три желания, три орешка для Золушки: хочу пить водку, ебаться и убивать.

Столь эмоционально насыщенное высказывание отражает падение и деградацию поколения, поэтому ничего удивительного в том, что в конце концов Андрей, не способный уже ни жить ни умереть, истощенный постоянными пьянками, оргиями, потерявший все идеалы и ценности перестает быть человеком. Он становится птицеподобным, таким же как и все остальные. Отныне вся его жизнь начинает крутиться только вокруг горстки зерна брошенного рукой «заботливого» Хозяина, прыганья по крышам и чердакам:

> **М1**: (стоя на коленях) Я сразу его увидел. Хорошо одетого с плёткой в руках. Мне стало страшно, я закричал. Я пополз на коленях вместе с остальными.
> (все по кругу ползают на коленях)
> **М1**: Я прятался за других. А он находил меня и шёл всегда рядом со мной. Такой заботливый и серьёзный, постукивал плёткой себе по ладони, и я не смел на него взглянуть… После прогулки он насыпал нам какого-то сухого зерна. Он кормил нас и мы с благодарностью ели. И тут я окончательно понял, что я уже не человек.
> (все клюют зерно)

Всего этого мы естественно не увидим в телевидении, сосредоточенном на создании своей действительности, угодной властям. В такой ситуации другое окончание кажется невозможным, как невозможным кажется и спасение человека, в котором можно угадать Андрея, корчащегося и кричащего от боли где-то на чердаке, где «обычно вьют гнёзда». Не приносят надежды и заключительные слова птицеподобного Ионы, гладящего воображаемым крылом страдающего героя пьесы по голове:

> Поверь, я всё исправлю. Сейчас тебя найдут. Я ведь так сильно об этом думаю. Ты только немножко потерпи…

Многоточие, поставленное автором в конце пьесы, выражает незавершенность, своего рода отсрочку перед ответом на вопрос: как долго еще Беларусь будет оставаться *Белливудом*? Однако важным является уже само освещение проблемы, появления голоса, который не боится

высказать свое мнение и показать действительность своего поколения, даже если весь государственный аппарат настроен против него. Можно надеяться все-таки, что талант Павла Пряжко заставит современников задуматься над тем, что является правдой, к чему может привести бессмысленное впитывание информации, напоминает об опасности сосредоточения массмедий в одних руках. В заключении мы решили снова привести слова Владимира Макея — главы Администрации Президента Республики Беларусь, которые, несмотря на поверхносный оптимизм, кажутся логичным продолжением репортажей из *Белливуда*:

> 2010 год в Беларуси объявлен Годом качества. «Это дает простор для колоссальной инициативы, — уверен глава Администрации Президента. — Роль идеологического актива не должна ограничиваться просто освещением тех или иных мероприятий. Именно идеологи должны в каждом городе и районе, на каждом предприятии четко понять, что еще можно сделать, чтобы люди почувствовали улучшение качества жизни»[11].

Такого рода высказывание не может не настораживать, особенно принимая во внимание то, что практически все СМИ сосредоточены в руках представителей правительства. Ведь нельзя не дооценивать роли, которую телевидение, как наиболее распространенная система трансляции, играет в обществе, являясь также одним из составляющих элементов массовой культуры. Таким образом, контролируя телевидение, печатные медия, издательства, радио можно без труда создать определенную действительность для большинства, а тем самым прикрыть реальность, важные вопросы и проблемы, создавая легко управляемое общество.

---

[11] Имя автора отсутствует: *Мнения: Влядимир Макей*. *„БелТА”* за 10 апреля 2010. доступно на http://www.belta.by/ru/pointOfView?id=504862&pointOfView=1.

Maria Polakowa

Belliwood: telewizja w rzeczywistości — rzeczywistość w telewizji

Streszczenie

Autorka analizuje jedną ze sztuk młodego dramaturga Pawła Priażko *Belliwood*, w której konfrontacji zostaje poddana rzeczywistość we współczesnej Białorusi i przedstawienie jej przez jednego z najbardziej wpływowych mass mediów — telewizji. Tutaj zaznacza się specyfika nośników informacji w Republice i ich wpływ na świadomość społeczeństwa białoruskiego. Rozdźwięk pokazany jest przede wszystkim na poziomie znacznie różniących się

rzeczywistości (tej prawdziwej i kreowanej przez telewizję) i płaszczyzn językowych: język bohaterów, ujęty jako strumień świadomości, z częstymi wulgaryzmami, ale też mocno obrazowy, i język reportaży — szablonowy, nasycony ideologizmami i słownymi *cliché.*

Maria Polakowa

Belliwood: television in the reality — the reality in television

Summary

The article analyses *Belliwood*, one of the plays by Paweł Priażko, a young playwright in which the reality in contemporary Belarussia and presenting it via television, one of the most influential mass media, is verified. Here, the specificity of the information carriers in the Republic and their influence on the awareness of the Belarusian society is indicated. A discord is shown above all at level of differing realities (the real and the one created by television) and linguistic surfaces, the characters' language is portrayed as a stream of consciousness with frequent vulgarisms, but also picturesque and report language — stereotypical, imbued with ideologisms and cliché words.

Agata Korycka
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Istnienie rzeczywiste w rzeczywistości Matrix (na podstawie wybranych utworów Doroty Masłowskiej i Oksany Zabużko)

Jak trudno odnaleźć właściwą ścieżkę w zaplątanej rzeczywistości współczesnego świata, wiedzą ci, którzy choć raz pytanie o kierunek drogi sobie zadali. W określanym przez socjologów i badaczy kultury mianem „płynnej ponowoczesności”[1] okresie rozciągającym się przynajmniej od końca lat pięćdziesiątych XX wieku aż do czasów współczesnych pytanie o prawdę i sens przestało mieć zasadnicze znaczenie. Co uznać za pewnik w świecie, który pewników się wyrzeka, a prawdę absolutną uważa za nieosiągalną? Ponowoczesne społeczeństwo nie pragnie odpowiedzi na zasadnicze pytanie o byt, ono pragnie bytować w ten sposób, by w doczesnym życiu skumulować jak najwięcej doznań. Prawda nie potrafi się sama obronić, gdyż postmodernizm sklonował jej istotę na nieskończenie wiele sposobów, tak, żeby każdy był w posiadaniu swojej własnej. Pluralizm poglądów i przekonań w konsekwencji doprowadzić musiał do zachwiania jednej, spójnie przeżywanej rzeczywistości. W ten sposób ponowoczesność wykreowała nowy rodzaj rzeczywistości, określanej mianem wirtualnej[2].

Rzeczywistość wirtualna jest więc kreacją alternatywnej, eksperymentalnej realności. Człowiek zapragnął stworzyć sobie iluzję doskonałą w postaci sy-

[1] Por. J.-F. Lyotard: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. Kowalska, J. Migasiński. Warszawa: Aletheia 1997; Z. Bauman: *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Sic! 2000.

[2] Termin „wirtualna rzeczywistość” (ang. *virtual reality*) został wprowadzony do obiegu przez J. Laniera w 1990 roku, por.: *Popularna encyklopedia mass mediów.* Red. J. Skrzypczak. Poznań: Kurpisz 1999, s. 481.

mulacji realnej czasoprzestrzeni, kreując wymarzony, idealny świat — Matrix. Określenie to zaczerpnięte z amerykańskiego filmu *science fiction* pod tym samym tytułem[3] spopularyzowało się na tyle, że weszło do powszechnego użytku, stając się synonimem równolegle przeżywanej rzeczywistości[4], życia-snu. Matrix konotuje się więc bezpośrednio z wykreowaną formą rzeczywistości komputerowej (medialnej), stworzonej z użyciem nowoczesnych technologii jako bardziej wyrafinowana wersja rzeczywistości syntetycznej, zwanej również cyberprzestrzenią[5]. W niniejszym artykule do pojęcia Matrix został zastosowany jeszcze jeden klucz znaczeniowy, który rozszerzy i pogłębi jego definicję. Wywodzące się z łaciny słowo *matrix* (gr. *hystera*, hebr. *rechem*), oznacza macicę, łono, tajemnicze miejsce ukrytych sił, gdzie dokonują się mające doniosłe znaczenie przemiany fizyczne i duchowe[6]. Matrix jako inkubator nowej rzeczywistości służy do jej odrealniania. Binarne opozycje realne — idealne, rozumowe — zmysłowe, obiektywne — potencjalne w wykreowanym, zapożyczonym medialnie i zmysłowo świecie zacierają się i przestają istnieć. Liczy się doznanie, odczucie, kreacja[7]. W przestrzeni Matrix dokonuje się proces, jaki za Wolfgangiem Welschem nazwać można „estetyzacją rzeczywistości"[8]. Polega to na tym, że „zarówno na płaszczyźnie materialnej, jak i na płaszczyźnie społecznej rzeczywistość w następstwie nowych technologii i mediów telewizyjnych okazuje się coraz bardziej determinowana przez procesy estetyczne; w coraz większym stopniu staje się sprawą estetyczną — rzecz jasna, nie w sensie piękna, lecz w sensie wirtualności i modelowalności"[9]. Estetyzacja Matrix sięga głębiej niż tylko do warstwy materialnej. Wskutek użycia środków halucynogennych dokonuje się również spirytualna (duchowa) estetyzacja zastanego świata. Generowana narkotycznie wizja rzeczywistości poszerzająca świadomość i zakres doznań — to kolejna odsłona Matrix.

---

[3] *Matrix* w reżyserii braci Larrego i Andego Wachowskich został wyprodukowany przez amerykańskie studio Warner Bros w 1999 roku. Fenomen kultowości filmu braci Wachowskich szerzej analizuje Henry Jenkins w swojej książce (por. H. Jenkins: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów.* Przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak. Warszawa: WAiP 2007, s. 93—129).

[4] Rzeczywistości wirtualna uznawana za alternatywny wariant rzeczywistości, w filozoficznym ujęciu jest oksymoronem pojęciowym — „nierealną rzeczywistością", gdyż to, co wirtualne, a więc potencjalne, jest przeciwieństwem, zaprzeczeniem tego, co realne, faktyczne. Por. *Popularna encyklopedia mass mediów*…, s. 481.

[5] Por. T. Thorne: *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej. Mody. Kultury. Fascynacje.* Red. B. Nowak. Przeł. Z. Batko. Warszawa: MUZA S.A. 1995, s. 314.

[6] Por. *Leksykon symboli*. Oprac. M. Oesterreicher-Mollwo. Przeł. J. Prokopiuk. Red. L. Robakiewicz. Warszawa: tCHu 2009, s. 160.

[7] Por. A. Szahaj: *Postmodernizm*. W: *Słownik społeczny*. Red. B. Szlachta. Kraków: WAM 2004, s. 936–939.

[8] Por. W. Welsch: *Estetyka poza estetyką*. Przeł. K. Guczalska. Red. K. Wilkoszewska. Kraków: Universitas 2005, s. 35–38.

[9] Ibidem, s. 38.

Czy w tak pojętej rzeczywistości możliwe jest odnalezienie prawdy o otaczającym świecie i o sobie samym? Czy jednostka istniejąca w odrealnionym, zapożyczonym świecie winna stawiać sobie egzystencjalne pytanie o sens? I wreszcie — czy płynna, wciąż zmieniająca się, modelowana rzeczywistość pozwala doświadczyć realnie istniejącej miłości — zarówno w wymiarze osobowym (miłość własna), jak i interpersonalnym (miłość drugiego)? Próba odpowiedzi na te pytania nakreślona zostanie na przykładzie analizy dwóch utworów: *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej oraz *Ja, Milena* Oksany Zabużko.

„Jest dziś szczególnie trudno rozmawiać na jakikolwiek ważny temat — pisał José Ortega y Gasset — bowiem nawet słowa utraciły właściwe sobie znaczenie. Jak to się zawsze dzieje pod koniec pewnego okresu w kulturze, słowa utraciły swoją godność i stały się podejrzane”[10]. Utrzymana w konwencji satyry społeczno-politycznej *Wojna polsko-ruska*… jest trudna do zrozumienia właśnie ze względu na stylizowany na mowę subkultury język.

Zabierając się za lekturę twórczości Masłowskiej, pisarki młodego pokolenia[11], trzeba być czytelnikiem jeśli nie dojrzałym, to przynajmniej oczytanym, znającym się, choćby pobieżnie, na gatunkach i stylach literackich[12]. Taka wiedza pozwoli przebić się przez stylizowaną mowę i dotrzeć do przejmującej problematyki utworu. Język, jakim została napisana powieść, ma zasadnicze znaczenie. Jeśli nie zadamy sobie trudu i zatrzymamy się tylko na zewnętrznej strukturze słów, to odniesiemy wrażenie obcowania z mało zrozumiałym bełkotem będącego pod wpływem amfetaminy „dresiarza”. Warto jednak wniknąć głębiej, gdyż słowa Masłowskiej mają swoją logikę i sens. Co więcej, mają swój rytm, kawalkadę brzmienia. Język (uliczny, naszpikowany wulgaryzmami, pozbawiony składni, łamiący zasady gramatyki i stylistyki języka polskiego, można rzec — raniący ucho przeciętnie w gramatyce wyedukowanego Polaka) jest tylko zasłoną dymną dla spraw ważnych i zasadniczych w istnieniu mikroświata bohaterów utworu. Jak wobec tego zakwalifikować twórczość młodej pisarki?

---

[10] J. Ortega y Gasset: *Rozmyślania o Europie*. Przeł. H. Woźniakowski. Warszawa: Wydawnictwo UW 2006, s. 18.

[11] Dorota Masłowska urodziła się w 1983 roku w Wejherowie. Debiutowała powieścią *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, która ukazała się w roku 2002 nakładem wydawnictwa „Lampa i Iskra Boża”. W tym samym wydawnictwie ukazały się również: powieść *Paw Królowej* (2005) i dramaty *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* (2006) oraz *Między nami dobrze jest* (2008).

[12] Ciekawym przykładem jest książka Dana Browna *Kod Leonarda da Vinci*. Uznana za światowy bestseller skandalizująca powieść dotyka kwestii fundamentalnych – ludzkiej wiary i kłamstwa. Fikcja literacka skonstruowana na biblijnym motywie istnienia świętego Graala i związana z tym rzekoma spiskowa teoria dziejów stworzona przez Kościół może być przez mniej dojrzałych czytelników, nieorientujących się w stylach pisarskich, uznawana za literaturę faktu.

Biorąc pod uwagę jeden z zasadniczych dla literatury popularnej aspekt, to jest kwestię obiegu rynkowego, książka Masłowskiej niewątpliwie osiągnęła sukces wynikiem ponad stu tysięcy sprzedanych egzemplarzy. Równie szybko została okrzyknięta dziełem sztandarowym pokolenia, które opisuje. Medialny szum wokół utworu 19-letniej pisarki wytworzył się przy współudziale entuzjazmu krytyki, w większości zachwycającej się jej talentem. Zrealizowana przez Xawerego Żuławskiego ekranizacja *Wojny polsko-ruskiej* (2009) według scenariusza autorki była kolejnym dowodem niesłabnącego zainteresowania dziełem.

I, jeśli chodzi o popliteraturę, to w zasadzie lista punktów styku między tym gatunkiem piśmiennictwa a dziełem licealistki z Wejherowa się kończy. Liczba sprzedanych egzemplarzy nie przełożyła się w prostej linii na masowe zrozumienie dzieła. I nie chodzi o to, że zakodowanej mowy utworu nie potrafił „skumać" osiedlowy „dres", którego językiem książka została napisana. Styl pisarki pozostał zablokowany dla szerokiego grona masowego czytelnika, który po *Wojnę polsko-ruską*… sięgnął, ale jej nie zrozumiał. Narracja, choć eksponująca głównego bohatera, w miarę czytania utworu odznacza się fabularną atrofią. Autorka prowadzi z czytelnikiem metaliteracką grę. Jeśli dodać do tego stylizację językową i swoistą intertekstualność utworu (mam tu na myśli wyczuwalną rytmikę czytanego tekstu, jak również liczne zapożyczenia literackie), dzieło Masłowskiej plasuje się już w kręgu literatury wysokiej[13]. Jednak jednoznacznej etykiety klasyfikującej *Wojnę polsko-ruską*… w zasadzie przykleić się nie da. Być może, kompilując przedstawione rozważania, najtrafniej byłoby ją uznać za przykład „literatury środka", która proponuje możliwość dwutorowego odczytania dzieła. Autorka, wykorzystując „mowę społecznego dołu", jak to określił Wojciech Staszewski[14], buduje bowiem pomost między dwoma światami — światem literatury wysokiej, z jej formą, specyfiką tematu i języka, a światem literatury popularnej — prostej i dostępnej dla czytelniczych mas.

Jak pisze W. Welsch, z literaturą postmodernistyczną mamy do czynienia tam, „gdzie praktykuje się zasadniczy pluralizm języków, modeli sposobów postępowania, i to nie tylko w różnych dziełach obok siebie, ale także w jednym i tym samym dziele"[15]. „Kolokwialny żywioł językowy"[16] — jak to ujął Wojciech Browarny — którym porozumiewają się bohaterowie świata przed-

[13] Ciekawą dyskusję na temat zasadności podziału literatury na popularną i elitarną przeprowadzili krytycy i pisarze na internetowym forum krytyki literackiej Literatorium; zob. np. T. Stawiszyński: *Krótki tekst detonujący sesję o literaturze popularnej i tej drugiej*, 22 stycznia 2004, 16:41, http: //www.literatorium.pl/klasa.asp?idklasy=63&rodzaj=1/2004/01/22.

[14] Por. W. Staszewski: *Masłoska rzondzi*. „Gazeta Wyborcza" 2002, nr 219, s. 11.

[15] W. Welsch: *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa: Wydawnictwo Oficyna Naukowa 1998, s. 25.

[16] W. Browarny: *Nie ma silnych*. „Odra" 2002, nr 11, s. 113.

stawionego powieści, odstrasza, a w najlepszym wypadku śmieszy. Tymczasem historia bohatera powieści — Andrzeja Robakowskiego, jest nie tylko psychologicznie złożona, ale również, można bez przesady stwierdzić, niesie głębokie przesłanie moralne. Masłowska, niczym trufle, podaje na tacy świeżutkie, zasłyszane i zebrane przez siebie słowa pokolenia, do którego należy. Dojrzały czytelnik odkryje ich bogactwo i wyrafinowany smak.

Pisarka odkrywa przed czytelnikiem świat współczesnych dwudziestolatków. Świat ten — jak to ujął Staszewski — opisywany był dotąd w gazetowej publicystyce czy reportażu, a więc z zewnątrz, „przez kategorie stworzone przez dorosłych: bezrobocie, edukacja, przestępczość, narkomania”[17]. W *Wojnie polsko-ruskiej*… do rąk czytelnika trafia monolog partycypującego w rzeczywistości polskiego osiedla Trójmiasta chłopaka, który nie jest jednak — jak chce Staszewski — „tępym mułem o ograniczonym mózgu”[18]. Jak zauważa Przemysław Czapliński, nie jest to bohater marginesu społecznego, chłopak chodzi do szkoły, potrafi wyrażać swoją opinię na różnorakie tematy, jest dość oczytany[19]. Motorem jego działań jest, mniej lub bardziej złożona, jednak bez wątpienia — logika.

Andrzej Robakowski, pseudonim Silny, jest przedstawicielem swojego pokolenia. Ksywa, którą nadaje mu autorka, charakteryzuje całą jego postawę. Wychowany w rodzinie, w której żeby żyć w miarę na poziomie, trzeba zakombinować, bohater szybko pojmuje reguły gry. Rzeczywistość konsumuje tak samo łapczywie, jak jego rówieśnicy, jednak w przeciwieństwie do nich nie odczuwa lęku chwiejności, jaką niesie z sobą postępująca globalizacja. Nie ulega — jak to określił Zygmunt Bauman — „korozji charakteru”[20]. To on ustanawia reguły swojego świata: „Gdy już coś mówię, to jest to prawda, chociażby przez sam fakt padających słów. A nawet jeśli nie jest, to jeszcze może być”[21]. Jego siła tkwi nie wyłącznie w muskulaturze jego ciała, ale również w sile charakteru. Zna siebie, wie, na ile może sobie pozwolić, z kim trzymać, a kogo lepiej unikać. Posługuje się przez siebie stworzonym słownikiem pojęć społecznych, z którego hasła, takie jak: naiwność, „frajerstwo”, nuda, przeciętność — wykreślił. Silny ma swój przemyślany, hermetyczny system wartości, któremu jest wierny.

---

[17] Por. W. Staszewski: *Masłoska rzondzi*…, s. 11.

[18] Ibidem.

[19] Więcej na ten temat pisze autor w swojej książce *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* (Warszawa 2009), gdzie stara się udowodnić normalność Silnego i umiejscowić go tym samym, jako ucznia szkoły średniej, w ramach edukacyjno-społecznej przeciętności.

[20] Z. Bauman: *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Przeł. J. Łaszcz. Gdańsk: GWP 2007, s. 9.

[21] D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną.* Warszawa: Lampa i Iskra Boża 2002, s. 30.

Tak skonstruowany dekalog pozwala mu trwać w stanie w miarę normalnej, poukładanej rzeczywistości. Aksjologiczna hierarchia bohatera za wartość nadrzędną każe mu uważać rodzinę. Silny szanuje i kocha matkę. Jest w stanie bronić w razie rewizji policyjnej brata-dealera. Systemem ochronnym obejmuje również każdego, kogo nazywa swoim przyjacielem. A zdrada przyjaźni, jak to było w przypadku Kacpra, który wbrew regułom koleżeństwa uwodzi Magdę, ukochaną Andrzeja, jest dla niego „całkowitym szokiem, upadkiem, gwałtem na światopoglądzie”[22]. Znany i szanowany na osiedlu, wydaje się, że nie ma problemów z określeniem własnej tożsamości. Pozornie więc Silny jest na tyle silny, że próbuje kreować świat wokół siebie, poddając go wymarzonej estetyzacji. Jest to jednak tylko zasłona dymna dla prawdziwych mechanizmów sterujących egzystencją bohatera.

Sceneria, którą otoczył się Silny, nie jest, jak się okazuje, jego wolnym wyborem. Perfekcyjnie wyrzeźbiona muskulatura ciała, zawsze roześmiani kumple, mniej lub bardziej „chętne” dziewczyny, zażywanie narkotyków — to sposób na wpisanie się w hiperrzeczywistość otaczającego świata. Andrzej podświadomie czuje, że do opanowania atakującego go zewsząd poczucia absurdu i wyobcowania potrzebny jest jakiś środek zaradczy, spulchniacz, polepszacz realnego świata, coś, co pozwoliłoby w miarę szybko i bezboleśnie zaaranżować sobie przestrzeń wokół siebie, pozbywając się tym samym poczucia niepewności i zagubienia. Rzeczywistości — takiej, jaka jest — nie da się przyjąć bez znieczulenia. Konieczne jest jej zapośredniczenie, co Silnemu udaje się zrealizować bez problemu przez wybór określonego *lifestyle*. W ten sposób Andrzej wchodzi, nie do końca na własne życzenie, w wykreowaną rzeczywistość Matrix, gdzie przyjemność, rozrywka, używanie bez konsekwencji są nagrodą za rezygnację z poszukiwań obiektywnej prawdy. W psychodelicznej grze miejskich dwudziestolatków, w której stawką jest „być albo nie być” na osiedlu, nie ma reguł. Wygrywa ten, kto jest silniejszy, bardziej napakowany, bardziej nadziany, wyrwie lepszą „laskę”, kto ma lepsze „haluny” po zażyciu amfetaminy. Krzysztof Varga, porównując film braci Wachowskich z *Wojną polsko-ruską*… w reżyserii Żuławskiego, tak widzi postać bohatera Masłowskiej: „Silny, niczym Neo [główny bohater filmu *Matrix* — przyp. A.K.], zyskuje wiedzę, że rzeczywistość, w której żyje (albo raczej wydaje mu się, że żyje, w końcu rzecz dzieje się w Polsce, czyli nigdzie), tak naprawdę jest rzeczywistością wirtualną, że to, co go otacza, nie istnieje wcale, nie istnieje być może nawet on sam. Jedno wiadomo na pewno: Polska to matrix, matrix to Polska, od tego nie da się uciec, zdobycie tej wiedzy jest cenne, chociaż wcale nie uszczęśliwia”[23].

[22] Ibidem, s. 97.

[23] Por. K. Varga: *Nasz matrix powszedni, czyli Silny jako nasz nadwiślański Neo.* „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 2009, nr 135, s. 27.

Dysharmonia wewnętrzna, z jaką mierzy się bohater powieści, widoczna jest również w jego dość sprzecznych poglądach społecznych. Trafnie ujął to Czapliński, pisząc: „[…] bohater Masłowskiej jest więc równocześnie anarchistą (mniej państwa) i konserwatystą (państwo powinno być silne), jest lewicowym internacjonalistą (głosi jedność uciśnionych) i zajadłym nacjonalistą (Polska dla Polaków), liberałem (państwo bez podatków) i socjalistą (państwo powinno opiekować się swoimi obywatelami)”[24]. Bohater, co należy podkreślić, nie ma jednak świadomości owych wykluczających się cech. W chaosie znaczeń, jaki go otacza, wszelkie mogące się zrodzić pytania i wątpliwości co do własnej postawy są skutecznie i konsekwentnie niwelowane.

Zaprojektowany i odpowiednio zaprogramowany świat Andrzeja nie pozbawia go jednak do końca potrzeby poszukiwania klasycznej triady dobra, prawdy i piękna. Okazuje się, że dwudziestolatkowie z miejskiego osiedla, których ktoś uwikłał w hiperrzeczywiste reguły gry, pragną żyć naprawdę. Potrzeba akceptacji i miłości, którą tak usilnie pragnie za wszelką cenę zrealizować w swoim życiu Andrzej, sprawia, że z pozycji zdalnie manipulowanego subiektu staje się obiektem. Można rzec, że Silny, wbrew zewnętrznej masce, jaką na potrzeby Matrix zakłada, wewnętrznie jest typem tradycyjnego kochanka. Choć w jego życiu przewinęło się wiele kobiet, autentycznie i szczerze kochał zawsze Magdę: „Potem jeszcze inne były w dużych ilościach, lecz żadnej nie kochałem, prócz może Magdy, lecz między nami się skończyło”[25]. Ani barmanka Arleta, ani Natasza Blokus, ani przebrana na czarno, depresyjna Andżela, ani nawet pochodząca z dobrego domu Ala, nie potrafią zastąpić mu Magdy. Jednak właśnie Magda odrzuca Silnego, z czym bohater do końca nie potrafi sobie poradzić. W jego w miarę uporządkowany świat wkrada się dysonans poznawczo-uczuciowy. Przecież działał według ściśle określonych reguł rzeczywistości, w którą wszedł. Dlaczego zawiodło? Jak to określił Czapliński, „bohater uznał odejście dziewczyny za całościową krytykę tych wartości, które sobą reprezentuje — tej wyjątkowej normalności, którą uosabia”[26]. Po jej odejściu następuje chwilowa konsternacja. Chwilowa, gdyż Silny nie jest z tych — tego wymaga *image*, jaki wybrał — co zbyt długo zastanawiają się nad kolejami losu. Nie pozbawia go to jednak egzystencjalnego pytania o sens:

> Chwilę myślę o tym, co by teraz było, gdyby Bóg miał choć za grosz przyzwoitości, uczciwości. Bo gdyby tak było, a nie inaczej, gdyby choć odrobinę dobrej woli, choć odrobinę logiki włożył do tego scenariusza, to teraz ja bym miał Magdę, gdyż ona od samego początku została kupiona w pre-

[24] P. Czapliński: *Polska do wymiany*…, s. 270.
[25] D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska*…, s. 76.
[26] M. Czapliński: *Polska do wymiany*…, s. 267.

> zencie dla mnie. Ale nie. Nawet w pozornie uczciwym Królestwie Bożym korupcja, konfederacja, kopanie leżących[27].

Predestynacja, którą wyznaje, brutalnie kpi sobie z niego, ponieważ Silny nie tyle pragnie rzeczywistego działania Absolutu, ile na swoją wizję zdarzeń próbuje naciągnąć transcendentny wymiar sprawczego działania Boga. Kiedy i w tym punkcie — przecięcia się ziemskiego *fizys* z metafizyką, w którym Andrzej spodziewał się „sprawiedliwości" — jego kalkulacje zawodzą, chłopak do reszty pogrąża się w wewnętrznym bałaganie. Skonfundowany, wystrychnięty na dudka przez własne wyobrażenia, nie rezygnuje jednak z próby udowodnienia sobie i innym wokół, że to „on ma prawdę".

W takiej perspektywie łatwiej zrozumieć „miłość" Silnego do Magdy, która w istocie okazuje się być pseudo-miłością. Choć idealizuje on obraz swojej miłości, usakralnia go, dla niego Magda „jest najlepsza, ma złote serce […] wszystko potrafi osiągnąć, ale w taki sposób, że jeszcze jak płacisz, to czujesz się, jakbyś pożyczał"[28], w gruncie rzeczy skupiony jest wyłącznie na własnym przeżywaniu *persony*, która stawia go w pozycji nietzscheańskiego nadczłowieka. Każe mu być zdobywcą. A skoro Magda jest obiektem jego pragnień, wobec niej kieruje swoje najpiękniejsze uczucia. Ona musi być jego. Pozornie pragnie dla niej wszystkiego, co najlepsze, ale jednocześnie wychodzi z założenia, że tylko on, nie kto inny, jest jej w stanie to dać. Lewy, kolega Silnego, w oczach bohatera na Magdę zwyczajnie nie zasługuje:

> […] bo ty byś nie wiedział, jak być dla Magdy dobrym, jak ją uczynić szczęśliwą. Jak jej z siebie dawać, nie pokazał byś jej świata, tylko swoje komputerowe gry, krew, rozpacz, ból. Ona nie jest do tego, ona jest do robienia z nią delikatnych rzeczy[29].

Miłość rzeczywistą wyklucza wizja posiadania na własność, do jakiej zachęcają reguły rządzące Matrix. Zdruzgotany po odejściu Magdy w retrospektywnym żalu dzieli się swym bólem z otoczeniem. Rekompensatą za zbrukane uczucie stają się przygodne kontakty seksualne. Silny, kierowany wewnętrznym poczuciem sprawiedliwości, a w istocie sterowany przez Matrix, próbuje wyjść na swoje, naiwnie wierząc, że w ten sposób scali siebie „wewnętrznego" z zewnętrznie wykreowaną maską.

W końcu reguły rządzące Matrix obezwładniają bohatera, całkowicie zasysając jego świat w próżnię niespójności i bałaganu. W akcie desperacji, próbując wyrwać się ze szponów hiperrzeczywistości, Silny uderza głową w mur komisariatu, co jest momentem zwrotnym w jego życiu. Ma nadzieję,

---

[27] D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska*…, s. 104.
[28] Ibidem, s. 6.
[29] Ibidem.

że to ocuci jego świat, pozwoli odrosnąć zgolonym według standardów estetyzacji życia, samsonowym włosom siły, ładu i harmonii:

> Nie trzeba było umierać, mówię sobie, teraz nawet nie wiem, na czym stoję. I gdyby choć jedna uczciwa osoba by się znalazła, co by mi powiedziała […] prawdę. Czy żyję. Jak żyję, to spoko. Jak nie żyję, to owszem, zaboli, będzie przykro, lecz jakoś to zniosę. Lecz w ten sposób, nie wiedziawszy w ogóle, o co tu chodzi, dłużej nie wyrobię. Iż me sny, me haluny, co sobie dobrze zdaję sprawę, że wykipiały całkiem, zalały wszystko wokół, teraz tu mamy granicę ruchomą […] Już nic nie czaję, czy to jest prawda czy nie[30].

Granica między rzeczywistością a snem zaczyna być bardzo płynna i niepewna. Andrzej przestaje ufać sam sobie: „Może to, co tu leży w łóżku, to jest tylko mój przedstawiciel na Polskę, może to tylko taka moja demówka?"[31].

Ostatecznie gra o wszystko w halucynacyjnym Matrix kończy się dla niego klęską. Można powiedzieć, że *game over* Silnego to również przegrana systemu, w którym przyszło bohaterowi żyć i kochać. Rzeczywistość Matrix, jakkolwiek pretenduje do miana alternatywnej rzeczywistości ludzkiej, jest nie-rzeczywistością, pseudo-egzystencją, kłamstwem o człowieku i jego potrzebach. „Robakowski — jak pisze Browarny — nie wytrzymuje otaczającej go hipokryzji, korupcji, ogólnego bałaganu. Znowu okazuje się, że na to nie ma mocnych"[32]. Na zewnątrz Andrzej jest więc ofiarą systemu, jednak uderzenie głową w mur to moment wydobycia się bohatera z kokonu sztucznej rzeczywistości. Okazuje się więc, że kapitulacja, „poddanie się" według kategorii Matrix to w istocie powrót do prawdziwie przeżywanej, a więc często trudnej i wymagającej, ale jednak autentycznej rzeczywistości. Bo tylko opuszczenie łona (*matrix*), oderwanie się od macierzy, nie zaś sztuczne trwanie w niej pozwala żyć naprawdę.

Masłowska, kpiąco i być może wręcz obrazoburczo przy okazji historii Andrzeja Robakowskiego pokazała jeszcze inne zjawisko polskiego społeczeństwa — jego kastowość. Tak zwane „zdrowe społeczeństwo z grillem na balkonie"[33], odpoczywające z dziećmi na festynach, ze swoją hermetycznie ograniczoną definicją szczęścia, zgodnie z którą „na Dzień Bez Ruska wszystko musi być na mieście git i kokardka na ratuszu, fajerwerk w dupę burmistrzowi[34] […] festyn, szczęk i skurcz w mikrofonach, tańczy zespół Biedronki i bardziej młodzieżowy Fantastic Dance"[35], nie ma chęci ani nawet predyspo-

[30] Ibidem, s. 149.
[31] Ibidem, s. 151.
[32] W. Browarny: *Nie ma silnych*…, s. 114.
[33] D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska*…, s. 75.
[34] Ibidem.
[35] Ibidem, s. 85.

zycji do tego, by wyjść poza swoją wizję widzenia spraw. Coniedzielna „ofiara z kiełbasy, żeberek i chrzęści zwierzęcych”[36] składana bogom w imię osobistego szczęścia i samozadowolenia wtłacza ich w misternie skonstruowane, a doskonale manipulowane hasłami popkultury z zewnątrz więzienie znieczulicy i konsumpcjonizmu. W ten sposób preparowana jest kolejna kategoria Matrix — im więcej i lepiej zjesz, im głośniej się zabawisz, tym lepszym człowiekiem będziesz. Tym pełniej zrealizujesz swoje potrzeby. To wszystko, oczywiście, w granicach własnego ogródka, bez szerszego integrowania się z resztą. Fałsz polega na tym, że człowiek jest piramidą potrzeb, a pełny brzuch stoi u samych podstaw tej piramidy i jej bynajmniej nie zamyka.

Rzeczywistość Matrix, o jakiej opowiada ukraińska pisarka Oksana Zabużko w opowieści *Ja, Milena*, jest bardziej oczywista niż ta przedstawiona w *Wojnie polsko-ruskiej*… Autorka konstruuje obraz małżeństwa, na którym z duetu powstaje tercet. Tym trzecim, na równych, jeśli nie wyższych prawach, staje się telewizor. Jego wszechwładne szklane oko pod pozorem rozrywki niszczy autentyczną miłość, doprowadzając do rozpadu osobowości tytułowej bohaterki i całkowitej destrukcji jej świata.

W przypadku powieści *Ja, Milena* przynależność gatunkowa utworu, choć zabrzmi to nieco przewrotnie, wynika nie tyle z konwencji i stylu, w jakich jest utrzymany, ile z popularności nazwiska samej autorki. Oksana Zabużko rozsławiona bestsellerowymi *Badaniami terenowymi nad ukraińskim seksem*, w których poruszyła jeden z kulturowych tematów zakazanych na Ukrainie — temat kobiecej seksualności, na stałe zagościła w świadomości czytelniczej przeciętnego ukraińskiego odbiorcy. Łamanie tabu, owszem, rozsławiło autorkę, przydając jej czarnego pijaru. Używając określenia Wiesława Godzica, można powiedzieć, że Zabużko stała się celebrytką w kręgu pisarskim, to znaczy zaczęła być „znana z tego, że jest znana”[37], ale jednocześnie dla szerokiej rzeszy czytelników pozostała zupełnie nieprzyswajalna literacko. Głosy oburzenia, jakie podniosły się po publikacji *Badań terenowych*…, dobitnie ukazały fakt, że na proponowaną przez pisarkę tematykę relacji damsko-męskich i seksualności widzianej z perspektywy kobiecej masowy odbiorca nie jest przygotowany. Również późniejsze utwory, jak choćby omawiany tu *Ja, Milena*, nie spotkały się, poza środowiskiem akademickim, z głębszym zrozumieniem czytelniczym. Nawet powszechność zjawiska, jakie opisuje Zabużko — brak prawdziwych relacji międzyludzkich, bo w miejsce zwykłej rozmowy między bliskimi wkrada się burczący telewizor — choć mogłaby sugerować szerszy odbiór powieści, nie odkodowuje jej pisarstwa na skalę popliteratury. *Ja, Milena* pozostaje lekturą zarezerwowaną dla węższego grona odbiorców.

---

[36] Ibidem.

[37] W. Godzic: *Znani z tego, że są znani. Celebryci w kulturze tabloidów*. Warszawa: WAiP 2007.

Próba zakwalifikowania jej twórczości do gatunku „literatury środka", zjawiska skądinąd na Ukrainie chyba wciąż mało popularnego, wydaje się z gruntu chybiona. Wielopłaszczyznowość jej pisarstwa, silnie feministyczny dyskurs, który prowadzi, język, jakiego używa (wielokrotnie złożone zdania, zajmujące połowę drukowanej strony), często szczątkowa fabuła — to wszystko stawia ją wysoko ponad przeciętny smak i gust.

Tytułowa Milena pracuje jako prezenterka telewizyjna. Co dzień o wyznaczonych godzinach z charakterystycznym sobie uśmiechem pojawia się na szklanym ekranie, by słowami „o-jak-się-cieszę-że-was-widzę"[38] zdobyć sobie publiczność. Ma ona moc czarowania widzów, toteż po szczeblach telewizyjnej kariery wspina się nader szybko. Konflikt utworu zarysowuje się stopniowo, ale od początku jest wyraźnie wyczuwalny. Telewizor, który tak niepostrzeżenie wkrada się w relacje rodzinne, stopniowo odrealnia bohaterów, preparując w miejsce rzeczywistych relacji nierzeczywistą „przestrzeń, gdzie o niczym nie trzeba decydować, wystarczy oglądać"[39]. Początkowo kolorowy przekaźnik medialny służył mężowi do zagłuszania tęsknoty — kiedy żony nie było w domu, oglądał ją sobie po prostu na szklanym ekranie. Z czasem jednak ten nierzeczywisty obraz Mileny stawał się dla niego bardziej atrakcyjny niż realnie istniejąca żona. Również Milena, osławiona sukcesem, prowadząca w końcu swój własny program, wciągała się coraz bardziej w wyimaginowany świat wizji. Notorycznie ogląda swój wizerunek po emisji, analizując najdrobniejsze gesty. Życie małżeńskie tych dwojga, choć w punkcie wyjścia szczęśliwe i zadowalające, za sprawą telewizora („teraz prawie zawsze u nich włączonego"[40]) zmienia się w koszmar. Bezustannie są pod obstrzałem słów płynących z TV: „[…] w dodatku telewizor łowił jakby w locie, skracał i upraszczał ich myśli, niekiedy jeszcze zanim sami zdołali doprowadzić je do końca czy zrozumieć, czego naprawdę chcą"[41]. W końcu dochodzi do tego, że w telewizyjnej przestrzeni spędzają „niemalże cały świadomy czas"[42].

Punktem kulminacyjnym jest moment, w którym Milena, współżyjąc z mężem zauważa, że ten nie z nią się kocha, ale z włączonym telewizorem. I jeśli na początku łączyła ich rzeczywista miłość małżeńska, to teraz, przeżuci przez fikcję cieknącą z ekranu, nie tylko oddalili się od siebie emocjonalnie, ale w ogóle stracili kontakt z realnym światem. Milena powodowana wewnętrznym impulsem, wyczuwa ten dysonans.

Zacierają się granice rzeczywistości, a wraz z nimi poczucie tożsamości bohaterów. Jak pisał Bauman, na kwestię tożsamości w ponowoczesnym

[38] O. Zabużko: *Ja, Milena*. Przeł. D. Mońko. W: Eadem: *Siostro, siostro*. Przeł. K. Kotyńska, D. Mońko. Warszawa: Wydawnictwo WAB 2007, s. 146.

[39] Ibidem, s. 169.

[40] Ibidem, s. 158.

[41] Ibidem, s. 159.

[42] Ibidem, s. 154.

świecie ma wpływ załamanie się instytucji państwa opiekuńczego, z czym związane jest narastające poczucie niepewności, jaką powoduje w społeczeństwie elastyczność zatrudnienia i bezustanna groźba utraty pracy[43]. Taką groźbę bez wątpienia odczuwała prowadząca swój program Milena. Psychodeliczna wizja świata (gr. *psyche* — dusza, *delos* — jasny, oczywisty)[44], w jakiej zaczyna funkcjonować bohaterka, ma jeden cel — złudne wrażenie kontrolowalności tego, czego doznaje, pozwala jej zachować poczucie bezpieczeństwa, mniemać, że to ona, Milena, rozdaje karty w tej grze. Nieustanny lęk o urodę i pozycję doprowadza ją w końcu do rozdwojenia jaźni. Obok prawdziwej, rzeczywistej Mileny, swój żywot równolegle zaczyna wieść Milena „ekranowa". Są więc już teraz dwie: fantom, awatar[45], fałszywka, ale jakże kusząca i prowokująca „ekranowa Milena" i prawdziwa z krwi i kości kobieta, ale poszarzała, przezroczysta, już niezauważalna „Milena przedekranowa". Bóstwo „ekranowej", przekręcając słowa Chrystusa[46], obrazoburczo kusi: „Przyjdźcie do mnie, a ja was zadowolę. Dam wam skosztować ciała mojego i krwi mojej"[47]. W desperackim akcie przywrócenia sobie tożsamości „przedekranowa" Milena ma w głowie tylko jedno — zabić tę ekranową wyimaginowaną wiedźmę. W ten sposób — jak to zauważa Irena Betko, wykorzystując jungowski paradygmat psychoanalizy — bohaterka konfrontuje się z ciemną stroną swojej osobowości. „Pozycja moralnego maksymalizmu — dowodzi dalej badaczka — tak charakterystyczna dla protagonistek Zabużko, staje się bodźcem do konfrontacji z własnym cieniem w najbardziej zatrważających jego przejawach, personifikowanych w takich jednoznacznych wcieleniach infernalnej kobiety, jak cyniczka, wiedźma, morderczyni, prostytutka, tyranka, zdrajczyni, itp. Jeśli uda się opanować ten złożony proces […], osobowość wychodzi z niego duchowo odrodzona, wzbogacona życiodajną wiedzą o sobie i otaczającym świecie, gotowa do zrobienia następnego kroku na drodze do osiągnięcia pełnej identyczności i samorealizacji"[48]. Przy czym — konstatuje Betko — w przypadku Mileny konfrontacja z cieniem kończy się porażką[49]. Żyjące w idealnie wykreowanym przez siebie świecie podmioty złudnie sądzą, że samostanowią o sobie,

---

[43] Por. Z. Bauman: *Tożsamość*…, s. 9.

[44] Por. T. Thorne: *Słownik pojęć kultury postmodernistycznej*…, s. 273—274.

[45] Awatar — wcielenie, inkarnacja bóstwa. Por. W. Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*. Warszawa: PWN 2007, s. 56; *Religia. Encyklopedia PWN*. T. 1: *a — Bleur*. Red. T. Gadacz, B. Milerski. Warszawa: PWN 2001, s. 307.

[46] Por.: „Przyjdźcie do mnie wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a ja was pokrzepię" (Mt 11, 28); cyt. wg *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*. Poznań—Warszawa: Pallottinum 1990.

[47] O. Zabużko: *Ja, Milena*…, s. 181.

[48] І. Бетко: *У пошуках ідентичності: Героїня української жіночої прози рубежа XX—XXI ст.* „Acta Polono-Ruthenica" 2008, nr 13, s. 12—13; przeł. — A.K.

[49] Ibidem, s. 13.

gdy w rzeczywistości są sterowane i muszą dopasować się do reguł gry, którą sami pierwotnie obmyślili.

W finale czytelnik dowiaduje się, że oto Milena — nie jest jasne, czy „ekranowa", czy „przedekranowa" — w rozpaczy po zdradzie męża podcina sobie żyły: „[…] a potem z nadgarstka popłynęło, pociekło i nawet chyba zaczęło kapać coś atramentowo ciemnego, w kolorze pustego nocnego ekranu, z połyskiem jakiegoś metalicznego, lepkiego wykwitu, z trzaskami dogasających iskierek"[50]. „I od tej właśnie chwili, kontynuuje opowiadaczka, trudno mi powiedzieć na pewno, co było z Mileną dalej — jakby naprawdę coś przeskoczyło, przerwało łączność, i obraz wykrzywił się i zaczął skakać"[51]. Zabużko, podobnie jak Masłowska, rozcieńcza granice rzeczywistości, balansując na granicy realności i wyobraźni, tym samym jeszcze raz udowadniając, że czytelnik ma do czynienia z literaturą postmodernistyczną, która — jak zauważa Welsch — zasypuje granice pomiędzy niezwykłym a prawdopodobnym, rzeczywistym a mitycznym[52].

Choć obydwie pisarki dzieli różnica pokoleniowa (Dorota Masłowska rocznik '83, Oksana Zabużko rocznik '60), to jednak wspólne im jest mistrzowskie wręcz wyczucie tak zwanych znaków czasu. Opisując historie sobie współczesnych (Masłowska — czerpiąc z polskiego środowiska polskich dwudziestolatków, Zabużko — analizując historię ukraińskiego małżeństwa trzydziestoparolatków), zauważają nie do końca uświadomiony, jak się okazuje, problem postępującego dobrobytu. Globalizacja zawłaszcza sobie dusze. Medium, jakie odkrywają bohaterowie powieści — telewizja ze wszystkimi jej tajnikami w przypadku Mileny i jej męża, narkotyki w przypadku Silnego i jego znajomych — mami i zniekształca rzeczywistość. Brzmi to jak truizm, jednak skutki obcowania z nowym bożkiem już nie są tak oczywiste. Napisana w 1997 roku powieść *Ja, Milena* powstała już po inicjacji kapitalizmu na Ukrainie i dotyka jego punktu krytycznego — gdy zachłyśnięci narastającym dobrobytem dotąd bliscy sobie ludzie nie są w stanie zauważyć, że stają się marionetkami w grze, w której karty rozdaje postępujący konsumpcjonizm. W *Wojnie polsko-ruskiej*…, napisanej pięć lat później, konsumpcyjny demon zagłady będzie się inaczej nazywał, zamiast bladosinego koloru sączącego się z ekranu stanie się białą krechą naprędce usypaną do wciągnięcia, ale podobnie jak w powieści Zabużko — również przyniesie śmierć.

Obydwa utwory łączy podobnie skonstruowany, enigmatyczny koniec. Tak jak w przypadku bohatera *Wojny polsko-ruskiej*…, nie wiadomo właściwie, czy Silny istniał naprawdę, tak samo w powieści *Ja, Milena* czytelnik nie ma do końca pewności, czy życie prezenterki telewizyjnej — Mileny — było

[50] O. Zabużko: *Ja, Milena*…, s. 182.

[51] Ibidem.

[52] Por. W. Welsch: *Nasza postmodernistyczna moderna*…, s. 24.

rzeczywiście jej życiem czy tylko opowiedzianą przez narratorkę historią. Zarówno w przypadku Andrzeja, jak i Mileny ktoś nagle wyłącza wtyczkę i obraz ich życia znika. Matrix się kończy. A może kończy się to realnie przeżywane, tak usilnie przez bohaterów bronione życie, a pojawia się wyimaginowane „złudzenie, straszliwe oszustwo, jakaś sztuczka, mącenie zmysłów”[53]? Być może rzeczywistość naprawdę nie istnieje, a prawda jest taka, jak w dekadenckim wierszu koleżanki Silnego, Andżeli: „Jeśli chcesz wiedzieć, nigdy nas nie było. Jeśli chcesz wiedzieć, teraz też nas nie ma. To jest minuta ciszy po nas”[54]. Pytanie, przynajmniej jeśli chodzi o dwa analizowane tu utwory, pozostaje otwarte.

[53] O. Zabużko: *Ja, Milena*…, s. 181.
[54] D. Masłowska: *Wojna polsko-ruska*…, s. 84.

Agata Korycka

A real existence in Matrix reality (on the basis of Dorota Maslowska’s an Oksana Zabuzhko’s novels)

Summary

The hero of the novel by Dorota Maslowska *Snow White and the Russian Red*, Strong, is a twenty-year-old fellow, who try to be, as strong and powerfull, as his pseudonym says. But reality, where hero lives, don’t live up his expectation. He couldn’t stand living conditions of postmodernism life, where if you want to live, you should be on the top all the time. He replaced the surrounding chaos of the world with imaginated vision invented by himself, where drugs, muscular body, always “willing” girls, started to be principles of the game, which name is Matrix. But in this created reality real love isn’t posibble. Matrix turns out to be deception of real human needs.

In the same situation, hunged between fiction and reality, is te heroine of the Oksana Zabuzho’s novel *I, Milena.* Milena is attractive, great talend TV announcer. In her marriage, satisfying at the beginning, creep in television, which started to be rightful member of the family. Virtual reality from TV set grabs Milena and her husband attention. Waching television becoming for them the way of escaping from reality. Gradually, Milena is losing her identyty as a wife, as a announcer, as a women. Their marriage life changed in Matrix. Virtual reality, in the same way like it was in example of Strong, destroyed heroine’s private life and career.

Агата Корыцка

Реальное существование в реальности Матрицы (на основе избранных произведений Дороты Масловской и Оксаны Забужко)

Резюме

Героем романа *Польско-российская война под бело-красным флагом* является Сильный, двадцатилетний парень, который пытается быть таким сильным, как указывает на это псевдоним. Однако действительность, в которой он живет, не соответствует его ожиданиям. Сильный не может перенести условий постмодернистской жизни, в которой, если человек хочет жить, он должен быть в курсе дел все время. Герой заменил окружающий его хаос придуманной картиной мира, в которой наркотики и накачанное тело, всегда жаждущее девушек, начали придавать смысл игре с названием Матрица. В этой воображаемой реальности любовь невозможна. Матрица оказывается ложным видением настоящих человеческих потребностей.

В такой же ситуации, повисшей между вымыслом и дейсвительностью, находится героиня повести Оксаны Забужко *Я, Милена*. Милена — привлекательная и талантливая телеведущая. В ее супружескую жизнь, вначале весьма успешную, вторгается телевидение, которое становится полноправным членом семьи. Виртуальная телевизионная действительность приковывает внимание Милены и ее мужа. Просмотр телепередач становится для них бегством от реального мира. Постепенно Милена теряет свою идентичность как жена, телеведущая и женщина. Ее супружество изменяется в Матрицу. Виртуальная действительность, так как и в случае Сильного, разрушает частную жизнь героини и ее карьеру.

Małgorzata Semczuk
Uniwersytet Warszawski

Rewizor dla…? Reinterpretacje klasyki rosyjskiej

> Teatr bynajmniej nie jest głupstewkiem czy pustą rzeczą, jeżeli uprzytomnisz sobie, iż może się w nim pomieścić naraz tłum i że wszyscy ci ludzie, w niczym do siebie niepodobni, mogą się wstrząsnąć jednym wstrząśnięciem, zapłakać jednymi łzami i zaśmiać się jednym wspólnym śmiechem. Jest to katedra, z której można powiedzieć światu wiele dobra.
>
> Mikołaj Gogol

Mikołaj Gogol urodził się — jak na znakomitego satyryka i komediopisarza przystało — w dniu żartów i dowcipów: 1 kwietnia (1809 roku)[1]. Szczególne miejsce w jego dorobku zajmuje dramaturgia, łącząca w sobie wątki komediowo-farsowe z ostrą satyrą społeczną i obyczajową, pokazującą sytuacje, które mogą zdarzyć się wszędzie: w każdym czasie, w każdym miejscu i w każdym ustroju.

Największą, najlepszą i najczęściej wystawianą jego komedią jest *Rewizor* (1836 — druk oraz premiery sceniczne w Petersburgu i Moskwie, ostateczna redakcja 1842). Na petersburskiej premierze obecny był car Mikołaj I, który ocenił sztukę jako zabawną, ale zarazem nieznośną z powodu napaści na szlachtę, urzędników i kupców. Niemniej jednak spektakl wystawiano trzy razy w tygodniu przy pełnej widowni, na której zasiadali głównie przedstawiciele środowisk postępowych, niepogodzonych z klęską dekabrystów, widzący w tekście Gogola przede wszystkim ostrą satyrę na Rosję epoki Mikołaja I.

---

[1] Według tzw. nowego stylu; wedle starego był to dzień 20 marca.

Pomysł utworu o człowieku, którego w małym, prowincjonalnym miasteczku wzięto za ważnego urzędnika, podsunął pisarzowi Puszkin opowiadaniem o popularnym w latach trzydziestych XIX wieku dziennikarzu petersburskim Pawle Swinjinie, który — podając się na prowincji za ważną personę ze stolicy — posunął się aż do przyjmowania podań od aresztantów. Po niezliczonych perypetiach pomyłka wychodzi na jaw i całość kończy się zapowiedzią przyjazdu prawdziwego urzędnika. Jednakże sama anegdota jest tu tylko pretekstem do drapieżnej satyry na biurokrację, do ukazania pełnych obłudy zachowań ludzi wobec władzy — nawet tej najniższej (a może właśnie przede wszystkim tej najniższej, gdyż to z nią każdy ma bezpośrednią styczność).

Rewizor jest jedną z najważniejszych w literaturze światowej komedii społecznych. Gogol zrezygnował — wbrew tradycji — z motywów indywidualnych, osobistych, dając zbiorowy obraz środowiska. Dlatego też sztuka ta nie dotyczy w istocie żadnej konkretnej rzeczywistości społecznej, ale wyłącznie sumień ludzkich, jest swego rodzaju abstrakcyjnym i ponadczasowym moralitetem, choć w swym kanonicznym tekście odnosi się do realiów Rosji przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. Uniwersalizm wymowy podkreślają także nazwiska postaci scenicznych — nazwiska znaczące, określające charakter danej osoby (np. nazwisko Chlestakow kojarzy się z osobą „chlastającą" językiem na prawo i lewo)[2].

W 1846 roku w Wilnie ukazało się polskie wydanie *Rewizora* w tłumaczeniu J. Chełmikowskiego. Nie było to tłumaczenie ostatecznej redakcji, ale do roku 1915 stanowiło jedyną podstawę realizacji scenicznych (pierwsza przedstawiona została w roku 1850 w Krakowie).

Najdoskonalsze tłumaczenie polskie tego utworu wyszło spod pióra Juliana Tuwima w 1929 roku, poprawione w 1952) i po dziś dzień jest arcydziełem sztuki tłumaczeniowej.

Począwszy od krakowskiej premiery w roku 1850 *Rewizor* gościł na polskich scenach bardzo często, a w ostatnim dwudziestoleciu zrealizowano ponad 25 jego wystawień. Coraz częściej, tak jak w wypadku innych utworów klasycznych, proponowane są inscenizacje nowatorskie, oparte na reinterpretacji tekstu, jego uniwersalizacji bądź przeniesieniu w inne realia. Współczesny widz teatralny ma bowiem wobec spektakli inne oczekiwania; jego wrażliwość ukształtowana została przekazami różnymi od tych, jakie dominowały na scenie artystycznej dawniej. Coś, co jeszcze dwadzieścia, trzydzieści lat temu było awangardą i eksperymentem[3], dziś staje się normą.

[2] Por. M. Gogol: *Rewizor.* Przeł. J. Tuwim. Wstępem i objaśnieniami opatrzył A. Walicki. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1966, s. 2—3.

[3] Starsi widzowie pamiętają zapewne gorące dyskusje z połowy lat siedemdziesiątych wokół kolejnych przedstawień Adama Hanuszkiewicza, a szczególnie jego wersji *Balladyny* Juliusza Słowackiego. Por. A. Hanuszkiewicz: *Psy, hondy i drabina.* Warszawa: BGW, 1991.

Zacierają się granice pomiędzy kulturą wysoką i niską, przekaz z założenia „wysokoartystyczny" coraz częściej odwołuje się do form i środków kultury masowej. Osławiona puszka zupy pomidorowej na obrazie Andy'ego Warhola przekłada się na projektowanie przez Arkadiusa kostiumów do spektakli operowych[4].

Mówić więc można o powstawaniu na naszych oczach nowego zjawiska: kultury „środka", sytuującej się na pograniczu tradycyjnego podziału na kulturę wysoką i niską (a może pomiędzy tym podziałem?). Polega to na przenikaniu się, współistnieniu elementów obu tych form kultury, na prezentacji dzieł kultury „wysokiej" za pomocą form kultury masowej — i odwrotnie. Na szerszą skalę prekursorem w tym zakresie była muzyka: najlepsze orkiestry symfoniczne świata wykonują utwory zespołu The Beatles, lider rockowego zespołu Queen Freddie Mercury nagrywa płytę (i koncertuje) razem ze śpiewaczką operową Montserrat Caballé. Natomiast w Polsce Grupa MoCarta, kwartet profesjonalnych muzyków, stara się przybliżać masowej publiczności utwory klasyczne:

> Jesteśmy na przekór dostojnej powadze sal koncertowych, na przekór nużącej codzienności życia muzyków, na przekór zaprzysięgłym melomanom i na przekór fanom rocka, rapu czy muzyki pop, którzy boją się klasyki jak ognia. Traktujemy naszą Matkę Muzykę z żartobliwą ironią i jesteśmy pewni, że się nie obrazi[5].

Elementem tego szerszego zjawiska są także spektakle teatralne, w tym inscenizacje *Rewizora* Mikołaja Gogola. Na uwagę zasługują przede wszystkim dwa przedstawienia: w warszawskim Teatrze Ateneum w reżyserii Krzysztofa Zaleskiego[6] oraz w Teatrze Telewizji w reżyserii Jana Klaty[7].

Oba bazują na przeniesieniu akcji w polskie realia — w realizacji Klaty doprecyzowane (polska prowincja lat siedemdziesiątych), w przedstawieniu Zaleskiego bliżej nieokreślone, ale także wyraźnie odnoszące się do okresu PRL-u.

Warto też — za jednym z krytyków — zauważyć, że „Teatr jak powietrza łaknie sztuk współczesnych. Gdy ich nie znajduje, nagina klasykę do współczesności"[8].

---

[4] Por. *Don Giovanni* Mozarta. Teatr Wielki — Opera Narodowa, Warszawa. Reż. M. Treliński. Kostiumy: Arkadius. Premiera 8 grudnia 2002.

[5] Słowa wiolonczelisty Artura Reniona zamieszczone na internetowej stronie zespołu: www.grupamocarta.art.pl (data dostępu: 17 sierpnia 2010).

[6] Premiera: luty 2002. Reż. K. Zaleski, scenografia Z. de Ines.

[7] Teatr TV, 28 listopada 2005. Reż. J. Klata. Przedstawienie to było telewizyjną wersją spektaklu wystawionego w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu 30 marca 2003.

[8] *Z kogo się śmiejecie.* „Pani" 2001, 1 kwietnia.

Wspomniane spektakle zrealizowane zostały jeszcze przed „inwazją" współczesnej dramaturgii rosyjskiej w Polsce (dopiero w 2001 roku na naszych scenach przedstawiona została sztuka Nikołaja Kolady[9], a w połowie dekady pojawiali się jego uczniowie z tzw. szkoły syberyjskiej[10]).

W roku 2002 Teatr Ateneum w Warszawie wystawił *Rewizora* Mikołaja Gogola w nowym, uwspółcześnionym przekładzie i adaptacji Aleksandra Argentynowicza. Co ciekawe — tylko jeden z licznych recenzentów zaznaczył, że pod tym barwnym pseudonimem kryje się reżyser spektaklu:

> Nie tylko kostiumy i dekoracje odwołują się do prowincjonalnych skojarzeń wschodnio-europejskich raczej świeżej daty — przede wszystkim język. Krzysztof Zaleski (pod malowniczym pseudonimem Aleksandra Argentynowicza) przełożył *Rewizora* na nowo, odwołując się do zawiesistego języka współczesnego biurokraty, pseudointeligenta i lumpa. Dzięki temu zabiegowi język komedii nabrał drapieżności, chropowatości, gęstości, zbliżając się na wyciągnięcie ręki do naszych czasów i naszych doświadczeń z niekompetencją, arogancją i łapczywością władzy[11].

Nazwiska reżysera (Krzysztof Zaleski) oraz wykonawców głównych ról (Ewa Wiśniewska, Jan i Marian Kociniakowie, Jerzy Kamas) zdawały się gwarantować przedstawienie na wysokim poziomie. Tym bardziej że był to spektakl jubileuszowy aż trzech aktorów: Jerzego Kamasa (Iwan Kuźmicz Szpiekin, naczelnik poczty; 40-lecie pracy artystycznej), Jana Kociniaka (Artiemij Filipowicz Ziemlianika, kurator instytucji dobroczynnych; 40-lecie pracy artystycznej) i Henryka Łapińskiego (Łuka Łukicz Chłopow, wizytator szkół; 45-lecie pracy artystycznej). Tymczasem:

> Doskonale wszystkim znany tekst, przez wulgaryzmy i słowa słyszane bardziej przy budce z piwem niż w teatrze, brzmi aż przesadnie współcześnie. Liczne zabiegi adaptacyjne służą oderwaniu tekstu od realiów dziewiętnastowiecznej rosyjskiej prowincji. Pomijane lub przemilczane są słowa mogące wskazywać dokładny czas i miejsce akcji (np. car, rubel, Petersburg). Znane są sumy, jakie inkasuje Chlestakow, lecz nieznany jest ani rodzaj waluty, ani to, na jakim to stołecznym dworze młodzieniec się bawi.
>
> Po premierze największy sprzeciw krytyków budził „brak szacunku" dla oryginalnego tekstu, dziedzictwa pozostawionego przez klasyków. Spektakl rodził obawę, że śmiech z nas samych przerodzi się w szydercze rżenie widzów zadowolonych z faktu, że na scenie jest ktoś głupszy od nich[12].

---

[9] *Martwa królewna.* Teatr Polski w Poznaniu, reż. Paweł Szkotak, listopad 2001; *Marylin Mongoł.* Teatr TV, reż. I. Cywińska, kwiecień 2002.

[10] Por. M. Semczuk: *Teatralna „moda na Rosję". Współczesna dramaturgia rosyjska na scenach polskich (po roku 1989).* „Przegląd Humanistyczny" 2009, nr 2.

[11] T. Miłkowski: *Z kogo się śmiejecie?* „Trybuna" z 20 lutego 2002.

[12] AS: *„Rewizor" Gogola na scenie Ateneum.* „Puls Biznesu" z 19 kwietnia 2002.

Problem tej inscenizacji polegał bowiem na tym, że zabiegi uwspółcześniające, a przede wszystkim pełen wulgaryzmów nowy przekład spowodował, że z przesłania Gogolowskiego tekstu pozostało niewiele: „Gogol w kostiumach z epoki, w klasycznym tłumaczeniu, byłby i milszy, i bliższy”[13].

W przerwie spektaklu w kuluarach można było usłyszeć opinie, że to „nie jest Gogol”. Ale były to opinie starszych widzów. W trakcie przedstawienia młoda widownia reagowała entuzjastycznie, a scena, gdy Horodniczy i jego żona „Puszą się, rozwalają na kanapie, pogardzają swymi dotychczasowymi kompanami, snują niedorzeczne plany generalskiej kariery”[14], jedna z najlepszych scen w tym spektaklu, wywołała salwy śmiechu i długo niemilknące brawa.

Krytycy podzielili się w ocenie tej realizacji. Przyznać jednak trzeba, że dominowały recenzje negatywne. Zarzutem głównym było przede wszystkim wykorzystanie w inscenizacji klasycznego tekstu środków językowych i wizualnych właściwych kulturze masowej:

> Zamierzone przez tłumacza i adaptatora pomyłki czy językowe niezręczności sytuowały utwór w pobliżu kolejnego odcinka jakiejś telenoweli, odbierając mu całe bogactwo satyrycznej ostrości. W końcu Gogolowski Horodniczy i skupiona wokół niego małomiasteczkowa elita nie byli aż takimi tumanami, by posługiwać się zwrotami typu „przyszłem” czy „Aleksander Macedoński”. Całe to poprawianie Gogola nie wydaje mi się ani eleganckie, ani potrzebne[15].

Tymczasem wydaje się, że taki właśnie sposób wystawiania klasyki odpowiada oczekiwaniom młodych widzów, wychowanych na innych wzorcach kulturowych. Tekst dramatyczny jest wszak tylko kanwą, punktem wyjścia realizacji scenicznej.

Jeszcze większe kontrowersje wzbudziła realizacja *Rewizora* w reżyserii Jana Klaty. Było to przedstawienie dyplomowe młodego reżysera (ucznia Krystiana Lupy), zrealizowane w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu (marzec 2003) i przeniesione dwa lata później (listopad 2005) do Teatru Telewizji. Spektakl teatralny trwał 160 minut, telewizyjny — 90, ale „Idea, duch spektaklu został zachowany, przywiązanie do detalu także. […] Realizacja jest wierna ze sceniczną”[16]. Reżyser nie ingerował w tekst utworu (aktorzy mówią klasycznym, Tuwimowskim tłumaczeniem), ale przeniósł akcję w czasy PRL-u, w gierkowskie lata siedemdziesiąte ze wszystkimi ich atrybutami: ubiorami, meblościankami, muzyką (w tle pobrzmiewa np. Karel Gott, Abba,

[13] *Rewizor*. „Rzeczpospolita” z 5 kwietnia 2002.
[14] T. Miłkowski: *Z kogo się śmiejecie*…,
[15] J.R. Kowalczyk: *Poprawianie Gogola*. „Rzeczpospolita” z 11 lutego 2002.
[16] E. Gargała: *Rewizor przyjechał*. „Tygodnik Wałbrzyski” z 5 grudnia 2005.

Zenon Laskowski). Znaczący był także wybór miejsca wystawienia — Wałbrzych, czyli polska prowincja (co w realizacji telewizyjnej zostało wyeksponowane).

Sam reżyser tak mówił o swej inscenizacji:

> Reżyserując *Rewizora*, założyłem jedną zasadniczą sprawę: ten tekst nie musi funkcjonować w realiach XIX wieku! […] Bliższe widzowi są nasze współczesne sprawy. Przeniosłem więc akcję w lata 70., tzw. epokę Gierka. Jestem głęboko przekonany, że mieliśmy wtedy system „rewizorowy", oparty na oszustwie, na obietnicach bez pokrycia, który pękł jak bańka mydlana. *Rewizor* to opowieść o tym, jak wielkie oszustwo usprawiedliwia wszystkie inne, małe.
>
> W spektaklu Wielkim Rewizorem jest Edward Gierek, funkcjonujący w świadomości wielu ludzi jako ktoś w rodzaju Kazimierza Wielkiego. Drugi to Mały Rewizor, człowiek przyjeżdżający ze stolicy na inspekcję gdzieś na prowincję.
>
> — Nie mówimy oczywiście wprost, że jest to Wałbrzych, lecz mógłby on być tym miejscem. […] Chcieliśmy pokazać, jak mali ludzie, którzy są silni w kupie, budują system oparty na oszustwie. Tekst Mikołaja Gogola w tym kontekście jest aż nadto prawdziwy[17].

W efekcie powstał spektakl, pokazujący, że pod warstwą Gogolowskiej obyczajowej komedii kryje się „dramat zniewolenia i upodlenia przez system — obojętne carski czy socjalistyczny — sprzyjający indolencji, zakłamaniu, donosicielstwu, korupcji"[18].

Telewizyjna adaptacja wywołała szerokie dyskusje, przede wszystkim w środowisku literaturoznawców, rusycystów i badaczy twórczości Gogola. Padało w nich wiele zarzutów, dotyczących zbytniej swobody w pokazywaniu klasycznych tekstów literackich. Wskazywano także na pewien dysonans inscenizacyjny: współczesnym kostiumom nie towarzyszyło uwspółcześnienie tekstu; klasyczna Gogolowska strofa nie zawsze dobrze brzmiała w kostiumie lat siedemdziesiątych. Jedynym „uwspółcześnieniem" tekstu było unikanie wyraźnych odwołań do realiów XIX-wiecznej Rosji (wyeliminowane zostały nazwy geograficzne, nie pada określenie waluty itp.). To jednak za mało, gdyż zachowanie choćby nieco archaicznej już dziś składni, dawnego słownictwa („medykamenty") razi w kontekście wymowy i scenografii całości.

Zastanawiać się można, czy owe spektakle są jedynie autorską, reżyserską interpretacją konkretnego tekstu klasycznego, czy też początkiem nowej tendencji w polskim teatrze, polegającej na twórczym włączaniu klasyki w obręb współczesnej kultury (także masowej) ze wszystkimi jej atrybutami.

---

[17] W.Sz.: *„Rewizor"*. „Tele Tydzień" z 27 czerwca 2005.

[18] J.R. Kowalczyk: *Sztuka zginania karku*. „Rzeczpospolita" z 1 grudnia 2005.

Na razie pytanie to pozostaje bez odpowiedzi, ale w kontekście płynącego z owych realizacji przesłania wydaje się, że nie jest to tylko „nowatorstwo dla samego nowatorstwa".

Małgorzata Semczuk

The Inspector for…? Reinterpretations of Russian classics

Summary

The article concerns the issue of borderlines of a reinterpretation of Russian classics on the basis of two fairly controversial stage realizations of *The Inspector* by Mikołaj Gogol; a theatrical one directed by Krzysztof Zaleski ("Ateneum" Theatre, Warsaw, 2002) and televised one directed by Jan Klata (TV Theatre, 2005). The former presented Gogol's text in a farce and vaudeville and form and was popular among young and teenage audience (bursts of laughter), evoking at the same time controversies in the case of older receivers ("This is not Gogol") and critics, the latter, on the other hand, moved the action of the work into Polish province of the 1970s with all the attributes of this period. It seems that in both cases a target audience was to be a person brought up on a mass culture and the so called middle literature.

Малгожата Семчук

Ревизор для…? Реинтерпретации русской классики

Резюме

В статье поднимается проблема границ реинтерпретации русской классики — основываясь на двух довольно спорных сценических постановках *Ревизора* Николая Гоголя: театральной, режиссером которой является Кшиштоф Залески (театр «Атенеум», Варшава 2002) и телевизионной, поставленнной Яном Клатой (Театр TV, 2005). Первая из них представляла текст Гоголя в фарсово-водевильной форме и очень нравилась молодой, подростковой аудитории (взрывы смеха), одновременно вызывая неудовольствие старших зрителей («это не Гоголь») и критиков; вторая в свою очередь переносила действие произведения в польскую провинцию 70-ых годов — со всей атрибутикой того периода. Кажется, что в обеих постановках целевым адресатом должен был быть человек, воспитанный на массовой культуре и именно так наз. миддл-литературе.

Anna Ruttar
Uniwersytet Śląski

„Wysokie" i „niskie" inspiracje muzyczne* w chorwackiej prozie współczesnej

Współczesna literatura chorwacka zdaje się uwzględniać kondycję współczesnego odbiorcy przyzwyczajonego do jednoczesnego postrzegania tego, co „wysokie", oraz tego, co „niskie", w twórczości pisarskiej i proponuje syntezę[1] muzyki/muzyczności elitarnej i masowej, muzyczności „wysokiej" i „niskiej", konstytuując „muzykę/muzyczność środka". Muzyczność jako zjawisko dotyczące konkretnej grupy tekstów literackich, a zatem określona muzyczność dzieła literackiego, bywa warunkowana nie tylko konceptami estetycznymi, ale także odpowiadającą tym tekstom muzycznością rzeczywistości, w której te dzieła powstawały. Muzyczność dzieła literackiego udaje się, w niektórych przypadkach, łączyć z muzycznością rzeczywistości, unaocznić zachodzącą między nimi odpowiedniość i scharakteryzować ją. Dookreślanie muzyczności literackiej jako wysokiej lub niskiej może być realizowane wówczas, gdy:

— występuje przynależność dzieła (pojedynczego lub grup dzieł) do konkretnej tradycji (kultury) i do muzyczności tej konkretnej tradycji (kultury),
— audiosfera/fonosfera/sonosfera, w której „zanurzony" był twórca, jest rekonstruowalna na podstawie sygnałów płynących z dzieła poetyckiego

* Za „wysokie" i „niskie" inspiracje muzyczne uważam, odpowiednio: inspiracje muzyką poważną i szeroko pojętą muzyką popularną. Określenia te nie mają na celu ani wartościowania, ani też faworyzowania muzyki poważnej. Epitety „wysoki", „niski", używane na przykład dla rozróżnienia meandrów kultury wysokiej czy niskiej — popkultury bądź kultury masowej, także w tym wypadku mają wskazywać obszary, w których dana inspiracja lokuje swoje źródło.

[1] Nawiązuję do treści zaproszenia na konferencję *„Literatura środka". Oblicza, dylematy, rozdroża literatur słowiańskich XX/XXI wieku*.

(literackiego) i/bądź programu poetyckiego, a także zapisów autobiograficznych, ewentualnie pisma estetyczne traktującego o muzyce,
— występują określone przesłanki ujawniające powiązania z daną muzyką/muzycznością: elementy partytur, cytaty muzyczne, pochodzące zarówno z muzyki klasycznej, jak i z obszaru szeroko pojmowanej muzyki popularnej,
— muzyczne upodobania artysty wywierały zauważalny wpływ na sposób kształtowania muzyczności w jego dziele literackim.

Kierunki zainteresowań muzycznych we współczesnej literaturze chorwackiej można śledzić według klucza intermedialnego oraz związanych z nim zjawisk muzyczności i partyturowości. Autorzy, których twórczość udaje się analizować pod kątem intermedialności, wpisują się w różne wyszczególniane przez badaczy literatury wzorce: na przykład poetycki wzorzec doświadczenia językowego, wzorzec poezji konkretnej czy też w prozatorski model tzw. *jeans* prozy albo prozy miejskiej. Są to, w ujęciu najbardziej ogólnym, artyści, którzy w ramach własnych konceptów estetycznych usiłowali łączyć język poezji lub język prozy z językami innych mediów[2], takich jak film, muzyka, moda, architektura, malarstwo, telewizja, wideo, radio[3].

Na początku lat pięćdziesiątych do literatury chorwackiej przenikały tendencje, które były wynikiem boomu na *rock and roll* i zjawiska *musique concrète*. Przełom lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (1968—1972) obfitował w języki innych mediów (geometria, muzyka, fotografia, architektura, telewizja, radio)[4]. W latach 1973—1980 wprowadzano już do literatury inne media: wideo i *design*, podczas gdy w okresie 1981—1991 pośród strategii najbardziej wpływowych można wyróżniać strategię transmedialną, wyzyskującą tematyczne i strukturalne matryce nieliterackich mediów: muzyki (*rock*), filmu, komiksu, reklamy i wideoklipu[5]. Na większość twórców wpływ wywierają: *punk*, *rock and roll*, *blues*, *jazz*, *dark*, *noise* i *crossover*[6].

Cechą charakterystyczną większości tekstów powstałych w latach siedemdziesiątych i później jest nastawienie na wielokodowość i otwarcie na inne sztuki[7]. Nas interesuje przede wszystkim dialog literatury i muzyki, mu-

[2] Por. G. Rem: *Od nacrta za ples do totentanza*. „Riječi" 2002, nr 1—3, s. 410.

[3] Por. A. Flaker: *Proza u trapericama*. Zagreb: Liber 1983, s. 45.

[4] G. Rem: *Koreografija teksta*. Zagreb: Meandar 2003, s. 21—26.

[5] Por. *Strast razlike, tamni zvuk praznine, hrvatsko pjesništvo osamdesetih i devedesetih*. Oprac. B. Čegec, M. Mićanović. „Quorum" 1995, nr 5—6; cyt. za S. Jukić: *Miłości nieparzyste (szkic o współczesnej poezji)*. W: *Widzieć Chorwację. Panorama literatury i kultury chorwackiej 1990—2005*. Red. K. Pieniążek-Marković, G. Rem, B. Zieliński. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2005, s. 115.

[6] Por. G. Rem: *Od nacrta za ples do totentanza*…, s. 412—413 oraz Idem: *Intermedijalna puncta hrvatskog pjesništva druge polovice XX stoljeća*. „Kolo" 2002, nr 3.

[7] Emblemat *blue jeans* zaproponowany przez Aleksandra Flakera jako znak rozpoznawczy chorwackiej młodej prozy XX wieku (por. D. Lugarić: *Simbolički dalekozor — Flake-*

zyczność literatury i partyturowość. Muzyka i partytury muzyczne wnikają do tekstów, zarówno poetyckich, jak i prozatorskich, na poziomach formalno-strukturalnym (wśród poetów dużym zainteresowaniem cieszy się zwłaszcza muzyczna forma ronda), tematycznym, stylistycznym i estetycznym. To, co łączy literaturę i partytury, to obecność czynników: wizualnego, akustycznego i językowego oraz performatywnego, jako łączników sztuk pięknych, muzyki i literatury.

Przenikanie elementów literackich i muzycznych dokonuje się za sprawą tak silnie zindywidualizowanych strategii artystycznych, że trudno o wprowadzanie ogólniejszych klasyfikacji. Różnorodność rozpoznawanych zabiegów kreujących wielopoziomowe nawiązania do sztuki dźwięków jest jednak tym bardziej fascynująca. Proponowane ujęcie muzyczno-literackich filiacji zachodzących na planie chorwackiej literatury popularnej nie zakłada więc ujęcia przekrojowego. Prezentuje natomiast subiektywny wybór zróżnicowanych wariantów funkcjonowania muzyki w literaturze współczesnej.

W literaturoznawstwie operowanie pojęciem „partytura" w jego ściśle muzykologicznym znaczeniu jest możliwe. Dzieje się to za sprawą tzw. prowokacji partyturowości, dążenia do wykonania jako konkretyzacji partytury, a więc takiego poziomu funkcjonowania partyturowości, jakim jest aspekt wykonawczy[8]. Według G. Rema, potrzeba wykonania partytury jest bardzo silną, procesualną sugestią, ale samo wykonanie nie jest w jego odczuciu konieczne. Georg Picht twierdzi, że potrzeba wykonania jest jednak zawsze obecna — w przypadku każdej partytury[9]. Dlatego należałoby uznać ją za

rova proza u trapericama. „Umjetnost riječi" 2009, nr 3—4 oraz A. Flaker: *Proza u trapericama*…), zwanej prozą w jeansach (*proza u trapericama*), bodaj najlepiej oddaje specyfikę tego obszaru twórczości literackiej, która jest otwarta na popkulturę i mass media. Obok *prozy w jeansach* należy także wymienić pojęcia *urbana proza* lub *gradska proza* jako wskazujące pole badań nad strategiami kultury masowej, odniesieniami genologicznymi, związkami z innymi tekstami funkcjonującymi w ramach utworów nabudowanych na konceptach szeroko pojętej tematyki miejskiej.

[8] Korzystam z elektronicznego wariantu tekstu otrzymanego od autora. Tekst został opublikowany w czasopiśmie „Zarez". Por. G. Rem: *Neironijski performans i interekranizacija lirike*. „Zarez" 2004, nr 139.

[9] „Partytura, którą pisze kompozytor, nie jest jeszcze gotowym dziełem, ponieważ nie rozbrzmiewa. Nie ma w niej zaprojektowanego nic więcej, oprócz zarysu możliwości przyszłego brzmienia. Z drugiej strony, również rzeczywiście rozbrzmiewająca postać dźwiękowa nie jest gotowym dziełem, ponieważ stanowi tylko jedną spośród nieskończenie wielu możliwości rzeczywistego brzmienia zaprojektowanych już w partyturze. W dziedzinie muzyki w ogóle nie dochodzi do ukończenia dzieła. Dzieło muzyczne nigdy nie jest gotowe; jest ono tylko układem możliwości, które leżą w przyszłości i oczekują spełnienia. Ale możliwości te powinny być urzeczywistnione. To, co zostało umieszczone w partyturze, ma rozbrzmiewać, utwór, jak powiadamy, ma być wykonany. […] Wydarzenie, na które nastawiona jest muzyka zgodnie ze swą strukturą, następuje jedynie wówczas, gdy spełnia się niepowtarzalność godziny,

element integralnie z nią związany. Dla muzyka, który studiuje zapis nutowy, moment „odczytywania" jest już momentem „prywatnego", „wewnętrznego", „wyobrażonego" wykonania; „imperatyw wykonawczy" jest w partyturze znacznie silniejszy niż w jakiejkolwiek pisanej wypowiedzi literackiej[10]. Według A. Hejmeja natomiast, istnieją określone zależności intertekstualne w literaturze, które zachodzą „między danym tekstem literackim a konkretnym utworem muzycznym"[11]. Podobną kwestię poruszył Rem w rozważaniach na temat poezji intermedialnej i partyturowości, wskazując na palimpsestowe przenikanie się formy muzycznego ronda i struktury poetyckiej. Hejmej wyraźnie podkreśla, że posługiwanie się terminem „partytura" bywa prowokowane wieloma różnymi względami: a to „graficznym, graficzno-fonicznym czy dźwiękowym kształtem danego zapisu (jak w przypadku tekstów mających związek z nurtami awangardowymi i neoawangardowymi poprzedniego stulecia), a to propozycjami teoretycznymi, określonymi sugestiami czy komentarzami odautorskimi, a to muzyczną inwencją interpretatora i jego muzycznymi hipotezami interpretacyjnymi"[12].

Wczesna, fantastyczna twórczość Gorana Tribusona pochodzi z lat siedemdziesiątych[13]. Tribuson bardzo często włącza do swych utworów prozatorskich muzykę jako komentarz opisywanych zdarzeń lub ilustrację nastrojów postaci literackich. Sami bohaterowie przejawiają co najmniej zamiłowanie do muzyki (np. skrzypek, którego halucynacjom zawsze towarzyszy muzyka, snajper, który zabija słuchając wyłącznie muzyki Mozarta, bibliotekarka słuchająca arii operowych). Muzyka stanowi ponadto ważny element konstrukcyjny — wyznacza oś narracji lub strukturę utworu. Choć Tribuson w latach osiemdziesiątych porzuca nurt fantastyki na rzecz powieści bulwarowych i kryminałów, nigdy nie rezygnuje z wplatania różnych wątków muzycznych.

Tribuson zafascynowany twórczością Hektora Berlioza, a zwłaszcza jego programową *Symfonią fantastyczną* o podtytule *Epizod z życia artysty*, opisu-

---

w której muzyka rozbrzmiewa. Pierre Boulez wyciągnął z tego rozpoznania konsekwencje, proponując nową formę podstawową partytury. Partytura nie wyznacza już tutaj jednego jedynie możliwego ciągu dźwięków, lecz projektuje rozmaite możliwości konfiguracji elementów strukturalnych, z których grając dokonuje wyboru. W ten sposób powstaje muzyka, której nie może odtworzyć żadna płyta". G. Picht: *Odwaga utopii*. Przeł. K. Maurin, K. Michalski, K. Wolicki. Warszawa: PIW 1981, s. 285.

[10] Por. A. Barańczak: *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1983, s. 18—19.

[11] A. Hejmej: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas 2008, s. 8.

[12] Ibidem, s. 8—9.

[13] W tym czasie na planie chorwackiej literatury wyróżnia się tak zwane pokolenie borgesowców.

jącą historię zawiedzionej miłości kompozytora do aktorki Harriet Smithson, opiera strukturę opowiadania *Praška smrt* na jednej z części symfonii. Akcja opowiadania rozgrywa się w Pradze, w której Wełtawa płynie na wspak, wieże katedry na Hradczanach popadają w ruinę, a Plac Wacława spada w ogromną przepaść. Główny bohater, zagrzebski pisarz Maks Dvorski, doświadcza niezwykłych wizji, snów i spotkań z dziwnymi istotami, między innymi z krasnoludkiem Fiodorem lub mistyczną kobietą, której pojawieniu się towarzyszy muzyka Berlioza. Hektor Berlioz, występujący w opowiadaniu jako jedna z jego diabolicznych postaci, odkrywa przed Maksem motywy, które powodowały nim podczas komponowania *Symfonii fantastycznej*[14]. W wywiadzie z Mariną Krležą[15] Tribuson wskazuje utrzymaną w charakterze marszowym część symfonii *Droga na miejsce stracenia* jako centralny punkt muzycznego odniesienia w opowiadaniu. W jego treści odnajdujemy także komentarze do muzycznego motywu *idée fixe* oraz innych części symfonii: *Balu* i *Sabatu*. Zdaniem Korneliji Kuvač-Levačić, muzyka w tym utworze pełni następujące funkcje: ożywia tekst, wzmacnia jego wiarygodność, wprowadza intencję performatywną[16]. Staje się ponadto pomostem między realnym i nierealnym. Motywy melodyczne *Symfonii fantastycznej* pojawiają się najpierw jako znany muzyczny, uporczywie powracający fragment, którego główny bohater nie potrafi zidentyfikować, a potem już jako rozpoznany utwór. Czas przedstawiony funkcjonuje więc, przynajmniej po części, jako czas kompozycji — czas muzyczny.

> Ponovno je dopirala ta glazba. […] Sve glasnija „Cesta na popravisko". […] I dok se rađala tema dijabolične glazbe […]. Ta glazba bila je njezino tijelo. […] Zajedno s glazbom tonule su Vaclavske namesti […]. Onda je Žito požurio filharmoničare koji su svirali dolje u rijeci, dolje na dnu Vltave. Ritam postane furiozniji[17]. „Cesta na popravisko", „Put na stratište" bio je stavak neke poznate simfonije. Ali koje?[18]. […] tu stranac zazviždi nekoliko, Maksu veoma dobro poznatih, muzičkih linija[19]. […] Vidite, ona jučerašnja tema što se čula na radioaparatu automobila koji vas je pregazio, melankolični je odraz uzora koji me progoni poput neke idee fixe. Zaljubljen u ženu, živio sam najrazličitijim životima koji se svi ukrštaju na tom kobnom balu. […] „Rekao bih prije sabatu. Sabatu, a ne balu". „Ha, ha, ha, konačno ste

[14] K. Kuvač-Levačić: *Legenda o Golemu, žena-smrt i Berliozova glazba u fantastičnoj priči Gorana Tribusona „Praška smrt" (1975)*. „Slavia — Journal for Slavic Philology" 2009, nr 78 (1—2), s. 33—52.

[15] Zob. http://marinakrleza.bloger.hr (data dostępu: 10 maja 2010).

[16] K. Kuvač-Levačić: *Legenda o Golemu*…, s. 51.

[17] G. Tribuson: *Praška smrt*. V: *Praška smrt*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba 1975, s. 36.

[18] Ibidem, s. 42.

[19] Ibidem, s. 54.

> otkrili, konačno ste sve shvatili […]”[20]. „[…] Moj je sabat muzička katarza, a vaš je ovo sada”[21].

Można przypuszczać, że opowiadanie Tribusona stanowi także rozbudowany wariant quasi-programu literackiego symfonii Berlioza, inspirowany już istniejącym programem pozamuzycznym, napisanym przez samego kompozytora. Tribuson za Berliozem przejmuje ideę miłości szalonej i niespełnionej, i opracowuje ją. Opowiadanie i symfonia pozostają tym samym w zależności dialogicznej (muzyczno-literackiej i literacko-muzycznej zależności formalnej i ideowej), która jest szczególnie wyraźna w scenie spotkania głównego bohatera z kompozytorem.

Nedjeljko Fabrio w powieści *Berenikina kosa*[22] już jej podtytułem *Familienfuge* sugeruje intermedialną konotację zbliżającą do formy fugi[23]. Fuga jako forma polifoniczna zakłada prezentację tematu melodycznego w kilku — co najmniej dwóch — głosach. Na początku utworu melodia temat zawsze pojawia się sama. Następnie prezentację melodii przejmuje drugi głos, później trzeci itd. Głosy, które dokonały już prezentacji tematu, prowadzą inne melodie na zasadzie kontrapunktu w stosunku do tematu, który rozbrzmiewa teraz w innym głosie. Temat fugi, po szeregu imitacji i przeprowadzeń, pojawia się w finale jako dominująca melodia. Muzyczna forma fugi posłużyła pisarzowi jako wzorzec strukturalny na poziomie kompozycyjnym i narracyjnym.

Do tytułu powieści *Triemeron*[24] Fabrio dopisuje dwa podtytuły: *Roman einer kroatischen Passion* i *Treći dio jadranske duologije.* W tym wypadku autor przywołuje *Pasję według świętego Mateusza* Jana Sebastiana Bacha. Jedna z postaci, Ecije Grimani, jadący odwiedzić syna w szpitalu psychiatrycznym w Sztokholmie, zauważa plakat informujący o koncercie, na którym zostanie wykonana *Pasja*.

> U stockholmskoj četvrti Norrmalm, u jednoj od onih bijelih arterija između Konsethauseta i Klara Kyrka, nadomak svoga stana na petom katu, čekao je Ecije Grimani u svom srebrnosvijetlom SAAB-u da se na semaforu pokaže zeleno oko i, na valjkastom oglasnom stupu, zamijetio je veliki plakat koji je najavljivao koncertnu izvedbu, sricao je, Matt… haus… passion. Matthauspassion. Passion… pasija… pasija: povijest muke i smrti[25].

Oprócz muzyki poważnej do współczesnej literatury chorwackiej przenika *rock* jako zjawisko artystyczne i społeczne specyficzne dla drugiej połowy XX

[20] Ibidem, s, 55.
[21] Ibidem, s. 56.
[22] N. Fabrio: *Berenikina kosa*. Zagreb: Profil 1989.
[23] K. Simić: *Svira li postmoderni Orfej liru bez struna?* „Kolo” 2004, nr 2, s. 21.
[24] N. Fabrio: *Triemeron.* Zagreb: Matica hrvatska 2002.
[25] Ibidem, s. 336.

wieku. Powieść Gorana Tribusona *Polagana predaja*[26] nawiązuje do popkultury lat sześćdziesiątych, w której szczególne miejsce zajmują Rolling Stonesi. Główny bohater powieści, Petar Gorjan, marzy, by żyć w „muzycznej kapsule", w której mógłby słuchać swoich idoli. Gdy podróżuje magistralą adriatycką, słucha Toma Waitsa i Stonesów. Komentarz dla zagrzebskich i londyńskich subkultur proponuje Borivoj Radaković. Jego powieść uwzględnia dwie przestrzenie miejskie i związane z nimi popularne miejsca; opisuje zagrzebską scenę muzyczną lat osiemdziesiątych i londyński Leicester Square[27].

> Obilaze me ili preskaču nogama ili pogledom punkeri koji se poput američkih Indijanaca daju slikati za funtu-dvije, mrtvi hipiji, anđeli pakla, rapperi, rastamani, modsi, tedy-boysi, skin-headi, fanovi acid-housa sa svojim eklekticističkom garderobom i žutim varijacijama Happy-facea[28].

Rozmowy o muzyce rockowej wypełniają powieść *Traženje žlice*[29] Ireny Lukšić. Słuchająca muzyki narratorka wymienia tytuły piosenek, albumów, włącza wycinki z gazet traktujące o Amandzie Lear. Narrator powieści Borbena Vladovicia[30] także słucha rocka, a jego idolami są: Chuck Berry, Fats Domino, Everly Brothers, Ricky Nelson, Beach Boys, Little Richard, Neil Sedaka, Cliff Richard, The Shadows i Boby Darin. Dašan, bohater powieści Gorana Bujicia *Zlatni šut*[31], kolekcjonuje płyty, które zamawia z Anglii: „Ploče je naručivao s Otoka, nije ih bilo odviše ali mi se izbor jako dopao: Vanilla Fudge, Velvet Underground, Lou Reed, Bowie, MC 5"[32]. Przedstawicielka najmłodszej generacji pisarzy, Jelena Čarija, przywołuje w swojej debiutanckiej powieści *Klonirana*[33] utwór zespołu 4 non blondes zatytułowany *What`s up* jako komentarz do opisywanych zdarzeń i swoiste *credo*, z którym utożsamia się główna bohaterka.

Prezentowane rozważania omawiają tylko wybrane przykłady inspiracji muzycznych, jakie można obserwować we współczesnej literaturze chorwackiej. W omawianych dziełach Goran Tribuson i Nedjeljko Fabrio nawiązują do konkretnych kompozycji Hektora Berlioza i Jana Sebastiana Bacha, a także do formy fugi (Fabrio), ujawniając doskonałą znajomość muzycznych rozwiązań formalnych, ale i przenikliwość, jeśli chodzi o interpretację muzycznego przesłania. Autorzy, którzy za punkt odniesienia wybierają obszar muzyki

---

[26] G. Tribuson: *Polagana predaja*. Zagreb: Znanje 1984.

[27] M. Kolanović: *Što se dogodilo s trapericama*, http://www.hrvatskiplus.org (data dostępu: 5 maja 2010).

[28] B. Radaković: *Sjaj epohe*. Zagreb: Mladost 1991, s. 71.

[29] I. Lukšić: *Traženje žlice*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka 1987.

[30] B. Vladović: *Boja željeznog Oksida*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske 1989.

[31] G. Bujić: *Zlatni šut*. Zagreb: Biblioteka Prva knjiga 1983.

[32] Ibidem, s. 21.

[33] J. Čarija: *Klonirana*. Zagreb: Studentski Centar Sveučilišta u Zagrebu 2003.

popularnej, koncentrują się na ważnym zjawisku kulturotwórczym, jakim jest *rock* i ilustrują tym samym specyfikę dwudziestowiecznej wielkomiejskiej kultury popularnej. Podkreślają znaczenie rocka jako „przejawu buntu pokoleniowego”[34], ale także jako „zupełnie nowego, wielokodowego języka sztuki XX wieku”[35]. Literatura współczesna czerpie inspiracje muzyczne zarówno z obszarów sztuki wysokiej, jak i z przestrzeni kultury popularnej. W świadomości współczesnego odbiorcy barokowy kompozytor Jan Sebastian Bach może funkcjonować równie silnie, jak rockowy zespół Rolling Stones, a to za sprawą podsycanej przez media popularności.

[34] Por. M. Rychlewski: *Rock i korespondencja sztuk*. W: *Granice literatury*. Red. S. Wysłouch, B. Przymuszała. Warszawa: PWN 2009, s. 169.

[35] Ibidem.

Anna Ruttar

„High” and „low” musical inspirations in Croatian contemporary prose

Summary

Croatian contemporary literature derives its inspirations from both classical and popular music. We can follow those inspirations in Croatian fantastic prose, Croatian *jeans prose* and Croatian metropolitan prose using two key terms: intermediality and musicality. As I have shown in my research Goran Tribuson, Nedjeljko Fabrio, Borivoj Radaković (inspired with Berlioz’s *Fantastic Symphony*, Bach’s *Passion according to Saint Matthew*, Vanilla Fudge, Velvet Underground, Lou Reed, The Rolling Stones) disclose a splendid knowledge of musical structures and test the boundaries of music in interpretations of the musical message.

Анна Руттар

„Высокие” и „низкие” музыкальные инспирации в современной хорватской прозе

Резюме

Современная хорватская проза черпает вдохновение как из классической, так и из популярной музыки. Эти инспирации находим в хорватской фантастической повести и повести больших городов с помощью двух терминов: интермедийности и музыкальности. Как показывает проведенное автором исследование, Горан Трибусон, Неделько Фабрио, Боривой Радакович (вдохновленные *Фантастической симфонией* Берлиоза, *Страстями по Матфею* Баха, Vanilla Fudge, The Velvet Underground, Лу Ридом, The Rolling Stones) владеют огромными знаниями на тему музыкальных структур и тестируют границы музыки в интерпретации музыкального видения.

Monika Karwacka
Uniwersytet Śląski

„Drugorzędna literatura". Dostojewski według Nabokova

Wybitny prozaik, wielki stylista Vladimir Nabokov jest autorem wielu projektujących wypowiedzi o literaturze — zarówno rosyjskiej, jak i zachodnioeuropejskiej, które zebrane zostały w dwu pośmiertnie wydanych tomach: *Lectures on literature* (1980) oraz *Lectures on Russian literature* (1981)[1], będących owocem pracy pisarza jako wykładowcy na uniwersytetach amerykańskich. Dowodzą one niezwykłych umiejętności interpretatorskich autora *Lolity* — porównywalnych z jego osiągnięciami artystycznymi. Pisarz stanowczo opowiadał się za propagowaniem literatury „genialnej", „wielkiej", we współczesnych badaniach funkcjonującej pod mianem „literatura wysoka". Wielka literatura w ujęciu Nabokova daje innowacyjną kreację świata nowego, nieznanego czytelnikowi, jest literaturą, która wprowadza nowe wartości.

Autor *Lolity* przeciwstawia literaturze wielkiej „literaturę drugorzędną" (второстепенная литература), pozbawioną wartości estetycznych i tak pożądanej w sztuce oryginalności. Literatura drugorzędna przeznaczona jest, zdaniem Nabokova, dla odbiorcy przeciętnego, który nie potrafi odkryć magii pisarstwa prawdziwie wielkiego. Krytyk sprzeciwia się aplikowaniu do literatury ideologii politycznych, filozoficznych refleksji czy odniesień socjokul-

[1] V. Nabokov: *Lectures on literature*. New York 1980; Idem: *Lectures on Russian literature*. New York 1981. W Rosji — В. Набоков: *Лекции по русской литературе*. Москва 1996; Idem: *Лекции по зарубежной литературе*. Москва 1998. W Polsce zostały opublikowane najpóźniej — V. Nabokov: *Wykłady o literaturze*. Przeł. Z. Batko. Warszawa: MUZA S.A. 2000; V. Nabokov: *Wykłady o literaturze rosyjskiej*. Przeł. Z. Batko. Warszawa: MUZA S.A. 2001.

turowych, odrzuca literaturę moralizatorską, pouczającą, gdyż, według niego, wielkie dzieła, w przeciwieństwie do mało znaczących, o charakterze ludycznym, z istoty swej sytuują się ponad tak elementarnymi zadaniami. W *Wykładach o literaturze* sprzeciwia się wszelkim formom dydaktyzmu w literaturze: „Powieści […] nie nauczą nas niczego, co dałoby się zastosować do rozwiązywania klasycznych życiowych problemów. Nie pomogą nam w biurze ani w koszarach, w kuchni ani w pokoju dziecinnym”[2]. W *Strong opinions* stanowczo podkreśla: „Nudzą mnie pisarze przyłączający się do łoskotu społecznego komentarza. […] Odmawiam też cenić powieść tylko dlatego, że napisał ją dzielny czarny Afrykanin albo dzielny biały Rosjanin”[3].

W Nabokovowskiej „teorii literatury” funkcjonuje podział na literaturę wielką — genialną, wybitną, i literaturę, którą pisarz określił jako drugorzędną, przeciętną. W *Wykładach o literaturze rosyjskiej* odnajdujemy egzemplifikację jego poglądów, pojawiają się tu panegiryki na cześć pisarzy, takich jak Nikołaj Gogol czy Lew Tołstoj, których twórczość wzbudza w Nabokovie zachwyt, wręcz euforię, ale również bezwzględna negacja pisarstwa Fiodora Dostojewskiego czy Maksyma Gorkiego, przy czym każdego z nich autor odrzuca z innych powodów.

Jedna z wysoce krytycznych i — co za tym idzie — kontrowersyjnych wypowiedzi Nabokova dotyczy autora *Zbrodni i kary*. Wykład o Dostojewskim jest właściwie jedyną wypowiedzią autora *Pnina*, w której przedstawia on swoje rozumienie literatury drugorzędnej. Nabokov jest świadomy kontrowersyjności hipotez — tego, że propaguje sądy nietypowe, które nie zdobyłyby uznania ani w środowisku krytyków, ani u przeciętnego czytelnika:

> Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподовать то, что мне не нравится. Не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать. Но я отдаю себе отчет в том, что рядовой читатель будет смущен[4].
>
> s. 176

Czytając to wyznanie, dość nietypowe dla formy wykładu, jesteśmy zaskoczeni siłą chęci „zdemaskowania” Dostojewskiego. Ta zasada obowiązuje w całym wykładzie.

Autor *Biesów* — zdaniem Nabokova — nie może być zaliczany do grona wielkich pisarzy, nie spełnia bowiem kryteriów najważniejszych, determinu-

---

[2] V. Nabokov: *Wykłady o literaturze*…, s. 481.

[3] V. Nabokov: *Strong opinions*. New York 1990, s. 113. Cyt. za M. Mrozik: *Nabokov, Sartre i literatura zaangażowana.* http://www.badanialiterackie.pl/zaangazowana/Literatura_011-025.pdf (data dostępu: 28 marca 2002).

[4] Cytaty *Wykładów* podaję według: В. Набоков: *Лекции по русской литературе.* Москва 1996.

jących wielką literaturę, a stworzone przez niego utwory nie mogą aspirować, wbrew powszechnej opinii krytyków, do miana arcydzieł literackich. Zastanawia wypowiedziana przy tej okazji uwaga o „pewnej niezręczności", jaka towarzyszy ocenie:

> Я испытываю чувство некоторой неловкости, говоря о Достоевском. В своих лекциях я обычно смотрю на литературу под единственным интересным мне углом, то есть как на явление мирового искусства и проявление личного таланта. С этой точки зрения Достоевский писатель не великий, а **довольно посредственный**, со вспышками непревзойденного юмора, которые, увы, чередуются с длинными **пустошами литературных банальностей** [Podkr. moje — M.K].
>
> s. 176

Nabokov zauważa jednak z ironią, że nawet tzw. literatura drugorzędna zasługuje na ocenę. W ten sposób ostatecznie udowodni tezę, że autor *Idioty* nie może być uznany za wielkiego pisarza. Cel ten osiągnie, dokonując analizy twórczości Dostojewskiego na tym samym poziomie, na którym dokonuje interpretacji twórczości „rzeczywiście wielkich pisarzy":

> Тем не менее, я в своем курсе собираюсь подробно разбирать произведения действительно великих писателей — а именно на таком высоком уровне и должна вестись критика Достоевского.
>
> s. 176

Główne zarzuty stawiane przez krytyka wobec prozy Dostojewskiego dotyczą kompozycji i kreacji bohaterów. Autor *Daru* jest sprowokowany przede wszystkim „nieudolną", według jego własnego określenia, ideologią, której wyrazicielami są główni bohaterowie, a która stanowi dominantę twórczości:

> Мне претит, как его герои «через грех приходят ко Христу», или, по выражению Бунина, эта манера Достоевского «совать Христа где надо и не надо». Точно так же, как меня оставляет равнодушным музыка, к моему сожалению, я равнодушен к Достоевскому-пророку.
>
> s. 183

Nabokovowski, niepodlegający dyskusji, wyznacznik literatury genialnej to oryginalność, innowacyjność na poziomie stylistycznym i kompozycyjnym, a także absolutny zakaz powielania zastanych schematów. Krytyk obnaża wszelkie, według niego, uchybienia warsztatu literackiego autora *Biesów*, podaje w wątpliwość wiarygodność jego pomysłów kompozycyjnych i sposób kreowania bohaterów, zwłaszcza sposobu przedstawiania stanów psychicznych postaci.

Z najwyższą dezaprobatą Nabokov dostrzega aplikowanie do tekstu literackiego psychoanalitycznych koncepcji Zygmunta Freuda, przedstawianie wszelkiego rodzaju dewiacji, anomalii psychicznych, stanów psychozy i innych. Nie odrzuca całkowicie zasady „eksploracji dusz", jednak aspekt antropologiczny interesuje go tylko w wypadku bohaterów „normalnych". Użycie w tekście literackim idei psychoanalizy — zdaniem krytyka — stanowi, by wykorzystać współczesne określenie, **antywartość**[5] w literaturze. Nabokov negatywnie określa tę dominantę poetyki autora *Biednych ludzi*. Kolokwialny charakter wyeksplikowanej oceny podkreśla stopień odrzucenia:

> Безвкусица Достоевского, его бесконечное копание в душах людей с префрейдовскими комплексами, упоение трагедией растоптанного человеческого достоинства — всем этим восхищаться нелегко.
>
> s. 183

Kolejny argument przemawiający za odebraniem dziełom Dostojewskiego prawa przynależności do literatury najwyższego lotu związany jest z językiem utworów. Stąd też dezaprobata i ekspresywnie wyrażona krytyczna ocena dotycząca nieumiejętnego posługiwania się językiem przez autora *Idioty*. Znany ze swojej niebywałej dbałości o szczegół, perfekcjonista w dziedzinie stylu, Nabokov w prozie Dostojewskiego odnajduje wiele językowych potknięć, co jest powodem do formułowania nacechowanych negatywnie określeń, jak choćby takie: „Но затем следует фраза, не имеющая себе равных по глупости во всей мировой литературе […]" (s.189).

Podobne obiekcje wywołuje aplikacja filozoficznych i religijnych idei, która jest dla autora *Daru* niedopuszczalna w literaturze wysokiej. Dlatego te wątki w *Zbrodni i karze* wywołują głęboką dezaprobatę Nabokova, co jest punktem wyjścia do zdyskredytowania zasadności pomysłu fabularnego, który mu towarzyszy:

> Я полагаю, что ни великий художник, ни великий моралист, ни истинный христианин, ни настоящий философ, ни поэт, ни социолог не свели бы воедино, соединив в одном порыве фальшивого красноречия, убийцу — с кем же? — с несчастной проституткой, склонив их столь разные головы над священной книгой. […] Почему Раскольников убивает? Причина чрезвычайно запутана.
>
> s. 190

Prozę Dostojewskiego — według Nabokova — cechuje brak nowatorskich rozwiązań pisarskich w jakiejkolwiek sferze, a szczególnie na poziomie

[5] Zob. A. Tyszczyk: *O pojęciu wartości negatywnej w literaturze.* W: *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze.* Red. S. Sawicki, A. Tyszczyk. Lublin: Wydawnictwo KUL 1992, s. 137—152. Podkr. moje — M.K.

stylu i kompozycji. Autor *Pnina* uważał, że „indywidualny geniusz" przejawia się w języku, a sztuka pisarska — w doborze słów, inwencji, wyobraźni, w melodyczności zdań, w dźwiękowym układzie tekstu. Utwór literacki powinien promieniować magią wizji, którą potrafi stworzyć tylko wielki artysta. Niestety, proza autora *Biesów* nie stanowi dla Nabokova materiału spełniającego jego oczekiwania estetyczne:

> Назойливое повторение слов и фраз, интонация одержимого навязчивой идеей, стопроцентная банальность каждого слова, дешевое красноречие отличают стиль Достоевского.
>
> s. 197

Autor *Splendoru* z pewną niechęcią konstatuje fakt, który zakłóca jego negatywny ogląd. Dostojewski — jak twierdzi — za pomocą fabuły potrafi stworzyć atmosferę napięcia i tajemnicy, ale w kolejnej lekturze utworu, ze względu na ubogi zasób środków artystycznych, pierwotne wrażenie się nie powtarza. Wielokrotność lektury jest niezbywalną cechą „projektu czytania" Nabokova, niezbędną do zaistnienia idealnej recepcji dzieła literackiego.

W wykładzie pojawia się też zarzut dotyczący modelu gatunkowego analizowanych powieści. Z wywodu Nabokova wynika, że wykorzystanie schematów, w tym wypadku powieści sentymentalnej i gotyckiej, nie stanowi o wartości dzieła. To, by posłużyć się terminem wspomnianego badacza, „wartość pozorna"[6]. Użycie stosowanych wcześniej w literaturze technik artystycznych może sugerować powielanie wartości utworów oryginalnych[7]. Pytany w jednym z wywiadów o charakterystykę prawdziwego pisarza, autor *Maszeńki* określił go następująco:

> Настоящий писатель должен внимательно изучать творчество соперников, включая Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только вновь перемешивать части данного мира, но и вновь создавать его. Чтобы делать это как следует и не изобретать велосипед, художник должен знать этот мир[8].

Na tej podstawie krytyk w sposób radykalny obniża wartość inwencji Dostojewskiego, któremu zarzuca wtórność literacką i artystyczny epigonizm. W konsekwencji, „kopiowanie" oryginalnych pomysłów przekreśla wartość *Zbrodni i kary*:

---

[6] Ibidem, s. 141.

[7] Ibidem, s. 143.

[8] *Владимир Набоков. Интервью 1932—1977*. http://librus10.ilive.ro/vladimir_nabokov_intervju_54840.html (data dostępu: 24 maja 2010).

> Убийца и блудница за чтением Священного Писания — что за вздор! Здесь нет никакой оправданной связи. Есть лишь случайная связь, как в романах ужасов и сентиментальных романах.
>
> s. 190

Umberto Eco w swojej książce *Superman w literaturze masowej* systematyzuje „sztuczki" (określenie samego autora) determinujące literaturę popularną, tworząc jej charakterystykę idealnie wpisującą się w paradygmat literatury według Nabokova i potwierdzając przy tym zasadność oceny twórczości autora *Biesów*. Eco określa literaturę popularną jako system, który:

> Operuje charakterami prefabrykowanymi, tym łatwiejszymi do przyjęcia i tym bardziej lubianymi, im bardziej są znane […]. Co do stylu, to posługuje się on rozwiązaniami już zaakceptowanymi, zdolnymi dostarczyć czytelnikowi satysfakcji z rozpoznania rzeczy znajomych. Wykorzystuje ciągłe iteracje po to, by wywołać w czytelniku regresywną przyjemność z powrotu tego, czego oczekiwał, redukuje do kliszy twórcze rozwiązania dawniejszej literatury, wynaturzając je[9].

W świetle oceny autora *Ady*, dzieła Dostojewskiego mają wymienione cechy. Nabokov upiera się przy twierdzeniu, że czytelnik sięga po *Zbrodnię i karę* czy *Idiotę* ze względu na fakt, że są to imitacje światów literackich, dobrze mu już znanych, chociażby z angielskiej powieści osiemnastowiecznej, którą Eco uznaje za „archetyp powieści popularnej"[10].

Nabokov neguje więc nawiązywanie do istniejących już w literaturze schematów gatunkowych (także do powieści detektywistycznej, której cechy zauważa w *Braciach Karamazow*), co oznacza, jego zdaniem, że twórczość Dostojewskiego pozbawiona jest, tak ważnej dla literatury „pierwszorzędnej", cechy innowacyjności. Wybitny polski znawca twórczości pisarza Ryszard Przybylski przedstawia listę twórców, do których odwołuje się Dostojewski, nawiązywanie do niemieckich romantyków (Ernsta Teodora Hoffmana, Jean Paula, Heinricha Heinego, Annette von Proste-Hulshoff) traktując jako twórczą interpretację ich odkryć artystycznych. Badacz zauważa przy tym, że już Nikołaj Gogol nawiązywał do niemieckiego romantyzmu. Casus Dostojewskiego podsumowuje: „Nowe ujęcie takich bohaterów romantycznych, jak »sobowtór« i »obcy«, przyniosło więc Dostojewskiemu problematykę, która zajmie niebawem w jego twórczości jedno z głównych miejsc"[11]. Stąd wyprowadza wniosek zasadniczy dla rozumienia Dostojewskiego jako pisarza o szczególnym znaczeniu dla rozwoju literatury europejskiej:

---

[9] U. Eco: *Superman w literaturze masowej*. Warszawa: PIW 1996, s. 19.

[10] Ibidem.

[11] R. Przybylski: *Dostojewski i „przeklęte problemy"*. Warszawa: Sic! 2010, s. 59.

> Został on pierwszym pisarzem ery nowożytnej, albowiem zdecydował się zinterpretować raz jeszcze intelektualny dorobek romantyzmu. Z przykładu jego korzystał legion pisarzy wieku XX, z których być może tylko F. Kafka okazał się godnym następcą wielkiego autora *Zbrodni i kary*[12].

Nabokov jednak nie postrzega korzystania z istniejących już światów artystycznych za godne uznania i posuwa się w swojej krytyce jeszcze dalej, zarzucając autorowi *Sobowtóra* brak wrażliwości artystycznej. Uważa, że proza Dostojewskiego zyskała uznanie masowego czytelnika ze względu na jej niski poziom, co więcej, oskarża pisarza o działalność literacką z pobudek materialnych, co w rezultacie daje niską jakość tekstów, pisanych pospiesznie i niedbale. Nabokov, admirator literatury wysublimowanej, spełniającej wysokie oczekiwania elity czytelniczej, kategorycznie sprzeciwia się kanonizowaniu dzieł niemogących aspirować do literatury wysokiej.

Warto w tym miejscu odnotować, że w literaturze krytycznej zajmującej się Nabokovem szeroko komentowany jest fakt „korzystania" ze spuścizny literackiej innych pisarzy, a jego intertekstualne nawiązania oceniane są wysoko[13]. Autor *Zaproszenia na egzekucję* w niepowtarzalny sposób korzysta z dzieł już istniejących, lecz w żadnej mierze nie świadczy to o kopiowaniu cudzego dorobku; wybiera z niego to, co pozwala mu stworzyć nową postać świata, aplikuje chwyty i motywy literackie, wykazując niezwykłą erudycję i zrozumienie ich istoty, aranżuje fascynującą grę z czytelnikiem, grę trudną, ale jakże porywającą. Znawca zagadnienia Andriej Żołkowskij podsumowuje ją następująco:

> Загадывание всевозможных литературных и иных шарад было любимым развлечением автора *Память, говори*: Набоков постоянно разыгрывал своих неискушенных читателей и рецензентов, чтобы потом поиздеваться над недостатком у них необходимой проницательности[14].

Charakteryzując twórczość Dostojewskiego, Nabokov wykorzystuje stworzoną przez siebie kategorię kulturową, którą określa jako *пошлость*[15]. *Пошлость*, także w literaturze, to największa antywartość w systemie ak-

---

[12] Ibidem, s. 80.

[13] Patrz m.in. większość rozpraw zawartych w *Владимир Набоков „Pro et contra"*. Санкт-Петербург 2001 i *Империя N: Набоков и наследники. Сборник статей*. Ред. Ю. Левинг, Е. Сошкин. Москва 2006.

[14] А. Жолковский: *Розгрыш? Хохма? Задачка?*. В: *Империя N*…, s. 438.

[15] Zbigniew Batko w polskim przekładzie *Wykładów o literaturze* nie zdołał odnaleźć odpowiedniego ekwiwalentu dla Nabokovowskiej *пошлости*. Jej sens elementarnie tłumaczy polskie słowo „trywialność".

sjologicznym Nabokova. Fakt, że używa tego określenia omawiając dzieła Dostojewskiego, potwierdza założenie o całkowitej negacji ich znaczenia:

> Унижение человеческого достоинства — излюбленная тема Достоевского — годится скорее для фарса, а не драмы. Не обладая настоящим чувством юмора Достоевский с трудом удерживается от самой обыкновенной пошлости, притом ужасно многолсовной.
>
> s. 210

Dążąc do obalenia mitu o „wielkości" Dostojewskiego, Nabokov porównuje go do pisarzy, zasadnie, według niego, predestynowanych do miana reprezentantów literatury najwyższego lotu. Zestawiając sposób budowy fabuły w *Idiocie* i powieściach Tołstoja, zmuszony jest przyznać, że:

> Сам сюжет построен искусно, интрига разворачивается с помощью многочисленных искусных приемов. Правда, иные из них, если сравнить с Толстым, больше смахивают на удары дубинкой вместо легкого касания перстами художника; впрочем, многие критики возможно, не согласятся со мной.
>
> s. 209

Aleksandr Dolinin w swojej pracy *Набоков, Достоевский и достоевщина* próbuje rozstrzygnąć kwestię zależności autora *Pnina* od Dostojewskiego, dając szerszą perspektywę Nabokovowskiej recepcji kodu pisarza. Dolinin przekonująco dowodzi ewolucji poglądów Nabokova w stosunku do autora *Braci Karamazow*. Stosunek do twórczości Fiodora Dostojewskiego ulegał znacznej zmianie w zależności od kontekstu, audytorium i ogólnej sytuacji[16].

Dolinin uważa, że nawet najbardziej agresywne ataki Nabokova na twórczość pisarza nie były w żaden sposób uwarunkowane lękiem przed wpływem autora *Idioty* na jego własne dzieła. Badacz stawia hipotezę o dwóch okresach, które można wyróżnić w jego ocenach Dostojewskiego: rosyjski, charakteryzujący się zrozumieniem, z pewną dozą podziwu i uznania, i etap amerykański, nastawiony na całkowitą dyskredytację. W latach 1960—1970 Nabokov uporczywie powtarzał, że Dostojewski to pisarz przeciętny, podrzędny, który nie zasługuje na swoją sławę[17].

Dolinin podaje dwie główne przyczyny tej postawy. Nabokov chciał się przede wszystkim sprzeciwić ówczesnej modzie intelektualnej, faworyzującej Dostojewskiego i uznającej go za ojca egzystencjalizmu, filozofii, którą autor *Lolity* kategorycznie negował. Z drugiej strony, Dolinin sugeruje Nabo-

[16] А. Долинин: *Набоков, Достоевский и достоевщина.* „Старое литературное обозрение" 2001, № 1(277), http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html (data dostępu: 25 marca 2010).

[17] Ibidem.

kovowską chęć zajęcia pozycji najwyższego arbitra gustu literackiego, określa go wręcz jako „ostatniego patrycjusza literatury światowej" („патриция мировой литературы")[18], według którego Dostojewski, podobnie jak i wielu innych, powszechnie uwielbianych i podziwianych, należy do grona pisarzy niezasługujących na wysoką ocenę[19].

Niemniej jednak stosunek Nabokova do autora *Zbrodni i kary* nie zawsze determinowała „literacka złość"[20]. W latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku jako pisarz emigracyjny odczuwał potrzebę wypełnienia konkretnej misji — kontynuowania tradycji literatury rosyjskiej, w tym Dostojewskiego, odrzucając jednocześnie literaturę radziecką. Wówczas problem, jak twierdzi autor artykułu, nie istniał, szczególnie że pisarze i krytycy emigracyjni (m.in. Iwan Bunin, Fiodor Stiepun, Mark Ałdanow) byli do niej nastawieni wyjątkowo negatywnie. W przeciwieństwie do Bunina czy Ałdanowa autor *Lolity* był skłonny uznać dar wyobraźni Dostojewskiego, traktował go nie jako proroka i myśliciela, ale artystę słowa. Natomiast późniejsza kanonizacja Dostojewskiego, uznanie go za „geniusza literatury światowej" było punktem zwrotnym w jego recepcji twórczości autora *Braci Karamazow.* Dlatego też od tamtej pory obiektem jego „literackiej złości" były „дутые величины"[21], w tym oczywiście Dostojewski. W berlińskim referacie o *Braciach Karamazow* Nabokov postrzega Dostojewskiego jako artystę, który mistrzowsko zbudował narrację, umiejętnie poprowadził grę z czytelnikiem, zręcznie rozwinął fabułę, zachwycająco posłużył się szczegółami malarskimi. Gdy jednak Nabokov zmienia audytorium i występuje przed studentami w roli wykładowcy literatury bądź wypowiada się w innej formie, koncentruje się na niedoskonałościach warsztatowych Dostojewskiego. W berlińskim odczycie *Bracia Karamazow* są artystycznym osiągnięciem z mistrzowskimi opisami, natomiast w akademickich wykładach jedynie typową powieścią detektywistyczną z pomyłkami w budowaniu fabuły[22].

Z badań Dolinina wynika, że recepcja twórczości Dostojewskiego przez Nabokova jest niejednoznaczna i ulegała różnym aberracjom, ale w ostatecznym rozrachunku decydująca wydaje się postawa negatywna, nastawiona na odbrązowienie Dostojewskiego i uplasowanie go na jednym z najniższych poziomów wartości literackich[23].

„Odruchy" pozytywnego odbioru, widoczne w ocenie dzieł Dostojewskiego, przegrywają z priorytetami estetycznego czytania literatury. Kwestie formalne z ich efektem estetycznego oddziaływania na odbiorcę mają o wie-

[18] Ibidem.
[19] Ibidem.
[20] Ibidem.
[21] Ibidem.
[22] Ibidem.
[23] Ibidem.

le większą wartość niż problematyka. Warto zauważyć, że Dostojewski nie jest jedynym pisarzem, w którego twórczości Nabokov dyskredytuje wartości postulatywne. Krytyka dydaktyzmu występuje również w wypowiedziach o innych pisarzach, na przykład w wykładzie o Maksymie Gorkim, którego pisarstwo Nabokov postrzega jako bezwartościowe; bardziej niż utwory zajmuje go biografia pisarza.

Wykład o Dostojewskim jest skrajną egzemplifikacją surowych wymagań Nabokova wobec literatury. Dolinin twierdzi, że Nabokov miał wysokie poczucie własnego talentu i czuł się wręcz uprawniony do wydawania sądów o literaturze, stąd śmiałe i niejednokrotnie kontrowersyjne opinie zawarte w *Wykładach*. Reasumując, projekt czytania Dostojewskiego zawiera elementy instruujące odbiorcę, jak czytać samego Nabokova, którego twórczość w przeciwieństwie do „trzeciorzędnego" autora *Idioty*, należy odbierać jako dzieła z kwalifikacją literatury wysokiej, wielkiej, genialnej.

W jednym z wywiadów, udzielonych po sukcesie *Lolity*, Nabokov zapytany, dlaczego pisze książki, odpowiedział: „Во имя удовольствия, во имя сложности. Я не пишу с социальным умыслом и не преподаю нравственного урока, не эксплуатирую общие идеи — просто я люблю сочинять загадки с изящными решениями"[24]. Wypowiedź ta stanowi klucz do zrozumienia jego negacji twórczości Dostojewskiego. Nabokovowskie preferencje znalazły wyraz głównie w jego twórczości własnej. Literatura ma zaskakiwać czytelnika, powinna zawierać „zagadki" (można się spierać, czego dotyczą), które czytelnik we współpracy z autorem będzie w stanie rozwikłać i sprawi mu to niczym niezastąpioną satysfakcję. Tego brakuje w prozie Dostojewskiego — jego zagadki w żadnej mierze nie są trudne. Utwór literacki przeznaczony jest dla czytelnika indywidualnego (a nie masowego, by dopowiedzieć myśl pisarza), dlatego też, tworząc dzieło literackie, autor powinien skupić się na pojedynczym odbiorcy:

> Произведение искусства не имеет никакого значения для общественной жизни. Оно важно только для отдельного человека, и только отдельный читатель важен для меня. Мне наплевать на всякие группы, общество, массы и т. д.[25].

Wykład o Dostojewskim jest zatem, z jednej strony, próbą „odbrązowienia" pisarza, powszechnie uznawanego za pisarza filozofa, genialnego artystę słowa, z drugiej jednak jest próbą implicytnego wypromowania własnej twórczości i przejawem chęci zajęcia honorowego miejsca wśród geniuszy

[24] В. Набоков: *Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе*. Москва 2002, http://librus10.ilive.ro/vladimir_nabokov_intervju_54840.html (data dostępu: 20 kwietnia 2010).

[25] Ibidem.

literatury. Przede wszystkim jednak wypowiedź o autorze *Biesów* posłużyła Nabokovowi jako forma przekazu własnej koncepcji literatury, literatury wysokiej, ambitnej, przeznaczonej nie dla mas czytelniczych, lecz dla elity intelektualnej. Autor *Lolity* nie zgadza się na uznanie autora *Idioty* za pisarza wielkiego, choć aprobuje jego funkcjonowanie w literaturze na pozycji pisarza najwyżej drugorzędnego.

Krytyczna recepcja twórczości Dostojewskiego zaprezentowana w wykładach stanowi jednak złagodzoną wersję poglądów. Spór o to, w którym miejscu Nabokov „prywatnie" sytuuje autora *Zbrodni i kary*, rozstrzyga jego opinia znana z korespondencji z wieloletnim przyjacielem Edmundem Wilsonem. Bryan Boyd w biografii Nabokova cytuje opinię pisarza ostatecznie rozstrzygającą wątpliwości. Nabokov dowodzi, że Dostojewski „to pisarz trzeciorzędny, którego sława jest niezrozumiała"[26].

Nabokovowska koncepcja literatury wysokiej przeciwstawionej „literaturze drugorzędnej" koresponduje w jakiejś mierze ze współczesnym podziałem literatury na wysoką, środka i niską[27]. Fiodor Dostojewski — jak podkreśla Nabokov — w żaden sposób nie wpisuje się w ramy „wielkiej" literatury. Nabokov nie proponuje podziału literatury, wszelako na podstawie jego wypowiedzi krytycznoliterackich można zrekonstruować klasyfikację, nigdy niewyrażoną *expressis verbis* przez autora *Wykładów*, wyróżnić literaturę genialną, drugorzędną i (jak się wyraził w liście do Edmunda Wilsona[28]) „trzeciorzędną". Współczesna idea literatury środka nie jest zatem tożsama z Nabokovowskim pojęciem literatury drugorzędnej, natomiast współczesne wyznaczniki literatury wysokiej i niskiej — inaczej popularnej — mają wspólny mianownik z jego koncepcją.

Jak już wspomniałam, pisarz należący do elity ma za zadanie stworzenie nowego świata, nie może jednak dopuścić do alienacji odbiorcy tekstu. Literatura wysoka, zgodnie z założeniami Nabokova, musi spełniać kryteria estetyczne na poziomie zadowalającym inteligentnego, dojrzałego czytelnika, który wyposażony w bogate doświadczenia recepcji tekstu oczekuje innowacji stylistycznych i bogactwa językowego.

W interesującym artykule *О читателе, теле и славе Владимира Набокова*[29] Galina Ryłkowa konstatuje zainteresowanie Nabokova odbiorcą literatury popularnej. Istnienie odbiorcy masowego, konieczność utrzymania

---

[26] B. Boyd: *Nabokov. Dwa oblicza.* Warszawa: Twój Styl 2006, s. 241.

[27] Patrz: K. Uniłowski: *„Proza środka" lat dziewięćdziesiątych, czyli stereotyp literatury nowoczesnej.* W: *Stereotypy w literaturze (i tuż obok).* Red. W. Bolecki i G. Gazda. Warszawa: IBL PAN 2003; С. Чупринин: *Звоном щита.* „Знамя" 2004, №1. 1, http://magazines.russ.ru/znamia/2004/11/chu13-pr.html (data dostępu: 17 marca 2010).

[28] B. Boyd: *Nabokov. Dwa oblicza*…, s. 241.

[29] Г. Рылкова: *О читателе, теле и славе» Владимира Набокова.* В: *Владимир Набоков „Pro et contra".* Санкт-Петербург 2001.

kontaktu z nim, dotarcie do jak najszerszych mas czytelniczych w celu rozpropagowania własnej twórczości to kwestie, których Nabokov był w pełni świadomy i doceniał ich ogromne znaczenie w funkcjonowaniu literatury i … jego samego w literaturze. Działania Nabokova promujące *Lolitę*, z definicji niewpisującej się do kręgu literatury popularnej, miały na celu rozpropagowanie literatury wartościowej wśród szerokiego spectrum odbiorców. Autor *Pnina* był nie tylko utalentowanym miłośnikiem szachów, które nauczyły go wytrwałości i rozwinęły niebywałe umiejętności strategiczne, ale także graczem, który potrafił umiejętnie rozgrywać pasjonujące partie z gronem czytelników i krytyków literackich, wygrywając batalie o wielką literaturę. G. Ryłkowa twierdzi, że wszelkie zabiegi promocyjne i wręcz działania marketingowe skierowane były nie do czytelnika dojrzałego, który sięga po literaturę wysoką z własnej potrzeby, lecz do czytelnika średniego, przeciętnego, nawet masowego. W wywiadach udzielanych na przykład dla „Playboya" autor *Daru* tłumaczył swoją prozę tym wszystkim, którzy zwykle unikali jego twórczości ze względu na jej złożoność i trudność w odbiorze. Uważany za wielkiego pisarza, którego twórczość przeznaczona była dla wybranych, Nabokov był głęboko zaangażowany w promocję własnych powieści, *Lolity* w szczególności, co zaowocowało niebywałym sukcesem. Niektórzy badacze i krytycy uznają jego poczynania marketingowe za niegodne wielkiego pisarza, jednak bez względu na negatywną ocenę działań Nabokova osiągnął on zamierzony cel, rozpropagował swoją „genialną" literaturę wśród „mas". G. Ryłkowa słusznie zauważa:

> Чтобы не писали о набоковской «эксклюзивности», нельзя забывать тот факт, что он почти никогда не переставал писать для популярных изданий, а значит на потребу самого среднего и в то же время самого требовательного читателя. В данном случае имеется в виду составление «крестословиц» и шахматных задач, а также многочисленные публикации в таких журналах, как «Нью Йоркер» и «Плейбой», участие в пресс-конференциях и телевизионных передачах[30].

[30] Ibidem, s. 364.

Monika Karwacka

„Secondary literature"
Dostojewski according to Nabokov

Summary

The article raises the issue of the evaluation of works by Fiodor Dostojewski by Vladimir Nabokov, who evaluated writings by the author of *Idiot* as „secondary literature" in *Lectures on the Russian literature*. The attempts were made to account for such an evaluation and the meaning of the notion was reconstructed, juxtaposed with the notion of highbrow and ingenious-innovative literature contrasted with Dostojewski's writings perceived as ideological, devoid of artistic values, the most important for the author of *Gift*. The attempts were made to combine Nabokov's evaluations with contemporary conceptions of a division of the literature into highbrow, middle and popular.

Моника Карвацка

„Второстепенная литература"
Достоевский глазами Набокова

Резюме

В статье рассматривается вопрос оценки творчества Федора Достоевского Владимиром Набоковым, который в *Лекциях по русской литературе* оценил творчество автора *Идиота* как „второстепенную литературу". Предпринята попытка выяснения причин такого отзыва и реконструирован смысл понятия, противопоставляемого понятию великой, гениальной литературы — инновационной, в отличие от писательской деятельности Достоевского, которое воспринимается как идеологическое, лишенное художественной ценности, что наиболее важно для автора *Дара*. В статье оценки Набокова связываются с современными концепциями разграничения литературы на высокую, миддл-литературу и популярную.

Justyna Pisarska
Uniwersytet Śląski

O rosyjskim przekładzie *Domu dziennego, domu nocnego* Olgi Tokarczuk

Przez wiele lat w literaturze polskiej panował układ hierarchiczny. Czytelnikom proponowano albo utwory ambitne, wymagające od nich sporej wiedzy i oczytania, albo książki „byle jakie", przeznaczone głównie do obiegu popularnego[1]. Ten układ sił utrzymywał się dość długo, bo aż do roku 1989, kiedy to dokonujące się przemiany polityczne i społeczne sprawiły, że dominująca do tej pory pozycja literatury wysokoartystycznej została poważnie osłabiona. Ten stan rzeczy zawdzięczamy w głównej mierze postawie odbiorców, którzy równocześnie ze zmianą ustroju politycznego oczekiwali zmian w innych sferach życia, także w literaturze[2]. W krótkim czasie narodził się w Polsce nowoczesny rynek książki, a wydawcy, dbając o wyniki sprzedaży, zaczęli zabiegać o względy czytelników. Jednak pojawienie się na naszej mapie literackiej zjawiska, które ostatecznie określono mianem „proza środka", nie nastąpiło od razu. Jak zauważają Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński, autorzy książki *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*[3], na początku lat dziewięćdziesiątych polski rynek księgarski przeszedł trzy fazy charakterystyczne dla historii kultury masowej, w których niezwykle ważną rolę odegrały przekłady[4]. Pierwsza z nich miała miejsce krótko

[1] D. Nowacki: *Czytelnik ma zawsze rację, czyli proza środka.* Artykuł dostępny na stronie internetowej < http://www.instytutksiazki.pl/pl,ik,site,8,8,3.php> (data dostępu: 17 marca 2011).

[2] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska 1976—1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków: WL 1999, s. 212.

[3] Ibidem.

[4] Ibidem, s. 224.

przed 1989 rokiem i polegała na odrabianiu zaległości w recepcji światowej literatury w zakresie sensacji, science fiction, fantasy, horroru i romansu[5]. Wydawnictwa dosłownie zarzucały czytelników tłumaczeniami takich angielskich autorów, jak William Wharton, John Irving czy Alistair MacLean, co jednak ostatecznie doprowadziło do przesycenia rynku[6]. Zasypani literaturą popularną czytelnicy zwrócili się w stronę klasyki (druga faza). Między rokiem 1992 i 1996 na rynek wydawniczy trafiały zarówno przekłady dzieł wcześniej nietłumaczonych, jak i wznowienia utworów dobrze znanych klasyków literatury, takich jak Thomas Mann czy James Joyce[7]. Szybko jednak okazało się, że zarówno pierwsza, jak i druga faza nie uwzględniały potrzeb stosunkowo dużego grona odbiorców, którzy „zalewający rynek romansidła uważają za tandetę, ale jednocześnie prozę ambitną — za nudziarstwo"[8]. Tym sposobem czytelnicy żądający od literatury zaspokojenia „nowych" potrzeb emocjonalnych, poznawczych i estetycznych zwrócili się w kierunku twórczości pisarskiej, mieszczącej się gdzieś „pomiędzy" powieściami dla koneserów a literaturą dla czytelników mniej wyrobionych literacko.

Wśród krytyków literackich owo nowe zjawisko ma zarówno przeciwników, jak i zwolenników. Ci pierwsi, zapewne bardziej tradycyjni, uważają, że twór nazywany „prozą środka" nie istnieje, gdyż o literaturze wypada mówić jedynie w kategoriach wysokich lub niskich „lotów". Są również krytycy traktujący środkową literaturę jako obszar, do którego można „wrzucać" utwory „niesłusznie wyniesione do rangi wybitnych osiągnięć"[9]. Natomiast zwolennicy prozy środka nazywają ją „mądrym kompromisem pomiędzy literaturą elitarną a popularną"[10]. Bez względu na to, które stanowisko jest bliższe naszym wyobrażeniom o literaturze, pojawienie się prozy środka niezbicie dowodzi, że czasy, gdy twórca nie musiał zabiegać o czytelnika, wydawca martwić się o wskaźniki sprzedaży, a „krytyka literacka mogła głosić, że to, co się podoba szerokim rzeszom odbiorców, jest z założenia mniej wartościowe od tego, co podziwiają nieliczni"[11], minęły bezpowrotnie.

Co ciekawe, odpowiedzią na „nową" wrażliwość czytelników okazała się twórczość już nie anglojęzycznych pisarzy, ale polskich debiutantów, wśród których należy wymienić Manuelę Gretkowską, Tomka Tryznę czy Magdalenę Tulli[12]. Ich książki były jak świeży powiew wiatru, wprowadziły do polskiej prozy dawno zapomnianego „ducha nieskrępowanego zmyślania, tworzenia

---

[5] K. Uniłowski: *Cała prawda o „prozie środka"*. „FA-art" 2002, nr 3, s. 10.
[6] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska…*, s. 224—225.
[7] Ibidem, s. 225.
[8] R. Ostaszewski: *Dolna strefa stanów średnich.* „Twórczość" 2000, nr 3, s. 132.
[9] K. Uniłowski: *Cała prawda…*, s. 12.
[10] D. Nowacki: *Czytelnik ma zawsze rację…*
[11] Ibidem.
[12] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska…*, s. 227.

historii, sięgania po ciekawe wydarzenia i komponowania z nich atrakcyjnej fabuły”[13]. Ale fabularność to nie jedyna cecha prozy środka. Kolejne, równie ważne właściwości, takie jak warsztatowa sprawność pisarza, atrakcyjny temat, wyraziści bohaterowie, widoczna troska o porozumienie z czytelnikami, proza środka dzieli z literaturą popularną[14]. Jednak, jak zauważa jeden z krytyków, elementem wyróżniającym prozę środka jest odwoływanie się do takich formuł estetycznych, jak mitologizacja, monolog wypowiedziany czy mimetyzm formalny, które niewątpliwie są utrwalone w świadomości czytelników jako cechy literatury ambitnej[15]. Tym oto sposobem dochodzimy do wniosku, że literatura środka jest niczym innym, jak wynikiem współistnienia literatury wysokiej i niskiej, współistnienia opartego na obustronnym pasożytnictwie, w którym:

> [...] literatura niska dostarcza schematów fabularnych, wzorców kształtowania postaci i akcji, a także gwarancji atrakcyjności, wysoka natomiast albo powierza przejętym konwencjom doniosłe treści, albo też odnajduje ukrytą w nich powagę, przeczącą niejako trywialności schematu[16].

Autorką kojarzoną w Polsce z prozą środka jest niewątpliwie Olga Tokarczuk, której twórczość środowisko krytycznoliterackie często traktowało dosyć szorstko. Do historii przeszła wyjątkowo ostra wypowiedź Dariusza Nowackiego, który powieść *Prawiek i inne czasy* nazywał „banałem ekologicznym i innymi popierdami z mchu i paproci”[17]. Dlatego zapewne wielkim zaskoczeniem była nominacja do finałowej siódemki pierwszej edycji Nagrody Literackiej „Nike”, jaką ów „banał ekologiczny” otrzymał w 1997 roku. Proza Olgi Tokarczuk cieszy się niezwykłym uznaniem czytelników, o czym świadczą nie tylko przyznane autorce nagrody i liczba sprzedanych książek, ale przede wszystkim liczne ich przekłady. Warto podkreślić, że Olga Tokarczuk jest chyba najczęściej tłumaczoną polską pisarką. Jej utwory *Prawiek i inne czasy*, *E.E.* czy *Gra na wielu bębenkach* zostały przetłumaczone m.in. na język angielski, czeski, duński, francuski, hiszpański, litewski, niemiecki i rosyjski.

W niniejszym artykule przeprowadzimy analizę recepcji rosyjskiego przekładu powieści zaliczanej w Polsce do prozy środka na gruncie rosyjskim. Czy przekład ten może u swojego odbiorcy wzbudzać podobne skojarzenia oraz emocje jak u odbiorcy oryginału? Materiałem, który posłużył do

---

[13] Ibidem, s. 262.

[14] R. Ostaszewski: *Dolna strefa*…, s. 132.

[15] K. Uniłowski: *Cała prawda*…, s. 12.

[16] P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska*…, s. 264.

[17] D. Nowacki, cyt. za K. Uniłowski: *Cała prawda o „prozie środka”[2]*. „FA-art” 2002, nr 4, s. 34.

analizy wskazanych kwestii, jest rosyjskie wydanie powieści *Dom dzienny, dom nocny* (*Дом дневной, дом ночной*[18]) z 2005 roku w przekładzie Olgi Katrieczko[19].

Nim jednak zajmiemy się zasadniczą dla nas kwestią przekładu, należy chociaż wspomnieć, że *Dom…* to książka w dorobku pisarskim Olgi Tokarczuk niezwykle ważna. Autorka, wykorzystując w niej formę sylwy ponowoczesnej[20], dowiodła swego kunsztu pisarskiego. Zauważyli to także FA-artowcy[21], znani w środowisku młodoliterackim z licznych uszczypliwości pod adresem prozy Tokarczuk. W 1999 roku Dariusz Nowacki opublikował, pod znamiennym tytułem *Jest o czym mówić*[22], recenzję, w której przyznał, że powieść Tokarczuk to „kawał świetnej prozy" oraz „najlepsza rzecz w dotychczasowym dorobku pisarki"[23]. W tym samym roku bardziej powściągliwy Jan Szaket (Konrad Cezary Kęder) na łamach „Dekady Literackiej" stwierdził, że Tokarczuk „popełniła niezłą książkę"[24], a Jarosław Klejnocki nazwał *Domy dzienny, dom nocny* „najambitniejszym projektem prozatorskim Olgi Tokarczuk"[25].

Podstawowej osi fabularnej utworu w zasadzie nie sposób streścić. Mamy tu do czynienia z wieloma samodzielnymi opowieściami, przedstawiającymi mniej lub bardziej zawiłe losy niezwykłych mieszkańców Nowej Rudy, Wambierzyc i Wałbrzycha[26]. Jak zauważa Jan Klejnocki:

---

[18] О. Токарчук: *Дом дневной, дом ночной*. Пер. О. Катречко. Москва: АСТ 2005. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; numer strony podaję w tekście.

[19] Tłumaczka ta ma na swoim koncie również przekłady książek Katarzyny Grocholi, m.in. *Nigdy w życiu!* (*Никогда в жизни!*, 2003) czy *Serce na temblaku* (*Сердце в гипсе*, 2003), a także opowiadań Kornela Filipowicza. Olga Katrieczko pracuje w Rosyjskim Państwowym Uniwersytecie Humanistycznym (Российский государственный гуманитарный университет, РГГУ) na stanowisku starszego wykładowcy w Katedrze Języków Europejskich, gdzie od 1992 roku naucza języka polskiego.

[20] Zob. szerzej na ten temat: P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska…*, s. 276—283.

[21] Tak nazywani są krytycy, piszący dla kwartalnika literackiego „FA-art". Należą do nich m.in. Dariusz Nowacki, Jan Szaket, Krzysztof Uniłowski, Jarosław Klejnocki.

[22] D. Nowacki: *Jest o czym mówić*. „FA-art" 1999, nr 1, s. 43—45.

[23] Ibidem, s. 44.

[24] J. Szaket: *Tort dla szlifierzy*. „Dekada Literacka" 1999, nr 4. Recenzja dostępna na stronie internetowej <http://www.dekadaliteracka.pl/index.php?id=2066> (data dostępu: 17 marca 2011).

[25] J. Klejnocki: *Mój sen jest moim domem*. Recenzja powieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny* dostępna na stronie internetowej < http://tokarczuk.wydawnictwoliterackie.pl/recenzje_frame_klejnockigw.php> (data dostępu: 17 marca 2011).

[26] Jedną z cech charakterystycznych prozy lat dziewięćdziesiątych było opisywanie przez wielu pisarzy „małych ojczyzn" obszarów mitycznych, w których człowiek jednoczył się z historią i czasoprzestrzenią. Taka była rodzinna Wisła Jerzego Pilcha, Beskid Niski Andrzeja Stasiuka czy Prawiek Olgi Tokarczuk. Zob. szerzej na ten temat: P. Czapliński, P. Śliwiński: *Literatura polska…*, s. 259.

> Jest to powieść pogranicza gatunkowego, gdzie mieszają się rozmaite stylistyki: autobiograficzna, eseistyczna, epicka. Na pierwszy rzut oka nie mamy więc do czynienia ze spójnym konstruktem. Rzecz rozgrywa się na różnych płaszczyznach czasowych, po których wątki fabularne hasają sobie niemal dowolnie — przez co postać książki przypomina nieco naszyjnik utkany z epizodów połączonych nad wyraz ulotnym związkiem przyczyn i skutków.

Oczywiście, dominanta tematyczno-problemowa tego utworu jest niezwykle pojemna, dlatego też ze względu na ograniczone możliwości egzemplifikacji materiału translatologicznej analizie zostały poddane zaledwie dwa nadrzędne wątki. Pierwszy z nich to próba rozprawienia się autorki z własnym starzeniem się, z własną „historycznością". W tym celu Tokarczuk stworzyła kluczową dla całej powieści tajemniczą postać starej perukarki Marty („Od trzech lat zastanawiałam się, kim jest Marta. O sobie zawsze mówiła co innego. Za każdym razem podawała inny rok urodzenia"[27]). W omawianej powieści staruszka przywdziewa różne maski. Po pierwsze, jest ona niewątpliwie językowym odpowiednikiem starca-mędrca (milcząca mądrala), po drugie, nietrudno zauważyć, że odgrywa rolę szczególnego „zwierciadła", w którym odbija się przyszła starość narratorki-bohaterki[28]. Podążając dalej tym tropem, można nawet stwierdzić, że Marta odsłania się nam jako Jungowskie uosobienie wiecznej kobiecości[29]. Jednak tym, co najbardziej fascynuje w postaci Marty, jest zupełny brak biografii bohaterki, która przecież nie ma ani przeszłości, ani przyszłości. Marta istnieje jedynie w „wiecznym tu i teraz", gdyż jest ona:

> […] antyliteraturą, literackim (a jednak!) dowodem na to, że istnieje życie pozaliterackie czy raczej przedliterackie, ponieważ, poza wszystkim, starucha jest (a jakże!) czarownicą, symbolem odsyłającym do czasów przedepickich, należących niepodzielnie do magii, czasów „wiecznego teraz"[30].

Tak więc Marta nie może posiadać swojej historii i nie może o niej opowiadać, gdyż sama jest „życiem, działaniem, wiecznym ruchem"[31]. Jest

---

[27] O. Tokarczuk: *Do dzienny, dom nocny*. Warszawa: Świat Książki 2000, s. 10. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; numer strony podaję w tekście.

[28] Widać to chociażby w scenie wspólnego strzyżenia włosów: „Jej siwe oczy wędrowały z maszynki na moją głowę i nagle Marta zażyczyła sobie, żeby ją ostrzyc. Więc dobrze. Pociągnęłam kabel do sieni i podłączyłam do prądu. […] Kiedy skończyłam, jej głowę pokrywał srebrny, mięciutki jeżyk. […] Marta nagle wybuchła śmiechem, więc skora do zabawy, włożyłam jej tego Philipsa i nastawiłam swoją głowę. […] Moje ciemne włosy spadły obok jej jasnych. […] Wróciłyśmy na schody i jeszcze kilka razy dotknęłyśmy się wzajemnie po naszych ostrzyżonych głowach" (s. 165).

[29] D. Nowacki: *Jest o czym mówić*…, s. 44.

[30] Ibidem.

[31] E. Poręba: *Bezdomność a zakorzenienie w prozie Olgi Tokarczuk*. W: *Świat nowej prozy*. Red. S. Jaworski. Kraków: Universitas 2001, s. 164.

w powieści jedyną osobą mogącą wydawać obiektywny osąd o przywiązaniu do ziemi lub jego braku, gdyż nie podlega kryteriom czasoprzestrzennym[32]. Zobaczmy zatem, jak staruszka została przedstawiona w tekście rosyjskim. W tym celu posłużę się dwoma fragmentami, kluczowymi, moim zdaniem, dla zrozumienia postaci Marty:

> Niewiele wiedziałam o Marcie. Wiedziałam tylko to, co ona **odsłoniła mi sama**. Wszystkiego musiałam się domyślać i zdawałam sobie sprawę, że fantazjuję na jej temat. Tworzę Martę z całą jej przeszłością i teraźniejszością. Bo kiedy tylko prosiłam, żeby opowiedziała mi coś o sobie, jak była młoda, jak wtedy wyglądało to, co teraz wydaje się takie oczywiste, ona zmieniała temat, odwracała głowę do okna albo po prostu milkła i **w skupieniu kroiła kapustę czy plotła te swoje-cudze włosy**. Nie czułam w tym niechęci do mówienia. Było tak, jakby Marta po prostu nie miała nic do powiedzenia o sobie. **Jakby nie miała żadnej historii**[33].
>
> s. 10

> О Марте я знала немного. Только то, что она мне **сама поведала**. Все приходилось домысливать, и я понимала, что даю волю воображению. Сотворяю Марту со всем ее прошлым и настоящим. Ибо стоило мне ее попросить, чтобы она рассказала что-нибудь о себе, о своей молодости, каким тогда было то, что теперь представляется вполне очевидным, — она переводила разговор на другое, отворачивалась к окну или просто замолкала и **принималась сосредоточенно шинковать капусту либо заплетать свои-чужие волосы**. Я не воспринимала это как нежелание говорить. Похоже было, Марте просто нечего о себе рассказать. **Будто у нее не было своей личной истории**.
>
> s. 10—11

Rosyjskie tłumaczenie przedstawionego fragmentu bardzo wiernie oddaje istotę tekstu oryginalnego i ładunek emocjonalny, który on z sobą niesie. Wystarczy zwrócić uwagę, chociażby na zastosowany przez tłumaczkę rosyjski czasownik „поведать", jako odpowiednik polskiego „odsłonić". Zauważmy, że rosyjski czasownik wchodzi w związek z rzeczownikiem „тайна" („поведать тайну" — „wyjawić tajemnicę"[34]), dlatego też świetnie oddaje znaczenie polskiego zwrotu „odsłonić coś", czyli wyjawić prawdę. Na uwagę zasługuje także niezwykła sprawność językowa tłumaczki, na co wyraźnie wskazuje bardzo wierne tłumaczenie polskiej frazy „w skupieniu kroiła kapustę czy plotła te swoje-cudze włosy" rosyjską „принималась сосредоточенно шинковать капусту либо заплетать свои-чужие волосы". Jest to niezwykle

[32] Ibidem, s. 165.

[33] Podkr. — J.P.

[34] A. Mirowicz, I. Dulewiczowa, I. Grek-Pabisowa, I. Maryniakowa: *Wielki słownik rosyjsko-polski*. Warszawa: WP 2004, s. 80.

ważne, gdyż twórczość Olgi Tokarczuk reprezentuje prozę środka, której jedną z podstawowych i naczelnych cech jest warsztatowa sprawność pisarza, wymagająca analogicznej sprawności tłumacza. Oczywiście, przekład Olgi Katrieczko nie uniknął pewnych transformacji translatologicznych (żaden przekład nie jest w stanie ich uniknąć), czego dowodem jest zastosowana przez tłumaczkę konkretyzacja „Jakby nie miała żadnej historii"; „Будто у нее не было своей личной истории". Przymiotnik „личный" oznacza „osobisty", „prywatny"[35], Tokarczuk natomiast nie pisze o osobistej czy prywatnej historii. Jednak wprowadzona do tekstu przekładu konkretyzacja nie wpływa znacząco na zmianę istoty oryginalnego tekstu. Nie można nawet powiedzieć, że pozbawia czytelników możliwości rozszyfrowania tego, o czyje życie chodzi, gdyż to w pełni wynika z kontekstu.

Przyjrzyjmy się teraz drugiemu fragmentowi:

> Nie rozumiałam Marty i teraz jej nie rozumiem, gdy o niej myślę. Ale po co mi rozumienie Marty? Co miałoby mi dać jasne odkrycie motywów jej zachowań, źródeł z jakich płynęły jej wszystkie **opowieści**? Co dałaby mi jej biografia, jeżeli w ogóle Marta miała jakąś biografię? **Może są ludzie bez biografii, bez przeszłości i bez przyszłości, którzy zjawiają się innym jako wieczne teraz?**
>
> s. 12

> Я не понимала Марты и до сих пор, когда о нее думаю, не понимаю. Да и зачем мне было ее понимать? Какая польза от того, что я **осмыслю** мотивы ее поступков, **обнаружу** источник возникновения всех ее **россказней**? Что дала бы мне ее биография, если вообще таковая у нее имелась? **Есть, наверное, люди без биографии, без прошлого и без будущего, которые другим представляются как вечное «настоящее»**.
>
> s. 13

Analiza przedstawionego fragmentu powieści Olgi Tokarczuk pozwala stwierdzić, że i tym razem tłumaczenie zachowuje istotę oryginału. Warto zwrócić uwagę na to, jak trafnie Olga Katrieczko dobiera słowa. Polski rzeczownik „opowieści" został na przykład przetłumaczony rosyjskim „россказни", co według *Wielkiego słownika rosyjsko-polskiego*[36] oznacza „bajdy", „bajanie"[37]. Owo pozorne niezachowanie przez tłumaczkę ekwiwalencji pokazuje jednak, że doskonale interpretuje ona utwór, gdyż z wcześniejszego fragmentu wynika, że Marta często opowiada nierealne, wymyślone przez siebie historie, a więc baja. Pewne zastrzeżenia może budzić ostatnie zdanie przytoczonego fragmentu, które bez wątpienia ma kluczowe znaczenie dla interpretacji

[35] Ibidem, s. 547.

[36] A. Mirowicz, I. Dulewiczowa, I. Grek-Pabisowa, I. Maryniakowa: *Wielki słownik*…, s. 547.

[37] Ibidem, s. 390.

postaci Marty, zaproponowanej przez Dariusza Nowackiego. Przypomnijmy, że według tego badacza Marta jest uosobieniem antyliteratury, czarownicą, będącą symbolem czasów przedepickich. Warto zatem zwrócić uwagę na to, że Tokarczuk rozważa istnienie takich ludzi, jak Marta, ludzi, którzy żyją w wiecznym teraz, bez biografii, przyszłości i przeszłości. Autorka *Domu*… wyraźnie stawia pytanie (!) o możliwość istnienia takich ludzi jak Marta, dając tym samym sposobność nieograniczonej interpretacji postaci głównej bohaterki. Zastosowanie w tekście przekładu formy twierdzącej, wspartej dodatkowo modulantem „наверное", nie pozbawia jednak (jakbyśmy mogli początkowo przypuszczać) rosyjskiego czytelnika szansy na rozszyfrowanie ukrytych znaczeń, gdyż w danym kontekście słowo „наверное" oznacza „zapewne", „prawdopodobnie". Tym sposobem również rosyjski przekład pozostawia miejsce na sugestie i podteksty.

Kolejnym ważnym wątkiem *Domu dziennego, domu nocnego* Olgi Tokarczuk jest wykorzystanie jednego z najbardziej powszechnych wzorów konsolidacyjnych, mówiący o tym, że wszyscy żyjemy w dwóch porządkach, w dwóch domach — dziennym i nocnym („Powiedziałam 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" — s. 178). Warto zauważyć, że owa dwoistość nie dotyczy tylko „przestrzeni życiowej". Jak zauważa Hanna Gosk, przekonanie o wieloznaczności ludzkiego istnienia, o jego wieloaspektowości i tajemniczości widać chociażby w postaci mnicha Paschalisa, który marzy o tym, aby stać się kobietą[38]. Tym sposobem docieramy do drugiego „wielkokalibrowego" tematu *Domu*…, tj. do kwestii biseksualności, rozpatrywanej tutaj nie jako odczuwanie pociągu seksualnego do obu płci, ale raczej w kategorii tajemnicy[39]. Warto zauważyć, że samoidentyfikacja płciowa Paschalisa następuje dopiero po jakimś czasie, mnich „staje się" kobietą powoli, stopniowo dojrzewa do zrozumienia swoich potrzeb. Zobaczmy zatem, jak kwestię tę prezentuje rosyjski przekład. W tym celu przeanalizujmy następujący fragment tekstu, wraz z jego tłumaczeniem:

> Urodził się jakiś niedoskonały, bo od kiedy pamiętał, było mu w sobie źle, jakby pomylił się w narodzinach i wybrał nie to ciało, nie to miejsce, nie ten czas […].
>
> s. 68

> Он родился каким-то несовершенным, ибо, сколько помнил себя, что-то в нем было не так, будто бы он ошибся, явившись на этот свет, и выбрал не то тело, не то место и не то время.
>
> s. 83

[38] H. Gosk: *Fragment i całość*. „Nowe Książki" 1999, nr 2, s. 21.

[39] D. Nowacki: *Jest o czym mówić*…, s. 45.

Z przytoczonego fragmentu wynika, że poczucie odrębności towarzyszyło Paschalisowi w zasadzie od zawsze. Tę świadomość wyobcowania spowodowanego jego „pomyłką" świetnie oddaje rosyjskie tłumaczenie. Należy przyznać, że tłumaczce udało się zachować istotę oryginału. Zauważmy również, że owo wyobcowanie sięga o wiele głębiej, bo nie dotyczy wyłącznie sfery cielesnej (czuł się obco we własnym ciele), ale także czasowo-przestrzennej („nie to miejsce, nie ten czas"), jakby teraźniejszość, w której znalazł się Paschalis, nie była jego czasem. We współczesnej medycynie przypadek mnicha zostałby określony mianem transseksualizmu. W średniowieczu Paschalis mógł realizować swoją kobiecość jedynie poprzez transwestytyzm:

> Wtedy on sięgnął po jej rzuconą sukienkę i wstał. Patrzyła zdziwiona, jak ją z namaszczeniem wkłada. Uklękła i pomogła zasznurować gorset.
> „Pończochy", powiedział.
> Ściągnęła je z nóg i dała mu. Sięgały mu zaledwie do kolan. Zamknął oczy i przeciągnął rękami po swoich piersiach i biodrach. Poruszył się, a suknia poruszyła się razem z nim
>
> s. 150

> И тут он потянулся за сброшенным ею платьем и встал. Девушка изумленно смотрела, с каким благоговением он его надевает. Она присела на колени и помогла зашнуровать корсет.
> — Чулки, — потребовал он.
> Она стащила чулки с ног и подала. Они едва доходили ему до колен. Пасхалис закрыл глаза и провел руками по своей груди и бедрам. Шевельнулся, и платье шевельнулось вместе с ним
>
> s. 188—189

Aby w pełni zrozumieć opisaną w tym miejscu scenę, należy pamiętać o tym, że życiowym pragnieniem mnicha Paschalisa była przemiana w kobietę[40]. Pragnienie zostaje nieoczekiwanie zrealizowane w ciemnym zaułku, w towarzystwie prostytutki, która staje się jedynym świadkiem „przemiany" Paschalisa. Analiza przekładu tego fragmentu powieści Olgi Tokarczuk po raz kolejny dowodzi, że tłumaczka dobrze poradziła sobie z tym zadaniem. Warto podkreślić, że sceny tego typu, tzn. takie, które przełamują pewne tabu obyczajowe i które u wielu czytelników mogą wzbudzić skrajnie odmienne emocje, bardzo łatwo „zepsuć". Może się to stać udziałem zarówno autora (który na przykład wykaże się brakiem subtelności), jak i tłumacza. W tym przypadku należy jednak przyznać, że Olga Katrieczko dotrzymuje kroku autorce powieści.

[40] „[Paschalis] chciał stać się kobietą. Mieć piersi i czuć je przy każdym ruchu. Ciepłe i miękkie krągłości w pełni zastępują brak tej rzeczy między nogami. Czuć włosy opadające na plecy, słodki zapach własnej miękkiej skóry, słyszeć w uszach brzęk kolczyków, móc jasną dłonią układać fałdy sukni i przykrywać dekolt cieniutką chusteczką" (s. 72).

Z przytoczonych fragmentów wynika jednoznacznie, że rosyjskie tłumaczenie *Domu dziennego, domu nocnego* zachowuje istotę i dynamikę oryginału. Olga Katrieczko właściwie odczytała podstawowe sensy utworu i niezwykle sprawnie przeniosła je na grunt rosyjski. Należy jednak pamiętać, że opinia ta jest sądem o charakterze uogólnienia ze względu na ograniczone możliwości egzemplifikacji materiału, jaki posłużył do analizy porównawczej.

Rozważania na temat przekładu prozy środka należałoby zakończyć pewnego rodzaju spisem ogólnych zasad, którymi powinni się kierować jej tłumacze. Niestety (albo na szczęście), taki spis nie istnieje i nie ma podstaw, by sądzić, że kiedykolwiek powstanie, przekład bowiem — jak go kiedyś określił Edward Balcerzan — jest „dramatem rozgrywającym się w przestrzeni wyraziście zdeterminowanej: pomiędzy tekstem a tekstem”[41], a jego sukces zależy przede wszystkim od talentu, wiedzy i doświadczenia tłumacza. Jedyną rzecz, o której tłumacząc prozę środka nie wolno zapominać, stanowi fakt, że jest to literatura skierowana zarówno do czytelników traktujących twórczość literacką w kategoriach rozrywki, jak i do tych, których oczekiwania zdecydowanie wykraczają poza to, co zwykło się określać mianem literatury łatwej i przyjemnej. Takie tłumaczenia muszą zatem dorównywać sprawności warsztatowej pisarza, ale także przekazywać doniosłe treści, nierzadko jedynie subtelnie przemycane przez autora. Ale w świecie przekładu to nic nowego.

[41] E. Balcerzan, E. Rajewska: *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2007, s. 5.

Justyna Pisarska

The Russian translation of *House of Day, House of Night* by Olga Tokarczuk

Summary

The article presents mechanisms that led to creation of so-called “midlle-literature” in Poland. For many years, there was an undeniable hierarchy in Polish literature. Readers were given either ambitious works, which demanded considerable amount of knowledge, or crummy books earmarked mostly for the popular circulation. Everything has changed in 1989. Political and social transformations that occurred in Poland have seriously reduced the dominant position of highly artistic literature. A new type of literature has appeared along with a new type of reader. Undoubtedly, the most popular Polish writer associated with so-called “middle--literature” is Olga Tokarczuk. The presented article includes a case study of translation of novel *House of Day, House of Night* into Russian language. The conducted comparative analy-

sis concerns two main plots. Fist of them is the attempt to deal with the process of getting old, the second one concerns living in two different orders. According to the author`s mind, the Russian translation conducted by Olga Katrieczko retains core and dynamic of the original. The senses of this literary work were properly interpreted and successfully transferred into Russian ground.

Юстына Писарска

К вопросу о русском переводе *Дома дневного, дома ночного* Ольги Токарчук

Резюме

Статья представляет механизмы, ведущие к созданию так наз. миддл-литературы в Польше. Многие годы в польской литературе обязывала бесспорная иерархия. У читателей была возможность знакомиться либо с амбициозными книгами, требующими немалых знаний, либо с непритязательными, популярными в силу своей предназначенности. Эта ситуация изменилась после 1989 года. Политические и общественные перемены, которые произошли в Польше, значительно уменьшили позицию высокой художественной литературы. Появилась литература ннового типа с новым типом читателя. Несомненно, наиболе популярной писательницей «миддл-литературы» является Ольга Токарчук. В статье анализируется перевод *Дома дневного, дома ночного* на русский язык. Сравнительный анализ охватывает два аспекта: первый из них — это умение справляться со старением, второй же касается экзистенции в двух разных измерениях. Согласно автору статьи, перевод Ольги Катречко сохраняет содержание и динамизм исходного текста. Значение было правильно интерпретировано и успешно перенесено в российские реалии.

Redakcja: Barbara Malska

Projekt okładki: Małgorzata Pleśniar

Redakcja techniczna: Barbara Arenhövel

Korekta: Magdalena Białek

Skład i łamanie: Alicja Załęcka

Copyright © 2011 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2042-7

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 15,25. Ark. wyd. 19,5. Papier offset. kl. III, 90 g Cena 24 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Cena 24 zł
(+ VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2042-7