

język artystyczny

język(i)
kultury
popularnej



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2014

tom
15

Język
Artystyczny
tom 15

Język(i) kultury popularnej



NR 3225

Język Artystyczny

tom 15

Język(i) kultury popularnej

redakcja naukowa

Artur Rejter

Wydawnictwo
Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2014

Redaktor serii: Językoznawstwo Polonistyczne
Bożena Witosz

Recenzent
Bogusław Skowronek

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Central and Eastern European Online Library
www.cceol.com

Spis treści

Wprowadzenie (<i>Artur Rejter</i>)	7
<i>Małgorzata Karwatowska, Ewa Dunaj</i> „Uderzeni chaosem”, czyli poezja najnowsza i generowane przez nią kody kulturowe	9
<i>Małgorzata Kita</i> Tekstowo zmediatyzowane doświadczenie bycia wampirem. Wokół <i>Zmierzchu</i> Stephenie Meyer	35
<i>Artur Rejter</i> <i>Mój chłopak, facet z plakatu, ciota darkroomówka...</i> Wizerunek mężczyzny w gejowskiej literaturze popularnej	65
<i>Romualda Piętkowa, Marek Piętka</i> Elitarny egalitaryzm Kabaretu Starszych Panów	89
<i>Joanna Przyklenk, Katarzyna Sujkowska-Sobisz</i> Współczesna literatura piękna w soczewce kultury popularnej — o recepcji książek laureatów Nagrody Literackiej Nike	111
<i>Ewa Sławkowa</i> Na szlakach włóczęgi, ścieżkach lektury i duktach języka: o przynależności gatunkowej i stylu <i>Dziennika północnego</i> Mariusza Wilka	133
<i>Ewa Biłas-Pleszak</i> Zapachowe autokreacje w tekstach kultury popularnej (na przykładzie wybranych wywiadów podróżniczych)	147
<i>Beata Kiszka</i> <i>Majka Jeżowska odpada, Feel wysiada...</i> — o zacieraniu granic między kulturą popularną i tzw. wysoką (na przykładzie nazw własnych w <i>Balladynach i romansach</i> Ignacego Karpowicza)	159

Wprowadzenie

Niniejszy, piętnasty już, tom „Języka Artystycznego” jest poświęcony kulturze popularnej w rozmaitych jej odsłonach i różnych rozumieniach tego pojęcia. Egalitaryzacja kultury, prowadząca do emancypacji jej odmiany popularnej i zatarcia granic między nią a tzw. kulturą wysoką, jest dziś zjawiskiem oczywistym i szeroko dyskutowanym, także w gronie akademików. Renesans literatury gatunkowej (romansu, kryminału, horroru), wzorce obyczajowo-społeczne lansowane przez media, kluczowa dla pojawiających się wciąż nowych trendów i kanonów obyczajowych, ale także komunikacyjnych, rola celebrytów, ciekawość świata, manifestująca się w modzie na podróżowanie do coraz odleglejszych zakątków świata, ekspansja codziennych zachowań w przestrzeni publicznej, rezygnacja z intymności na rzecz zaistnienia w rzeczywistości wirtualnej — to tylko niektóre przejawy istotnych zmian i dowody na niepodzielne dziś panowanie kultury popularnej.

Pomieszczone w niniejszym wydawnictwie studia to głosy w dyskusji nad miejscem i rolą kultury popularnej w dzisiejszym świecie. Sięgnięto do zróżnicowanych gatunkowo tekstów, sformułowano rozmaite tezy, a wszystko po to, by opisać jeden z fenomenów współczesności. Napotkamy tu zarówno utwory poetyckie, prozatorskie reprezentujące szeroko pojęty dyskurs artystyczny, a także wypowiedzi medialne, jak i teksty reprezentujące podróżopisarstwo. Opracowania składające się na niniejszy tom dotyczą m.in.: problematyki polifoniczności kulturowej współczesnej poezji (Małgorzata Karwatowska, Ewa Dunaj), zagadnienia tożsamości wampirów (Małgorzata Kita), kreacji mężczyzny w literaturze gejowskiej (Artur Rejter), elitarnego egalitaryzmu Kabaretu Starszych Panów (Romualda Piętkowa, Marek Piętka), metarefleksji nad literaturą wyróżnioną Nagrodą Literacką Nike (Joanna Przyklenk, Katarzyna Sujkowska-Sobisz), stylu podróżopisarstwa Mariusza Wilka (Ewa Sławkowa), językowej kreacji zapachu w tekstach medialnych (Ewa Biłas-Pleszak) czy wreszcie onomastycznoliterackiej analizy prozy Ignacego Karpowicza (Beata Kiszka).

Pozostajemy z nadzieją, że zaproponowane ujęcia wybranych aspektów kultury popularnej w szerokiej perspektywie komunikacyjnej przybliżą jedno z najciekawszych zjawisk współczesnego świata oraz zaproszą do dyskusji i dalszych poszukiwań.

Artur Rejter

„Uderzeni chaosem”, czyli poezja najnowsza i generowane przez nią kody kulturowe

Nowe tematy, motywy, toposy

Poeci pokolenia XX/XXI wieku swobodnie sięgają po nowe tematy i motywy, modyfikując jednocześnie toposy już istniejące. Jednym ze spektakularnych przykładów takich przekształceń może być sposób ujęcia miłości romantycznej.

Wiersz Wojciecha Borosa (2008: 44) to ostentacyjna drwina ze stereotypów językowych, obyczajowych, estetycznych wreszcie. Poeta posłużył się w nim strategią odwróconych ról, polegającą nie tylko na tym, że podmiot liryczny — mężczyzna, używa żeńskich form czasownikowych: „Tak **mogłabym** pisać, gdybym **była** żoną/**Jestem mężem**...”, ale też wyraża myśli i uczucia swojej partnerki. Co więcej, sytuacją liryczną, stanowiącą tło miłosnego wyznania¹, jest akt seksualny (w dodatku — jest to seks oralny, do niedawna traktowany jako rodzaj dewiacji, a nie jedna z technik erotycznych). Kpina z konwencji polega tutaj na ostentacyjnym odrzuceniu stereotypowego wyobrażenia „dialogu kochanków”. Efekt potęguje drwina z poetyckiego języka, bowiem w wierszu Borosa wulgaryzmy stają się dominantą lirycznego monologu, co więcej — nie służą one osiągnięciu skandalu, lecz stanowią element naturalnej komunikacji pomiędzy zakochanymi, należą do miłosnego kodu, którym posługują się w sytuacjach intymnych:

Tak, gdy go trzymam w ustach
i igram z kobiecości wilgotnym początkiem.

¹ Miłość chyba od zawsze była inspiracją dla twórczości artystycznej, niezwykle częstym tematem rozmów, co Małgorzata Kita tak ujęła: „Bo miłość jest właściwością człowieka. Bo jest społecznie uważana za coś ważnego. Bo jest i stała, i zmienna. Bo ma wiele form. Bo budzi potrzebę mówienia o niej. Bo uważa się, że trudno o niej nie mówić, podobnie zresztą jak o innych uczuciach. Bo stworzyła wiele form wypowiedzi. Bo teksty o niej mają wielką siłę przyciągania. Bo po prostu... jest” (2007: 7—9). Zob. również: Attali (2002: 132).

Zaczyna płynąć we mnie matka prarzeki.
Tak, twój kutas jest dla mnie wszystkim.

Tak, ostatnio chętnie w ten sposób dochodzę.
Zaciskam usta, chcę krzyczeć, nie mogę.
Trzech chłopców naraz rżnie mnie w mojej głowie.
Tak, ułamki wieczności z pięknym chujem w buzi.
Który lekko się ślini i cierpliwie czeka.

Tak mogłabym pisać, gdybym była żoną.
Jestem mężem, więc piszę — trochę o mnie, trochę o sobie.

Boros 2008: 44

Drwiną, pewnego rodzaju persyflażem konwencji pisarskiej, przyporządkowującej miłosnej pieśni język wyszukany, wysoki, niewykraczający poza zestereotypizowane normy obyczajowe i estetyczne, posłużył się także w swoim erotyku Mariusz Grzebalski²

Zeus w lateksowym kostiumie,
w masce z otworami na oczy i usta.
Hera o nogach klaczy, w czerwonych
półbutach, uśmiechnięta, z pejczem.

Miłość, ja po prostu kocham to robić,
zwierza się mężczyzna z jabłkiem
wytatuowanym na piersiach,
nasadzając partnerkę na mięsistą ość.

Różowy ślimak krocza otwiera się
pod dotknięciem paznokcia,
płaty mięsa śpiewają pod pejczem.
Piana czuła jak śnieg, czuła czerwień.

Brutalizmy i wulgaryzmy w poezji najmłodszego pokolenia pojawiają się — wbrew obiegowym opiniom — niezwykle rzadko, a jeśli już — to na prawach cytatu. Inna też, niż to było w wypadku poezji pokolenia Nowej Fali czy „bru-Lionu”, jest ich funkcja. Wtedy stanowiły alternatywę dla nowomowy, były wyznacznikiem „prawdy” lub też elementem „strategii skandalu”. Dzisiaj uznane zostały za środek artystycznego wyrazu, jeden z wielu, którego używać można — tak jak i pozostałych — z wyczuciem i świadomością efektu, o czym Jacek Dehnel powie: „Niestety, nie uważam, że istnieją ładne i brzydkie tematy literackie, a słowa wulgarne to »brzydkie« słowa. [...] wulgaryzmy, jako część języka mówionego, bywają konieczne. [...] mało kto umie dobrze wbudować

² Zob. <http://poema.pl/publikacja/9133-wybor-wierszy-z-tomu-ulica-gnostycka>.

wulgaryzm w wiersz i to, co miało być wunderwaffą, staje się groźnym dla wiersza niewypałem, który często detonuje cały tekst i obraca go w perzynę. Broń to bowiem niebezpieczna i obosieczna, stąd słowa »brzydkie« należałoby raczej nazywać »niebezpiecznymi dla wiersza« (a to z kolei część większej rodziny słów), bo najniebezpieczniejsze dla wiersza są zawsze słowa banalne, wytarte, zużyte poetycko” (2013: 239—241).

Sądzimy również, co z pewnością nie jest odkryciem, że poezja staje się obecnie rodzajem zwierciadła, w którym przegląda się rzeczywistość, bowiem „Dzisiejszym kochankom zależy raczej na używaniu niż na przeżywaniu, poznaniu zmysłowości ciała, a nie ducha, doświadczaniu ekstazy w teraźniejszości, a nie budowaniu uczucia z myślą o przyszłości. [...] tradycyjny związek, definiowany w kategoriach odpowiedzialności, intymności i pragnienia wspólnej przyszłości, zostaje zastąpiony przez tzw. »czystą relację«, według nomenklatury Anthony’ego Giddensa, opartą na gratyfikacji, satysfakcji i samozwrotności. [...] punkt ciężkości w sferze wzajemnych relacji przesuwają się w stronę seksu i cielesnego upojenia. Metafizyka, duchowość, tajemnica zostają boleśnie strywalizowane. Uwodzenie opłaci się, o ile zostanie uwieńczone seksualną ekscytacją” (Bartmańska 2004: 76—77).

Innym przykładem odświeżenia toposu miłości romantycznej jest miłość homoseksualna, opisywana wprost, bez kamuflażu, „strategii przemilczenia” czy niedopowiedzenia³. Wśród coraz liczniej pojawiających się w najmłodszej poezji exemplów szczególne miejsce zajmują właśnie erotyki Jacka Dehnela, stanowiące jedyny chyba przykład swoistej kroniki miłosnej spod znaku *queer*⁴. Nieco dekadenski estetyzm powiązany jest tu zawsze z zamiłowaniem do szczegółu — znaczącymi elementami wierszy są dedykacje i daty, a często też adnotacje dotyczące miejsca i okoliczności powstania utworu. Cytaty ze stron i forów internetowych, autentyczne adresy — nadają wypowiedzi lirycznej cechy poetyckiego dokumentu, zapisu rzeczywistości, dziennika intymnego.

Interesującą innowacją wydaje się także zrównanie emocjonalnego zaangażowania i fascynacji seksualnej, miłości idealnej (sentymentalnej czy romantycznej) i cielesnej. „Trzy lata udanej miłości” i „parada ciał” to dwie, nie przeciwstawne, ale komplementarne strony uczucia. Powtórzona metafora „podziemnej rzeki”, „innej rzeki, najgłębszej [...] bez słów” ukazuje wielowarstwowy, wielowymiarowy, skomplikowany portret psychologiczny podmiotu lirycznego, podświadome tęsknoty i pragnienia, istniejące równolegle i stanowiące dopełnienie „jawnej” i „jasnej” strony egzystencji:

³ Na temat strategii stosowanych we współczesnej poezji pisała m.in.: Dunaj (2012a: 195—213) oraz (2012b: 9—19).

⁴ Wypada w tym miejscu zaznaczyć, że problematyka *queer* przestała być już nieobecna w dociekaniach naukowych. Wystarczy przywołać chociażby takie tomy, jak: Skowronek, red. 2009, red. 2011; Arabski, Ziębka, red. 2010; Karwatowska, Szpyra-Kozłowska, red. 2012a, 2012b.

I.

Po trzech latach udanej miłości logować się tutaj — co za afront. Dla jednych: gagatek w ślubnym wdzianku (Armani, Gucci, Kielman, Patek), z portfelem pełnym szczęścia, wchodzący na stypę u biedaków; dla drugich — jakiś brzydał (sprzątacze, akwizytor, listonosz), który przez pomyłkę staje w progu i patrzy ze znudzoną miną na zajefajną orgię. Więc stoję i patrzę, na jednych i na drugich: tych z tłumionym płaczem i rozmazanym tuszem, co raz i na wieki, i tych, którzy przyjadą, przelecą, zawiną się z powrotem (śnieg, plecak, na plecaku rekin).

II.

Parada ciał. Jak wszędzie. Owłosione brzuchy i umięśnione plecy po solarium. Chude klatki licealistów. *Niepijący student.*
Kolo z Lidzbarka czeka na swojego księcia.
Wyniucham twoje soxy — fotka, na niej gruby blondynek w okularkach. A każdy do wzięcia.

A pod tym wszystkim płynie jak podziemna rzeka sekwencja wewnątrz: firany z fabrycznej koronki, narzuty na fotelach, tapetowe wzorki, na prawo od erekcji plakat z Annie Lennox, na lewo — złoty puchar za zdobycie miejsca.
Lubię: seks tradycyjny, uległość, piss, przemoc.
 A rzeka płynie głębiej i rozpuszcza less, przecieka przez profile i reguły gry, i szemrze, że są ludzie, ich domy i psy, i że nic nie wynika z tego, że jest brzuch, firana, gg, email. Bo pod wszystkim jest inna rzeka, najgłębsza, i płynie bez słów.

Warszawa, 13 VII 2006

Dehnel 2009b: 16—17

Wyrazem wewnętrznego skomplikowania „ja” mówiącego jest z całą pewnością język. Obok ironicznych zdrobnień (*tapetowe wzorki*), eleganckich fraz (*pod tym wszystkim płynie jak podziemna rzeka/sekwencja wewnątrz*), snobistycznych nazw ekskluzywnych marek odzieży czy zegarków (*Armani, Gucci, Kielman, Patek*) znajdujemy obsceniczne sformułowania zaczerpnięte z ogłoszeń (*wyniucham twoje soxy*).

Absolutnie nowatorskie w poezji najmłodszego pokolenia są motywy supermarketu, fastfoodu, czatu internetowego, bloga, SMS-a. W wierszach Pawła

Marcinkiewicz, Anny Marii Goławskiej i Wojciecha Borosa topos supermarketu staje się okazją do sporządzenia zbiorowego portretu wewnętrznego pokolenia. Mall jako przestrzeń wyjątkowa, sakralna, spełnia wszystkie marzenia, aspiracje, zaspokaja duchowe potrzeby bohatera, natomiast mall upersonifikowany postrzegany jest jako idealny partner życiowy dla samotnej, zagubionej w luksusowym, ale zdehumanizowanym otoczeniu kobiety (zob. Goławska 2014). Kupowanie towarów przypomina kupowanie miłości. „Ja” liryczne ulega na chwilę złudzeniu, zawartemu w błyszczących plakatach i folderach reklamowych. Jednak seks bez zobowiązań to jednocześnie seks bez wyłączności, a jego konsekwencjami są poczucie alienacji w tłumie, samotność, zagubienie, depresja⁵ (zob. Marcinkiewicz 2009: 15; Boros 2014).

Współczesna poezja w autoironicznych, prześmiewczych obrazach prezentuje portret człowieka zagubionego we „wspaniałościach” sztucznego świata, bezwolnie poddającego się manipulacji reklamy, a zarazem przedstawia przejmujący obraz ludzkiej samotności, przywodzący na myśl płótna Edwarda Hoppera.

Palimpsestowość kultury

W interesujący sposób wykorzystał motyw fastfoodu Jacek Dehnel, którego wiersz, zatytułowany *KFC* (2009a: 21), potraktować można jako miniatury esej socjologiczny. Bohater liryczny, „człękokształtny”, stojący za barem „paśnika z logo KFC”, zrównany z „kraską, delfinem, antylopą”, jest obserwowany z mieszaniną wyższości i politowania. Uwidacznia się tutaj istotna zmiana stosunku twórców najmłodszego pokolenia do kultury masowej. O ile „bruLionowcy” w pełni akceptowali popkulturę i uznawali ją za swoje środowisko naturalne, „pokolenie X” przybiera postawę wyniosłej pogardy i zjawiska objęte hasłami wymienionymi przez Boleckiego (1999: 14), takie jak: kicz, tandeta, slogan, stereotyp, kamp, rejestruje w konwencji prześmiewczego cytatu i parodii. Przykładem mogą być dwa wiersze Marty Podgórniki. Pierwszy, zatytułowany *Ragazza*, jest parodią piosenki:

Chałtura na prowincji, przecena — tusz do szminki
Pytałaś siebie: Ile ja mam lat?
Minęły serca bicia, nic nie ma do ukrycia
Na czyimś lustrze przysiadł szminki ślad

On był gwiazdorem rocka. Ty w takich się nie kochasz
Lecz znał piosenki, które znałaś Ty

⁵ Zob. więcej na ten temat w tekstach: Karwatowskiej, Dunaj, Jarosz [w druku] oraz Dunaj 2013: 378—390.

Stroboskop zamigotał, rzęs dywan zatrzepotał
Błysk iskry wskrzesił pożar w Twojej krwi

Nie oddałaś mu na tamtej pierwszej randce
Ani serca, ani ciała, nic a nic
I myślałaś na przystanku wczesnym rankiem
O kimś innym, i o innych déjà vu

Minęły pory roku, zniknęły Ci z widoku
Sercowe chandry i pożary krwi,
I mówisz: Ach, to głupstwo.
Jest przecież jakieś jutro
Z pewnością lepsze od takiego dziś

On nigdy Ci nie powie, że się zakochał w Tobie
Nic nie da, i niczego nie chce brać
Zapomnij o pierścionku, koncertach, białym domku
Zmień pościel, weź tabletki, kładź się spać

Gwiazdor rocka musi bywać i nagrywać
A Ty musisz pisać, spać, mniej trochę pić
Jeśli jakaś się rysuje perspektywa (na spotkanie)
To na wywiad do któregoś z Twoich pism

Nie oddałaś mu na tamtej pierwszej randce
Ani serca, ani ciała, nic a nic
I myślałaś na przystanku wczesnym rankiem
Że dla Ciebie, że dla Ciebie gra Lou Reed

Podgórník 2011b: 29—30

Podstawą wiersza stał się w pierwszej kolejności kiczowaty przebój Drupiego (właściwe nazwisko Giampiero Anelli), zatytułowany *Ragazza da Napoli*, zaprezentowany w 1978 roku na Międzynarodowym Festiwalu w Sopocie, a następnie prześmiewcza, chociaż w wielu środowiskach przyjmowana z powagą, popularna i wykonywana na dyskotekach wersja autorstwa Jacka Zwoźniaka *Ragazza da provincia*.

Drugi z utworów Marty Podgórník, który zostanie w niniejszym tekście omówiony, ma również podwójne odniesienie, jest bowiem parodią słynnej ballady Leonarda Cohena (dedykowanej Janis Joplin, z którą artysta miał trwający krótko romans) *Chelsea Hotel No. 5* (Podgórník 2011a: 24—25), a raczej spolszczonej wersji piosenki, powszechnie znanej w tłumaczeniu Macieja Zembatego, ale przez fanów Cohena uznawanej za synonim kiczu:

Kiedy wspominam Cię, widzę tani hotel
Pyskowałaś tak pięknie i słodko

W wymiętej pościeli kochaliśmy się
A taksówki czekały pod pocztą

I nie było sprawy, trzymaliśmy twarz
Pieniądze i sławy i seks
Miłości w zabawy nie włączał nikt z nas
I nikt nie był ciekawy, czy jest

Ty poszłaś w pizdu, straciłaś się
Oląłaś widownię i świat
I nigdy o Tobie nie powie nikt, że
Go kochasz, go nie kochasz
Czy temu podobnych ple ple

Kiedy wspominam Cię, widzę tani hotel
Byłaś znana z kolejnych miłostek
Wciąż śmiałaś się, że wielki świat kręci Cię
Ale dla mnie zrobiłaś wyjątek

I głos drżał Ci, gdy piłaś za tych jak my
Przetrąconych przez kanon urody
Makijaż robiłaś po drodze do drzwi
Płaszcz zmięty włożyłaś, mówiłaś: *Chuj z tym.*
Mamy serca, więc po cóż nam mody

I poszłaś w pizdu, straciłaś się
Oląłaś widownię i świat
I nigdy o Tobie nie powie nikt, że
Go kochasz, go nie kochasz
Czy temu podobnych ple ple

W obu utworach Marta Podgórnik posługuje się podobnym chwytem. Intertekstualna zabawa polega na wykorzystaniu palimpsestu jako sposobu komunikacji z czytelnikiem, który może odbierać utwór jako dzieło autonomiczne, jako tłumaczenie oryginału lub, poprzez porównanie z wersjami wcześniejszymi, dostrzec odautorski dystans, ironię, sztuczność konwencji, pustkę ukrytą pod jarmarczną maską, nieufność wobec kiczu jako uniwersalnego kodu estetycznego, łatwo przyswajalnego i powszechnie akceptowalnego.

Pokolenie „bruLionu”, czyli poeci i pisarze debiutujący w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, zdaniem Magdaleny Lachman „imitują co najwyżej potrzebę zadawania takich samych pytań jak ich bezpośredni antenaci, dają jednak na nie z założenia strywalizowane odpowiedzi, zaś przejmowane chwytów formalne skutecznie pozbawiają ich dawnych motywacji. [...] Autorzy ci tworzą bowiem literaturę programowo »źle wykonaną«, obracającą się w kręgu ba-

nalnej problematyki i pospolitych rekwizytów, czerpiącą podniety z tego, co »niskie« i nieudolne, manifestującą co najmniej niedbały stosunek do tradycji i celowo poprzestającą na błahej wymowie. Warto jednak jeszcze raz podkreślić, że perspektywa, z której omawiani twórcy patrzą na literaturę, nie jest ich zdobyczą ani własnością. Na każdym kroku demonstrują oni bowiem uzależnienie od swoich mimowolnych protoplastów, a w rejestrze ich upodobań nie mieści się chęć odmiennego wyjaśniania czy ponownego definiowania tych kwestii, które zaznaczyły się już wcześniej w dwudziestowiecznych dykcjach artystycznych. W swoich wyborach autorzy ci całkowicie akceptują stan zastany” (2004: 402).

Tymczasem poeci „pokolenia X” — naszym zdaniem — znajdują sposób wyjścia poza postmodernistyczny paradygmat estetyczny. Udaje im się to między innymi poprzez dystans i wyraźną kpinę, próbę odcięcia się od estetyk i kodów narzucanych przez globalną kulturę.

Innym sposobem może być swoiste miksowanie porządków, swobodne łączenie obrazów, słów, fraz, cytatów, nazw własnych, terminów naukowych, homonimów, zapożyczeń, odmian językowych, motywów wiązanych ze sobą na zasadzie luźnych skojarzeń semantycznych lub/i brzmieniowych, tworzących logoreiczne ciągi oraz wymuszających na czytelniku nieustanne skupienie uwagi, poszukiwanie ukrytych sensów, by doprowadzić go wreszcie do wniosku, że opresyjność kultury ponowoczesnej, a także świadomość zużycia (się) wzorców i paradygmatów wymusza jedyną możliwą reakcję: odrzucenie wszelkich hierarchii i kryteriów oraz eksplorowanie — za każdym razem na nowo — własnego, indywidualnego porządku ukrytego w pozornym chaosie:

A cóż ma wspólnego Triada z triodą? Taki Lelewel z Lowellem
Ciągający młodą Lorelei czy inną Ledę na piwo pod parasole
Par excellence Kontrkawiarni Eden, kontrapunktowałby kredens
Kresowym humorem? Bezsens. Beztreść. Baden-Baden. Wie

Deń, dobri deń w Charkowie. Bezeczeństwo w normie, stężenie
Dwa do jeden. Koma. Gdzie kres? W funkcji wolnej? Fonia
Na jabłoniach, rzekłbyś: gruszki na przyzbie. Klapsy w formie
Credo. Jak się przysłużyć polszczyźnie? Ucząc j. polskiego?

Bredzę. Mam gorączkę: trzydzieści sześć siedem słów na rok.
Nie więcej. Dobra polska norma. Czy zrozumiały Panie tę
Poezję? Nie? Szkoda, niemniej, wszystko macie w książkach.
Bez niedopowiedzeń. Literatura piękna jest, oraz powolna.

Bierzcie i jedźcie z niej poprzez kolokwia, lekcje, projekcje
Uczciwych doznań, wśród innych odmian zdania: *Jak się
masz ukochana w tych koszmarnych mrokach?*

To swoiste „uderzenie chaosem”, gdybyśmy chcieli uciec się do metafory, jest bowiem chyba tym wspólnym doświadczeniem pokoleniowym, wokół którego skupia się świadomość artystyczna młodych poetów, i którą porównać by można — z zachowaniem proporcji — do „uderzenia wojną”, którego doświadczyli ich wielcy poprzednicy na początku wieku XX⁶.

Fraktalizacja rzeczywistości obejmuje bowiem nie tylko współczesność, ale sięga w głąb, do przeszłości, którą — podobnie jak przestrzeń wirtualną — można kształtować wedle własnych upodobań. Biografia i dzieło Zbigniewa Herberta przeistacza się w ciąg zero-jedynkowych bitów, które — przypadkiem?, dla zabawy?, wskutek awarii systemu?, z powodów estetycznych? — można ułożyć w całkiem nową, nieoczekiwaną opowieść:

Już wiedzą, że nie jest ani scytyjskim księciem,
ani łucznikiem Dżyngis-chana.

W oczodołach zostały jeszcze grudki ziemi,
brunatna sól widzenia, ale tak mają wszyscy,
i Mongołowie, i Majowie, i Egipcjanie, i Grecy,
Grecy też tak mają.

Ta planeta jest pełna ciał
grobowiec wirujący wokół własnej osi.
Trzeba będzie zakopać ten szkielet.

I wtedy tylko jeden z nich
na dnie dołu, między pieszczelami,
pod kośćmi śródrečza, w rozpadlinach czaszki,
widzi kawałki potrzaskanych figurek
psa, Hermesa i gwiazdę.

Patrzy, ale nic nie mówi,
jakby ich tam nigdy nie było.

Warszawa, 20 V 1903

Dehnel 2005b: 19

Palimpsestowe odczytywanie kultury i tradycji polega zatem przede wszystkim na zrównaniu kultury wysokiej i popularnej (fraktalizacja kultury jako opozycja do statycznego, hieratycznego porządku), połączeniu sfer *sacrum* i *profanum*. Służą temu zarówno opisane wcześniej semantyczne i językowe zabawy, jak i — często wykorzystywane — archaizacje, stylizacje, antydatowania.

I tak na przykład w poezji Dariusza Suski topos śmierci przywołany zostaje jako tło podwórkowych zabaw kilkuletniej dziewczynki:

Przysyp ją piaseczkiem, zbudujemy zamek,
pa pa już zrobiłaś nieżywej biedronce,

⁶ Por. Dunaj 2011: 13—27 oraz Dunaj 2014.

jeszcze poślij całus (rano sobie wstanie),
my tymczasem wznosimy tamę ponad końcem

murka a drabinką (gdyby desant bąków
chciał się nagle przedrzeć do butli z Kubusiem,
to napotka próżnię — miejsce nad biedronką
znaczone rumiankiem), zaraz światło uśnie,

zaraz go nie będzie (jak je zapalimy?,
w niewidzialnej ścianie czy jest jakiś kontakt?),
o coś, czego nie ma, główką uderzymy,
z czymś, co nie istnieje, musimy się spotkać

Suska 2004: 7

Przykładami innego rodzaju stylizacji mogą być: po pierwsze, wiersze Agnieszki Kuciak, w których pojawiają się odwołania do klasycznej poezji antycznej:

Jest na tym świecie ścieżka cyprysowa,
nad którą jęczą nocne ptaki, jest.
Pod pomarańczą słońca pejzaż cichy,
gdzie przed policją duszy można zbiec.
A za nim można domyślać się morza
albo i bólu, ale niekoniecznie,
Rzymu miłości trudnej, fali rzecznej.
Za cyprysową ścieżką stoi śmierć.

Kuciak 2005: 66

i, po drugie, utwory Jacka Dehnela, w których odnajdujemy nawiązania do *villanelli*⁷ — formy szesnastowiecznej włoskiej pieśni ludowej:

Te codzienne, conocne, te żmudne ćwiczenia,
te pasaże pod górkę „bycia-dwojgiem-ludzi”,
gdzie zmiana każdej nuty bardzo wiele zmienia;

to budzenie się rano ze ścierpłym ramieniem,
bo całą noc się spało tak, by cię nie zbudzić.
Te codzienne, conocne, te żmudne ćwiczenia:

⁷ „Villanella (fr. *villanelle*) — w poezji francuskiej utwór wierszowany o cechach sielanki, uprawiany w XV—XII wieku. Początkowo dość swobodne formy gatunku w XVI w. skodyfikował J. Passerat, w którego twórczości villanella składa się z pięciu tercetów rymowanych (*aba*) i strofy 4-wersowej (*abaa*), przy czym wersy pierwszy i trzeci pierwszego tercetu powtarzają się według określonych zasad we wszystkich strofach. Villanella przypomniana została w poezji francuskiej i angielskiej XIX i XX w. w utworach refleksyjno-filozoficznych” (Głowiński, Kostkiewiczowa, Okopień-Sławińska, Sławiński 1976: 479). Wypada również nadmienić, że w XX wieku villanella uprawiana była przez takich wybitnych poetów, jak: W.H. Auden, D. Thomas, E. Bishop.

gemmy francuskich kremów, pianek do golenia,
by mniej drapać policzki, by mniej je utrudzić
w pocałunkach — a taka zmiana wiele zmienia

w ulepszaniu techniki — jak szlifu kamienia,
bo każdy blask się w końcu może nieco znudzić.
Te codzienne, conocne, te żmudne ćwiczenia

w łagodzeniu — jak spory zręcznie pouziemiać,
w jak najmniejszej ilości ruchów je obrócić na *nice*
lub choć na nice (ton tak wiele zmienia,
dobór słów, ruchy ramion). Głaskać. Ukorzeniać
to, co jeszcze kiełkuje, dopiero się budzi
wśród dziennego, nocnego, żmudnego ćwiczenia.

I jeszcze ta świadomość, że coś się utlenia,
bezpowrotnie rozpada, nieustannie studzi.
Te codzienne, conocne, te żmudne ćwiczenia
by wszystko, odmienione, mogło się nie zmieniać.

Dehnel 2007b: 11

Warto przy tym zauważyć, że większość przywoływanych w tym artykule utworów poetyckich sklasyfikować należy jako gatunki hybrydowe. Wiersze te bowiem albo same w sobie stanowią gatunki mieszane, takie jak parodia, trawestacja, poetycki dokument, albo też powstały jako element większej całości — *quasi*-antologia (napisana przez jednego autora, ale podpisywana wieloma, fikcyjnymi imionami), pamiętnik poetycki czy liryczny dziennik intymny.

Efektownym przykładem poetyckiego palimpsestu może być też antologia, której twórcami są autorzy reprezentujący kilka pokoleń i rozmaite szkoły poetyckie: Marcin Baran, Wojciech Bonowicz, Piotr Bratkowski, Grzegorz Dyduch, Darek Foks, Mariusz Grzebalski, Krzysztof Jaworski, Kuba Kozioł, MLB, Tomasz Majeran, Maciej Melecki, Antoni Pawlak, Tadeusz Pióro, Marcin Sendacki, Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Marcin Świetlicki, Adam Wiedemann, Wojciech Wilczyk, Grzegorz Wróblewski, Bohdan Zadura. Kluczem łączącym tak odmienne poetyki i postawy artystyczne okazała się wspólnota zainteresowań czy może lepiej: gustów — wszyscy występujący w antologii poeci są bowiem admiratorami Raymonda Chandlera — pisarza i scenarzysty, alkoholika, twórcy „czarnego” kryminału, o czym dowiadujemy się z posłowie do wyżej wymienionego zbioru, w którym Bartłomiej Dobroczyński wyjaśnia: „Należą oni do stosunkowo rzadkiej kategorii artystów uprawiających gatunek kryminalnej poezji, zakorzeniony w męskiej melancholii i tajemniczym »ego« wędrownego samotnika. Ich światy są kreowane przez mężczyzn i dla mężczyzn — choć niekoniecznie przeciw kobietom. Bohaterami są tu mężczyźni, którzy dawno przestali się bać własnych matek, żon nie mają albo właśnie je stracili,

zaś kobiety, którymi się otaczają, należą do klasy określanej w feministycznych enuncjacjach mianem »kolaborantek«.

Ojcem tych wszystkich fabuł i artystów, poetą bezradnych świtów na kacu — był, jest i będzie Raymond Chandler. W dzisiejszym świecie my — smutni, egocentryczni i nadwrażliwi mężczyźni, niebezpiecznie balansujący na krawędzi nałogu — możemy udać się do niego po azyl. Możemy odrodzić się psychicznie i po raz któryś z rzędu przeżyć katharsis. Zawdzięczamy to niedocenianej sztuce pisania poezji kryminalnych. Raymond Chandler był tej poetyki niezrównanym mistrzem” (1997: 37—38).

Język

Poeci „pokolenia X” nie epatują czytelnika kolokwializmami rodem z tzw. pongliszu czy języka „pidżinowego”⁸ ani wulgaryzmami, zdając sobie sprawę z ułomności (anachroniczności) tej strategii pisarskiej. W ich wypowiedziach lirycznych poczesne miejsce zajęły natomiast barbaryzmy (anglicyzmy, amerykanizmy), cytaty, nazwiska i nazwy własne, wyrażenia techniczne (profesjonalizmy), e-language, slang internetowy, nazwy zespołów muzycznych i tytuły piosenek — co wydaje się o tyle uzasadnione, że te różnorodne elementy stanowią autentyczne składniki języka ich pokolenia:

pamięć jest karą — marta dzido

czasami chciałbym się zapomnieć, zrestartować umysł,
odciąć każdą nową myśl, sampłować wspomnienia
w niesłychane dźwięki, poprawić twarz w photoshopie,
wytretuszać czarne myśli, zamknąć się w pokoju,
wymiksować z życia.

wsluchiwać się w ciszę, zapisywać nowe doświadczenia, dryfować
bez celu nie dopasowując się do otoczenia, narodzić się
na nowo, nie sugerując się podświadomością,
która daje niewyraźne znaki.

zmniejszyć rozdzielczość ego, zapomnieć o tym,
co wydaje mi się, że wiem.

⁸ W *Słowniku języka polskiego* odnajdujemy trzy znaczenia słowa *pidgin* [wym. pidżin], *pidżin*, *pidżyn*: 1. ‘język międzynarodowy o uproszczonej gramatyce i ograniczonym słownictwie, używany na obszarach wielojęzycznych’; 2. ‘język o odmianie, wymowie i składni wyrazów nie do końca zgodnych z jego gramatyką’; 3. ‘zapis tekstu w jakimś języku z pominięciem znaków diakrytycznych’ (<http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2571409> [data dostępu: 08.02.2014]). Jeśli chodzi o tzw. język *ponglis* czy *ponglisz* to można go uznać za rodzaj angielsko-polskiego miksu.

klawiaturę ograniczyć do trzech klawiszy.
wcisnąć control alt delete

Markiewicz 2009a: 44

Terminy i wyrażenia techniczne dotyczące obsługi komputera (*zrestartować*, *wcisnąć control alt delete*), Internetu (*dryfować*) czy urządzeń peryferyjnych lub oprogramowania (*samplować*, *wyretuszować*, *photoshop*, *wymiksować*) stają się w tym tekście neosemantyzmami, które odnoszą się do problemów egzystencjalnych i emocjonalnych „ja” mówiącego.

Podobnie jak warstwa semantyczna, także język współczesnej poezji stanowi swoisty kolaż, w którym dopuszczalne jest:

1. Łączenie różnorodnych stylów i rejestrów języka w groteskowy, kampowy zlepek (np. wykorzystywanie w utworach języka dziecięcego czy języka reklamy, celowe odstępstwa od norm ortografii, składni i fleksji na wzór SMS-owego komunikatu).
2. Przywoływanie cytatów zaczerpniętych z mediów i literatury (np. trawestacje parodii przebojów muzyki pop).
3. Gra słów, aliteracyjne zlepki wyrazowe tworzone na zasadzie skojarzeń lub podobieństw brzmieniowych.
4. Komizm językowy.
5. Neologizmy — zrosty językowe (np. *kontrkawiarnia* — lokal, w którym prawdopodobnie bywają przeciwstawione sobie grupy trendsetterów czy hipsterów).
6. Potoczny i brutalizm.

Najlepszym przykładem uczynionej konstatacji są wiersze Justyny Bargielskiej. W pierwszym z nich poetka zestawia z sobą niemowlęcy kojec i otchłań:

To jest ten moment, w którym wszystko jest na swoim miejscu,
maż przy stole, a niemaż w pociągu,
dzieci donoszone w kojcach a upuszczone w otchłani,
pies w czystej pościeli a śmierć zawsze za progiem.
Nic, o czym chcielibyście pisać, się nie wydarzyło,
więc moc nie musi truchleć.
I nie truchleje.
Nikogo tu nie zapraszam,
z nikim się nią nie dzielę

Bargielska 2013a: 9

— w drugim zaś konfrontuje Chrystusa z feniksem:

Kościół ob staje przy grzebaniu ciała,
tłumacząc, że sam Chrystus chciał być
pogrzebany. Pewnie, przecież miałem

zmarłychwstać, a nie odrodzić się
 z popiołów jak feniks, mówi Chrystus,
 ale to nie znaczy, że inni nie mogą
 się odradzać z popiołów jak feniks,
 mówi Chrystus i jest naprawdę
 pissed off na ten głupi Kościół.
 Jak feniks. Za cztery godziny
 cię zobaczę, cokolwiek się
 stanie, zobaczę cię
 za trzy godziny

Bargielska 2013b: 16

Objęcie tak szerokiego pojęciowego spektrum możliwe jest tylko dzięki brauwrowemu podejściu do języka, łączącego wszelkie możliwe aspekty kulturowe i odmiany stylowe.

Indywidualizacja języka i korzystanie z zasobu leksykalnego rozmaitych socjolektów stają się źródłem inspiracji i podstawą tworzenia różnorodnych stylizacji⁹, jak choćby w wierszu Marcina Mastalerza¹⁰, w którym terminy, zwroty i wyrażenia w rodzaju: *firma*, *okres próbny*, *stylebook*, *zasoby ludzkie* stanowią parodię tzw. korpojęzyka¹¹. Żartobliwe aluzje, np.: „10-punktowy okólnik dyrektora Mojżesza” czy „kremówki z imprezy integracyjnej Pana Karola” „przeniesionego do centrali”, nie stoją w sprzeczności z powagą podejmowanej przez poetę tematyki:

Szanowny Prezesie, piszę do Pana, bo z firmą jest coraz gorzej,
 a ja po 40 latach okresu próbnego nadal nie wiem, czy mam szanse
 na etat. Nie szkolono mnie, co robić w obliczu zagrożenia wybuchem
 bomby demograficznej i megabitowej, ryzyka zatrucia języka,
 dekompresji kultury oraz wysssania resztek ducha z litery.

⁹ Socjolekty stały się atrakcyjnym tworzywem literackim dopiero na przełomie tysiącleci. Choć formy o rodowodzie środowiskowym pojawiały się w piśmiennictwie od bardzo dawna, stanowiły „wstydlivy obszar języka narodowego, postrzegany jako prymitywny i doskonały” (Dabert 1998: 120—121). Dopiero w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia zostały dowartościowane społeczne warianty języka. Od tamtej pory pisarze i poeci (np. Andrzej Stasiuk, Dorota Masłowska, Sławomir Shuty, Michał Witkowski) chętnie wykorzystują w swych utworach określenia slangowe czy żargonowe, mając na celu nie tylko wzbogacenie warstwy językowej dzieła i osiągnięcie realizmu, autentyzmu językowego, ale też sygnalizowanie przynależności grupowej czy oswojenie czytelnika z kulturą dyskryminowanej zbiorowości, funkcjonującej na obrzeżach społeczeństwa (Jarosz 2013). Por. także: Kabata 1997; Walczak 2000; Sławkowska 2011; Dyszak 2012; Karwatowska, Jarosz [w druku].

¹⁰ Zob. http://wyborcza.pl/1,76842,7333099,Wiersz_Swiatecznej.html [data dostępu: 14.11.2014].

¹¹ *Korpojęzyk* to odmiana polszczyzny, jaką posługują się pracownicy korporacji, czyli tzw. białe kołnierzyki. Z socjolingwistycznego punktu widzenia wariant ten uznać należy za socjolekt zawodowy. Por. Grabias 1994; 2001.

Owszem, znam wskazówki zawarte w 10-punktowym okólniku autorstwa dyrektora Mojżesza i stosuję się do nich, czytałem też nasz 4-tomowy stylebook, ale nie wiem, czy wszystkie procedury wciąż są aktualne.

Cóż, pewnie za mało interesuję się pracą działu PR i marketingu. Gdy szefem był Pan Karol, wpadałem tam czasem (ta impreza integracyjna z kremówkami była bardzo fajna i żał mi, że Pana Karola przeniesiono do centrali).

Domyślam się, że zasadniczy profil naszej działalności nie uległ zmianie, choć dane o zasobach ludzkich sprawiają, że wątpię w to czasem.

Ja się nie żalę, chciałbym tylko znać naszą sytuację rynkową, perspektywy branży, stan konta. Zapewniam też, że nie wierzę w pogłoski rozsiewane przez departament badań i rozwoju, jakoby Pana, Panie Prezesie, nie było. Każdy bywa zmęczony, ale jeśli odbiera Pan właśnie zaległy urlop, czas wracać.

Przykładem połączenia kultury hiphopowej i poezji klasycznej może być poezja młodego warszawskiego artysty Xawerego Stańczyka¹²:

Ty masz tipsy i szpilki, ja — kastet i glany
Ty masz mini i wstążkę, ja — dresy i łańcuch.
Nie jesteś aniołem, mówię ci jesteś szalona.
Uważaj, to nie jest miejsce dla aniołów,
uważaj, bo jak cię spotkam, to zabiję!
Piórka ci wyrwę, srebrny głosik skradnę,
wtedy na pewno nie będziesz aniołem.
Jesteś szalona, zawsze byłaś, przestań śnić.
Ciągłe jara cię Placebo, kręci cię Interpol,
głan rock, indie pop, new wave i psychobilly,
ciągle chodzisz do kina Paradiso,
do CSW i do Jadłodajni,
i do innych klubów na Dobra,
i na Nowowiejską, i na Sobieskiego.
W domu siedzisz na gadu i YouTube’ie,
i wszystkie teksty Curtisa są o tobie.
Nie jesteś aniołem, jesteś szalona,
odklej sobie te skrzydła, dobrze ci radzę,
nie wszystko na świecie jest jazzu, camp i queer.
Szatan nie lubi twoich starych winyli,

¹² Xawery Stańczyk to jednocześnie poeta, bloger, animator kultury i doktorant UW.

nie gustuje raczej w kolorowych szalikach.
Będziesz płakać, gdy pod domem staną i nocą
źli chłopcy pięściami w łeb załomocą,
skończy się gwałtem. Skończy się przemocą.
Wiesz co się liczy, szacunek ludzi ulicy,
kasta miasta, master, z tego się nie wyrasta,
a jak to cię przerasta, to się idź pochlastać, basta!

Prawie codziennie jeździłem
z Woli Grzybowskiej na warszawską Wolę,
z ulicy 11 Listopada na ulicę Wolność:
pociąg, autobus, tramwaj,
pociąg, autobus, tramwaj,
pociąg, autobus, tramwaj.
Po lekcjach chodziliśmy do Klifu,
oglądaliśmy rzeczy, które kosztują,
jedliśmy gówniane hamburgery,
Sophię otwieraliśmy nożem na parkingu
i wyzywaliśmy żydowskie wycieczki
zatrzymujące się pod cmentarzem na Woli.
Z woli bożej poznałem kręgi piekła:
jak przypiekła to miała wpierdol od chłopaka;
taka draka, śmialiśmy się, że poczuje mores.

Wiem jak jest gdy prosisz na kolanach o litość
i gdy ciebie ktoś prosi na kolanach o litość,
a ty uśmiechasz się od ucha do ucha,
bierzesz bucha i szydzisz, że prędeż cię wyrucha.
W piekle nie trzeba smoków ani potworów,
w piekle nawet Szatan rzadko bywa,
a przynajmniej nikt go tu nie widział.
Może patrzy czasem z wieżyczki strażniczej,
jak każdy w swej celi katuje bliźniego,
bo piekło nie polega na cierpieniu,
lecz na zadawaniu cierpienia. Bez litości.
Usta ściśnięte mamy, twarz wilczą,
czuwając w dzień, słuchając w noc.
Nas nauczono. Nie ma sumienia.
W jamach żyjemy strachem zarzyci,
w grozie drążymy mroczne miłości,
własne posągi — źli troglodyci

Rytmizacja, stylizacja na rap, proste rymy, charakterystyczne dla hip-hopu zbitki brzmieniowe¹³, refreniczne powtórzenia zostały tu powiązane z cytata-
mi zaczerpniętymi z poezji klasycznej (dziecięcej i powstańczej) i z języka al-
ternatywnych subkultur młodzieżowych. Język staje się nośnikiem rozmaitych
aluzji kulturowych: wyimek z wiersza Krzysztofa Kamila Baczyńskiego odsyła
czytelnika do twórczości pokolenia Kolumbów, cytat z poezji dziecięcej pod-
kreśla niedojrzałość podmiotu i adresata lirycznego, słownictwo zaczerpnięte
z socjolektu charakteryzuje „ja” mówiącego jako przedstawiciela współczesne-
go prekariatu warszawskiego, reprezentującego subkultury młodzieżowe, wresz-
cie odniesienia do realiów pozaliterackich i nazwy własne (topografia miasta,
konkretne miejsca, ulice, kawiarnie) określają sytuację liryczną i wiążą tekst
z konkretnym czasem oraz miejscem.

Na marginesie można dodać, że zjawisko ostentacyjnego łączenia różnych
rejestrów językowych znaleźć można także we współczesnej piosence rockowej.
Zespół Bulldog, debiutujący ostrymi, nierzadko nacechowanymi agresją słowną
i pełnymi wulgaryzmów tekstami Kazika Staszewskiego i Tomasza Kłaptocza,
na swoich kolejnych płytach (*Chrystus miasta* 2010 i *Laudatores Temporis Acti*
2011) prezentuje utwory ze słowami Juliana Tuwima, Leopolda Staffa, Stanisła-
wa Barańczaka, Tadeusza Gajcego, Josifa Brodskiego, Adama Asnyka, Agniesz-
ki Osieckiej, Wiktora Woroszyłskiego i Rafała Wojaczka. Warto zwrócić uwagę
na fakt, że zespół ów nie reprezentuje „poezji śpiewanej”, „piosenek z tekstem”
czy „piosenki studenckiej”, odległe są mu klimaty Krainy Łagodności i Fede-
racji Bardów. Mamy w tym przypadku do czynienia z wyrazistym przykładem
połączenia poezji klasycznej z brzmieniem rockowym, adresowanym do młode-
go odbiorcy.

¹³ Wypada również podkreślić, że w tekstach hiphopowych liczne są przekształcenia spro-
wadzane do substytucji, rozszerzania albo skracania ustalonych w polszczyźnie połączeń wyra-
zowych. Naruszana jest zasada walencji idiosynkratycznej (kolokacji) w odniesieniu do takich
części mowy, jak przymiotnik, imiesłów przymiotnikowy bierny, przysłówek, czasownik, rze-
czownik. Autorzy utworów hiphopowych wykorzystują w swoich tekstach słownictwo slangowe,
wulgaryzmy, nie stronią również od elipsy. Liczne są zapożyczenia nie tylko z innych języ-
ków (angielskiego, niemieckiego, francuskiego, włoskiego, hiszpańskiego, rosyjskiego, a nawet
jidysz), ale i z różnych wariantów polszczyzny (gwary: uczniowskiej, więziennej, złodziejskiej
czy socjolektu narkomanów). Najczęściej wykorzystywane przez hiphopowców metody tworze-
nia nowych jednostek językowych to: derywacja, neologizacja, dążenie do skrótu oraz zapo-
życzanie gotowych form z innych języków i odmian polszczyzny. Więcej na ten temat zob.:
Karwatowska, Tymiak 2008: 229—243; Karwatowska, Jarosz 2011: 355—373;
Sawaniewska-Mochowa, Moch 2000.

Swoiste nawiązanie do dydaktycznej misji literatury

Intertekstualne odniesienia, multikulturowość, spajanie w wielowarstwowy kolaż rozmaitych kodów językowych i stylów wymuszają na czytelniku przyjęcie innej postawy, stawiają wobec niego coraz wyższe wymagania. Tak więc poezja „najmłodsza”, a może raczej jej twórcy, oczekują od odbiorcy nie tylko większej wrażliwości, ale i erudycji, profesjonalizmu, bardziej natężonej uwagi oraz umiejętności dekodowania komunikatu na wielu poziomach. Z tego względu coraz częściej wiersze młodych poetów zostają przez nich opatrzone przypisami, a czasem na ostatnich stronach tomików znaleźć można słownik, objaśniający użyte przez autora profesjonalizmy, wykorzystane nazwiska, pojęcia i tytuły. To oczywiście *signum temporis*, ale i sygnał dotyczący zmiany relacji pomiędzy twórcą a odbiorcą. Przywołałyśmy w tym miejscu dwa przykłady takich słowników, z których pierwszy pochodzi z tomu wierszy Dawida Markiewicza (2009a: 45):

wystąpili:

georges melis — (1861—1938) francuski karykaturzysta, iluzjonista, producent i reżyser filmowy, autor pierwszego fabularnego filmu w historii kina. wynalazł technikę stopklatki, kino było dla niego diabelską sztuką, która dzięki efektom specjalnym uwalnia się od naturalnych fizycznych ograniczeń, film podróż na księżyc (*la voyage dans la lune*) powstał na podstawie powieści juliusza verne’a podróż na księżyc oraz pierwsi ludzie na księżycu h. g. wellsa.

tom waits — (1949) amerykański wokalista, kompozytor, instrumentalista, autor tekstów, poeta i aktor.

razorlight — angielsko-szwedzka grupa muzyczna reprezentująca nurt indie rockowy, powstała w 2002 r. z inicjatywy johnny borrella — wokalisty, gitarzysty i autora piosenek.

elvis presley — (1935—1977) amerykański piosenkarz, prekursor rock and rolla i jedna z najbardziej znaczących postaci w kulturze masowej XX wieku.

zbigniew derda — poeta polski.

wolfgang muller — fotograf.

helmut newton — (1920—2004) światowej sławy fotograf mody, który dopracował się własnego stylu, charakteryzującego się sadomasochistycznymi i fetyszystycznymi podtekstami, zginął w wypadku samochodowym w Hollywood w kalifornii uderzając swoim cadillacem w ścianę hotelu chateau marmont, w którym gościł podczas każdego pobytu w kalifornii.

huana — pewna dziewczyna z myśłowic.

diane arbus — (1923—1971) kultowa artystka nurtu fotografii dokumentalnej drugiej połowy XX w. fotografowała tzw. freaków — dziwaków, społecznych outsiderów, karłów, nudystów, drag queens. w 1971 r. popełniła samobójstwo, legenda głosi, że po zażyciu tabletek nasennych, usiadła na kanapie przed obiektywem aparatu ustawionego na samowyzwalacz i fotografowała się jak umiera.

james dean — (1931—1955) amerykański aktor filmowy i teatralny, buntownik bez powodu, który stał się ikoną popkultury i symbolem nonkonformistycznej postawy życiowej, zginął w wypadku samochodowym w chalcie.

charles bukowski — (1920—1994) amerykański poeta i powieściopisarz niemiecko-polskiego pochodzenia, znany z awanturniczego, obfitującego w skandale życia, wielki miłośnik muzyki poważnej, wyścigów konnych, kobiet i alkoholu.

— drugi z tomu Jacka Dehnela (2007a: 47):

Objaśnienia

Karl Czerny (1791—1857), austriacki pianista, kompozytor i nauczyciel muzyki. Autor wielu praktycznych podręczników gry na fortepianie, np. *Szkoły biegłości*, z których część stosowana jest do dzisiaj.

Grand Tour — objazd po zabytkach i atrakcjach Europy, głównie Francji, Włoch i Niemiec, będący w XVIII i XIX w. stałym elementem wykształcenia młodzieży z wyższych klas, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii.

Justynian II (669—711), ostatni cesarz Bizancjum z dynastii Heraklidów, rządzący w latach 685—695 i 705—711.

Sakeillarios i logoteta — wysocy urzędnicy bizantyjscy, odpowiednio: minister skarbu i sekretarz cesarski.

Poddanie Bredy (tytuł hiszpański: *Las Lanzas*, lance) — namalowany ok. 1635 roku obraz Diego Velazqueza przedstawiający poddanie miasta Breda przez Justyna de Nassau dowódcy wojsk hiszpańskich, Ambrosio Spinoli.

Dwaj mężczyźni obserwujący księżyc — obraz Caspara Davida Friedricha (1774—1840) zrealizowany w kilku wersjach (1819, 1834, 1830), przedstawiający prawdopodobnie artystę z przyjacielem, malarzem Augustem Heinricchem.

Andy Warhol (1928—1987), amerykański malarz, fotograf, filmowiec, twórca słynnej „Fabryki”, w której — z armią podkomendnych — produkował dzieła sztuki na potęgę.

Robert Mapplethorpe (1946—1989), jeden z najbardziej znaczących fotografów amerykańskich XX wieku, zmarł w wyniku powikłań wywołanych przez AIDS.

Gertruda Stein (1874—1946), towarzyszka życia Alice B. Toklas. Alice B. Toklas (1877—1967), towarzyszka życia Gertrudy Stein. Pablo Ruiz y Picasso (1881—1973) i Ernest Hemingway (1899—1961), znajomi Gertrudy Stein i Alice B. Toklas.

Wszystkie te terminy, nazwiska, nazwy własne w większości wywodzą się ze współczesnej kultury popularnej, ale nierzadko sięgają kilku wieków wstecz, odwołują się do europejskiego baroku, kultury wiktoriańskiej, antyku. Nic dziwnego, że poeta, dbający o odbiór swojego dzieła, staje się przewodnikiem gotowym do objaśnień. Taka postawa troski o czytelnika legła chyba u podstaw

niezwykle interesującej pozycji wydawniczej, w której poeci zostali poproszeni o dokonanie analizy i interpretacji własnego wiersza:

dla P.T.u.T.

**W przyszłym tygodniu masz urodziny
za rok pewnie
już cię nie będzie.**

M. Roberts, *Lacrymae rerum*

Być tą brzydką Angielką — chudą, podstarzałą,
niezbyt dobrą poetką; mieszkać w letnim domu
ze stygającym mężczyzną (serce czy rak nerek —
przyczyny nieistotne). Wnosić mu po schodach
(wąskich, zawilgłych schodach) tacę ze śniadaniem
i siebie. Pisać: „W przyszłym
tygodniu — bzyk muchy —
— masz urodziny — znowu — za rok pewnie — krzyczy
z bólu — już cię nie będzie”. Iść do niego. Głaskać.
Leżeć z nim w wannie, płacząc. Patrzeć teatralnie,
ale przecież prawdziwie, przez okno na drzewa.
Mieć za sobą te lata, te listy, te flamy,
znać numer kołnierzyka, buta, obwód głowy.
Nie umieć się obejrzeć za innym mężczyzną.
Używać tamtych zwrotów, pieszczotliwych imion.
I udawać, że wcale nie jest gorszy w łóżku,
mając w pamięci tyle razów, miejsc, sposobów:
w hamaku, w soku z jagód, w pociągu pędzącym
z Wenecji do Nicei, na biurku wydawcy,
w bocznej salce muzeum. Przyjmować wizyty
przyjaciół i lekarzy. Kręcić kogel-mogel.
Nie móc udawać dalej i dalej udawać.
Lecz nade wszystko wiedzieć, że wszystko, co było
nie mogło, nie powinno być inaczej, z innym,
gdzie indziej, kiedy indziej — to właśnie jest szczęście

Dehnel 2005a: 5

Odautorski komentarz odsłania (niektóre tylko) tropy interpretacyjne, prezentując odbiorcy skomplikowaną sieć konotacji i odniesień kulturowych, o czym sam autor tak pisze: „Jeden z poetów, który tłumaczył moje wiersze na angielski, spytał mnie, czy naprawdę uważam, że Michele Roberts jest brzydka i że jest kiepską poetką... A przecież to nie o nią chodzi, jej wiersz »*Lacrymae rerum*« o miłości do umierającego mężczyzny był tylko pretekstem do wyobrażenia sobie całej sytuacji. U mnie niemal zawsze to olśnienie, dochodzenie w procesie pisania do nieznanych wcześniej spraw, to wypadkowa jakichś zde-

rzeń. W ciągu kilku dni, a czasem i miesięcy, widzę, słyszę lub czytam parę rzeczy, które w pewnym momencie składają się w jeden wzór o zupełnie nowym znaczeniu. Tak było i w przypadku »Szczęścia« — przede wszystkim to, co się wtedy u mnie działo emocjonalnie, a był to początek pierwszego od lat naprawdę szczęśliwego i głębokiego związku. A z bonusów... Teraz, po prawie trzech latach, nie pamiętam wszystkich składowych, ale część jeszcze widać: po pierwsze wiersz Michele Roberts i stojąca za nim historia, po drugie piękny fragment w *Dużej rybie* Burtons (gdzie żona, grana przez Jessikę Lange, kładzie się w wannie ze swoim ciężko chorym mężem, granym przez Finneya), po trzecie — jakieś przebitki ze służbą noszącą tace w *Gosford Park*, scena miłosna w pociągu z *Brzucha architekta* Greenewaya i opis seksu w bocznej salce muzeum, który z wypiekami na twarzy czytałem gdzieś jako nastolatek. I to są te obrazki, ale przecież są tu jeszcze inne obrazki, inne słowa, inne przedmioty i sceny, które mój mózg wyrzucił na powierzchnię nie wiadomo skąd. Bo jest jeszcze ten dom, i ten ktoś, kto widział całość i odchodzi — i ja, prawdę mówiąc, tylko rozumowo mogę sobie tłumaczyć, że chodzi trochę o czytelnika, trochę o narratora, trochę o autora, trochę wreszcie o tego zmarłego mężczyznę. Ale nie wiem, to jest dla mnie sprawa zupełnie tajemnicza. Jest tak, jakby ktoś mi to podyktował z *offu*” (Dehnel 2007c: 211—212).

Podsumowanie, czyli o powstawaniu nowych kodów kulturowych

Przedstawione rozważania skłaniają do kilku, jak się wydaje, istotnych spostrzeżeń:

1. Najmłodszą poezję uznać można za część kultury alternatywnej, ale jednak nie kontrkultury, ponieważ przyjmuje postawę afirmacyjną wobec świata i opowiada się po stronie tradycji.
2. W liryce najnowszej pojawiają się, co próbowaliśmy pokazać, nowe tematy, motywy, toposy, a te, które nie są już nowe, podlegają swoistej aktualizacji.
3. Za rodzaj nowego doświadczenia pokoleniowego uznać można, co określiliśmy metaforycznie „uderzenie chaosem”.
4. W warstwie semantycznej poezja współczesna stanowi palimpsestowy, fraktalny miks, który nie poddaje się hierarchizacji i systematyzacji.
5. Podobnie język poezji współczesnej stanowi rodzaj wielowarstwowego kolażu, odzwierciedlającego portret pokolenia.
6. W poezji tej dominują formy hybrydowe, pozostające poza tradycyjnym systemem klasyfikacji gatunkowej, a także estetyka kampu.
7. Twórczość „pokolenia X” nawiązuje do tradycyjnej misji literatury, którą było i jest przede wszystkim opisywanie i objaśnianie świata.

Źródła

- Bargielska J., 2013a: *Harfa daje radę*. W: Eadem: *Bach for my baby*. Wrocław.
- Bargielska J., 2013b: *Ona liczy na seks*. W: Eadem: *Bach for my baby*. Wrocław.
- Boros W., 2008: ***. W: Idem: *Złe zamiary*. Gdańsk.
- Boros W., 2014: *Hipermarket prześliczny*. Dostępne w Internecie: <http://zeszytypoetyckie.pl/poezja/13-wojciech-boros-prezentacja> [data dostępu: 03.02.].
- Dehnel J., 2005a: *Szczęście*. W: Idem: *Żywoty równoległe*. Kraków.
- Dehnel J., 2005b: *Zachodnioeuropejska misja archeologiczna odnajduje szkielet Zbigniewa H. ok. 150 km na wschód od Karagandy*. W: Idem: *Żywoty równoległe*. Kraków.
- Dehnel J., 2007a: *Brzytwa okamgnienia*. Warszawa.
- Dehnel J., 2007b: *V. Il songo*. W: Idem: *Brzytwa okamgnienia*. Wrocław.
- Dehnel J., 2007c: *O szczęściu*. W: *Rozbiórka. Wiersze, rozmowy i portrety 26 poetów. Rozmawiała Magdalena Rybak*. Wrocław.
- Dehnel J., 2009a: *KFC*. W: Idem: *Ekran kontrolny*. Wrocław.
- Dehnel J., 2009b: *www.gaydar.pl*. W: Idem: *Ekran kontrolny*. Wrocław.
- Dehnel J., 2013: *Brzydkie słowa*. W: Idem: *Młodszy księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu*. Warszawa.
- Grzebalski M., 2014: *NOWY ŚWIAT*. Dostępne w Internecie: <http://poema.pl/publikacja/9133-wybor-wierszy-z-tomu-ulica-gnostycka> [data dostępu: 03.02.].
- Kuciak A., 2005: *Et in Arcadia*. W: Eadem: *Dalekie kraje*. Kraków.
- Markiewicz D., 2009a: *DELETE YOURSELF, CZYLI DAWID MARKIEWICZ SŁUCHA ATARI TEENAGE RIOT*. W: Idem: *Flashback*. Nowa Ruda.
- Markiewicz D., 2009b: *Flashback*. Nowa Ruda.
- Podgórnik M., 2006: *Gramatyka księżycowa*. W: Eadem: *Dwa do jeden*. Wrocław.
- Podgórnik M., 2011a: *Chelsea Hotel No. 5*. W: Eadem: *Rezydencja surykatek*. Wrocław.
- Podgórnik M., 2011b: *Ragazza*. W: Eadem: *Rezydencja surykatek*. Wrocław.
- Stańczyk X., 2013: *Piekło*. W: Idem: *Statek piratów*. Warszawa.
- Suska D., 2004: *Przysyp ją piaseczkiem, zbudujemy zamek*. W: Idem: *Cała w piachu*. Wołowiec.

Literatura

- Arabski J., Ziębka J., red., 2010: *Płeć języka — język płci*. Katowice.
- Attali J., 2002: *Słownik XXI wieku*. Tłum. B. Panek. Wrocław.
- Bartmańska J., 2004: *Miłość. W krainie schorowanych pragnień*. W: Lubelski T., red., *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*. Kraków.
- Bolecki W., 1999: *Polowanie na postmodernistów (w Polsce) i inne szkice*. Kraków.
- Dabert D., 1998: *Zbuntowane wiersze*. Poznań.
- Dobroczyński B., 1997: *Skromna sztuka pisania poezji kryminalnych*. W: *Długie pożeganie. Tribute to Raymond Chandler*. Przeł. K. Klinger. Warszawa.

- Dunaj E., 2011: *Zawołałam formę, by nie krzyczeć bezkształtnie. Poszukiwanie nowego języka we współczesnej poezji polskiej*. W: Karwatowska M., Siwiec A., red.: *Przeobrażenia w kulturze i edukacji na przełomie XX i XXI wieku*. Chełm.
- Dunaj E., 2012a: *Być kobietą — stety czy niestety? Płeć jako wartość i jako defekt we współczesnej poezji mężczyzn i kobiet*. W: Karwatowska M., Siwiec A., red.: *O wartościach i wartościowaniu. Historia — literatura — edukacja*. Chełm.
- Dunaj E., 2012b: *Odrębne, nieporównywalne stany człowieczeństwa*. W: Karwatowska M., Szpyra-Kozłowska J., red.: *Oblicza płci. Literatura*. Lublin.
- Dunaj E., 2013: *E-mail, sms, wpis na blogu jako motywy i źródła inspiracji językowej we współczesnej poezji polskiej*. W: Karwatowska M., Siwiec A., red.: *Komunikacja — tradycja i innowacje*. Chełm.
- Dunaj E., 2014: *Poezja pokolenia przełomu wieków XX i XXI w kanonie kulturowym oraz w edukacji*. Lublin.
- Dyszak A.S., 2012: *O socjolekcie gejów (na podstawie powieści Michała Witkowskiego „Lubiewo”)*. W: Karwatowska M., Szpyra-Kozłowska J., red.: *Oblicza płci. Język — kultura — edukacja*. Lublin.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., 1976: *Słownik terminów literackich*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk.
- Goławska A.M., 2014: *supermarket*. Dostępne w Internecie: <http://www.plezantropia.fora.pl> [data dostępu: 3.02.].
- Grabias S., 1994: *Język w zachowaniach społecznych*. Lublin.
- Grabias S., 2001: *Środowiskowe i zawodowe odmiany języka — socjolekty*. W: Bartmiński J., red.: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*. T. 2: *Współczesny język polski*. Lublin.
- Jarosz B., 2013: *O zasięgu słownictwa socjolektalnego w XXI wieku*. „Białostockie Archiwum Językowe”, T. 13.
- Kabata M., 1997: *Argotyzmy w prozie Ireneusza Iredyńskiego*. W: Kania S., red.: *Spoleczne zróżnicowanie współczesnej polszczyzny*. Szczecin.
- Karwatowska M., Dunaj E., Jarosz B., [w druku]: *Po przejściu barbarzyńców... Tradycja, wartości, język w edukacji polonistycznej*. W: Janus-Sitarz A., Przybylska R., red.: *Polonistyka dziś — kształcenie dla jutra*. Kraków.
- Karwatowska M., Jarosz B., 2011: *Leksyka subkultury hiphopowej na podstawie młodzieżowych forów internetowych*. W: Myrdzik B., Karwatowska M., red.: *Twórczość w szkole. Rzeczywiste i możliwe aspekty zagadnienia*. Lublin.
- Karwatowska M., Jarosz B., [w druku]: *Wzory komunikacyjno-językowe we współczesnej literaturze*. „Poradnik Językowy”.
- Karwatowska M., Szpyra-Kozłowska J., red., 2012a: *Oblicza płci. Język — kultura — edukacja*. Lublin.
- Karwatowska M., Szpyra-Kozłowska J., red., 2012b: *Oblicza płci. Literatura*. Lublin.
- Karwatowska M., Tymiak L., 2008: *Hip-hopowe zniekształcanie ustabilizowanych w polszczyźnie połączeń wyrazowych*. W: Kita M., przy współudziale Czempki-Wewiory M., Ślawskiej M., red.: *Błąd językowy w perspektywie komunikacyjnej*. Katowice.
- Kita M., 2007: *Szeptem albo wcale. O wyznawaniu miłości*. Katowice.

- Lachman M., 2004: *Gry z tandetą w prozie polskiej po 1989 roku*. Kraków.
- Marcinkiewicz P., 2009: *Dzień, w którym zamknięto wszystkie hipermarkety*. W: Idem: *Dzień, w którym zamknięto wszystkie hipermarkety*. Poznań.
- Markiewicz D., 2009: *Flashback*. Nowa Ruda.
- Mastalerz M., 2014: *List do Prezesa*. Dostępne w Internecie: http://wyborcza.pl/1,76842,7333099,Wiersz_Swiatecznej.html [data dostępu: 03.02.].
- Sawaniewska-Mochowa Z., Moch W., 2000: *Jakim językiem mówi polski hip-hop?* W: G. Szpila, red.: *Język trzeciego tysiąclecia*. Kraków.
- Słownik języka polskiego*. Dostępne w Internecie: <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2571409> [data dostępu: 08.02.2014].
- Skowronek B., red., 2009: *Gender — queer — edukacja*. Kraków.
- Skowronek B., red., 2011: *Gender — queer — edukacja. W stronę praktyki*. Kraków.
- Sławkowa E., 2011: *Bru-net. Co nowa proza polska „robi” z odmianami stylowymi polszczyzny?* W: Sokólska U., red.: *Odmiany stylowe współczesnej polszczyzny dawniej i dziś*. Białystok.
- Walczak B., 2000: *Język Bohatyrowiczów (socjolekt szlachty zaściankowej w „Nad Niemnem”)*. W: Rećko J., red.: *Literatura — kultura — język. Z warsztatów badawczych*. Zielona Góra.

Małgorzata Karwatowska, Ewa Dunaj

“Struck by chaos”, the latest poetry
and cultural codes it generates

Summary

The authors discern and distinguish determinants which allow them to prove the thesis about the emergence of a new generation of artists in Polish poetry. As the most characteristic features of the latest poetry they regard: new motifs and themes (reflecting non-literary reality — equally real and virtual); different cultural codes: camp aesthetics, pastiche, grotesque, irony and parody; individual language stylizations and allusions and aesthetic paradigm fractality which cannot be prioritised or systematised, and the palimpsestic mix. Analysing the grounds for changes which have been introduced into Polish poetry in the last decade, the authors suggest that with regard to the new poetic generation the term “struck by chaos” should be used, as it most aptly reflects the “generational experience” which has shaped the formation.

Key words: “The X generation”, the latest poetry, alternative culture, motif, topos, palimpsest

Małgorzata Karwatowska, Ewa Dunaj

„Frappés par le chaos”, c’est-à-dire la poésie contemporaine
et des codes culturels générés par elle

Résumé

Les auteures remarquent et distinguent des déterminants qui permettent de justifier la thèse sur la création de la nouvelle génération artistique dans la poésie polonaise. Elles considèrent de nouveaux thèmes et motifs (qui constituent le reflet de la réalité non littéraire, de même virtuelle et non virtuelle), de différents codes culturels (esthétique camp, pastiche, grotesque, ironie et parodie) ainsi qu’une langue (stylisations et références) et un paradigme esthétique (fractalité qui ne se soumet pas à la hiérarchisation et à la systématisation, mix de palimpsestes) propres comme des traits les plus caractéristiques de la nouvelle poésie. En analysant la genèse des changements qui ont eu lieu dans la poésie polonaise de la dernière décennie, les auteures proposent d’employer l’appellation « frappés par le chaos » par rapport à la nouvelle génération poétique, car elle reflète avec le plus de précision le type d’ « expérience de génération » qui constitue cette formation.

Mots-clés : « génération X », poésie contemporaine, culture alternative, motif, topos, palimpseste

Tekstowo zmediatyzowane doświadczenie bycia wampirem Wokół *Zmierzchu* Stephenie Meyer

Wprowadzenie

Od stwierdzenia odwiecznej obecności mitu wampirycznego zaczyna się „biografia symboliczna” *wampira*: „Mit wampira uchodzi za jeden z najbardziej powszechnych i wiecznotrwałych. Romantycy nie mieli co do tego wątpliwości. Charles Nodier nazywał go »najbardziej uniwersalnym spośród naszych przesądów«. Aleksander Dumas wskazywał wręcz na prześladowczy charakter wampira: »Dokądkolwiek pójdziemy, będzie zawsze siedł za nami«. Współcześni badacze podzielają to przekonanie” (Janion 2008: 7).

Wampiry, choć to postaci z opowieści grozy, horroru, należące do świata mroku¹ i grozy, wprowadzające odbiorcę w szok, budzące strach, obrzydzenie i wstręt, były obecne w zbiorowej wyobraźni od dawna. Zaludniające świat folkloru, strony literatury pięknej, obrazy czy ekrany kinowe/telewizyjne — towarzyszą człowiekowi „od zawsze”, wyrażając jego niepokoje i rozterki, ale także je generując: „Kariera postaci wampira jest doprawdy karierą zawrotną. Niemożliwe jest wygnanie wampira z kultury, gdyż staje się on swoistym symbolem ludzkich lęków, namiętności, erotyzmu i melancholii. Potraktować można go również jako postać przełamującą tabu, czyli społeczny, związany z *sacrum* zakaz, nałożony na pewne rzeczy, ludzi lub czyny, który sprawia, że są one nietykalne lub nie można o nich mówić. Krępujące społeczeństwo zakazy zaczynają jednak być traktowane jako bezrozumne i bezzasadne, prowokują do kwestionowania swego sensu. Człowiek boi się jednak samodzielnego przekroczenia granic, gdyż czuje wobec nich szacunek i lęk przed ewentualnymi konsekwencjami. Jednocześnie odczuwa niezwykłą pokusę, by sięgnąć po zakazany owoc, musi więc znaleźć istotę, która złamie zakaz za niego i przyjmie

¹ Por.: „Otaczająca wampira noc to noc saturniczna — ponura, groźna, rozpętująca złośliwe i złowrogie demony. Oświeśla ją księżyc, naturalny sprzymierzeniec wampira i wilkołaka” (Marusza Zagubiona w Sobie 2008).

na siebie konsekwencje. Musi znaleźć istotę, wobec której zawieszono zostają obowiązujące normy, zarówno religijne, jak i moralne i obyczajowe. Postacią taką staje się wampir przejmujący część wypieranych przez ludzką świadomość cech samego człowieka. Jako istota nadnaturalna znajduje się poza obszarem norm i zasad. Zawieszona zostaje między życiem i śmiercią, dobrem i złem, pozbawiona ograniczeń związanych ze sferą religijną oraz społeczno-obyczajową” (Szczepaniak 2011).

Pod koniec XX stulecia kilkunastowieczny wizerunek wampira ulega zmianie, zapoczątkowanej twórczością literacką Anne Rice, jej *Kronikami wampirów*² i *Nowymi kronikami wampirów*³: „Stworzeni przez nią bohaterowie wyznaczają zupełnie nowy kanon postaci wampira. Piękne, olśniewające ciała nigdy się nie starzeją. Nie są to typowe nosferatu, ożywione trupy bez zastanowienia mordujące ludzi, by zaspokoić głód. Wampiry przedstawione zostały jako niezwykle istoty, o wielkiej wrażliwości, targane licznymi emocjami. Charakterystyczna dla wampirów Rice jest melancholia oraz tęsknota za utraconym śmiertelnym życiem. Wampir staje się istotą pełną zadumy i refleksji. Ma nie tylko ludzkie ciało, lecz także uczucia” (Szczepaniak 2011).

Krótko mówiąc: „Wampir [...] wyszedł z mroku nocy, by w świetle dnia okazać się zupełnie kimś innym” (Kaczor 2010: 12).

Kim? W artykule poszukuję odpowiedzi na to pytanie, sięgając do literackich narracji wampirycznych dokumentujących ich problemy i rozterki tożsamościowe. Jako podstawę rozważań biorę cykl *Zmierzch* Stephenie Meyer. To opowieść o złożonym i burzliwym uczuciu Edwarda Cullena (wampira) do siedemnastoletniej Belli Swan. Akcja toczy się współcześnie w północnoamerykańskim miasteczku Forks. Edward należy do rodziny wampirów, której głową jest Carlisle Cullen. Tworzą ją: Carlisle Cullen i jego żona Esme oraz przybrane dzieci: Edward, Alice, Jasper, Rosalie i Emmet.

Czym jest tożsamość?

Tożsamość stała się wielkim tematem współczesności. Skupia na sobie uwagę uczonych z różnych dziedzin wiedzy, ale jest też kwestią, która zajmuje „zwykłego człowieka” — nie tylko w momentach pogłębionej autorefleksji. Dyskusje, prowadzone z różnych perspektyw naukowych (psychologicznych, socjologicz-

² Składają się nie niego powieści: *Wywiad z wampirem (Interview with the Vampire)*, 1976, *Wampir Lestat (The Vampire Lestat)*, 1985, *Królowa Potępionych (The Queen of the Damned)*, 1988, *Opowieść o złodzieju ciał (The Tale of the Body Thief)*, 1992, *Memnoch Diabeł (Memnoch The Devil)*, 1995, *Wampir Armand (The Vampire Armand)*, 1998, *Merrick*, 2000, *Krew i złoto (Blood and Gold)*, 2001, *Posiadłość Blackwood (Blackwood Farm)*, 2002, *Krwawy kanty (Blood Canticle)*, 2003.

³ Obejmują one powieści: *Pandora*, 1998 i *Wampir Vittorio (Vittorio the Vampire)*, 1999.

nych, biologicznych, filozoficznych — jednym słowem: humanistycznych), jak i w ramach myślenia zdroworozsądkowego, dowodzą wagi fenomenu tożsamości i problemów, które rodzi pytanie: „kim jestem?” — proste, ale tylko pozornie, bo najważniejsze dla człowieka⁴. Mieści się w nim rozpoznanie, a przynajmniej próba rozpoznania przez jednostkę istoty samego siebie⁵. Mediatyzuje ono drogę do zdobycia autoświadomości siebie i reprezentacji siebie. Tak definiuje ją Stanisław Gajda (2008: 11): „wiedza o sobie (samowiedza). Ta wiedza mogłaby być ujmowana jako zespół właściwości przypisywanych podmiotowi (jednostce, społeczności) w jego własnych przekonaniach”.

Tożsamość została uznana za ważną kategorię porządkującą relacje człowieka z samym sobą, z drugim człowiekiem, ze światem⁶. Socjolog nadaje jej wysoki status: „zyskało [pojęcie tożsamości — M.K.] w pracach wielu autorów status koncepcji podstawowej zarówno w analizach materiałów empirycznych odzwierciedlających właściwości egzystencji społecznej jednostki, jak i w publikacjach czysto teoretycznych” (Bokszański 1989: 5).

Pojęciu odpowiada wielość słów je werbalizujących: *koncepcja siebie, obraz siebie, autokoncepcja, ja-osobiste, ja-przedmiotowe, ja-kolektywne, jaźń, jaźń społeczna, jaźń odzwierciedlona, tożsamość ego, tożsamość prywatna, tożsamość własna, tożsamość publiczna, tożsamość społeczna, tożsamość jednostki, tożsamość zbiorowa, tożsamość kulturowa, tożsamość polityczna, tożsamość etniczna, tożsamość narodowa, tożsamość religijna...* (Żydek-Bednarczuk 2013). Ta wielość nazewnicza zwiększa niejednoznaczność, a właściwie wieloznaczność kategorii: „Powtarzający się element semantyczny *wielości* każe wrócić do myśli Arystotelesowskiej: »Jasne jest przeto, że tożsamość jest pewną jednością wielości rzeczy bądź jednością jednej rzeczy pojmowanej jako wielość, gdy na przykład mówimy, iż rzecz jest identyczna sama ze sobą; bo ta sama rzecz jest tutaj pojmowana jako dwie« (Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 2009, 1018a). Przywołuje też słowa Virginii Woolf z jej powieści uznawanej za literackie studium tożsamości: »Nie jestem jedną osobą, jestem wieloma ludźmi« (*Fale*, 1931)” (Kita, Ślawska, red. 2013: 7).

Nie ma końca spór esencjalistów i konstruktywistów wokół natury tożsamości. Staję po stronie tych, którzy widzą w niej nieustający projekt ludzkiej egzystencji. Podzielam sąd wyrażony m.in. przez Marylę Hopfinger: „Konstruowanie własnej tożsamości — przez jednostki i przez zbiorowości — dokonuje się zawsze, stale, permanentnie. Stanowi wyzwanie nieustające i trwałe. Mechanizmy tożsamościowe są bowiem nieusuwalne z ludzkiego doświadczenia. Bywają mniej lub bardziej uświadamiane, a często zdają się nieproblematyczne.

⁴ O tożsamości z punktu widzenia językoznawcy zob. m.in.: Bugajski 2014; Ostaszewska 2013; Steciąg 2014; Uździcka 2014; Żydek-Bednarczuk 2013.

⁵ Zob. Karnat-Napieracz 2009.

⁶ Zob. m.in. Castells 2009; Gergen 2009.

Kształtują się w silnym związku z bodźcami zewnętrznymi, w kontekście funkcjonujących systemów, kodów, norm społecznych, które tworzą niepisane granice, ruchome, zmienne” (Hopfinger 2013: 5).

Nie mogę też nie przytoczyć bliskiego mi poglądu Amina Maaloufa, wskazującego komponenty (jest ich wiele), które składają się na tożsamość/tożsamości (wybitny pisarz zna te problemy z własnego doświadczenia): „O tożsamości każdej osoby decyduje masa elementów nieograniczających się, rzecz jasna, do tych, które zazwyczaj znajdujemy w oficjalnych rejestrach. Dla większości ludzi liczy się przecież zazwyczaj przynależność do pewnych tradycji religijnych, do jakiejś narodowości — czasem do dwóch, do grupy etnicznej lub językowej, do klanu rodzinnego — mniejszego lub większego, do zawodu, do instytucji, do środowiska społecznego... Lista jest jeszcze długa, teoretycznie nieograniczona: można odczuwać przynależność — słabszą lub silniejszą — do prowincji, wsi, dzielnicy, ekipy sportowej albo zawodowej, grupy przyjaciół, związku zawodowego, przedsiębiorstwa, partii, tej czy innej organizacji, parafii, wspólnoty osób o takich samych zainteresowaniach, o podobnych preferencjach seksualnych lub kalectwie fizycznym bądź zmuszonych stawić czoła tym samym zagrożeniom.

Wszystkie te przynależności nie są jednakowo ważne, a przynajmniej nie w tym samym momencie. Ale też żadna z nich nie jest bez znaczenia. Są to bowiem konstytutywne elementy osobowości, można by nawet powiedzieć — »geny duszy«, pod warunkiem że dodamy, że większość z nich nie jest wrodzona” (Maalouf 2002: 16—17, cyt. za: Sobolewska 2013: 91).

Zanurzenie jednostki we współczesnej kulturze indywidualizmu skłania do narracji osobistych, do autonarracji, do snucia własnej historii, wreszcie do zwierzeń posuniętych do ekshibicjonizmu psychicznego.

Wampir Edward Cullen ze *Zmierzchu* chce, by jego ukochana Bella była świadoma jego natury: stąd nie waha się przed opowiadaniem jej o tym, kim jest, skąd się wziął, jak wampir w nim zwyciężał z człowiekiem, jak — w młodzińczym buncie wobec filozofii przybranego ojca: nie zabijaj! — pozbawiał życia. Jako pewne usprawiedliwienie podsuwa to, że zabijał tych, którzy sami mieli mordercze myśli i intencje: przydawała się wówczas jego umiejętność czytania w myślach. Jednocześnie to mówienie o tym, kim jako wampir jest i jaki jest, można uznać za zachowanie, które służy także samopoznaniu i samorozumieniu: „Oddajemy się refleksji nad historią, którą przeżyliśmy kiedyś lub której właśnie jesteśmy uczestnikami, kiedy chcemy znaleźć zagubiony czy nieznany jeszcze sens toczących się zdarzeń lub wtedy, gdy nie radzimy sobie w toczącej się historii. Przedstawienie ciągu zdarzeń słuchaczowi pozwala nam odkryć lub lepiej uchwycić ich znaczenie, pojąć własne reakcje, emocje, przeanalizować je czy też — jak mówią psycholodzy — »przepracować« własne decyzje, motywacje, konsekwencje podjętych działań. Czasem więc opowiadamy coś KOMUŚ po to, aby SAMYCH SIEBIE zrozumieć” (Wyrwas 2014: 208).

Dlaczego *Zmierzch*?

W rozważaniach o tożsamości wampira sięgam po literacką tetralogię Stephenie Meyer *Twiligh*. W październiku 2005 roku w USA (1 stycznia 2007 roku w Polsce) została opublikowana powieść nieznanej pisarki Stephenie Meyer (ur. 1973) pt. *Twiligh* (pol. *Zmierzch*)⁷, która zrobiła błyskawiczną karierę wśród czytelników. Już w następnym miesiącu znalazła się na piątym miejscu listy bestsellerów „New York Timesa”. Szybko też wyszły kolejne tomy „sagi”: *New Moon* we wrześniu 2006 (pol. *Księżyc w nowiu*, 1 stycznia 2007). 7 sierpnia 2007 (w Polsce 18 kwietnia 2008) została opublikowana trzecia część *Twiligh* — *Eclipse* (pol. *Zaćmienie*), 2 sierpnia 2008 (w Polsce 25 marca 2009) wyszła ostatnia część sagi *Breaking Dawn* — *Przed świtem*; w pierwszym dniu (w USA) sprzedano ok. 1,3 miliona egzemplarzy⁸. Debiutująca pisarka, autorka bestsellera czytanego głównie przez nastolatki, została w 2008 roku uznana za jedną z 100 najbardziej wpływowych osób przez „Time Magazine” — zajęła 49 pozycję⁹.

Opowieść o miłości wampira i nastolatki uwiodła czytelników na całym świecie. Szybko też cykl zekranizowano, z wielokrotnością efekt „zmierzcho-manii” czy „edwardomanii”¹⁰. Postaci tetralogii stały się integralnym składnikiem przemysłu popkulturowego, a bohaterowie zyskali status „mieszkańców masowej wyobraźni”. Postaci świata fikcji i aktorzy, którzy się w nie wcielili,

⁷ Poszczególne tomy w wersji oryginalnej (i w polskim tłumaczeniu) w tytułach mają nazwy pozostające w związku z ciemnością, która w zakończeniu przechodzi w jasność dnia. Ciemność dla wampirycznego bohatera oznacza też czas samotności, czas „przed” miłością: „— Zanim cię poznałem, Bello, moje życie przypominało bezksiężycową noc. Mrok rozpraszały jedynie nieliczne gwiazdy przyjaźni i rozsądku. A potem pojawiłaś się ty. Przecięłaś to ciemne niebo niczym meteor. Nagle wszystko nabrało barw i sensu. Kiedy znikłaś, kiedy meteor skrył się za horyzontem, znów zapanowały ciemności. Otoczyła mnie czerń. Nic się nie zmieniło, poza tym, że twoje światło mnie poraziło. Nie widziałem już gwiazd. Wszystko straciło sens. Chciałam mu wierzyć. Tyle że opisał, jak wyglądał mój świat bez niego, a nie na odwrót. — Kiedyś twoje oczy przyzwyczajają się do ciemności — wymamrotałam”. S. Meyer: *Księżyc w nowiu*, s. 435. Cytaty z tekstów źródłowych przywołuję, przytaczając nazwisko autora, tytuł źródła i strony, z których pochodzi dany fragment.

⁸ Cykl rozszedł się w ponad 100 milionach egzemplarzy na całym świecie, w ponad 50 krajach.

⁹ Zob. http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1725112_1726934_1726935,00.html [data dostępu: 30.04.2014]. Ponadto, jak podaje angielska Wikipedia: „Meyer [...] was included in the *Forbes* Celebrity 100 list of the world's most powerful celebrities in 2009, entering at No. 26. Her annual earnings exceeded \$50 million. In 2010, *Forbes* ranked her as the No. 59 most powerful celebrity with annual earnings of \$40 million”. [„Meyer została umieszczona na liście »Forbesa« 100 najbardziej wpływowych celebrytów na świecie w 2009 roku, zajmując 26. pozycję. Jej roczne zarobki przekroczyły 50 milionów dolarów. W roku 2010 »Forbes« umieścił ją na 59. miejscu najbardziej wpływowych celebrytów, z zarobkami 40 milionów dolarów”].

¹⁰ O zjawiskach mód czy „manii” popkulturowych zob. Kowalski 2004.

zawładnęli umysłami odbiorców globalnego świata, wkroczyli w świat show biznesu, ich twarze znalazły się na okładkach prasy światowej. Jednocześnie losy recepcji tekstu kultury Stephenie Meyer ilustrują rozbrat zachwyty odbiorców masowych i niechęci krytyków literackich, a później filmowych.

Dlaczego wybieram jako obiekt badań wampiry z sagi *Zmierzch*? Widzę w niej tekst kultury popularnej, który stanowi głos w dyskursie wampirycznym prowadzonym przez twórców od jakiegoś już czasu. Cezurą w zmianie podejścia do mitu wampirycznego i jego literackiej eksploatacji jest, jak już wspomniałam, literacka kreacja Anne Rice, czyli jej cykl *Kroniki wampirów*, 1976—2003 oraz *Nowe kroniki wampirów*, 1998—1999. Szczególnie wymowny jest *Wywiad z wampirem*, zarówno literacki, jak i filmowy: „pretekstem do opowiedzenia fabuły jest wywiad rzeka, jakiego 200-letni Louis du Point (Brad Pitt) udziela młodemu reporterowi Danielowi Malloyowi (Christian Slater). Tym samym, po raz pierwszy, dekonspiracja wampira zachodzi z jego własnej woli. Film przyjmuje punkt widzenia nie-martwego bohatera — widz nie boi się »potwora«, a wręcz się z nim utożsamia” (Szkudlarek 2014).

Wybór wywiadu jako formy komunikowania się wampira z człowiekiem nie jest tu przypadkowy. Daje on bowiem niememu dotychczas wampirowi możliwość mówienia — mówienia w pierwszej osobie o sobie (por. Kita 1998), o swoim doświadczeniu wampiryczności, o świecie „dziecka nocy”, o byciu w świecie człowieka, który wyznacza normy, spychając wampira — postać na pograniczu fikcji i rzeczywistości — na margines, a właściwie poza margines; to jedna z figur wykluczenia. Jak zauważa Maria Janion: „Zresztą charakterystyczne, że idzie tu właśnie o wywiad, który służy jako rodzaj uprawdopodobnienia — tak jak dawniej powtórzenie czyjejś opowieści, relacji narratora opatrzonego znakiem wiarygodności. Podając, że wywiad został zarejestrowany na taśmie magnetofonowej, autorka chce stworzyć nie tylko fakt literacki, ale fakt w ogóle” (2008: 99—100).

Czytelnik wchodzi więc do świata wampirów, które snują narracje autobiograficzne (taka jest prowokacyjna formuła gatunkowa *Wampira Lestata* Anne Rice). Wampiry przestają być potworami zagrażającymi człowiekowi, stają się superistotami¹¹. Teraz człowiek, poznawszy je, pragnie z nimi być i — co więcej — nimi być, marzy i dąży do tego, by stać się wampirem:

Chciałam być wampirem.

To pragnienie widniało na mojej prywatnej liście marzeń zakazanych, a w dodatku było najbardziej bolesne.

S. Meyer: *Księżyc w nowiu*, s. 226

¹¹ „Straszydło obnażające długie kły i unoszące ramiona w charakterystycznym geście ustało miejsca wampirom myślącym i czującym jak ludzie, a nawet intensywniej, ponieważ w nieśmiertelnych, nadnaturalnych ciałach wszystko ulegało multiplikacji — od siły fizycznej, przez wyostrzenie zmysłów po emocje” (Szkudlarek 2014).

Jestem wampirem. Nominacyjne dziedzictwo słowiańszczyzny

Jedna z najważniejszych dwudziestowiecznych powieści wampirycznych, nazwana w podtytule z użyciem określenia generycznego *Autobiografią*, zaczyna się od mocnego wyznania:

Mam na imię Lestat i jestem wampirem.

A. Rice: *Wampir Lestat*, s. 9

To wampirzy *coming out*. W wersji kanonicznej ma on formę deklaracji pierwszoosobowej i brzmi: jestem gejem/homoseksualistą, lesbijką, osobą transpłciową. Inaczej mówiąc, jest to akt mowy bezpośredni. Pada wobec różnego typu odbiorców, czyli wobec pozostających w bliskich relacjach z podmiotem ujawnienia rodziców, rodziny, przyjaciół itp., albo w szerszej przestrzeni publicznej, wobec kolegów ze szkoły, z pracy, na portalach społecznościowych, w mediach masowych. Dokonuje się też jego metaforyzacja (rozszerzenie znaczenia, zakresu użycia). Tak więc, przez rozszerzenie, *coming out* znaczy też publiczne ujawnienie dowolnej właściwości osobistej, utrzymywanej w sekrecie z obawy przed odrzuceniem lub przez dyskrecję. Może dotyczyć np. przynależności do (jakiejś) religii, organizacji, wyznawania jakichś przekonań politycznych, wykonywania wstydliwego zajęcia, bycia i n n y m: tu — bycia wampirem. To jeden z gatunków mowy mocno związany z dyskursem tożsamościowym (Kita 2014)¹².

Edward nie dokonuje bezpośredniego coming outu wobec Belli ani tym bardziej wobec rówieśników. Ale nie unika — po rozwikłaniu tajemnicy jego tożsamości przez dziewczynę — poruszania problematyki wampiryzmu. Po krótkim czasie mówienia bez użycia kluczowego wyrazu przełamuje się: słowo *wampir* i rozważania wampiryczne wkraczają jako temat lub mikrotemat do rozmów z ukochaną.

W *Zmierzchu* wampiry (Cullenowie) istnieją, żyją wśród ludzi, nie manifestują jednak swojej prawdziwej tożsamości — wprost przeciwnie: starannie ją ukrywają. Zgodnie z wampirzym kodeksem ma ona pozostać tajemnicą, której złamanie grozi karą unicestwienia. Kiedy więc Edward decyduje się położyć kres swojej egzystencji, dowiedziawszy się przez splot nieporozumień, że Bella zmarła, ma zamiar ujawnić się publicznie. Ma to być *coming out* niewerbalny: w południe Edward z obnażonym torsem (skóra wampira w świetle słońca skrzy się jakby była pokryta brylancikami) ukaże się na rynku włoskiego miasteczka, w którym siedzibę ma sprawujący władzę nad wampirami ród Volturich. Impakt tego czynu byłby podwójny: ze strony ludzi bohater narazi się na lincz (wszak

¹² O rozróżnieniu między tożsamością (językową) a dyskursem tożsamościowym zob. Uździcka 2014.

ci odczuwają odwieczny strach przed wampirami), ze strony zaś Volturich grozi mu wampirza śmierć jako sankcja za nieprzestrzeganie reguł.

Zatrzymajmy się nad samym słowem *wampir*; jak pisze Erberto Petoia: „Te dwa podstawowe tematy, krew, śmierć i ich wzajemne powiązania, leżą u podstaw mitu wampira, postaci, z której archetypami można spotkać się w świecie klasycznym, a która dopiero w pierwszej połowie XVIII wieku doczeka się dokładnej definicji. Rzeczywiście, termin »wampir« pojawia się po raz pierwszy w Europie w 1725 i 1731 roku, kiedy kilku dziennikarzy przytacza dwa przypadki wampiryzmu w Serbii. Wcześniej termin ten nie był znany. W 1732 termin pojawia się również w Anglii i w Niemczech i dopiero w 1762 użyty będzie na określenie nietoperza wysysającego krew zwierząt” (2003: 36).

Jego pochodzenie nie jest do końca wyjaśnione. To, co pewne, to słowiańskie korzenie leksemu nazywającego wykreowaną przez ludzką wyobraźnię postać¹³: „Dziś badacze — właśnie ze względu na uniwersalizm idei — dowodzą, że niekoniecznie należy szukać początków wampiryzmu zachodniego w folklorze Europy Wschodniej, zwłaszcza słowiańskiej, chociaż słowo »wampir« pochodzi właśnie stamtąd. Zresztą etymologia słowa »wampir« jest bardzo złożona” (Janion 2008: 17).

I dalej Maria Janion wskazuje drogi, jakie przeszło słowo *wampir*: „Niektórzy sądzą, że sam termin pochodzi z węgierskiego od jego słowiańskich derywatów. Heinrich Kunstmann zaś na podstawie analizy fonetycznej, która uchodzi za bardzo miarodajną, wywodzi wampira od imienia greckiego herosa Amfiaraosa (Amphiaraosa). Starosłowiański *qpyr* wziął się od bohatera, pod którym ziemia rozstała się i żywcem go pochłonęła. W tym miejscu — zapadnięcia się pod ziemię bohatera »żywego« po śmierci — powstała wyrocznia i świątynia. Serbski *wampir*, bułgarski *wampir*, rosyjski *upyr*, czeski *upir*, polski *wąpierz*, *upior*, północnogrecki *wampiras*, potem pod wpływem zapożyczonego z serbskiego niemieckiego słowa *Vampir*, upowszechnia się w rosyjskim, czeskim, polskim i nowogreckim w formie do dziś używanej: *wampir*, *vampire*. Widać, jak w historii słowa przeplatają się wpływy rozmaitych kultur europejskich” (Janion 2008: 17).

Stał się wampir bohaterem niezliczonych opowieści w dawnych kulturach oralnych, wkroczył do literatury pięknej (i innych sztuk) i od XIX wieku kontynuuje triumfalny marsz, działając na wyobraźnię odbiorców — zafascynowanych fenomenem nieumarłego. Jedną z ulubionych i multiplikowanych „w nieskończoność” postaci współczesnej kultury popularnej — określanej jako kultura bez granic (Strinati 1998) czy kultura globalna — swą nazwę generyczną zawdzięcza dawnemu folklorowi ziem słowiańskich.

Inny bohater *Zmierzchu*, wilkołak Jacob, wrogo nastawiony wobec Edwarda, wampira, który odebrał mu szansę zdobycia kochanej dziewczyny, używa wo-

¹³ Szerzej o słowiańskim pochodzeniu leksemu *wampir* zob. Stachowski 2005.

bec rywała i istot jemu podobnych słów pogardliwych. W jego ustach obraźliwie brzmią wypowiedziane z intencją dokonania obrazy i poniżenia takie określenia, jak *pijawka* czy *krwiopijca*, oba odnoszące się do zwyczajów zdobywania pożywienia: wampir to istota wysysająca krew z człowieka. Możliwym źródłem pokarmu są też zwierzęta — ich krew; jest o tym mowa w *Draculi* Brama Stokera, w *Wywiadzie z wampirem* Anne Rice, a w cyklu *Zmierzch* to podstawowe i jedyne pożywienie rodziny Cullenów, którzy nazywają się z tego powodu wegetarianami, ponieważ wykluczyli ze swojego jadłospisu krew ludzką, tym samym unikając naturalnej dla wampirów transgresji tabu krwi, szczególnego typu tabu pokarmowego¹⁴).

Pijawka, choć przynosząca człowiekowi ulgę w chorobie¹⁵, w warstwie symbolicznej jest traktowana jako upostaciowienie zła¹⁶. Stanowi metaforyczne określenie kogoś, kto pasożytuje na kimś, wykorzystuje innego. O ile pijawkę racjonalność potoczna utożsamia z dosłownym piciem krwi, o tyle *krwiopijca* jest traktowany prymarnie w trybie metaforycznym jako wyzyskiwacz, okrutny kapitalista. Przez dziesięciolecia użycie tego słowa było mocno naideologizowane, zgodnie z marksistowską filozofią teorii wyzysku klasy robotniczej przez kapitalistów. Znaczenie strukturalne ‘ten, kto pije krew’¹⁷ przy literalnym rozumieniu krwi jako płynu ustrojowego ważnego dla życia schodzi na plan dalszy. Dzisiejsza literatura wampiryczna¹⁸, stosująca ten leksem w sensie dosłownym (zgodnie ze znaczeniem strukturalnym), odświeżyła jego etymologię. Słowo zleksykalizowane uległo deleksykalizacji.

Jake, nazywając tak wampiry, jako właściwość ważną, charakteryzującą, zasługującą na utrwalenie w nazewnictwie identyfikującym, uznaje ich zwyczaje pokarmowe — łamanie tabu krwi. Na marginesie zauważmy: można dostrzec pewien negatywny potencjał w słowach nazywających ludzi/narodowości ze względu na preferowane lub uznawane za oryginalne potrawy, np. lekceważące *zabojad*¹⁹ czy *makaroniarz* lub *kartoflarz*.

Same wampiry jako dominantę w zwyczajach nazewniczych wykorzystują nieśmiertelność, nawet jeśli nie jest ona absolutna i bezwyjątkowa. Wampira można bowiem zgładzić — o tym przekonują już dawne opowieści (osikowy kołek!). Śmiertelnie niebezpieczne też jest dla nich działanie światła dziennego.

¹⁴ Zob. Kowalski 2007, hasło *krew*. Por. też Roux 2013.

¹⁵ Hirudoterapia, znana od wieków, stosowana w medycynie ludowej, nadal ma swoich zwolenników. Por. też: <http://nauka.newsweek.pl/pijawka---zwierze-powszechnego-uzytku,106317,1,1.html> [data dostępu: 30.03.2014].

¹⁶ Por. wyjaśnienie znaczenia sennego marzenia dotyczącego pijawki: <http://sennik-mistyczny.pl/?p=1845> [data dostępu: 30.03.2014].

¹⁷ Z możliwością ‘to, co pije krew’, np. gatunek nietoperza, komar.

¹⁸ Por. m.in. powieść Christophera Moore’a *Krwiopijcy* (ang. *Bloodsucking Fiends*, 1995), tłum. Jacek Drewnowski (Warszawa 2008).

¹⁹ W języku angielskim też występuje analogiczne określenie: *froggy* (potoczne, pejoratywne), *frog-eater* (potoczne, pejoratywne).

Nowoczesne wampiry, odporne na działanie światła słonecznego, znają inne, drastyczne sposoby efektywnego unicestwienia istot sobie podobnych. Rozmyślają też o samobójstwie, co, choć niełatwe, to jednak jest wykonalne. Jesteśmy świadkami samobójstwa wampira u Anne Rice (*Wywiad z wampirem*, *Wampir Lestat*), a w *Zmierzchu* to jeden z istotnych punktów kulminacyjnych fabuły: zrozpaczony po (rzekomej) śmierci Belli Edward — na wzór Szekspirowskiego Romea, któremu wcześniej zazdrościł możliwości doznania ukojenia w śmierci po stracie ukochanej — postanawia zadać sobie śmierć, przed czym ratuje go w ostatniej chwili właśnie Bella. Tym niemniej nieśmiertelność, rozumiana jako bycie w świecie ponad miarę liczoną długością życia ludzkiego²⁰, waloryzowana pozytywnie jako przekroczenie wszelkich ograniczeń czasowych, staje się podstawą procesu autonominacyjnego.

W różnych kulturach istnieje również (nieobecne w świecie powieściowym *Zmierzchu*) nazwa *nieumarli* (*Undead*). To zresztą określenie generyczne (podobnie jak *ożywieńcy*, *martwiaki*) istot z różnych kultur i mitologii, a odnoszące się do bytów, które przekroczyły nieprzekraczalną w rzeczywistości granicę życia i śmierci: stwory te są ciałami zmarłych, u których proces śmierci został zakłócony lub które zostały ożywione za pomocą czarów, rytuałów czy magicznych mikstur. Wracają one do świata żywych, same pozostają jednak martwe. Należą do nich — poza wampirami — duchy²¹, zombi, kościotrupy, strzygi, lisze (lisze), ghule, barghesty.

W innym bestsellerowym cyklu wampirycznym stworzonym przez Charlainę Harris *The Southern Vampire Mysteries*²² opowiadający o Sookie Stackhouse — kelnerce-telepatce z Luizjany²³ wobec wampirów używa się określenia *martwi*²⁴. Ten motyw: martwy, czyli niezmienny, spetryfikowany korporealnie, pojawia się w rozterkach Rosalie (przybranej siostry Edwarda), która

²⁰ Por. „Wieczność jest zaledwie przeżywaniem jednego ludzkiego żywota po drugim”. A. Rice: *Wampir Lestat*.

²¹ Zob. romantyczne Mickiewiczowskie *Dziady*.

²² Książki Charlainy Harris sprzedały się na świecie w kilkunastu milionach egzemplarzy. To pierwsza autorka, której siedem książek równocześnie znalazło się na liście bestsellerów „New York Timesa”. <http://lubimyczytac.pl/autor/5091/charlaine-harris>. Strona *True Blood* na Facebooku miała w lutym 2014 roku ponad 11 milionów fanów (<https://www.facebook.com/TrueBlood?fref=ts>).

²³ Na jego podstawie HBO nakręciło serial *Czysta krew* (*True Blood*), cieszący się wielkim powodzeniem.

²⁴ Por. tytuły powieści: *Martwy aż do zmroku* (*Dead Until Dark*, 2001), *U martwych w Dallas* (*Living Dead in Dallas*, 2002), *Klub Martwych* (*Dead Club*, 2003), *Martwy dla świata* (*Dead to the World*, 2004), *Martwy jak zimny trup* (*Dead as a Doornail*, 2005), *Definitywnie martwy* (*Definitely Dead*, 2006), *Wszyscy martwi razem* (*All Together Dead*, 2007), *Gorzej niż martwy* (*From Dead to Worse*, 2008), *Martwy i nieobecny* (*Dead and Gone*, 2009), *Dotyk Martwych* (*A Touch of Dead*, 2009) (zbiór opowiadań, których akcja rozgrywa się w świecie Sookie Stackhouse), *Martwy w rodzinie* (*Dead in the Family*, 2010), *Martwy wróg* (*Dead Reckoning*, 2011), *Pułapka na martwego* (*Deadlocked*, 2012) i *Na zawsze martwy* (*Dead Ever After*, maj 2013).

jako tragiczne odczuwa swoje odczłowieczenie, niemożność przeżywania życia w całym jego bogactwie faz.

Nazywaniu wampirów służy kilka leksemów o różnych konotacjach i różnych odcieniach emocjonalnych, które „podświetlają” różne aspekty ich bycia w świecie²⁵. Bierze się pod uwagę status egzystencjalny: *nieumarły*, ale i *martwy*, oraz *nieśmiertelny* (choć bardziej adekwatne byłoby: *długożyjący*, *długowieczny*). Nominacje zwracają też uwagę na sposób odżywiania się wampira. Poza wyrazem *wampir*, nazwy nie są neutralne. Służą pozytywnej (auto)prezentacji lub pogardliwej, obraźliwej, lekceważącej deprecjacji. Nawiasem mówiąc, w tym repertuarze brakuje słowa oddającego istotę współczesnych wampirów, a mogłoby nim być *niezmienni*:

My się nie zmieniamy. Doskonalimy tylko swoją istotę.

A. Rice: *Królowa potępionych*, s. 134

Wampir: bohater repulsywno-atraktywny (aspekt korporalny i psychiczny oraz społeczny)

Wampir to postać istniejąca w kulturach i mitologiach społeczeństw z różnych miejsc świata, w różnych tradycjach²⁶: „L’upir dans le monde slave, le strigoï en Roumanie, la chupacabra en Amérique centrale, la goule dans le monde oriental ou encore le gaki au Japon” (Salagean 2009: 5). Łączy je to, że są stworzeniami nieumarłymi żywiącymi się krwią ludzką i/lub ludzkim ciałem (antropofagiczne)²⁷. To wampir nazywany folklorystycznym. Budzi on wstręt i lęk. Lęk pogłębia się, kiedy w świecie rzeczywistym pojawiają się zbrodniarze nazywani wampirami²⁸. Historia zna ich wielu: Gilles de Rais (XIV wiek), Wład Tępeś (XV wiek)²⁹, Erzebet Bathory (XVII wiek). To dzięki Władowi Palownikowi i Elżbiecie Batory uznano Bałkany, a zwłaszcza Rumunię (Transylwanię), za kolebkę wampirów.

²⁵ Sam wampir tak widzi swój gatunek: „Rzekłbym, iż nieodłączną cechą naszego gatunku jest skrajny indywidualizm, wielość międzyosobniczych różnic, swoista płynność takich pojęć jak przyjaźń, jedność, wspólnota dusz”. A. Rice: *Posiadłość Blackwood* (http://pl.wikiquote.org/wiki/Anna_Rice#Posiad.C5.820.C5.98.C4.87_Blackwood [data dostępu: 24.11.2014]).

²⁶ Zob. np.: Janion 2008; Bunson 1993; Gripari, ed. 1977; Kowalski 2000; Lecou-teux 2007; Petoia 2003; Schmitt 2002; Valls de Gomis 2005.

²⁷ Por. „Klasyczna definicja wampira utożsamia go z duchem zmarłej osoby lub jej trupem, ożywionym przez własnego ducha lub demona, który powraca, żeby zakłócać spokój żywym, pozbawiając ich krwi lub jakiegoś podstawowego organu w celu zwiększenia własnej vitalności”. Petoia 2003: 35.

²⁸ Zob. m.in. Twiss 2005.

²⁹ Por. Cazacu 2007; Czamańska 2003.

W dwudziestowiecznej Polsce w latach sześćdziesiątych postrach budził „wampir z Sosnowca” (por. np. Dziadul 2010). Mniejszą sławę zyskał inny zbrodniarz, którego zwyczaj zbliżały do prototypowego wampira, zwany „wampirem krakowskim” (por. Karol Kot — *Wampir z Krakowa. Pił krew, mordował i siał postrach*, 2013). Do tej galerii postaci „wampirów” godzi się dodać konsekwentną stylizację popularnego dziennikarza Tomasza Beksińskiego, który swoim wyglądem i zachowaniami nawiązywał do mrocznego Nosferatu³⁰.

Literacki portret człowieka wampira (człowieka nazwanego — przez prasę — wampirem, z powodu przypisywanych mu działań transgresywnych) przynosi wstrząsające dzieło Jacques’a Chessex’a *Wampir z Ropraz* (2009). Rozkopany grób, gwałt na zmarłej dwunastoletniej dziewczynce, rozcłonkowanie jej ciała, kanibalizm — to spowodowało, że sprawcę nazwano natychmiast *Wampirem z Ropraz*.

Ukształtowany przez kulturę i literaturę europejską obraz wampira, jaki powstaje u współczesnego uczestnika świata kultury popularnej³¹, można tak ująć: istota nieumarła, o rzucających się w oczy wydłużonych, spiczastych i ostrych kłach, o ponadnormatywnej wrażliwości na światło słoneczne/dnia, wyłaniająca się z trumny, by ukoić pragnienie świeżej krwi ludzkiej, co jest warunkiem koniecznym jej egzystencji wampirycznej³². Takie wyobrażenie wampira, jego obraz słowny i wizualny, ukształtowały się w toku historii, a to oznacza, że podlegało i podlega ewolucji.

Wampir stał się wynalazkiem kulturowym, który literatura, a w dwu ostatnich stuleciach także (a może głównie) kino zmitologizowały i upowszechniły na szeroką skalę — w przestrzeni kultury popularnej³³. Takiego wampira nazywa się literackim³⁴.

Zrodzona w świecie przedstawionym wykreowanym przez Irlandczyka Brama Stokera w powieści *Dracula* (1897) figura wampira literackiego leży u pod-

³⁰ Zob. Grzebałkowska 2014, zwłaszcza rozdz. *Nosferatu*.

³¹ Jak mówi Zygmunt Bauman: „Wszyscy jesteśmy w niej zanurzeni, czy tego chcemy, czy nie” (Halawa 2008: 310).

³² Od innych istot nieumarłych wampira odróżnia potrzeba picia krwi, dla niego żywotna, posiadanie ciała, które jest zdolne do poruszania się (w odróżnieniu od duchów), posiadanie świadomości (w przeciwieństwie do zombi).

³³ Por. „W naszej epoce powszechność mitu wampira została potwierdzona przez najbardziej uniwersalną ze sztuk — przez film. Filmy o Draculi i innych wampirach, a także o kobietach fatalnych, zwanych wampami, idą w setki. Już nie trzeba udawać się na rozstajne drogi, aby spotkać mrowie wampirów. W masowej kulturze amerykańskiej wykształciła się cała ogromna dziedzina twórczości wampirycznej; obejmuje ona popularne filmy, programy, powieści, gry komputerowe”. Janion 2008: 9; zob. też Śmiałkowski 2010.

³⁴ Por. m.in.: Dun-Mascetti 2010; Gemra 2008; Jarrot 1999; Salagean 2009; Śmiałkowski 2010; Zwolińska 2002.

staw jego modernizacji i archetypizacji w wieku XX³⁵. Zafascynował on twórców różnych dziedzin sztuki (literatura, film, malarstwo, muzyka), podobnie jak podbił serca odbiorców. Czarnowłosa, o gładkich wypomadowanych włosach arystokrata w wieczorowym stroju i czarnej pelerynie z czerwoną jedwabną podszewką (taki wizerunek stworzył Bela Lugosi) usuwa w cień bezkształtne, abiektalne monstrum Nosferatu Murnaua (1922). Początkowo bezrozumny potwór ogarnięty pasją picia ludzkiej krwi, pozbawiony psychiki wampir, zyskuje podmiotowość, humanizuje się³⁶. W drugiej połowie XX wieku bohaterowie wampiryczni zyskują głos, stają się narratorami opowieści. Mogą snuć — samodzielnie — swoją opowieść o byciu ani żywym, ani umarłym. W ten sposób czytelnik zyskuje dostęp do świata mu niedostępnego, świata po śmierci. Doświadczenie niedane człowiekowi — być po śmierci — może zostać udostępnione werbalnie³⁷ przez wampira; mediatyzacja z perspektywy wampira nadaje mu inną niż człowiecza perspektywę.

Dokonuje się zatem uczłowieczenie wampira, a czytelnik zaczyna się z nim identyfikować, odczuwa empatię, więcej: kocha go. Narracja pierwszoosobowa pozwala lepiej poznać wampira, wypracować sobie opinię o nim. Wampir zaczyna „żyć”, a to oznacza, że uczestniczy też w życiu człowieka. Postaci są pogłębione, złożone, podlegają heroizacji. Nieśmiertelny, niezniszczalny, silny fizycznie, piękny, o odczuwaniu pozazmysłowym, mający rozmaite talenty — krótko mówiąc: ideał człowieka, supermen. Mają też rozterki ontologiczne, egzystencjalne. Nieśmiertelność odczuwają jako przeżywanie samotności. Dręczy ich egzystencjalna nuda. Rozmyślają o samounicestwieniu, samobójstwie — co w ich przypadku jest prawie niemożliwe.

Akt przemiany to nie pozbawienie życia istoty zwampiryzowanej, lecz akt dający jej akces do innego świata, do innego typu egzystencji, do innych doświadczeń i doznań³⁸. Często to humanitarny gest ratowania drugiego. To także wejście w nowy związek między dwiema istotami, już nie ludźmi — z ich ograniczeniami.

³⁵ Pierwszym nowoczesnym opowiadaniem wampirycznym jest *The Vampyre* Johna Williama Polidoriego (1819). Zob. też Sokalska 2013. Wampir z powieści brytyjskich XIX wieku ma arystokratyczne pochodzenie, jest antybohaterem, ekscentrykiem, fascynuje otoczenie swoją mroczną naturą.

³⁶ Por. np. Wałaszewski 2002; Butler 2010.

³⁷ Amerykański pisarz zajmujący się fantastyką Fred Saberhagen podejmuje w 1975 roku historię sławnego hrabiego Draculi, oddając mu głos. Biografia hrabiego opowiedziana na 9 kasetach magnetofonowych zawiera jego własną wersję znanych z powieści Stockera faktów. Dracula wyjaśnia np. to, że zanik czynności życiowych u wampira (jego śmierć jako człowieka) nie oznacza zaniku emocji, w tym miłości. Tytuł: *Dracula Tapes*.

³⁸ W powieściach nurtu wampirycznego ważnym motywem stają się „narodziny” wampira, moment przejścia od bycia człowiekiem do bycia wampirem. Można tę fazę zestawić z doświadczeniem przychodzenia na świat *pod dwiema sześćdziesięciowiecowymi żarówkami* Oskara, bohatera i narratora *Blaszanego bębenka* Güntera Grassa (1959).

Wampir staje się figurą nowoczesności: aktywny, panujący nad swoimi potrzebami, zdeterminowany przez swoją naturę, ale zdolny do ciągłej odnowy — by podążać za czasem.

Personalalia jako znak tożsamości indywidualnej

Imię i nazwisko pełnią funkcję identyfikacyjną, służą jednoznacznemu wskazaniu jednostki, wyodrębnieniu jej spośród ludzi (zob. Bugajski 2014). Zasadniczo żaden z tych tworów onomastycznych nie jest wynikiem/przejawem decyzji noszącego go człowieka. Nazwisko jest dziedziczone lub przybierane w momencie zmiany stanu cywilnego, imię jest nadawane przez rodziców i przypisywane dziecku w urzędzie stanu cywilnego lub w kościele. Dokumentem potwierdzającym istnienie człowieka o potwierdzającym jego tożsamość jest metryka i dowód osobisty.

W nadawaniu dzieciom imion dostrzegalne są mody, których przejawem jest znaczna częstotliwość pewnych imion nadawanych w danym czasie. Bellę zaskakują imiona przyciągających uwagę uczniów — Edward, Emmett, Rosalie, Jasper i Alice. Budzi to jej refleksję:

Dziwne imiona, pomyślałam, rzadko spotykane. Chyba w pokoleniu naszych dziadków. Ale kto wie, może taka tu jest moda? Może to małomiasteczkowe imiona?

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 22

Rzeczywiście, dziewczyna ma rację: nosiciele tych imion — mimo młodego wyglądu — urodzili się znacznie wcześniej niż ich szkolni pozorni rówieśnicy. Edward to rocznik 1901, Alice urodziła się w tym samym roku (przemieniona w wampira w 1920), Emmett — w 1915 (wampir od 1935), podobnie Rosalie (jako wampir narodziła się w 1935), a Jasper — w 1844 (by zostać wampirem w 1863). To imiona w formie oficjalnej postaci *Zmierzchu* i one są też w użyciu komunikacyjnym. Tylko z rzadka (i trudno to przypisać jakimś specjalnym okolicznościom) pojawiają się formy skrócone: Emm, Rose, Jass. Zakochana para — Bella i Edward — posługuje się tymi tylko formami swoich imion, bez używania hipokorystycznych skrótów³⁹. Postać *Bella*, forma skrócona od *Izabella*, jest tym, co wybrała sama nosicielka. Ta jest konsekwentna w swojej decyzji: wobec osób zwracających się do niej *Izabella/Izabello* zawsze pada korekta: *jestem Bella/po prostu Bella*. Zdrobienie *Edzio*, używane przez wilkołaka rywala, ma odcień zdecydowanie ironiczny.

³⁹ Ale ojciec Belli i zakochany w niej Jacob stosują formę skróconą *Bells*.

W kontaktach powieściowych zakochanych nie ma, co może zaskakiwać, żadnych afektonimów⁴⁰: wyłącznie formy oficjalne — *Bello/Bella* (ze zdecydowaną przewagą formy wołaczowej) i *Edwardzie/Edward* (z przewagą formy wołaczowej). Obserwacja mownych zachowań zakochanych przekonuje o ich skłonności do nadawania ukochanej osobie specjalnych nominacji (nawet jeśli są powtarzalne, to w prywatnym idiolekcie pary nabywają cechy wyjątkowości). Dlatego mocno odczuwalna jest ta powściągliwość młodych bohaterów cyklu Stephenie Meyer, a nawet pewna oficjalność w zakresie nazywania partnera.

Bella po poślubieniu Edwarda przybiera jego nazwisko, co zakochany wampir chętnie podkreśla, nazywając ją pieśczośliwie i z dumą *panią Cullen* — mimo wcześniejszego oporu dziewczyny wobec zmiany nazwiska jako czegoś nienowoczesnego, nieodpowiadającego duchowi „jej czasu”.

Edward także zmienił nazwisko, a stało się to po przemianie w wampira dokonanej przez Carlisa Cullena, który tym samym stał się jego przybranym ojcem i tak też jest traktowany przez niego. Edward Anthony Masen II, ur. 20 czerwca 1901 w Chicago, w 1917 roku padł ofiarą epidemii grypy zwanej hiszpanką, która pochłonęła do 100 milionów ofiar na świecie. Matka umierającego chłopaka, już w agonii, błaga lekarza o ratowanie syna. Lekarzem jest wampir, który spełnia prośbę: jedynym ratunkiem jest przemienienie młodego człowieka w wampira. Pandemia pochłonęła jeszcze jedną ofiarę, której odejścia nikt nie zauważył. Edward Anthony Masen umarł, narodził się Edward Cullen.

Wspólnym mianownikiem obu zmian nazwiska jest to, że nowe nazwisko jest nazwiskiem stwórcy kolejnego wampira-towarzysza: w przypadku Belli jest to jej ukochany i mąż, w przypadku Edwarda — „przyszywany” ojciec. Wampirza rodzina powiększa się, relacje rodzinne stają się bardziej złożone.

Relacje w świecie wampirów

Wampiry do XX wieku były samotnikami, żyjącymi z dala od ludzkiego świata. Człowiek stanowił dla nich obiekt pożądania — jako dawca płynu koniecznego do przedłużania egzystencji wampira. Krótko i dosadnie mówiąc: to żyjący pokarm.

W *Kronikach wampirów* potrzebują towarzysza — i wtedy go tworzą. Łączą się też w społeczności, które jednoczy w istocie sam fakt bycia wampirem. Związki Louisa de Point du Lac i Lestata de Lioncourt, Louisa, Lestata i Klaudii, Armanda i Lestata, a potem także Louisa przypominają człowiecze związki, ze złożoności relacji, ich niejednoznacznością.

⁴⁰ Poza chyba tylko jednym retorycznym i formułicznym pytaniem Edwarda: *I co mam z tobą zrobić, dziewczyno?*, zadany po tym, jak dziewczyna traci przytomność po intensywnym pocałunku.

W *Zmierzchu* wampiry wegetariańskie⁴¹, które pokonały impuls picia krwi ludzkiej (istnienie gwarantuje im krew zwierzęca), tworzą rodziny — na wzór rodzin ludzkich. Bohaterami cyklu jest mieszkająca od pewnego czasu w Forks rodzina Cullenów. Więzy krwi (choć to określenie w tym przypadku wymaga pewnej redefinicji, są one bowiem mocno udosłownione) są bardzo ważne dla członków rodziny, która się kocha, szanuje, wspiera. Niebezpieczeństwa im grożące wzmacniają więź, w obronie zagrożonego pozostali są gotowi na wszystko, także na ryzyko unicestwienia. Solidarność rodzinna jest tym, co cementuje grupę. Rodzinę Cullenów łączy też przyjaźń z innymi rodzinami wampirów, którzy wyrzekli się krwi ludzkiej. Wszyscy oni odczuwają szacunek dla życia ludzkiego. Mimo natury wampirzej unikają zadawania śmierci człowiekowi. Żyją zwykle obok ludzi, mieszkają na uboczu, ale wejście w świat ludzki nie stanowi dla nich problemu. Są pomocni, wykonują zawody zaufania społecznego, przynoszące ludziom pożytek — Carlisle Cullen jest lekarzem w miejscowym szpitalu, a to przecież wymaga nieustannego kontaktu z krwią rannych, chorych. Sam wyjaśnia powody bycia lekarzem — mimo katuszy, które wywołuje w nim zapach ludzkiej krwi: to altruizm i chęć wykorzystania zdolności ponadnormalnych.

Od wampira samotnika, odludka do wampira zintegrowanego (lub przynajmniej podejmującego taką próbę) z ludzką społecznością⁴² (choć w przypadku *Zmierzchu* wampiry nie dokonują coming outu) — to droga, jaką przeszła ta postać kultury popularnej w XX wieku.

Lew zakochał się w jagnięciu: zakochany wampir

Na tożsamość człowieka składa się jego życie emocjonalne, czyli m.in. miłość. W świecie wampirów folklorystycznych i wczesnych kreacji literackich wampir był istotą pozbawioną doświadczenia w sferze *psyche*. Kierowały nimi popędy, nieodparte pragnienie krwi, a wampiry literackie mogły doświadczać pożądania erotycznego. Człowiek był tylko obiektem służącym zaspokajaniu głodu. W XX wieku wampiry — uczłowieczone, żyjące wśród ludzi — zaczęły widzieć w człowieku nie tylko „pokarm”, ale instrumentalne/funkcjonalne podejście do niego zastąpiły podejściem podmiotowym. Zaczęły żywić uczucia „ludzkie”.

Slogan towarzyszący elektryzującemu afiszowi filmu Francis Forda Coppoli *Dracula* (1992) brzmi *Love never dies*. I jest to film o miłości, która staje się

⁴¹ Zob. Housel, Wiśniewski, Irvin 2009.

⁴² Koegzystencja ludzko-wampirza przechodzi różne stadia, co widać w cyklu powieściowym Charlaine Harris i w serialu produkowanego przez HBO na jego podstawie *Czysta krew*.

tajemniczą siłą prowadzącą Draculę (zwampirzonego w XV wieku) przez stulecia ku Minie (schyłek XIX wieku), przypominającej mu żonę, zmarłą śmiercią samobójczą. To przecież jej tragiczne odejście zadecydowało o przeznaczeniu samego Draculi: oszałały z rozpacz, dokonuje świętokradztwa poprzez zbezczeszczenia krzyża. Wieczne pragnienie krwi to przekleństwo, które jest karą za znieważenie świętości. Kiedy Dracula odnajduje Minę (ta widzi go w postaci przystojnego młodego człowieka), ofiaruje jej swą krew jako dar miłości, co młoda kobieta przyjmuje dobrowolnie.

Zmierzch jest opowieścią o fascynacji od pierwszego wejrzenia, pierwszego impulsu po skrzyżowaniu spojrzeń, ale uczucie nie rozwija się tak harmonijnie, jak powinna wyglądać pierwsza, szkolna odwzajemniona miłość nastolatków: bo przecież widzimy oczarowaną rówieśnikiem siedemnastolatkę i nieodparte wzajemne przyciąganie (choć nie bez walki z uczuciem ze strony chłopaka). Sprawa komplikuje się, gdy nastolatka poznaje nieoczekiwaną i niezwykłą prawdę: jej ukochany jest wampirem⁴³. To oznacza, że może być nieśmiertelny i przez wieki zachowywać wygląd nastolatka, podczas gdy ona — istota ludzka — podlegać musi działaniu czasu: starzeje się, by, gdy nadejdzie pora, umrzeć. Czas miłości dla niej jest ograniczony, jej kres wyznaczy śmierć. Dla niego miłość może trwać wiecznie. To powód, by Bella dążyła do tego, żeby stać się wampirem, to bowiem pozwoli jej być z ukochanym na zawsze, a ich miłość uczyni wieczną — dla obojga.

Opowieści o „nowych” wampirach wprowadziły do legendy wampirycznej nowy wątek: wampir stał się istotą kochającą i kochaną, doświadczającą miłości odwzajemnionej, która może determinować jego istnienie, i werbalizującą swoje uczucia. Partnerem może być wampir lub człowiek: „normalny” czy przekształcony w wampira. To ważne, bo wyznacza perspektywę czasową: nadaje wyrażeniom *wieczna miłość/miłość na wieki* i wyznaniu *wiecznie będę cię kochać*⁴⁴ nowe znaczenie, a czyni redundantną przysięgę: *będę cię kochać aż po kres życia*. Już nie zhiperbolizowane zapewnienie, nierealne do spełnienia w rzeczywistości ludzkiej, gdzie śmierć jest nieodłącznym elementem życia, lecz komisyw zyskuje solidne podstawy. *Wieczność* w wampiryzm wyznaniu miłosnym przybiera wymiar transcendentny, nieograniczony ramami ludzkiego życia. Banalizacja formuły zostaje unieważniona przez tożsamość wyznające-

⁴³ Zob. Rawski 2014.

⁴⁴ Por. prośbę o rękę:

„— Isabella Swan? [...]

— Przysięgam kochać cię przez całą wieczność — każdego dnia wieczności z osobna. Czy wyjdiesz za mnie? Chciałam mu powiedzieć wiele rzeczy, z których część nie byłaby wcale miła, a inne z kolei zawierałyby tyle przesłodzonych wyrażen, że pewnie samego Edwarda zaskoczyłabym swoim romantyzmem. Żeby się nie skompromitować w żaden z tych dwóch sposobów, szepnęłam:

— Tak”. S. Meyer: *Zaćmienie*, s. 409.

go: wampira potencjalnie nieśmiertelnego, dla którego wieczność jest oczywistą składową jego bycia w świecie.

Czterotomowy cykl Stephenie Meyer jest w istocie jedną wielką opowieścią o miłości: bohaterowie doświadczają jej, myślą o niej, mówią o niej, podobnie jak czyni to ogromna część autorów literatury pięknej. Miłość jest esencją egzystencji ogromnej liczby postaci wykreowanych przez postaci. Wyznanie miłosne można uznać za jeden z najpopularniejszych gatunków mowy zarówno w życiu, jak i w literaturze (Kita 2007). Częsty, fundamentalny dla człowieka (nie tylko zakochanego), powielany w nieskończoność w tekstach kultury o różnym statusie genologicznym, semiotycznym, przynależnych do „kultury wysokiej” i „kultury popularnej”, akt komunikacyjny polegający na wypowiedzeniu słów: *kocham cię*, w *Zmierzchu* zostaje odświeżony. Z ust zakochanego wampira padają wyznania pośrednie (z tomu 1.):

Lew zakochał się w jagnięciu.
Nie mam już siły trzymać się od ciebie z daleka.
Jestem... jestem nieswój, kiedy... nie ma cię w pobliżu.
Jesteś najlepszą rzeczą, jaka spotkała mnie w życiu.

A jednak kiedy Edward wypowiada kanoniczną postać wyznania — po wielokrotnych zapewnieniach o miłości wobec Belli, dziewczyna odczuwa to jako coś niezwykłego.

Popularność cyklu/„sagi” sprawia, że dialog Belli i Edwarda:

„And so the lion fell in love with the lamb...” he murmured. I looked away, hiding my eyes as I thrilled to the word.
„What a stupid lamb,” I sighed.
„What a sick, masochistic lion”.

www.en.wikiquote.org/wiki/Stephenie_Meyer

wchodzi do kanonu „skrzydlatych słów” o popkulturowej proveniencji, stanowiąc alternatywę dla klasycznego wyznania. Jakkolwiek w wyznaniu miłości nie oryginalność jest najważniejszym kryterium oceny (przecież jego odbiorcą nie jest profesjonalny krytyk czy wytrawny stylista, lecz osoba zakochana, dla której ważny jest sam fakt wypowiedzenia tych słów, a nie szata językowo-stylowa wyznania), to należy docenić wysiłek zakochanego, by zwerbalizować uczucie w formie zindywidualizowanej. W świecie powieściowym tak się nie dzieje, ale łatwo sobie wyobrazić, że te słowa mogą stać się czymś ważnym w historii (niekończącej się historii) konwersacyjnej zakochanych, wejść w skład ich prywatnego kodu miłosnego, przekształcać się w afektonimy, jakimi będą się nazywać zakochani.

Powieściowy *Zmierzch*, wprowadzając jako dominantę tematyczną miłość, a dominantę formalną: rozmowy o miłości — jako tekst bestsellerowy początku

XXI wieku — stanowi rehabilitację tego tematu rozmowy, a jednocześnie wchodzi w dialog ze stereotypem nastolatka czy szerzej: mężczyzny, niechętnego wobec mówienia o uczuciach, werbalizowania miłości.

Jako powieść, której bohaterami są wampiry, cykl Stephenie Meyer akcentuje kolejną „ludzką” fasetę figury wampira: wampira zakochanego i kochanego, wampira akceptowanego przez ludzką (na etapie początkowym związku) protagonistkę, zdolnego do wchodzenia w związek i w konsekwencji tworzenia go i trwania w nim — przez wieczność. Jako natomiast powieść o miłości w świecie człowieczo-wampirzym *Zmierzch* redefiniuje wyrażenie *wieczna miłość*, unieważniając jego metaforyczność⁴⁵. Dlatego też bohaterowie muszą zmienić tradycyjną formułę przysięgi małżeńskiej, by dostosować ją do ich wampirzej kondycji; tak mówi o niej Bella:

Słowa naszej przysięgi były proste — wypowiadały ją przed nami miliony par, żadna jednak tak niezwykła. Poprosiliśmy wcześniej pana Webera [który udzielał ślubu — M.K.] tylko o jedną niewielką zmianę, na którą przystał bez trudu: linijkę „dopóki śmierć nas nie rozłączy” zastąpiliśmy bardziej stosowną w naszym przypadku „tak długo, jak oboje będziemy żyć”.

S. Meyer: *Przed świtem*, s. 54

Bella: odkrywanie tożsamości Edwarda

Początkowe lata XXI wieku, małe amerykańskie miasteczko Forks (według spisu powszechnego z 2000 roku liczyło 3120 mieszkańców, 1169 gospodarstw domowych i 792 rodzin) w stanie Waszyngton, które uchodzi za najbardziej deszczowe i zachmurzone miejsce w USA. W środku roku szkolnego przybywa do niego siedemnastoletnia Bella, by zamieszkać z ojcem. Już pierwszego dnia w nowej szkole jej uwagę przyciąga zadziwiająca swym wyglądem grupa, a zwłaszcza „chłopak o kasztanowych włosach”. Ale on reaguje na jej widoczny zachwyt dziwnie, nietypowo, bo mieszkanką niechęci i nieukrywanego wstrętu. Dystans czy nawet odrzucenie ze strony chłopaka stopniowo ustępuje, fascynacja staje się dwustronna. Młodzi ludzie zaczynają się wzajemnie poznawać. Padają pytania w takiej sytuacji emocjonalnej oczywiste i mniej oczywiste. Proste pytanie wywołuje odpowiedź jednoznaczną, ale już kolejna wymiana brzmi niezwykle:

— Ile masz lat?

— Siedemnaście — odparł bez namysłu.

⁴⁵ Por. „Ze wszystkich rzeczy wiecznych miłość trwa najkrócej”. (J.L. Wiśniewski: *S@motność w sieci*. Warszawa 2001).

- I od jak dawna masz tych siedemnaście lat?
 Wargi Edwarda drgnęły. Patrzył przed siebie.
 — Jakiś czas — przyznał w końcu.

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 153

Pogłębiająca się intymność relacji sprawia, że dziewczyna (a wraz z nią i czytelnicy) dowie się, co oznacza enigmatyczne sformułowanie: *jakiś czas*: chłopak wyznaje, że urodził się w 1901, a od 1918 roku jest wampirem, czyli zachowuje wygląd siedemnastolatka.

Dziewczyna na razie jednak bacznie też obserwuje nowego kolegę. Zauważa nie tylko jego urodę, ale też niezwykle właściwości, których nie potrafi zrozumieć i zinterpretować. Wie jedno: Edward nie przypomina przeciętnego licealisty (*Grupa krwi w: Zmierzch*). I wyznaje mu rozterki jego dotyczące: „Zastanawiam się, kim naprawdę jesteś” (*Historie mrozące krew w żyłach w: Zmierzch*).

Przypadkowa wzmianka o rodzinie Cullenów podczas wyjazdu nad morze z kolegami szkolnymi wywołuje w niej potrzebę dowiedzenia się czegoś więcej, co się jej udaje. Indiański towarzysz z czasu dzieciństwa, z wakacji, które po rozwodzie dziewczyna spędzała u ojca w Forks, wprowadza ją w tajemniczy i mroczny świat legend swojego plemienia. Występują w nich postaci zwane *Zimnymi*, a mowa jest też o rodzinie Cullenów, która przed wieloma laty przybyła na te ziemie i zawarła pakt ze starszyzną, wyznaczający warunki koegzystencji. Po powrocie z wycieczki Bella dokonuje eksploracji zasobów internetowych, co dostarcza jej kolejnej porcji wiedzy. Tak wyposażona, formułuje hipotezę, której prawdziwość może potwierdzić tylko sam Edward. Dialogi filmowe ten bynajmniej niekrótki proces dochodzenia do zaskakującej prawdy ujmują skrótoowo słowo:

Bella Swan: Wiem, kim jesteś.

Edward Cullen: Powiedz to, na głos. Powiedz to.

Bella Swan: Wampir.

Edward Cullen: Boisz się?

Bella Swan: Nie.

[http://pl.wikiquote.org/wiki/Zmierzch_\(film\)](http://pl.wikiquote.org/wiki/Zmierzch_(film))

W powieści proces odkrywania prawdziwej tożsamości ukochanego kończy konkluzja Belli, której sprzyja to, że dziewczyna znajduje się wówczas na pograniczu rzeczywistości i snu, a jego logika może wymykać się dziennej racjonalności:

Z początku nic nie układało się w logiczną całość, ale przekraczając granicę snu, byłam już absolutnie pewna kilku rzeczy:

Po pierwsze, Edward pochodził z rodziny wampirów, po drugie, dręczyło go pragnienie — na ile był je w stanie pohamować, nie wiedziałam — pragnienie,

by posmakować mojej krwi. Po trzecie wreszcie, byłam w tym wampirze bezwarunkowo i nieodwołalnie zakochana.

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 161—162

To rodzaj miłości **pomimo**, miłości bezwarunkowej. Bella, świadoma stereotypu wampira, znająca legendy wampiryczne, wiedząca o grożącym jej niebezpieczeństwie, wybiera miłość do wampira, wampira wegetarianina, wampira dobrego, ale jednak wampira.

Bella odkrywa tożsamość ukochanego, nazywa ją, najpierw w sposób eufemistyczny, omowny, po jakimś czasie jednak ustala się zwyczaj nazywania rzeczy — wampiryczności Edwarda — po imieniu, i to przez obie strony związku.

Dwoistość tożsamościowa: człowiek i wampir

Edward nigdy nie zapomina, kim był i kim jest. A jest obecnie wampirem. Stał się nim za sprawą innego wampira, który poszukiwał towarzysza dla swojej samotnej wędrówki przez czas. Uratował więc umierającego siedemnastoletniego chłopca, ofiarowując mu dar wiecznej egzystencji, ale tym samym zmieniając na wieki jego naturę.

Przez siedemnaście lat Edward był jednak człowiekiem. Częstka ludzkiej istoty w nim przetrwała i trwa. Moralność ludzka musi zmierzyć się z naturą wampira, dla którego koniecznością życiową jest picie ludzkiej krwi. To warunek konieczny, by wampir mógł „żyć”.

Twórca Edwarda, który stał się jego przybrany ojcem, stworzył na własne potrzeby kodeks etyczny. Uznaje on za wartość najwyższą życie człowieka. Człowiek tym samym nie może być sfunkcjonalizowany: to dawca, pokarm. Carlisle siłą woli przezwycięża nieokiełznany wampirzy popęd do picia krwi człowieka, jej substytutem staje się dla niego i wampirów jemu podobnych krew zwierzęca. Stąd żartobliwe samookreślenie: *wampir wegetarianin*. Ten priorytet etyczny fundator rodziny wampirów przekazuje swoim bliskim, choć samoograniczenie się nie jest przez wszystkich przyjmowane bez walki. Edward jako młody wampir przeżył okres buntu przeciw zasadom narzucanym mu przez ojca. Zdecydowało jednak poczucie, że zabijanie to zło. Edward często powtarza: nie chcę być potworem. Walkę z naturą wampira determinuje jego światopogląd. Działania podporządkowane są chęcią bycia „dobrym wampirem”, wampirem nieniszczącym człowieka, niezagrożającym mu (zob. Housel, Wiśniewski, Irvin 2009). A jednak Edward, choć „wegetarianin”, ma poczucie bycia potworem, który w każdej chwili może się wyzwolić spod kontroli „ludzkiej” kondycji wampira.

Krwiopijny wampir, walczący z impulsem picia życiodajnego płynu, *ex*-człowiek z poczuciem utraty duszy w momencie przejścia do innej egzystencji,

prowadzi nieustający dyskurs tożsamościowy. Rozterki egzystencjalne stają się przeszkodą, by ukochanej dać to, co bez wahania ofiarował Stokerowski Dracula Minie, która przyjęła dar bezwarunkowo. Edward walczy, by skłonić Bellę do rezygnacji z pragnienia stania się wampirem — a to po to, żeby być z obiektem swojej miłości ponad czas ludzki. To, co dla Belli jest darem, dla Edwarda oznacza przekleństwo. Zwampirzenie, w jego rozumieniu, przynosi w konsekwencji pozbawienie duszy, fundamentalnego atrybutu człowieczeństwa, zdehumanizowanie człowieka.

Bycie wampirem, według Edwarda, to rodzaj piętna. Wampir jest innym, jest obcym, jest wrogiem. Ten drapieżnik powstały, by polować na człowieka, tym bardziej jest niebezpieczny, że pociąga ofiarę swoim pięknem:

Jestem najniebezpieczniejszym drapieżnikiem na świecie. Wszystko we mnie ma cię przyciągać. Mój głos, moja twarz, nawet mój zapach. Nie wiem po co. I tak mnie nie prześcigniesz. I tak mnie nie pokonasz⁴⁶.

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 217

Choć sam Edward i jego rodzina nie zagrażają (starają się nie zagrażać) człowiekowi, on sam żyje z piętnem potwora, niebezpiecznej, niszczycielskiej bestii. Wchodzi w świat człowieka, żyje wśród ludzi, ale udając człowieka, nie ujawniając swojej prawdziwej tożsamości. Ta musi pozostać ukryta — dla bezpieczeństwa i wampira, i człowieka.

Potwór uwodziciel — to połączenie groźne i niebezpieczne dla ofiary, którą staje się człowiek. Nosi w sobie ciężar i poczucie winy za to, kim jest.

Edward wobec mitu wampirycznego

W odbiorze społecznym funkcjonuje obraz wampira, oparty na jego reprezentacjach głównie filmowych, a przeciętny uczestnik popkultury i odbiorca legend — ludowych czy miejskich — zna doskonale sposoby ochrony przed zabójczymi istotami i sposoby jej unicestwienia. Składają się one na uproszczoną wersję mitu wampirycznego. Współczesne literackie wampiry mają pełną świadomość społecznego wyobrażenia tej postaci i świata, w którym żyją.

Po ustaleniu wampirzej tożsamości Edwarda zaczyna się rozmowa konfrontująca powszechne wyobrażenia z rzeczywistością świata wampirów. Bella ma szansę poznać go od wewnątrz, z punktu widzenia kogoś, dla kogo ten świat jest

⁴⁶ Por. też: „Wyglądam jak anioł, lecz w rzeczywistości tkwi we mnie jedynie zło. Odwieczne prawa natury rządzą istotami mi podobnymi. Jesteśmy piękni jak wąż diamentowy czy prątkowany tygrys, ale zabijamy bezlitośnie. Nie pozwól zwieść się oczom”. (Lestat o sobie samym; A. Rice: *Opowieść o złodzieju ciał*. Dostępne w Internecie: http://annerice.amizan.org/texty/lestat_cyt.html [data dostępu: 24.11.2014]).

jego światem, jego obecną rzeczywistością. Edward z poczuciem humoru komentuje potoczną wiedzę i ją prostuje. Jego „rozprawa” z mitami utrwalonymi w potocznej świadomości zbiorowej dokumentuje pełne poczucie samoświadomości i dystans podszyty kpina wobec opinii zbiorowych⁴⁷. Oto pytania Belli, która właśnie potwierdziła swoje przypuszczenia co do tego, kim jest interesujący ją chłopak, i odpowiedzi wampira, postaci znanej z legend, a tu: konkretnej istoty:

- Tylko się nie śmiej... Dlaczego możesz pokazywać się w dzień?
- I tak zachichotał.
- To mit.
- Słońce was nie spala?
- Też mit.
- A co ze spaniem w trumnach?
- Mit. — Zawahał się przez chwilę, po czym dodał zmienionym głosem: — Ja nie śpię.
- Wcale?
- Nigdy. — Ledwie go było słyszeć. Spojrzał na mnie ze smutkiem. [...]
- Nie zadałaś mi najważniejszego pytania — oświadczył grobowym tonem. [...]
- To znaczy?
- Nie interesuje cię moja dieta? — naigrawał się ze mnie.
- Ach, to — mruknęłam.
- Tak, to. Nie chcesz wiedzieć, czy piję krew?

S. Meyer: *Zmierzch*, s. 153—154

Nowy wampir wie, kim jest, jaki jest, skąd pochodzi. Ma też świadomość, że prawda jego świata, którego doświadcza i w którym żyć będzie przez wieki, nie pokrywa się z tym, co utrwaliło się w potocznym obrazie świata postaci z legend i mitów. Co więcej, podchodzi do tej spetryfikowanej wizji wampira z pełnym pobłażliwością dystansem i życzliwą kpina.

System wartości Edwarda

Składnikiem tożsamości „nowego wampira” jest jego system aksjologiczny odmienny niż ten „dawnych wampirów” — amoralnych⁴⁸. Widać tu dwa prio-

⁴⁷ Podobną scenę obalania obiegowych sądów na temat właściwości wampira zobaczymy w powieści Andrzeja Sapkowskiego *Chrzest ognia* (1996), którą umieszcza w swojej antologii literatury wampirycznej Maria Janion (2008).

⁴⁸ Por. „Jako istota nadnaturalna znajduje się poza obszarem norm i zasad. Zawieszona zostaje między życiem i śmiercią, dobrem i złem, pozbawiona ograniczeń związanych ze sferą religijną oraz społeczno-obyczajową”. Zob. <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2011/06/09/co-pana-gryzie/> [data dostępu: 30.03.2014].

rytety, dwa bloki wartości. Dla Edwarda wartością najwyższą jest Bella i miłość do niej — to organizuje jego zachowania, jego byt, teraz i na przyszłość: na wieczność. Uczucie do dziewczyny przekłada się na przemożny imperatyw chronienia jej za wszelką cenę. Zakochany wampir tak widzi etapy związku: zakochanie się, miłość, małżeństwo, seks — taki ma być porządek chronologiczny w byciu parą (tak było w „jego” czasie, na początku XX wieku). To znacząca różnica w stosunku do wampirów w literaturze dawniejszej. Tam wampir był istotą *par excellence* seksualną, opanowaną pożądaniem kobiety. I ta seksualność wykraczała poza normy ludzkie. Edward natomiast stanowi figurę młodego człowieka panującego nad pożądaniem, kontrolującego popęd, umiejącego czekać na spełnienie miłosne. Tym samym przekroczenie tabu seksualnego, tak mocno obecnego w rysowaniu postaci Drakuli, tu jest zneutralizowane. Wychowany jako młody człowiek w epoce dominującego patriarchy z mocno zarysowanym tabu seksualnym, Edward jako siedemnastolatek u progu XXI wieku, już przecież po epoce rewolucji seksualnej, zachowuje staroświecką powściągliwość, choć nie ukrywa, że dziewczyna rozbudza jego zmysły.

Nie tylko Bella i jej życie stanowi *sacrum* dla Edwarda. „Nowe wampiry” z sagi Stephenie Meyer wyznają zasady etyczne, a do nich należy nie czynić człowiekowi krzywdy, bo życie jest wartością najwyższą — to drugi imperatyw moralny. Tak więc możliwa jest koegzystencja z człowiekiem, choć ten ma pozostać w nieświadomości o tym, że obok niego istnieją istoty „ze świata legend”⁴⁹.

Tożsamość wampira

Doświadczenie wampiryczności z perspektywy (ex)człowieka

Tożsamość współczesnego wampira literackiego jest i indywidualna, i grupowa. Ma on świadomość przynależności do grupy o określonych właściwościach psychofizycznych i specyficznych potrzebach dietetycznych, ale ma też poczucie bycia jednostką, podobną do swoich pobratymców, ale przecież jedyną, wyjątkową, o indywidualnym przebiegu egzystencji i jednostkowym jej doświadczeniu⁵⁰. Jego mediatyzowana tekstowo tożsamość indywidualna zacho-

⁴⁹ Dodajmy jednak, że nie wszystkie wampiry ze świata *Zmierzchu* respektują taki kodeks moralny. Dla części z nich człowiek pozostaje tylko „pokarmem”. W innych tekstach kultury popularnej spotykamy też wampiry wrogie człowiekowi, by przywołać mroczny świat powieści *sf* Richarda Mathesona *Jestem legendą* (1954), zekranizowany w 2007 roku przez Francisa Lawrence’a. Tu wampir to najeźdźca, który zamierza podbić świat człowieka, wyeliminować ludzi: świat jest zaatakowany przez wirus, który dotykając ludzi, przekształca ich w mordercze wampiry. Człowiekiem pozostaje jedynie narrator powieści.

⁵⁰ W rozważaniach pominęłam aspekt językowy tożsamości, jemu bowiem poświęciłam inny artykuł: Kita 2014.

wuje ślady ludzkiej istoty, jaką był przed transformacją, tworzy ją także, co zrozumiałe, kondycja wampirza.

Z wampirami jako typem bytu łączy go pamięć momentu narodzin jako wampira, wyostrzone zmysły (por. pierwsze wrażenia po transformacji, np. Louis z *Wywiadu z wampirem* i Bella ze *Zmierzchu*), pragnienie krwi (w cyklu *Zmierzch* — powściągane), odmienna od ludzkiej percepcja świata i człowieka, inne odczuwanie czasu (z perspektywą wiecznego trwania). Wampiry wiele uwagi poświęcają refleksji nad istotą swojego gatunku, chętnie snują narracje autobiograficzne. Mają bardzo wysoko rozwiniętą samoświadomość: kim są i kim byli, jakie są, skąd pochodzą. Relacje rodziny Cullenów z ludźmi determinuje szacunek dla ludzkiego życia, co doprowadziło ich do odpowiedzialnej decyzji przejście na wegetarianizm — w ich wersji oznacza to picie krwi zwierzęcej, nie ludzkiej. Ze swoimi pobratymcami kierującymi się podobną filozofią utrzymują bliskie i oparte na przyjaźni i szacunku relacje. Świadome ciągle żyjącego w zbiorowej świadomości stereotypu, dekonstruują mit, obalając „mity” ich dotyczące. Są przywiązane do swojej historii, a jej opowiadanie traktują jako pracę pamięci pozwalającą zrozumieć ich istotę⁵¹.

Jak nazwać tego „nowego” wampira popkulturowego? Wampir, wampir nietypowy, człowiekowampir, wampir-człowiek, człowiek w wampirze, *ex-człowiek*, wampir o *residuum* człowieczym, potwór bez duszy? Wampir — wampir o cechach (dobrego) człowieka, piękna istota, doskonała pod każdym względem, o nadludzkich mocach, idealny partner, istota czasem *oldschoolowa*? Te określenia mogą służyć nominacji istoty, która jest odpowiedzią — nawet jeśli tylko częściową, to ważną — na potrzeby odbiorcy tekstów kultury popularnej XXI wieku. Wypada zatem zmodyfikować cytowany już na początku artykułu sąd Aleksandra Dumasa: „Dokądkolwiek pójdziemy, wampir zawsze będzie szedł z nami”. I będzie zmieniał się wraz z nami, adaptując się do naszych potrzeb intelektualno-emocjonalnych. Bo to my tworzymy nasze wampiry.

Nurt *glamour* w kulturze popularnej stworzył wampira w wersji *glamour*⁵², roztaczającego wokół siebie blask — także w sensie dosłownym. Łączy on w sobie archetyp księcia z bajki, który wyrywa kopciuszka z szarości codziennego życia, by przenieść go do pełnego blasku życia w świecie wampirów, z super-

⁵¹ Dziewiętnastowieczne literackie wampiry nie opowiadały o swojej epoce, tej początkowej, czasem tylko wspominając ją z nostalgią. Wampiry współczesne wracają pamięcią do czasów, kiedy się pojawiały na świecie, stają się świadkami historii, uczestniczą w niej, tworzą ją, opowiadają o niej — historia, ta wielka, w ich wydaniu przybiera wymiar intymny. Wampir — figura podróżnika w czasie — staje się historykiem, który czasy historyczne obserwował, uczestniczył w nich. Może też spojrzeć na nie z perspektywy czasu, przyjmować inne perspektywy niż uczestnika czy obiektywnego historyka. Łączy narrację historyczną z narracją autobiograficzną. W jego opowieściach nostalgia czasów minionych koegzystuje z adaptacją do współczesności. Zob. też Reagin, red. 2010.

⁵² Angielskie słowo *Glamour*, nieprzekładalne na polski, oznacza: ‘urok, magia, czar, przepych, splendor, blask’.

menem, który chroni swoją ukochaną, traktując ją w patriarchalny sposób. Jest też jednocześnie empatyczny i despotyczny, oldschoolowy i nowoczesny. Ale jest jednak wampirem, postacią z wielowiekową tradycją.

Źródła

- Meyer S., 2008: *Zmierzch*. Tłum. J. Urban. Wrocław.
 Meyer S., 2009: *Księżyc w nowiu*. Tłum. J. Urban. Wrocław.
 Meyer S., 2009: *Przed świtem*. Tłum. J. Urban. Wrocław.
 Meyer S., 2009: *Zaćmienie*. Tłum. J. Urban. Wrocław.
 Meyer S., 2005: *Twilight*. New York.
 Rice A., 1985: *Wampir Lestat*. Tłum. T. Olszewski. Poznań.
 Rice A., 1988: *Królowa potępionych*. Tłum. P. Korombel. Poznań.
 Rice A., 1996: *Wywiad z wampirem*. Tłum. T. Olszewski. Poznań.
 Rice A., 2006: *Posiadłość Blackwood*. Tłum. P. Korombel. Poznań.
 Rice A., 2007: *Opowieść o złodzieju ciał*. Tłum. R. Lipski. Poznań.
 Stoker B., 2011: *Dracula*. Tłum. M. Król. Warszawa.

Literatura

- Bokszański Z., 1989: *Tożsamość, interakcja, grupa*. Łódź.
 Bugajski M., 2014: *Kilka uwag o pojęciu tożsamości*. W: Steciąg M., Bugajski M., red.: „Zielonogórskie Seminarium Językoznawcze 2013”. *Tożsamość w komunikowaniu*. Zielona Góra.
 Bunson M.E., 1993: *The Vampire Encyclopedia*. New York.
 Butler E., 2010: *Metamorphoses of the Vampire in Literature and Film. Cultural Transformations in Europe, 1732—1933*. Rochester, N.Y.
 Castells M., 2009: *Sila tożsamości*. Przekł. S. Szymański, red. nauk. M. Marody. Warszawa.
 Cazacu M., 2007: *Dracula*. Przeł. B. Biały. Warszawa.
 Czamańska I., 2003: *Drakula: wampir, tyran czy bohater?* Poznań.
 Dun-Mascetti M., 2010: *Świat wampirów od Draculi do Edwarda*. Przeł. E. Morycińska-Dzius. Warszawa.
 Dziadul J., 2010: *Czy wampir był wampirem?* <http://dziadul.blog.polityka.pl/2010/08/16/czy-wampir-byl-wampirem/> [data dostępu: 30.03.2014].
 Felis P.T., 2013: *Wywiad z wampirem. Kobieta „Byzantium” już w kinach*. http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,105406,14378849,Wywiad_z_wampirem_Kobieta_Byzantium_juz_w_kinach.html [data dostępu: 8.03.].
 Gajda S., 2008: *Słowiańskie dyskursy tożsamościowe*. W: Gajda S., red.: *Tożsamość a język w perspektywie slawistycznej*. Opole.
 Gemra A., 2008: *Od gotycyzmu do horroru. Wilkołak, wampir i Monstrum Frankenstein w wybranych utworach*. Wrocław.

- Gemra A., 2014: *Z literaturoznawczynią wśród wampirów — rozmowa z profesor Anną Gemrą o potworach, amantach i pociotkach Drakuli oraz o tym, co się z nimi stanie, gdy przestaną być popularne*. „Creatio Fanstastica”, nr 40. Dostępne w Internecie: <http://www.creatio.art.pl/index.php?menu=aktualny&artid=894> [data dostępu: 30.03.].
- Gergen K.J., 2009: *Nasycone Ja. Dylematy tożsamości w życiu współczesnym*. Przekł. M. Marody. Warszawa.
- Gripari P., ed., 1977: *Pedigree du vampire*. Lausanne.
- Grzebałkowska M., 2014: *Beksińscy. Portret podwójny*. Kraków.
- Halawa M., 2008: *Bauman o popkulturze*. Wypisy. Warszawa.
- Hopfinger M., 2013: *Otwarcie na świat i problem tożsamości*. W: Werner A., Żukowski T., red.: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*. Warszawa.
- Housel R., Wiśniewski J., Irvin W., 2009: *Zmierzch i filozofia. Wampiry wegetarianie i pogoń za nieśmiertelnością*. Przeł. A. Krzysztoń, J. Urban. Warszawa. <http://stopklatka.pl/-/6655270,czy-wampiry-istnieja-naprawde-autorka-czystej-krwi-charlaine-harris-specjalnie-dla-stopklatki> <http://www.creatio.art.pl/index.php?menu=archiwum&archid=41&artid=895> [data dostępu: 30.03.2014].
- Janion M., 2008: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk.
- Jarrot S., 1999: *Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle: de l'autre à un autre soi-même*. Paris.
- Kaczor K., 2010: *Od Draculi do Lestata. Portrety wampira*. Gdańsk.
- Karnat-Napieracz A., 2009: *Tożsamość czyli świadomość redivivus*. Kraków.
- Karol Kot — *Wampir z Krakowa. Pił krew, mordował i siał postrach*. 2013. Dostępne w Internecie: <http://nasygnale.pl/kat,1025185,title,Karol-Kot-Wampir-z-Krakowa-Pil-krew-mordowal-i-sial-postrach,wid,16155965,wiadomosc.html?ticaid=612314> [data dostępu: 30.03.2014].
- Kita M., 1998: *Wywiad prasowy. Język, gatunek, interakcja*. Katowice.
- Kita M., 2007: *Szeptem albo wcale. O wyznawaniu miłości*. Katowice.
- Kita M., 2013: *Edwarda Cullena dialogi z... Między tradycją a adaptacją*. W: Karwatowska M., Siwiec A., red.: *Komunikacja. Tradycja i innowacje*. Chełm.
- Kita M., 2014: *Coming out. Nowy gatunek na polskiej mapie genologicznej, zdarzenie komunikacyjne, wydarzenie medialne*. W: Karwatowska M., Litwiński R., Siwiec A., Jarosz B., red.: *O płci, ciele i seksualności w języku i mediach*. Lublin.
- Kita M., Ślawska M., red. 2013: *Słowo wstępne*. W: Kita M., Ślawska M., red.: *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*. T. 3: *Tożsamość dziennikarza*. Katowice.
- Kowalski P., 2000: *Zwierzoczkoupiory wampiry i inne bestie*. Kraków.
- Kowalski P., 2004: *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*. Kraków.
- Kowalski P., 2007: *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa.
- Lecouteux C., 2007: *Tajemnicza historia wampirów*. Przeł. B. Spieralska. Warszawa.
- Maalouf A., 2002: *Zabójcze tożsamości*. Przeł. H. Lisowska-Chehab. Warszawa.

- Marusza Zagubiona w Sobie, 2008: *Wampir i jego mit (Obraz uniwersalnych lęków i pragnień)*. http://www.opress.pl/kultura/wampir_i_jego_mit_jako_obraz_uniwersalnych_lekow_i_pragnien_czlowieka.html [data dostępu: 30.03.2014].
- Moore Ch., 2008: *Krwio pijcy*. Tłum. J. Drewnowski. Warszawa.
- Ostaszewska D., 2013: *Martyna Wojciechowska: dziennikarz — kobieta — podróżnik. Zawód i pasja*. W: Kita M., Ślawska M., red.: *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*. T. 3: *Tożsamość dziennikarza*. Katowice.
- Petoia E., 2003: *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*. Kraków.
- Rawski J., 2014: *Miłość wampira i miłość do wampira w perspektywie genderowej (na podstawie tetralogii „Zmierzch” Stephenie Meyer)*. Dostępne w Internecie: http://www.academia.edu/3623091/Milosc_wampira_i_milosc_do_wampira_w_perspektywie_genderowej_na_podstawie_tetralogii_Zmierzch_Stephenie_Meyer [data dostępu: 30.04.].
- Reagin N., red., 2010: *„Zmierzch” i historia*. Przeł. E. Siarkiewicz, P. Żak. Warszawa.
- Roux J.P., 2013: *Krew: mity, symbole, rzeczywistość*. Przeł. M. Chrobak. Kraków.
- Salagean C.-S., 2009: *Vampires littéraires du XXe siècle, La figure du vampire en prose: entre tradition et modernité*. Dostępne w Internecie: http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/49/86/94/PDF/2008-2009_Salagean_Claudia_master1.pdf [data dostępu: 30.03.2014].
- Schmitt J. C., 2002: *Duchy: żywi i umarli w społeczeństwie średniowiecznym*. Przeł. A. Witt Labuda. Gdańsk.
- Sobolewska A., 2013: *„Kto mi pisze życie?” Gra o tożsamość bohaterów filmów i sztuk teatralnych Marka Koterskiego*. W: Werner A., Żukowski T., red.: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*. Warszawa.
- Sokalska M., 2013: *Inkarnacje lorda Rutvena. Adaptacje i transformacje mitu wampirycznego*. W: Hajduk-Gawron W., Madeja A., red.: *Adaptacje*. [T. 1]: *Język — literatura — sztuka*. Katowice.
- Stachowski K., 2005: *Wampir na rozdrożach. Etymologia wyrazu upiór — wampir w językach słowiańskich*. „Rocznik Sławistyczny”, T. 40.
- Steciąg M., 2014: *Tropienie tożsamości — inspiracje językoznawcze*. W: Steciąg M., Bugajski M., red.: „Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2013”. *Tożsamość w komunikowaniu*. Zielona Góra.
- Strinati D., 1998: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. Burszta. Poznań.
- Szczepaniak K., 2011: *Co pana gryzie*. „Reflektor”. Dostępne w Internecie: <http://www.rozswietlamykulturę.pl/reflektor/2011/06/09/co-pana-gryzie/> [data dostępu: 30.03.2014].
- Szkudlarek P., 2014: *Nowy portret wampira*. Dostępne w Internecie: <http://www.staff.amu.edu.pl/~filmik/kolo-pszkudlarek-wampiry.html> [data dostępu: 30.03.].
- Śmiałkowski K.M., 2010: *Wampir. Leksykon*. Bielsko-Biała.
- Twiss M., 2005: *Najwięksi zbrodniarze w historii*. Warszawa.
- Uździcka M., 2014: *Tożsamość, ekwiwalencja, identyfikacja*. W: Steciąg M., Bugajski M., red.: „Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2013”. *Tożsamość w komunikowaniu*. Zielona Góra.

- Valls de Gomis E., 2005: *Le vampire au fil des siècles: enquête autour d'un mythe*. Cheminements.
- Wałaszewski Z., 2000: *Wampir — zamaskowana tożsamość, ukryta śmierć*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 31—32.
- Wałaszewski Z., 2002: *Nowe oblicza Draculi. Wampir w lustrze dwudziestowiecznych mediów*. Warszawa.
- Wyrwas K., 2014: *Opowiadania potoczne w świetle genologii lingwistycznej*. Katowice.
- Zwolińska B., 2002: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i poromantycznej*. Gdańsk.
- Żydek-Bednarczuk U., 2013: *Wibrująca tożsamość dziennikarzy*. W: Kita M., Ślawska M., red.: *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*. T. 3: *Tożsamość dziennikarza*. Katowice.

Małgorzata Kita

The textually mediated experience of being a vampire
About *Twilight* by Stephenie Meyer

Summary

The author studies the traces of vampire consciousness, verbalised by the vampire representatives of popular culture. The “new literary vampire” created by Stephenie Meyer in her cycle of novels entitled *Twilight*, is the subject to the present research.

The identity of a contemporary literary vampire is both individual and collective. The vampire is aware of being part of a group characterised with specific psycho-physical features and dietary needs, but he/she also manifests a strong sense of being an individual who, though resembling his/her kinsmen, feels special and unique, existing in the world and experiencing it individually. The vampire’s textually mediated identity maintains the features of a human being whom he/she was before transformation, yet, quite understandably, it also derives from his/her vampire’s existence.

Key words: identity, self-awareness, vampire myth, contemporary vampire, Stephenie Meyer

Małgorzata Kita

L'expérience d'être un vampire, médiatisée dans le texte
Sur *La saga du désir interdit* de Stephenie Meyer

Résumé

L'auteure examine les traces de la conscience d'être un vampire, verbalisées par ce personnage populaire de la culture populaire. L'objet de recherches est un « nouveau vampire » littéraire, créé dans le cycle romanesque de Stephenie Meyer *La Saga du désir interdit*.

L'identité du vampire littéraire contemporain est de même individuelle et collective. Il a une conscience d'appartenir à un groupe aux propriétés psychophysiques et aux besoins alimentaires déterminés ; pourtant il a également le sentiment d'être un individu semblable à ses parents, mais unique, exceptionnel, dont l'existence est individuelle et l'expérience unique. Son identité individuelle, médiatisée dans le texte, porte les traces de l'être humain qu'il était avant la transformation, elle est également formée, ce qui est entièrement compréhensible, par la condition du vampire.

Mots-clés : identité, autoconscience de l'identité, mythe du vampire, vampire contemporain, Stephenie Meyer

***Mój chłopak, facet z plakatu,
ciota darkroomówka...***
**Wizerunek mężczyzny
w gejowskiej literaturze popularnej**

Ubrany jak z żurnala albo jakby właśnie zszedł z wystawy czy wybiegu. Miał figurę modela — wyćwiczone, opalone ciało. Lekki zarost. Wysoki. Bardzo seksownie wyglądał z papierosem. Popijał wodę z butelki. Podobał mi się.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*

W polskiej refleksji tekstologicznej, skoncentrowanej na rozmaitych aspektach działania komunikacyjnego, np. stylistycznym, genologicznym, dyskursywnym (np. Witosz 2005, 2009), mimo widocznych zmian¹, wciąż jednak zauważalny jest niedosyt opracowań dotyczących obszarów pobocznych, niemainstreamowych komunikacji, do których można zaliczyć szeroko rozumiany dyskurs *queer*. Pojęcie dyskursu *queer* rozumiem „jako fenomen komunikacyjno-kulturowo-społeczny wyznaczony przez cechę ODMIENNOŚCI od heteronormatywnego wzorca kultury opresywnej; konstytuowany przez zespół właściwości//wyznaczników — społecznych, kulturowych, aksjologicznych, psychologicznych, semantycznych, estetycznych; obejmujący swym zasięgiem pewien typologiczny zbiór kontekstów i konwencji komunikacyjnych (werbalnych i pozawerbalnych), współtworzących jakiś abstrakcyjny bądź konkretny rodzaj zachowania komunikacyjnego, manifestujący się w określonych tekstach, aktualizacjach gatunków mowy, możliwy także do obserwacji na niższych poziomach kodu naturalnego” (Rejter 2013a: 39—40).

W niniejszym studium podejmuję próbę opisu sposobów tekstowych prezentacji mężczyzny w wybranym typie piśmiennictwa popularnego. Obserwacją zostały objęte cztery polskie powieści o tematyce gejowskiej, mieszczące

¹ Warto odnotować prace dotyczące szeroko pojętych dyskursów tolerancji i wykluczenia, a także coming outu jako nowego wydarzenia komunikacyjnego oraz wybranych kontekstów teoretycznych i analitycznych dyskursów dotyczących płci. Por.: Witosz 2010; Ciesek 2011; Kita 2014, [w druku]; Rejter 2013a, 2013b, 2014a, 2014b.

się w konwencji literatury zamkniętej w rozpoznawalne ramy gatunkowe, często przypisywane jej odmianie popularnej właśnie. Są to następujące utwory: *Śmierć w darkroomie* Edwarda Pasewicza, *Berek i Bierki. Kroniki nierówności*, vol. 2 Marcina Szczygielskiego oraz *Gej w wielkim mieście* Mikołaja Milckiego.

Należałoby uściślić, co rozumiem przez pojęcie „literatura gejowska” i dlaczego właśnie tę przydawkę wybrałem. W dyskursie literaturoznawczym — polskim lub dotyczącym polskiego piśmiennictwa — często stosuje się termin „literatura homoseksualna”² (np. Ritz 1998, 2002; Warkocki 2007; Śmieja 2010), który, choć trudny do zdefiniowania, a właściwie niedefiniowalny, odnosi się głównie do tekstów powstałych w okresie przedemancypacyjnym, uogólniając i upraszczając: modernistycznych. Teksty takie wymagają specyficznej lektury, tropienia śladów homoerotycznego pożądania, odmiennej od większościowej tożsamości itp. Ślady te ukryte są m.in. w charakterystycznej metaforze, poetyce niedomówienia, autorzy odwołują się do zabiegów substytucji genderowych, odnoszą się do innych niż literacki kodów kulturowych (np. sztuki), rzadziej — do mizoginizmu (Śmieja 2010: 28—29). Owo zawołanie paradoksalnie staje się znakiem rozpoznawczym tego typu literatury, ale wciąż pozostaje zabiegiem niejako ukrywającym jej sedno. Sytuacja zmienia się w Polsce drastycznie po opublikowaniu *Lubiewa* (2005) Michała Witkowskiego, które wywołuje prawdziwą lawinę podobnej literatury. „Okretem flagowym nowej literatury stało się oczywiście *Lubiewo*. [...] autor porzucił tradycję wysokiego, sublimacyjnego, modernistycznego pisania i sięgnął w tereny niskie, PRL-owskie, ciotowate. Następnie nabrał wiatru w żagle i pofrunął przed siebie ze znakomitym literackim efektem. Żadna wcześniejsza książka potencjalnie homoseksualna nie doczekała się takiej bujnej recepcji. Trzeba zatem zauważyć, że to właśnie dzięki Michałowi Witkowskiemu tematyka homoseksualna na trwałe wpisała się w pejzaż polskiej literatury i wynikającej zeń refleksji krytycznej” (Warkocki 2013a: 130). Umownie można przyjąć, że od tego momentu rozpoczyna się faza emancypacyjna w polskiej literaturze homoseksualnej. W związku z tym lepiej mówić o literaturze gejowskiej jako w pewnym sensie wyzwolonej, zdetabuizowanej. Decyduję się na ten krok zachęcony przykładem Sebastiana Jagielskiego, który w monografii poświęconej pragnieniu homospołecznemu w polskim filmie fabularnym pisze: „Termin »gej« stosuję w rozważaniach o polskich filmach zrealizowanych po 1989 r., czyli w czasie, gdy było to podstawowe pojęcie definiujące homoseksualistę. Ale słowo to oznacza też mężczyznę, który akceptuje swoją orientację seksualną i ją afirmuje [...]” (Jagielski 2013: 54). W takim obszarze semantyki przymiotnika *gejowski* mieszczą się analizowane w niniejszym artykule teksty.

Pozostaje jeszcze wyjaśnić przyjęte przeze mnie rozumienie terminu „literatura popularna”. Nie wdaję się w szczegółowe rozważania oraz mając

² Jako synonim pojawia się „literatura homoerotyczna”.

świadomość pewnej trywializacji problemu, można przyjąć za *Słownikiem literatury popularnej*, iż literatura popularna to „Dziedzina twórczości literackiej, obejmująca utwory przeznaczone dla szerokiego kręgu czytelników i nastawione na realizację ich potrzeb osobowościowych, na dostarczenie im rozrywki i silnych przeżyć emocjonalnych” (Żabski 1997: 212). Badacze podkreślają również specyficzny kształt genologiczny piśmiennictwa popularnego, które bazuje głównie na powieści i opowiadaniu (ewentualnie noweli) w jej odmiankach odwołujących się do kryterium tematycznego (np. powieść obyczajowa) lub estetycznego (np. horror). Literatura popularna jest pod względem gatunkowym pojmowana jako spójna, wyrazista w kontekście zastosowanych poetyk, rozpoznawalna³ (Żabski 1997: 214). Problem jest oczywiście złożony i nie sposób poruszyć wszystkich jego aspektów. Utwory przynależne do uniwersum kultury popularnej potwierdzają jej wielowymiarowość oraz polifonię, ale też bazowanie na wspólnocie kulturowo-językowej jej uczestników i odbiorców. Znajduje tu potwierdzenie wiele cech kultury popularnej wyodrębnianych przez badaczy, żeby wymienić tylko niektóre z nich, jak: ludyczność, szeroki zasięg, odwołania do potoczności, gra konwencjami, intertekstualność, kliszowość, kontrast, hiperbola (por. np.: Strinati 1998; Fiske 2010; Stasiuk-Krajewska 2011). Zwraca uwagę bardzo zróżnicowana refleksja nad dynamiką pojęć kultury wysokiej i popularnej (niskiej, masowej), kontekstualizowana metodologicznie, ale również zależna od osobowości uczonego, jego przekonań dotyczących zasadności prowadzenia danego rodzaju dociekań i formułowania tez wyjściowych (Lichański 2005; Puzynina 2005; Symotiuik 2005; Carroll 2011).

Oczywiście, obecna sytuacja kulturowa znosi zróżnicowanie na literaturę wysokoartystyczną i popularną, granice między nimi zacierają się przede wszystkim za sprawą aneksji przez pierwszą cech i wyznaczników tej drugiej. Od pewnego czasu także można zaobserwować rehabilitację literatury — ogólniej: kultury — popularnej, bezpretensjonalne wprowadzenie jej na salony. Mając tego świadomość, pozostają jednak przy określeniu literatura popularna w odniesieniu do analizowanych tekstów, przede wszystkim z uwagi na łatwość ich odbioru, kierowanie do szerokiego kręgu odbiorców, jak również wyraźnie rozpoznawalną szatę genologiczną. Wybrane teksty reprezentują kilka odmian gatunkowych powieści: powieść kryminalną (*Śmierć w darkroomie*), powieść obyczajowo-erotyczną (*Berek i Bierki*), powieść obyczajowo-inicjacyjną (*Gej w wielkim mieście*). Należy także pamiętać, że wybrane teksty, mimo — częściowo na pewno pozornego — wymiaru popularnego, noszą znamiona krytyczne, polityczne wręcz, dotykają bowiem kwestii w polskiej rzeczywistości wciąż trudnych, marginalizowanych, budzących skrajne emocje społeczne. W niektó-

³ Analogicznie w filmoznawstwie produkcję popularną określa się ogólnym mianem „kina gatunków” (Żabski 1997: 214).

rych powieściach widoczne są wyraźne tropy prowadzące do ukrytych treści społecznych. W powieściach M. Szczygielskiego (zwłaszcza w *Berku*) odwołano się do nośnej w kulturze polskiej dychotomii: postępowy, liberalny, wyzwolony gej *versus* zaściankowa, konserwatywna fanatyczka Kościoła (tzw. *moherowy beret*). W *Śmierci w darkroomie* z kolei E. Pasewicz odwołał się do autentycznych wydarzeń: do poznańskiego Marszu Równości z 2003 roku, który wywołał znaczące reperkusje natury społecznej. Analizowane powieści nie są zatem tylko zwykłymi czytałkami obliczonymi na łatwy sukces komercyjny, a stanowią też polityczny głos w dyskusji nad kondycją polskiego społeczeństwa, które wciąż nie radzi sobie z Innym⁴.

Wybrane do obserwacji teksty są także nośnikami określonego typu męskości, która jako kategoria kulturowa podlega w ostatnich latach wielu różnokierunkowym przewartościowaniom (np. Melosik 2006; Arcimowicz 2003; 2013; Kluczyńska 2009; Fuszara, red. 2008; Radomski, Truchlińska, red. 2008). Stanowią zatem kolejne źródło do obserwacji fenomenu opisywanego z powodzeniem przez socjologów, kulturoznawców, psychologów oraz osób reprezentujących inne dziedziny wiedzy, jak również pozostają wiarygodnym odbiciem rzeczywistości widzianej niescientystycznym okiem.

Wygląd

W tej części studium spróbuję przedstawić główne, najbardziej potwierdzone frekwencyjnie, elementy fizycznego wizerunku mężczyzny w wybranym typie piśmiennictwa. Cieleśność, jak wiadomo, jest jednym z kluczowych wyznaczników współczesności, a swoisty somacentryzm stał się już znakiem rozpoznawczym kultury, w której żyjemy.

Mężczyzna — bohater gejojskiej literatury popularnej, to często mężczyzna homoseksualny, postrzegany przez pryzmat jego atrakcyjności fizycznej, najczęściej seksualnej. Spójrzmy na przykłady:

Chłopak ma na oko dziewiętnaście, może dwadzieścia lat. Dokładnie mój typ. Krótko obcięte, czarne włosy, nieogolony, lekko napakowany, z zamglonym, ciepłym spojrzeniem. Seksowny i niegroźny. Czuję mrowienie w podbrzuszu.

M. Szczygielski: *Berek*, s. 13⁵

Mariusz siedzi, a właściwie prawie leży na kanapie z szeroko rozchyłonymi kolanami. Zdjął bluzę. Ma na sobie szary podkoszulek podciągnięty niemal pod brodę. Odślania brzuch, widać ciemne włosy nad linią spodni. Lewą rękę podkłada

⁴ Szerzej na ten temat por. Warkocki 2013b.

⁵ Cytaty ze źródeł lokalizuję w tekście, podając autora, tytuł utworu oraz numer strony, z której pochodzi przytoczony fragment.

pod głowę, a prawą dłoń wsuwa do połowy za pasek dżinsów. Patrzy na mnie z lekką kpiącą miną. Wygląda bosko. Tak cudownie, że aż mi się serce ściska. Skurcze w moim brzuchu zaczynają się nasilać, nie mogą złapać tchu.

M. Szczygielski: *Berek*, s. 103—104

Niewysoki, tuż po trzydziestce, z krótkimi, kręconymi, ciemnymi włosami, z prostymi, grubymi brwiami niczym dwie kreski namalowane palcem ubrudzonym w sadzy. Krępy, napakowany, z błyszczącymi oczami i silnymi, owłosionymi rękami. Noszący granatowe spodnie od dresu lub dopasowane, krótkie, czerwone spodenki, podkreślające znaczną wypukłość w kroczu. Nieokrzesany, gruboskórny facet ze zbyt krótko przyciętymi paznokciami i tubalnym śmiechem. Z takim nie pogadasz, ale nie o rozmowę przecież chodzi.

M. Szczygielski: *Bierki*, s. 20

Młody był sprawny, zwierzęcy, miał twardy kark, mocno, ostro zarysowaną szczękę i gdyby nie delikatny rumień, byłby bardzo przystojnym chłopcem. Miał szerokie ramiona, kształtne biodra, przez co trochę dziwaczny, rozkołysany krok.

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 57

Potem był Robert. I chyba to był pierwszy facet, w którym się zakochałem. Kolega z ławki. Oczywiście wybuchowy, humorzasty, ale niesamowicie przystojny, wysoki, miał piękne duże dłonie, śniadą cerę. I był bardzo realny, widywałem go codziennie w szkole.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*, s. 27

Wizualizacje mężczyzn koncentrują się na detalach świadczących o ich atrakcyjności fizycznej, ściślej: seksualnej. Podane szczegóły wyglądu najczęściej pozostają w zgodzie ze współczesnymi kanonami urody męskiej: wysoki wzrost, muskularna budowa ciała, szerokie ramiona, wyraźnie zarysowana szczeka, silny kark, uwydatnione duże genitalia itp., zwraca się także uwagę na stereotypowo ugruntowane, nieco atawistyczne pożądane atrybuty mężczyzny, takie jak ciemne włosy, kilkudniowy zarost, eksponowane owłosienie łonowe. Nawet jeśli przedstawianą postać nie cechuje pełny zestaw wymienionych cech, charakteryzuje się ona ogólną, zgodną z oczekiwaniami opisującego atrakcyjnością fizyczną. Obok wyróżników urody pojawiają się przydawki oraz określenia odnoszące się do innych cech, np.: *zamglone, cielece spojrzenie, seksowny, szeroko rozchylone kolana, kpiąca mina, nieokrzesany, gruboskórny, sprawny, zwierzęcy, rozkołysany krok*. Te i podobne im cechy dopełniające deskrypcje mężczyzn także dotyczą ich atrakcyjności seksualnej. Tak postrzegani — również przez mężczyzn — bohaterowie analizowanych powieści sprowadzeni zostają przede wszystkim do roli obiektu seksualnego, nierzadko będącego odpowiednikiem obrazów pojawiających się w fantazjach erotycznych osób opisujących ich erotycznych ideałów. Podobne wizualizacje potwierdzają opisane przez uczonych współczesne kanony piękna ludzkiego ciała, mające często podłoże historycz-

ne, psychologiczne i biologiczne, podlegające wszechstronnej kontekstualizacji i rozmaitym uwarunkowaniom, także indywidualnym (Čabrić, Pokrywka 2010).

Pojawiają się również deskrypcje fragmentaryczne, nawet zdawkowe:

Okazuje się, że na roku jest pewien Krzysztof. Jest bardzo w moim typie. Lekko puciołowata twarz, ale można się przecież odchudzić. Ma na sobie granatowy sweter w serek, pod spodem białą koszulkę, luźne džinsy — tyłka brak — sportowe buty.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*, s. 42

Zerknąłem na kelnerów. Byli szczupli, ale nieźle wyrzeźbieni, mieli na sobie kuse, powycinane głęboko koszulki z numerami i imionami oraz džinsy, głównie biodrówki. Moją uwagę zwrócił Krzys. W drugą stronę to nie podziało, ale gdy uświadomiłem sobie, ile osób musiało go tu podrywać, jego brak zainteresowania przestał mnie dziwić.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*, s. 77

Ma czarne włosy, gęste, lekko kręcone. Jest wysoki, barczysty. Ma na rękach skórzane rękawiczki, spod czarnej kurtki wystaje chusta arafatka, z daleka jej nie widziałem. Dostrzegam jego duże usta, białe zęby i ciemny zarost. Jest bezdyskusyjnie przystojny.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*, s. 129

Napotyamy tu podobne do wskazanych wcześniej atrybuty męskiej urody, niemniej często służą one stwierdzeniom natury ogólnej lub charakterystyce bardziej złożonej, dotyczą już nie tylko ciała, ale także szczegółów garderoby, ogólnego wrażenia, jakie sprawiają na podmiocie opisującym. Jedno pozostaje niezmiennie: mężczyźni nadal zostają poddani deskrypcji wartościującej, która bazuje na cechach wyglądu sprowadzonego zarówno do wykładników urody, jak i elementów jej sprzyjających. Ich wizualizacje pojawiają się na skutek zainteresowania wzbudzanego w podmiocie percypującym.

Ważne pozostają elementy kodu kulturowego, pojawiające się w opisach mężczyzn. Oto przykłady:

Eminencja zlustrował chłopca. Dżinsy opuszczone na biodra, spod nich wystający pasek bokserów, oczywiście Klein. Spodnie podwinęte u nogawek. Zielone trampki. Koszulka z czarnym kołnierzykiem w białe, bordowe i czarne paski. Na szyi koraliki. Ciemny blondyn, wąskie, ale duże i wygięte w łuk brwi. Ciężkie powieki. Szczupła twarz. Uśmiech, który z niej nie schodził.

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 196

Stałem i patrzyłem przed siebie, gdy zza filara wyszedł facet w granatowych džinsach, jasnej koszuli i czarnych sportowych butach. Był krótko ostrzyżony, trochę jak amerykański żołnierz marines. Boki bardzo krótkie, góra odrobinę

dłuższa, ale dosłownie o parę milimetrów. Gdy tylko podszedł, nie sposób było nie zauważyć ciepłego, bardzo szerokiego uśmiechu i dołka w brodzie. Miał niebieskie głęboko osadzone oczy. Ciemnoniebieskie. Dużo ciemniejsze niż moje. Był kilka centymetrów niższy ode mnie i zdecydowanie okrąglejszych kształtów. Twarz nie, ale od razu zwracało się uwagę na brzuszek. Do Wiktora było mu daleko, ale na pewno nie można powiedzieć, że był brzydki. Wręcz przeciwnie. Był po prostu zupełnie inny. Nie był lowelasem, na widok którego nogi miękną wszystkim w promieniu dwudziestu kilometrów. Był zwyczajnym facetem i chyba właśnie takiego w tej chwili potrzebowałem. Pięknego już miałem i wiadomo, jak to się skończyło. Wyglądał bardzo sympatycznie. Miał ładne męskie rysy twarzy i silny, zdecydowany uścisk dłoni. Nad tężyzną fizyczną zawsze można popracować. Ja też przecież nie jestem Banderasem.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*, s. 229

Elementy ubioru stanowią ważny składnik portretów postaci męskich w gejowskiej literaturze popularnej. W pierwszym przykładzie mamy młodego efebą ubranego w białą koszulkę Calvina Kleina, dżinsy biodrówkę, trampki i koszulkę, którego wizerunek dopełniają koraliki. Młody chłopak wpisuje się w trendy modowe swojej grupy wiekowej, reprezentuje luz i swobodę w postawie i stroju. Drugi fragment natomiast zawiera deskrypcję już nie wyluzowanego młodzieńca, lecz mężczyzny nieco starszego (bohater ten w powieści jest wyraźnie po trzydziestce), którego ubiór przykuwa uwagę podmiotu opisującego. Opis jest szczegółowy, odwołuje się do kulturowych kodów popularnych w kulturze gejowskiej (staranność ubioru, tężyzna fizyczna, arcymęska figura żołnierza, Antonio Banderas jako symbol męskiego seksapilu), weryfikując je oraz usprawiedliwiając brak ich potwierdzenia. Mimo obiektywizmu deskrypcji i tolerancji wobec braków stereotypowych wykładników modelowej urody mężczyzny, odbiorca przekonuje się jednak o ich wadze — *Nad tężyzną fizyczną zawsze można popracować*. Akcenty zostają tutaj jednak przesunięte z elementów jednoznacznie seksualnych na walory osobowości, takie jak bycie sympatycznym, radosnym, ciepłym. Wartości osobowości zatem przesłaniają w tym wypadku elementy urody, które nie spełniają warunków ideału.

Męskie ciało bywa też pretekstem do sformułowania refleksji natury ogólniejszej:

Wracam do Krzysztofa, rozbieram go. Rozpinam koszulkę, spodnie, zsuwam slipy, skarpetki. Leży przede mną całkiem nagi, jego ciało jest białe, wilgotne i szczupłe. Duże, lecz kruche. Biały, skurczony penis pod gęstą kępą ciemnych włosów przypomina niedogotowaną, zmarszczoną kluskę. Ciała mężczyzn są znacznie bardziej delikatne niż ciała kobiet, chociaż uważa się inaczej. Oni najważniejsze rzeczy mają na wierzchu, a ich serca biją bliżej skóry, nieosłonięte wypukłością piersi. Ubieram go, wtaczam pod kołdrę. Mruczy coś do mnie.

M. Szczygielski: *Bierki*, s. 163

Cieleśność Krzysztofa nie jest erotyczna. Epitety, jakimi zostaje obdarzone ciało bohatera (*białe, wilgotne, szczupłe, duże, kruche*), są najwyżej neutralne, a niektóre wręcz, w kontekście atrakcyjności seksualnej, negatywne. Deskrypcję dopełnia konsekwentna w wyrazie wizualizacja członka. Odarte ze zmysłowości ciało staje się pretekstem do sformułowania tezy o większym — w porównaniu z kobietą — stopniu delikatności somy męskiej. Zwraca uwagę fakt, iż dla nadawcy synonimem delikatności są genitalia i serce — u mężczyzn bliższe zewnątrz ciała.

Szczegół wyglądu postaci służyć może również jej charakterystyce wewnętrznej, np.:

Spojrzał na kształtne i miłe dłonie Łucji. Owłosione lekko, czyste dłonie, poprzecinane wyraźnymi żyłami. Dobrze zrobione paznokcie. Lekko wydęte wargi. Łucja był chyba kimś, kto potrzebuje dotyku, potwierdzenia, paru słów, dodających mu godności, której wyraźnie potrzebował.

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 89

Ładne dłonie i usta jednego z protagonistów powieści zyskują status swoistej metonimii, są odpowiednikiem, sygnałem potrzeby dotyku (dłonie) i werbalnego (usta) potwierdzenia wartości opisywanej osoby. Atrybuty wyglądu stanowią zatem zachętę do spełnienia szeroko rozumianych oczekiwań mężczyzny, potwierdzają jego charakterystykę pozasomatyczną.

Ciało oraz towarzyszące mu atrybuty w postaci elementów ubioru bywa w analizowanych tekstach ważnym elementem autocharakterystyki głównego bohatera:

Ostatecznie Aśka decyduje, że najlepiej wyglądam w szarych spodniach G-Stara, czarnej koszulce Pepe Jeans z połyskliwym napisem Sex Pistols i grafi-towej bluzie Diesla. Spodnie są moim zdaniem za ciasne w tyłku, strasznie mi się fifol odznacza, a kiedy zaciągam zamek bluzy, ściska mnie w pasie. Jednak kiedy odchodzę parę kroków od lustra i widzę swoje odbicie, rzeczywiście wyglądam całkiem nieźle — na wyższego niż normalnie, a mam metr osiemdziesiąt trzy, wcale niemało. Najdziwniejsze, że przecież jestem taki chudy, więc wydawałoby się, że w ciasnych szmatach będę jeszcze cieńszy, ale nie. Wyglądam dobrze, nawet jakbym klatę miał i coś w rodzaju barów.

M. Szczygielski: *Bierki*, s. 93

Ciało — zgodnie ze współczesnymi trendami kulturowymi — staje się często przedmiotem odpowiedniej stylizacji. Pożądaną wizerunek to mężczyzna/chłopak atrakcyjny fizycznie, czyli: wysoki, szczupły, dobrze zbudowany. Podobny efekt można osiągnąć, sięgając po fortunny dobrane elementy garderoby. Istotnym składnikiem deskrypcji są w przytoczonym fragmencie nazwy firm odzie-

zowych⁶, sytuujące się w obszarze marek sieciowych, ale tych pochodzących zdecydowanie z poziomu wyższego. Główny bohater staje się więc członkiem masy wystylizowanych mężczyzn, jest to jednak masa usytuowana w jej wysublimowanych rejestrach — nie motłoch, a raczej elitarny klubowy tłumek. Jak zauważają badacze literatury najnowszej, nazwy, etykiety rzeczy wypełniające karty współczesnej prozy są pewnym odbiciem rzeczywistości, która od dłuższego czasu ulega reifikacji, a także stanowią dowód ubywania — człowieka i sensu na rzecz przedmiotów obecnych poprzez nazwę już nie tylko pospolitą, ale także taką jakże wyrazistą, bo wyrażoną za pośrednictwem firmowego logo (Nowacki 2011: 293—308). Interesujące pozostaje, że nawet autowizerunek, percepcja samego siebie, podbudowana jest rzeczą-znakiem, nie tylko zatem postrzega się innych przez pryzmat przedmiotowych atrybutów, ale także siebie sytuuje się w obszarze targowiska próżności, którego mapę wyznaczają znaki towarowe, którymi pośrednio sami się stajemy.

Męskie ciało stanowi także źródło dyferencjacji świata, np.:

Eminencja z przyjemnością oglądał braci bliźniaków, którzy siedli pod fontanną Apolla. Piękni i jak dobrze dobrane miejsce. Piękny bóg dla pięknych chłopców. Dla wąskostopych efebów. I Eminencja zadrżał z radości, kiedy zobaczył, jak jeden z braci wyciąga grubą książkę i czyta, czasami mówiąc coś do brata i trącając go ramieniem, by pokazać mu jakiś fragment. Piękno. Jak pąki liści na majowych gałązkach trącane wiatrem. Bliźnięta, podwojone dzieło Boże. I ile radości. Tak, to nie to samo, co ponure gmaszyska pełne pryszczatych kleryków i księży po przejściach. Tak, Eminencja nie lubił tych zaciśniętych szczęk, źle ukrywanej zawiści. Czuł się przy nich jak w starym maglu, dusznym i nie do wytrzymania. Do takiego magła zabierała go kiedyś matka. Jeśli istnieje piekło, to właśnie tak wygląda: pełne jest parujących gorących prześcieradeł, zapachu drewna i babskiego jazgotu. Szczęśliwi, którzy potrafią dostrzec piękno w przyszczku, skazie czy bliźnie.

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 143

Ale teraz koszulki powędrowały pod głowę, opierali się o fontannę i wypinali gładkie, wyrzeźbione brzuchy. Jeden nawet uśmiechnął się do Eminencji. O, co za radość, myślał Eminencja, ten wzrok przenika mnie, z radości serce drży.

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 152

Piękni bliźniacy o gładkich wyrzeźbionych brzuchach znajdują odpowiednie tło w postaci Apollina, zaś środowisko Eminencji — ważnej postaci w powieści Pasewicza, duchownego plasującego się wysoko w hierarchii kościelnej lubującego się w erotycznych ekscesach gejowskiego światka — to pryszczaci klerycy lub księża po przejściach, wszyscy o zaciśniętych szczękach będących wyrazem za-

⁶ Nazwy marek, logo firmowe pojawiają się na kartach analizowanych powieści, zwłaszcza w opisach osób, często.

wiści. Fontanna Apolla stanowi kontrast dla ponurych gmaszysk porównanych do starego magla. Całości dopełniają odwołania do pełnego patosu dyskursu poetyckiego (*jak pąki liści na majowych gałązkach trącanych wiatrem*) oraz — co stanowi dowód ironii — dyskursu religijnego (*podwojone dzieło Boże; O, co za radość [...], ten wzrok przenika mnie, z radości serce drży*⁷). Inne zatem są ciała pożądanych przez Eminencję mężczyzn, inne natomiast tych, którzy stanowią powszednie jego otoczenie. Występuje tu oczywista różnica światów: ciała i ducha.

Jak wynika z przeprowadzonych analiz, wygląd mężczyzny zostaje najczęściej sprowadzony do jego ciała. Jest to bez wątpienia wizerunek somacentryczny. Dodatkowo mogą pojawić się atrybuty w postaci części garderoby, elementów stylizacji. Ciało stanowi bardzo często składnik osobowości mężczyzny ważny sam z siebie i dla siebie. Mężczyzna dostrzegany to dosłownie taki, na którym zatrzymuje się wzrok, zazwyczaj atrakcyjny fizycznie, potencjalny kandydat na partnera seksualnego. Inne aspekty przedstawione w wybranej literaturze, np. jakieś refleksje na tematy ogólniejsze, wykraczające poza sferę wyglądu zewnętrznego (miejsce człowieka/mężczyzny w świecie, jego cechy wewnętrzne, dyferencjacja świata kobiet i mężczyzn, różnica między rzeczywistością somatyczną i duchową itp.) są raczej drugoplanowe, podporządkowane niejako obszarowi ciała i atrakcyjności seksualnej — dotyczy to zarówno bohaterów postrzeganych przez innych, jak i autocharakterystyk. Językowo deskrypcje oparte są na prostych enumeracjach, syntaktyka ogniw opisowych jest nieskomplikowana, dominują zdania pojedyncze i współrzędnie złożone, wyraźna jest tendencja do stosowania składni addytywnej. Wszyscy protagoniści przyjmują role zgodne z kodami współczesnej kultury konsumpcyjnej, im podporządkowany jest cały świat przedstawiony w popularnych powieściach gejowskich. Stopień ich uwiarygodnienia bywa różny, wydaje się, że w utworach Szczygielskiego jest tematem samym w sobie i dla siebie, w książkach Milckiego, a zwłaszcza Pasewicza pełni funkcję ważnego tła, punktu odniesienia dla prezentowanej problematyki obyczajowej i kryminalnej, która z kolei stanowi niejako pretekst dla sformułowania pewnej wizji świata uwikłanego w splót różnorodnych czynników natury społeczno-politycznej.

Seks i erotyka

Jak starałem się wykazać, wygląd mężczyzny w analizowanej literaturze związany jest najczęściej z jego atrakcyjnością seksualną. Sama aktywność seksualna więc oraz szeroko pojęty aspekt erotyczny życia bohaterów stanowi

⁷ Jest to aluzja do popularnej pieśni kościelnej: *Pan Jezus już się zbliża, już puka do mych drzwi. Pobiegnę go przywitać, z radości serce drży*.

ważny element świata przedstawionego w popularnych powieściach gejowskich. Spójrzmy na kilka bardzo reprezentatywnych fragmentów odnoszących się do sfery męsko-męskiego seksu:

Zostawiam Michała w kabinie, wychodzę z kibla i zanurzam się w wilgotny, pachnący męskimi ciałami mrok. Wniebowstąpienie. Czekam przez chwilę, żeby mój wzrok przyzwyczaił się do ciemności, odtrącam czyjaś dłoń, która zaczyna gmerać mi przy rozporku. Wchodzę głębiej, przeciskam się przez gąszcz nagich torsów i rąk. W słabym świetle czerwonej żarówki wypatruję mojego objawienia. Robię jedno, potem dwa kółka i wreszcie go dostrzegam. Zajął miejscówkę w kącie pomieszczenia, tuż obok wejścia — musiałem go minąć. Zdjął T-shirt, spodnie ma lekko rozpięte i opuszczone, widać slipki i ciemną linię gęstych włosów łonowych. Stoi sam, ma uniesioną twarz, półprzymknięte oczy i biernie opuszczone, luźne ręce. Staję przed nim, blisko. Spogląda na mnie przez chwilę, potem zamyka oczy i odchyła się do tyłu. Wzdycha, gdy jego nagie plecy dotykają zimnego tynku. Uśmiecham się i klękam przed nim. Lekko całuję nagi fragment skóry pod pępkiem, dłońią lekko zaczynam masować jego krocze. Wolno rozpinam suwak rozporka i odchylam gumkę slippek. Przysmykam oczy, przytulam twarz do jego podbrzusza i wciągam zapach. Niebiański zapach. Zapach młodego, gorącego, spoconego faceta. Faceta, który prawdopodobnie ostatni prysznic brał rano. Przeszywa mnie dreszcz rozkoszy, pojękuję cichutko i zabieram się do roboty. Twarde kafle gresu boleśnie uciskają moje kolana, zastanawiam się, czy nie kucnąć, ale mimo wszystko tak jest lepiej. Lepszy dostęp. Lewą ręką trzymam odciągnięte slipki, prawą leciutko ściskam jego jajka i obciągam na całego. Aż do końca. Za każdym powrotem nos zagłębia mi się w ciemnych, poskręcanych, błyszczących włosach. Czuję go daleko za migdałkami. Po dwóch czy trzech minutach jądra chłopaka ściskają się, moszna twardnieje. Łapie mnie za głowę i usiłuje odepchnąć. O nie, kochany — uśmiecham się w duchu. Nie pozwalam się odsunąć. Lekko przytrzymuję zębami jego kutasa tuż za żołądźką, a potem wciągam głęboko. Chłopak wypina biodra do przodu, potem je cofa i tryska przy wtórze głośnego jęku. Trzy wielkie porcje spermy lądują mi w samym gardle. Kręci mi się w głowie, fala szczęścia zalewa mnie jak przypływ. Połykam go i setki tysięcy potencjalnych ludzkich istnień. Wysysam ostatnią kroplę. Euforia. Dla takich chwil jak ta warto żyć.

M. Szczygielski: *Berek*, s. 14—15

Leżę w jakimś obcym łóżku, na plecach, nade mną obcy sufit i kolorowy lampion z ryżowego papieru. Ktoś przyciska mnie do materaca, leży na moim brzuchu, lewe udo mam uwieszone między czyimiś udami, a drugie odsunięte w bok — nawet się ruszyć nie mogę. I ten ktoś, schowany pod kołdrą, obrabia mi fiolet. Czuję jego gorące usta obejmujące mnie ciasno, obcą rękę ściskającą lekko moje jajka. To Łukasz? Nie, przecież z nim nie, on... Zwiąłem z jego mieszkania wczoraj, przedwczoraj? Kiedy to było? Wrywa mi się głośny jęk.

Ten ktoś puszcza mojego fioleta, przesuwa się w górę i spod kołdry wygląda Piolet. Ma śpiocha w kąciku jednego oka, potargane włosy i czerwoną twarz.

Gapię się na niego przez moment jak ciele i dopiero teraz przypomina mi się zeszły wieczór, a raczej jego fragmenty. Nie, chyba jednak nie ześwirowałem do reszty. To naprawdę on.

M. Szczygielski: *Bierki*, s. 272—273

Przekręcam się na bok, wpasowuję w Piołuna. Obejmuje mnie ramieniem, wsuwa dłoń pod bluzę i kładzie ją na moim brzuchu. Czuję jego kolana pod moimi kolanami, moje stopy opierają się na jego stopach. Oddech Piołuna łaskocze mi włosy na karku i czuję, jak ten jego włochaty, płaski brzuch przylega do moich pleców. Nigdy nie było mi lepiej, powaga, chociaż wszystko mnie boli na maksa, łeb mam ciężki jak z ołowiu. Coś porusza się lekko między moimi pośladkami, właściwie tuż pod nimi. Unoszę nieco kolano. Chociaż mi zimno, jestem strasznie spocony, więc to coś wślizguje się gładko między moje nogi, napiera mi na jajka, pulsuje. Coś bardzo gorącego i całkiem twardego. Zaciskam uda i wzdycham głośno.

M. Szczygielski: *Bierki*, s. 266

Była tam mała salka ze skórzaną kanapą, dwoma stolikami i dużym telewizorem. Lubili patrzeć, jak chłopcy i stare cioty onanizują się, oglądając muskularnych Amerykanów, pięknookich Węgrów czy śmiesznych, błądych Czechów. Niektórzy kochali się na kanapie bez żadnego skrępowania. Inni mogli pójść do kabin. Jeszcze inni, zasłaniając dłonią rozporki i rozglądając się trwożliwie, masowali delikatnie swoje członki.

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 8—9

Mariusz podszedł do mnie. Zaczął mnie dotykać i całować po szyi. Spacyfikował moje protesty i próby oswobodzenia się. Ode mnie wiało chłodem, a on zapewniał mnie, że to jest część jego dowodu niewinności. Gra wstępna była krótka. Stałem oparty o mur. Mariusz się do mnie dobierał. Rozpiął mi pasek, zsunął spodnie. Dotykał mojego ciała, odwrócił mnie przodem do ściany. Wyjął z kieszeni prezerwatywę. Zanim zdążyłem zapytać, skąd ją ma, on usiłował mnie wziąć. Tu i teraz. Nie mogłem na to pozwolić, nie ufałem mu. Nie chciałem tego. Nie napierał, nie zamierzał robić nic siłą. Ale to nie przeszkodziło mu w udowadnianiu mi, że jest bez winy. Mostem jeździły samochody, a on dotykał członkiem moich pośladków i nóg, pomagał sobie ręką. Ocierał się o mnie, podczas gdy ja stałem jak sparaliżowany. Było w nim coś z dzikiego zwierzęcia, które poczuło chuć. Dosłownie kilkadziesiąt sekund później się spuścił. Zużyta gumę rzucił na trawę. Naciągnąłem na tyłek spodnie, on zrobił to samo. Wstydzilem się na niego spojrzeć. On nie był skrępowany, to uczucie było mu obce. I teraz, i zawsze.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*, s. 295—296

W przytoczonych fragmentach zwraca uwagę kilka elementów, które składają się na obraz aktywności seksualnej bohaterów poddanych obserwacji powieści. Na pewno dostrzec można niezwykle sensualność opisów, w których odwołano się właściwie do wszystkich zmysłów. Podmiot percypuje zarówno

za pośrednictwem zmysłu wzroku, jak i węchu, smaku i oczywiście dotyku. Często dochodzi do zwielokrotnienia wrażeń, czemu sprzyja sceneria aktu seksualnego, czyli darkroom. Pomieszczenie to, znajdujące się w niektórych klubach gejowskich, jest nieoświetlone bądź oświetlone słabo, co umożliwia anonimowy seks z wieloma partnerami, niejednokrotnie naraz. Taki sposób zbliżenia warunkuje odbiór samej sytuacji, ale także relację z partnerem, z którym kontakt jest w pewnym sensie fragmentaryczny, ograniczony do konkretnej części jego ciała. Miejsce i sytuacja zwielokrotniają bodźce, intensyfikują doznania, hiperbolizują więc rolę aspektu seksualnego w życiu bohaterów. Oczywiście nie zawsze dochodzi do zbliżenia w miejscu publicznym, często przedstawione sytuacje erotyczne usytuowano w domowym zaciszu, w łóżku. Ponadto, jak widać, w deskrypcjach napotykamy podobny repertuar środków: opisy ciała podporządkowane kryterium atrakcyjności seksualnej, odwołania do stereotypowych wyznaczników tejże atrakcyjności, z których najważniejsze jest muskularne, kształtne, najlepiej młode ciało. Dochodzą szczegóły, odgrywające znaczącą rolę w gejowskim seksie, wpływające na wzrost stopnia podniecenia, np. widok owłosienia łonowego, naturalny zapach ciała, pośladki, genitalia, konkretne techniki seksualne (najczęściej seks oralny i analny, ewentualnie masturbacja), dźwięki sygnalizujące narastające podniecenie oraz towarzyszące orgazmowi, wydzieliny fizjologiczne ciała (głównie sperma). Autorzy analizowanych powieści odwołują się do rozmaitych technik językowo-stylistycznych. Dominuje właściwie neutralny, wręcz przezroczysty opis sytuacji, wyróżniający się jedynie obecnością znaczącej liczby leksyki nazywającej części ciała, czynności seksualne i/lub fizjologiczne. Zdarza się, że pojawiają się kolokwializmy (*obciążam na calego; obrabia mi fifola; gapię się na niego; chyba jednak nie ześwirowałem do reszty; łeb mam ciężki jak z ołowiu; kilkadziesiąt sekund później się spuścił*), które jedynie wzmacniają codzienny, powszedni w życiu bohaterów wymiar seksu. Jest to zatem najczęściej relacja, czasami okraszana dość pretensjonalnym i przewidywalnym komentarzem (*wniebowstąpienie; niebiański zapach; Euforia. Dla takich chwil warto żyć; Było w nim coś z dzikiego zwierzęcia, które poczuło chuć*).

W poddanych obserwacji tekstach zdarzają się również — choć rzadko — sceny seksu związanego z nietypowymi upodobaniami, np. fetyszyzmem:

Młody uklęknął i delikatnie, różowym językiem, musnął jego kostkę. Sprawnie rozwiązał sznurowadło, zdjął but i podniósł stopę do ust.

— Ale nic więcej — powiedział Zielony i odetchnął głęboko, kiedy poczuł ciepłe miękkie kąsanie na stopie. To było nawet przyjemne. Młody gryzł jego szorstką piętę. Lizał palce i ssał je, z jakąś dziką zapamiętałością. A Zielony przyglądał mu się zza ciemnych okularów. Nic się nie dzieje, prawda? On jest szczęśliwy, mnie jest w miarę przyjemnie. Jeśli ktoś tu wejdzie i tak natychmiast ucieknie. Ludzie nie znoszą takich sytuacji. Patrzył, jak młody z czułością

obgryza mu paznokcie. Czy to nie jest przypadkiem ludzkie? Dlaczego nie? Można by tak pomyśleć. O ile mniej byłoby problemów, gdyby nie było seksualnych tabu.

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 120

Seks fetyszystów staje się synonimem całkowitego wyzwolenia. „Normalne” zbliżenie, nawet najodważniejsze, pozbawione skrępowania, wstydu, uprzedzeń, promiskuityzm jako niezbywalny atrybut kontaktów intymnych przestają wystarczać. Mężczyźni wciąż poszukują nowych technik zaspokojenia swoich potrzeb. Ale można w tym dostrzec także drugie dno. Nietypowe zachowania seksualne stanowią pewną metaforę emancypacji społecznej mniejszości seksualnych, są wyrazem ich buntu, wołania o akceptację. I choć przybierają formę hiperboliczną oraz budzącą niesmak wśród heteronormatywnej większości, stanowią w zamierzeniu wyraz sprzeciwu wobec zastanego porządku świata. Trudno bezkrytycznie zgodzić się z takim tropem interpretacyjnym w odniesieniu do wszystkich z analizowanych powieści, niemniej *Śmierć w darkroomie* Pasewicza stanowi tu znaczący wyjątek, ponieważ przedstawiona w niej intryga kryminalna wraz z jej złożonym tłem obyczajowym jest w pewnym sensie pretekstem do sformułowania głosu krytycznego dotyczącego sytuacji społeczno-politycznej Polski lat 2005—2007.

Rzadziej w analizowanym materiale pojawiają się konteksty izolujące bezpośrednie opisy aktywności seksualnej, np.:

Uśmiechnął się i mnie przytulił. A ja poczułem, że to odpowiedni facet na pierwszy raz. Przez moment wahałem się, czy jest to właściwa chwila. Dotknąłem jego włosów, twarzy, ust. I znów się całowaliśmy. Pomyślałem o naszym wyjeździe do Władysławowa. Podjąłem decyzję, że dziś nie zrobimy kolejnego kroku, ale zbliżający się wyjazd zapamiętam na całe życie.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*, s. 149

Zbliżenie między dwoma mężczyznami pozostaje w swoistym niedopowiedzeniu, jest zapowiedziane, niemniej czytelnik musi na nie poczekać. Jedynym sygnałem o charakterze erotycznym jest dotyk i pocałunek. Taka wizualizacja fizycznych kontaktów męsko-męskich, na tle pozostałych powieści niezwykle delikatna w wymowie, jest charakterystyczna dla utworu M. Milckiego, który najmniej z wybranych autorów epatuje erotyką i seksem, choć oczywiście jego powieść nie jest całkowicie od tego wolna.

Obraz gejowskiego seksu i erotyki w poddanych obserwacji tekstach jawi się jako niezwykle jednoznaczny, co dodatkowo uwiarygodnia poziom języka — styl jest przezroczysty, dominuje poetyka relacji wyrażona m.in. w prostych strukturach syntaktycznych. Kontakty cielesne podporządkowane są takim kategoriom, jak hedonizm, promiskuityzm, wyzwolenie obyczajowe. Można mówić zatem raczej o seksie niż erotyce — ta bowiem portretowana jest zdecydowanie

rzadziej. W scenach zbliżeń fizycznych znajduje ujęcie dążność do zaspokajania potrzeb fizycznych z partnerami atrakcyjnymi fizycznie, zarówno w zaciszu domowym, jak i w miejscach publicznych (klubowe darkroomy). W portretowanych aktywnościach zwraca uwagę ich polisensualność, ale także pewna powtarzalność i mechaniczność. Zbliżenie jest zazwyczaj krótkie, acz intensywne, uwaga zostaje skupiona na najbardziej wrażliwych częściach męskiego ciała, głównie genitaliach. Seks ma stanowić przede wszystkim źródło rozładowania napięcia, ale jest też źródłem rozrywki, ważnym elementem gejowskiego życia, klubowego lansu, które stanowią pochodną rozpowszechnianych przez kulturę masową wartości konsumpcjonizmu, zabawy, wygody, przygodnych związków międzyludzkich, dyktatu ciała, pornografii jako źródła rozrywki itp. Taki wizerunek gejowskiej męskości przedstawianej w kontekście seksualności i erotyki pozostaje w zgodzie ze współczesnymi trendami kulturowo-obyczajowymi łamiącymi tradycyjne modele, przekraczającymi tabu, co znajduje wyraz w zjawiskach typu praktycznie nieograniczonej dostępności do coraz odważniejszych treści pornograficznych, przeobrażenia w obszarze związków intymnych (np. poliamoria, swingersi), ryzykowne zachowania seksualne (np. popularność seksu typu *bareback* w dobie AIDS) i in.⁸

Cechy charakteru, osobowości

Poza aspektem cielesnym i erotycznym, które w kreowaniu wizerunku mężczyzny wysuwają się bez wątpienia na pierwszy plan, w analizowanych tekstach można spotkać także elementy charakterystyki dotyczące innych składowych obrazu męskości. Zaznaczyć jednak trzeba, że jest ich niewiele. Mogą dotyczyć np. kontekstów społecznych bycia homoseksualistą. Oto przykłady:

Igor nie był młodym Romkiem, co to zginął w czerwcowej rewolucji. Igor był pedałem. Pedałom nie wieszają się tablic, nie stawia pomników, nie nazywa się ich imionami ulic ani placów. Są jak ta pianka przez chwilę, niepotrzebni gatunkowi. Gałęzie, które albo same usychają, albo się je odcina.

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 84

To była jedna z tych ciot, chodzących do klubu Klatka. Oni tam dbają o siebie, wymieniają się najnowszymi ploteczkami, zawsze lekko i ironicznie, jakby przejrzeni wszystkie konwencje na wylot. Ale ja wiem, że to nieprawda. Każda

⁸ Por. np. teksty pomieszczone w pracy *Poza monogamią* (Potkański, Pruszczyński, red. 2012), szczególnie w dziale poświęconym refleksji antropologicznej. Specyfika współczesnych kontaktów intymnych polega m.in. na negowaniu i/lub reinterpretacji wartości tradycyjnych, a także formułowaniu nowych rozwiązań, nierzadko zaskakujących i bardzo odważnych z punktu widzenia tradycyjnych kategorii obyczajowych kultury europejskiej, takich jak wierność partnerowi, bliskość, rodzina itp.

z nich umiera ze strachu na myśl o tym, co będzie po trzydziestce. Czy będą zdadni do użytku? Czy ktoś będzie chciał dotykać obwisłych brzuchów, pomarszczonych twarzy?

E. Pasewicz: *Śmierć w darkroomie*, s. 112

Gej bywa przedstawiany jako jednostka, która w społeczeństwie — jeśli nie jest zaangażowany społecznie, nie walczy o równość, nie bierze udziału w paradach spod znaku *gay pride* — bywa niepotrzebna, zbędna, w sensie społeczno-kulturowym marginalizowana, mieszcząca się w granicach statystycznego błędu. Zauważalność mężczyzny homoseksualnego w jego własnym gronie natomiast kończy się wraz z osiągnięciem określonego wieku. Jedynie młody wiek (do trzydziestu lat) gwarantuje mu powodzenie, atrakcyjność towarzyską, „widualność”. Później staje się przezroczysty, zbędny, niezdatny do użytku. Ocena sytuacji mieści się już w warstwie nominacyjnej, w przywołanych fragmentach użyto bowiem określeń pejoratywnych *pedał*, *ciota*. Następuje tutaj zatem językowe wykluczenie z własnego kręgu, język bowiem staje się sygnałem jednoznacznej aksjologii — wyrzucania poza nawias⁹.

Osobowość mężczyzny bywa także przedmiotem oceny z perspektywy na wskroś prywatnej — jego zdadności do stworzenia związku intymnego, np.:

Mariusz był inny, nie mówił o problemach. Ekspozował sukcesy, nie marudził. Czulem, że jest pewny siebie. Imponowała mi ta cecha, zawsze cierpiałem na jej brak. Lubilem otaczać się ludźmi, którzy szli przez życie przebojem, którzy nigdy nie zdradzali cienia wątpliwości i nie dawali po sobie poznać, że czegoś nie wiedzą, nie umieją. [...] Mariusz był wręcz modelowym przykładem życiowego optymisty, dla którego nie istniało słowo „nie”. Wszystko było do zrobienia, trzeba było tylko obmyślić odpowiedni plan.

M. Milcke: *Gej w wielkim mieście*, s. 222

Jeden z partnerów głównego bohatera powieści jest postrzegany przez pryzmat jego charakteru i osobowości. Zaradność i optymizm, przebojowość oraz skłonność do afirmacji rzeczywistości to pozytywne walory zbliżające mężczyzn do siebie. Fragment nie zawiera żadnych elementów opisu wyglądu Mariusza, co na kartach poddanych obserwacji powieści należy do rzadkości. W połączeniu zaś z deskrypcją cech fizycznych pomieszczonych w innym miejscu otrzymujemy w pewnym sensie kompletny obraz osoby.

Pojawiają się także konteksty, w których zawarto charakterystykę mężczyzny ze względu na jego atrakcyjność towarzyską, pozycję w gejowskim środowisku:

⁹ Por. rozważania na temat siły słów w kontekście genderowego wykluczenia zawarte w pracy Buttler 2011.

Arek z reguły ma coś, czego jeszcze u nas nie można dostać. Podejrzewam, że popołudnia spędza w internecie na wyszukiwaniu najgorętszych nowinek. Najnowszy model PlayStation, najnowsze jeansy Levi'sa, silikonowe bransoletki (w swoim czasie), które zaczynały być modne w Stanach, a nikt jeszcze nie nosił ich w Europie. To taki szczególnie rodzaj snobizmu — mało ostentacyjny, niewulgarny, niesłychanie czasochłonny w realizacji. Wymaga bezustannego śledzenia trendów i regularnego czytania modnych pism shoppingowych. To samo odnosi się do zainteresowań — Arek kupuje tylko te płyty, o których ktoś istotny powiedział, że są dobre, czyta tylko takie książki, które dostały się na zachodnie listy bestsellerów, zanim jeszcze trafiły na nasze, i chodzi na filmy, o których wiadomo, że będą przebojami, zanim jeszcze się nimi stały. Trudno powiedzieć, czy ma własny gust, ponieważ opinie, które wygłasza, są opiniami zasłyszanyymi lub przeczytanymi w liczących się magazynach. Jest inteligentny, więc cytuje je trafnie, niemniej bez specjalnego zrozumienia. Choć zdecydowanie stać go na własne sądy i niezależne opinie, nie ryzykuje — być może z braku czasu na przemyślenia, ale raczej z lęku przed popełnieniem błędu i omsknięcia się z piedestału idealnego, metroseksualnego lidera. Zanim wybierze się do empiku, czyta recenzje, podkreśla odpowiednie fragmenty, które zapamiętuje i według nich sporządza listy zakupów. Jeśli akurat modne jest chodzenie do opery, Arek będzie tam co tydzień, choć opery nie lubi i nie czuje. Jeśli z mody pomału wychodzi jedzenie w indyjskich knajpach, Arek przestaje się w nich pojawiać, zanim reszta trendowców połapie się, że zaczynają być *passé*. Raz w miesiącu bywa w Utopii, codziennie na siłowni. Nie jada mięsa, wyłącznie warzywa i preparaty białkowe. Mieszkanie ma urządzone w klimacie *art déco*, większość mebli jest oryginalna, starannie odnowiona i wypieszczona. Generalnie każdy najdrobniejszy element jego istnienia obliczony jest na pokaz, wliczając partnerów. Każdy kolejny facet Arka jest młody, przystojny i „interesujący”. Zawsze na poziomie — to warunek, choć Arek raczej nie przejawia zbytniego zainteresowania osobowością czy walorami intelektualnymi danego gościa. Za to partner musi interesować się osobowością Arka — dlatego ten poziom jest wymagany. No i oczywiście dlatego, żeby partnera można było prezentować w towarzystwie.

M. Szczygielski: *Berek*, s. 75—76

Drobiazgowa charakterystyka Arka, jednego z protagonistów powieści *Berek* M. Szczygielskiego, obfituje w liczne detale. Połączenie ich z wyraźnym nacechowaniem ironicznym przytoczonego fragmentu daje nam portret młodego człowieka mieszczącego się we współczesnych trendach kulturowych. Bohater jawi się jako osoba powierzchowna, przywiązana do blichtru i efekciarstwa, niemniej jest to kreacja przemyślana, której podporządkowane jest właściwie całe życie mężczyzny. Chęć bycia interesującym za wszelką cenę, pozostawania w trendach itp. prowadzi do utraty własnej osobowości jako niepowtarzalnej. W opisie pojawiają się leksemy-hasła współtworzące wizerunek zarówno bohatera, jak i kontekstu kulturowego, w jakim funkcjonuje: *najgorętsze nowinki*, *sylikonowe bransoletki*, *modny*, *snobizm*, *pisma shoppingowe*, *bestseller*,

metroseksualny lider, opera, indyjskie knajpy, siłownia, preparaty białkowe, na pokaz, partner na poziomie. Całości dopełniają znaczące w kontekście stworzonego obrazu nazwy własne, swoiste toposy współczesności, zarówno globalne (*PlayStation, Levi's*), jak i lokalne (*Utopia*)¹⁰. Arek to fascynująca z punktu widzenia analityka kultury postać, produkt mediów i kultury popularnej, która na wzór Pigmaliona tworzy podobne cyborgi wyhodowane w klubach fitnessu przy wspomaganie dietetyków, intelektualnie sformatowane przez listy modnych lektur oraz rozrywek mieszczących się w najnowszych trendach. Jest to jednak cyborg plastikowy, słaby, podporządkowany dyktatowi konsumpcjonizmu, ubezwłasnowolniony, wolny od prawdziwych emocji, które także muszą być na czasie i zgodne z oczekiwaniami otoczenia. Otrzymujemy postać paradoksalną — konsekwentną w autokreacji i jednocześnie osobowościowo zmultiplikowaną, warunkowaną kontekstem mód i wymogów lansu. Składowe wizerunku mężczyzny odpowiadają powszechnemu dziś zjawisku konsumeryzmu oraz różnych jego dyskursów (Pieszak 2013), stają się zatem znakiem rozpoznawczym współczesnej kultury.

Czemu zatem służą konteksty prezentujące pozafizyczne aspekty wizerunku mężczyzny w popularnej literaturze gejowskiej? Są z pewnością dopełnieniem deskrypcji ciała i aktywności seksualnej, dopełnieniem jednak skromnym i fragmentarycznym, pojawiającym się na kartach analizowanych utworów rzadko. O ile fizyczność w jej rozmaitych odcieniach prezentowana bywa z zachowaniem dbałości o szczegóły, o wszechstronność perspektyw, cechy charakteru i osobowości pojawiają się zdecydowanie rzadziej, dotyczą wybranych elementów i niektórych tylko postaci, sprawiają wrażenie, jakoby pełniły funkcję służebną wobec deskrypcji wyglądu bohaterów.

*
* *

Podjęta w niniejszym opracowaniu problematyka wizerunku mężczyzny w gejowskiej literaturze popularnej poświadcza specyfikę tego typu piśmiennictwa. Obliczona na szerokiego odbiorcę, a także odwołująca się do zjawiska klišowania, czarno-białej wizji rzeczywistości czy hiperbolizacji, popularna twórczość literacka jednoznacznie profiluje i podświetla te aspekty rzeczywistości, które mogą być uznane przez odbiorcę za interesujące. Dodatkowo w wypadku wybranego materiału dominującą rolę odgrywa tematyka powieści. Mężczyzna w literaturze gejowskiej jest bowiem prezentowany zgodnie z jego stereotypowym wizerunkiem, stereotypowym w odbiorze społeczeństwa w ogóle oraz środowiska własnego, czyli kręgu samych homoseksualistów. Co to oznacza? Otóż, mężczyzna osadzony w takim kontekście kulturowo-społecznym jest

¹⁰ Utopia to bardzo znany, odwiedzany także przez celebrytów klub gejowski w Warszawie.

przede wszystkim percypowany przez pryzmat jego odrębnych od heteronormatywnej większości preferencji seksualnych. Uwaga zatem zostaje skierowana na jego fizyczność ograniczoną do cielesności przedstawianej w kontekście atrakcyjności seksualnej, jak również na samą aktywność seksualną właśnie, z rzadka uzupełniana o pierwiastki erotyczne. Wszelkie walory pozacielesne pełnią funkcję ornamentacyjną, pojawiają się incydentalnie i stanowią jedynie skromne uzupełnienie wizerunku niektórych tylko bohaterów. Można zatem mówić o wyraźnej unifikacji wizerunku mężczyzny w badanych tekstach. Właściwie nieistotna jest rola, jaką odgrywa bohater. Nieważne jest, czy to kandydat na życiowego partnera, przygodny znajomy lub kochanek, a nawet przypadkowo zobaczony na ulicy chłopak — najważniejsze jest, aby spełniał kanony męskiej urody. *Mój chłopak, facet z plakatu i ciota darkroomówka*¹¹ — wszyscy, uogólniając, powinni być młodzi, piękni i gotowi do kontaktu seksualnego. Niezależnie od tego, czy postać jest kluczowa dla danego utworu, czy też jest protagonistą drugoplanowym, a nawet epizodycznym, konteksty jej wizerunku są jasno określone. Taki wizerunek postaci jest odmienny od jej obrazu w tzw. literaturze wysokoartystycznej (w znaczeniu: bardziej wysublimowanej, przeznaczonej dla czytelnika obeznanego z kulturą, nieobliczonej na komercyjny sukces itp.). Bożena Witosz, analizując deskrypcje kobiet w tego typu piśmiennictwie, tak pisze o ich wizerunkach w literaturze współczesnej (końca XX wieku): „Dziś znacznie chętniej sięga się — w myśl założeń obecnej sztuki, nawołujących do przełamania hegemonii i destrukcji klasycznego paradygmatu Piękna — do wartości groteskowych, agresywnych, brutalnych, które pozwalają przybliżyć inne aspekty i etapy istnienia ludzkiego ciała, np. starość i brzydotę. Te ostatnie, ujmowane w sposób, powiedzieć by można, realistyczny, bez uczestnictwa *medium* w postaci kodów kultury — mogą być w różnorodny sposób konkretyzowane. Pociąg do tego, co cudaczne i brzydkie, jest równocześnie manifestacją twórczej kreacji, która w geście odrzucenia, transformacji, a czasem tylko akceptującej, nieznacznej modyfikacji zaznaczyć może indywidualność aktu widzenia” (Witosz 2001: 191). Z poddanych przeze mnie obserwacji powieści wyłania się obraz zgoła inny, co należy wiązać m.in. ze specyfiką literatury popularnej — często skodyfikowanej genologicznie czy hołdującej tradycyjnym wartościom, także estetycznym. Warto zastanowić się, z czego jeszcze wynika taka a nie inna tendencja w portretowaniu postaci męskich w gejowskiej literaturze popularnej. Wydaje się, że powodów jest kilka, z których najważniejsze są dwa: chęć przyciągnięcia szerokiego odbiorcy, który lubi, gdy tekst kultury obfituje w odważne obrazy cielesności i seksu (tutaj dodatkowo mamy seks niewiększościowy, objęty nimbem oburzenia, w piśmiennictwie polskim długo właściwie nieobecny), a poza tym należy widzieć w takiej kreacji świata kolejny mocny, wywołujący obyczajowy skandal, prowokacyjny głos emancypacyjny.

¹¹ Wszystkie te określenia pochodzą z kart poddanych obserwacji powieści.

Być może głos ten zostaje poddany zabiegowi zbyt nachalnej hiperbolizacji, ale może dzięki temu zyskuje na wyrazistości i staje się bardziej słyszalny?

Jak starałem się wykazać, gejowska literatura popularna jest obszarem komunikacji społecznej współtworzącej dyskurs *queer* w jego szerszym, w sensie odbioru, wymiarze. Tak jak literatura kobieca (jakkolwiek będziemy ją rozumieć i definiować) jest wyrazem chęci zabrania głosu dopełniającego, ale i czasami dyskontującego opresyjny dyskurs męski (Kita 2003), tak poddana obserwacji w niniejszym opracowaniu literatura gejowska jest próbą zaznaczenia (współ)obecności odmiennych od większościowych tożsamości genderowych. Należy się pogodzić z faktem, iż niejednokrotnie są to głosy bulwersujące, wywołujące sprzeciw, niemniej bunt najczęściej odwołuje się właśnie do rozwiązań skrajnych.

Źródła

- Milcke M., 2011: *Gej w wielkim mieście*. Słupsk.
Pasewicz E., 2007: *Śmierć w darkroomie*. Kraków.
Szczygielski M., 2007: *Berek*. Michałów-Grabina.
Szczygielski M., 2010: *Bierki. Kroniki nierówności*, vol. 2. Warszawa.

Literatura

- Arcimowicz K., 2003: *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda — fałsz — stereotyp*. Gdańsk.
Arcimowicz K., 2013: *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*. Warszawa.
Buttler J., 2011: *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*. Przeł. A. Ostolski. Warszawa.
Carrol N., 2011: *Filozofia sztuki masowej*. Przeł. M. Przyłipiak. Gdańsk.
Ciesek B., 2011: *Profilowanie „Innego” w dyskursie radiomaryjnym*. „Tekst i Dyskurs — Text und Diskurs”, nr 4.
Čabrić M., Pokrywka L., 2010: *Piękno ciała*. Warszawa.
Fiske J., 2010: *Zrozumieć kulturę popularną*. Przekł. K. Sawicka. Kraków.
Fuszara M., red., 2008: *Nowi mężczyźni? Zmieniające się modele męskości we współczesnej Polsce*. Warszawa.
Jagielski S., 2013: *Maskarady męskości. Pragnienie homospołeczne w polskim kinie fabularnym*. Kraków.
Kita M., 2003: *Kobiety punkt widzenia we francuskiej współczesnej kobiecej literaturze erotycznej*. W: Witosz B., red.: „Język Artystyczny”. T. 12: *Literatura kobiet, literatura kobieca, kobiecość w literaturze*. Katowice.
Kita M., 2014: *Coming out. Nowy gatunek na polskiej mapie genologicznej, zdarzenie komunikacyjne, wydarzenie medialne*. W: Karwatowska M., Litwiński R.,

- Siwiec A., Jarosz B., red.: *O płci, ciele i seksualności w języku i mediach*. Lublin.
- Kita M., [w druku]: *Coming out. Gatunek ponad granicami dyskursów*. W: Ostaszewska D., red.: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 5: *Gatunek a granica*. Katowice.
- Kluczyńska U., 2009: *Metamorfozy tożsamości mężczyzn w kulturze współczesnej*. Toruń.
- Lichański J.Z., 2005: *Relacje między kulturą wysoką a niską/popularną w literaturze. Głosy do dyskusji wraz z sugestiami metodologicznymi*. W: Myrdzik B., Karwatowska M., red.: *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*. Lublin.
- Melosik Z., 2006: *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków.
- Nowacki D., 2011: *Metkowanie świata. O znakach firmowych w prozie współczesnej*. W: Buryła S., Gąsowska L., Ossowska D., red.: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*. Kraków.
- Pieszak E., 2013: *Człowiek i społeczeństwo konsumpcyjne. Dyskursy*. Poznań.
- Potkański J., Pruszczyński R., red., 2012: *Poza monogamią*. Warszawa.
- Puzynina J., 2005: *Kultura popularna a kultura wysoka i dziś*. W: Myrdzik B., Karwatowska M., red.: *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*. Lublin.
- Radomski A., Truchlińska B., red., 2008: *Męskość w kulturze współczesnej*. Lublin.
- Rejter A., 2013a: *Płeć — język — kultura*. Katowice.
- Rejter A., 2013b: *Władza płci w perspektywie komunikacyjnej*. „Oblicza Komunikacji”, nr 6: *Język władzy*.
- Rejter A., 2014a: *Pamięć stereotypu a dyskursy dotyczące płci*. „Tekst i Dyskurs — Text und Diskurs”, nr 7.
- Rejter A., 2014b: *Problematyka tożsamości w dyskursach dotyczących płci*. W: Bugajski M., Steciąg M., red.: „Zielonogórskie Seminaria Językoznawcze 2013”. *Tożsamość w komunikowaniu*. Zielona Góra.
- Ritz G., 1998: *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*. Przeł. A. Kopacki. „Pogranicza”, nr 1.
- Ritz G., 2002: *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz. Warszawa.
- Stasiuk-Krajewska K., 2011: *Piosenki Agnieszki Osieckiej jako teksty kultury popularnej*. W: Borkowski I., red.: *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i szkice*. Wrocław.
- Strinati D., 1998: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. Burszta. Poznań.
- Symotiuk S., 2005: *Kultura wysoka i niska czy centralna i peryferyjna*. W: Myrdzik B., Karwatowska M., red.: *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji*. Lublin.
- Śmieja W., 2010: *Literatura, której nie ma. Szkice o polskiej „literaturze homoseksualnej”*. Kraków.

- Warkocki B., 2007: *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*. Warszawa.
- Warkocki B., 2013a: *Jaśniejszy odcień różu, czyli wstęp do literatury gejowskiej i lesbijskiej*. W: Idem: *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*. Warszawa.
- Warkocki B., 2013b: *Poetyka i polityka współczesnej polskiej powieści gejowskiej*. W: Idem: *Różowy język. Literatura i polityka kultury na początku wieku*. Warszawa.
- Witosz B., 2001: *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje. Od fin de siècle'u do końca XX wieku*. Katowice.
- Witosz B., 2005: *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*. Katowice.
- Witosz B., 2009: *Dyskurs i stylistyka*. Katowice.
- Witosz B., 2010: *O dyskursie wykluczenia i dyskursach wykluczonych z perspektywy lingwistycznej*. „Tekst i Dyskurs — Text und Diskurs”, nr 3.
- Żabski T., 1997: *Literatura popularna*. W: Żabski T., red.: *Słownik literatury popularnej*. Wrocław.

Artur Rejter

My boyfriend, the guy from the poster, a darkroom queer...
The image of a man in popular gay literature

Summary

The image of a man in popular gay literature, which has been analysed in the present article, confirms the specific character of this type of writing. Addressed to the mass audience, and referring to the cliché phenomenon, black-and-white vision of reality, and hyperblization, the popular literary works unequivocally profile and emphasise these aspects of reality which the audience may consider interesting. A man is perceived mostly as a sexual object, as his physical appearance, sexual activity, etc. are being highlighted. His personality and character features are peripheral. The reasons for such a state of affairs may be numerous, yet two of them seem to be most important. One is a desire to draw the attention of the mass audience who expects a text of culture to abound with bold pictures of sex and corporeality (here, additionally, it is sex of a minority, evoking outrage, and for a long time absent from Polish writings). Moreover, in such an image of the world, one should discern another strong, scandalous and provocative emancipating act of the representatives of sexual minorities.

Key words: gender discourse, men's studies, style, popular literature, gay literature

Artur Rejter

Mon copain, mec de l'affiche, tapette de backroom...
L'image de l'homme dans la littérature populaire gay

Résumé

La problématique de l'image de l'homme dans la littérature populaire gay, abordée dans l'article, certifie la spécificité de ce type d'écriture. Adressée à un destinataire multiple, et se référant au phénomène de cliché, à la vision de réalité en noir et blanc, ou à l'hyperbolisation, la création littéraire populaire profile clairement et illumine ces aspects de réalité qui peuvent être considérés par le destinataire comme intéressants. L'homme est perçu avant tout comme objet sexuel, l'attention est portée sur ses attributs physiques, l'activité sexuelle, etc. Les traits de caractère et de personnalité sont secondaires. Il y a plusieurs causes de cet état de choses, parmi lesquelles deux sont cruciales : la volonté d'attirer un grand public, qui aime des textes de culture abondant d'images de corporalité et de sexe audacieuses (ici nous avons le sexe non normatif, nimbé d'indignation, longtemps absent dans la littérature polonaise), en plus il faut voir en cette création du monde encore une voix provocatrice et émancipatoire, forte, et provoquante un scandale sexuel, des représentants des minorités sexuelles.

Mots-clés : gender, discours des sexes, men's studies, style, littérature populaire, littérature gay

Elitarny egalitaryzm Kabaretu Starszych Panów

Kabaret Starszych Panów to [...] ucieczka od nudy i szarzyzny, tęsknota za elegancją, za inteligencją dziedziczną, przedwojennym kanonem sposobu bycia. [...] Ale jest jeszcze sprawa poezji. Jedyne więc, co takiemu niedopoeście-humoryście pozostało, żeby jego żart zbliżyć do poezji, to szukanie tej atmosfery, nastrój, klimatu, tworzenie takiej codzienności, w której przebywa poezja.

Przybora 1998: 207

Koncept elitarnego egalitaryzmu każe nam zapytać o cechy kultury wysokiej i kultury popularnej. Z wielu opracowań tego tematu przywołajmy rozróżnienie Zbigniewa Kłocha, który specyfikując kulturę popularną i elitarną, odwołuje się do postmodernistycznej koncepcji Derridy i pisze: „Jeśli podmiotowość kultury elitarniej jest realizowana przede wszystkim przez różnicowanie, a więc w dążeniu do oryginalności, to podmiotowość kultury popularnej urzeczywistnia się w dużej mierze przez powtarzanie” (Kłoch 2006: 13). Elitarny egalitaryzm to wyrażenie pozornie paradoksalne — na pierwszy rzut oka niemalże oksymoron. Jak bowiem coś elitarnego, czyli z założenia wyższego, lepszego, wyróżniającego się, może być egalitarne, czyli równe, jednakowe, wspólne. „Dzisiejsza kultura doświadczana jest przede wszystkim jako kultura masowa, popularna. To te właśnie teksty kultury są powszechnie znane, najbardziej widoczne. Telewizja, radio, kino (rzadziej — literatura) konstruuje konwencje, kody, znaki, z którymi obcujemy na co dzień. Elitarna bywa kultura, z którą się spotykamy od święta. Elitarność (synonim kultury wysokiej) jest w istocie czymś niecodziennym, nietuzinkowym, doświadczanym zazwyczaj od czasu do czasu” (Kłoch 2006: 13). Kabaret Starszych Panów niecodziennność i nietuzinkowość kreacji artystycznej łączy z powtarzalnością kultury masowej. Spowodowało to nowe medium, w którym zaistniał, czyli telewizja. Świadectwem dla badania socjologii odbioru i mierzenia oglądalności telewizji w latach sześćdziesiątych jest recenzja w ty-

godniku „Ekran”: „Podobają się na każdym szczeblu intelektualnego wtajemniczenia, niezależnie od wieku, zawodu wykształcenia czy płci. Telewizorów jest w Polsce dwa miliony, gdyby trzeba wybrać audycję dającą największe prawdopodobieństwo jednoczesnego funkcjonowania dwóch milionów widzów z kompletem widzów, byłoby to Starsi Panowie” (za: Michalski 2005: 278).

Elitarny egalitaryzm Kabaretu Starszych Panów można analizować przynajmniej w trzech aspektach: wykreowanej rzeczywistości scenicznej, odbioru Kabaretu¹ w rzeczywistości komunikacyjnej PRL-u i długim trwaniu w kodzie kulturowym współczesności.

Otóż, jeżeli potraktować oksymoron „elitarny egalitaryzm” jako zaprzeczenie stereotypu podziału na lepsze i gorsze, w szczególności stereotypu podziału społeczeństwa na miejsca wyższe i niższe poszczególnych jednostek w stratyfikacji społecznej wynikające z ich statusu zawodowego, ekonomicznego, intelektualnego lub sytuacyjnego, to w wykreowanej rzeczywistości scenicznej, te „gorsze” sfery nie są postrzegane jako gorsze, a traktowane z równą estymą, jak i te „lepsze”. Tak wykreowaną rzeczywistością był Kabaret Starszych Panów. Pojawił się i trwał w czasach, gdy wszystko było „robotniczo-chłopskie” i „socjalistyczne”. Przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku to wprawdzie już nie okres wojującego socrealizmu, w którym inteligent był jednostką co najmniej podejrzaną, a najczęściej wrogią i w związku z tym zadaniem „działalności kulturalnej” (film, teatr, książka) było ostrzeganie społeczeństwa przed perfidnymi metodami walki takiej jednostki z socjalizmem, to jednak jej działalność kulturalna była „wroga klasowo” i ten nieprecyzyjny termin stał się narzędziem do eliminacji wszystkiego tego, co wszechwładna cenzura uznała za niebezpieczne. Cenzura roku 1956 — pojawienie się „odwilży” i zelzenie cenzury — nie oznacza, że pojawiła się swoboda wypowiedzi i propagowania wzorców kulturowych niezgodnych z założeniami ustroju socjalistycznego. Dążenie władz do osiągnięcia stanu egalitaryzmu na poziomie proletariackim, a w rzeczywistości do stworzenia elitaryzmu proletariatu — zarówno w strefie ekonomicznej (robotnik z założenia powinien zarabiać więcej, bo on tworzy dobra materialne, niż inżynier, bo „nie powstają one z pracy jego rąk”), jak i intelektualnej (prosty i szorstki język robotnika oraz odpowiednie do tego zachowanie mają być tworzywem kultury) — spowodowało, że każde inne rozumienie kultury w jej najszerszym sensie było z założenia podejrzaną, kontrolowaną i w razie potrzeby zwalczaną. W miarę upływu lat czujność cenzorska o tyle maleje, że inteligencja pracująca i artystyczna wraca do łask — najwcześniej w radiu²

¹ Pisownię wielką literą stosujemy świadomie i to z dwóch powodów: estymy, jaką darzymy jego twórców i skróconego odesłania do Kabaretu Starszych Panów.

² W latach pięćdziesiątych konkurencją dla popularnej i typowej dla ówczesnego wzorca kulturalnego serialu radiowego *Rodziny Matysiaków* stał się teatrzyk radiowy *Eterek*, którego autorem tekstów był Przybora. Niektóre piosenki i pomysły sceniczne *Eterka* trafiły potem do Kabaretu Starszych Panów.

i w filmie, a następnie w telewizji. Zmienia się pojmowanie kultury i jej odbiór, mimo że prominentne postacie epoki wczesnego PRL-u nie tolerowały Kabaretu Starszych Panów, co zachowało się w anegdotach: o Gomułce rzucającym kapciem w telewizor podczas emisji Kabaretu (Przybora 1998: 205) czy Gustawie Morcinku, którego cytuje Przybora: „Nie rozumiem, kogo może bawić mizdrzenie się tych dwóch autentycznie podstarzałych facetów...” — wyrębał nam prawdę w oczy autor *Wyrąbanego chodnika* na łamach prasy (Przybora 1980: 14)³. Pojawia się przyzwolenie na wzorce, które stały się, jak pisze Przybora w swoich wspomnieniach, motywem powstania Kabaretu Starszych Panów:

Zasadniczo „przyświecała mi idea” rozerwania się, zabawienia siebie i naszych odbiorców przez oderwanie się od szarej, nudnej, brzydkiej codzienności, od panoszącego się wokół nas prostactwa. Ale w założeniu nie miała to być jakaś kampania przeciw czemukolwiek. Po pierwsze dlatego, że nie mieliśmy „armat”, czyli założeń. Działaliśmy żywiołowo i spontanicznie. Dokoła nas było nudno i szpetnie. Ja się przeciw temu nie buntowałem, uważałem jeszcze wtedy, że to normalny bieg dziejów i społecznego awansu mas. Że stopniowo będzie się pewno robić ciekawiej i ładniej. Ale tęskniłem za elegancją oraz innym od istniejącego „wystrojem” codzienności i, pisząc teksty do Kabaretu, zacząłem dawać ujście tej tęsknocie. A Jerzy pewno (bo nie zdążyłem z nim o tym pogadać) czuł podobnie, przekładając to na elegancję swojej pięknej muzyki.

Przybora 1998: 197

Twórczość Jeremiego Przybory i Jerzego Wasowskiego składa się nie tylko z tekstu i muzyki, ale również z rzeczywistości scenicznej, czyli gry artystów grających, a raczej kreujących postacie. Starsi Panowie tworzą w Kabarecie świat, który dzięki talentowi twórców widz przyjmuje jako własny, rzeczywisty, obowiązujący. I w ten sposób nie Kabaret Starszych Panów, a otaczająca go rzeczywistość staje się płaskim żartem, kpina, absurdem. Ta ukryta w każdym tęsknota do Arkadii, w której panuje piękno, dobro i empatia, powoduje, że widz przekształca się stopniowo w niemego uczestnika akcji⁴. Obserwując sposób odbioru i traktowania przez Panów A i B innych postaci — także tych stereotypowo negatywnych oraz widząc, jak wchodzi one w ich krąg elitarności, widz sam, niepostrzeżenie, sytuuje się w tym kręgu salonowych zachowań. Dokonuje się w nim transformacja, dzięki której nie skupia uwagi na kontrowersyjnych i często moralnie dwuznacznych elementach akcji, lecz podziwia kunszt i subtelność jej przedstawiania. Przywołajmy tu dwa cytaty dotyczące pierwszej

³ Ten fakt został przywołany też w części wprowadzającej do pierwszego Kabaretu Jeszcze Starszych Panów *Herbatka*.

⁴ W partiach analitycznych artykułu stosujemy figurę interpretacyjną odbiorcy wirtualnego (w przypadku jednego ze współautorów, który pamięta pierwsze emisje telewizyjne, również rzeczywistego), a rekonstrukcję odbioru potwierdzają świadectwa z epoki zawarte w relacjach i wspomnieniach.

emisji, czyli lat 1958—1966. Aleksander Małachowski o stosunku władz i klasy robotniczej tak pisze „Na początku »Kabaret« uchodził za rzecz wstydliwą. Sądono, że należy go pokazywać tylko późną nocą, kiedy już klasa robotnicza śpi. Ale lud polubił »Kabaret« i zmusił koryfeuszy do całkowitej zmiany poglądów na to, jakie są prawdziwe upodobania mas” (Michalski 2005: 283). Adam Hanuszkiewicz fenomen popularności Kabaretu wśród warstwy chłopskiej anegdotycznie przedstawia następująco „Kiedys w Bukowinie pytałem miejscowych, co oglądają w telewizji. Powiedzieli, że młodzi oglądają sport, baby — gospodarstwo domowe i »Kobrę«, Dziennik — starzy górale, a »Kabaret« — cała Bukowina. Było to dla mnie zaskakujące, no bo humor Starszych Panów chociaż też absurdalny jak humor góralski, jednak od tamtego się różnił. Wyjaśnił mi to mój rozmówca, stary góral z Bukowiny: Bo tak grzecznych panów to już dzisiaj nie ma” (Michalski 2005: 285)⁵.

Wyszukana grzeczność Starszych Panów przestaje być więc archaiczna i anachroniczna, a staje się naturalna i pożądana. To, że Starsi Panowie (Pan A i Pan B) są wzorcem dobrego wychowania w zachowaniu i rozmowie, jest od początku dla widza rzeczą oczywistą. Ich strój, niewymuszona elegancja w ruchach i kultura słowa w piosenkach wprowadzających widza w kolejny odcinek Kabaretu, od razu ustawia wysoko poprzeczkę dla dalszego ciągu programu. Bogatą formę wyrażania myśli cechuje finezja, która widoczna zwłaszcza jest w przekazywaniu sobie delikatnych złośliwości. Przywołajmy komentarze o zmianach w wyglądzie zachodzących z biegiem czasu:

PAN B: Gdy cię wspomnę w kabaretach naszych pierwszych,
to w ramionach i w inwencji byłeś szerszy...

PAN A: A ty znowu, gdy odgarneś latek pył —
jakbyś w talii i w dowcipie cieńszy był...

KSP, *Ostatni naiwni*⁶

⁵ Jest to anegdota krążąca w wielu wersjach, np. tuż po śmierci Przybory pojawiła się w Internecie: „W czasach popularności Kabaretu znajomy Młynarskiego oglądał go na wsi, w chłopskiej chałupie. Chłopi patrzyli zafascynowani. Zapytani, co im się tak szczególnie podoba, odparli: Bo dzisiaj takich grzecznych ludzi to już nie ma...” [forum Gazeta.pl 5.03.04; data dostępu: 10.03.2014].

⁶ Wszystkie przykłady są cytowane w wersjach według telewizyjnych przedstawień Kabaretu: Wieczorów Kabaretu Starszych Panów: *Smuteczek*, *Zielony karnawał*, *Niepotrzebni mogą podejść*, *Supelnie inna historia*, *Niespodziewany koniec lata*, *Kwitające szczeble*, *Nieznani sprawcy*, *Przerwa w podróży*, *14 i 3/4*, *Ostatni naiwni* i *Zaopiekujcie się Leonem*; Nadprogramów Kabaretu Starszych Panów zatytułowanych *Piosenka jest dobra na wszystko* (Program II i III): Wieczorów Wspomnień Kabaretu Jeszcze Starszych Panów: *Herbatka*, *Tajemniczy mecenas*, *Noc pełna wiatru*, *Smuteczek*, *Zielony karnawał* i *Niespodziewany koniec lata* oraz telewizyjnego programu *Piosenki z Programu Divertimento*, który był podsumowaniem kolejnej kontynuacji Kabaretu Starszych Panów — 8 programów prowadzonych przez Jeremiego Przyborę, nazwanych *Divertimento*. Skrót KSP oznacza Kabaret Starszych Panów, KJSP — Kabaret (jeszcze) Starszych Panów,

Starsi Panowie grzecznościowymi formułami od początku nawiązują magiczny kontrakt z widzem — dalej nie może być inaczej. Styl zachowania Starszych Panów determinuje również zachowanie ich rozmówców. To, że na przykład Starsi Panowie wstają, gdy na scenie pojawia się kobieta, lub gdy podnosi się z krzesła w ich towarzystwie, że czekają, aż pierwsza poda rękę na powitanie lub pożegnanie, którą całują z głębokim ukłonem, staje się dla widza niezauważalnym gestem, bo jest gestem oczywistym, wynikającym z ich nienaganego wychowania, ale trzeba podkreślić, że to samo zachowanie u innych mężczyzn, nawet stereotypowo uznawanych za niekulturalnych, nie budzi w widzu nieufności. Nienagane maniery każdej postaci są oczekiwane i obowiązkowe. Ich brak u kogokolwiek stanowiłby dla widza niemiły dysonans. Nie tylko elegancja tekstu i muzyki, ale również elegancja ubioru⁷ realizowała marzenia odbiorcy o świecie doskonałym, pełnym niezwyklej atmosfery staroświeckiej galanterii i poetycznego liryzmu.

Na fenomen popularności tekstów Przybory w kodzie kulturowym Polaków składają się: wysokiej próby oryginalność konstrukcji poetyckich, znakomite wyczucie potocznej frazeologii i przywoływanie motywów silnie zaksjologizowanych, wpisanych w odwieczną topikę życia, miłości i przyrody. Jest to świat i bliski, i arkadyjski zarazem: zawiera stereotypowe konotacje dążeń człowieka jako jednostki i jego miejsca we wspólnocie. Ilustracją wpisania się Przyborych konceptów w mentalny pejzaż stereotypowych marzeń, dążeń i działań Polaków jest wciąż aktualna piosenka:

Dobranoc, mężczyzno
zbiegany za groszem jak mrówka.

Dobranoc.

Niech sny ci się przyśnią
porosłe drzewami w złotówkach.
Złotówki jak liście na wietrze

[...]

Dobranoc, niewiasto,
skłoń główkę na miękką poduszkę.

Dobranoc.

Nad wieś i nad miasto
jak mknącym rumakiem wleć łóżkiem.

Niech rycerz cię na nim porywa,

NKSP — Nadprogram Kabaretu Starszych Panów, Div — Divertimento, a PzPDiv — Piosenki z programów Divertimento.

⁷ Było to spełnienie kolejnego marzenia Przybory „muszę stwierdzić, że obok tęsknoty za elegancją sposobu bycia, druga jeszcze »przyświecała mi idea«, mianowicie przywdziania eleganckiego stroju. Takiego, jakiego nikt w naszym zgrzebno-parcjanym kraju nie przywdziewał” (Przybora 1998: 198).

co piękny i dobry jest wielce,
 co zrobił zakupy, pozmywał
 i dzieciom dopomógł zmóc lekcje.
 A teraz tak objął cię ciasno,
 jak amant ekranów i scen.

[...]
 Dobranoc, ojczyzno [...]
 I niech ci się przyśnią
 pogodni zamożni Polacy.
 Że luźnym zdążają tramwajem,
 wytworną konfekcją okryci,
 i darzą uśmiechem się wzajem,
 i wszyscy do czysta wymyć,
 i wszyscy uczciwi od rana
 od morza po góry, aż hen.
 Dobranoc,
 Ojczyzno kochana!
 Już czas na sen...

PzPDiv, *Już czas na sen*

Wyśniony obraz Polaków *à rebous* stanowił antidotum na codzienność, z jaką stykali się odbiorcy spektakli w latach sześćdziesiątych. Obrazy świata epoki bezpowrotnie minionej, ale też świata lepszego, wymarzonego, wyśnionego pozwalały odbiorcy poczuć się lepiej w świecie rzeczywistym. Trudno nie zgodzić się z uwagą Stanisława Barańczaka, który stwierdził, że Przybora ze „swoją z lekka nonsensowną poezją pomógł milionom ludzi wyjść prawie bez szwanku z kilku dziesięcioleci ciężkiego nonsensu, jakim była rzeczywistość PRL (za: Przybora 1998: 137).

Wprawdzie Kabaret Starszych Panów jako bliższy wodewilowi niż kabaretowi satyrycznemu daleki był od polityki, ale realia zgrzebnego świata PRL-u w wielu miejscach wplecione są w tkankę scenek i piosenek:

Piosenka to jest klinek
 na spleenek —
 na brzydki bliźniego uczynek —
 na braczek rzucony na rynek —
 NKSP, *Piosenka jest dobra na wszystko*

Okruczy rzeczywistości PRL przedstawiane z dystansem, ironią i humorem: Oto przykład: *Państwowe Przedsiębiorstwo Przetworów Kapuścianych KAPUSTEX ufundowało nagrodę dla każdego uczestnika naszego festiwalu [I Festiwalu Pieśniarzy Łazienkowych] w postaci puszki znakomitych, eksportowych gołąbków w pomidorach (PzPDiv).*

PRL-owska rzeczywistość w Kabarecie pojawia się w przede wszystkim w aluzjach, głównie dotyczących trudności aprowizacyjnych, np. Hrabina Tyłbaczewska zwraca się z pretensją do Panów A i B, dlaczego częstują ją pie-przówką, a nie jarzębiakiem, który podobno „rzucili na rynek” (KSP, *Nieznani sprawcy*). Kolejni kandydaci na aktorów, wystawiających sztukę *Jedźcie stokrotki*, zapoznali się przypadkowo z jej tekstem w różnych okolicznościach. Bidula przeczytała go w toalecie, gdzie papier bibułkowy z tekstem wisiały w zastępstwie papieru toaletowego, co jest aluzją do jego permanentnego braku. Romusiowi w kartkę tekstu zawinięto kawałek kielbasy; w tych czasach było to wykwinne opakowanie — najczęściej kielbasę zawijano w kawałek gazety. I po taki rarytas stało się w długiej kolejce, stąd uwaga Pana A, określającą na podstawie tego, jaki fragment tekstu Romuś otrzymał, które miejsce w tej kolejce zajmował (KSP, *Ostatni naiwni*). Problem „kolejkowy” dotyczył nawet podstawowych artykułów żywnościowych, co znajduje odzwierciedlenie w dialogu Pana A i Pana B:

PAN B: [...] Miałem czas przyjrzeć się jej, bo stała po te szproty tuż za mną. [...] Tak że nawet nie zdenerwowała się, kiedy ekspedient powiedział, że zabrakło tych szprotek. Chciałem jej odstąpić swoje, bo ja jeszcze dostałem, [...]

PAN A: To znaczy, nasze szprotki chciałeś...

KSP, *Nieznani sprawcy*

Zauważalna pretensja w wypowiedzi Pana A świadczy, że nawet szprotki w tych czasach należałoby zaliczyć do delikatesów. Częste były też sytuacje, że przy zakupie produktów płynnych należało przynieść własny pojemnik lub żeby kupić papier toaletowy, należało przynieść odpowiednią ilość makulatury. Starsi Panowie sprowadzają to do absurdu i nie komentują możliwości zakupu jajek po przyniesieniu własnych skorupki — traktują to jak rzecz naturalną.

Charakterystyczną dla PRL-u fasadową rzeczywistość, że coś teoretycznie jest, ale tak naprawdę wcale tego nie ma, obserwujemy w *Niespodziewanym końcu lata*. Starsi Panowie przybywają razem z innymi do pensjonatu, w którym oferuje się im przestronne pokoje z różnymi wygodami i atrakcjami. Jedynym drobnym problemem jest brak kluczy do tych pokoi. Portier zapewnia wszystkich, że niedługo przyjdzie ślusarz i dorobi klucze do drzwi. Na zakończenie dowiadujemy się jednak, że są tylko drzwi, a żadnych pokoi nie ma. Innym przykładem mogą być absurdy funkcjonowania niekompetentnego aparatu urzędniczego, z którym „nic nie można załatwić”, chyba że przypadkiem „banknot sfrunie na biurko” (KSP, *Kwitujące szczeble*). W ogóle rodzima waluta — w obiegowej opinii — nie ma tej wartości, co waluta obca lub przynajmniej jej substytut — „bony”. O nie też upomina się Babcia — Żebraczka w *Ostatnich naiwnych*.

ŻEBRACZKA: [...] Masz coś może dla babci? Co?

PAN B: Z prowiantu czy z gotóweczki?

ŻEBRACZKA: [...] A z gotóweczki co — może bony PKO? Może troszeczkę?

PAN B: Nie, bonów niestety nie mamy, normalną, normalną gotóweczkę.

ŻEBRACZKA: A nie, za normalną to ja dziękuję. Bóg zapłać za dobre chęci.

KSP, *Ostatni naiwni*

W scenkach „z życia wziętych” Starsi Panowie przytaczają formuły, zwroty i wypowiedzi, które występują w codziennej komunikacji, łączą absurdalny humor i sytuacje z językiem potocznym. Środkiem stylistycznym często stosowanym są zdrobnienia: *gotóweczka, braczek, biuścik, nóżka, herbata, szklaneczka, deszczyk, kuplecik, refrenik, zapasik, zakrętasik i podpisiki dwa, odrobinka, chwilka, guziczek, siateczka, jabłuszko, brateczek, astereczka, cyneraryjka, smuteczek, chandereczka, melancholijka, niedółka, tragedyjka*. Tworzą one atmosferę przyjaznej konwersacji: *Może kawki? Panowie zechcą zaczekać chwileczkę*, ale i ironicznego komentarza: *Co tu dużo gadać! poszedłem spać do swego pokoju. Cichuteńko, żeby żony nie zbudzić*. Ewokuje też banalne tematy i motywy sielskiego życia we wcale niesielskiej atmosferze świata zewnętrznego:

Jak słodko mieć własne mieszkanko:
pokoik, kuchenkę i gaz!
Za oknem, spowitym firanką
uroczo w mieszkanku mknie czas!
To czytasz gazetkę w bujanym fotelu,
to radia kołysze cię śpiew,
to znowu ożywcza się krzepisz kąpielą:
I własną masz wannę i zlew!

KJSP, *Noc pełna wiatru*

Krzysztof Wróblewski (1997; 2000; 2002; 2003; 2006), analizując wybrane aspekty zabawy słowem w twórczości Przybory, stwierdza: „mamy do czynienia z szeroką gamą środków językowych służących do wywoływania efektów komicznych, a całość przepojona jest delikatnym poczuciem humoru i specyficzną filozofią życiową Starszych Panów — Przybora kpi, ale nie wyszydza, wskazuje na pewne szablony językowe, tolerując jednocześnie taką postawę ich użytkowników” (Wróblewski 2002: 113).

Starsi Panowie (Panowie A i B) od pierwszej chwili spotkania z inną postacią wykazują się empatią, sympatią i graniczącą z naiwną ufnością co do celu i zamiarów osoby spotkanej. To staje się imperatywem ich dalszych zachowań. Niestety także kłopotów i niezręcznych sytuacji wynikających z faktu, że nie wszyscy w stosunku do nich zachowują się równie uprzejmie i etycznie. W bogatej, ponadtuosobowej kolekcji postaci, jakie pojawiają się w czasie kolejnych

Wieczorów Kabaretu Starszych Panów i Wieczorów Wspomnień Kabaretu Jeszcze Starszych Panów oraz czarno-białego programu telewizyjnego *Piosenki z Programu Divertimento*, tego typu negatywne zachowania obserwujemy rzadko, i to częściej wśród tych osób, które stereotypowo zaliczylibyśmy do elity społeczeństwa a nie do tak zwanego półświatka. Negatywne motywy działania „szuj”, „tanich drani”, „kasiarzy” etc. są zawoalowane, a sposób prowadzenia konwersacji bez zarzutu. Elitarny egalitaryzm przejawia się w widocznej dbałości bohaterów o kulturalny język i kulturę zachowania pomimo wyraźnego rozwarstwienia społecznego występujących postaci, a co za tym idzie: stereotypowego przypisania im ról społecznych i konwencji zachowań językowych. W stosunku do swoich rozmówców — bohaterów scenek obyczajowych z życia nowej warstwy średniej, postaci zagubionych, przystosowujących do realiów nowej rzeczywistości, ale też karierowiczów różnego szczebla, dobrze radzących sobie w tej rzeczywistości — Starsi Panowie okazywali wielkoduszność, niezwykłą tolerancję, życzliwość serdeczność. Nieobca była im wyrozumiałość i ironia, łagodna kpina i finezyjny żart, „żart ze sztampy i myślowego schematyzmu, z prymitywnie materialistycznej interpretacji zjawisk i zdarzeń, z biurokratycznej odmiany „nowomowy”, sprymitywizowanej ludowości i demokratyzmu” (Jędrzejko 1990: 94).

Plejada postaci z różnych warstw społecznych⁸ pozwala wprowadzać charakterystyczny dla danej grupy sposób mówienia, umożliwia posługiwanie się stylem podniosłym, uroczystym, a także pojawianie się ekspresywizmów i elementów stylu potocznego. O niezwykłym i specyficznym klimacie Kabaretu Starszych Panów decyduje przede wszystkim elegancja — również, a może nawet przede wszystkim, językowa i to, podkreślimy, charakterystyczna nie tylko

⁸ W Kabarecie pojawia się szerokie spektrum społeczne. Ogólnie pojętą warstwę inteligencji reprezentują np. Doktorowa Praszczadkowa (KJSP, *Zielony karnawał*) i Wdówka (KSP, *Niespodziewany koniec lata*), a wśród młodego pokolenia: Panienka z PANI (KJSP, *Noc pełna wiatru*) czy Panienka z biblioteki (KSP, *Zupełnie inna historia*); sferę urzędniczą: Pani Kierownik (KSP, *Kwitujące szczeble*), jej Zastępca (KSP, *Kwitujące szczeble*), Sędzia Kocio (KSP, *Zupełnie inna historia*) czy Burmistrz (KSP, *Przerwa w podróży*); sferę artystyczną i naukową: Artysta malarz (KSP, *Zupełnie inna historia*), Docent Kurniewicz (KSP, *Nieznani sprawcy*) i Adiunkt (KSP, *Przerwa w podróży*), pokolenie przedwojenne: hrabina Tyłbaczewska (KSP, *Nieznani sprawcy*), Rotmistrz (KSP, *Nieznani sprawcy*), Pan A i Pan B oraz inteligencja „z awansu” — np. Konradmirał Sadażawka (KJSP, *Kaloryfeeria*). Warstwę, którą moglibyśmy nazwać usługową, reprezentują np. Ślusarz (KJSP, *Noc pełna wiatru*), Zdun (KJSP, *Zielony karnawał*), Listonosz (KSP, *Zupełnie inna historia*), Portier (KSP, *Niespodziewany koniec lata*), Kelnerka (KSP, *Niepotrzebni mogą podejść*), Goniec (KSP, *Kwitujące szczeble*), Agentki Polly i Dolny (KSP, *Nieznani sprawcy*) jak również postacie stworzone przez Przyborę: Major konnej straży bankowej (KSP, *Czternaście i trzy czwarte*), Chlacz (KJSP, *Zielony karnawał*) czy Dosmucacz (KSP, *Smuteczek*). Pojawia się również barwna grupa postaci z tak zwanego półświatka: Ofiara(y) Portugalczyka (NKSP, *Piosenka jest dobra na wszystko*, KJSP, *Noc pełna wiatru*), Bidula (KSP, *Ostatni naiwni*), Sex-Bomba (KJSP, *Zielony karnawał*), Romuś (KSP, *Ostatni naiwni*), Trzecieski (KJSP, *Kaloryfeeria*) czy Minimilian (KJSP, *Tajemniczy mecenas*).

dla elity — w elegancji językowej wszyscy są równi — kasiarz Maksymilian daje się zaprosić na skromną wieczerzę (KJSP, *Tajemniczy mecenas*), Błady o cechach upiornego Sinobrodego wytwornie prosi Starszych Panów o rękę Hrabiny Tyłbaczewskiej (KSP, *Nieznani sprawcy*), a Ślusarz zgrabną frazą upomina się o wyższe wynagrodzenie (KJSP, *Noc pełna wiatru*). Zdarza się, że ta dbałość o kulturę języka ociera się o komizm hiperpoprawności: PAN GENEK — *Przyszłem zawiesić obraz, proszę pana.*/ PAN B — *Jest pan, panie Genku. Jeśli łaska, to prosiłbym: „przyszedłem”.* *Pan tak ładnie mówi, a zawsze pan popełnia ten błąd. Przyszedłem, poszedłem, wyszedłem. [...]*/ PAN B *Owszem, był i zabrał się do wieszania i w rezultacie zostawił taką kartkę: „Zabrakło mi gwoźdźcia. Wpadnę w przyszłym tygodniu.”* (KJSP, *Herbatka*). Błędy językowe, jeżeli się pojawiają, opatrzone są zwykle komentarzem jak w przykładzie wskazującym na mizериę finansową instytucji:

ADIUNKT: [...] Kiedy piorun uderza w dany dom, w mieszkaniach odzywają się głośniki, uruchomione ładunkiem elektrycznym, zawartym w piorunie: rozlega się kilka taktów IV Symfonii Brahmsa, a potem głos: „Ale w nas rąbło!”

PAN A: Panie Adiunkcie: Rąbnęło.

ADIUNKT: Nie, „rąbło”, bo fabryka produkująca piorunochrony dźwiękowe nie miała funduszy na konsultanta tekstu⁹.

KSP, *Przerwa w podróży*

Wyrażenia nazbyt potoczne funkcjonują zazwyczaj jako cytaty i spotykają się z dezaprobatą:

PAN B: I da nam w mordę.

PAN A: Jak ty się wyrażasz!

PAN B: To nie ja się wyrażam, to on się tak wyraził. Ja go tylko cytuję.

KJSP, *Zielony karnawał*

Wulgaryzmy w Kabarecie są nieobecne, a jeżeli się pojawiają, to w złagodzonej postaci lub grze językowej, jak w znakomitej opowieści prezesa Hortensji o polowaniu na egzotyczne zwierzęta:

PREZES HORTENSJA: O, to na przykład tygrys... ten... jak on się nazywa?... Asuryjski¹⁰

PAN A: Usuryjski chyba?

PREZES HORTENSJA: A może Usuryjski. Ja wiecie panowie, nie mam głowy do nazw. Nie jestem zoologiem. Jestem myśliwym. A to proszę panów jest pizuar...

⁹ W wersji drukowanej to nie fabryka produkująca piorunochrony a pracownik telewizji — inżynier Syk *nie miał funduszy na opłacenie konsultanta tekstu*. (Przybora 1973: 84).

¹⁰ W wersji drukowanej: *tygrys usrąjski* (Przybora 1980: 41).

PAN B: Kazuar — chyba...

PREZES HORTENSJA: Może kazuar..., pizuar łatwiej zapamiętać. A tu, proszę panów, jest antylopa Gó...

PAN B: A nie — gnu?

PREZES HORTENSJA: Panowie, ja nie jestem zoologiem, tylko myśliwym, jak już wam wspomniałem. Niech będzie gnu — też takie niedokończone słowo.

KJSP, *Herbatka*

Przejęzyczenia, przywołanie sylaby nagłosowej wulgaryzmu to przykłady eufemizmów. Do tego środka stylistycznego łagodzącego wypowiedzi Przybora sięga często. Stosuje różne formy eufemizowania wypowiedzi: od typowego sytuacyjnego przemilczenia: WDÓWKA — (do Panów) *Przepraszam — gdzie tu jest... Nie śmiem dokładnie tego określić wobec mężczyzn.* / PAN B — *Rozumiem. Zechce pani pójść prosto i potem na prawo, za zakrętem korytarza* (KSP, *Niespodziewany koniec lata*) po rozbudowane peryfrazy, jak ta o „urokach męskiego wieku poważnego”: PAN A — *A my to wszystko kontemplujemy życzliwie i bezstronnie. Dlaczego, jak ci się zdaje?* / PAN B — *Bo wiek poważny uwolnił nas od bezpośredniej interwencji w misterium wiosny.* (KSP, 14 i 3/4). Z rzadka rezygnują z elegancji eufemizmów:

PAN A: Babcia Kolońska spojrzała na nas w ten sposób, że...

PAN A: No co tu szukać eufemizmów, proszę ciebie, ze wstrętem na nas spojrzała. I co to znaczy, słuchaj...

KSP, *Zupełnie inna historia*

Salonowa rozmowa to nie tylko elegancja wysłowienia, ale również erudycja przejawiająca się w intertekstualnej grze z tekstami kultury wysokiej. I tej nie brakuje w wypowiedziach osób, których byśmy o to nie podejrzewali. Tu przykład Ślusarza, który dzięki pomyłce wynikającej z homonimii zainteresował się literaturą:

ŚLUSARZ: I te literackie zainteresowania. Też czasochłonne...

PAN A: No właśnie, właśnie... Pan miał zawsze literackie zainteresowanie o ile pamiętam...

ŚLUSARZ: Zaczęło się, panie, od tego, że zobaczyłem na wystawie książkę „Zamek”. Myślałem, że to coś dla Ślusarzy. A to Kafka. Wciągnęło mnie. Potem Sartre, Camus, Ionesco... Radio, książki... Sam zacząłem próbować. „Amfitrion 38”, „Fala 56” — duże wrażenie, a „Kapturek 62” to już moje.

KSP, *Niespodziewany koniec lata*

Także kasiarz Minimilian jest mecenasem sztuki — jako „anonimowy stypendyzator” finansuje z nielegalnie uzyskanych środków rozwój kariery malarza Sasańca, a i Starszych Panów też, a braki w edukacji nadrabia, pytając o datę

bitwy pod Grunwaldem, *nota bene* potrzebną mu do otwarcia sejfu firmy „Millenium” (KJSP, *Tajemniczy mecenas*).

Zaskakujące skojarzenia, erudycja Pana A i Pana B oraz innych postaci Kabaretu są możliwe dzięki sieci relacji intertekstualnych łączących teksty Przybory i motywy muzyczne Wasowskiego z kanonem tekstów, które tworzą centrum kultury wysokiej i są warte zapamiętania, a powtarzane — utrwala się w pamięci zbiorowej. W tekstach Kabaretu można odnaleźć wiele aluzji literackich, muzycznych, malarskich czy filozoficznych. Utrwalony od wieków topos niespełnionej miłości dwojga kochanków w tragedii Szekspira jest motywem konstrukcyjnym wieczoru *Nieznani sprawcy*. Kalina Jędrusik, grająca współczesną Julię osadzoną w szarej rzeczywistości, marzy:

O, Romeo, słowiczy sokole!
O, tęsknoto niewieścich pokoleń!
Otworzyłam ci okno
na tę moją samotność.
O, Romeo!
Czy jesteś na dole?
Czy jesteś na dole?

by z goryczą stwierdzić:

Nie ma ciebie, Romeo, na dole!
O, Godocie niewieścich pokoleń!
KSP, *Nieznani sprawcy*

Twórca opery narodowej wspomniany jest w dialogu Pana A z Kuszelasem:

Czy to Moniuszko — to, co państwo pogwizdują?
Tak. Straszny sznur..., to jest... dwór. Nie mają panowie sznura?
KSP, *Ostatni naiwni*

Artystę malującego techniką Picassa akt kobiety spotyka los Pigmaliона — akt się materializuje, ale w częściach:

Spogląda, a dziewczyna
Zstępuje doń z portretu
Lecz że malował damę
Picassa szkołą znaną
Oddzielnie każdy fragment
Z portretu zszedł i stanął
KSP, *Zupełnie inna historia*

Znakomite *Mambo Spinoza* bez nadmiernego dydaktyzmu edukuje, że:

Spinoza —
nie imię to dziewczyny!
Spinoza —
to nie z importu lek!
Spinoza —
nie nazwa to rośliny,
to był filozof wzięty!
Nieprzeciętny
łeb!
Mesdames et messieurs! Tout le monde chante!
Attention!
Żył w Amsterdamie oraz w Hadze,
wciąż mając wiedzę na uwadze,
zbudował system monistyczny
i naturalistyczny.
Do boju o swe prawdy ruszał
z orężem nauk Kartezjusza.
Choć i doktryna mu nie obca
Thomasa Hobbesa
NKSP, *Piosenka jest dobra na wszystko*

Zgodnie z kanonami gatunku motywem stale obecnym w kabarecie jest miłość erotyczna w różnych odmianach, postaciach i konfiguracjach. Wiersze Przybory, ilustrowane muzyką Wasowskiego, przykładowo: *SOS, Stacyjka Zdrój, Boję się tej melodii, Patrzę na Ciebie. Droga do Ciebie, Jak zatrzymać tę chwilę* wyrażają miłosne zauroczenie, nostalgię i tęsknotę za minionym uczuciem. Jednak kabaret to „podkasana muza”, a opiewana w kabarecie miłość jest raczej nieplatoniczna. W Kabarecie Starszych Panów delikatność i subtelność jej wyrażania obowiązuje wszystkich, bez względu na profesję lub pochodzenie. Dosłowność lub dwuznaczność sytuacji w scenkach erotycznych łagodzona jest delikatnością zachowań bohaterów i wypowiedziami pełnymi subtelnymi eufemizmów. Pan B marzy platonicznie o Julii, ale nie przeszkadza mu to postrzegać jej również „sypialnie”. Tyle, że ujmuje to z właściwą mu elokwencją: *Ta pani. Ona nie chodzi, a płynie, lekko roztrącając przestrzeń burtami bioder*. Pan A komentuje tę poetycką przenośnię: *Burtami bioder... Pięknie ci wyszło* (KSP, *Nieznani sprawy*).

Miłość nieplatoniczna w Kabarecie Starszych Panów wielokrotnie dotyczy skomplikowanych relacji w trójkątach, a nawet czworokątach. Zdrada traktowana jest jednak bez negatywnych emocji, żartobliwie, niemal jak coś naturalnego. Zdradzona przez kochanka i zrozpaczona Jesienna Dziewczyna, po terapii Pana B, po chwili śpiewa:

To będzie miłość nieduża, [...]
 Weź tę miłość do serca na krótko!
 Ach, jak miejsca tam zajmie malutko!
 Cały amor z orężem
 skrył się w kącik za mężem

KSP, *Smuteczek*

Dwoje kochanków z wzruszającą troską dba o uczucia do własnych małżonków i apeluje do siebie nawzajem:

ONA: Bądź dobry i dla męża!
 Dla męża serce miej!
 Miłości nie zawężaj
 do sprawy twej i mej! [...]
 Egoizm przezwyciężaj,
 w szlachetny uderz ton:
 bądź dobry i dla męża —
 niech ma też coś i on!
 ON: Bądź dobra i dla żony!
 Dla żony serce miej!
 Spójrz na rzecz i z tej strony,
 nie tylko — twej i mej! [...]
 RAZEM: Miłości naszej słonka
 nie będzie z tego mniej!
 ONA: Bądź dobry dla małżonka!
 ON: Małżonce sprzyjaj mej!

NKSP, *Piosenka*

jest dobra na wszystko

Inny zakochany wyliczenie zalet rodziny swojej wybranki (dyskretnej mamuni, uprzejmych: tatunia i brata, udzielających wsparcia finansowego: wujaszka, szwagra i stryjaszka) kończy zaskakującą pointą:

A mąż jej — dla jej męża
 po prostu brak mi słów!

KSP, *Nieznani sprawcy*

W teatralnej rzeczywistości Kabaretu Starszych Panów miłość nie kończy się małżeństwem. Ponieważ jednak często przebiega „sypialnie”, zatem nierzadko pojawia się efekt w postaci nieślubnego dziecka. Fakt ten przez wszystkie zainteresowane osoby jest wyrażany delikatnie. Rozbraja widzów subtelnością Julia w piosence do Romea:

We śnie leży spowita dziecinka,
którą los na pociechę mi dał
za kolejną pomyłkę dwóch ciał...

KSP, *Nieznani sprawcy*

czy też ekspresją ciocia (Panna Kuchenna)

Szuja
Dziecku kazał mówić „Proszę wuja”

KSP, *14 i 3/4*

a sprowadzając problem ojcostwa do żartobliwego absurdu, swoje przyjście na świat tak wspomina Nieduży:

ja miałem takie życie, że nic mnie nie zdziwi! Już zaczęło się ono niezwykle, zważywszy, że moja mamusia była dzieworodna i urodziła mnie sama z siebie, bez pomocy tatusia, absolutnie, nic a nic, ani razu!

KSP, *Smuteczek*

Klasa Kabaretu Starszych Panów zobowiązuje: w sferze seksualnej jest jedynie frywolność — nie ma miejsca na wyuzdanie¹¹. Wypowiedzi na ten temat są zręcznymi eufemizmami, a subtelny żart sytuacyjny neutralizuje scenki o charakterze erotycznym; odwraca uwagę od samej sceny i stwarza pozór, że zaistniała sytuacja stanowiła jedynie preludium do żartu. Oto przykład strip-tease'u z zaskakującą pointą. W spektaklu KJSP, *Herbatka* sąsiadka odnosząca kilkukrotnie gwoździak — uparcie wbijany przez Pana Genka w cienką ściankę — za każdym razem jest coraz bardziej rozebrana, jednak w momencie kulminacyjnym, gdy powinna pojawić się całkiem naga, zamiast niej zjawia się rozebrany, barczysty młodzieniec, z delikatną pretensją zwracając się do Pana Genka: *Pan mi przeiębi narzeczoną*. Scenę markującą strip-tease można również zauważyć w spektaklu KJSP, *Tajemniczy mecenas*: Pikantyna gimnastykuje się w niekompletnym stroju, używając Pana B jako przyrządu gimnastycznego. Kończąc te erotyczne popisy gimnastyczne piosenką *Bądź mi tatą*, neutralizuje dwuznaczność swojego zachowania. Inną dwuznaczną sytuację erotyczną opisuje Pułkownik w tym samym spektaklu.

Czasem, kiedy panna Wiktoria brała prysznic, zdarzało się, że niechcący wszedłem do kąpielowego. Oboje byliśmy roztargnieni. Ona zapomniała się zamknąć, ja — nie wchodzić. Stawałem wtedy jak urzeczony. Wenus Kallipygos, piękno-

¹¹ Trzeba zauważyć, że to, co zawoalowane i zeufemizowane w warstwie werbalnej, może być odbierane jako pełne seksu, dosadne, a nawet obsceniczne dzięki interpretacji aktorskiej w spektaklu.

tyła, o ciele koloru kości słoniowej. Chwila kontemplacji i nic więcej... nic więcej... zapewniam pana.

KJSP, *Tajemniczy mecenas*

Pojawiające się w niektórych scenkach motywy perwersyjne lub nawet orgiastyczne, stanowiące absolutne tabu w obyczajowości PRL-u, łagodzone są w różny sposób. Śpiewający o konieczności „współpracy” mężczyzn w uwielbieniu „platonicznie i sypialnie” kobiety osobnik o dwuznacznej przeszłości — Nieduży — usprawiedliwia ten perwersyjny zamysł:

Bo pojedynczo się z dziewczyną nie upora
ni dyplomata, ni mędrzec, ni wódz —
więc ty drugiego sobie dobierz amatora
i — wespół w zespół, by żądz moc móg zmóc!

KSP, *Przerwa w podróży*

Również w tym spektaklu pojawiają się w subtelnej i wysublimowanej formie dwa elementy orgiastyczne: on w towarzystwie dwóch dziewcząt i ona w zgodnym towarzystwie męża i kochanka. Pewnym usprawiedliwieniem jest to, że on jest adiunktem, a one eksperymentem podwójnej dziewczyny (dziś powiedzielibyśmy — sklonowanej), ona zaś wyemancypowaną kobietą. Fakt, że wszyscy udają się do kliniki rozszerzającej wyobraźnię, jest zabawą z widzem — bo to nie postaci dramatu, ale widz, aby zaakceptować tę sytuację, powinien rozszerzyć swoją wyobraźnię. Przybora pozwala sobie nawet w śpiewanej przez Ślusarza piosence *Kapturek 62* wprowadzić wątek miłości homoseksualnej, ale robi to bardzo subtelnie, trawestując żartobliwie bajkę o Czerwonym Kapturku.

W kabarecie wielkie namietności i uniwersalne motywy (miłość, nienawiść, zdrada) przedstawiane są w zaskakujących historyjkach, w których skandal nie jest skandalem, zdrada nie jest zdradą. Tak też jest w Kabarecie Starszych Panów: *Rzeczywiście, kochała mnie do tego stopnia, że dla mnie, tylko dla mnie proszę pana, wyszła za bogatego ogrodnika*. (KSP, *Niespodziewany koniec lata*), a zmiana obiektu uczuć sprawą zupełnie naturalną: *I poczułem, że chociaż pałam — / to palania przyczyna nowa*. (KSP, *Zupełnie inna historia*); *Śluchaj! Czy to Madzia? — Nie. Zupełnie inna dziewczyna ... Ale miłość, miłość ta sama!* (KJSP, *Tajemniczy mecenas*). Towarzysząca czasami miłości zazdrość w Kabarecie Starszych Panów pojawia się incydentalnie. Jedynie Romuś — żużlowiec jest w KSP, *Ostatnich naiwnych* zazdrosny o Bidulę. Splot uczuć miłości i zazdrości przedstawia interpretowana sugestywnie przez Wiesława Gołasa piosenka *Podła*.

Właśnie sugestywnie, pozostając w pamięci widza, który w surrealistycznej rzeczywistości Kabaretu z jej purnonsensowym dowcipem, jak w lustrze ze

skazą, widział własne indywidualne problemy, codzienną rzeczywistość i realia społeczne. Trzeba podkreślić, że na fenomen obecności tekstów Przybory z muzyką Wasowskiego w kodzie komunikacyjnym Polaków ogromny wpływ mają znakomite kreacje aktorskie, Kabaret Starszych Panów jest bowiem rozpoznawalny dzięki charakterystycznym wykonawcom¹². Niewielka stosunkowo twórczość Przybory stale obecna i powtarzana w mediach; w różnych programach, przez różnych wykonawców, w różniących się nieznacznie wersjach¹³ podlega wielokrotnym modyfikacjom i rozprzestrzenia się w przestrzeni kultury dzięki festiwalom, konkursom i publikacjom.

Kategoria oryginalności kultury wysokiej i kategoria powtórzenia charakterystyczna dla kultury masowej każą nam zapytać o Owidiuszowe skrzydlate słowa w twórczości Przybory, czyli cytaty, które krążą w logosferze dyskursów współczesnych Polaków i istnieją w zbiorowej pamięci. Czy spełniają one warunki definicyjne Wojciecha Chlebdy nałożone na termin skrzydlate słowa, który pytając: „Czym jednak są skrzydlate słowa?”, odpowiada: To, przypomnijmy, te części wypowiedzi przez mówiących wydobyte i społecznie usankcjonowane” (Chlebda 2005: 296), Zauważmy, że ta definicja nie kładzie nacisku na wiedzę użytkownika języka o autorstwie skrzydlatego słowa, raczej skłania się ku rozumieniu go i porozumiewaniu się za pomocą niego. Czy tak jest w przypadku twórczości Przybory i Wasowskiego? „Bezpośrednie cytaty, jak i żartobliwe modyfikacje, trawestacje tekstów Jeremiego Przybory odnajdujemy w różnych gatunkowo wypowiedziach: nagłówki prasowe, zapowiedzi prezenterów radiowych i telewizyjnych, recenzje filmowe, felietony czy reklamy” (Wróblewski 2002: 114). Wróblewski na podstawie ekscerpcji prasy i mediów elektronicznych w latach 1990—1999 omawia użycie dziewięciu Przyborowych skrzydlatych słów: *W czasie deszczu dzieci się nudzą, Rodzina, ach, rodzina, Na ryby, Jeżeli kochać, to nie indywidualnie, jak się zakochać, to tylko we dwóch, Taka gmina, Starsi Panowie, Starsi Panowie, Starsi Panowie dwaj, już szron na głowie, już nie to zdrowie, a w sercu ciągle maj, Kaziu, Kaziu, Kaziu — zakochaj się, My jesteśmy tanie dranie, dranie tanie niesłuchanie, Wesołe jest życie staruszka* oraz ich liczne modyfikacje i trawestacje (Wróblewski 2002: 114). Uważamy, że badania korpusu tekstów zamieszczonych w Internecie potwier-

¹² Warto zauważyć, że pod cytatami z Kabaretu w kolejnych tomach *Skrzydlatych słów* (1998, 2005, 2012) oprócz twórców tekstu i muzyki, podane są nazwiska wykonawców i data pierwszego wykonania, ponieważ piosenki Przybory i Wasowskiego żyją w pamięci widzów dzięki znakomitym wykonaniom obu autorów i niezapomnianym kreacjom Ireny Kwiatkowskiej, Wiesława Michnikowskiego, Kaliny Jędrusik, Wiesława Gołasa, Zofii Kucówny, Mieczysława Czechowicza i Bogdana Łazuki, a także innym aktorom i piosenkarzom.

¹³ W różnych wykonaniach i wersjach drukowanych szczęśliwy posiadacz małego mieszkania gazetę czyta w miętutkim/we własnym/w klubowym/w bujanym fotelu (za: Michalski 2005: 489). To charakterystyczny rys twórczości Przybory — motywy stale w niej obecne, teksty krążące, autocytacje powodują, że wielokrotne ich powtarzanie utrwała w pamięci odbiorców fragmenty tekstów.

dziłyby też o obecności kabaretowych skrzydlatych słów (a i spoza Kabaretu, np. *Taka gmina*) w mapie mentalnej uniwersum polskiego również dzisiaj. Zawierają je różnorodne kompendia cytatów¹⁴. Minęło 10 lat od śmierci Przybory, ponad 40 od końca emisji pierwszego kabaretu, a wpisanie jednej tylko frazy: *prysły zmysły* w wyszukiwarce Google (dostęp 12.03.2014) przyniosło 12 900 wystąpień w ciągu 22 sekund wyszukiwania. Oczywiście *gros* to przywołania piosenki, ale przykładów użyć jako tytułów, mott, aluzji jest wiele i to w znaczeniu pierwotnym, ale też jako komentarz silnie wartościujący negatywnie omawiane zjawisko, szczególnie w tekstach dyskursu politycznego.

Jako zakończenie wspólnie pisanego tekstu proponujemy intertekstualną zabawę z tekstami KSP i czytelnikiem, która — mamy nadzieję — świadczy o „pamięci kultury zapisanej w słowach i archeologii wiedzy codziennej” (Markiewicz, oprac., współudział Kotowska-Kachel, Romanowski, 2012: czwarta strona okładki):

ON: *Wesołe jest życie staruszka, bo we mnie jest seks i rankiem budzę się śliczny, liryczny i apetyczny, a najmiłszą dla mnie dolą jest mój solo-byt. Ja — ta odrobina męczyzny na co dzień, kiedyś bez ciebie byłem tak smutny, jak kondukt w deszczu, pod wiatr. I teraz też najmiłsze są mi drobne panie z ogromnym mieszkaniem. Ale zaznaczam, to będzie miłość nieduża, bo dzieci..., to w czasie deszczu się nudzą. Teraz wiem, że jeżeli kochać, to nie indywidualnie. Że lepiej być dobrym i dla męża, niech ma też coś i on, ale to odrażający drab — cóż — nie najlepszy miałś gust, a ta twa rodzina, to po prostu tanie dranie niesłuchanie. Powiesz mi, że jestem szuja, co to natruł i nabujał, a przecież właściwie, no co, no co, no co ja ci zrobiłem? Więc teraz, gdy patrzę na ciebie, ty nie odmawiaj mi, nie traktuj tak surowo. Co najwyżej przeklnij mnie — intymnie. A wtedy odjadę z tego peronu, no bo jak tu nie jechać na ryby, na grzyby, na lwy by. Gdy wrócę jesienią, och addio pomidory, może będziesz już ciepłą wdówką na zimę.*

¹⁴ W *Skrzydlatych słowach* (1990) są 4 cytaty: *My jesteśmy tanie dranie, dranie tanie niesłuchanie; Piosenka jest dobra na wszystko; Starsi panowie, starsi panowie, / Starsi panowie dwaj, / Już szron na głowie, / Już nie to zdrowie. / A w sercu — ciągle maj!*; *Wesołe jest życie staruszka* (Markiewicz, Romanowski, oprac. 1990: 542). Seria druga *Skrzydlatych słów* (1998) dodaje 4 cytaty: *Addio, pomidory!; Jeżeli kochać, to nie indywidualnie; Współ — w zespół; Na lwy by.* W nowym wydaniu poprawionym i znacznie rozszerzonym z 2005 roku cytatów jest dwa razy więcej. Nowe to: *Tatko tka i matka tka, / a tkaczka czeka / czekając tka!; Już kąpiesz się nie dla mnie / w pieszczocie pian Kaziu, zakochaj się; Odrobina męczyzny na co dzień; Albowiem prysły zmysły / jak pajęczyny wątła nić; Rodzina ach rodzina nie cieszy, gdy jest — / lecz kiedy jej nie ma — samotnyś jak pies!; Lecz choć tak bym chciał, nie dorówna już / obcowaniu ciał — obcowanie dusz! i Ni wyżyna, ni nizina, / ni krzywizna, ni równina — taka gmina.* W roku 2012 dodano jeszcze 2 cytaty: *Twarz mi blednie, włos mi rzednie / psują mi się zęby przednie i Bo we mnie jest seks / gorący jak samun.* Zestaw 100 cytatów zaproponowanych przez Wojciecha Chlebę do opracowania językowego autoportretu Polaków zawiera *passus: Piosenka jest dobra na wszystko* (Chlebda 2005: 435), a w 444 *zdaniach polskich* omówionych przez Jerzego Bralczyka znalazły się: *Ja dla Pana czasu nie mam, My jesteśmy tanie dranie, Piosenka jest dobra na wszystko, Wesołe jest życie staruszka* (Bralczyk 2007: 141, 235, 314, 412).

ONA: Teraz to już możesz prosić *Luciu wróć, Luciu wróć, Luciu wróć...* Ale ja już nie wołam z balkonu: *O Romeo, czy jesteś na dole?...* Bo *gdy ciemna noc chwyciła nas mocno w pierścień swych uścisków, ty typem stałeś się upiornym i mamrotałeś: Nie, nie budźcie mnie...* I przysły zmysły. A gdy wzywałam *SOS dla ginącej miłości* i prosiłam: *Nie odchodź!*, ty wmawiałeś mi, że to: *Kutno, okrutne Kutno, odjęło Ci miłość jak ręką...* Kutno..., Kutno?! *A ta Tola?* Co to jej Portugalczyk *Nie zaplatił*. Dałeś się nabrać na te jej „*Pokochałabym staruszką, bo tych młodych mam już dość...*” I co? *Gdy wschód zaczął ciut złościć kwiaty, krzyczałeś: „Podła! Na pasku kłamstw mnie wiodła”*. Naiwny... *Gdy dziewczyna jest jak z kina, to może co najwyższej powiedzieć ci: „Bądź mi tatą, ciałem modną okryj szatą...”*, albo raczej: „*Dziadku, to fajnie, żeś już jest...*” Ale smutny jest ten pejzaż bez ciebie, gdy na całej polaci — śnieg. Może gdy znowu zanucisz mi piosenkę, ośmielę cię słowami: „*Kaziu, zakochaj się...*”, bo *piosenka jest dobra na wszystko...*¹⁵

Sądzimy, że cytaty w replikach dialogu Jego z Nią w dużej mierze są skrzydlatymi słowami ze świadomością ich autorstwa dla niewielkich wspólnot komunikacyjnych, jakie tworzą przyborologowie *con amore* interesujący się Kabaretem Starszych Panów i weszły do frazematyki współczesnej polszczyzny, cechując się rozpowszechnieniem społecznym, powtarzalnością i odtwarzalnością. Czy w zmieniającym się paradygmacie kultury spełni się podszyty ironią *passus* Przybory, że będzie „ulubieńcem mas”. Kategoria powtórzenia w kulturze masowej pozwala sądzić, że tak być może będzie w fotoplastykonie Youtube’a i egalitarnym Facebookowym salonie.

Literatura

- Bralczyk J., 2007: *444 zdania polskie*. Warszawa.
- Chlebda W., 2005: *Szkice o skrzydlatych słowach. Interpretacje lingwistyczne*. Opole.
- Jędrzejko E., 1990: *O mechanizmach trawestacyjnych i ich funkcjach (na przykładzie trawestacji Jeremiego Przybory)*. W: Wilkoń A., red.: „Język Artystyczny”. T. 7. Katowice.
- Kloch Z., 2006: *Potoczność jako codzienne doświadczenie kulturowe*. W: Kloch Z., red.: *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*. Wrocław.

¹⁵ Rozpowszechnienie się frazy *Piosenka jest dobra na wszystko* Chlebda wyjaśnia faktem, że jest ona „wyrazem postawy: specyficznie polskiej postawy wobec specyficznie polskiego spłotu uwarunkowań zewnętrznych, spłotu, który akurat w tej postaci nie zaistniał w żadnym innym kraju. Z tego punktu widzenia, jaki wyznacza „układ onomazjologiczny» fraza *Piosenka jest dobra na wszystko* jest takim samym nośnikiem »pierwiastka polskości«, jak *ku pokrzepieniu serc, długie nocne rodaków rozmowy czy boso, ale w ostrogach* i łączy „tęsknotę za mitem II Rzeczypospolitej i nadzieję na wyrwanie się z szarości i prostactwa PRL-u” (Chlebda 2005: 437—438).

- Markiewicz H., Romanowski A., oprac., 1990: *Skrzydlate słowa*. Warszawa.
- Markiewicz H., Romanowski A., oprac., 1998: *Skrzydlate słowa, seria druga*. Warszawa.
- Markiewicz H., Romanowski A., oprac., 2007: *Skrzydlate słowa. Wielki słownik cytatów polskich i obcych*. Kraków.
- Markiewicz H., oprac., współudział Kotowska-Kachel M., Romanowski A., 2012: *Skrzydlate słowa, Wielki słownik cytatów polskich i obcych*. T. 2. Warszawa.
- Michalski D., 2005: *Starszy Pan A. Opowieść o Jerzym Wasowskim*. Warszawa.
- Przybora J., 1973: *Kabaret Starszych Panów*. Warszawa.
- Przybora J., 1980: *Kabaret Jeszcze Starszych Panów*. Warszawa.
- Przybora J., 1998: *Przymknięte oko opaczności. Memuarów część II*. [b.m.w.].
- Wróblewski K., 1996: *Dowcip słotwórcoży w tekstach Jeremiego Przybory*. „Rozprawy Komisji Językowej WTN”, T. 22, s. 115—138.
- Wróblewski K., 1997: *Formacje deminutywne jako źródło humoru językowego i dowcipu językowego w tekstach Jeremiego Przybory*. W: Brzeziński J., red.: *Praktyka językowo-stylistyczna w tekstach artystycznych doby nowopolskiej*. Zielona Góra, s. 153—168.
- Wróblewski K., 2000: *Żartobliwe modyfikacje formy fleksyjnej słowa w tekstach Jeremiego Przybory*. W: Gajda S., Brzozowska D., red.: *Świat humoru*. Opole, s. 497—505.
- Wróblewski K., 2002: „Skrzydlate słowa” Jeremiego Przybory: *rzecz o frazeologii autora „Kabaretu Starszych Panów”*. „Rozprawy Komisji Językowej WTN”, T. 28, s. 103—115.
- Wróblewski K., 2003: *Wieloznaczność jako źródło komizmu i dowcipu językowego w tekstach Jeremiego Przybory*. „Rozprawy Komisji Językowej WTN”, T. 29, s. 59—72.
- Wróblewski K., 2006: *Dowcip oparty na homonimii oraz żartobliwe eufemizmy w tekstach Jeremiego Przybory*. „Rozprawy Komisji Językowej WTN”, T. 33, s. 227—231.

Romualda Piętkowa, Marek Piętka

Elitist egalitarianism in Kabaret Starszych Panów [Cabaret of Older Gentlemen]

Summary

In the article, the notion of elitist egalitarianism in Cabaret of Older Gentlemen is discussed on three levels. One concerns the stage reality, where no division into better or worse characters exists. The second one refers to the role the Cabaret played in the communicative reality of The People's Republic of Poland, in which it functioned as a mythical tale. Finally, the third one regards the long-lasting existence of the Cabaret in the contemporary cultural code (cultural events

including festivals, contests, performances and publications as well as the Internet). The article ends with a series of famous quotes (so called “winged words”) popularly used and existent in the minds of the Cabaret’s audience.

Key words: Cabaret, elitism, language etiquette, “winged words”, Starsi Panowie (Older Gentlemen)

Romualda Piętkowa, Marek Piętka

Égalitarisme élitiste du Cabaret Starszych Panów
[Cabaret des Messieurs Âgés]

Résumé

Dans l'article la notion d'égalitarisme élitiste du Cabaret des Messieurs âgés est présenté sur les trois niveaux. Le premier est le monde représenté sur la scène, où il n'y a pas de division entre des personnages positifs et négatifs. Le deuxième : le rôle du cabaret dans la réalité de communication de la République populaire de Pologne, où il avait la fonction de l'histoire mythique. Le troisième concerne la question d'une existence permanente du Cabaret des Messieurs Agés dans le code culturel contemporain (événements culturels, y compris des festivals et des concours, des spectacles, des publications et l'Internet). L'article se clôt par l'énumération des paroles ailées, qui persistent dans la mémoire du public du Cabaret.

Mots-clés : cabaret, élitisme, étiquette linguistique, paroles ailées, Messieurs âgés

Współczesna literatura piękna w soczewce kultury popularnej — o recepcji książek laureatów Nagrody Literackiej Nike

Informacje o kryzysie czytelnictwa literatury pięknej wśród przeciętnych uczestników przestrzeni komunikacji publicznej nie zaskakują. Nie dziwi również i to, że kryzys ten budzi różne emocje: od ubolewania nad kondycją współczesnej kultury, po przekonanie o potrzebie zmiany sposobów uczestniczenia w życiu kulturalnym. Ewolucja sposobów docierania do przestrzeni wymiany myśli, np. o literaturze, ma bezapelacyjny związek z pluralizmem nadawczym czwartego medium¹. W erze Internetu każdemu wolno zabrać głos, każdemu wolno przedstawić swoje zdanie — taka możliwość permanentnego i swobodnego uczestniczenia w budowaniu świata kultury to zjawisko dotychczas bezprecedensowe. Reglamentowanie „dochodzenia do głosu”, sterowanie tematami właściwe radiu, prasie i telewizji, nie dotyczy Internetu, w którym głosów jest tyle, ile osób chcących ten głos zabrać. Wydaje się, że nadmiar opinii często utrudnia recepcję. Kiedyś wystarczyło oko, czasami potrzebowano szkiełka, dzisiaj, aby zobaczyć, zrozumieć, czasami uwierzyć, szukamy czegoś więcej, szukamy nowego środka porządkującego chaos współczesności. W interesującym studium Marka Krajewskiego czytamy, że „**kultura popularna staje się soczewką**, poprzez którą filtrowana jest rzeczywistość i ustanawia systemy ocen weryfikujące wartość tego, co nią nie jest” (Krajewski 2005: 102). Można przyjąć, że soczewka, a zwłaszcza soczewka kontaktowa, staje się dzisiaj metaforycznie tym narzędziem, które pozwala zobaczyć coś więcej w mgławicowym świecie płynnej nowoczesności (Bauman 2006).

¹ U. Żydek-Bednarczuk, M. Kita oraz I. Loewe (Malinowska, Nocoń, Żydek-Bednarczuk, red. 2013: 179—380) w obrębie dyskursu medialnego wyróżniają: dyskurs prasowy, radiowy, telewizyjny oraz internetowy, zastrzegają również (za: Furmanem, Kaliszewskim, Wolnym-Zmorzyńskim 2000), że „w zależności od typu medium możemy w ramach dyskursu medialnego wyróżnić odmiany rodzajowe i gatunki, zarówno te klasyczne, jak i nowe, powstałe w wyniku działania i oddziaływania mediów” (Malinowska, Nocoń, Żydek-Bednarczuk, red. 2013: 191).

Soczewką, według poznańskiego socjologa, może być kultura popularna. Zdaniem jednej z uczestniczek plebiscytu czytelników „Gazety Wyborczej” najlepszą książką roku 2013 była powieść *Ciemno, prawie noc* Joanny Bator, ponieważ „**skupia jak soczewka**: przeszłość, teraźniejszość i przyszłość mojego miasta Wałbrzycha. Jest nasycona symbolami, mroczna, głęboko zapadająca w serce i pamięć” (GW kon 2013)². Soczewką pozwalającą dostrzec niezmiernie przestrzenie współczesnych tekstów kultury może być zatem: zespół pewnych wartości (np. właściwych kulturze popularnej), dzieło literackie, ale jest nią również, jesteśmy o tym przekonane, taki twór kulturowy, jak np. konkurs na najlepszą książkę roku.

W przedstawianym opracowaniu interesuje nas szczególnie konkurs, a mianowicie taki, którego uczestnicy ubiegają się o Nagrodę Literacką Nike³. Jego specyfika polega przede wszystkim na tym, że jak żaden inny wpisuje się w dwa porządki kulturowe zarazem, powstaje na styku kultury wysokiej, elitarnej — bo przedmiotem konkursu są często (arcy)dzieła polskiej literatury pięknej; i niskiej, popularnej — bo dzięki nowoczesnym metodom promocji i zaangażowaniu mediów możliwe jest zachęcenie do czynnego udziału w konkursie (pisanie recenzji w głosowaniu czytelniczym) przeciętnych odbiorców⁴. O wpisywaniu się konkursu w przestrzeń ideologiczną właściwą kulturze ocenianej jako niska, może świadczyć i to, że cele jego są wyraźnie konsumpcyjne, a mianowicie, obok głównej, niebagatelnej nagrody finansowej, niewątpliwie rozgłos sprzyjający sprzedaży książek autorów będących w ścisłym finale konkursu. Wygrana to nie tylko uznanie wśród krytyków literackich, ale także, a może zwłaszcza: obok sukcesu komercyjnego również sukces w wymiarze medialnym — finaliści i zwycięzca konkursu stają się przez chwilę osobami medialnymi, choć czasami w rejestrze zdawałoby się celebryckim.

² Przywoływane cytaty materiałowe zachowujemy w oryginalnej pisowni. Objasnienia skrótów znajdują się w końcowym wykazie źródeł.

³ Konkurs trwa od maja do pierwszej niedzieli października, kiedy to jury wyłania zwycięzcę i decyzję tę ogłasza podczas uroczystej gali. W maju ogłoszone zostają nominacje — 20 pozycji, spośród których wybiera się 7 finalistów, a wśród nich znajduje się laureat. Do śledzenia konkursu literackiego, poza jego niekwestionowaną obecnością w polskiej przestrzeni publicznej (o czym współdecyduje m.in. trwałość — od 1997 roku; medialność — patron medialny TVP2, rozmowy z nominowanymi autorami w środkach masowego przekazu; fundator nagrody w wysokości 100 tys. zł — „Gazeta Wyborcza” i Fundacja Agory), zachęcają też stosowane strategie promocyjne, jak np. plebiscyt czytelników „Gazety Wyborczej” na najlepszą książkę spośród wskazanych 7 finalistów w konkursie zasadniczym, czemu towarzyszy prośba o krótkie uzasadnienie wyboru. Autor najciekawszego uzasadnienia otrzymuje nagrodę o wartości 3 tys. zł.

⁴ Przez przeciętnego odbiorcę rozumiemy czytelnika-niespecjalistę, a zatem osobę, która odebrała co najmniej szkolne przygotowanie literaturoznawcze (też na poziomie wyższych studiów polonistycznych) i aktywnie uczestniczy w życiu literackim Polski, tzn. czyta regularnie, ale nie zajmuje się odbiorem tekstów literackich zawodowo, tzn. nie jest literaturoznawcą, krytykiem bądź dziennikarzem literackim.

Kilka akapitów wyżej przywoływałyśmy myśl Marka Krajewskiego o soczewkowej naturze kultury popularnej. Pozostawienie definiowania popkultury na tak metaforycznym poziomie kusi, choć grozi konsekwencjami nieporozumienia, warto zatem dookreślić, jak bywa ona conceptualizowana i jaki jej profil będzie nam bliski w przedstawianym opracowaniu. Od wielu lat funkcjonuje kultura popularna jako pojęcie o charakterze *par excellence* naukowym i analizowana bywa z różnych perspektyw. Pierwszy ze sposobów myślenia sprowadza się do przeciwstawiania popkultury — kulturze elitarnej. Interesujące nas zjawisko jest w tym ujęciu definiowane jako kultura skierowana do ludu i przezeń praktykowana, zazwyczaj obejmuje ona style, wartości, przekazy całkowicie odmienne tym, które przypisywane są kulturze kanonicznej, wysokiej, a zatem: niskie, bezwartościowe, skomercjalizowane, czasami ogłupiające.

W drugim z przywoływanych sposobów konceptualizacji popkultury, związanym przede wszystkim z pracami szkoły frankfurckiej — zwłaszcza Theodora Adorna — mocno akcentuje się zagrożenie wynikające z natury kultury popularnej, która „służy wyłącznie maksymalizowaniu zysków i manipulowaniu masami, a więc sprawowaniu władzy przez system produkcji-konsumpcji lub dominujące klasy” (Krajewski 2005: 26). Taki rodzaj władzy osiągnąć niegdyś za pomocą reglamentowania praw eksploatowanej części społeczeństwa, współcześnie zaś „w krajach rozwiniętych, osiąga się to samo poprzez narzucenie fałszywych standardów tego, co jest, i tego, co nie jest godne pożądanego” (Berger 1997: 152), a możliwe jest to właśnie dzięki przemysłowi kulturowemu napędzającemu popkulturę. Dodajmy również, że w referowanym ujęciu uważa się, że „przemysł kulturowy wytwarza nie tylko substytuty dzieł, ale też substytuty obywateli — bierne, nieświadome, ogłupione i pozbawione krytycyzmu masy, niezdolne do jakiegokolwiek aktywności wymierzonej w system” (Krajewski 2005: 27)⁵.

Najbliższe naszemu spojrzeniu wydają się postulaty Brytyjskiej Szkoły Badań Kulturowych, a zwłaszcza Johna Fiske’a oraz Stuarta Halla, zdaniem których kultura popularna to proces, działanie podejmowane przez odbiorców wobec różnorodnych przekazów. Nie ma zatem tekstów kultury, które arbitralnie można nazwać popularnymi, ale raczej stają się one nimi, o ile są interpretowane w sposób niezgodny z dominującą ideologią. „Nie istnieje więc kultura popularna rozumiana jako zbiór dzieł i przekazów o określonych, specyficznych właściwościach czy wartościach, ale raczej tworzą ją popularne (ludowe, niezgodne z dominującymi) odczytania różnorodnych dzieł kultury” (Krajewski 2005: 32—33).

⁵ Taki neoliberalny sposób myślenia o kulturze popularnej jest nam daleki, między innymi dlatego, że nie uważamy, aby przemysł kulturowy produkował tylko substytuty obywateli, a także dlatego, że dystansujemy się od tak zideologizowanego myślenia o popkulturze.

W dalszej części opracowania zajmiemy się właśnie takimi interpretacjami tekstów kultury, które nie wpisują się w dyskurs dominujący, ale są reakcją konkretnych odbiorców na spotkanie z dziełem, a dokładnie interesować nas będą takie teksty, które powstały dzięki inspiracji Nagrodą Literacką Nike oraz/lub lekturą nagrodzonych książek. Wypowiedzi te czerpiemy z Internetu⁶, mają one czasami charakter recenzji — czyli wyodrębnić w nich można trzy istotne dla struktury tego gatunku segmenty: informacyjny, analityczno-krytyczny i oceniający — ale najczęściej są to krótkie opinie, czasami krótkie zdania lub pojedyncze słowa, mające werbalizować pozytywne bądź negatywne emocje piszącego w stosunku do książki lub samego konkursu. Joanna Jagodzińska takie krótkie teksty zamieszczane w Internecie zminimalizowane tylko do segmentu oceniającego nazywa recenzjami potocznymi (2009: 113—126)⁷. W dalszej czę-

⁶ Podstawą materiałową stały się teksty opiniująco-recenzenckie (np. recenzje, opinie czytelnice, blogi, komentarze internetowe pod artykułem online czy wpisem na blogu) na temat książek-laureatów Nagrody Literackiej Nike (J. Bator: *Ciemno, prawie noc*, M. Bieńczyk: *Książka twarzy*, M. Pilot: *Pióropusz*) oraz związanego z tym konkursem plebiscytu czytelników za lata 2011—2013 (S. Twardoch: *Morfina*, A. Franaszek: *Miłosz. Biografia*, S. Mrozek: *Dziennik*. T. 1: 1962—1969). Teksty poświęcone nagrodzonym książkom publikowano na stronach WWW „Gazety Wyborczej” (<http://wyborcza.pl>) podających informację o laureacie plebiscytu czytelniczego oraz laureacie konkursu głównego. Pod uwagę wzięto nadto serwisy internetowe największych i powszechnie znanych portali sklepów księgarskich, tj. internetowe księgarnie Empik (www.empik.com), Gandalf (www.gandalf.com.pl) Matras (www.matras.pl), Merlin (<http://merlin.pl>), a także witryny tematyczne (<http://lubimyczytac.pl>) czy strony blogowe (np.: <http://niedopisanie.blogspot.com>). Szczególnie interesujące okazały się te spośród wymienionych, które — sytuując odbiorcę w kręgu konsumenckim (jako kupującego czytelnika) — motywowały go także do zajęcia pozycji wytwórczej (produkcyjnej) z chwilą, gdy obiecywały korzyść materialną za napisanie opinii/recenzji na temat oferowanego produktu na internetowej stronie księgarni, czyli na temat książki, np.:

- „Dołącz do grona naszych recenzentów. Dziel się z innymi miłośnikami książek wrażeniami z lektury. Cenimy wszystkie opinie naszych czytelników, stąd też w podziękowaniu za każdą opublikowaną recenzję proponujemy rabat — 5% na kolejne zakupy” [MA];
- „Napisz recenzję i wygraj 100 zł na zakupy w empik.com! Szczegóły konkursu, regulamin oraz zwycięzców z poprzedniego miesiąca znajdziesz TUTAJ” [E];
- „Zdobądź punkty za recenzję. Możesz współtworzyć naszą witrynę, zdobywając jednocześnie punkty lojalnościowe, które będą dodane do Twojego konta i pozwolą Ci opłacić zamówienie. Aby zdobyć punkty, musisz być zalogowany. Punkty przyznawane są za autorską recenzję. Recenzje, które będą punktowane, muszą mieć od 400 do 3000 znaków. W każdy piątek będziemy wybierać najlepsze recenzje spośród wszystkich zgłoszonych. Nagrodą za najlepszą recenzję będzie przyznanie 15 pkt. do konta klienta, autor drugiej otrzyma 10 pkt., trzeciej — 8 pkt. Przewidujemy również cztery wyróżnienia: dwa po 5 pkt. i dwa po 2 pkt. Księgarnia zobowiązuje się jedynie do wyłonienia głównego zwycięzcy, pozostałe miejsca i wyróżnienia będą zależały od oceny merytorycznej wartości recenzji” [G].

⁷ Warto zastanowić się, czy teksty nazywane recenzjami, a realizujące całkowicie odmienne wzorce gatunkowe (np. opinii), nadal powinniśmy nazywać recenzjami. Być może jest to gra konwencją genologiczną spowodowana, po pierwsze, pluralizmem nadawczym medium, po drugie dominującą w nim anonimowością, a po trzecie łatwością dostępu (por. Biłas-Pleszak, Sujkowska-Sobisz: 2011: 104—105).

ści opracowania nie będziemy pochyłać się nad genologicznym statusem analizowanych tekstów, a zajmimy się strategiami recepcji wyrażonymi w piśmie przez autorów-nieprofesjonalistów publikujących w Internecie swoje zdanie na temat książek-uczestniczek konkursu o Nagrodę Literacką Nike.

Marka, opinia, towar — motywacje wyboru lektury

Interesujący nas konkurs — z właściwą znaczącemu wydarzeniu życia kulturalnego oprawą medialną i kampanią promocyjną — staje się rozpoznawalną marką literackiego świata. Wyloniony w trójetapowym konkursie laureat, autor nagrodzonej książki, otrzymuje nie tylko statuetkę i nagrodę pieniężną, ale także — decyzją profesjonalnego jury — legitymizację wartości literackiej swojego dzieła, co w społecznym wymiarze ma jego pisarstwu zapewnić promocję, rozgłos i popularność, docelowo przekładające się w sposób istotny na rosnące, po przyznaniu nagrody, zainteresowanie lekturą. Owo instytucjonalne wskazanie na publikację literacką jako najlepszą w danym roku sprawia, że zwiększa się jej udział w obiegu czytelniczym, a każdego aktywnego uczestnika kultury polskiej, świadomego czytelnika tekstów współczesnej kultury niejako obliguje do zapoznania się ze zwyciężskim dziełem, stając się tym samym motywacją podjętej lektury, np.:

Cóż... Bator nazwisko nic mi nie mówiło, **siła medialna nagrody Nike spowodowała**, że z ciekawości zakupiłam, sięgnęłam, przeczytałam. [...] Ale jakoś na Nike wedle mnie za słabo;

E JB

Poluję na „Piaskową górę” w bibliotece, ale **po Nike książki pani Bator są oblegane**. Z „Ciemno, prawie noc” miałam wyjątkowe szczęście (albo intuicję :D), bo **wypożyczyłam, jeszcze przed ogłoszeniem nagród, a zaledwie po nominacjach**;

BLOG

To pierwsza powieść Joanny Bator, **którą zdecydowałam się przeczytać, nie bez związku z nagrodą Nike**, którą autorka otrzymała za nią w ubiegłym roku;

LCz JB

Byłam ciekawa tegorocznego „nikeisty”, o którym wcześniej jakimś cudem **udało mi się nie mieć pojęcia**. Jak jest wiele superlatyw a mało wyrazista treść, to zawsze nastawiam się negatywnie;

LCz MP

To **nagroda Nike 2011 zwróciła ku książce moje zainteresowanie**;

LCz MP

Męczące, choć **naznaczone piętnem zobowiązującej do przeczytania Nike**.

LCz MP

Nagroda Literacka Nike jako marka polskiej kultury współczesnej może zatem poprzez własne wybory konkursowe sterować jednostkową decyzją o wyborze lekturowej pozycji. Opatrywane jej logo książki (te nominowane, finałowe i wreszcie ta zwycięska) stają się jeszcze przed przeczytaniem wartością, pożądanym na rynku księgarskim i bibliotecznym produktem, po który sięgną także osoby na co dzień niezainteresowane recepcją literatury. Marka bowiem i związane z nią logo „nie dodają wartości, lecz stanowią wartość, wartość rynkową, a więc jedyną liczącą się wartość, wartość samą w sobie” (Halawa, Wróbel, koncepcja i wybór 2008: 65). Ci, których nie zadowoli zakup książki, snobistycznie dopełniającej półkę nabywcy, i którzy pozycję przeczytają, czeka konfrontacja własnego doświadczenia lekturowego z oczekiwaniami, jakie miało się względem książki uhonorowanej najważniejszą nagrodą literacką w Polsce. W rezultacie tego zestawienia czytelnik albo zgodzi się z decyzją jury, albo będzie ją negował, nie tylko odmawiając uznania książki, ale też samemu konkursowi, który udzielił jej markowego (rynkowego i promocyjnego) wsparcia:

Tabela 1

Sposoby wyrażania aprobaty i dezaprobaty

APROBATA	DEZAPROBATA
1	2
Poza tym, że jest świetnie napisana (ale uznajmy, że to w Nike standard) , to jeszcze doskonale się czyta (GW kon 2011);	Mnie ta książka nie urzekła... Emocje zależa od oczekiwan, a ja po tegorocznej Nike spodziewałam się czegoś innego... (E MP);
Nagroda Nike całkowicie zasłużona (E JB);	Bator powinna dostać Nike za Piaskową górę i Chmurdalię. Ciemno, prawie noc jest niestety niedopracowaną książką [...]. No cóż, ale Nike to zawsze była nagroda dla autora, tak naprawdę. Pilota książki też nie dało się czytać; (GW kom 2013);
Marek Bieńczyk za zbiór zawartych w „Książce twarzy” esejów dostał w 2012 roku zasłużenie Literacką Nagrodę Nike (E MB);	Wracając jeszcze na koniec do Nike. Jeśli dostaje ją takie czytadło , to przyszlórocznego Nobla proponuję wręczyć Stephenowi Kingowi. Albo trzy od razu (LCz JB);
Długo czekałam na taką książkę. Długo szukałam takiej pisarki. Jakoś wcześniej mi umknęła. [...] Wreszcie ta Nagroda Nike na coś się przydała (LCz JB);	Czuję się oszukana. Sądząc po laudacjach, tytule tomu i aurze, jaka unosiła się nad tą książką, liczyłam na interesującą lekturę, łączącą dzięki lekkiemu pióru w udatny

1	2
Tym razem jednak zgadzam się w 100 procentach (LCz JB); Serdecznie polecam, a autorce składam pokłon ;) Zasłużona nagroda Nike, chylę czoła (LCz JB); zasłużone Nike, bardzo dobra książka (LCz JB); Książa ta w pełni zasługuje na nagrodę Nike, Pilot posługuje się językiem z taką łatwością, że nie jeden pisarz nawet z wyższej półki mógłby mu pozazdrościć (LCz MP)	sposób kulturę wysoką i tą z półki „pop”. Tymczasem pióro okazało się tak ciężkie, a jego kaliber tak ogromny, że sama wręczyłabym sobie Nike za dotrwanie do końca. [...] Czuję, że dałam się (autorowi? wydawcy? jurorom Nike?) zrobić w balona (LCz MB); Pomimo nagrody Nike „Pióropusz” mnie nie zachwycił, wręcz odepchnął sposobem kreowania świata, karykaturalnością bohaterów (LCz MP)

Funkcja sterująca nagrody polega także i na tym, że wspomaga ona orientację współczesnego odbiorcy w świecie księgarskiego nadmiaru, ułatwia mu śledzenie wydawniczych nowości, książek i pisarzy godnych dostrzeżenia, czytania, dając nadzieję, że pomoc udzielona w procesie selekcji będzie odbiorcy przydatna, czyli pozwoli uniknąć groźby „przegapienia szansy, już to dlatego, że się nie umiało jej w porę dostrzec, lub dlatego, że się nie umiało wykrzesać w sobie dość gorliwości, by ją ścigać, lub dlatego, że zabrakło siły fizycznej czy duchowej, by ją dogonić. By tej groźbie zapobiec, ludzie ponowocześni potrzebują *poradnictwa*” (Haława, Wróbel, koncepcja i wybór 2008: 102).

Takie nadzieje rozbudza także dotychczasowe doświadczenie lekturowe (własne upodobania literackie; przypadający do gustu styl pisarski konkretnego twórcy czy styl gatunku) oraz opinie innych uczestników czytelniczego świata, co ilustrują następujące przykłady:

Joanna Bator to pisarka, felietonistka, filozofka oraz miłośniczka kultury japońskiej. W tej ostatniej odsłonie, podczas lektury książki „Japoński wachlarz. Powroty”, **miałam okazję poznać jej twórczość, która bardzo mi się spodobała. Właśnie dlatego nie mogłam oprzeć się pokusie i musiałam sięgnąć po najnowszą książkę**, czyli „Ciemno, prawie noc”...;

M JB

...Trafiałam **przypadkiem. Na fragmenty książki czytane w Radiowej Trójce**. Były na tyle intrygujące, że bardzo chciałam przeczytać w całości;

M JB

Usłyszałem o książce „Morfina” Szczepana Twardocha **w audycji radiowej** i od razu wiedziałem, że będę chciał przeczytać tą książkę;

MA ST

O wyborze lektury decydują także, choć w analizowanym materiale rzadko wyrażane wprost, nieliterackie elementy książki, sytuowane poza tekstem zasadniczym, które są sygnałem komodyfikacji dzieła literackiego na rynku księgarskim i sprzyjają stawianiu znaku równości w relacji: *książka — towar*; por.:

Niedawno wśród nowości wydawniczych **zobaczyłam** szóstą powieść Szczepana Twardocha pt. „Morfina”. Od razu **przyciągnęła mnie okładka, tytuł oraz ciekawy opis**, więc czyż mogłam się jej oprzeć? Raczej nie!;

M ST

Powieść Twardocha przyciągnęła mnie okładką. Tytuł też robił wrażenie, więc jak mogłam jej nie przeczytać?;

E ST

[...] Wydawnictwo WAB postarało się przykuć uwagę czytelników. **Piękna twar-
da okładka, na której widnieje sugestywna grafika, dobre zestawienie ko-
lorów oraz dosyć czytelna czcionka to ogromny plus**, jednak nadal jest to za mało by zapłacić za książkę ze słabą fabułą 50 zł.

LCz JB

Czytelnik w popkulturze — zbieracz wrażeń codzienności

Na co liczy zatem przeciętny odbiorca tekstu literackiego? Co spodziewa się znaleźć (i co znajduje) w książce, której przeczytanie doradził mu ważny też w popkulturze, skoro medialnie obecny⁸, konkurs literacki?

Czytelnik jako współczesny konsument, także zjawisk kulturowych, oczekuje przede wszystkim mocnych wrażeń. Jak podkreśla Zygmunt Bauman: „dla dobrego konsumenta rzecz jest pokusą nie dlatego, że stanowi nadzieję na zaspokojenie potrzeb [...], lecz ponieważ obiecuje burzę pożądań nigdy dotąd nie przeczuwanych i nie przeżywanych. [...] Konsumenci są przede wszystkim zbieraczami wrażeń [...]” (Halawa, Wróbel, koncepcja i wybór 2008: 16—17).

Dobra książka zatem, a za taką w społecznym odbiorze uchodzi publikacja nagrodzona Nike, ma owych wrażeń dostarczać i ma robić wrażenie⁹. Miarą jej jakości transponowaną na czytelniczy zachwyt stają się: siła, intensywność wywołanych lekturą emocji, czas ich trwania oraz fizyczność czy też cielesność doznań, co często przekłada się na opis sposobu czytania. Ilustrację tych zjawisk daje zestawienie 1.

W owym emocjonalnym, przez doznania i wrażenia własne, odbiorze tekstu literackiego ważna jest nadto kategoria nowości, przy czym *novum* dostrze-

⁸ Por. spostrzeżenia M. Krajewskiego na temat medializacji życia społecznego (2005: 168—178).

⁹ Poświadcza to frekwencja kolokacji — *robić wrażenie, być pod ogromnym wrażeniem* w analizowanym materiale. W większości badanych opinii aprobatą wobec książki sprowadza się najczęściej do utożsamienia pozytywnej oceny z powstałymi w toku lektury emocjami.

gane jest albo w nowatorskim dla czytelnika rozwiązaniu artystycznym, bądź w nowym dlań wrażeniu/doznaniu, w emocji niedoświadczanej dotąd podczas recepcji prozy:

Oto czytelnik **ma dostęp do osobistych zapisków tego kto nie mówi, nie występuje, nie ujawnia swego wnętrza!** Ta książka to prawdziwy skarb;

G SM

To, z czym **nigdy nie spotkałam się podczas żadnej innej lektury** to wręcz doskonałość w przedstawieniu postaci;

LCz JB

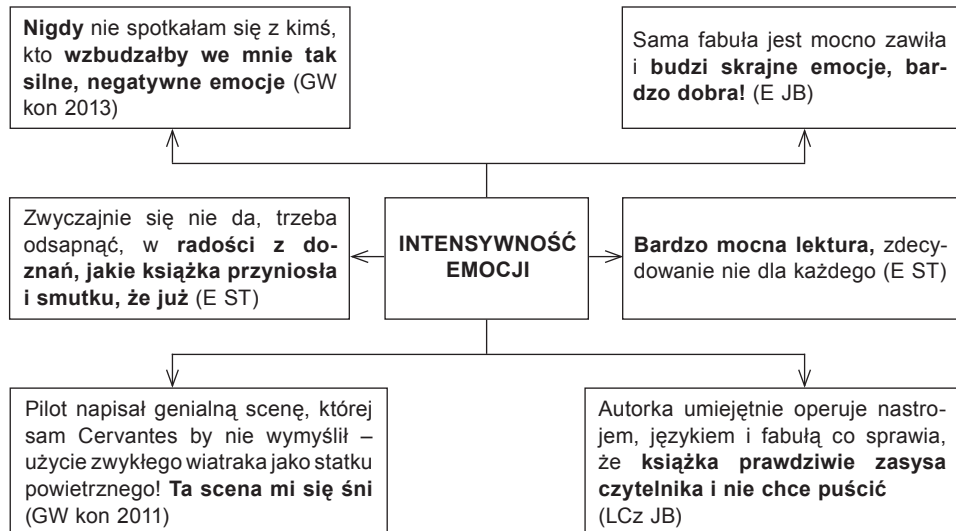
Coś innego, ale jak to u pani Bator, niezwykle smakowitego;

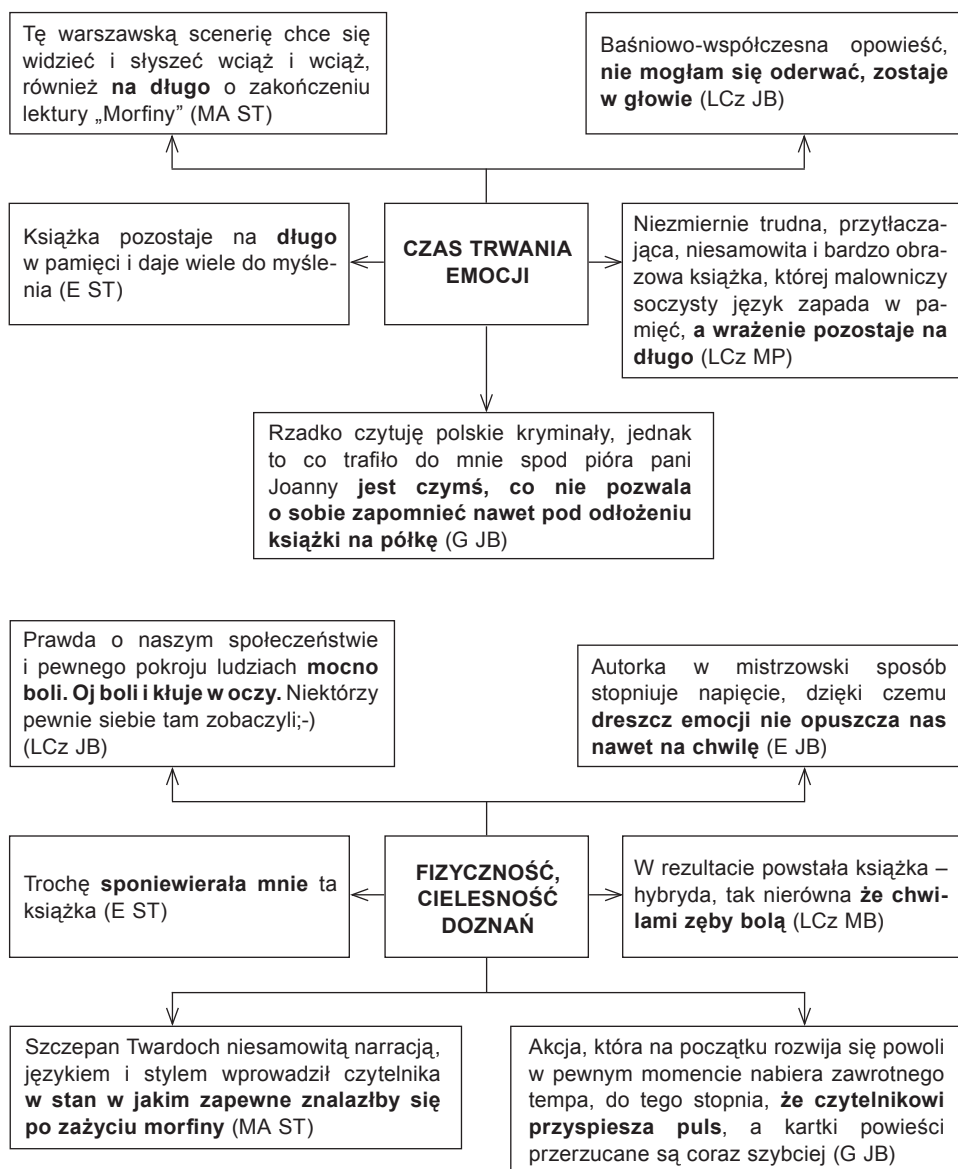
LCz JB

Jest to jedyne w swoim rodzaju, literacko niezrównane, egzystencjalne dzieło nie włosu na czworo, dzięki któremu **pisarz pełniej niż w jakimkolwiek innym utworze** odsłania się przed czytelnikiem, szkicując szczerzy i tętniący życiem „autoportret artysty z czasów późnej młodości”.

GW kon 2011

Zestawienie 1





Elementem warunkującym odbiór tekstu i decydującym o jego pozytywnej ocenie jest kategoria zaskoczenia/zdziwienia; odnoszone bowiem wrażenie, że już się z takim typem kreacji literackiej spotkało, może wywołać nieakceptowane we współczesnej kulturze uczucie nudy i stanowić o krytyczniejszej ocenie:

Rozwiązanie zagadki okaże się **bardziej zaskakujące niż sądziłam...** **Książka wciągnęła mnie od pierwszych stron.** Trzeba przyznać, że autorka potrafi

czarować czytelnika, mieć go, zwodzić aby po chwili **czymś zaskoczyć lub zszokować**. Akcja jest wartka, **napięcie dobrze stopniowane** a fabuła zawiła i złożona. Bohaterowie są **pełnokrwisci, realistycznie przedstawieni** oraz barwnie opisani;

M JB

Przeczytane jednym tchem, **zaskoczenie niesamowite**, a to z powodu stylu autora, a to z powodu kreacji postaci tak dojrzałe i perfekcyjnie przedstawionych, że nie chce się wierzyć, że pisze to autor, który takiej wiedzy o człowieku jeszcze mieć nie powinien;

M ST

Nie mogłam się od tej książki oderwać, czytając przy obiedzie, w autobusie, w pracy — **ale... miałam wrażenie**, że część upiorów, mrocznych korytarzy i ponurych wydarzeń **już kiedyś miałam okazję „spotkać” na innych kartkach**....;

M JB

dawno nie czytałam takiej powieści, pisana bardzo ciekawie, bohater **zaskakujący** i klimat wojny ale podany **w sposób niesamowity**;

E ST

Podobnie jak w poprzednich powieściach, **rozbroiły mnie zaskakujące powiązania pomiędzy bohaterami** — idealnie przeplatające się ze sobą a w ostateczności wprowadzające w zdumienie;

LCz JB

Czytam tę książkę od roku i nie mogę skończyć. Nie dlatego, że jest zła. Nie dlatego, że mam inne spojrzenie na naszą rzeczywistość. Nie dlatego, że nie jestem z wykształcenia filologiem polskim (bo jestem). **Chyba dlatego, że mnie nudzi...**

LCz MB

Czytelnik, uczestnik kultury popularnej, znajduje lekturową przyjemność w wielości i bogactwie doznań, w ich multisensorycznej postaci, stąd obecne w wypowiedziach paralele z czynnościami odwołującymi się do różnych wrażeń zmysłowych, zob.:

za każdym razem **chłoniemy** słowa z kart tejże opowieści **z równie niepohamowanym apetytem i rumieńcami na twarzy**;

MA ST

Dobra powieść jest jak wódka — mocna, gorzka i nieźle dająca popalić trzewiom i jaźni. Wódkę przed podaniem konieczne należy schłodzić. [...] „Ciemno, prawie noc” to Żołądkowa Gorzka polskiej literatury. **Wyjątkowa w smaku, mocna i aromatyczna, nasza ojczyzniana** [...];

LCz JB

Nie możemy podejść do tej książki jak do klasycznej narracji, bo ominie nas to najważniejsze. Spróbujmy potraktować „Pióropusz” jak poemat prozą, **wsluchaj-**

my się w dźwięki, w szum potocznej mowy, dajmy uwiesić się melodii i odkrywajmy ojczyznę zaklętą w języku — dopiero z tej tkaniny, na którą spojrzymy z dystansu, zaczną wylegać magiczne obrazy utkane z przędzy słowa.

LCz MP

Na lekturową przyjemność składa się również możliwość zaistnienia w życiu równoległym¹⁰, w życiu, w które „wciąga” czytelnika autorska opowieść. Służy temu autoidentyfikacja odbiorcy z bohaterem/bohaterami świata przedstawionego lub autorem czytanego tekstu, która ma gwarantować doznawanie cudzych przeżyć, stanowiąc swoiste, a znane literaturze od dawna, *katharsis*:

Wraz z bohaterem odbywamy fascynującą podróż w poszukiwaniu tożsamości. [...] Plusem jest **narracja w pierwszej osobie**, która jest **doskonałym zabiegiem, sprawia, że mamy odczucie uczestniczenia w pokręconym życiu Willemanna.** [...] Miłej lektury i **pobytu w oportunistycznym świecie** Konstantego Willemanna);

M ST

Podążając wraz z głównym bohaterem ulicami okupowanej Warszawy **nie-malże widzimy na własne oczy jej piękno** [...]. **Słyszemy** gwar i szum warszawskich kafejek [...] **Rozumiemy** ludzi, którzy cieszą się z wciąż dostępnej ciepłej wody [...].

MA ST

Jako uczestnik innych światów odbiorca niejednokrotnie utożsamia fabułę czy wątki powieściowe ze swoim życiem, losem, rozpoznaje lekturę, dekoduje ją przez pryzmat własnego JA¹¹. Sprzyja temu „popęd do publicznego spowiadania się, i nacisk społeczny, by się publicznie z przeżyć intymnych spowiadać” (Halawa, Wróbel, koncepcja i wybór 2008: 318). Tym samym czytelnik uruchamia terapeutyczną funkcję literatury, zacierając autoteliczny wymiar tekstu oraz osłabia jego istnienie jako przedmiotu czysto estetycznego:

W Klarze widzę samą siebie. Niestety... Książka do podrzucenia **drugiej połówce, by zrozumiała zachowanie pierwszej;**

GW kon 2013

Powieść, która **przyczynia się do akceptacji własnych lęków;**

GW kon 2013

¹⁰ Skojarzenia ze światem wirtualnym, drugim życiem w Sieci (por. np. popularność tzw. *social media*, portali społecznościowych czy platformy Second Life) są tu oczywiste.

¹¹ Skrajną egzemplifikację tego zjawiska daje np. ocena czytanego tekstu przez fakt ukończonej lektury, np.: „Tematyka jest różnorodna, lecz niestety nie znalazłam tam nic co by mnie zainteresowało. Jedynym chyba jej plusem jest to, że już ją przeczytałam i nie będę musiała tego powtarzać” (LCz MB); „Rzeczy, które znaczą coś dla autora, dla mnie nie znaczą nic. Nie wróćę, do dalszej lektury” (LCz MB).

Lektura „Miedzianki” była dla mnie **wielkim przeżyciem w sensie sentymentalnym**. To w tej miejscowości **przeżyłam** dzieciństwo. Tu **wysłam** za mąż. Jestem wdzięczna autorowi, że tak szczegółowo opisał powojenne życie **naszego** miasteczka;

GW kon 2012

Boleśnie prawdziwa **literacka psychoterapia**, w której każde zdanie to **oczyszczające doznanie**;

GW kon 2012

Przeszłam przez kilka poronień. Czytanie tej opowieści **przyniosło mi ulgę, wiem, że są kobiety, które przeszły przez to co ja**. To jest temat na „cicho sza”, a teraz ktoś odważył się powiedzieć o nim głośno;

GW kon 2011

Wielu z nas odnajdzie w słowach autora **cień swoich własnych fascynacji i prze-myśleń**;

G MB

Przyglądając się tym zagadnieniom, **odnajduje samego siebie**.

LCz MB

Ów praktyczny wymiar wyraża się także w innych oczekiwaniach, jakie formułują wobec czytanych dzieł współcześni odbiorcy. Od artyzmu tekstu literackiego, na który w ogóle nie zwracają uwagi bądź też czynią to w stopniu minimalnym, istotniejsza jest jego utylitarność, funkcja pozaliteracka decydująca o przydatności recypowanego przez czytelnika dzieła. Samo czytanie dla czytania (jako transformacja hasła „sztuka dla sztuki”) nie spełnia bowiem ani postulatu przydatności w życiu codziennym, ani wymogu multifunkcjonalności współczesnych obiektów kultury popularnej. Dlatego też w zgromadzonym materiale można dostrzec często powtarzane refleksje, sprowadzające utwór literacki do odgrywania przezeń wymiernej w życiu codziennym roli, np.:

Jednak czas poświęcony na lekturę najnowszej powieści Twardocha absolutnie nie jest czasem straconym, a i **walory samodoskonalenia** można dostrzec;

E ST

Wobec tego do druku ukazała się niemal **encyklopedia z której możemy się dowiedzieć nieomal wszystko o tej niezwyklej osobie**;

G AF

Jasne, ja również widzę **olbrzymie walory** „Pióropusza”, są one jednak raczej **zarezerwowane dla habilitujących się filologów, etnografów i pasjonatów wszelkich literackich ciekawostek**. Zwykłemu czytelnikowi pozostaje stoczyć nierówną walkę z dziełem Mariana Pilota. W moim przypadku wygląda to jak przepychanie na bocznicy wagonu z węglem kamiennym. Ani sensu, ani celu...

LCz MP

W ten oto sposób współtworzy się sztukę kultury popularnej, przejawiającą się, zdaniem Johna Fiske'a, m.in. w „stosowaniu *ich* produktów dla *naszych* celów”, co daje „sztukę trwania pomiędzy produkcją i konsumpcją” (Fiske 2010: 37). To odbiorca bowiem tworzy (produkuje) wyrosłe w toku lektury jej znaczenia i przyjemności (Fiske 2010: 27).

Książka, jak i inne dobra konsumpcyjne, powinna „przynosić satysfakcję natychmiast, nie wymagając specjalnych umiejętności ani długich przygotowań” (Halawa, Wróbel, koncepcja i wybór 2008: 15). Stąd pojawiająca się w analizowanym materiale ocena wyrażana przymiotnikiem *trudny*, niejednokrotnie staje się synonimem negatywnej oceny książki. Zdarza się jednak i tak, że ta niełatwa w lekturze pozycja jest wartościowana *in plus*, bo traktowana jako wymagająca większej erudycji odbiorcy, stąd też nieprzeznaczona dla wszystkich, a zatem nieegalitarna.

Wszystko na najwyższym poziomie literackim. „Książka twarzy” **nie jest powieścią dla wszystkich**. To **trudna literatura**, bo Bieńczyk tworzy wybitne eseje, ale też **wymaga od czytelnika aktywności intelektualnej**;

M MB

Lektura zdecydowanie nie dla każdego ponieważ jest wymagająca. Zarówno językowo jak i percepcyjnie;

E ST

Na pewno czytelnicy, którzy lubią lekturę łatwą lekką i przyjemną mogą być zawiedzeni. Ale nie można pominąć tego tytułu;

E ST

Czyta się bardzo szybko, ale **nie jest to lekka i przyjemna lektura**. Zmusza **jednak** na pewno do wielu refleksji, głównie na temat odmitologizowywania czasów wojny;

MA ST

To nie jest książka dla zwykłych śmiertelników, ale polonistów przygotowujących się do egzaminu z teorii literatury (wiem coś o tym, bo swego czasu się przygotowywałam) lub uczących się, czym jest gatunek zwany esejem. **Ilość słów zaczerpniętych ze słownika terminów literackich oraz wyrazów obcych jest przytłaczająca, przez co kontakt z tą książką był dla mnie bardzo męczący**.

LCz MB

W zakresie fikcji literackiej współczesny odbiorca oczekuje przede wszystkim fabuły, historii prawdopodobnej, „bliskiej” życia i otaczającej odbiorcę rzeczywistości. W tym upodobaniu do realności, często przecież okrutnej i brutalnej, upatrywać można przyczyn czytania tekstów w konwencji lektury kryminalnej, gdzie schemat intrygi, choć znany i oczekiwany, to jednak wypeł-

niony konkretną i nową treścią wciąż zaskakuje nieoczekiwanym splotem wydarzeń, zagadką kryminalną, mieszczącymi się w normie gatunku konstrukcjami dobrego i złego charakteru czy rozwiązaniem dającym spełnienie oczekiwań wobec kryminalnej intrygi. Por. np.:

Byłem na Zanzibarze jako turysta i muszę powiedzieć, że jestem pod wrażeniem tej książki. Nieprawdopodobna ilość ciekawych informacji i **czyta się ją niemal jak powieść sensacyjną**;

GW kom 2013

Tego Dziennika nie czyta się jednym tchem. Nawet dwoma nie. **Trudno go czytać nieprzerwanie, jak książkę akcji, jak kryminał**. Tu trzeba spokoju, wyciszenia;

MA SM

Fabula Ciemno, prawie noc kojarzy mi się z parodią dobrego kryminału. Autorka za bardzo zagęściła atmosferę, udziwniła wątki i dodała ich zbyt wiele. Wniosek jaki się nasuwa jest taki, że miało to na celu odciągnąć uwagę od niejakej zagadki kryminalnej.

LCz JB

Dziś chętnie sięga się również po historię jednostki, relację jej życiowych perypetii¹², by dowiedzieć się, jak było naprawdę. Popularność (auto)biografii, dzienników, wspomnień można by traktować jako uobecnianą w wyborze lekturowym tęsknotę za autentyzmem, realizmem, szczerością i prawdą, których np. w planie telewizyjnym poszukuje się w popularnych dziś: filmowym dokumencie, reportażu, talk-show, reality show, kreowanych na wierny obraz cudzego życia, losu.

Przejmujący, a jednocześnie **prawdziwy** obraz polskiej rodziny;

GW kon 2013

Ze słów Stasiuka bije **prawda, szczerość i realne emocje**;

GW kon 2011

Opisy **sa tak realistyczne**, że możemy bez trudnu wczuć się w sytuację bohatera;

E ST

Tak **bezczelnie szczerego dziennika** nie czytałem dawno, być może nigdy. [...] Niezbyt kolorowa. **do bólu prawdziwa** walka;

E SM

Oto kolejne potwierdzenie tezy, że **prawdziwe życie potrafi być znacznie ciekawsze od literackiej fikcji**;

MA AF

¹² Por. zwycięstwo w plebiscycie czytelników dziennika Sławomira Mrożka (2011) i biografii Czesława Miłosza (2012).

Zresztą, ja chyba tylko **mogę czytać literaturę faktu**, bo inaczej nic mi się nie podoba i w recenzjach wylewam potem swe żale. ;b;

BLOG

Przed wszystkim bardzo podoba mi się to, że Joanna Bator nie obawiała się przedstawić w swojej powieści **rzeczywistości prawdziwej, takiej, jaka naprawdę jest choć gorzkiej**;

LCz JB

Jej największym walorem jest to, że **otwiera nas na prawdę o naszym własnym człowieczeństwie**, o tym kim i jacy jesteśmy.

LCz MB

W kulturze popularnej „cokolwiek robimy i jakkolwiek to coś nazywamy — zawsze robimy »zakupy«, zachowujemy się jak ktoś robiący zakupy” (Haława, Wróbel, koncepcja i wybór 2008: 79). Podobnie dzieje się ze współczesnym odbiorem tekstu literackiego w przestrzeni społecznej. Czytelnik, pozwalając na ubezwłasnowolnienie i zniewolenie czytając książkę w zakresie dostarczanych przez nią doznań i emocji, fabularnego modelu rzeczywistości (zob. używanie czasownika *wciągać* w kontekstach: *książka wciąga, wciągnęła mnie, powieść wciąga bez reszty, historia wciągająca* itp.; obecność konstrukcji *nie można / trudno się oderwać*), rzadziej akceptuje (widzi?, rozumie?) jej literacki aspekt, wielość możliwych interpretacji, nieraz w nadmiarze formalnym czy bogactwie wątków upatrując chaos i nie godząc się na holistyczne odczytanie, skrajnie przeciwstawia treść formie i formę treści:

W drugiej połowie tak jakby brakło autorce pomysłu na tłumaczenie bohaterki i nagle szast prast **pojawiają się poboczne wątki, wymuszone kolejne osoby wokół, niezręczne to jakieś** i jak czytelnik prawie na wyżyny ciekawości się wspiął tak stopniowo mu ta ciekawość mija;

E JB

Mocny kryminalny pomysł został pogrzebany pod liryczno-poetyckimi opisaniami, wątek szarlatańsko-katolicki rozszedł się ostatecznie po kościach w sposób całkowicie nierzeczywisty;

LCz JB

Bieńczyk, owszem, świetny ma warsztat, jest elokwentny, olśniewa erudycją, ale **niestety stworzył piękną wydmuszkę**. Czyli nic w środku. Bo kogo interesuje Benhaker i jego twarz, problemy paszportowe Mickiewicza, perypetie wydawnicze Chateaubrianda, l'imparfait w Madame Bovary, melancholia i wampiry plus **inne bzdury**? Mnie nie;

LCz MB

nie rozpoznałem w tym żadnej historii. spod pięknych zdań i języka (to największa zaleta książki), który próbuje uchronić siebie samego, zięje, **jak dla mnie**,

puszka. bo po co czytać coś, o czym muszę przeczytać notkę, aby coś z tego w ogóle zrozumieć? nie wiem czy kiedykolwiek do tego wroce...;

LCz MP

Czyta się ją jak kazanie wiejskiego proboszcza, miejscami intrygujące, ale... **przeważnie nudnawe i dosyć rozwlekłe**, gdzie każdy rzeczownik doczekuje się mnóstwa określeń a same obserwacje i wspomnienia nie wystarczą, by dociekać z wielkim entuzjazmem ciągu dalszego. Oczywiście, proza to wielce oryginalna i treść jej wielokrotnie wydaje się odkrywczą [...].

LCz MP

Zbieracz wrażeń codzienności potrzebuje mocnych doznań, ceni zdziwienia, lubi być zaskakiwanym. Nuda to uczucie, które doświadczane w trakcie lektury utrudnia, a wręcz uniemożliwia satysfakcjonujące konsumowanie treści. W produkowaniu uzasadnień swoich wyborów nie potrzebuje on estetyki właściwej kulturze wyższej, elitarnej, ponieważ popkultura „z dnia na dzień stała się samowystarczalna — pod względem estetycznym, narracyjnym i moralnym. Autokratyczność kultury popularnej wynika dziś również z opanowania przez nią zdolności do wytwarzania własnych uzasadnień” (Krajewski 2005: 211).

Potrzeba czytania wobec (nie)świadomości lektury

Pobocznym wydawałoby się wątkiem, ale na tyle interesującym, że warto go na koniec naszych rozważań o recepcji tekstów w soczewce popkultury przywołać, jest manifestowanie przez autorów opinii o książkach-laureatkach Nike pewnej bezradności wobec lektury lub też odwrotnie — werbalizowanie zdania o książce, mimo braku wcześniejszej lektury.

Taka, wydawałaby się, niekonsekwencja nadawczo-odbiorcza w kontekście czynności czytania lub jej braku może wydawać się niecodzienna. Zaznaczmy jednak wyraźnie, że najczęściej pewna bezradność wobec geniuszu autora wyrażająca zachwyt czytelnika jest zabiegiem *stricte* perswazyjnym i ma symbolizować przepaść między umiejętnościami i możliwościami piśmienniczymi zdobywcy Nike i krytyka-niespecjalisty, np.:

Nie mam pojęcia, dlaczego Morfina, aż tak mi się spodobała i polubiłam głównego bohatera;

M ST

Nie spodziewałam się, że ta książka zrobi na mnie tak duże wrażenie. W czym tkwi jej sukces? **Trudno jednoznacznie określić**;

M ST

Trudno cokolwiek napisać po tak dobrej książce;

MA ST

Pytanie o cechy dobrej powieści jest pytaniem, które towarzyszy wszystkim pisarzom i czytelnikom od początków słowa pisanego. [...] Istnieje bowiem coś tak nie wypowiedzianego, nie dającego się „ubrać” w naukowe terminy i zwroty, co czyni nieliczne powieści dziełami wyjątkowymi, niepowtarzalnymi, wielkimi. **Nie, ja także nie ośmielę się nazwać „tego czegoś”, gdyż zdecydowanie przekracza to moje możliwości intelektualne i językowe.**

MA ST

Wydaje się jednak, że zabieranie głosu tylko po to, aby powiedzieć, że nie powiedzieć się nie da, niekoniecznie buduje autorytet twórcy takiej recenzji. Choć nie bardziej nie deprecjonuje krytyka, nawet niespecjalistę, niż zabieranie głosu, gdy tekstu się nie zna, to trzeba przyznać, że takie sytuacje w badanym materiale wcale nie są rzadkością:

świetnie! dobrze, że powieść, bo to bardziej przystępna rzecz, [...] do „**Ciemno, prawie noc**” **jeszcze nie podszedłem, ale to — lektura obowiązkowa!** obiecuję nadrobić w przyszłym tygodniu. gratulacje dla autorki :);

GW kom 2013

a przeczytam sobie, bo ostatnia książka, którą czytałam po polsku, była do niego;

GW kom 2013

To mi przypomina o spotkaniu z autorką, na które nie dotarłam. :(Tak rzadko choruję i akurat dzień wcześniej dopadła mnie gorączka z całą resztą atrakcji. **Ogromnie mi żal, bo choć nie znam książek Bator, to jestem pewna, że warto je przeczytać, a spotkanie na pewno było bardzo ciekawe.**

BLOG

Konieczność mówienia, związana z potrzebą zaistnienia w świecie popkultury, fetyszyzuje potrzebę zabierania głosu w cyfrowej przestrzeni. Słuchanie nie ma już wartości, mówienie, nawet bez znajomości lektury — uprawomocniającej wypowiedź opiniującą — staje się wartością samą w sobie.

Wróćmy na zakończenie do przywołanej na początku rozważań metafory soczewkowatości kultury popularnej. Soczewka nie tylko wyostreza obraz, nie tylko pokazuje to, czego wcześniej dostrzec się nie dało. Gdy oglądamy świat przez mikroskop lub lunetę, tracimy perspektywę, soczewka nie tylko pokazuje świat wyraźniej, ale też deformuje, wykrzywia jego obraz — pozwala uwierzyć, że coś jest bardzo blisko, mimo że jest daleko, że coś jest duże, choć w rzeczywistości jest małe. Świat w soczewce kultury popularnej, jak pisze przywołany już wielokrotnie w przedstawianym opracowaniu Marek Krajewski, sam się uprawomocnia. Popkulturowymi samouzasadniającymi determinantami są w proponowanym tu ujęciu przede wszystkim: poszukiwanie w lekturze silnych wrażeń, nowości, doznań niemal sensualnych, światów równoległych; autoidentyfikacja z bohaterem; recepcja przez pryzmat własnego JA czy zwracanie

uwagi na praktyczny wymiar dzieła literackiego ze szczególnym upodobaniem do konwencji powieści kryminalnej czy biograficznej (dzienniki, pamiętniki). Biografizm, cielesność, sensoryczność to te właściwości kultury popularnej, dzięki którym można wyłuskać jeszcze jedną niezwykle istotną cechę popkultury, a mianowicie — jest ona tak bliska człowiekowi, że wręcz namacalna, jak soczewka kontaktowa przylegająca do ludzkiego oka. Kultura popularna jest jak żaden inny system wartości bliska człowiekowi, jego naturze i ułomności, jego atawizmom i pędowi do rozwoju cywilizacyjnego.

Źródła¹³

- BLOG — <http://niedopisanie.blogspot.com/2014/01/joanna-bator-ciemno-prawie-noc.html>
- E JB — <http://www.empik.com/ciemno-prawie-noc-bator-joanna,p1084790342,ksiazka-p>
- E MB — <http://www.empik.com/ksiazka-twarzy-bienczyk-marek,prod61041615,ksiazka-p>
- E MP — <http://www.empik.com/pioropusz-pilot-marian,prod52110029,ksiazka-p>
- E SM — <http://www.empik.com/dziennik-1962-1969-tom-1-mrozek-slawnomir,prod58575915,ksiazka-p>
- E ST — <http://www.empik.com/morfina-twardoch-szczepan,p1059330474,ksiazka-p>
- G AF — <http://www.gandalf.com.pl/b/milosz-a>
- G JB — <http://www.gandalf.com.pl/b/ciemno-prawie-noc-a>
- G MB — <http://www.gandalf.com.pl/b/ksiazka-twarzy>
- G SM — <http://www.gandalf.com.pl/b/dziennik-tom-1-1962-1969>
- GW kom 2013 — http://wyborcza.pl/1,76842,14732046,Nike_2013_dla_Joanny_Bator_za_ksiazke_Ciemno_prawie.html?v=1&obxx=14732046#opinions
- GW kon 2011 — http://wyborcza.pl/1,118216,10387888,Nike_2011_Czytelnicy_wybrali_Mrozka.html
- GW kon 2012 — http://wyborcza.pl/1,75475,12618200,Nike_2012_Czytelnicy_wybrali_Milosza.html?order=najnowsze
- GW kon 2013 — http://wyborcza.pl/1,75475,14723941,W_niedziele_poznamy_laureata_Nike_2013_Czytelnicy.html?as=1
- LCz JB — <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/199033/ciemno-prawie-noc>
- LCz MB — <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/102166/ksiazka-twarzy>
- LCz MP — <http://lubimyczytac.pl/ksiazka/102549/pioropusz>
- M JB — http://merlin.pl/Ciemno-prawie-noc_Joanna-Bator/browse/product/1,1079593.html#fullinfo
- M MB — http://merlin.pl/Ksiazka-twarzy_Marek-Bienczyk/browse/product/1,1162790.html#fullinfo

¹³ Data dostępu do wszystkich wskazanych źródeł online: 1.03.2014.

- M ST — http://merlin.pl/Morfina_Szczepan-Twardoch/browse/product/1,1160256.html#fullinfo
- MA AF — <http://www.matras.pl/milosz-biografia.html#customer-reviews>
- MA JB — <http://www.matras.pl/ciemno-prawie-noc-190509.html#customer-reviews>
- MA SM — <http://www.matras.pl/recenzje/product/list/id/121902/#customer-reviews>
- MA ST — <http://www.matras.pl/morfina.html#customer-reviews>

Literatura

- Bauman Z., 2006: *Płynna nowoczesność*. Kraków.
- Berger J., 1997: *Sposoby widzenia. Na podstawie cyklu programów telewizyjnych BBC Johna Bergera*. Tłum. M. Bryl. Poznań.
- Biłas-Pleszak E., Sujkowska-Sobisz K., 2011: *Strategiczne gry gatunkami — blog i recenzja w witrynach internetowych perfumerii*. W: Ostaszewska D., Przyklenk J., red.: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 4: *Gatunek a komunikacja społeczna*. Katowice.
- Dąbrowska E., 2013: *Styl artystyczny — kondycja ponowoczesna*. W: Malinowska E., Nocoń J., Żydek-Bednarczuk U., red.: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Kraków.
- Fiske J., 2010: *Zrozumieć kulturę popularną*. Przekł. K. Sawicka. Kraków.
- Furman W., Kaliszewski A., Wolny-Zmorzyński K., 2000: *Gatunki dziennikarskie. Specyfika ich tworzenia i redagowania*. Runów.
- Halawa M., Wróbel P., koncepcja i wybór, 2008: *Bauman o popkulturze. Wypisy*. Warszawa.
- Jagodzińska J., 2009: *E-recenzje. Recenzje w Internecie (na przykładzie księgarni Merlin.pl)*. W: Filiciak M., Ptaszek G., red.: *Komunikowanie się w mediach elektronicznych. Język, edukacja, semiotyka*. Warszawa.
- Krajewski M., 2005: *Kultury kultury popularnej*. Poznań.
- Malinowska E., Nocoń J., Żydek-Bednarczuk U., red., 2013: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Kraków.
- Witosz B., 2000: *Kategoria podmiotu — w teorii i w tekście*. W: Sławkowa E., red.: *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim. Wstęp do stylistyki pragmatycznej*. Cieszyn.

Joanna Przyklenk, Katarzyna Sujkowska-Sobisz

The contemporary fiction through
the lens of popular culture — on the reception
of writing of Nike Literary Award laureates

Summary

The article is devoted to the reception of Nike Literary Award-winning books between 2011 and 2013, and books which were awarded in the readers' plebiscite that was run parallelly. Generically diverse texts of popular culture, functioning in public sphere (Internet), and being a form of reaction of particular audiences to the reading of and/or to the prize awarded to the literary works in the plebiscite or in the main contest, have been a subject to analysis. In the study, the attention has been paid to these elements which in the social reception were the conditions for the book to be read, i.e. the trade mark and logo of the most important literary award in Poland, one's own and other people's opinions, and the features typical of a book market product.

Then, the textual category of a reader has been described, with all its popcultural determinants such as: searching for intensive sensations, novelties, almost sensual experiences and parallel worlds; identification with a character; reception through the prism of one's own self or a tendency to choose a book on the basis of its practical dimension, with the readers' particular fondness of detective stories or biographical novels (journals, biographies). The article ends with opinions of these readers who, aware of the fact that a particular book is important and popular "here and now", express their opinion about it, though they are not familiar with its content, as they have not read it. The internal imperative to become recognisable in the world of media — mostly, on the Internet — makes WHAT and HOW one speaks about something less important than the fact that he/she SPEAKS ABOUT it at all.

Key words: text linguistics; popular culture; strategies of reception; the reader's textual self-creation; Nike Literary Award

Joanna Przyklenk, Katarzyna Sujkowska-Sobisz

La littérature contemporaine
dans la perspective de la littérature populaire —
sur la réception des livres lauréats du Prix Littéraire Nike

Résumé

L'article est consacré au phénomène de réception des livres lauréats du Prix littéraire Nike dans les années 2011—2013, ainsi que des livres sélectionnés dans le Prix des lecteurs, qui accompagne le Prix Nike. Les textes de la culture populaire, différents de point de vue de genre, qui fonctionnent dans l'espace public (Internet) et qui sont la réaction des destinataires concrets au prix obtenu et /ou à la lecture des oeuvres littéraires, appréciées dans le concours, sont l'objet d'analyse de cette étude. Dans les recherches menées, les auteurs attirent l'attention sur des éléments, qui dans la perception sociale, étaient considérés comme indispensables pour inciter le lecteur, c'est-à-dire la marque et le logotype du prix littéraire le plus important en Pologne, les

opinions propres et celles des autres, les traits typiques pour le livre en tant que produit du marché du livre. Ensuite elles décrivent la catégorie de lecteur, situé dans le texte, avec ses propres déterminants popculturels, comme la recherche en lecture des sensations fortes, des nouveautés, des sensations presque sensorielles, des mondes parallèles ; l'autoidentification avec le héros, la réception à travers son propre MOI ou l'attention prêtée à la dimension pratique de l'oeuvre littéraire, avec un penchant particulier pour la convention du roman policier ou de la biographie (journal, biographie). L'article clos par des remarques sur les opinions des destinataires qui, conscients du fait que le livre en question est important et en vogue « ici et maintenant », donnent leur avis sur l'oeuvre, sans pourtant la connaître, sans l'avoir lue. Un impératif intérieur d'exister dans le monde des médias, dans l'Internet, fait qu'il est plus important de PARLER que CE QUE l'on dit et COMMENT.

Mots-clés : linguistique du texte, culture populaire, stratégies de réception (auto)création textuelle du lecteur, Prix littéraire Nike

Na szlakach włóczęgi, ścieżkach lektury i duktach języka: o przynależności gatunkowej i stylu *Dziennika północnego* Mariusza Wilka

Nieustanny ruch, przemieszczanie się w konkretnym czasie i wyznaczonej przestrzeni, spowodowane stałą potrzebą przenoszenia się z miejsca na miejsce, tak dobrze widoczne już w tytułach poszczególnych tomów *Dziennika północnego*¹ oraz ujawniające się dzięki dużej frekwencji czasowników ruchu, to żywioł i siła napędowa twórczości Mariusza Wilka. Przemierzając w swojej wędrówce rozległe przestrzenie północnej części dawnego imperium rosyjskiego, pisarz porusza się szlakami wodnymi po Morzu Białym (*Wołoka*), lądowymi i metaforycznie powietrznymi: podąża śladami reniferów dalekiej północy (*Tropami rena*) i uważnie śledzi przeloty gęsi nad jeziorem Oniego w Karelii (*Lotem gęsi*). Energia stałego ruchu czy też sem mobilności, jak precyzyjniej należałoby nazwać ten fenomen, tkwi głęboko w strukturze tekstu i warstwie semantycznej utworów Wilka. Jest bez wątpienia tym składnikiem, który wyznacza kierunek rozwoju omawianej twórczości, w zasadniczy sposób decydując zarówno o formie gatunkowej kolejnych utworów, jak i wpływając na ich kształt stylistyczny.

O stylu poszczególnych tomów, składających się na cykl pt. *Dziennik północny*, zdaje się w dużej mierze przesądzać właśnie forma gatunkowa tych utworów. Jej związek ze stylistyką tekstów jest, moim zdaniem, szczególnie dobrze widoczny. Tego rodzaju zjawisko, jakkolwiek dobrze znane genologii lingwistycznej, która traktuje płaszczyznę stylistyczną za istotny (obok

¹ Tą nazwą gatunkową, która po raz pierwszy w twórczości Mariusza Wilka pojawia się jako tytuł trzeciego ogniwa jego książki pt. *Wołoka* (2005), opatruje pisarz cykl następujących swoich utworów: *Dom nad Oniego* (2006), *Tropami rena* (2007), *Lotem gęsi* (2012), *Dom włóczęgi* (2014). Jako rodzaj nadtytułu nazwa ta występuje na kartach tytułowych tych książek. Przytaczając przykłady z wyżej wymienionych utworów, będę używać odpowiednio następujących skrótów: (W), (DO), (TR), (LG), (DW). Ponadto korzystam z *Wilczego notesu* (Gdańsk 1998), który sygnalizuję skrótem WN. Cytaty lokalizuję, podając — po skrócie — strony, z których pochodzą przywołane fragmenty.

płaszczyzny strukturalnej, semantycznej i pragmatycznej) element składowy danego wzorca gatunkowego² — w wypadku tej twórczości uzyskuje jednak szczególnie wymiar.

„Można jedynie własną tropę notować”

Gatunkiem, po który sięga M. Wilk, jest *dziennik podróży*, forma wypowiedzi szczególnie predestynowana do relacjonowania jego doświadczeń, dobrze znana genologii i literaturze niefikcjonalnej. Ze względu na różne, brane pod uwagę właściwości utworów spod znaku *Dziennika północnego*, możemy przyporządkować tej właśnie genologicznej klasie tekstów.

Pisarz jednak nie tyle nie realizuje obligatoryjnych reguł gatunkowych w sposób ścisły, bo takie działanie zdaniem genologów jest niemożliwe (Witosz 2005: 196), ile w zauważalny sposób modyfikuje dobrze utrwalony w świadomości społecznej członków naszej wspólnoty kulturowej kanoniczny wzorzec gatunkowy tego typu dziennika, nadając mu jednak własną formalną i semantyczną postać. Zabieg ten pozostawia swój wyraźny ślad na stylistycznym kształcie poszczególnych utworów zgodnie z panującym w genologii lingwistycznej przekonaniem, iż „wszystkie aspekty wzorca gatunkowego wywierają istotny wpływ na stylistyczny kształt realizujących go wypowiedzi [...]” (Wojtak 2004b: 31).

Zmiany, których dokonuje Wilk, dotyczą całości wielowymiarowej struktury wzorca gatunkowego *dziennika* i obejmują swym zasięgiem nie tylko — co najbardziej widoczne — jego komponent poznawczy, ale i strukturalny, semantyczny oraz pragmatyczny. Od strony genologicznej mamy tu więc do czynienia z realizacją jednego z typów wzorca alternacyjnego (Wojtak 2004b: 32), które to wzorce, jak pisze Maria Wojtak, „rozluźniają okowy konwencji” (Wojtak 2004b: 32). Owo rozluźnienie autorskie o charakterze innowacji widoczne jest już na poziomie struktury formalnej poszczególnych tekstów. Jeśli bowiem ramy gatunkowe dziennika wyznaczają regularność (zwykle codzienność) prowadzonych w nim zapisów, to utwory Wilka nie spełniają w pełni tego warunku. Jakkolwiek narracja w pięciu tomach składających się na cykl pt. *Dziennik północny* rozwija się zgodnie z porządkiem odbywanych przez autora wędrówek i podróży (od Wysp Sołowieckich po Karelię), to jednak już podczas pierwszej lektury dostrzegamy fakt, iż poszczególne teksty nie składają się wyłącznie — jak ma to miejsce w kanonicznym modelu *dziennika podróży* — z udokumentowanych datami i chronologicznie prowadzonych zapisków z podróży autora-narratora. Tylko w jakimś stopniu obowiązuje w nim ściśle przestrzegana reguła datowania zapisów, które, co trzeba koniecznie dodać — nie są prowa-

² Problematykę tę przedstawia M. Wojtak (2004b: 29—39; 2004a).

dzone na bieżąco. Pisarz wprowadza natomiast do swoich dzienników nadrzędną strukturę formalną w postaci rozdziałów i dopiero w obrębie tych obszer-nych segmentów przebiega, mająca wybiórczy charakter, dziennikowa relacja o hybrydycznym charakterze. Poszczególne komponenty, które składają się na globalną strukturę tekstów, różnią się zarówno pod względem tematycznym, jak i formalnym, a także gatunkowym (obok dokumentarnej narracji autobio-graficznej spotykamy tu narrację ściśle literacką, a także eseistyczną z licznymi odwołaniami do świata nauki i literatury). Znajdują się tu segmenty — co interesujące — o charakterze definicji słownikowej, filologicznego komentarza czy uwag autotematycznych, jak też i ich wzajemny układ jest zróżnicowany. Taka różnorodność gatunkowa i eklektyzm tematyczny sprawiają, że *Dziennik północny* w wielu swoich fragmentach staje się szczególnego typu antologią wybranych przez autora tekstów (ich znaczących fragmentów) z dziedziny histo-rii, antropologii, geopolityki i filologii, interesujących go przede wszystkim ze względu na specyfikę miejsca, w którym akurat się znajduje, lub które go przy tej okazji szczególnie zainteresowało. Jednostkowe wydarzenia z życia podczas odbywanej podróży często stają się pretekstem do naszkicowania dla nich co najmniej geograficzno-historycznego tła, zobaczenia ich w szerokiej perspekty-wie antropologii kulturowej czy historii idei. Wszystko to sprawia, że książki te możemy czytać jako rodzaj „wypisów z ksiąg użytecznych”, w których dominu-je funkcja poznawcza.

Staje się to możliwe między innym dlatego, że podróż, która w biografii Wilka, kontynuującego swoją przygodę ze światem rosyjskiej Północy, trwa od ponad dwudziestu lat, nie jest zwykłą wędrówką. Jest czymś znacznie więcej. Pisarz określi ją mianem **włóczęgi** (*Dom włóczęgi*), będącej w jego rozumieniu nie tylko zaprzeczeniem wojażowania („Gombrowicz zauważył, że »dziś w do-bie łatwych wojażów, pisarz staje się coraz bardziej czymś w rodzaju kulturalne-go komiwojażera«. Zrobić się komiwojażerem na stare lata? Nie, dziękuję [...]”; DW, s. 57). **Włóczęga** Wilka jest nie tylko, co bardzo istotne, przemieszczaniem się w konkretnej przestrzeni fizycznej połączonym z archiwistyczną do-kumentacją oglądanych miejsc i krajobrazów, lecz jest zarazem wędrówką po świecie wybranych lektur („**włóczę się** duktami Sebaldowskiego pisma, prze-łaząc z książki do książki, jakbym zbaczał z jednej ścieżki labiryntu w drugą, a potem trzecią i czwartą, i zatoczywszy krąg, wracam w to samo miejsce [...]”; DW, s. 21; „I tak od kilku dni **włóczę się** po Prowansji, nie wychodząc z domu nad Oniego [...]”; DW, s. 61). Spośród nich szczególnie uprzywilejowane miejsce zajmują pisarze-nomadzi („Na głównej półce mojej biblioteki [...] obok Ken-netha White’a (autora *Niebieskiej drogi* i twórcy terminu »intelektualny noma-dyzm«), jest tam Bruce Chatwin, Claudio Magris, Nicolas Bouvier, Czesław Mi-łosz, Sándor Márai i paru innych”; TR, s. 79), a także geografowie, etnografowie oraz antropolodzy-podróżnicy opisujący i dokumentujący w swoich pracach od-wiedzane przez autora tereny, jak również autorzy dzienników (Gombrowicz).

Tożsamy z autorem narrator kolejnych tomów *Dziennika północnego* występuje w roli klerka-włóczęgi, który, przeprowadzając czytelnika śladami swoich wypraw po rosyjskiej Północy, prowadzi go równocześnie, wzorem stroniących od polityki i sporów światopoglądowych średniowiecznych uczonych i duchownych, drogami własnych myśli. Włóczęga autora *Wołoki* jest zatem, czy może przede wszystkim, podróżą w sferze ducha, jest penetrowaniem — głównie poprzez nieustanną edukację i samodoskonalenie — przestrzeni własnej egzystencji, takim ruchem w głąb samego siebie, który staje się rodzajem namysłu nad ludzkim losem. Zajęciem narratora-intelektualisty i artysty nie jest zwiedzanie, bezpieczne ślizganie się po powierzchni zjawisk oglądanego i przeżywanego świata, lecz kontemplacja. M. Wilk zanotował:

Nie po to wyruszamy w drogę, pisał Nicolas Bouvier, aby się nalykać egzotyki i błyskać anegdotami jak choinka

DW, s. 57

Przemierzając odległe i dzikie z perspektywy zachodniego czytelnika przestrzenie, poruszając się śladami wybranych lektur i myśli, pisarz wydeptuje ścieżkę życia, szuka swojej **tropy**, czyli drogi swojego losu. Napisze Wilk:

Włóczęga to człowiek, który wyłania się z Drogi, i Droga, która z człowieka wyrasta.

TR, s. 140

A droga ta jest niezwykła, to ścieżka o wyraźnym wymiarze aksjologicznym, która wiedzie autora ku samorealizacji przez samodoskonalenie, wysiłek fizyczny i poznawczy („Wędrowanie — to trud!”, DW, s. 57), naukę i deklarowaną praktykę minimalizmu życiowego („Tropa powinna nas ogołocić z wszystkiego (zatem także z własnego mniemania o tropie), abyśmy otworzyli się na oścież. Włóczęga jest praktyką ubóstwa”, DW, s. 57). W swojej deklaracji minimalizmu potrzeb autor *Dziennika północnego* jest bliski zarówno poglądom i praktykom amerykańskich nonkonformistów, jak i postawie Stanisława Vincenza³.

Trudno zatem jednoznacznie zdefiniować postawę podmiotu. Z jednej strony owo *ja piszące*, będące klasycznym wykładnikiem standaryzacji formy gatunkowej dziennika, zwraca się ku światu zewnętrznemu, w pełni uczestnicząc w jego zdarzeniach, z drugiej zaś — ten właśnie świat, a zwłaszcza jego wymiar duchowy i etyczny, staje się przedmiotem jego głębokiego namysłu i naukowej refleksji o charakterze antropologiczno-filologicznym. Możemy powiedzieć, że doraźność zyskuje w twórczości dziennikowej Wilka wymiar uniwersalny — metafizyczny i etyczny. *Dziennik* M. Wilka to zatem nie dziennik

³ Zob. na ten temat Miłosz 1990: 250.

autokreacyjny, lecz rodzaj dziennika autorealizacji. Nie o kreację na użytek czytelników bowiem tu chodzi, ale o samopoznanie, o doskonalenie się i samorealizację poprzez twórczą pracę połączoną z nieustannym procesem samokształcenia, poszerzania wiedzy, nie tylko przez wydarzenia życia, ale także przez literaturę. Pisarz nie dzieli jednak czasu na sferę *sacrum* (twórczość) i sferę *profanum* (życie).

Dla mnie całe życie to sacrum! [...] Dla mnie życie jest jednością.

DW, s. 70

Taka postawa pisarza pod wieloma względami bliska jest tym wszystkim koncepcjom pedagogicznym, w których edukacja nie służy tylko nabywaniu umiejętności i zdobywaniu sprawności, a polega przede wszystkim na pracy nad człowieczeństwem, nad kształtowaniem własnego wnętrza. Nie bez przyczyny Wilk jest wiernym czytelnikiem dzienników Józefa Czapskiego, które — jak pisze Dorota Sieroń-Galusek — „ukazują człowieka pracującego nad sobą przez całe życie, dla którego czytanie, pisanie, malowanie [...] jest pracą nad formatem osoby, człowieczeństwem” (2013: 177).

Inwencja pisarza w obszarze struktury formalnej wzorca gatunkowego *dziennika podróży* pociąga za sobą modyfikacje w jego płaszczyźnie pragmatycznej, bowiem, jak twierdzi M. Wojtak, „Struktura i potencjał illokucyjny warunkują się wzajemnie” (2004b: 31). W kolejnych segmentach struktury poszczególnych utworów ujawnia się globalna intencja i ich wspólny cel komunikacyjny.

*
* *

Także styl *Dziennika północnego*, naznaczający w rozpoznawalny sposób twórczość pisarza, wymyka się łatwym próbom klasyfikacji i typologii. Wydaje się, że podejmując próbę jego analizy, powinniśmy zastosować taki sposób myślenia o stylu, jaki proponuje nowocześnie rozumiana i uprawiana stylistyka. W jej ujęciu styl traktowany jest jako twór w dużym stopniu polimorficzny, który jakkolwiek złożony z niejednorodnych elementów, tworzy z nich jednak wspólną całość. Analiza stylistyczna w tym ujęciu nie zatrzymuje się na poziomie zjawisk czysto językowych, ale w duchu panujących we współczesnej stylistyce tendencji integracyjnych i holistycznych obejmuje swym zasięgiem także całe spektrum stojących za nimi zjawisk kulturowych i semiotycznych.

Zdaniem autorów tej koncepcji stylu w obszarze jego działania trzeba wyróżnić kilka płaszczyzn: z jednej strony tworzy go warstwa czysto językowa (składa się nań struktura systemu językowego, i odmiany komunikacyjne języka), z drugiej zaś kulturowa (tworzą go stereotypy, mity, obraz świata, system

wartościowań, i przekonañ), a także pragmatyczno-semiotyczna (tu należą konwencje estetyczne i etyczne, wzory zachowań) (Ruszkowski 2000: 8—23).

Filologiczne pasje autora

Niewątpliwie tym składnikiem stylu twórczości Wilka, który decyduje o jego niepowtarzalnym charakterze, jest słownictwo. Nasycanie warstwy leksykalnej poszczególnych tomów *Dziennika północnego* licznymi rusycyzmami, archaizmami, a także nielicznymi poetyckimi neologizmami oraz wyrazami pochodzącymi z rzadkich, egzotycznych języków wydaje się podstawowym zabiegiem stylotwórczym pisarza. Ten sposób postępowania, czy też może już swoista maniera stylistyczna, w pewien niepowtarzalny sposób stygmatyzuje tę twórczość, powodując, że nabiera ona nie tylko unikatowej wartości poznawczej i estetycznej, ale i, co chcę tu szczególnie podkreślić, etycznej.

Rusycyzmy

Na rolę rosyjskich elementów leksykalnych w języku twórczości M. Wilka zwrócił po raz pierwszy uwagę Zygmunt Gałęcki (2006: 61—75), autor jedynego jak dotąd opracowania języka (na materiale *Wołoki*) pisarza-włóczęgi. Pisał on o „mało starannym języku, jakimś **kodzie mieszanym polsko-rosyjskim** [podkr. — E.S.], jakim mogą posługiwać się ludzie w sytuacji obcojęzycznej, mieszając słowa i znaczenia bliskich sobie języków pokrewnych” (Gałęcki 2006: 62). Autor tego bez wątpienia wartościowego opracowania podkreślał, iż język *Wołoki* „to środek zamierzony i nierzadko z filologiczną starannością stosowany” (Gałęcki 2006: 62), nie dostrzegając jednak innych, wydaje się równie ważnych, aspektów owego rusyfikowania leksyki przez pisarza.

Trudno jednak uznać obecność rusycyzmów w warstwie leksykalnej poszczególnych tomów *Dziennika północnego* wyłącznie za środek języka artystycznego, jak byłby skłonny sądzić Z. Gałęcki. Wśród pojawiających się leksemów te są rzeczywiście najczęściej, choć przecież nie wyłącznie, nazwami realiów, rekwizytów życia codziennego na dalekiej północy Rosji, współtworząc świat przedstawiony poszczególnych utworów z jego lokalnym kolorytem. Bohaterowie *Dziennika północnego* wszak mówią na co dzień po rosyjsku i ten język jest przecież także częścią doświadczenia życiowego autora:

Na co dzień rozmawiam po rosyjsku. Mówiąc inaczej, żyję w żywiole ruskiej mowy, to znaczy w rzeczywistości ukształtowanej przez język rosyjski i kształtującej ten język zarazem. Niektóre przedmioty tejże rzeczywistości nie istnieją poza nią, na przykład karbas czy szyło, zatem na nic zda się szukanie ekwiwalentu w polskim języku.

1. W tej sytuacji obecność w tekstach *Dziennika północnego* leksemów, które zostały zapożyczone z języka rosyjskiego, a nazywających realia rosyjskiej i sowieckiej rzeczywistości geograficznej i społeczno-politycznej, jest najzupełniej zrozumiała. Są to najczęściej wyrazy już utrwalone w polszczyźnie, których pochodzenie jest jednak na ogół przez przeciętnego użytkownika języka dobrze rozpoznawalne. Wyrazy te, wśród których znajdują się takie leksemy, jak: *bania, braga, chram, czaj, chłam, czastuszka, dacza, kartoszka, kniaź, kolchoz, naczałstwo, monastyr, muzyk, papacha, pieczka, piestrojka, pop, posiołek, tundra, walonki*, to znaki potocznego myślenia o Rosji i jej kulturze.
2. Osobną grupę wśród wyrazów rosyjskich, którymi posłużył się pisarz, stanowią nazwy o charakterze specjalistycznym, związane z topograficzną i kulturową specyfiką odwiedzanego miejsca. W *Karelskiej tropie*, centralnym ogniwie *Wołoki*, będącej relacją z przeprawy przez Kanał Białomorski (od Morza Białego do Jeziora Ładoskiego) pełną sugestywnych opisów przyrody, zwyczajów ludów Północy odnajdziemy przykłady a) słownictwa botanicznego: *czaga* — ‘grzyb przypominający skrępy soku brzoźowego’; *czermień* — ‘roślina bagienna’; *kałgan* — ‘krzewinka leśna, której korzeń przypomina korzenie żeń-szenia’; *moroszka* — ‘gatunek maliny żółtawo-czerwonej’; b) słownictwo z zakresu budownictwa drewnianego: *ambar* — ‘spichrz’; *owin* — ‘rodzaj stodoły’; *mszanik* — ‘komora ocieplona mchem na zimowanie pszczół’ oraz c) kulinarnego: *rybnyk* — ‘ryba zapiekana w cieście chlebowym, pieróg z rybą’; *soczeń* — ‘rodzaj placka z kory sosnowej’; *ucha* — ‘zupa rybna’. Zaś w książce *Tropami rena* opisującej życie i obyczaje ludu Saamów, trudniącego się głównie wypasem reniferów, występuje wiele terminów związanych z koczowniczym życiem tych plemion, np.:

kuwaksa — namiot dawniej zrobiony ze skór renów, dzisiaj z brezentu, rodzaj czumu

TR, s. 26

czy dokonujących precyzyjnych kategoryzacji w świecie zwierząt, wśród których żyją, np.:

waženka — samica rena. W narzeczach kolskich Saamów istnieje osiemnaście określeń dla rena rodzaju męskiego i dziesięć dla osobników żeńskich, w zależności od wieku, płodności, charakteru, miejsca w stadzie etc.

TR, s. 25

W dialekcie łowozierskich Saamów obrzędowe pojadanie ofiarnego rena nazywało się *lyhte-werra*

TR, s. 26

3. W warstwie leksykalnej poszczególnych tomów *Dziennika północnego* zwraca także uwagę obecność wyrazów rosyjskich, które należą do potocznego i środowiskowego rejestru języka⁴: *anasza* — ‘narkotyk’, *annuszka* — ‘samolot AN’161’, *balanda* — ‘rzadka zupa łągierna’, *blatny* — ‘kryminalista’, *blatna baba* — ‘kobieta do towarzystwa’, *blatny żargon*, *blatny romans* od *блат* — 1) ‘znajomości’, 2) ‘grypsera; język złodziei, przestępców’, *bomż* — ‘bezdomy, włóczęga’, *chruszczowka* — ‘mieszkanie o jednakowym ograniczonym standardzie’, *fienia* — ‘złodziejski slang’, *gowniuk* — ‘lump, żul’, *kagiebuch* — ‘KGB’, *kolchoz*, *komandirowka* — ‘delegacja, wyjazd służbowy’, *naczalstwo*, *obkom* — ‘komitet obwodowy’, *pajok* — ‘przydział, racja żywnościowa’, *pacan* — ‘facet’, *plackarta* — ‘miejscówka’, *psychuszka* — ‘szpital psychiatryczny’, *rajkom* — ‘komitet rejonowy’, *rybalka* — ‘łowienie ryb’, *sowchoz*, *trudodzień* — ‘dniówka obrachunkowa’, *trudogolik* — ‘pracocholik’, *wor* — ‘złodziej’. Wymienić też trzeba potoczne związki wyrazowe: *jeździć w piter* — ‘jeździć do Petersburga’, *chmielne gadanie*, *rosyjska głębinka* — ‘prowincja’.

Osobną grupę wśród rusycyzmów stanowią wyrażenia: *Gombrowicz był praw* (DW, s. 55) — ‘Gombrowicz miał rację’, *Białe noce poszły na ubyl* (DW, s. 109) — ‘białych nocy zaczęło ubywać’, *Trzy dni „kukujem”* (WN, s. 154) — ‘stoimy czekając’.

*
* *

Wszystko to jednak nie oznacza, że rolę rusycyzmów można łatwo i bez konsekwencji sprowadzić do wąsko rozumianej funkcji poznawczej języka. W moim przekonaniu pisarz wprowadza leksykę języka rosyjskiego do warstwy słownictwa swoich utworów także po to, by osiągnąć cele często odległe od czysto utylitarnych, co uwidacznia się już na poziomie formalnego traktowania tekstowych rusycyzmów przez pisarza. Co łatwo zauważyć, Wilk posługuje się nimi co najmniej na dwa sposoby, wskazując tym samym na fakt, iż mają one do spełnienia w tekście różne funkcje. Kiedy wplata je w tkankę dziennikowej narracji bez żadnego komentarza, występują one wtedy wyłącznie jako elementy tworzące świat przedstawiony, natomiast kiedy opatruje je filologicznymi uwagami, buduje bardziej lub mniej złożony tekst na podobieństwo słownikowej definicji (w *Wilczym notesie* zamieści na przykład oddzielny glosariusz objaśniający znaczenie użytych w tekście rusycyzmów), występują wtedy w podwójnej roli; oprócz funkcji komunikatywnej autor obdarza je równocześnie funkcją metajęzykową, np. „Od rana dmie szalonnik (wiatr południowo-zachodni)”; DO, s. 150); „Wiatry na Północy mają swoje nazwy — szalonnik, moriana, obied-

⁴ Przykłady te przytaczam za Z. Gałęckim (2006: 69). Tamże pełna dokumentacja.

nik, połonosznic” (WN, s. 153); *kabak* — knajpa. „Siomga! Siomuszka! Carska ryba, z rodziny łososiowatych” (WN, s. 152). „Podwodne skały: korgi, bakłysze, poliwichy, czury” (WN, s. 154). Niektóre z tych leksemów są znakami odmienego sposobu bycia w świecie, innego niż nasze doświadczenia codzienności, a w konsekwencji odrębności kulturowej. Wprowadzając je do tekstu w wersji oryginalnej, podejmuje problematykę, którą interesuje się dziś zarówno lingwistyka kulturowa, teoria komunikacji międzykulturowej, jak i translatołogia. M. Wilk pisze:

Zauważyłem, że niektóre ruskie słowa, choć mają polski odpowiednik, mówią o innym doświadczeniu, o innym świecie. Im dłużej tu żyję, tym bardziej czuję słowa kluczowe, słowa znaki, słowa mity, które znaczą znacznie więcej, niżby to z wyrazu wyzierało. Ot, *kartoszka* [...] u nas to kartofel (coraz bardziej *potato*), jeden z dodatków do mięs i mówi się, że tuczy i je się go coraz mniej. Natomiast tutaj *kartoszka* to główne jadlo, rytuał i sposób życia. Wiosną się *kartoszku* sadzi, latem okopuje, jesienią zbiera, a zimą się na *kartoszkie*... przezimowuje. Spolszczyć *kartoszku* na kartofle lub ziemniaki to odebrać jej ów magiczny i życiodajny zarazem sens.

WN, s. 202

Ten sam problem staje się przedmiotem zainteresowania pisarza, kiedy stara się dać znaczącą dla etnolingwistyki i przydatną w praktyce przekładowej definicję rosyjskiego wyrazu *czasownia*, którą „różne słowniki rosyjsko-polskie przekładają na »kaplicę«, wypełniając przybytek katolickim sensem” (DW, s. 101). Zwraca uwagę, że z jego znaczeniem wiąże się odmiennosc doświadczenia religijnego wyznawców prawosławia i nie odpowiada ono w pełni polskiej ‘kaplicy’ czy francuskiej *la chapelle russe orthodoxe*. „Prawosławna czasownia w odróżnieniu od katolickiej kaplicy nie ma ołtarza, a więc w żadnym wypadku nie można w niej odprawić mszy świętej” (DW, s. 101).

Nie sposób także nie zauważyć i w analizie stylu twórczości M. Wilka pominąć, że autor *Domu nad Oniego* mierzy się z rosyjskością także na inny sposób, próbując zrozumieć jej fenomen i mentalność. Urzeka go brzmienie języka, jego wartość instrumentalna, poetycki walor słów. Wplatanie w warstwę leksykalną elementów rosyjskich to w tym kontekście zatem wyraz określonej postawy intelektualnej i etycznej pisarza: przede wszystkim zainteresowania światem słowiańskim jako językową i kulturową całością, jej pochodzeniem, przyszłością i teraźniejszością. Leksemy rosyjskie, będąc w tekście niewątpliwie znakami inności, paradoksalnie stają się wykładnikami wspólnoty, co M. Wilk wyklada w następujący sposób:

Rosyjski, wychodzący bezpośrednio ze słowiańskiego (tegoż, w którym zostały spisane wczesne zabytki literatury wschodniosłowiańskiej), przechował najwięcej ze wspólnej słowiańskiej przeszłości, zarówno w słowie, jak i w budowie frazy (polska składnia sporo z łaciny przejęła...). **Języki zachodnie**, tak popularne

teraz wśród Polaków, są obce z gruntu rzeczy polskiej mowie. W **rosyjskim** — **polski** może się przejrzeć — jak w lustrze, **angielskim** może — co najwyżej — makaronizować.

W, s. 178

„Rusycyzmy swoje Wilk tłumaczy nie jakimiś błędami, nalotami czy brakami polszczyzny. Jest to świadoma praca nad **swoistą utopią językową**” — pisze Maria Janion (2006: 241). Kiedy bowiem pisarz używa słów, które w języku polskim lub w innym języku słowiańskim są już dziś często archaizmami lub dialektyzmami, a zachowały się na przykład we współczesnym języku rosyjskim, to pokazuje wspólnotę słowiańskiego świata, dając w ten sposób wyraz tęsknocie za jednym wspólnym wielu narodom językiem słowiańskim, powrotem do jednej słowiańskiej wspólnoty wielu narodów.

Język tylko wtedy żyje — argumentuje autor *Wołoki* — kiedy ma korzenie, i korzeniami, niczym drzewo soki z ziemi — ciągnie esencje z głębi mowy. Słowiańskie języki pochodzą z jednej rodziny, mają wspólnych przodków, być może tę samą pramatkę?

W, s. 177

W tym sposobie myślenia autora o polszczyźnie niespodziewanie odżywa, panujące wśród społeczeństw Europy Centralnej, a sięgające średniowiecza i rodzącej się już wtedy świadomości istnienia różnic językowych między poszczególnymi narodami, przekonanie o tożsamy języku całej słowiańszczyzny. „Rozwój poczucia językowej wspólnoty z innymi ludami słowiańskimi i rozwój świadomości zróżnicowania języków różnych Słowian — jak stwierdzają badacze tej problematyki — to dwie strony tego samego procesu” (Grabski 1970: 259, cyt. za: Maćkowiak 2011: 83). W dokumentach z XV stulecia, pisze K. Maćkowiak, często spotykamy „myśl o podwójnej naturze polszczyzny — jako o samodzielnym języku oraz jako o części składowej jednolitego języka słowiańskiego” (2011: 156).

*

* *

W naszym przekonaniu tę stylistyczną manierę wplatania w warstwę narracyjną tekstów leksemów rosyjskich trzeba odczytywać jako wyraz troski pisarza o język uwikłany w procesy zachodzące w otaczającej nas rzeczywistości, wyraz niepokoju o stan polszczyzny, której historię i pochodzenie zacierają procesy globalizacji i internacjonalizacji współczesnego świata. W tej cesze stylistycznej Wilka można widzieć próbę przeciwdziałania czy też przeciwstawienia się tym procesom unifikacyjnym, które ujawniają się przede wszystkim w dominacji języka angielskiego w edukacji. Stanowisko pisarza, który docenia

wartość nauczania, jakkolwiek obowiązkowego, języka rosyjskiego w polskich szkołach i ubolewa, że tak bezduszenie język ten usunięto z programu nauczania języków obcych, najlepiej ilustrują jego własne słowa: „A jednak mi żal, że znajomość rosyjskiego w Polsce zanika [...]. Obawiam się, że młodzi Polacy, uczeni w szkołach bez rosyjskiego, będą chadzać po angielsku ścieżkami Internetu, lecz swojego języka w gębie zapomną”⁵.

Dla czytelnika przygoda ze słownictwem, jaką proponuje autor *Wołoki*, to nie tylko interesujące doświadczenie filologiczne, ale też ważne doznanie intelektualne i emocjonalne. Lektura kolejnych tomów *Dziennika północnego* to wyjątkowa, skłaniająca do dyskusji i namysłu szansa konfrontacji z upraszczającym nasze myślenie o rzeczywistości światem kulturowych i geopolitycznych stereotypów.

Archaizmy

Nie tylko balansowanie na granicy dwóch języków pozwala Wilkowi lepiej, jak pisze, docenić polszczyznę (DW, s. 108). Aby ukazać wspólny pień obu języków, pisarz sięga po archaizmy (np. *aliści*, *azali*, *zali* — ‘czy’, *bieżeć* — ‘iść’, *płynąć*, *chwość* — ‘ogon’, *dumać* — ‘myśleć’, *dziewka* ‘dziewczyna’, *jeno* — ‘tylko’, *krasa* — ‘piękno’, *lice* — ‘twarz, oblicze’, *luty* — ‘srogi’, *mać* — ‘matka’, *otrok* — ‘chłopiec’, *pąć* — ‘droga’, *pątnik*; *pochmiel* — ‘przepicie’, *pomnieć* — ‘pamiętać’, *przywyczka* — ‘przyzwyczajenie, zwyczaj’, *śloza* — ‘łza’, *tropa* — ‘ścieżka, droga, wydeptana przez człowieka lub zwierzę’, *wołoka* — ‘droga przeciągania łodzi lądem’; *znachodzić* — ‘znajdować’, *zwarzyć* — ‘ugotować’, *żyć* — ‘mieszkać’) jako po te słowa, które w jednym języku już zapomniane i obumarłe, żyją jeszcze w drugim lub odwrotnie. „Rychło się przekonacie — pisze — że owe pozornie ruskie słowa, których niekiedy używam — na przykład: »tucza«, »otrok« czy »śloza« — można znaleźć w *Słowniku języka polskiego* z adnotacją, że są przestarzałe”.

I ten właśnie moment, kiedy autor odkrywa, że „ruska mowa samą melodią wywołuje z głębin archetypicznej pamięci jakiś **prastary słowiański rytm** [podkr. — E.S.], a ten pasuje jak ulał do polskiej frazy” (DW, s. 108), nad którą właśnie pracuje, jest dla niego — jak pisze — „wielkim odkryciem” (DW, s. 108). Archaizmom towarzyszą nieliczne **neologizmy** o poetyckim charakterze, np. „trawy **pożuchle** (pożółkły i wyschły), Oniego niebieszczy się (gmatwa myśli), domiszczce, pustoszą” (DO, s. 102).

Etymologizacje

Obok rusycyzmów w warstwie leksykalnej poszczególnych tomów z cyklu pt. *Dziennik północny* znajdują się także wyrazy pochodzące z ginących lub zapomnianych języków. Obecność tych leksemów, będących owocem etymolo-

⁵ Na ten temat piszę obszerniej w: Sławkova 2012: 99—113.

gicznych poszukiwań pisarza, to wyraz jego pasji filologicznej, każącej archiwizować ginący świat, i także czy przede wszystkim, wyłącznie objaw zainteresowania pisarza archaiczną kulturą ludów zamieszkujących Federację Rosyjską („Rosja jest Imperium Północnym, w którego granicach żyją nader różne ludy”, DW, s. 102 — napisze Wilk). Przytoczmy kilka przykładów:

W jednym z narzeczy Saamów słowo *piras* oznacza rodzinę bądź ród. Rodzina kojarzy się z domem. Dla nomadów Północy domem rodzinnym była ich koczownicza tropa, zazwyczaj należąca do rodowej wspólnoty.

TR, s. 117

Dopiero jako Lapończycy (od „lappia”) weszli na stałe do literatury [...]. Do dziś niezbyt jasne jest pochodzenie tego słowa. Jedni je wiążą z mongolskim „lu-pe” (to znaczy: idący na północ) [...]. Inni kojarzą z fińskim korzeniem „lap”, od którego pochodzi zarówno „lappes” (wygnaniec), jak i „lapu” (ostatnia granica, bądź wiedźma), a jeszcze inni ze szwedzkim czasownikiem „lopa” (czyli: uciekać bądź uchodzić).

TR, s. 69

*
* *

Autor *Dziennika północnego* pisze:

Język [...] — o czym jestem głęboko przekonany — to swego rodzaju pamięć plemienna, w której zakodowane są zarówno doświadczenia historyczne językowej wspólnoty, jak i jej atawizmy, marzenia i sny. Co więcej, w języku każdego plemienia żyje Duch — im głębiej się wsłuchamy, tym wyraźniej usłyszymy jego głos.

TR, s. 80

To przekonanie pisarza, tak bliskie postawie badawczej współczesnego językoznawstwa, ujawnia się, jak sądzę, w sposób szczególny także na poziomie stylu jego twórczości. Na styl ten, uwarunkowany przynależnością genologiczną poszczególnych utworów, składa się głównie niepowtarzalna kompozycja zjawisk leksykalnych odnoszących się do rozległego spektrum faktów i fenomenów kulturowych, z których najważniejsze dotyczą wspólnoty słowiańskiego świata oraz istniejących w jego obrębie różnic. Będące elementem stylu etymologiczne rozważania w rodzaju:

filo-sofia z greckiego, to umiłowanie mądrości. Czyli rozumu, rzecz jasna człeczego. Rzeczy z gruntu omylnej, nietrwałej i pustej. Natomiast prawosławna asceetyka [...] to *filo-kalos*, na Rusi przełożona na *dobroto-lubie*, czyli miłość do piękna. (*Dobrota*, piękno, to jedno z imion Pana w starosłowiańskim języku). Może dlatego w Rosji nie filozofowie, lecz artyści częściej dotykali sedna bytu [...].

WN, s. 200

objaśniają fundamentalne różnice kulturowe pomiędzy światem Zachodu i Wschodu Europy, w tym należącego do obu tych części świata słowiańskiego.

Styl w przyjętym tu rozumieniu jest także wyrazem takiego sposobu myślenia autora o świecie, którego istotę wyraża najlepiej odnoszące się do twórczości S. Vincenza następujące stwierdzenie Czesława Miłosza: „jabłko cywilizacji toczy się w niezupełnie właściwą stronę” (1990: 250). W naszym przekonaniu stylistyczną manierę wplatania w warstwę narracyjną poszczególnych utworów wyrazów obcojęzycznych, w tym przede wszystkim rosyjskich (objaśnianych lub nie w umieszczanych w nawiasach komentarzach), można odczytywać jako widoczny znak *soczuwstwija* (DW, s. 105), czyli — jak pisze autor — współ-*-*odczucia, tj. wspólnego odczuwania świata (DW, s. 105). I to uczucie powinno wyznaczyć zasadniczy kierunek naszej tropy.

Źródła

- W — Wilk M., 2005: *Wołoka*. Kraków.
DO — Wilk M., 2006: *Dom nad Oniego*. Warszawa.
TR — Wilk M., 2007: *Tropami rena*. Warszawa.
LG — Wilk M., 2012: *Lotem gęsi*. Warszawa.
DW — Wilk M., 2014: *Dom włóczęgi*. Warszawa.
WN — Wilk M., 1998: *Wilczy notes*. Gdańsk.

Literatura

- Gałęcki Z., 2006: *Język polsko-ruski w dzienniku Mariusza Wilka „Wołoka”*. W: Nowowiejski B., red.: *Wokół polszczyzny dawnej i obecnej*. Białystok.
Grabski A.F., 1970: „*Lingua slavonica*” w poglądach polskich i zachodnioeuropejskich (XI—XV wiek). „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, T. 16.
Janion M., 2006: *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Kraków.
Maćkowiak K., 2011: *U źródeł polskiej świadomości językowej (X—XV wiek)*. Poznań.
Miłosz C., 1990: *Zaczynając od moich ulic*. Wrocław.
Ruszkowski M., 2000: *Językoznawcza interpretacja pojęcia „styl”*. W: Idem: *O stylu prozy polskiej XX wieku*. Kielce.
Sieroń-Galusek D., 2013: *Moment osobisty. Stempowski, Czapski, Miłosz*. Katowice.
Sławkowa E., 2012: „Nie zapomnieć języka w gębie”. „*Wołoka*” Mariusza Wilka. *Proseminarium z historii języka i językoznawstwa normatywnego*. W: Eadem: *Tekst literacki w kręgu językoznawstwa*. T. 1. Katowice.
Witosz B., 2005: *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*. Katowice.
Wojtak M., 2004a: *Gatunki prasowe*. Lublin.

Wojtak M., 2004b: *Wzorce gatunkowe wypowiedzi a realizacje tekstowe*. W: Ostaszewska D., red.: *Gatunki mowy*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Katowice.

Ewa Sławkowa

On the trails of wandering, paths of reading,
and ducts of language on the genre and style
of Mariusz Wilk's *Northern diary*

Summary

The paper argues that the genre of the "travel diary" which Mariusz Wilk uses in various parts of his *Northern Diary* entails characteristic stylistic choices. From the point of view of contemporary stylistics Wilk's polymorphic work results from innovations and modifications of the structural, pragmatic, and semantic levels of the genre model. Wilk's style, in which the lexical aspect is modified by interventions of the Russian language, archaic expressions and poetic phrases, is the effect of operations conducted by the author upon the semantic level of the genre model.

Key words: style, genre, Russianism, poetism, archaism

Ewa Sławkowa

Sur les sentiers de l'errance, les chemins de la lecture et les laies de la langue :
sur l'appartenance generique et le style de *Le journal du nord*
de Mariusz Wilk

Résumé

Selon l'auteur la forme générique (*journal de voyage*), employée par l'écrivain dans des volumes du cycle *Le Journal du Nord*, décide de sa dimension stylistique. Le style caractéristique de ces oeuvres, compris par l'auteur dans l'esprit de la stylistique contemporaine comme une création polymorphe, ne se pose, comme le dit l'auteur, qu'en résultat des modifications artistiques du modèle générique de *journal de voyage*. Mariusz Wilk s'ingère dans tous les niveaux de ce modèle (structural, pragmatique et sémantique).

Le style de Wilk naît avant tout à la suite des opérations effectuées au niveau sémantique du modèle générique. L'auteur sature la couche lexicale des oeuvres particulières par des russicisms, des archaïsmes et des poétismes, en leur attribuant la fonction cognitive, poétique et éthique.

Mots-clés : style, genre, russicisme, poétisme, archaïsme

Zapachowe autokreacje w tekstach kultury popularnej (na przykładzie wybranych wywiadów podróżniczych)

Zapach — kultura — tożsamość

Kulturą, z którą najczęściej ma do czynienia współczesny człowiek, jest niewątpliwie kultura popularna. Jej powszechność, wzmacniana przez rozwój technologiczny, staje się nie tylko codziennym doświadczeniem jednostek, ale również przedmiotem namysłu badaczy reprezentujących różne dziedziny wiedzy¹, w tym także językoznawców². Spośród ogromnej liczby tematów ewokowanych przez kulturę popularną, w niniejszym opracowaniu ograniczę się do tych, które powiązane są z coraz bardziej współcześnie docenianym zmysłem węchu³. Obserwacji sposobów postrzegania świata przez, jakby nie było,

¹ Wśród nich wskazać można takie opracowania, jak: *Kultury kultury popularnej* Marka Krajewskiego (2005), *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna* Jonathana Crary'ego (2009), *Zrozumieć kulturę popularną* Johna Fiske'a (2010).

² Biorąc pod uwagę fakt, że kultura popularna wpływa na przemiany języka, gatunków, sposobów komunikowania się, wskazać można wiele opracowań lingwistycznych tej tematyce poświęconych. Na uwagę zasługują te, które odnaleźć można w tomach pokonferencyjnych *Gatunki mowy i ich ewolucja*, w zbiorze *Język trzeciego tysiąclecia II. Nowe oblicza komunikacji we współczesnej polszczyźnie* (2002) oraz w pracy zbiorowej *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI* (2010).

³ Stwierdzenie to stoi w opozycji do konstatacji Mariana Bugajskiego, który, pisze: „poznanie przez węch jest, chyba głównie ze względów kulturowych, współcześnie lekceważone, samo zaś wąchanie [...] nie należy do czynności, które cechują ludzi kulturalnych” (2004: 32). Trzeba jednak dla porządku dodać, że badacz ten w innym miejscu swojej pracy prognozuje, że skoro współcześnie tak mocno atakowany jest nasz zmysł wzroku i słuchu, to „można się spodziewać [...], że nie mniej agresywnym działaniom zostanie wkrótce poddany na powrót zmysł węchu” (Bugajski 2004: 32). Obserwacja współczesnej kultury popularnej pozwala stwierdzić, że zaznaczona w przywołanym fragmencie sugestia już stała się faktem. Obszernie omawia te zagadnienia M. Krajewski w rozdziale o znamienym tytule *Kultura piąta: kultura aromatyzacji*, pokazując przejście od bezwonnej kultury do takiej, w której dostrzega się potencjał zapachu. Badacz pisze: „Zmysł powonienia i zapachy, zrepresjonowane w wielu planach u progu nowo-

mało wykształcony u współczesnego człowieka zmysł⁴, dostarczają teksty zgromadzone w publikacji National Geographic *Świat w zasięgu nosa* Katarzyny Skawskiej i Krzysztofa Świdra (2009). Przywołane wydawnictwo pozwala od razu umieścić tę pozycję w określonej przestrzeni genologicznej — czasopismo „National Geographic” zawiera przecież relacje z podróży i bedekery. Przywołana książka jest również swoistym przewodnikiem, w którym, jak przeczytać można na pierwszej stronie okładki, „o zapachowych wspomnieniach z podróży opowiedzieli: Urszula Dudziak, Beata Pawlikowska, Martyna Wojciechowska, Wiktor Bajer, Wojciech Cejrowski, Marek Kamiński, Jarosław Kret, Mateusz Kusznierewicz, Robert Makłowicz, Artur Orzech”. Dobór wspominających ma oczywiście zapewnić komercyjny sukces publikacji, bo wybrane zostały osoby znajdujące się w centrum zainteresowania mediów, czyli w centrum kultury popularnej. Pytania, które rodzą się w kontekście tytułu książki, dotyczą roli zapachu w wypowiedziach poszczególnych rozmówców, a także jego udziału w przedstawianiu świata. Opis woni, bo przecież z nim, a nie z realnym doświadczeniem olfaktorycznym mamy w tym wypadku do czynienia, wydaje się idealnym narzędziem autokreacyjnym, ponieważ ma postać czysto wyobrażeniową — musimy ze słów odtworzyć jej charakter, jakość, rodzaj — i przez to też jest doskonały do konstruowania tożsamości, wyprowadzania jej z odczuwanego wnętrza na istniejącą realnie tekstową powierzchnię.

Powiązanie opisów zapachu z dyskursem tożsamościowym nieobce jest współczesnej refleksji naukowej. Wyraźnie wskazywał na tę korelację Marek Krajewski, kiedy pisał o kulturze aromatyzacji. Poddając ją analizie, doszedł do wniosku (por. Krajewski 2005: 315), że współczesny człowiek jest tym, czym pachnie. Zapach musi być modny, stosowny do sytuacji oraz nastroju, a także dawać możliwość identyfikowania się i utożsamiania z podziwianymi przez siebie ludźmi. Warto zauważyć, że konstruowana w ten sposób tożsamość jest ulotna jak to, co ją wyraża i równocześnie stanowi.

Poznanie wykorzystujące zmysł powonienia można umieścić w szerszej perspektywie postrzegania zmysłowego. We współczesnej refleksji filozoficznej i socjologicznej jest wiele odniesień do niego, także w kontekście budowania

czesności, stały się u jej kresu rodzajem dziewiczego ładu, który powoli powtórnie się odkrywa po to, by go kolonizować i poddać efektywnej eksploatacji. Zapachy, wonie przypisane do ludzkiego ciała przestają być domeną tylko i wyłącznie przemysłu perfumierskiego i kosmetycznego, zaś rola zapachu przestaje być sprowadzana do roli narzędzia uwodzenia (zwiększenia seksualnej atrakcyjności) czy znaku oznaczającego status społeczny i tożsamość. Współcześnie mamy do czynienia z próbami uczynienia zmysłu powonienia pełnoprawnym kanałem korzystania z dóbr kultury popularnej, a tym samym, w konsekwencji, z kultury w ogóle” (Krajewski 2005: 268).

⁴ Nie znaczy to bynajmniej, że zmysł ten nie miał znaczenia w filogenezie człowieka. R.H. Wright pisał w *Nauce o zapachu*, że: „jeżeli funkcja mózgu jest regulowana działaniem organizmu na bazie otrzymanych informacji, prawie wygląda na to, że inteligencja w swoich początkach była aparatem do operowania sygnałami węchowymi pochodzącymi z substancji, których zapachy opływały naszych przodków w pradawnych mulach (Wright 1972: 123—124).

ludzkiej tożsamości. Wolfgang Welsch (2005: 119) pisze o „globalnej estetyzacji”, której wytworem jest *homo aestheticus*. Niemiecki filozof w swych spostrzeżeniach idzie nawet dalej, poza estetykę, którą zresztą rozumie jako aistetykę — doznanie, czyli „tematyzację wszelkiego rodzaju spostrzeżeń zmysłowych na równi z duchowymi, codziennych i wzniosłych, należących do świata przeżywanego i do sfery sztuki” (Welsch 1998a: 521). Przyjmując tę perspektywę badawczą, Marcin Korzewski w artykule *Homo aisthetikos — zmysły jako narzędzie tożsamości* zgłasza następujący postulat: „Moim zamierzeniem jest więc matrycą tożsamościową dla *homo* uczynić *homo aistheticos* — »człowieka doznającego zmysłowo«. Określenie »doznający« jest w tej perspektywie kluczowe, ponieważ pozwala dotrzeć do fundamentów semantycznych: »do-znać«, wykraczając poza (choć nie eliminując) automatyzm wrażeń zmysłowych (świadomość impulsów) i prostą percepcję sensoryczną (dekodowanie wrażeń), ujawnia aspekt poznawczy (analityczny) i nie sprowadza tym samym aisthesis do »od-czucia«, czyli aspektu afektywnego. Aisthesis łączy w sobie wszystkie te aspekty. Pozwala to na podstawowe kategoryzowanie rzeczywistości na podstawie (poli)sensorycznej aktywności wzroku, słuchu, dotyku, powonienia i smaku” (Korzewski 2012: 209).

Pomysł badacza wydaje mi się poznawczo inspirujący, tym bardziej że potrzeba określenia siebie, „samoustanowienia” zawsze w myśli filozoficznej ważna (wystarczy przywołać delfickie *γνῶθι σεαυτό* — *gnothi seauton* „poznaj samego siebie”), w dzisiejszych czasach staje się chętnie wykorzystywanym hasłem kultury popularnej, w pewien sposób elementem przez nią skonsumowanym⁵.

Na tożsamość jednostki można patrzeć jak na imperatyw współczesnego człowieka, zadanie, którego realizacji wymaga teraźniejszość⁶, ale można w nim widzieć także sposób obecności bohatera w świecie wykreowanym, łącząc odtworzony na podstawie palimpsestowej analizy tekstu skrypt zapachowy z przeobrażeniem postaci literackiej. Próbę takiego spojrzenia na rolę zapachu odnaleźć można w artykule Ewy Biłas-Pleszak i Katarzyny Sujkowskiej-Sobisz. Autorki, analizując pod tym kątem powieści Gabrieli Zapolskiej, zauważyły, że: „zapach pomaga pokazać przemianę bohatera, aksjologizuje opis, dzie-

⁵ Potwierdzeniem tej tezy może być choćby pobieżna analiza flagowego produktu współczesnej kultury popularnej, a mianowicie reklamy. Bardzo wiele sloganów nawiązuje do potrzeby określenia siebie, ze słynnym „Bądź sobą — wybierz Pepsi” — na czele.

⁶ Warto w tym miejscu przywołać artykuł W. Welscha, w którym autor pokazuje współczesne pytania o tożsamość w kontekście długiej tradycji filozoficznej temu zagadnieniu poświęconej, nowożytną refleksję opisując w sposób następujący: „Począwszy [...] od czasów nowożytnych, czyli być może od XVI wieku, a z pewnością od wieku XVII — samą esencję zaczęto pojmować w kategoriach indywidualistycznych, jako właściwą esencję konkretnej jednostki. Od tamtej pory zadanie ludzi polega na sprostaniu własnej indywidualnej esencji, na zrealizowaniu swej »jaźni«. »Stań się, kim jesteś!« (»Werde der Du bist«) — oto typowa formuła tego nowoczesnego pojęcia, która bardzo się ostatnio rozpowszechniła, na przykład w wezwaniu do »samorealizacji« (kluczowej formule lat osiemdziesiątych)” (Welsch 1998b: 12—13).

ki niemu bogactwo treści, szczególnie tych do odczytania sercem, a nie głową, można przedstawić w bardziej skondensowanej formie” (Biłas-Pleszak, Sujkowska-Sobisz 2010: 111).

Proponowana dalej analiza przywoływanych w książce *Świat w zasięgu nosa* doznań olfaktorycznych łączyć będzie te dwie perspektywy — „stawania się” jednostki i tekstowego „stawania się” świata.

Zapach jako element budujący tożsamość jednostki

Spośród tekstów zebranych w książce *Świat w zasięgu nosa* do szczegółowej analizy wybrałam dwa: Beaty Pawlikowskiej, która opisywała zapachy Afryki, oraz Wojciecha Cejrowskiego, przedstawiający zapachy Ameryki Południowej⁷. Prezentowane w książce wywiady, jak to w tym gatunku bywa, poprzez przywoływane fakty dają pretekst do mówienia o sobie. Nie jest to jednak mówienie „dowolne” — narzucony temat wymusza włączenie zapachu w możliwe działania autoprezentacyjne, nie unika ich Beata Pawlikowska, wyraźnie wykorzystując woń do opisanie siebie i swojego postrzegania świata.

Konfesyjny charakter wywiadu znajduje odzwierciedlenie już w pierwszym zadaniem jej pytaniu i udzielonej na nie odpowiedzi:

— Co ceni Pani w życiu najbardziej?

— Wolność

s. 84

Wokół kategorii wolności budowana jest cała narracja wywiadu. Zapach przywoływany jest podczas rozmowy, by pokazać psychiczną kondycję człowieka w ogóle, a w szczególności opowiadającej o swoich doznaniach podróżniczki. Podstawą snucia takich rozważań jest drugie pytanie:

— A jak pachnie wolność?

s. 84

Odpowiedź nie pada od razu, jest odwlekana:

Ten zapach odnalazłam na afrykańskiej sawannie, ale dopiero wtedy, gdy pojechałam tam po raz trzeci.

s. 84

To zatrzymanie jest zaciiekawiającym zaproszeniem do powolnej wędrówki, której bieg przerywają dookreślające pytania, a element retardacyjny i jednocześnie naprowadzający na właściwe odczytanie odczuć Pawlikowskiej stanowi opis afrykańskiej przyrody:

⁷ Cytaty z tego tomu lokalizuję, podając strony przywołanych fragmentów.

To był świt niedaleko Kilimandżaro. Słońce wstawało, niebo było już błękitne, ale jeszcze poprzecinane różowymi kreskami. Słychać było tylko śpiew ptaków. Nagle poczułam najbardziej niezwykły zapach sawanny, a równocześnie zdałam sobie sprawę, że czułam go tam od początku, każdego dnia. To był zapach wolności i szczęścia. [...] uświadomiłam sobie, że to jest miejsce, gdzie wszystkie istoty, które tam żyją, są wolne.

s. 84—85

Kwintesencją aromatycznego doznania jest odwołanie się w jego przedstawianiu do pojęć umykających jednoznaczному zaklasyfikowaniu, ale jednocześnie dla człowieka najważniejszych, których zdefiniowanie jest odradzającym się w każdej epoce zadaniem o charakterze ogólnoludzkim i zarazem jednostkowym — do pojęcia wolności i szczęścia. Afrykańska sawanna jawi się przy tym jak odnaleziony raj, utopijna Arkadia, w której spełnia się sen o wolności. Opis zapachu nie pozostaje jednak w sferze abstrakcyjnych określeń. Olfaktoryczna konwencja wywiadu wymaga odniesień bardziej konkretnych. I te pojawiają się również:

To było niezwykle przeżycie. To, co czułam, trudno opisać słowami zwyczajowo kojarzonymi z zapachami. Na pewno był to bardzo świeży aromat, podobny do ogórka albo do arbuza. Coś bardzo namacalnego, ale równocześnie zbyt ulotnego, by móc to utrwalić i sprzedawać w butelkach z etykietą „Zapach wolności”. Jedno jest pewne: człowiek, który to poczuje, nagle uświadamia sobie, jak ogromną wartość w życiu stanowi fakt bycia wolnym i szczęśliwym. Dla mnie jest to szczególnie ważne.

s. 85

Zaprezentowany tu został oksymoroniczny opis, jednocześnie konkretny — „namacalny” i abstrakcyjny — „ulotny”, w którym synestezyjnie próbuje się określić stan ludzkiego ducha, czyniąc z zapachu narzędzie poznania siebie, przychodzące „nagle”, niczym olśnienie. Szukając w tym tekście elementów budujących tożsamość autorki odpowiedzi, trudno pominąć fakt, że po fragmencie odwołującym się ogólnie do kondycji człowieka jest wyznanie osobiste — „Dla mnie jest to szczególnie ważne”.

Inną istotną wonią, która ma służyć stworzeniu zapachowego obrazu Czarnego Łądu, jest aromat dymu. Podróżniczka, wyrażając swój emocjonalny stosunek do niego, jednocześnie pokazuje jego rolę w przywoływaniu wspomnień, tak charakterystyczną przecież dla zapachów w ogóle:

Coś, co przez wiele lat znajduje się blisko ognia, po pewnym czasie przesiąka takim lekko uwędzonym zapachem. Nawet nie ma w nim dymu. Uwielbiam ten zapach... Natychmiast przypomina mi wszystkie amazońskie poranki i wieczory, kiedy budziłam się w hamaku w indiańskiej wiosce albo kiedy szliśmy z wojownikami na polowanie, ramię przy ramieniu... Albo kiedy szaman zamknął mnie w swoim magicznym uścisku podczas rytuału leczenia.

s. 90

Zapytana, co jest podstawą jej urzeczenia zapachem dymu, znowu odsłania to, co stanowi element osobowościowy, tożsamościowy — przywołuje symbolikę związaną z domem:

Kojarzy mi się z domem. Przecież ogień to jeden z najstarszych symboli rodziny i domu. To zapach ciepła, bezpieczeństwa, przyjaźni. Piękny i niezwykle. Kojarzy mi się z miejscami, gdzie ludzie są bardzo prawdziwi.

s. 91

Ponownie pojawiają się tu pozytywne wartości, które, podobnie jak wspomniana wcześniej wolność, charakteryzują zarówno podmiot i przedmiot opisu. Można pokusić się o stwierdzenie, że odnalezione w Afryce zapachy wolności, ciepła, bezpieczeństwa, przyjaźni w szczególny sposób rezonują z wewnętrznymi potrzebami podróżniczki, które czynią ją wyczuloną na określony rodzaj zapachowych konotacji.

Ważnym wątkiem przewijającym się przez wywiad jest również odwołanie do starej i niezwykle semantycznie nośnej opozycji natura — kultura. Zapach wydaje się w szczególny sposób predestynowany do jej wyrażania, tworzone przez człowieka aromaty są bowiem sztuczne — i to we wszystkich znaczeniach tego słowa. Zapachy afrykańskiej natury, jak je przedstawia Pawlikowska, dają wyobrażenie o prawdziwych ludziach, którzy nie udają, nie uczestniczą w trywialnej maskaradzie życia, co istotne — naszego „białego” życia. Jej konstatacje przywołują opisy wcześniejszych myślicieli i podróżników, którzy zepsutemu członkowi cywilizacji zachodniej przeciwstawiali „szlachetnego dzikusa”⁸. Opisuje Buszmenów i innych mieszkańców wiosek niemających kontaktu z białymi miastami jako ludzi, którzy są zawsze sobą, prawdziwi i w ten sposób nigdy niczego ani nikogo nie udają. Dzięki temu towarzyszące im zapachy są naturalne i piękne. Inaczej rzecz się ma w przypadku mieszkańców afrykańskich miast — tam zapach wołości już nie dociera. Kojarzonym z nimi olfaktorycznym wrażeniem jest woń betonu i spalin połączona z silnymi zapachami perfum:

w wielkich miastach zarówno w Afryce, jak i Ameryce Południowej, ludzie używają lokalnych perfum, które można kupić w budkach na ulicy. Mają intensywny, słodki i przyjemny zapach. Kiedy idzie się ulicą, prawie każdy mijany tubylec, będący właśnie w drodze do pracy albo na spotkanie, pozostawia za sobą długą smugę zapachu.

s. 96

⁸ Literatura dotycząca tego zagadnienia jest niezwykle obszerna, a początków idei „dobrego dzikusa” upatruje się w szesnastowiecznej Francji. Szczególnie rozwijana była w okresie oświecenia, co zaowocowało nie tylko jej obecnością w pismach filozofów, ale także w literaturze i malarstwie. Chyba najbardziej znanym jej artystycznym ucieleśnieniem jest powieść Daniela Defoe’a *Robinson Crusoe*.

Miasto wymusza kontakty społeczne, w których, wchodząc w jakąś rolę, przyjmuje się jednocześnie określoną maskę. Zapachy są doskonałym składnikiem takiego kamuflażu — wytworzone sztucznie, dzięki swej intensywności wiele potrafią ukryć, a także mogą mieć znaczny wpływ na rodzaj wywieranego przez nas wrażenia. Wszechogarniający zapach miejskiego betonu może jednak, według opinii Pawlikowskiej, być źródłem zmęczenia i stresu. Podróżniczka ma na to radę, którą zamyka przeprowadzany z nią wywiad:

Trzeba wyjść co jakiś czas z miasta i znaleźć się w miejscu, gdzie wszystko zbudowała natura. Tam można łatwo naładować się bardzo silną i pozytywną energią. Uwielbiam zapach zieleni, tego wszystkiego, co wydzielają z siebie rośliny — to jest po prostu zapach życia.

s. 99

Ostatnie zdanie jest kwintesencją zapachowych deskrypcji zgromadzonych w olfaktorycznym wywiadzie przeprowadzonym z Beata Pawlikowską. Pokazując wyraźną wyższość natury nad cywilizacją, zrównuje tę pierwszą z najwyższą wartością wyrażaną również przez zapach — życiem.

Strategie autoprezentacyjne drugiego podróżnika — Wojciecha Cejrowskiego, który został poproszony o zapachowe przewodnictwo po innym kontynencie, mianowicie po Ameryce Południowej, były już przedmiotem opisu, choć nie skupiano się w nim na kwestiach zapachowych (Królikowska, Rott 2010). Dariusz Rott w jednym ze swoich artykułów poświęconych reportażom Cejrowskiego pisze, że wykorzystywane przez reportera techniki autoprezentacyjne pojawiają się w jego opisach jako naddatek, przy użyciu którego tak steruje uwagą odbiorcy, że koncentruje się ona w większym stopniu na osobie autora niż na spodziewanej treści książki (Rott 2012: 251). Biorąc pod uwagę przyjętą w niniejszym szkicu optykę badawczą, im więcej nadawca mówi o sobie — tym lepiej.

Jak zatem Cejrowski objawia się poprzez przedstawiane zapachowe wyznania? Przede wszystkim podkreśla, że powonienie jest szczególnie dobrze u niego rozwiniętym zmysłem. Już to pierwsze, niewinne z pozoru stwierdzenie, ma duży potencjał autokreacyjny. Jeśli bowiem weźmie się pod uwagę to, co pisałam w części wstępnej, a mianowicie fakt, że w przypadku współczesnego człowieka zmysłami zdecydowanie bardziej wykorzystywanymi w percypowaniu świata są wzrok i słuch (por. przypis 3), to podkreślanie u siebie innego statusu węchu pełni funkcję wyróżniającą, oddzielającą od doświadczeń większości, a zatem bardzo mocno autoprezentacyjną. Jak pisze Mark Leary w książce *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*: „Opowiadając innym o swojej osobowości, upodobaniach i niechęciach, doświadczeniach z przeszłości, dokonaniach, rodzinie, pracy, uczuciach, obawach itp., człowiek kreuje w oczach otoczenia określony wizerunek samego siebie” (2004: 30). Cejrowski

przedstawia swój nos jako swoisty GPS, który pozwala mu zlokalizować siebie, często zmieniającego miejsce pobytu, a także zidentyfikować innych. W opisach rozpoznawanych przestrzeni nie stroni przy tym od synestezyjnych zestawień, bardzo często wykorzystywanych do opisów zapachów⁹. Mówi bowiem:

Gdy wchodzę do mieszkania, to wiem, kto w nim jest. Gdy budzę się rano w jakimś kraju i nie pamiętam, gdzie jestem, nos od razu mi o tym przypomina. Jeśli jestem w Meksyku, w mieście Merida, od razu czuję wapienne ściany tamtejszych murów i wilgotny wiatr od Karaibów. Z kolei puszcza na Jukatanie (półwysep w Meksyku) jest sucha i szeleszcząca, pachnie tropikalnym lasem i słodkimi sokami, które płyną w gałęziach drzew i w innych roślinach. Wystarczy jeden głęboki wdech i już wiem, że jest to głęboka Amazonia. Tam z kolei pachnie kiszoną zgnilizną

s. 28

Polisensoryczność przywołanego fragmentu świetnie wpisuje się w postulat *homo aisticos*. Podróżnik mówi bowiem o zapachu poprzez odwołanie do innych zmysłów, „wilgotność” i „suchość” to przecież w większym stopniu domena dotyku, „szelest” słuchu, „słodycz” smaku, a „zgniliznę” można też zobaczyć. Sensualna pełnia tego krótkiego zestawienia jednocześnie wpływa i charakteryzuje, pobudza wyobraźnię i nad wyobraźnią autora słów każe się pozytywnie zadumać.

Cejrowski przyzwyczaił nas do swojej kontrowersyjności. Manifestuje ją chętnie w różnych medialnych wystąpieniach, jest ona niejako jego stemplem. Uzyskuje ją często dzięki wprowadzeniu do swoich wypowiedzi figury kontrastu, zawiedzionego oczekiwania, które odbiorcy lubią, kojarzą je bowiem z humorem, nie tylko zresztą językowym. W opowieściach zapachowych też tę strategię wykorzystuje, pośrednio dzięki niej określając siebie, kreując swój wizerunek. Interesujący pod tym względem jest następujący fragment:

Natomiast pierwszym zapachem tropików w moim życiu był zapach lotniska w Hawanie — uderzyła mnie w twarz wilgotna szmata karaibskiego powietrza, popychanego morską bryzą — słono i duszno, a do tego naparowane jak w łaźni po kąpiel. Bardzo mi to odpowiada.

s. 28

Czytelnik prowadzony przez Cejrowskiego sukcesywnie buduje sobie niezbyt dobre wrażenie tego pierwszego węchowego kontaktu z tropikami. Jednoznacznie ten interpretacyjny kierunek wyznaczają czasownik *uderzyć* i rzeczownik *szmata* z dookreślającą go przydawką atrybutywną *wilgotna*. Przysłówki *sło-*

⁹ Analizę tego zjawiska przynosi artykuł E. Biłas-Pleszak i K. Sujkowskiej-Sobisz (2008).

no i *duszno* również nie są określeniami przyjemnych doznań. Wzdragając się przed tymi niemiłymi doświadczeniami, już prawie gotowi jesteśmy współczuć podróżnikowi, gdy nagle z tego empatycznego stanu wyrwywa nas kontrastujące z naszymi wyobrażeniami wyznanie: „Bardzo mi to odpowiada”.

Wczytując się w zapachowe deskrypcje Ameryki Południowej, można w nich łatwo zauważyć te elementy zapachowej mapy kontynentu, które pośrednio stają się „kodami dostępu” do wartości, z którymi podróżnik się identyfikuje. Co ciekawe, trzy z nich odnaleźć można również w analizowanych powyżej wypowiedziach Beaty Pawlikowskiej. Tu też odnajdujemy bowiem tęsknotę za „prawdziwością”, „domowością” i „wolnością”. I często jest ona prezentowana w opozycji do tego, co zaoferować może europejska kultura:

Ogólnie lubię te zapachy, bo... w przeciwieństwie do miast europejskich, miasta latynoskie pachną domowo — jedzeniem, dymem z kuchенок na drewno, trochę końskim łajnem i zielenią — jak w przydomowym ogrodzie, gdzie zapach z kuchni wychodzi na spacer w kwiatkach pomarańczy.

s. 29

Zapach „prawdziwego ognia” i „drewnianego dymu” (s. 31) są tak przyjemne zapewne też dlatego, że działają jak cyngiel pamięci — przywołują wspomnienia dzieciństwa:

W moim rodzinnym domu pachniało dymem — babcia rozpoczynała dzień od rozpalania pod blachą. I teraz, kiedy jestem w Amazonii i dzień w indiańskiej wiosce rozpoczynamy od rozpalania ognisk w szałasach, to mi się kojarzy z domem.

s. 37—38

Podsumowanie wywiadu wyzwala refleksję nad rzeczami najważniejszymi, ponieważ podróżnik zapytany o zapach Ameryki Południowej, za którym najbardziej tęskni, przebywając w Polsce, mówi:

Za zapachem wolności osobistej, który może się wyrażać w różny sposób — uliczne garkuchnie, do których nie przywala się żaden sanepid, drewniany domek z paleniskiem w środku, do którego nie przywala się straż pożarna, targ rybny na drewnianym moło w środku miasta, gdzie tanio (bo wprost na nabrzeżu) kupię najbardziej wykwintne owoce morza. Zapach wolności jest wszechobecny i... zniewalający do tego stopnia, że natychmiast chcesz uciekać z Europy i osiąść tam, gdzie żaden urząd nie będzie ci mówił, co i jak wolno robić.

s. 42

Wolność w ujęciu Cejrowskiego nie jest „wolnością w ogóle” czy „wolnością — autentycznością”, jak u Pawlikowskiej. Dla niego istotniejszy jest nie tyle

jej wymiar osobowościowy, ile instytucjonalny — bycie wolnym oznacza bycie niezależnym, wolnym od nakazów instytucji. Duch anarchii wyraża dosadny czasownik *przywalać się*, którym podróżnik określa represyjne działania państwa.

Człowiek doznający i w tym doznaniu stwarzający siebie to niezwykle nęcąca figura myśli. Sięgnięcie po nią w przypadku analizy zapachowych deskrypcji pozwala poszerzyć pole obserwacji, wzbogacić je o pewien element może nie do końca uświadamiany, ale bardzo ważny w procesie budowania wizerunku. Wydestylowanie go z gęstej materii tekstu daje przyjemność podwójną — racjonalnie analityczną związaną z podświetlaniem wybranych faktów zapachowych i sensualnie interpretacyjną, pozwalającą mocniej wniknąć w sposób postrzegania świata przez drugiego człowieka — prawie przez jego nablonek węchowy, w którym, co warto wiedzieć, znajdują się właściwie nieuzbrojone i nieosłonięte wypustki mózgu. Nawet świadomość, że dotarcie do nich jest zapośredniczone przez słowa, nie zagłusza pierwszej, wywołanej tą informacją, ekscytacji.

Źródło

Skawska K., Świdrak K., 2009: *Świat w zasięgu nosa*. Warszawa.

Literatura

- Biłas-Pleszak E., Sujkowska-Sobisz K., 2008: „*Dotykanie zapachu*” — *metafory synestezyjne we współczesnych tekstach perswazyjnych*. W: Szczepankowska I., red.: *Styl a semantyka*. Białystok.
- Biłas-Pleszak E., Sujkowska-Sobisz K., 2010: *Zapach w powieściach Gabrieli Zapolskiej — próba palimpsestowej lektury*. W: Witosz B., red.: „Język Artystyczny”. T. 14: *Wymiary tekstu — perspektywy interpretacji*. Katowice.
- Bugajski M., 2004: *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*. Wrocław.
- Crary J., 2009: *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*. Przekł. Ł. Zaręba, I. Kurz. Warszawa.
- Fiske J., 2010: *Zrozumieć kulturę popularną*. Przekł. K. Sawicka. Kraków.
- Karwatowska M., Siwiec A., red., 2010: *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*. Lublin.
- Korzewski M., 2012: *Homo aisthethikos — zmysły jako narzędzia tożsamości*. W: Cybał-Michalska A., Wierzba P., red.: *Dyskursy kultury popularnej w społeczeństwie współczesnym*. Kraków.
- Krajewski M., 2005: *Kultury kultury popularnej*. Poznań.
- Królikowska B., Rott D., 2010: *Strategie autoprezentacyjne w reportażach podróżniczych Wojciecha Cejrowskiego*. Sosnowiec.
- Leary M., 2004: *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*. Przeł. A. Kacmajo, M. Kacmajo. Gdańsk.

- Ostaszewska D., red., 2000: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 1: *Mowy piękno wielorakie*. Katowice.
- Ostaszewska D., red., 2004: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 2: *Tekst a gatunek*. Katowice.
- Ostaszewska D., red., 2007: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 3: *Gatunek a odmiany funkcjonalne*. Katowice.
- Ostaszewska D., red. przy współudziale Przyklenk J. 2011: *Gatunki mowy i ich ewolucja*. T. 4: *Gatunek a komunikacja społeczna*. Katowice.
- Rott D., 2012: *Badania strategii autoprezentacyjnych we współczesnym polskim reportażu podróżniczym (na przykładzie Wojciecha Cejrowskiego)*. W: Kita M., Ślawska M., red.: *Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną*. T. 1: *Stan wiedzy i postulaty badawcze*. Katowice.
- Szpila G., red., 2002: *Język trzeciego tysiąclecia II*. T. 1: *Nowe oblicza komunikacji we współczesnej polszczyźnie*. Kraków.
- Welsch W., 1998a: *Estetyka i anestetyka*. W: Nycz R., red.: *Postmodernizm. Antologia przekładów*. Kraków.
- Welsch W., 1998b: *Stając się sobą*. Tłum. J. Wietecki. W: Zeidler-Janiszewska A., red.: *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*. Poznań.
- Welsch W., 2005: *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*. Kraków.
- Wright R.H., 1972: *Nauka o zapachu*. Przeł. W.S. Brud. Warszawa.

Ewa Biłas-Pleszak

Fragrance autocreations in the texts of popular culture
(illustrated with selected travel accounts)

Summary

The article aims at illustrating how self-presentation — one of the main objectives of popular culture — is realised in popular texts. The genre in which the elements of autocreations have been examined is “travel interview” (or, more precisely, interviews with travelling representatives of the world of media), conducted with the intention to describe the world by means of olfactory sensations. These interviews have been collected in K. Skawska and K. Świdrak’s book titled *Świat w zasięgu nosa [The World Within Smell]*. A careful observation of the selected forms of expression allows one to discern the capacities the sense of smell displays for cognition and classification of the world, and to see olfaction as an element that constitutes and expresses identity of the authors of fragrance travel accounts. The use of the sense of smell in the process of world exploration may be regarded as part of the study on the condition of *homo aestheticos* — a human being who “experiences the world sensually” and creates his/her identity on the basis of sensuality rather than rationality.

Key words: smell, popular culture, identity, language and senses, “travel interview”

Ewa Biłas-Pleszak

Les autocréations olfactives dans les textes
de la littérature populaire
(à l'exemple des entretiens de voyages choisis)

Résumé

L'objectif de l'article est de montrer comment dans des textes de la littérature populaire on réalise un de ses principes — l'autoprésentation. Les entretiens avec des voyageurs (ou simplement des représentants du monde de médias qui voyagent), faits dans le but de décrire le monde à travers des expériences olfactives, sont un genre où on cherche des éléments d'autocréation. Ces entretiens ont été recueillis dans le livre *Świat w zasięgu nosa* de K. Skawska et de K. Świdrak. Une observation attentive des stratégies d'expression choisies permet de voir dans l'odeur non seulement un élément de cognition et de classification du monde, mais également un facteur qui exprime et, en même temps, constitue l'identité des auteurs des relations olfactives de voyage. L'utilisation de ce sens dans la découverte du monde s'inscrit dans des recherches contemporaines sur la condition d'*homo aisticos* — homme «éprouvant sensuellement», qui bâtit son identité en s'appuyant plutôt sur sa sensualité que sur sa rationalité.

Mots-clés : odeur, culture populaire, identité, langue et sens, entretien de voyage

***Majka Jeżowska odpada, Feel wysiada...—
o zacieraniu granic
między kulturą popularną i tzw. wysoką
(na przykładzie nazw własnych
w *Balladynach i romansach* Ignacego Karpowicza)***

Język najnowszej prozy polskiej stanowi niezwykle zróżnicowany i skomplikowany, ale także ciekawy przedmiot badań dla lingwistów. Szukając nowych środków artystycznego wyrazu, autorzy czerpią inspiracje z wszelkich stylów, konwencji i gatunków. Sięgają nie tylko do języka potocznego, pełniącego funkcję bazy derywacyjnej dla innych stylów językowych, bez której trudno je wyodrębnić i opisać (Bartmiński 1992: 38), ale również do szeroko pojętej kultury popularnej, łącząc ją z tradycją literacką i całym bagażem chwytów, którymi ta ostatnia dysponuje. To pozwala uznać język najmłodszej polskiej prozy (będący częścią języka artystycznego) za „najbardziej otwartą na wszelkie eksperymenty odmianę języka ogólnego” (por. Sławkowa, Witosz, Wojtak 2001: 288).

W niniejszym artykule szczególna uwaga zostanie poświęcona nazwom własnym z zakresu kultury popularnej. Rozważaniom poddany będzie również problem ich funkcji w literaturze, a zwłaszcza w powieści pt. *Balladyny i romanse* Ignacego Karpowicza. Ponadto podjęta zostanie próba odpowiedzi na pytanie o miejsce we współczesnej polskiej prozie — cieszącej się przychylnością krytyków — kultury masowej¹.

Występujące w twórczości najmłodszych polskich prozaików propria pojawiają się przeważnie w tle właściwych wydarzeń jako zapis oraz utrwalenie rzeczywistości i powszechnego stylu życia. Tym samym można mówić o ich funkcji dokumentacyjnej (odnoszącej się przede wszystkim do życia codziennego) bądź też — poprzez naśladowanie czasów współczesnych — mimetycznej, co jest widoczne m.in. w przypadku nazw kanałów i programów telewizyjnych, stacji radiowych, gier komputerowych, tytułów filmów, książek, czasopism czy też gwiazd ze świata kina lub muzyki:

¹ W niniejszym tekście pojęcia *kultura popularna* i *kultura masowa* będą stosowane wymiennie.

Artur stał się na moment medyczną zagadką i znakomością. Jego zdjęcie trafiło na okładkę „Sukcesu”, „Polityki” i „Men’s Health”, a z prasy obcojęzycznej — „Timesa”, „Vouge’a” i „Attitude” (bez koszulki) [...].

Karpowicz 2011: 568

Minęła siódma wieczór. Olga oddała się bez reszty rytuałowi codziennych czynności: kąpiel, potem krem na twarz i balsam w skórę, [...] potem kilka rozdziałów *Darów losu*, film satyryczny, a pomiędzy Wiadomości albo Panorama, żeby upewnić się, że inni mają gorzej w świecie niż Olga u siebie w kawalerce.

Karpowicz 2011: 14

Dokument codzienności stanowią również — coraz częściej pojawiające się w najnowszej polskiej prozie — ceny² produktów lub określenia sugerujące ich wysokość czy też nawiązujące do standardu życia bohaterów. Odzwierciedlają one rolę i miejsce pieniądza we współczesności, pogoń za nim, jak i zmagania z jego niedostatkiem. Stają się także znakiem podporządkowania jednostki kulturze masowej, zorientowanej na dochód (por. Strinati 1998: 22—23).

znajome mieszkanie nabyte za bardzo znajomy **kredyt** oraz błękitny ekran telewizora z napisem Yamaha DVD, została tylko jeszcze **jedna rata do zapłacenia**.

Karpowicz 2011: 182

Janek, całując usta Olgi, ten lepki lukier szminki i nieco przywiedłej skóry, słabo uchwytną woń pasty colodent do zębów i **lemoniady 1,99 za dwa litry**, drżał.

Karpowicz 2011: 317

Chińskie ciasteczko (**7,80 peelen**; restauracja na placu Konstytucji, Warszawa).

Karpowicz 2011: 456

Spał obok niej [...]. We śnie próbował być mężczyzną, takim **z wysokobudżetowego hollywoodu**.

Karpowicz 2011: 356

Coraz wyraźniej widoczny staje się wpływ onimów na ograniczenie objętości literackich opisów³, które — poprzez obecność w nich powszechnie znanych nazw z zakresu popkultury — nie wymagają odautorskiego komentarza ani dalszego rozwijania⁴. Dzięki temu udaje się w zrozumiały sposób przekazać zamie-

² Warto przyjrzeć się także funkcji cen (zwłaszcza produktów odzieżowych) w prozie Krzysztofa Vargi (kwestia ta jest przeze mnie poruszana w artykule: Kiszka [w druku a]).

³ Piszę również na ten temat w artykule: Kiszka [w druku a].

⁴ Nierzadko nazwy własne w najmłodszej prozie polskiej — za sprawą częstych ich enumeracji bądź poprzedzania ich rozkaznikami (jak i ich skrótami) *patrz* lub *porównaj* (*por.*) — pełnią funkcję podobną do internetowych linków, odsyłając w celu pogłębienia wiedzy na dany temat albo narzucając określone skojarzenia (poruszam ten problem w artykule: Kiszka [w druku b]).

rzony komunikat⁵. Co więcej, należy pamiętać także o szybkości i ekonomiczności przekazu, uzyskanej dzięki wykorzystaniu propriów, w czym — zdaje się — można upatrywać śladu procesu macdonaldyzacji społeczeństwa, w którym czas i efektywność odgrywają kluczową rolę (zob. Ritzer 2005: 563—568). Przejawem tego może być fragment rozmowy Jezusa i Artura w *Balladynach i romansach*:

- Skąd my się właściwie znamy? — zapytał Artur bardzo przytomnie.
- W planie ogólnym: znamy się, ponieważ umarłem za ciebie, biorąc na siebie wszystkie twoje złe uczynki. W planie szczegółowym: znamy się, ponieważ mieszkamy po sąsiedzku.
- Że jesteśmy sąsiadami, to chwytam. Ale że umarłeś i żyjesz, to nie bardzo. No chyba że **jak w *Mortal Kombat***.
- Długo by tłumaczyć. [...] Musiałbym ci opowiedzieć po kolei, z kontekstami i przypisami.

Karpowicz 2011: 439

Takie wykorzystanie nazw własnych w literaturze znacznie skraca opis, który jednocześnie staje się bardziej zrozumiały. Nie odsyła do — często zniechęcających leniwego czytelnika — długich, nieraz zawierających skomplikowane treści, przypisów. Stosowanie ułatwień dla odbiorcy może także stanowić rodzaj autorskiej gry, a zarazem sposób podkreślenia, przybierającej niebezpieczne rozmiary, powszechnej trywializacji wkraczającej do większości sfer życia.

Należy zaznaczyć, że obecność propriów w najnowszej prozie odgrywa ważną rolę w charakterystyce bohaterów (Nowacki 2011: 299). Chodzi tutaj zarówno, co podkreśla Dariusz Nowacki, o nazwy marek różnorodnych produktów dostępnych na rynku (np. odzieżowych lub kosmetycznych), które weszły do literatury⁶, umożliwiając tym samym odbiorcy stworzenie dokładnego obrazu postaci literackich, jak i o onimy z zakresu szeroko pojętej kultury, informujące o preferencjach i zainteresowaniach bohaterów:

lubilem hamburgery w makdonaldzie, lubilem dyskoteki, samochody tuning i Stachursky'ego [...].

Karpowicz 2011: 377

Sprzedawczyni jest młoda i inteligentna; [...] czytała „Tygodnik Powszechny”.

Karpowicz 2011: 475

⁵ Podobnie uważa Jerzy Bartmiński, zwracając uwagę na współzależność od siebie słowa i tekstu, które zdaniem badacza są względem siebie ekwiwalentne, ponieważ „słowo można »rozwinąć« w tekst, zaś tekst można »zwinąć« w słowo” (Bartmiński 2005: 45).

⁶ Problem ten został już przeze mnie zasygnalizowany w artykule: Kiszka [w druku a].

Taki sposób prezentacji postaci literackich potwierdza wpływ onimów na budowanie ich wizerunku, umożliwiając tym samym ich pełniejszą konkretyzację w umyśle czytelnika. Trudno jednak nie zauważyć, że nazwy własne, stanowiąc nośnik znaczenia i wywołując określone asocjacje, działają na zasadzie stereotypu, przypisując tym samym bohaterom do określonej grupy społecznej. Efektem tego staje się konotacja „Tygodnika Powszechnego” z osobą inteligentną, czy też opis Janka, jednej z postaci *Balladyn i romansów* o niewyszukanych zainteresowaniach oscylujących wokół dyskotek i Stachursky’ego czy tuningowanych samochodów, wywołujących w umyśle czytelnika obraz dresiarza.

Interesujących obserwacji dostarcza przyjrzenie się propriom, które dzięki kulturze popularnej zyskują dodatkowe (wysuwane przez nią na pierwszy plan) znaczenie, odnoszące się do innego obiektu niż ten pierwotnie z nazwą związany.

Hermes pływał. Nasza sąsiadka leżała na ręczniku, puszczać kółka papierosowego dymu.

— Cześć — powiedziałem. — Nazywam się Eros.

— Ramazzotti? — zapytała.

— Kto to?

— Taka muzyczna pokraka. Jedna z moich ulubionych.

Karpowicz 2011: 336

Przytoczony fragment pokazuje, że współczesny człowiek kojarzy imię Eros przede wszystkim z włoskim piosenkarzem Erosem Ramazzottim, a nie z mitologicznym bożkiem miłości. Celem pozornie nieznaczącego dialogu w utworze wydaje się nie tylko uzyskanie efektu humorystycznego i wprowadzenie komizmu słownego, ale przede wszystkim podkreślenie siły oddziaływania popkultury, która zwycięża w starciu z kulturą starożytną. To z kolei sygnalizuje znaczne obniżenie poziomu wiedzy dzisiejszego społeczeństwa oraz potocyzację źródeł, z których jest ona czerpana, ograniczających się do prasy (zwykle kolorowej) bądź źródeł internetowych (najczęściej do wyszukiwarki Google i encyklopedii Wikipedia):

Intuicja jest obecnie bardzo modna. Coś tam wyjaśnia, czegoś nie wyjaśnia, ale jest bardzo na ziemi rozpowszechniona. [...] Intuicja występuje na trzech poziomach: fizycznym, emocjonalnym i intelektualnym oraz najpowszechniej w nosie. Czytałam o tym niedawno w „Cosmo” albo „Bravo”.

Karpowicz 2011: 233

Miał, pomyślał Bartek, miał godzinę, miał gotową odpowiedź, „miał” to także rzeczownik, wymiary ziarna miału węgla kamiennego: od zera do kilkunastu milimetrów, sprawdził kiedyś w **Wikipedii**.

Karpowicz 2011: 154

Ciekawym posunięciem Ignacego Karpowicza — sprowadzającego antycznych bogów na ziemię — jest połączenie charakterystycznych dla nich, mitologicznych form spędzania czasu z formami właściwymi ludziom współczesnym. Dość wspomnieć o spożywaniu przez nich (analogicznie do nektaru na Olimpie?) kupionego w sieci sklepów Żabka greckiego wina, czy słuchania podczas rozmowy nagrania z koncertu Marsjasza. Szczególną uwagę zwraca jednak opis przez Hermesa zwykłego dnia z życia — tworzących łącznie z nim w *Baladynach i romansach* rodzinę — Aresa i Erosa:

Zjedliśmy. W trakcie jedzenia przeczytałem instrukcję obsługi zmywarki. **Ares** czytał *Bitwę jutlandzką*, **Eros** zaś bawił się **gameboyem**.

Karpowicz 2011: 323

Podobnie jak nie dziwi lektura przez boga wojny opisu jednej z toczących się w czasie I wojny światowej bitew morskich, tak nie powinna zaskakiwać zabawa gameboyem mitologicznego bożka miłości, (pozornie) wynikająca z częstego przedstawiania go w kulturze w postaci małego chłopca. Wnikliwy czytelnik rozważy jednak podobieństwo — widoczne już w budowie słowotwórczej⁷ — wyrazu *gameboy* (oznaczającego popularną, przenośną, kieszonkową wersję konsoli do gier, wyprodukowaną przez japońską firmę Nintendo⁸) i *playboy* (stosowanego w języku potocznym jako określenie stale oddającego się życiowym przyjemnościom i igrającego kobiecymi uczuciami uwodziciela, który nie poprzestaje w działaniu aż do momentu, gdy sam się zakocha⁹), nasuwające skojarzenia z „chłopakiem do zabawy”. Te z kolei łączą się z wizerunkiem Erosa jako bożka igrającego ludzkimi uczuciami — zarówno w mitologii, jak i w dziełach różnych sztuk i epok.

Młodzi prozaicy coraz częściej wykorzystują onimy z zakresu popkultury do budowania opisów, których celem może być ustosunkowanie się bohatera do danego utworu bądź gwiazdy, czasem nabierające rozmiarów dłuższej dygresji. Efektem tego staje się literackie przyzwolenie (a nawet rekomendacja) lub zdegradowanie — stanowiącego przedmiot opisu — fragmentu kultury masowej:

Anka nie potrafiła słuchać dobrej muzyki. Stawała się niespokojna, płakała. Dała sobie spokój. Ludzie czytają Browna i żyją, ja mogę słuchać Ich Troje lub J.Lo

Karpowicz 2011: 60

⁷ Trzeba podkreślić, że oba wyrazy to zrosty utworzone z (sygnalizującego niedojrzałość) rzeczownika *boy* — ‘chłopiec’ i kolejno wyrazów *game* — ‘gra’ i *play* — ‘zabawa’ (lub czasownika *to play* — ‘bawić się, grać’).

⁸ Zob. http://pl.wikipedia.org/wiki/Game_Boy [data dostępu: 7.03.2014].

⁹ <http://www.miejski.pl/slowo-Playboy> [data dostępu: 7.03.2014].

Co za beznadziejny wieczór. Anka postanowiła włączyć jakąś ulubioną piosenkę, coś skrajnie katastrofalnego [...]. Bardzo szybko zrezygnowała z Bajmu, Kombi, Dody i Papa Dance. Wszyscy oni byli bardzo źli, ale o niebo lepsi od tego wieczoru. Taki wieczór zasługiwał na coś niezwykłego. Majka Jeżowska odpada. Feel wysiada. Oboje są — bądź co bądź — gigantami muzyki, kaszalotami linii melodycznej oraz mordercami aranżacji i tak dalej, lecz Anka potrzebowała czegoś naprawdę katastrofalnego [...]. Sięgnęła po Gosię Andrzejewicz. [...]

Gosia Andrzejewicz niestrudzenie śpiewała. Że kocha, że pragnie, na zawsze, ijejjejje. Gdyby nie Gosia, Anka nie przetrwałaby tego wieczoru.

Karpowicz 2011: 372—373

Przytoczony fragment dowodzi, że kultura popularna bywa wykorzystywana jako środek do przedstawienia nastroju postaci literackich. Te zaś zdolne są posunąć się do przedrzeźniania i parodiowania słów trywialnych przebojów, co obrazuje emitowany często przez największe stacje radiowe utwór Gosi Andrzejewicz pt. *Słowa*. Popkultura może zatem stanowić źródło humoru, często połączonego z ironią, co powoduje, że „*mimesis* językowa staje się *mimesis* krytyczną” (Mitosek 2003: 338). Prowadzenie literackich „gier z tandetą” (Dąbrowska 2013: 158) unaocznia ponadto współczesnemu odbiorcy (i wysuwa na pierwszy plan) trywializm — wyśmiany przez Karpowicza rzekomy hit, wysłuchany po przeczytaniu kpiącego z niego fragmentu, ujawnia jego banalizm i wzmacnia efekt humorystyczny. Tym samym można postawić tezę, że jednym z celów wprowadzenia kultury masowej do kultury wysokiej jest kształtowanie (coraz mniej wybrednych) gustów estetycznych społeczeństwa, a to z kolei pozwala przypisać literaturze rolę (często zjadliwego) krytyka popkultury, który nie szczędzi uszczypliwych komentarzy także sobie:

W istocie, [...] sporo się na ziemi zmieniło, ale na plus: jest śmieszniej. Zwłaszcza odkąd ludzie wynaleźli kanalizację oraz Coelho.

Karpowicz 2011: 252

Literaturę spożywamy wyłącznie najgorszej jakości, interesuje nas styk grafomanii z upośledzeniem umysłowym. Mistrzem w tym gatunku jest Coelho, i nawet Dan Brown nie dorasta mu do pięt, a zasługi miał przecież spore i będzie jeszcze gorszy, niż jest, obiecuję, znam prognozy.

Karpowicz 2011: 291

Wprowadzenie do prozy kultury niskiej, której — ze względu na fakt, że „dzisiejszy odbiorca kultury zachwyca się czymś, ale tylko na chwilę” (Varga 2013: 44) — przypisuje się czasowość, każe stawiać szereg kluczowych pytań oscylujących wokół terminu ważności (bądź lepiej — poczytności) najmłodszej prozy¹⁰. Czy ma ona przed sobą niedługą (jak wszystko w dzisiejszych czasach)

¹⁰ Sygnalizuję ten problem w artykule: Kiszka [w druku b].

przyszłość, a jej chwilowość stanowi znak czasów współczesnych? Jaki będzie jej odbiór za kilkadziesiąt lat w związku z wszechobecnością (stanowiących efemerydy?) popkulturowych nazw własnych? Czy ich ulotność, szybko zasilająca szeregi „onimicznych archaizmów”, spowoduje nietrwałość współczesnej literatury i niechętny do niej (m.in. ze względu na niezrozumienie) stosunek? Owe dylematy zdają się stanowić poważny problem, którego jedynym nasuwającym się rozwiązaniem wydaje się obudowanie utworów licznymi przypisami zawierającymi objaśnienia lub komentarze kultury nam współczesnej, przywodzącymi na myśl przypisy do archaizmów w dziełach literatury staropolskiej lub literatury tłumaczonej z języków obcych. To z kolei daje podstawy do mówienia o wytworzeniu przez kulturę popularną swoistego języka (opartego głównie na języku potocznym i zbudowanego w znacznej części z nazw własnych), który — ze względu na szczególną dynamikę zmian — wkraczając do literatury elitarnej, będzie domagał się tłumacza, ponieważ jedynie on będzie w stanie przedłużyć żywotność prozy¹¹.

Jak zaznacza Elżbieta Dąbrowska, „mowa codzienna zmienia zasadniczo rejestry stylu artystycznego i jego dominanty estetyczne” (2013: 156), natomiast „kicz i tandeta [...] wspomagane literackim otwarciem na wszelkie doświadczenia z innymi językami i z innymi »nośnikami« [...] zmieniają też »wymiary dzieła literackiego«” (Dąbrowska 2013: 160). Współczesna literatura miesza elementy różnych dziedzin i poziomów, kojarzone dotychczas jako nieprzystające, czego przykład może stanowić prezentacja w *Balladynach i romansach* gości obecnych na — połączonych z pogrzebem — zaślubinach Ateny i Ozyrysa, zestawiająca postaci różnych kultur, rzeczywiste i fikcyjne:

No Future Band (pod taką nazwą Mojry zagrały dla gości koncert deathmetalowy)

[...];
 Jezus (za rękę z Nike); [...]
 Zeus (gromowładny, tunika od Gaultiera); [...]
 Neo (z Matriksa) i Noe (z Arki); [...]
 Apollo (z Maćkiem);
 Pynchon (z maszynopisem nowej powieści); [...]
 Światowid;
 Hajle Syllasje z Bobem Marleyem;
 Bolek i Lolek;
 Gilgamesz; [...]
 Krzysztof Zanussi (jak zawsze w świetnym humorze)
 oraz inni.
 Karpowicz 2011: 518—519

¹¹ Problemem pozostaje jednak kwestia zainteresowania nią przyszłych pokoleń, których celne parodie i żarty słowne niekoniecznie muszą bawić.

Przytoczony fragment utwierdza w przekonaniu, że możliwe staje się wykorzystanie terminologii muzycznej — często przewijającej się w kulturze masowej, a także stosowanej w innych niż muzyka dziedzinach — do nazwania zaobserwowanego zjawiska, o co już wcześniej pokusili się niektórzy językoznawcy, mówiąc o „miksowaniu” stylów i wartości (wysokich i niskich, popularnych czy tandetnych) (Dąbrowska 2013: 162). Wydaje się jednak słusznym rozwiniecie (bądź przekształcenie, sprecyzowanie) koncepcji literackiego „miksowania”¹², które wiąże się jedynie z czynnością mieszania czy wytwarzania popkulturowej miazgi. Poczynione obserwacje pokazują, że w prozie coraz częściej stosowanym zabiegiem jest przeróbka lub przekształcenie nazw własnych (wymagające zwykle twórczego pierwiastka). Efektem tych zabiegów staje się „odświeżenie” (lub też nowy wymiar) onimów, poprzez nadanie im nowego znaczenia (często poprzez umieszczenie ich w sprzyjającym temu kontekście), co z kolei pozwala mówić o „remiksie”¹³ (bądź „remiksowaniu”) nazw własnych, który odzwierciedlony zostaje w licznych fragmentach *Balladyn i romansów*:

Krok ten śmiało wkraczał na obszary wiedeńskich kawiarni; ego, id i **guma donald**, nadzieja i figa z makiem. [...]

Nigdy wcześniej nie odczuwał takiego strachu. Ani takiego pożądanego. Pożądanego wyraźnie skupionego w członku, acz ta erekcja była najwyżej alegorią, erekcja sama w sobie bez znaczenia, produkt uboczny umysłu i ciała, ciało-umysłu. To było pożądanie z trzewi trzewi, z samego serca albo wątroby, zależnie od kontekstu kulturowego.

Karpowicz 2011: 317

Zestawienie *gumy donald* z nazwami z zakresu psychoanalizy: *id*, oznaczającego „»wielki zbiornik *libido*«, czyli energii seksualnej zmagazynowanej w biologicznych źródłach popędu” oraz *ego*, pełniącego funkcję mediatora między popędem a społecznymi nakazami (Burzyńska, Markowski 2009: 51), całkowicie zmienia sens wprowadzenia do utworu popularnej gumy do żucia. Posłużenie się nią do opisu aktu seksualnego pozwala postrzegać ją jako ekwiwalent prezerwatywy, natomiast wybranie przez autora rodzaju produktu spożywczego przeznaczonego głównie dla dzieci, któremu patronuje bohater kreskówki, wskazuje na niedojrzałość bohatera¹⁴ oraz — wiążący się z nadzieją i wywołujący ogromne emocje — moment inicjacji seksualnej.

Zarówno miksowanie, jak i remiksowanie onimów można postrzegać jako odpowiedź na nadmiarowość i chaos współczesnej kultury (lub próbę radzenia

¹² *Miksować* — ‘mieszać, ubijać lub rozdrabniać w mikserze składniki jakiegoś napoju, deseru lub jakiejś potrawy’; zob. <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=2567931> [data dostępu: 9.03.2014].

¹³ *Remiks* — ‘nowa wersja jakiegoś utworu muzycznego, powstała w wyniku elektronicznej przeróbki’; zob. <http://sjp.pwn.pl/szukaj/remiks> [data dostępu: 9.03.2014].

¹⁴ Fragment ten jest również przeze mnie interpretowany w artykule: Kiszka [w druku a].

sobie z nimi), czy też po prostu ich literackie upamiętnienie. Co więcej, zaproponowana koncepcja łączenia i przetwarzania nazw z różnych poziomów każe pytać o jakość nowo powstałej w wyniku remiksowania przeróbki. Jak wpływa na całościowe postrzeganie utworu? Czy jest oznaką postępującej trywializacji kultury albo „skłonności [...] inteligencji do podlizywania się prostemu człowiekowi” i do schlebienia jego gustom (Varga 2013: 44)? Gdyby odpowiedź na postawione pytania okazała się twierdząca, można by mówić o języku „brukowym” (lub „zbrukaniu”) literatury. Wydaje się jednak, że łączenie propriów z różnych — zwykle skrajnych — poziomów estetycznych, należy uznać za przejaw coraz bardziej widocznego mieszania się wysokich i niskich rejestrów języka — obecność tego ostatniego nie dziwi już nawet w stylu naukowym czy religijnym.

Współlistnienie kultury masowej i wysokiej w prozie pozwala na postawienie tezy o toczącym się (m.in. za pośrednictwem nazw własnych) sporze na łamach literatury pomiędzy tymi dwoma siłami. Liczne przepychanki, nieraz bitwy, w ogniu których postawione zostają onimy, mają, jak starano się wykazać, naśladować rzeczywistość, pomóc w charakterystyce bohatera bądź też skracać literackie opisy. Okazuje się jednak, że popkultura, mimo całego panoszenia się na kartach najmłodszej prozy, jest zdolna dopuścić się samokrytyki (co przejawia się chociażby w jej licznych parodiach)¹⁵, sam zaś proces mieszania stylów (a więc i kultur) to tylko, jak chce Bogdan Baran, „stały chwyt kultury wysokiej” (Baran 2003: 275).

Źródło

Karpowicz I., 2011: *Balladyny i romanse*. Kraków.

Literatura

Baran B., 2003: *Czy pusta rozpusta*. W: Potocka M.A., red.: *Postmodernizm. Teksty polskich autorów*. Lublin.

Bartmiński J., 1992: *Styl potoczny*. W: Anusiewicz J., Nieckula F., red.: „Język a Kultura”. T. 5: *Potoczność w języku i kulturze*. Wrocław.

Bartmiński J., 2005: *Pytanie o przedmiot językoznawstwa. Pojęcia językowego obrazu świata i tekstu w perspektywie polonistyki integralnej*. W: Czermińska M.

¹⁵ Krytyka popkultury może się także pojawić w formie osądu w zestawieniu jej z kulturą wysoką: „Świat pop jest wspaniały, w tym świecie każdy ma szansę na swoje pięć minut. [...] Ceną za życie w tym wspaniałym popświecie jest akceptacja zasad działania popświata, który działa jak niszcarka dokumentów, tyle że to nie dokumenty ulegają zniszczeniu, lecz pojęcia, a przede wszystkim aksjomaty. [...] To jest wspaniały świat, mówił Bartek, [...] coraz mniej wiedząc, o czym mówi, i coraz bardziej tracąc wiarę we własne słowa” (Karpowicz 2011: 533).

- [i in.], red.: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo — wiedza o języku — wiedza o kulturze — edukacja. Zjazd Polonistów. Kraków, 22—25 września 2004*. T. 1. Kraków, s. 39—49.
- Burzyńska A., Markowski M.P., 2009: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków.
- Dąbrowska E., 2013: *Styl artystyczny — kondycja ponowoczesna*. W: Malinowska E., Nocoń J., Żydek-Bednarczuk U., red.: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Kraków.
- Kiszka B., [w druku a]: „Ego, id i guma donald, mazdamery, radamery i 20 deko heideggera” — o nazwach własnych w prozie Krzysztofa Vargi i Ignacego Karłowicza. W: Belkot, czyli „mowa ludzka pozbawiona sensu”. Wrocław.
- Kiszka B., [w druku b]: „Jezus Hardware, Duch Święty Software...”. *Wpływ postępu technicznego na język najnowszej prozy polskiej — problemy onomastyczno-literackie*. W: *Postęp techniczny a język i literatura*. Gorzów Wielkopolski.
- Mitosek Z., 2003: *Opracowanie do rzeczywistości (Dorota Masłowska, „Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną”)*. W: Eadem: *Poznanie (w) powieści — od Balzaka do Masłowskiej*. Kraków.
- Nowacki D., 2011: *Metkowanie świata. O znakach firmowych w prozie współczesnej*. W: Buryła S., Gąsowska L., Ossowska D., red.: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*. Kraków.
- Ritzer G., 2005: *Makdonaldyzacja społeczeństwa*. W: Godlewski G., Kolankiewicz L., Mencwel A., Rodak P., oprac.: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*. Warszawa.
- Sławkowa E., Witosz B., Wojtak M., 2001: *Język artystyczny*. W: Gajda S., red.: *Najnowsze dzieje języków słowiańskich. Język polski*. Opole.
- Strinati D., 1998: *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W.J. Burszta. Poznań.
- Varga K., 2013: *To my jesteśmy wykluczeni*. „Newsweek”, nr 3.
- <http://pl.wikipedia.org> [data dostępu: 7.03.2014].
- <http://www.miejski.pl> [data dostępu: 7.03.2014].
- <http://sjp.pwn.pl> [data dostępu: 9.03.2014].

Beata Kiszka

Majka Jeżowska is out, Feel is lame... —
on effacing the border between popular and high culture
(illustrated with proper names in Ignacy Karłowicz's *Balladyny i romanse*)

Summary

The article discusses the presence of mass culture, and especially of proper names derived from it, in the latest Polish prose. A special attention has been paid to the function of *propria*, whereas an analysis of numerous fragments of Ignacy Karłowicz's novel — *Balladyny i romanse*

— served to answer the question about the place of popular culture in literature. Furthermore, the idea of literary “remix” of formatives, which regards their creative alteration, and which results in the revitalisation of proper names by providing them with new meaning, has been proposed.

Key words: the latest Polish prose and its language, mass culture, proper names, literary onomastics, style, Ignacy Karpowicz

Beata Kiszka

Majka Jeżowska s'en va, Feel débarque... —
sur l'estompage des frontières entre la culture populaire et haute
(à l'exemple des noms propres dans *Balladyny i romanse* d'Ignacy Karpowicz)

Résumé

L'article aborde le problème de présence des la culture de masse, et surtout des noms propres, dans la prose polonaise contemporaine. L'auteur attire l'attention sur la fonction des propres, ainsi que sur la tentative de trouver la place de la popculture dans la littérature. Dans ce but, elle soumet à l'analyse de nombreux fragments du roman *Balladyny i romanse* d'Ignacy Karpowicz. En plus, elle propose la conception de «remixage» littéraire des onymes, qui concerne leur travestissement créatif, qui résulte en un renouvellement des noms propres grâce à l'attribution d'une nouvelle signification.

Mots-clés : langue de la prose polonaise contemporaine, culture de masse, noms propres, onomastique littéraire, style, Ignacy Karpowicz

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Projektant okładki
Anna Krasnodębska-Okreglicka

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Mirosława Żłobińska

Łamanie
Marek Zagniński

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISSN 0209-3731
(wersja drukowana)
ISSN 2391-4319
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Nakład: 100 + 50 egz. Ark. druk. 10,75.
Ark. wyd. 13,5. Papier offset. kl III, 90 g
Cena 22 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Więcej o książce



CENA 22 ZŁ | ISSN 0208-6336
(+ VAT) | ISSN 0209-3731