

Herosi
Hochsztaplerzy
Hultaje

Bohater/antybohater
we współczesnych
mediach i kulturze

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater
we współczesnych mediach i kulturze

pod redakcją
Marty Błaszkwskiej
i Tomasza P. Bocheńskiego

Wiele Kropek
Kraków 2017

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje. Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze, pod red. Marty Błaszkwskiej i Tomasza P. Bocheńskiego
Kraków, wrzesień 2017

RECENZJA I KWALIFIKACJA TEKSTÓW DO DRUKU *dr hab. Paweł Tański*
PROJEKT OKŁADKI *Marta Błaszkwowska*
REDAKCJA JĘZYKOWA, KOREKTA *Marta Błaszkwowska, Tomasz P. Bocheński*
ADIUSTACJA *Marta Błaszkwowska*
ADIUSTACJA ANGLOJĘZYCZNA *Marta Błaszkwowska, Maciej Nawrocki*
OPRACOWANIE TYPOGRAFICZNE, SKŁAD I ŁAMANIE *Wiele Kropek*

© Copyright by Autorzy & Wiele Kropek, 2017

Wszystkie teksty i materiały ilustracyjne udostępniane są w trybie otwartym z zachowaniem praw autorskich w użyciu niekomercyjnym

Creative Commons BY-NC-4.0



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pl>

ISBN 978-83-949010-0-4

WIELE KROPEK ul. Henryka i Karola Czeczów 24 lok. 12 30-798 Kraków
wiele-kropek.pl

Spis treści

Wstęp

Zagłada bohaterów? 7

Dominika Ciesielska, Maria Rutkowska

Draco Malfoy i Czarna Trójca

Psychologiczne ujęcie antybohatera 11

Marta Błaszowska

Przeklęty bezwład

Relacje antybohatera ze światem na przykładzie

Lodu Jacka Dukaja i Krawędzi czasu Krzysztofa Piskorskiego 23

Martyna Szczepaniak

(Re)interpretacje bohatera, antybohatera

i złoczyńcy w fikcji fanowskiej 45

Maciej Nawrocki

Everyman ma na imię Stanley

Analiza porównawcza moralitetu *The Somyng of Everyman*
i gry wideo *The Stanley Parable* 61

Joanna Gil

Detektyw po stronie aniołów

i Napoleon zbrodni – inteligenci odratowani z mgły 81

Magdalena Kozyra

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

Wizerunek brytyjskiego szpiega w filmie *Kingsman: Tajne Służby* 97

Rafał Kolsut

Genetyczna gorączka:

„X-men” a Ameryka lat 60. 113

Klaudia Węgrzyn

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka czy urzeczywistnienie
antybohatera amerykańskiego koszmaru? 129

Streszczenia 151

Content 157

Indeks 163

Wstęp

Zagłada bohaterów?

Gwałtowne przemiany społeczne, kulturalne i technologiczne XX i XXI wieku znalazły swoje odbicie nie tylko w filozofii czy namyśle teoretycznym, ale także w tekstach kultury, odzwierciedlających epokę płynnej nowoczesności. Odzwierciedlenie to jest możliwe nie tylko dzięki warstwie treściowej – w kulturze coraz śmielej poruszane są tematy dawniej zakazane, próbujące przekraczać wytyczone granice, wymykające się przebrzmiałym zakazom – ale także poprzez zmiany strukturalne. Potrzeba eksperymentowania i poszukiwania nowych ścieżek, tak typowa dla artystów początku XX wieku, nie przestała być aktualna również w drugiej jego połowie oraz na początku nowego stulecia.

Modyfikacjom ulegają oczywiście dotąd modele i kategorie, w związku z czym współczesne teksty kultury dotknęły także na przykład przemiany w konstrukcji postaci. Bezpowrotnie minęły czasy, gdy jasno zarysowani, schematyczni bohaterowie wtlaczani byli w znany schemat, aby bez zaskoczenia odegrać swoją rolę na kartach powieści. Przewidywalne postacie

stały się dla czytelnika nieatrakcyjne. Po „zagładzie gatunków” przyszedł więc pora na zagładę bohaterów, komplikowanie i pogłębianie ich portretów psychologicznych (rysowanych coraz dokładniej od czasów romantyzmu) oraz balansowanie niejednoznacznościami, niedopowiedzeniami i – często – rozbiem wewnętrznym lub pęknięciem tożsamościowym protagonistów i antagonistów.

Kim więc jest bohater i jego – jak wynika z samej analizy słowotwórczej – przeciwieństwo, antybohater? Na tak zadane pytanie starają się odpowiedzieć autorzy artykułów, którym przyświecało hasło tytułowe monografii: „Herosi, hochsztaplerzy, hultaje”. Pomieszczone w niniejszym tomie szkice spaja więc nadrzędna kategoria namysłu nad (anty)bohaterami obecnymi we współczesnych mediach i kulturze. Znamienne i symptomatyczne, że autorzy odnieśli się do szeroko rozumianej kultury popularnej – dziedziny jeszcze niedawno naukowo lekceważonej i uznawanej za gorszą, dziś już nie tylko niewymagającej rehabilitacji, ale obecnej w dyskursie akademickim.

Punktem wyjścia jest spojrzenie literaturoznawcze – tom rozpoczynają rozpoznanie Dracona Malfoya z serii książek Joanne Kathleen Rowling o Harrym Potterze w kontekście psychologicznej koncepcji Czarnej Trójcy oraz szkic o protagonistach *Lodu* Jacka Dukaja i *Krawędzi czasu* Krzysztofa Piskorskiego w perspektywie lacanowskich rejestrów symbolicznego, wyobraźniowego i realnego. Następnie przedstawiamy rozważania dotyczące kategorii bohatera, antybohatera i złooczyńcy podlegających (re)interpretacjom w fikcjach fanowskich. Kolejny tekst z interesującej perspektywy spaja tematykę piętnastowiecznego moralitetu *The Somyng of Everyman* i współczesnej gry komputerowej *The Stanley Parable* poprzez refleksję dotyczącą postaci *everymana*. Czytelnik znajdzie też w monografii szkice poświęcone serialowi „Sherlock”, transpozycji opowiadań i powieści o przygodach Sherlocka Holmesa do formatu telewizyjnego, oraz filmowym wizerunkom szpiega

Zagłada bohaterów?

na przykładzie ekranizacji *Kingsman: Tajne służby*. Tom zamykają artykuły poświęcone relacji między sytuacją społeczną w Stanach Zjednoczonych lat 60. ubiegłego wieku a komiksową serią „X-men” oraz scenicznej kreacji rockmana znanego jako Alice Cooper.

Cieszymy się, że pomieszczone w niniejszym tomie szkice odnoszą się do szerokiego spektrum tekstów kultury, nie zamykając się jedynie w paradygmacie literaturoznawczym czy filmoznawczym. Chcielibyśmy, aby poddawane lekturze i krytyce szkice stały się punktem wyjścia do czytelniczego namysłu nad kondycją złożonych kreacji (anty)bohaterów w mediach i kulturze; aby prowokowały do ożywionych dyskusji nie tylko akademików na co dzień zajmujących się kulturą (niekoniecznie popularną), ale także fanów, aktywnie angażujących się w przeżywanie literatury, muzyki, komiksu, gry, filmu czy serialu.

Nade wszystko życzymy jednak przyjemności czerpanej z lektury, przyjemności w obu przywoływanych przez Rolanda Barthes’a wariantach – *plaisir* i *jouissance*.

Marta Błaszowska i Tomasz P. Bocheński
Kraków, 26 września 2017 roku

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze
red. M. Błaszowska i T. P. Bocheński, Kraków 2017, s. 11–22

DOMINIKA CIESIELSKA, MARIA RUTKOWSKA
Uniwersytet Jagielloński Kraków

Draco Malfoy i Czarna Trójca Psychologiczne ujęcie antybohatera

W niniejszym szkicu chcielibyśmy zastanowić się nad kategorią antybohatera obecną we współczesnym dyskursie popkulturowym. Podejmiemy się próby scharakteryzowania tego typu konstrukcji postaci w oparciu o analizę postaci Dracona Malfoya ze świata Harry’ego Pottera ukazanego w serii książek autorstwa Joanne Kathleen Rowling. W naszych rozważaniach postanowiliśmy wzbogacić niektóre z istniejących już rozważań dotyczących antybohaterów rysem psychologicznym, wykorzystując ujęcie narcyzmu, psychopatii i makiawelizmu, należących do tak zwanej Czarnej Trójcy (*the Dark Triad*).

Kategoria antybohatera zdaje się wymykać jednoznacznym definicjom. Mianem tym bywają określane różnorakie postacie: od sprzeciwiających się panującym normom społecznym buntowników, przez osoby fizycznie czy psychicznie chore, po przestępców w brutalny sposób łamiących prawo. Ta konwencja tworzenia postaci wykorzystywana jest współcześnie do opisywania głównie bohaterów seriali przynależnych do telewizji nowej generacji¹,

¹ Wskazują na to między innymi artykuły poświęcone antybohaterom autorstwa

jednak bohaterów tego typu można zaobserwować także w innych mediach. Małgorzata Major w swoich rozważaniach na temat takich postaci przywołuje za słownikiem motywów literackich definicję antybohatera, będącego przeciwieństwem w pełni opisanego, aktywnego, heroicznego protagonisty². Michał Januszkiewicz zwraca jednak uwagę na wprowadzone przez Henryka Markiewicza rozróżnienie między bohaterem a postacią literacką i proponuje wykorzystanie antybohatera jako wartościowej dla współczesnych badań literaturoznawczych kategorii antropologicznej, odnoszącej się właśnie do obdarzonej osobowością postaci literackiej, a nie formalnej konstrukcji bohatera, będącego częścią struktury utworu. Januszkiewicz postrzega antybohatera jako: „[...] posta[ć] pozostającą w szczególnym konflikcie z przyjętymi potocznie normami i formami życia społecznego, kwestionującą je i uzasadniającą tę swoją postawę w sposób refleksyjny”³. W podobny sposób problematyzuje tę kategorię w oparciu o amerykańskie seriale telewizyjne Katarzyna Szeremeta. W jej ujęciu antybohater jest postacią łamiącą w pewien sposób tabu społeczne i obyczajowe, którego „transgresja [moralna] ukazana jest jako proces długotrwały, a nie akt jednostkowy”⁴, jest więc ona częścią charakteru postaci. Ten typ postaci cechuje również pozycja outsidera (do której nawiązuje także Januszkiewicz), zamiłowanie do ryzyka

Małgorzaty Major czy książka Bernadetty Darskiej *To nas pociąga. O serialowych antybohaterach* (Gdańsk 2012).

- 2 Por. Małgorzata Major, „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum” 2011, nr 10, s. 92.
- 3 Michał Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3: *Poetyka, estetyka, literatura*, s. 63.
- 4 Katarzyna Szeremeta, *Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: Trawka, Breaking Bad, Penoba*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn 2014, s. 238.

oraz aksjologiczna niejednoznaczność. Bernadetta Darska, pozostając w tym samym paradygmacie, dokonuje klasyfikacji antybohaterów ze względu na przekraczane przez nich normy społeczne i obyczajowe: seksualne, chorobowe, prawne oraz związane z rolą pełnioną w społeczeństwie⁵.

Antybohaterem nazywa się więc postać naruszającą zasady rządzące życiem społeczeństwa i charakteryzującą się relatywizmem moralnym. Jest to jednak bardzo szeroka definicja, którą można zastosować do opisania wielu postaci, nawet tych, które nie są w powszechnej opinii uznawane za antybohaterów. Nie istnieje konkretny zestaw elementów wskazujących na antybohaterskość postaci; decyduje o niej w dużej mierze subiektywna ocena. Jak zauważa Bernadetta Darska:

Antybohaterowie bywają o wiele bardziej skomplikowani i wieloznacznici, niż chcieliby ci, którzy próbują ich opisać. Z łatwością uciekają przed wszelkimi klasyfikacjami, ciągle zaskakując i zmuszając widza do kolejnych, często moralnie trudnych, wyborów. [...] Powiedzieć, że antybohater charakteryzuje się pewnym zbiorem cech, to znacznie ograniczyć zjawisko, opierające się na nieskończoności i nieprzewidywalności⁶.

Antybohater pozostaje w tym ujęciu postacią z założenia całkowicie niejasną i podlega zupełnej dowolności interpretacyjnej. Jeżeli weźmiemy pod uwagę różnorakie zmiany, które zaszły oraz ciągle zachodzą we współczesnej kulturze popularnej, to postać antybohatera zdaje się zyskiwać na popularności, a charakterystyczne dla niej cechy można zaobserwować we wszystkich typach współczesnych narracji⁷. Warto zastanowić się, czy antybohaterowie nie są po prostu bohaterami stworzonymi na miarę czasów, w których powstałi,

5 Por. Bernadetta Darska, *op. cit.*

6 *Ibidem*, s. 18.

7 Niezależenie od medium, w jakim się pojawiają.

oddającymi pewne zmiany zachodzące w kulturze i życiu społecznym. Istnieją postacie, takie jak protagonista serialu *Dexter*, które powszechnie uznaje się za antybohaterów, jednak w bardzo wielu przypadkach ten status może być niejednoznaczny i zależy od przyporządkowania postaci do tej kategorii przez odbiorców, którzy decydują, czy ktoś jest antybohaterem, czy nie, odnosząc charakter postaci fikcyjnych do własnego doświadczenia życiowego i światopoglądu. Przykładem obrazującym taką sytuację są postacie serialu BBC *Sherlock*: tytułowego detektywa wiele osób odczytuje jako antybohatera ze względu na jego zachowanie spowodowane brakiem zrozumienia konwensów społecznych, jednak postać Johna Watsona nie jest już widziana w tych samych kategoriach, pomimo że tak samo jak Sherlock podczas pracy detektywistycznej łamie prawo, nagina zasady panujące w społeczeństwie czy manipuluje ludźmi. Nie jest on widziany jako antybohater głównie ze względu na zestawienie go z Holmesem – w porównaniu z głównym bohaterem jawi się on widzom serialu jako ten „normalny”.

Inną perspektywę proponuje grupa psychologów w artykule *The Antihero in Popular Culture. Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits*⁸. Według nich w popkulturowych przedstawieniach antybohaterów odnaleźć można cechy, które wskazywałyby na zaburzenia osobowości wchodzące w skład Czarnej Trójcy (*the Dark Triad*)⁹. Należą do niej narcyzm, psychopatia i makiawelizm, przedstawione w skrócie przez autorów w następujący sposób:

[...] [N]arcyzm zawiera w sobie nadmierne przedstawianie siebie w jak najlepszym świetle, w psychopatii zawiera się antyspołeczna natura pozbawiona empatii.

⁸ Por. Laura Crysel et al., *The Antihero in Popular Culture. Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits*, „Review of General Psychology” 2012, No. 2, s. 192–199.

⁹ Nazwa ta używana jest przez psychopatologów i kryminologów.

Makiawelizm charakteryzuje się [...] manipulacyjnością i przekonaniem, że cel uświęca środki¹⁰.

Do określenia postaci mianem antybohatera wystarczy więc, aby posiadała tylko niektóre z cech charakteryzujących te zaburzenia. Jak możemy przeczytać w artykule: „ci, którzy posiadają cechy z Czarnej Trójcy, mogą stanowić poważne niebezpieczeństwo dla społeczeństwa, dlatego są tradycyjnie traktowani jako nieprzystosowani i niepożądani”¹¹. Jakkolwiek niebezpieczne nie byłyby w życiu społecznym, w obrębie tekstów popkultury cechy te stają się atrakcyjne dla odbiorców. Takie ujęcie stanowi zawężenie istniejącej kategorii antybohatera i choć może wykluczyć niektóre postacie określane tym pojęciem, to włączenie go do istniejącego dyskursu o antybohaterach może okazać się interesujące z perspektywy badawczej. Poniżej zastosujemy połączenie tych konceptów do analizy postaci Dracona Malfoya z cyklu powieści o Harrym Potterze.

W powieściach Joanne Kathleen Rowling oraz ich adaptacjach filmowych Draco jest ukazany jako nieprzyjaciel głównego bohatera w szkole. Od ich pierwszego spotkania przedstawiony jest z perspektywy Harry’ego Pottera, któremu kojarzy się ze znącającym się nad nim znieawidzonym kuzynem Dudleyem¹². Z czasem czytelnik dowiaduje się, że Draco pochodzi z rodu

10 „[...] [N]arcissism involves excessive self-aggrandizement and psychopathy involves an antisocial nature lacking in empathic concern, Machiavellianism is characterized by [...] manipulativeness, and a view that the ends justify the means” (Laura Crysel et al., *The Antihero in...*, s. 195, przekład filologiczny własny – M. R.).

11 „Those with the Dark Triad traits may impose serious costs on society, which is why they have been traditionally treated as maladaptive and undesirable” (ibidem, s. 197, przekład filologiczny własny – D. C.).

12 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2000, s. 85.

czarodziejów ceniących ponad wszystko status pochodzenia i czystość krwi oraz że został wychowany w poczuciu dumy ze swojego rodowodu i pogardy dla tych, którzy nie wyznają podobnych wartości. Stale okazuje wyższość w stosunku do innych uczniów, zwłaszcza Harry'ego i jego przyjaciół. Wytyka Ronowi trudną sytuację materialną jego rodziny, a Hermionę nazywa obraźliwym słowem „szlama”, wyrażającym pogardę dla jej niemagicznego pochodzenia. Jest na tyle arogancki, że ignoruje nauczycieli, nawet jeśli może go to kosztować utratę zdrowia: mimo zakazu pani Hooch bez nadzoru wznosi się w powietrze podczas pierwszej lekcji latania na miotle¹³, puszcza też mimo uszu słowa Hagrida, że hipogryfy wymagają szacunku i obraża zwierzę, które w odpowiedzi go atakuje¹⁴. Draco nie może też znieść, że pochodząca z niemagicznej rodziny Hermiona odnosi większe sukcesy w szkole, co w dodatku jest podkreślane przez jego ojca, którego oczekiwania chłopak zawodzi¹⁵. Młody Malfoy uważa, że należą mu się pewne przywileje i nie wszystkie reguły szkolne powinny się do niego odnosić. Jeszcze przed rozpoczęciem roku szkolnego planuje przemycić do Hogwartu miotłę i stwierdza, że „byłoby hańbą, gdyby [go] nie wybrano do drużyny [quidditcha]”¹⁶. Buntuje się przeciwko wymierzonej mu karze, mówiąc: „[t]o robota dla służby, nie dla uczniów”¹⁷. Z upodobaniem wykorzystuje też swoje wyjątkowe uprawnienia członka Brygady Inkwizycyjnej i nadużywa ich, by gnębić nielubianych uczniów¹⁸. Nawet swoich przyjaciół traktuje

13 Por. *ibidem*, s. 157–158.

14 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i więzień Azkabanu*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2001, s. 124–127.

15 Por. *ibidem*, s. 59.

16 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i kamień...*, s. 85.

17 Por. *ibidem*, s. 259.

18 Por. Joanne K. Rowling, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2004, s. 689.

przedmiotowo i wykorzystuje ich dla własnych korzyści, nie zważając na ich uczucia i dobro. Podczas trwających miesiącami eksperymentów z szafką zniknięć zmusza Crabbe'a i Goyle'a, by przetransformowani za pomocą eliksiru wielosokowego w małe dziewczynki stali na straży Pokoju Życzeń, kiedy on przebywa w nim nawet przez wiele godzin¹⁹. Wszystkie te cechy są dystynktywne dla narcyzmu, który charakteryzuje się według autorów wyżej przywołanego artykułu: potrzebą bycia podziwianym, niesłuchanie wielkim poczuciem własnej wielkości, brakiem empatii, poczuciem uprzywilejowania i megalomanią²⁰. Obok cech narcystycznych u Dracona można zobaczyć także ślady makiawelizmu. Młody Malfoy wierzy, że cel uświęca środki i potrafi manipulować ludźmi, by osiągnąć swoje zamierzenia. Na drodze do zabicia Dumbledore'a wykorzystuje Madame Rosmertę, używając jednego z Zaklęć Niewybaczalnych: klątwy Imperius, dającej mu nad pełną kontrolę nad ofiarą²¹. Nie zważa na zagrożenie życia przypadkowych osób, jak w przypadkach, kiedy Katie Bell dotyka klątwa, która była przeznaczona dla dyrektora, czy kiedy Ron zostaje niezamierzenie otruty i cudem uratowany przez Harry'ego. Draco jest przedstawiony jako cynik, osoba przedkładająca swoje dobro ponad wszystko inne i nieinteresująca się losem ogółu. Nie wpisuje się jednak w żaden z dwóch rodzajów²² ostatniej z Czarnej Trójcy psychopatii. Nie jest ani zupełnie pozbawiony uczuć i zimny, ani neurotyczny, impulsywny i agresywny. Zgodnie z przedstawioną teorią można uznać Dracona Malfoya za antybohatera; nie pełni on roli antagonisty, jako że nie

19 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2006, s. 489.

20 Por. Laura Cryser et al., op. cit., s. 194.

21 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i Księżę...*, s. 631.

22 Dwa rodzaje psychopatii wymieniane przez autorów to: „emocjonalnie stabilna” (*emotionally stable*) i „napastnicza/reaktywna psychopatia” (*hostile/reactive psychopathy*).

istnieje w silnej opozycji do głównego bohatera, a jego motywacja jest niejednoznaczna, może być również odczytany w empatyczny sposób. Odbiorcy mogą do pewnego stopnia go zrozumieć i zaakceptować jego postępowanie, inaczej niż w przypadku niezaprzeczalnie złego Lorda Voldemorta, który jest czarnym charakterem oraz głównym przeciwnikiem Harry'ego i dąży do zagłady ludzi oraz całkowitego obalenia panującego porządku społecznego w świecie przedstawionym.

Draco i inni antybohaterowie mogą być w pewien sposób zrehabilitowani, wytłumaczeni w oczach odbiorców. Jak zauważa Bernadetta Darska:

Są tacy jak my, tacy ludzcy. Objawiają znane nam, choć skwapliwie skrywane, negatywne uczucia, a reguły społeczne, które tak często nam ciążyą, ze swadą odrzucają²³.

Dlatego fani *Harry'ego Pottera* darzą Dracona dużą sympatią mimo jego licznych negatywnych cech. Nie akceptują wszystkich jego zachowań, potępiają jego czyny, ale nie jego samego. Wskazują na niejednoznaczność tej postaci, nie zaprzeczają, że podsłuchiwał, skarżył, nadużywał przywilejów, znęcał się nad uczniami, a w końcu próbował zabić. Jednak widzą też, że istnieją okoliczności łagodzące, które mogą wytłumaczyć jego zachowanie. Co istotniejsze, niektóre momenty zaprzeczają także tezie, jakoby Draco był wyrachowany i pozbawiony jakichkolwiek pozytywnych uczuć wobec ludzi spoza wąskiego kręgu najbliższych. Harry zauważył ludzkie oblicze Malfoya, kiedy obserwował go uważnie w szóstej klasie, podejrzewając, że coś knuje. Na świątecznym przyjęciu u jednego z nauczycieli dostrzegł, że Draco wygląda na zmęczonego i niezdrowego²⁴, a jakiś czas później nakrył go płaczącego w łazience – wówczas odbiorcy mogli zobaczyć bezsilność, strach, bezradność

²³ Bernadetta Darska, op. cit., s. 19.

²⁴ Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i Księżę...*, s. 348.

i beznadziejność sytuacji, w której znalazł się młody Malfoy²⁵. Po schwytaniu Harry'ego przez śmierciożerców Draco nie wyjawiał jego prawdziwej tożsamości, co skazałoby go najprawdopodobniej na szybką śmierć²⁶. Nie był także w stanie ostatecznie zabić Dumbledore'a²⁷, a w finałowej bitwie dowiadujemy się od Lorda Voldemorta, że: „nie przyszedł, aby walczyć po [jego] stronie, jak reszta Ślizgonów”²⁸. Wszystko to sprawia, że w oczach części odbiorców Draco Malfoy nie jest jednoznacznie złym człowiekiem. Fani zastanawiają się nad jego motywacjami, dopisują jego historię tam, gdzie twórczość Rowling okazała się według nich niewystarczająca. Rozważają między innymi, jaki wpływ na jego zachowanie miało środowisko, w którym się wychował. Wśród przyczyn, które miałyby wyjaśnić (choć nie usprawiedliwić) postępowanie Dracona, fani wskazują między innymi podążanie za ambicjami rodziców, niewykształcenie empatii wywołane chłodem emocjonalnym ojca oraz widoczne w ostatnich tomach serii ciągłe zagrożenie życia jego i jego rodziny, lojalność i szacunek względem której wykształcono w nim już we wczesnym dzieciństwie. Autorzy wspomnianego powyżej artykułu przywołują teorię historii życia (*Life History Theory*), według której doświadczenia z dzieciństwa i relacja z rodzicami mają wpływ na przyjmowanie różnych strategii życiowych. Piszą oni, że: „Czarna Trójca może wskazywać na szybką strategię życia, opartą na natychmiastowej satysfakcji i gratyfikacji”²⁹. Dlatego też antybohaterowie często czują się wyjątkowi oraz uprzywilejowani i oczekują, że osiągnięcie

25 Por. *ibidem*, s. 561.

26 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i Insygnia Śmierci*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2008, s. 472–474.

27 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i Księżę...*, s. 626–38.

28 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i Insygnia...*, s. 658.

29 „[...] the Dark Triad may indicate a fast life strategy based on immediate rewards and gratification” – Laura Crysel et al., *op. cit.*, s. 193, przekład filologiczny własny – D. C.

wyznaczonych celów przyjdzie im łatwo, a wszelkie przedsięwzięcia zakończą się sukcesem³⁰. Jak zauważają autorzy tekstu:

Antybohaterowie charakteryzują się strategią relatywnie szybkiego życia. Bruce Wayne stał się Batmanem w odpowiedzi na bycie naocznym świadkiem napaści na jego rodziców i ich śmierci. Jak można było przewidzieć, odnosząc się do teorii historii życia, Batman jest agresywny w stosunkach z przestępcami, antyspołeczny w kontaktach z innymi [...] i czuje się wyjątkowy i uprzywilejowany (na przykład wierzy, że zasady go nie dotyczą podczas jego samowłańczej walki z przestępczością)³¹.

W ten sam sposób zachowuje się Draco: nie spodziewa się, że naskarzenie profesor McGonagall na Hagrida, który posiadał nielegalnie smoka, spowodzi kłopoty również na niego. Liczy raczej na nagrodę za złapanie pomagających Hagridowi Harry'ego i Hermiony, a przede wszystkim chce jednocześnie pogrążyć swojego wroga i gajowego, którym pogardza, zwyciężyć szkolną rywalizację za pomocą tylko kilku słów.

Popularność tego rodzaju bohaterów w tekstach kultury popularnej to kwestia, którą należy zbadać dogłębniej. Jednak charakterystyka kategorii antybohatera, jaką zwykło się w tym celu stosować, jest problematyczna ze względu na swoją niekonkretność i subiektywność przypisywania właściwości tego typu postaci. Perspektywa psychologiczna pozwala uszczegółowić koncepcję antybohatera i oferuje interesujące ujęcie tego tematu. Jest to kwestia istotna dla współczesnej kultury między innymi dlatego, że antybohaterowie

³⁰ Por. *ibidem*.

³¹ „Antiheroes are characterized by a relatively fast life strategy. Bruce Wayne became Batman in response to witnessing his parents being mugged and killed in an alley. [...] As would be predicted by life history theory, Batman is aggressive in his dealings with criminals, antisocial in his interactions with [...], and feels that he is special and entitled (e.g., he believes the rules do not apply to him regarding his vigilantism)” – *ibidem*, s. 193, przekład filologiczny własny – M. R.

pełnią ważną funkcję dla odbiorców. Bernadetta Darska opisuje ich aktualną sytuację w następujący sposób:

Bezpieczna pozycja obserwatora ulega zawieszeniu. Widz zostaje wciągnięty w to, co dzieje się na ekranie. Dylematy etyczne związane z zachowaniem bohaterów, zachowania przełamujące tabu, wreszcie to, co się przydarza postaciom, zamienia się w opowieść potencjalnie dotyczącą widza. [...] Niejednoznaczność tego, co oglądamy, angażuje widza i nie pozwala poprzestać jedynie na obserwowaniu. Inspiruje do zadawania pytań, do zastanawiania się nad własnymi postawami i do prób definiowania tego, co wymyka się jednoznacznym ocenom³².

Widz w spotkaniu z nimi negocjuje granice własnej moralności, empatii oraz zostaje zmuszony do krytycznego odbioru. W swoich rozważaniach dotyczących charakteru kultury popularnej Marek Krajewski stawia następującą tezę:

kultura popularna jest kulturą dominującą. [...] [Jest ona] najważniejsz[ą] ze współczesnych *map* pozwalających poruszać się w splątanej rzeczywistości ponowoczesnych społeczeństw i najważniejszy[em] *tool-kit*[em], za pomocą którego jednostki sobie z nią radzą³³.

Kultura popularna jest więc istotnym dla odbiorców źródłem narzędzi, pozwalających zrozumieć otaczający ich świat. Antybohaterskość pojawiających się w niej postaci inspiruje widzów i czytelników do refleksji, stając się dla nich polem tworzenia własnych sensów. Niejednoznaczność bohaterów tekstów kultury popularnej angażuje odbiorców i pomaga w rozumieniu skomplikowania rzeczywistości, w której żyją.

³² Bernadetta Darska, *To nas pociąga...*, s. 9–10.

³³ Marek Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 10.

Bibliografia

- Crysel Laura et al., *The Antihero in Popular Culture. Life History Theory and the Dark Triad Personality Traits*, „Review of General Psychology” 2012, No. 2, s. 192–199.
- Darska Bernadetta, *To nas pociąga. O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012.
- Januszkiewicz Michał, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3: Poetyka, estetyka i literatura, s. 60–78.
- Krajewski Marek, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005.
- Major Małgorzata, „Era antybohaterów” w amerykańskiej produkcji telewizyjnej. *Próba diagnozy nowego zjawiska na mapie kultury popularnej*, „Panoptikum” 2011, nr 10, s. 92–108.
- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2000.
- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2000.
- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i więzień Azkabanu*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2001.
- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Czara Ognia*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2001.
- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2004.
- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2006.
- Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Insygnia Śmierci*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2008.
- Szeremeta Katarzyna, *Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: Trawka, Breaking Bad, Penosa*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn 2014, s. 234–247.

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze
red. M. Błaszowska i T. P. Bocheński, Kraków 2017, s. 23–44

MARTA BŁASZKOWSKA
Uniwersytet Jagielloński Kraków

Przeklęty bezwład

Relacje antybohatera ze światem na przykładzie
Lodu Jacka Dukaja i Krawędzi czasu Krzysztofa Piskorskiego

Siła, z jaką wpływa na kulturę opracowana przez Josepha Campbella koncepcji monomitu, opisującego podróż bohatera¹ i stanowiącego uniwersalny schemat narracyjny, nie budzi chyba wątpliwości i nie wymaga nawet szerszego omówienia. Dość wspomnieć, że monomit dawno przestał już być strukturą wynajdywaną w różnego rodzaju tekstach, stając się zamiast tego jednym z podstawowych czynników wykorzystywanych przy ich tworzeniu – otwarcie mówi się o campbellowskich inspiracjach George’a Lucasa widocznych w *Gwiezdnym wojnach*, ale to oczywiście niejedyny przykład. Od tego rodzaju powinowactw nie stroni także literatura fantastyczna; przeciwnie: czytelnik bez wielkiego trudu znajdzie liczne przykłady postaci, które mniej lub bardziej dokładnie wpisują się w wieloetapowy cykl podróży po nagrodę i po własny rozwój. Schemat ten realizuje się przecież nie tylko w klasycznych sagach w rodzaju *Władcy Pierścieni* Johna Ronalda Reuela Tolkiena, ale

¹ Por. Joseph Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 1997.

również w utworach nowszych i kierowanych do różnych, mniej lub bardziej wymagających odbiorców. Odbываяcymi mityczną wędrówkę bohaterami są, przynajmniej w pewnym stopniu, Harry Potter Joanne Kathleen Rowling, niektóre postaci z powieści o zbroju Twardokęsku Anny Brzezińskiej, Achaja z cyklu Andrzeja Ziemiańskiego², Katniss Everdeen z sagi Suzanne Collins³ – i wielu innych. Trudno nie zgodzić się z nieco szyderczym stwierdzeniem Kurta Vonneguta: czytelnicy uwielbiają historie, w których „bohater wpada w tarapaty, bohater wyplątuje się z nich”⁴.

Równocześnie jednak ten właśnie bohater, „jednostka, która nie boi się odpowiedzieć na wezwanie i ruszyć na poszukiwanie siedziby owej mocy, z którą jest naszym przeznaczeniem się pojednać”⁵, nie stanowi przecież jedyne go możliwego typu protagonisty. Heros, ratujący i ubogacający siebie i społeczność – który zresztą, jak pokazują upodobania odbiorców, czasem okazuje się wzbudzać mniejsze zainteresowanie i poparcie niż na

2 Przynajmniej w pewnym zakresie, w szczególności uwzględniając wątki, które w zakończeniu trzeciego tomu cyklu określone są jako jeden z dwóch zapisanych w historii obrazów Achai – ten, zgodnie z którym była ona legendarną cesarzą, bohaterką narodową i ikoną ruchu rewolucyjnego, w imię której organizowano bunt.

3 Achaja i Katniss mogłyby się zdawać przykładami nie do końca zgodnymi z powszechnie przyjętą wykładnią teorii Campbella, według której monomity wiąże się przede wszystkim z postaciami męskimi. Sam Campbell, zwłaszcza w zrewidowanym wydaniu *Bohatera...* (z 1968 r.), odwołuje się jednak również do bohaterek kobiecych: m.in. księżniczki z *Żabięgo króla* braci Grimm (por. Joseph Campbell, op. cit., ss. 49–50) i przede wszystkim Inanny (por. ibidem, ss. 83–85); używa również stwierdzeń w rodzaju „bohater, bez względu na to, czy jest bogiem czy boginią, mężczyzną czy kobietą [...]” – ibidem, s. 85.

4 Por. Kurt Vonnegut *on the Shapes of Stories* [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=oP3c1h8v2ZQ> [dostęp: 31.07.2017]. Vonnegut określa taki schemat, w dużej mierze zbieżny z campbellowską podróżą bohatera mitycznego, jako *Man in the hole*.

5 Joseph Campbell, op. cit., s. 26.

przykład antagonista – w galerii wariantów postaci stoi w jednym rzędzie z antybohaterem.

Oznaczający przeczenie przedrostek sugeruje raczej radykalne rozumienie tego nieujmowanego w słownikach terminów literackich pojęcia⁶: pojmowany dosłownie antybohater musiałby być niejako herosem w negatywie. Przyjrzenie się konkretnym postaciom ukazuje jednak, że niekoniecznie chodzi tu o pozostawanie w opozycji *sensu stricto*, antybohater niekoniecznie jest bowiem postacią złączyńcy, nie jest tożsamy z czarnym charakterem. Istotna jest raczej obecność lub nieobecność pewnych cech, które determinują takie a nie inne zachowania i wybory. Cechy te dotyczą – czego wykazanie będzie stanowić ambicję niniejszego tekstu – przede wszystkim relacji (anty)bohatera ze światem zewnętrznym.

Wybór przykładów, które zostaną poddane omówieniu poniżej, jest oczywiście, zwłaszcza w obliczu mnogości reprezentacji tego motywu, subiektywny. Opiera się na przekonaniu, że spośród cech antybohatera najbardziej wyrazistą jest posiadanie przez niego pewnego rysu tragicznego. Postać tego rodzaju charakteryzuje się, jak wskazuje Michał Januszkiewicz⁷, między

6 Por. Michał Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3, s. 60.

7 Oprócz Januszkiewicza próbę definicji kategorii antybohatera podejmują oczywiście również inni badacze, ich opracowania jednak najczęściej odwołują się do podobnych kwestii (takich jak połączenie antybohatera z przekraczaniem norm społecznych – por. np. Bernadetta Darska, *To nas pociąga. O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012 czy Katarzyna Szeremeta, *Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: Trawka, Breaking Bad, Penozą*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszezewska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn 2014). Z uwagi na kompleksowość ujęcia Januszkiewicza to właśnie ono w niniejszym tekście będzie stanowić najczęstszy punkt odniesienia. Przyjmuję przy tym, że postulowane przez autora ograniczenie stosowania jego koncepcji do postaci modernistycznych stanowi wyraz nadmiernej

innymi biernością, nieokreślonością i cierpieniem – ale o ile bohater-heros, który też może odznaczać się pewnym natężeniem tych cech, w toku swojej wędrówki zdobywa umiejętności i narzędzia potrzebne, aby przekuć je we właściwości pozytywne, o tyle w przypadku antybohatera do tego nie dochodzi. Aby zbadać bliżej funkcjonowanie tego mechanizmu, przywołane zostaną dwie postaci, które ukazują tę tragiczną niemożność pozbycia się antybohaterskich cech. Zarówno Benedykt Gierosławski z *Lodu* Jacka Dukaja, jak i Maksymilian Nowak z *Krawędzi czasu* Krzysztofa Piskorskiego po pierwsze odznaczają się szczególnym poziomem zdolności obserwacji i świadomości, po drugie zaś w toku fabuły podejmują próbę zaktywizowania i dookreślenia się, która nie kończy się sukcesem.

Nie sposób jednak rozpocząć właściwej części rozważań bez szerszego omówienia zasygnalizowanych już wyżej zagadnień teoretycznych, a w szczególności bez dokładniejszego zarysowania cech antybohatera, wśród których – oprócz wspomnianych – Januszkiewicz wskazuje jeszcze **świadomość** i **wolność**. Ta ostatnia ma wymiar paradoksalny⁸: uwikłany w sieć zinstytucjonalizowanych ograniczeń antybohater musi urzeczywistniać ją mimo wszystko, przez co okazuje się ona nie nagrodą i gwarantem szczęścia, a przeciwnie, siłą destrukcyjną. Tak rozumiana wiąże się ewidentnie ze świadomością – antybohatera cechuje bowiem „nastawienie, za sprawą którego, w sposób refleksyjny, [może] uobecniać sobie świat, rzeczywistość zewnętrzną oraz – z drugiej strony – uprzytomniać sobie własną egzystencję”⁹.

ostrożności, bowiem większość z jego rozróżnień znajduje odniesienie również do antybohaterów wywodzących się z literatury powstającej po okresie wysokiego modernizmu.

⁸ Por. Michał Januszkiewicz, op. cit., s. 75.

⁹ Ibidem, s. 70.

Konsekwencją świadomości jest rozpoznanie praw rzeczywistości i swojego miejsca w świecie – a u antybohatera skutkuje ono dostrzeżeniem beznadziejności własnego położenia oraz absurdalności otoczenia i uznaniem życia za „naznaczone chorobą, innością, rozszczepieniem”¹⁰. Posiadanie (lub uzyskanie) wiedzy na temat siebie i świata stanowi więc dodatkowe obciążenie, wiąże się z istnieniem wyrwy – prawda o własnej osobie jest niemożliwa do ujęcia w języku, a „będąc podmiotem, sam siebie nie mogę uprzedmiotowić”¹¹. To myśl bliska na przykład tej płynącej z filozofii Jacques’a Lacana: człowiek, którego percepcja opiera się o trzy rejestry – symboliczny, wyobrazeniowy i realny¹² – jest wewnątrznie rozbity i doświadcza nieustannie „frustracji

10 Ibidem, s. 71.

11 Ibidem.

12 Ograniczenia objętościowe nie pozwalają oczywiście na zagłębianie się w tym miejscu w niuansy psychoanalizy Lacana, natomiast dla porządku warto wyjaśnić te trzy pojęcia. W najprostszym ujęciu Wyobrazeniowe obejmuje szereg obrazów konstruowanych przez podmiot i stanowiących podstawę jego stosunku do świata, a także wizje idealnego siebie i wzorce, do których dąży. To – jak pisze Lacan – „w sumie zredukowane, lecz iście nieredukowalne pole wyobrazeniowego” (Jacques Lacan, *Seminarium III. Psychozy*, oprac. Jacques-Alain Miller, przeł. Jacek Waga, Warszawa 2014, s. 22) ściera się bezustannie z Symbolicznym – sferą prawa i porządku, instytucjonalnego ustrukturyzowania, którego podstawowym wymiarem jest język: teoretycznie to za jego pomocą podmiot może próbować uporządkować własne wyobrażenia i przekazać je. W praktyce jednak mechanizmy rejestru symbolicznego są dramatycznie niedoskonałe i podmiot nie tylko doznaje opresji (wchodząc w życie społeczne musi bowiem dostosować się do ogólnie ustalonych, obcych dla siebie zasad), ale też nie ma realnej możliwości dokładnego wyrażenia tego, co w drzemie w nim samym. Trzeci z rejestrów, Realne, obejmuje wszystko to, wobec czego Symboliczne okazuje się zupełnie bezsilne, co wymyka się pojmowaniu i symbolizacji, a co jednak objawia się i powraca w ludzkim życiu w najmniej spodziewanych momentach, wywołując traumę.

immanentnie związanej z samym dyskursem podmiotu”¹³, wikłając się w „coraz większe wywłaszczenie z tego bycia sobą samym, co w końcu [...] prowadzi do przyznania się, że to bycie zawsze było tylko jego tworem w wyobraźni”¹⁴.

Ze świadomości wynika nie tylko paradoksalna, bolesna wolność, ale również cierpienie. U antybohatera nabiera ono szczególnego wymiaru, ponieważ po pierwsze nie posiada mocy uszlachetniającej i wymyka się próbom nadania sensu, po drugie natomiast związane jest z pewnego rodzaju przyjemnością – Januszkiewicz pisze wprost o swoistym „masochizmie mentalnym”¹⁵ i o uczynieniu bólu miarą świadomości – „O tyle istnieję, o ile cierpię”¹⁶ – zauważając ponadto, że w tym przypadku, w zgodzie z filozofią Blaise’a Pascala, dzięki wyborowi cierpienia można stać się jego panem¹⁷.

W obliczu cierpienia antybohater, co charakterystyczne, decyduje się na wycofanie z życia, brak reakcji, bierność i „kontemplację samego siebie”¹⁸ – w końcu, jak pisze Fiodor Dostojewski w *Notatkach z podziemia*, „normalny, prawidłowy, bezpośredni skutek świadomości – to bezwład, czyli świadome beczynne przesiadywanie”¹⁹, „moi państwo: lepiej nic nie robić! Lepszy świadomy bezwład!”²⁰. Jakikolwiek działania odbywają się więc o tyle, o ile wymusza je otoczenie; inaczej niż w przypadku herosa nie pojawia się tu motywacja związana z doskonaleniem siebie, udowadnianiem własnej wartości

13 Jacques Lacan, *Funkcja i pole mowy i mówienia w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26–27 września 1953 w Istituto di psicologia della università di Roma*, przeł. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski, Warszawa 1996, s. 26–27.

14 Ibidem.

15 Michał Januszkiewicz, op. cit., s. 74.

16 Ibidem, s. 75.

17 Por. ibidem.

18 Por. ibidem, s. 72.

19 Fiodor Dostojewski, *Notatki z podziemia. Gracz*, przeł. Gabriel Karski, Londyn 1992, s. 18.

20 Ibidem, s. 33.

lub ratowaniem społeczności. Antybohater, świadom absurdalności świata i rozbicia własnej osoby, cierpiący i przygnieciony własną destrukcyjną wolnością, pozwala zewnętrznym okolicznościom przesuwac się z miejsca na miejsce i wrzucać w najróżniejsze konfiguracje zdarzeń. Wynika z tego również nieokreśloność, przejawiająca się w aspekcie tożsamościowym i etycznym: wymykanie się kategoriom dobra i zła, nieumiejętność stania się „nie tylko człowiekiem złym, ale zgoła żadnym: ani złym, ani dobrym, ani łotrem, ani uczciwym, ani bohaterem, ani nędznym robakiem”²¹. Niejednokrotnie jednak to niedookreślenie doskwiera antybohaterowi, a rozpaczliwe – i skazane na brak zaspokojenia – pragnienie posklejania i doprecyzowania własnej tożsamości stanowi, nie zawsze uświadomioną, motywację jego postępowania.

Benedykt Gierosławski i Maksym Nowak takie pragnienie z pewnością przejawiają. Pierwszego z nich czytelnik poznaje jako hazardzistę-bankruta, niespełnionego intelektualistę i życiowego przegranego, ubogo mieszkającego i spędzającego dni na jałowych aktywnościach. Drugi jest sierotą, człowiekiem nieznanym swojej przeszłości, przenoszącym się z miejsca na miejsce i tym nieustannym – i właściwie pozbawionym sensu – ruchem próbującym uciszyć wewnętrzną pustkę. Obaj jednak wciąż poszukują własnej tożsamości, choć na różne sposoby.

Maksym robi to przede wszystkim przez wspomniane już podróże, mające pomóc mu odkryć własne pochodzenie, a przy tym koncentrujące się głównie wokół poszukiwania ekstremów i wystawiania się na ryzyko. Widać to wyraźnie, kiedy przeanalizuje się jego aktywności: udział w wojnie libańskiej, kontakty z południowoamerykańskimi partyzantami czy zajmowanie się handlem narkotykami. „Uciekał przed policją obyczajową brudną ulicą Gizy, uciekał przed czarnym gangiem w parnych uliczkach śródmiejskiego Bostonu.

²¹ *Ibidem*, s. 9.

Dużo wiedział o uciekaniu”²², a ciągle ryzykowanie własnym życiem stało się dla niego sposobem na okiełznanie lęku przed egzystencją, zapomnienie o tym, że „zawsze miał wrażenie, że jest tylko gościem, który – nie wiedząc czemu – zatrzymał się w połowie podróży, w jakimś miejscu zaplanowanym na krótki przystanek, a potem nagle zaczął udawać, że jest jednym z tubylców” [KC, s. 13]. Mimo iż Maksym jest świadomy tych mechanizmów – oraz faktu, że działają one jedynie na krótką metę – wciąż im ulega, a jego działania motywowane są wyłącznie bieżącymi potrzebami. Sam siebie wielokrotnie nazywa „nomadą”, „koczowniciem”, „wędrowcem”, a każdy aspekt jego życia naznaczony jest tymczasowością. Jeżeli się ustatkowuje, to, jak przyznaje w duchu, wyłącznie z lenistwa, po to, aby działania i przenoszenia się w kolejne miejsce, gdzie nie mógłby poddać się biernemu trwaniu z dnia na dzień, w nadziei, że kiedy wreszcie ponownie uda się w podróż, to tym razem uda mu się ukonstytuować tożsamość na tyle mocną, że zapanuje korzenie.

Benedykt z kolei preferuje wędrówki w głąb siebie. Pierwsza część powieści Dukaja bogata jest w refleksje na temat niemożności ostatecznego rozpoznania – a tym bardziej wyrażenia – prawdy o własnej osobie. W postaci Gierosławskiego w szczególny sposób wybrzmiewa dramat jednostki poddanej ścierającym się siłom Wyobrazeniowego i Symbolicznego: opisywana w *Lodzie* opozycja „języka drugiego rodzaju” (służącego komunikacji międzyludzkiej) i rzeczywistością wewnętrzną podmiotu odzwierciedla konflikt pomiędzy tymi właśnie dwoma rejestrami. Pełne zrozumienie własnych zachowań i motywacji jest niemożliwe, wymagałoby bowiem po pierwsze rozpoznania, które ich aspekty wynikają z przyczyn zewnętrznych (choćby z mniej lub bardziej sprawnie funkcjonujących norm społecznych), które

²²Krzysztof Piskorski, *Krawędź czasu*, Warszawa 2011, s. 47. Wszystkie cytowane fragmenty powieści pochodzą z tego wydania; w dalszej części tekstu lokalizowane będą za pomocą oznaczenia KC i numeru strony.

Przeklęty bezwład

z wewnętrznych przekonań, a które ze sfery nieświadomości, po drugie zaś – ujęcia tego wszystkiego w słowa, nigdy nieoddające stanu faktycznego. Można więc tylko poruszać się w obrębie pewnego rodzaju klisz, utartych schematów myślenia i mówienia o sobie samym, będąc przy tym skazanym na dojmujące poczucie porażki i niedostępności prawdy:

Język do opisu mnie samego nie istnieje, ponieważ tej rzeczywistości nie doświadcza nikt poza mną. [...] Każdy musi sam go stworzyć. Większość ludzi – prawie wszyscy, jestem przekonany – do śmierci się na to nie zdobywa. Co najwyżej powtarzają w duchu cudze opisy własnej osoby, wyrażone w owym języku pochodnym – w języku drugiego rodzaju – albo wyobrażają sobie, co by w nim o sobie powiedzieli, gdyby dane im było spojrzeć na się z zewnątrz²³.

Rozpoznania, których dokonuje Benedykt na drodze swoich wędrówek wewnętrznych, znajdując oddźwięk w warstwie językowej powieści – wpływają na porzucenie perspektywy „ja” mówiącego w „języku drugiego rodzaju” i zastąpienie jej konstrukcjami bezosobowymi:

Trzeba w końcu spróbować wyzwolić się z języka drugiego rodzaju [...]. Nie istnieje. Nie istnieje się. Ja tego nie myślę. Ja tu nie stoję, nie patrzę przez omrożone okno [...]. Każda ta czynność zachodzi i dzieje się, co się dzieje – ale przecież to nie kwiat lodu poruszył się na szybie, jeno mróz stężał. [L, s. 52]

To ostateczna afirmacja bierności tak głębokiej, że przejawiającej się nie tylko poprzez brak inicjatywy, ale przede wszystkim w samych strukturach myślenia. Gierosławski zdaje się powtarzać za bohaterem *Notatek z podziemia*: „Lepszy świadomy bezwład!” – i to ten właśnie bezwład sprawia, że wkracza

²³Jacek Dukaj, *Lód*, Kraków 2007, s. 19. Wszystkie cytowane fragmenty powieści pochodzą z tego wydania; w dalszej części tekstu lokalizowane będą za pomocą oznaczenia L i numeru strony.

on na drogę, na którą popychają go zewnętrzne siły.

Obaj omawiani (anty)bohaterowie znajdują się więc już od początku w stanie pewnego zawieszenia, naznaczeni tymczasowością, niezdolni do ukonstytuowania się i niejako zaistnienia na stałe, w ostatecznej swojej formie. Tym, co ich z tego zawieszenia na chwilę wyrывa – i co zmusza ich do podjęcia jakichkolwiek realnych działań – są czynniki zewnętrzne. Gierosławski zostaje wypchnięty w drogę przez carski aparat państwowy: potęgą imperium dotyka pozornie zwyczajnego życiowego nieudacznika i wymusza na nim poszukiwania zaginionego dawno temu ojca, który, jak głoszą plotki, jest jedynym człowiekiem potrafiącym rozmawiać z lutymi, lodopodobnymi tworamami o nieokreślonym statusie ontycznym, wymykającym się ludzkiemu pojmowaniu. W ten sposób Benedykt – wbrew własnej woli zresztą – wpada w tryby maszyny historii; to głównie od powodzenia jego misji zależy, jak potoczą się dalej losy świata: czy nadal nad jego częścią panować będzie Zima, wymuszająca logikę „jedynoprawdy” i fałszu, niedopuszczająca zmiany ani niedopowiedzenia, czy też powróci Lato, pozwalające na wszelką chwiejność, płynność i możliwość. Dla protagonisty *Lodu* podróż do samego jądra kraju Zimy jest jednocześnie wędrówką naznaczoną rozpaczliwym poszukiwaniem siebie. Gdzie bowiem szukać prawdy, jeżeli nie tam, gdzie króluje oczywistość i brak stanów pośrednich, swoiste albo-albo? Ta próba ukształtowania ostatecznej wersji własnej osoby jest przez Benedykta podejmowana mimo tego, że przez cały czas przeczuwa on porażkę – już na wstępie zdaje sobie przecież sprawę, że „Wiemy, kim chcemy być – nie wiemy, kim jesteśmy” [L, s. 19]. Cała jego wyprawa – najpierw jazda Koleją Transsyberyjską, następnie pobyt w Irkucku, a potem dalsza podróż w głąb Syberii w poszukiwaniu ojca – to równocześnie przechodzenie od jednego Benedykta Gierosławskiego do kolejnego. Jak trafnie zauważa Anna Bałdyga:

Przeklęty bezwład

Benedyktowi jego rozmówcy narzucają rozmaite twarze: *hrabi Gyero-Saskiego, syna Batiuszki Maroza, Je-Ro-Sza-Skiego, demona syberyjskiego* – jednocześnie pod wpływem logiki zaczyna on postrzegać siebie jako automaton, strukturę atomów, których położenie jest obliczalne za pomocą Algorytmiki Charakteru²⁴.

Jako że w przypadku Maksyma Nowaka podróżowanie w przestrzeni stanowi specyficzny wariant pozostawania w stanie zawieszenia, jego wybiecie z bierności następuje w inny sposób. Uciekając przed policyjnym pościgiem, protagonista *Krawędzi czasu* napotyka na jednym z podwórek dziwny twór przypominający mechanicznego pająka, który prowadzi go do ciemnego korytarza²⁵. Wiedzie on Maksyma do dzielnicy wyrwanej ze świata, w której czas nie płynie w sposób normalny, a jest zapętłony – każdy z mieszkańców zostaje zawieszony w tak zwanym „momencie”, który przeżywa w nieskończoność:

Proszę sobie wyobrazić jakieś miłe wrażenie, na przykład tę chwilę, kiedy kończy pan pracę i rozsiada się wygodnie w fotelu z poczuciem dobrze spełnionego obowiązku. A teraz proszę przyjąć, że będzie pan je czuł już zawsze, że pańskie

24 Anna Bałdyga, *Jeśli na końcu jest zero absolutne?*, „Dekada Literacka” 2008, nr 5–6 [on-line:] <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4912> [dostęp: 01.08.2017].

25 Na marginesie warto jeszcze wskazać, że momenty opuszczenia znanego świata i rozpoczęcia właściwej części historii, odpowiadające w pewnym stopniu campbellowskim etapom „wezwania do wyprawy” i „przekroczenia pierwszego progu” (por. Joseph Campbell, op. cit., s. 49–75), są również podatne na interpretację w duchu psychoanalizy. U Benedykta chodzi przecież o poszukiwanie ojca, który stanowi z jednej strony fantazmat, z drugiej natomiast punkt odniesienia; w przypadku Maksyma, jak okazuje się w toku dalszej fabuły, postać ojca również ma niebagatelne znaczenie, a ponadto zwraca uwagę wątek przechodzenia przez korytarz i wchodzenia w bramę, dający się tłumaczyć w odniesieniu między innymi do symboli związanych ze śmiercią, ale także do granicy między jawą a snem czy wreszcie – między świadomością a nieświadomością.

istnienie zapętlili się w tym jednym momencie, ale bez znudzenia, bez zmęczenia, w końcu czas dla pana nie płynie, uczucie zostaje tak samo żywe i kolorowe po roku, dziesięciu, stu... [KC, s. 62]

Maksym, przyzwyczajony do ciągłego przemieszczania się i uciekania, traktuje swoje ugrzęźnięcie w tej krainie jako najbardziej przerażające z możliwych zagrożeń. Nie mogąc stymulować umysłu zmianami otoczenia, pogrąża się we własnych myślach, coraz głębiej rozważając swoje dotychczasowe przeżycia, zamknięty jak w klatce i osaczony przez własne demony. Po początkowym ataku paniki („Teraz ten krzyk [...] wydarł mu się z gardła i odbił echem daleko w głębi jasnych, zamrożonych w czasie ulic. Biegł przed siebie, próbując uciec przed gorącym i mrokiem, przed uwięzieniem” [KC, s. 72]) nie porzuca marzeń o wydostaniu się z dzielnicy – wciąż brakuje mu jednak inicjatywy; ostatecznie decyduje się na bierne oczekiwanie:

Wiedział, że zwierzęta zamknięte w szklanym akwariu miały dwie metody działania. Mądry szczur obchodził ściany, próbował je podkopywać albo się wspinać. Ale gdy spostrzegł, że nie ma ucieczki, czekał, oszczędzał energię, i tylko co jakiś czas patrolował więzienie, by sprawdzić, czy nic się nie zmieniło. Natomiast głupia mucha mogła walić głową o szybę, póki nie padła z wyczerpania i nie zdechła. Maksym wolał być szczurem niż muchą. [KC, s. 77]

Ponownie więc bierność i poddawanie się okolicznościom zewnętrznym są wartościowane pozytywnie i kojarzone z mądrością. Ta filozofia bycia „mądrym szczurem” towarzyszy Maksymowi nie tylko podczas pobytu w dzielnicy – w istocie jego decyzja o cierpliwym oczekiwaniu na zmianę sytuacji jest jedynie kontynuacją poprzedniego trybu życia; wcześniejsze przeskakiwanie z miasta do miasta, z jednego pozoru życia do drugiego zostaje po prostu zastąpione monotonnym przechadzaniem wzdłuż brzegów zawieszanej

w beczasie krainy, a poszukiwanie własnego miejsca w świecie zmienia się w szukanie wyjścia z pułapki. Pograżony w bezwładzie, starym zwyczajem zaczyna układać sobie namiastkę życia: za namową Emilii Połubickiej, żony księcia Konstantego, twórcy dzielnicy, który opuścił swoją krainę²⁶, zgadza się pomagać w niszczeniu mehanu: dziwnego tworu przypominającego rozrastający się samoistnie mechaniczny nowotwór, zawłaszczającego coraz większe terytorium i wchłaniającego nie tylko elementy otoczenia, ale też ludzi²⁷. Kiedy ostatecznie podejmuje się wyprawy w poszukiwaniu gniazda mehanu, by go zniszczyć, jego decyzja zostaje odebrana jako akt heroizmu i próba uratowania społeczności przed zagładą. W rzeczywistości jednak, co Maksym przyznaje wyłącznie przed sobą samym, przyczyną tego postanowienia jest pragnienie poruszania się, przemieszczania, oderwania myśli od egzystencjalnego lęku:

Nie powiedział całej prawdy. Ważniejsze było to, że Maksym już się znudził tym skąpanym w świetle, zamrożonym w czasie miejscem. Musiał iść naprzód, ten sam

26 Księżna, księżę oraz przyjaciel domu, Mikołaj, pozostają jedynymi osobami, które, choć żyją w dzielnicy, nie są zamknięte w momencie. W związku z tym po odejściu Konstantego to właśnie Emilia i Mikołaj zajmują się zarządzaniem krainą i dbaniem o bezpieczeństwo powierzonych im ludzi. Księżna mówi nawet, że przypadła jej „rola stróża, który pilnuje, by zmarli odpoczywali w spokoju” [KC, s. 60].

27 Warto wspomnieć, że można wskazać liczne podobieństwa konceptualne między mehanem a lutymi. Przede wszystkim nie wiadomo, w jaki sposób przebiegają procesy myślowe tych tworów (o ile takie w ogóle występują). Historia powstania mehanu, który został stworzony podczas prób skonstruowania maksymalnie dokładnej, samodoskonającej się maszyny, jest w *Krawędzi czasu* wyjaśniona, natomiast lute z *Lodu* pozostają niedookreślone, w obu wypadkach jednak twory są z perspektywy ludzkiej niepojmowalne, funkcjonują na niezrozumiałych zasadach i stanowią zagrożenie nie przez mordercze instynkty, a przeciwnie: przez pozostawanie poza ludzkimi kategoriami dobra i zła oraz ignorowanie własnych destrukcyjnych dla człowieka możliwości.

instynkt, który przepędził go przez pół znanego świata, gnał go dalej w nieznanne, w krainę tajemniczego mechanu. [...] Poczul bolesny wyrzut sumienia, gdy zobaczył, z jakim podziwem patrzą na niego księżna oraz jej przyjaciel. [KC, s. 117-118]

Ostatecznie więc i Benedykt, i Maksym zostają przez okoliczności zmuszeni do wypraw w wielu względach przypominających podróże bohaterów mitycznych. Różnica między tymi antybohaterami a bohaterami-herosami jest jednak ewidentna. Po pierwsze, jak da się wywnioskować z powyższych rozważań, ani Gierosławski, ani Nowak nie interpretują swoich misji w kontekście społeczności, nie czują się bowiem jej częścią. Aspekt ratowania innych, tak istotny dla monomitu, który opiera się przecież na wizji świata „leżącego w gruzach albo znajdującego się na skraju przepaści”²⁸, tutaj schodzi na dalszy plan – czy też inaczej: jest istotny dla wszystkich poza samymi antybohaterami. Dla nich podróż jest natomiast efektem biernego poddania się oswojonym mechanizmom i bezwładnego dryfowania w kierunku narzuconym przez siły zewnętrzne. Dodatkowe korzyści, jakie mogą osiągnąć podczas takiej wyprawy, są dla nich przede wszystkim osobiste, związane z mglistą perspektywą dookreślenia własnej tożsamości. Benedykt i Maksym pozostają tymi, kim niejako z definicji są wszyscy antybohaterowie: outsiderami; jak podkreśla Natalja Żywołupowa:

Jeśli bohater to przede wszystkim działacz, którego działalność przekreśla granice interesów osobistych, celów związanych z osiągnięciem własnego dobrobytu, to antybohater w sposób szczególnie koncentruje się na własnej osobowości [...]. Komfort

²⁸Joseph Campbell, *op. cit.*, s. 39.

Przeklęty bezwład

duchowy własnego „ja” przeważa, jako cel, nad każdą działalnością skierowaną ku dobru dla świata [...]”²⁹.

Gierosławski i Nowak wyruszają jednak na ratunek innym – podejmują bohaterskie wyzwanie, ale tylko dlatego, że jest to ich zdaniem jedyna możliwa droga, którą zresztą wymusza otoczenie. Ich misje są jednak z góry skazane – przynajmniej w pewnej mierze – na porażkę. Okazują się bowiem nie tylko trudne do wykonania, ale i wielowymiarowe: każda z podjętych podczas podróży decyzji niesie za sobą konsekwencje, a kiedy już blisko do celu, wszystkie wybory są w rzeczywistości wyłącznie wyborami między różnymi wizjami. Każdy z czynów wiąże się z zyskiem, ale i ze stratą, jedyną możliwością pozostaje zatem dokonanie ich rachunku i pogodzenie się z implikacjami decyzji.

W *Lodzie* ostatecznie dochodzi do Odwilży – jednak, jak zresztą od pewnego już momentu podejrzewał Benedykt, świat Lata wcale nie jest idealny. Negatywne konsekwencje odejścia Zimy są widoczne bez trudu: w skali mikro należy do nich między chociażby pogłębienie się choroby ukochanej Gierosławskiego, Jeleny. Również w skali makro widać czające się zagrożenie – kraina Lata to kraina możliwości, ale i ryzyka, trudnych do przewidzenia zmian i chaosu. Miejsce zimowego porządku, twardych rządów i absolutnej pewności zajmuje rozprężenie, do głosu dochodzą uspione wcześniej instynkty; w finałowej scenie powieści Benedykt ujmuje to krótko, ale dobitnie: „Historja podchodziła nas coraz bliżej, w ciemności łomotały na bruku buty Rewolucji, pękało pod kolbami drewno, przyskało szkło” [L, s. 1054]. Historii nie da się już przewidzieć; w tej sytuacji ktoś – on właśnie, Benedykt Gierosławski, „*le Mathématicien de*

²⁹ Наталья Васильевна Живолупова, *Внутренняя форма покаянного псалма в структуре исповеди антигероя Достоевского*, „Альманах” 1998, nr 10, s. 99–100, cyt. za: Michał Januszkiewicz, op. cit., s. 77.

l'Histoire” – musi dopiero zamrozić ją podobnie, ale w odpowiednim kształcie, konstruując skomplikowaną, pełną subtelności maszynę dziejów.

Maksym doprowadza do śmierci twórcy mehanu, Zegarmistrza, okazuje się jednak, że nie przynosi to oczekiwanego skutku – przeciwnie, twór rozrasta się i ewoluuje, przez co nie da się już rozpoznać jego działań i nie wiadomo, czego można się po nim spodziewać. Również w tym przypadku znane, oswojone zło okazuje się pod wieloma względami lepsze niż to pozbawione kontroli. Ostatecznie mehan wprawdzie przestaje atakować mieszkańców dzielnicy, ale równocześnie odcina jej kawałek, tworząc na jego terenie własną krainę o trudnym do przewidzenia kształcie i nieznanymi regułach. Sam Maksym natomiast, wraz z napotkaną w gnieździe mehanu dawną podopieczną Zegarmistrza, Karrą, z trudem ratują się przed pochłonięciem przez mechaniczny nowotwór, ale protagonista przypląca ucieczkę deformacją fizyczną – całe jego ciało pokrywa się bliznami całkowicie zmieniającymi jego wygląd. Nie wraca też do centrum dzielnicy i nie spotyka z księżną i Mikołajem, by zdać im relację z misji; zamiast tego razem z Karrą pozostaje na uboczu, a w końcu postanawia utworzyć dla nich własny bezczasowy świat, w którym jednak jego ukochaną – podobnie zresztą jak Jelenę z *Lodu* – czeka śmierć.

Nie udaje się również – co zresztą było łatwe do przewidzenia i czego właściwie i Maksym, i Benedykt od początku mieli świadomość – zadanie skonstruowania na nowo własnej tożsamości. W porównaniu do stanu wyjściowego zmieniają się właściwie tylko egzystencjalne pytania, na które wciąż nie ma odpowiedzi. Benedykt konstatuje to gorzko jeszcze w trakcie swojej misji, przed spotkaniem z ojcem:

cała ta wielomiesięczna podróż do raditielia była niczym innym jak matematyczną redukcją do jedynoprawdy Benedykta Gierosławskiego: najpierw, w Ekspresie Transsyberyjskim, odcięło się wszystkich fałszywych Benedyktów Gierosławskich,

Przeklęty bezwład

wszystkie kłamstwa, którymi się żyło w Lecie [...]; potem, w Irkucku, odcięło się wszystkie nadzieje przyszłości Benedykta Gierosławskiego, wszelkich innych możliwych Benedyktów Gierosławskich, którzy łatwo znaleźliby swoje szczęście w wyparciu, odrzuceniu dziedzictwa Ismaelowego – już przecie się tak żyło, już prawie się nimi było, omal się zamarzło; potem wreszcie, potem-teraz, na chirurgicznym stole Syberji odrąbano całą resztę: ludzi, świat, Historję, Wstyd, przeszłość i przyszłość, nawet pewność samego życia i na życie dalsze widok. [L, s. 895]

Ta „jedynoprawda” jednak przecież nie istnieje: cała dotychczasowa droga prowadzi do Odwilży, powrotu Lata, w którym nie ma mowy o prostych odpowiedziach i jednoznacznościach. Ponownie nie da się spojrzeć na siebie z zewnątrz, odciąć licznych możliwości, uprościć i ujednoczyć własnego obrazu – ani obrazu innych, co tylko pogłębia zagubienie. Ostatecznie Benedykt otrzymuje wprawdzie władzę nad przebiegiem Historii – a równocześnie, kiedy zaczyna się Odwilż, język narracji wraca do normalności, znikają bezosobowe formy. Mimo to jednak nad wszystkim unosi się świadomość, że każdy wybór jest właściwie tylko wyborem mniejszego zła, a ostateczny kształt świata będzie konstruktem opartym o rozliczne układy (choćby z Józefem Piłsudskim, przekonanym, że Polska odrodzić się może wyłącznie pod Lodem), a przede wszystkim kłamstwa i niejednoznaczności.

W przypadku Maksyma sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej. Aby uzyskać pomoc dla umierającej Karry, musi on opuścić skonstruowaną przez siebie krainę, podróże między wymiarami powodują jednak amnezję. Maksym, znalazłszy się w nowym świecie, nie wie już, kim jest ani po co się tam udał, musi więc na nowo rozpocząć odkrywanie swojej przeszłości i ułożyć sobie życie. I wtedy właśnie koło się domyka; czytelnik dowiaduje się, że Nowak to tak naprawdę również każdy z pozostałych głównych bohaterów: jest i księciem Konstantym, i jego własnym synem, przeniesionym na skutek przypadku

i błędu Mikołaja do XX wieku, i Zegarmistrzem, i Frankiem Znajdą, którego losy opisuje druga część powieści. Wszyscy oni stanowią właściwie wcielenia, różne twarze jednej osoby, zawieszane pomiędzy czasami, żyjące równolegle i w swoich własnych rzeczywistościach i momentach, w związku ze swoim pochodzeniem – Maksym/Konstanty/Piotr/Franciszek dowiaduje się o tym od odnalezionego po latach (a może stuleciach?) ojca, który wyznaje mu:

Ciąży na mnie zbrodnie, popełnione w zamierzchły czas, a mimo to popełniłem zbrodnie druga, kto wie, czy nie gorsza. [...] W Hiszpanii znany jestem jako Salatiele ben Sadi, a goje wołają mnie Ahaswerus, Żyd Wieczny Tułacz. Skazany jestem, by do końca czasu chodzić po ta ziemi i nigdy nigdzie nie zagrzać miejsca, a tobie dałem klątwa w ojcowiznie. **[KC, s. 380]**

W finale powieści, kiedy Piotr, zwany później Maksymem, trafia z XIX-wiecznej dzielnicy do współczesnego miasta, „wszystko zaczyna się od nowa”, ponownie następuje „Pierwsze odkrycie i początek wędrówki. [...] Wielkie nadzieje – i wielkie odradzenie” **[KC, s. 393]**. Mimo tej nowej szansy na start trudno tu jednak mówić o błogosławieństwie: protagonista jest przecież skazany na nieustanne przemieszczanie się i niemożność znalezienia sobie miejsca w świecie, a nade wszystko: na niepamiętanie o własnej historii i przeznaczeniu, a zatem na istnienie niemożliwej do zaleczenia rany na własnej tożsamości.

Gdyby pokusić się o schematyczne rozpisanie losów bohatera i antybohatera, należałoby chyba zacząć od wskazania, że wędrówka każdego z nich rozpoczyna się w momencie takiej konfrontacji ze światem, która wymusza zaistnienie jakiegoś czynu. W przypadku herosa czyn ten, motywowany pragnieniem działania na rzecz rozwoju własnego i – przede wszystkim – społeczności, skutkuje bądź zwycięstwem, bądź chwalebłą klęską, na przykład bohaterską śmiercią, która ostatecznie również ma silny wydzźwięk pozytywny.

Przeklęty bezwład

Niezależnie od tego, czy bohatera-herosa czeka po zakończeniu zadania dalsze życie, czy też śmierć, ostatecznie otrzymuje on nagrodę – chwałę, magiczne lub drogocenne przedmioty, miłość, a w najgorszym wypadku pamięć ludu i obietnicę sprawiedliwej pomsty. Również otoczenie czerpie z zakończenia przygody bohatera zyski: zazwyczaj zażegnane zostaje grożące światu niebezpieczeństwo, często również społeczność uzyskuje profity ze zdobytego przez herosa skarbu, a ponadto zwykle uzyskuje w jego osobie przywódcę czy wzór do naśladowania lub podnosi jego żywot do rangi legendy, która może napędzać kolejne mechanizmy życia grupowego. Chociaż, jak zauważa Campbell, możliwe jest niedocenienie wysiłków bohatera i odrzucenie jego trudu przez otoczenie, moment „powrotu reinterpretacji ze społeczeństwem”³⁰ stanowi nieodłączny element monomitu, a kara spotyka głównie tych, którzy wcześniej naruszyli zasady. Jeżeli wszystkie etapy wędrówki herosa przebiegły bez zaburzeń, skutek wyprawy jest oczywisty:

Ostatnią pracą bohatera jest powrót. Jeśli otrzyma błogosławieństwo potęg tej krainy, to teraz znajduje się pod ich ochroną (jest ich emisariuszem), jeśli nie, to ucieka, a za nim rusza pogoń [...]. Transcendentalne siły muszą zatrzymać się na progu powrotu, natomiast bohater ponownie wyłania się z królestwa trwogi (powrót, zmartwychwstanie). Dar, który z sobą przynosi ocala świat (eliksir)³¹.

U antybohatera sprawa przedstawia się zgoła inaczej. Owszem, ponownie wszystko zaczyna się od zaistnienia czynu, jednak w tym przypadku jest to czyn motywowany nie własną inicjatywą – tej przecież antybohater wyrzeka się w imię napędzającej bierność świadomości oraz paradoksalnej wolności – a przymusem i/lub nieujarzmioną podjęciem jeszcze jednej próby

³⁰Joseph Campbell, *op. cit.*, s. 38.

³¹Ibidem, s. 183–184.

dookreślenia się, „spotkania siebie w spojrzeniu innego”³², tak kuszącego dla każdego myślącego podmiotu³³. Już podczas wędrówki, gdy kolejne czyny następują po sobie, antybohater miast satysfakcji z wykonanego zadania zaczyna stopniowo odczuwać wstyd; nie znikają przecież jego ograniczenia i uwarunkowania, wciąż towarzyszy mu poczucie zagubienia, przekonanie o własnej chorobie, o fałszu, jaki ukazuje każde jego działanie. Wstyd ten – z którym zresztą, jakże po antybohatersku, łączy się pewna doza rozkoszy³⁴ – jest także efektem odczuwania obecności lacanowskiego Wielkiego Innego: antybohater, wysłany przecież w podróż w obronie praw Symbolicznego (aby ochronić lub odbudować strukturę społeczną, zażegnać zagrożenie czyhające na uporządkowaną i pogrążoną w spokojnym życiu wspólnotę) podlega jego panoptycznemu wejrzeniu, czuje na sobie wzrok Absolutu, ciężar obcych dla siebie praw, konieczność rozliczenia się z każdego postępku. Jeszcze mocniej odczuwa przy tym dramatyczny rozdźwięk pomiędzy tą siecią poplątanych, niezinternalizowanych do końca znaczących (czyli rejestrem symbolicznym), a własnym Wyobrażeniowym, pełnym sprzecznych, niepełnych obrazów przesiąkniętych poczuciem egzystencjalnego bólu i absurdalności świata. Jest wreszcie wstyd skutkiem naruszenia *status quo*: antybohater, zwykle dający się porwać wiatrowi losu i targać sobą na wszystkie strony, nagle musi działać, podejmować decyzje, wikłać się w sprawy, do których nie chciał mieć dostępu. Postawiony w tej nowej sytuacji, reaguje tym właśnie poczuciem – dojmującym przekonaniem o własnym zagubieniu i nieporadności. Na drugi plan schodzi w tym miejscu kwestia sukcesu czy porażki: jak już zaznaczono wyżej, antybohaterska misja zwykle kończy się stanem pośrednim, pewnym rodzajem pyrrusowego zwycięstwa. Również ono jest więc

32 Bernhard Waldenfels, *Topografia obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 2002, s. 27.

33 Por. Jacques Lacan, *Funkcja i pole...*, s. 26–27.

34 Por. Fiodor Dostojewski, op. cit., s. 16–17.

powodem do wstydu: nawet jeśli któryś z celów zadania został wypełniony, przecież postępowanie antybohatera ma też inne skutki, często tragiczne.

Wstyd antybohatera jest z jednej strony wynikiem jego postawy, z drugiej natomiast – przyczyną, dla której taka postawa się utrwała. Wędrówka antybohatera to zamknięty cykl przebiegający od jednej wymuszonej reakcji do kolejnej, podczas którego na nowo podejmowane są wciąż skazane na porażkę próby znalezienia sobie miejsca i dookreślenia się. Zarówno Benedykt Gierosławski, jak i Maksym Nowak są postaciami, które w pewnym stopniu osiągnęły postawione przed nimi cele, zyskują nawet moc sprawczą i pewną pulę aktywistycznej energii. Mimo to wymuszony czyn i wynikający z niego wstyd tylko umacniają ich antybohaterskie cechy: pozostają boleśnie świadomi siebie, nadal pragną nade wszystko zamrzeć w błogim bezruchu, poddając się cierpieniu i rozważając wciąż na nowo swoje niedopasowanie i nieokreśloność własnej tożsamości oraz absurdalność praw świata. Każdy z nich jest wciąż „boleśnie rozpięty na sieciach zamrożonych, sztywnych konwencji językowych i społecznych”³⁵, pogrążony we własnym bólu i na nim skupiony. O ile więc rozumiany po campbellowsku bohater, również współczesny, odpowiadający na potrzeby świata rozumu, nie mitu, pozostaje postacią, która „niesie krzyż zbawiciela”³⁶ nawet „nie w jasnych chwilach wielkich zwycięstw swego plemienia, lecz w milczeniu swej indywidualnej rozpacz”³⁷, o tyle antybohater na zawsze będzie kimś, kto reprezentuje pewien typ wrażliwości³⁸ oparty o nieprzewyciężoną, wynikającą z głębokiej, masochistycznej refleksji nad sobą samym, świadomość własnej – słabej i chorobliwej – egzystencji i zgodę na przekleństwo bezwładu.

³⁵ Por. Anna. Bałdyga, op. cit.

³⁶ Joseph Campbell, op. cit., s. 286.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Por. Michał Januszkiewicz, op. cit., s. 76.

Literatura podmiotu

Dukaj Jacek, *Lód*, Kraków 2007.

Piskorski Krzysztof, *Krawędź czasu*, Warszawa 2011.

Literatura przedmiotu

Bałdyga Anna, *Jeśli na końcu jest zero absolutne?*, „Dekada Literacka” 2008, nr 5–6 [on-line:] <http://www.dekadaliteracka.com.pl/?id=4912> [dostęp: 01.08.2017].

Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. Andrzej Jankowski, Poznań 1997.

Darska Bernadetta, *To nas pociąga. O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012.

Dostojewski Fiodor, *Notatki z podziemia. Gracz*, przeł. Gabriel Karski, Londyn 1992.

Januszkiewicz Michał, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3: *Poetyka, estetyka i literatura*, s. 60–78.

Kurt Vonnegut *on the Shapes of Stories* [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=oP3c1h8v2ZQ> [dostęp: 31.07.2017].

Lacan Jacques, *Funkcja i pole mowy i mówienia w psychoanalizie. Referat wygłoszony na kongresie rzymskim 26–27 września 1953 w Istituto di psicologia della università di Roma*, przeł. Barbara Gorczyca, Wincenty Grajewski, Warszawa 1996.

Lacan Jacques, *Seminarium III. Psychozy*, oprac. Jacques-Alain Miller, przeł. Jacek Waga, Warszawa 2014.

Szeremeta Katarzyna, *Ewolucja (anty)bohatera na przykładach trzech współczesnych seriali: Trawka, Breaking Bad, Penoza*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym: społeczeństwo i obyczaje*, red. Daria Bruszevska-Przytuła, Monika Cichmińska, Anna Krawczyk-Łaskarzewska, Olsztyn 2014, s. 234–247.

Waldenfels Bernhard, *Topografia obcego*, przeł. Janusz Sidorek, Warszawa 2002.

Живолупова Наталья Васильевна, *Внутренняя форма покаянного псалма в структуре исповеди антигероя Достоевского*, „Альманах” 1998, nr 10, s. 107–115.

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze
red. M. Błaszowska i T. P. Bocheński, Kraków 2017, s. 45–59

MARTYNA SZCZEPANIAK

Wydział Polonistyki Uniwersytet Jagielloński

(Re)interpretacje bohatera, antybohatera i złoczyńcy w fikcji fanowskiej

Twórczość fanowska polega na ciągłej reinterpretacji kanonu – dopisywaniu, usuwaniu i zmienianiu scen tak, by nowy świat przedstawiony wpisywał się w wyobrażenia autora. Oznacza to także zmianę lub dookreślenie charakterystyki postaci występujących w danym tekście źródłowym¹. W tym artykule chciałabym się przyjrzeć szczególnie przemianom, jakim podlegają postaci, które w oryginale były bohaterami, antybohaterami bądź czarnymi charakterami.

Bohater to dla mnie postać, która nie tylko jest kompetentna, silna, niesamolubna, dbająca o innych, charyzmatyczna, wytrzymała i inspirująca pozostałych swoim zachowaniem², ale także taka, którą jako bohatera rozpoznają

1 Por. *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet: new essays*, ed. Karen Hellekson, Kristina Busse, Jefferson 2006; Lidia Gąsowska, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków 2015, s. 106.

2 Por. Scott T. Allison, George R. Goethals, *Heroes: what they do & why we need them*, New York 2011, s. 61–63.

widzowie³. Dodatkowo jej droga do bohaterstwa usiana jest przeszkodami, których pokonanie wymaga dużego wysiłku, a nawet pomocy innych. Czarny charakter to przeciwieństwo bohatera: postać agresywna, chciwa, amoralna, egoistyczna i mściwa, czasem psychicznie chora, choć często również cechująca się niezwykłą kompetencją i wytrzymałością⁴.

Definicja antybohatera jest bardziej skomplikowana: jedni definiują go jako bohatera z wadami, inni – jako *everymana*⁵. W niniejszym tekście przyjmuję definicję Bernadetty Darskiej, która antybohaterem nazywa postać moralnie skomplikowaną, postępującą czasem dobrze, czasem źle. Istotne są przy tym dwie kwestie. Po pierwsze zachowanie takiej postaci musi być zmienne i trudne do przewidzenia, a także do oceny pod kątem moralności – w przeciwnym wypadku mamy do czynienia z historią upadku lub narodzin bohatera. Po drugie zaś taka postać musi być przedstawiona w sposób budzący sympatię odbiorców danego tekstu kultury⁶.

Jak widać, powyższe definicje są niezwykle subiektywne⁷, co sprawia, że

- 3 „Bez kwantyfikacji zawartej w fabule, bez odpowiedniej reklamy czyn nie może zostać uznany czy też rozpoznany jako symbol bohaterstwa” (Eugeniusz Jaworski, Ewa Kosowska, *Bohater w kulturze współczesnej. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Bohater w kulturze współczesnej. Wybrane problemy*, red. Tadeusz Kłak, Katowice 1990, s. 15–16).
- 4 Por. Scott T. Allison, George R. Goethals, op. cit., s. 160–161.
- 5 Por. Michał Błażejczyk, *Kim jest antybohater?*, „Zeszyty Komiksowe” 2004, nr 1 [on-line:] http://www.zeszytykomiksowe.org/zeszytykomiksowe/pdf/nr1_kim_jest_antybohater.pdf [dostęp: 06.07.2017]; Michał Januszkiewicz, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. Mieczysław Dąbrowski, Tomasz Wójcik, Warszawa 2004, s. 302.
- 6 Por. Bernadetta Darska, *Zamiast wstępu. O fascynacji serialowym złem, czyli dlaczego lubimy oglądać na ekranach tych, których w rzeczywistości nie chcielibyśmy spotkać*, [w:] eadem, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 17; Michał Januszkiewicz, op. cit., s. 308.
- 7 Por. Eugeniusz Jaworski, Ewa Kosowska, op. cit., s. 10–13; Scott T. Allison, George R. Goethals, op. cit., s. 24–29.

kategoryzacja danej postaci jest silnie uzależniona także od sposobu przedstawienia danych wydarzeń. Jak zauważa Michał Błażejczyk, z perspektywy przeciwnika to bohater staje się tym złym⁸. Otwiera to pole działania dla twórców *fanfiction*, którzy przez tworzenie nowych wydarzeń i reinterpretację kanonu kreują światy, gdzie dobro i zło stają się pojęciami względnymi. Jest to zjawisko na tyle częste, że już Henry Jenkins jako jeden z chwytów charakteryzujących twórczość fanowską wymieniał zrównanie moralne. Warto jednak zauważyć, że przy opisie tego zjawiska skupił się on przede wszystkim na pozytywnym ukazaniu postaci negatywnych⁹.

W mojej analizie wykorzystam przykłady *fanfiction* tworzonych na podstawie serii powieści Joanne Kathleen Rowling o Harrym Potterze, a także filmowego uniwersum Marvela, między innymi ze względu na łatwość znalezienia w tych właśnie tekstach kanonicznych trzech wspomnianych wyżej typów postaci.

Rozpocznę od *fanfiction Szczeniak*¹⁰ autorstwa jharad17, opisującego wydarzenia z dzieciństwa Harry'ego Pottera. Przedstawiony w nim rozwój zdarzeń jest zgodny z fabułą jedynie pierwszego rozdziału pierwszej części powieści Rowling¹¹, a więc również tutaj roczny Harry zostaje zostawiony na progu domu Dursleyów¹². Jednak w *Szczeniaku* pojawiają się postaci, które w wersji kanonicznej występują dopiero znacznie później, takie jak Severus Snape – protagonista tej historii.

8 Por. Michał Błażejczyk, op. cit.

9 Por. Henry Jenkins, *Textual poachers. Television fans & participatory culture*, New York – London 1992, s. 171–173. Polska nazwa za: Lidia Gąsowska, op. cit., s. 118.

10 jharad17, *Szczeniak [Whelp]*, przeł. Lampira7, 2012–2015 [on-line:] www.fanfiction.net/s/7798165 [dostęp: 16.07.2017].

11 Por. Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i kamień filozoficzny*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2000.

12 Por. *ibidem* s. 5–22.

Kanoniczny Harry bezsprzecznie jest bohaterem, jednak w *Szczeniaku*, między innymi poprzez przedstawienie wcześniejszej części życia chłopca, staje się on przede wszystkim ofiarą. Zachowanie Dursleyów, którzy już w kanonie wyraźnie faworyzowali swojego biologicznego syna Dudleya, w tej historii osiąga nowe wymiary okrucieństwa:

Późną nocą siedmioletni chłopiec, na którego szyi widniała obroża, ubrany jedynie w bokserki i starą, brudną koszulę kuzyna, przykucnął w kącie ogrodu. W upalne popołudnie wuj Vernon owinął łańcuch wokół jego szyi i połączył go z liną przypiętą do szopy¹³.

Tego typu historie, wpisujące się w nurt wyróżnianych przez Jenkinsa narracji *Hurt/Comfort*¹⁴, zwykle rozpoczynają się od momentu, w którym bohater zostaje złamany przez przeciwności losu. Oprócz – często dokładnie opisanych – traumatycznych wydarzeń, które spowodowały załamanie bohatera, skupiają się one na opiece nad nim. W *Szczeniaku* takim opiekunem staje się Severus Snape, który zgodnie z kanonem nienawidzi młodego Pottera od momentu pierwszego spotkania, a nawet wcześniej¹⁵. Także w fanowskiej historii motyw nienawiści przeniesionej z ojca na syna, pojawia się jeszcze przed spotkaniem Severusa i Harry'ego:

Severus nie widział chłopca, odkąd ujrzał go jako dziecko w ramionach matki. Nie chciał go zobaczyć. Przyływ zazdrości przy ich pierwszym spotkaniu, gdy wstrząśnięty ujrzał czarne włosy Jamesa nad cudownymi, zielonymi oczami Lily, było czymś więcej niż mógł znieść¹⁶.

13 jharad17, *Szczeniak...*, s. 1. Tu i w przypadku pozostałych przywoływanych w artykule *fanfiction* paginacja odnosi się do stron wątku na forum.

14 Henry Jenkins, op. cit., s. 178–179.

15 Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i kamień...*, s. 135.

16 jharad17, *Szczeniak...*, s. 3.

Jednak uczucie to znika w momencie, w którym antybohater¹⁷ zostaje zestawiony z tragiczną sytuacją dziecka. Severus staje się obrońcą chłopca, narażając dla niego swoje życie i zdrowie.

Jeszcze inaczej zreinterpretowana została postać Harry'ego Pottera w fanfiku *Kiedy Lwica walczy*¹⁸, który jest zgodny z kanonem aż do jego piątej części¹⁹ włącznie. Historia skupia się na walce z Voldemortem i pokazuje alternatywną wersję wojny w magicznym świecie. W tym opowiadaniu Harry staje się pomocnikiem (*sidekick*) tytułowej postaci – Hermiony Granger.

Opowiadanie to jest przykładem skupienia narracji na jednej z postaci drugoplanowych²⁰. Jednocześnie zmiana ta sprawia, że wcześniejszy protagonista – w tym wypadku Harry – traci swój status bohatera. Czyny, dzięki którym dotychczas był uważany za takiego, stały się mniej istotne, jedynie pomocnicze wobec działań nowej protagonistki. Harry nie jest już pogromcą Voldemorta – ostateczne starcie z Czarnym Panem zostaje wygrane przede wszystkim dzięki Hermionie²¹.

17 Biorąc pod uwagę fakt, że *Szczeniak* w oryginale zaczął być publikowany przed wydaniem ostatniej części serii, (w 2007 r.: por. jharad17, *Whelp* [on-line:] <https://www.fanfiction.net/s/3659602/6/Whelp> [dostęp: 16.07.2017]), działania Snape'a z punktu widzenia czytelnika należy uznać za moralnie niejednoznacznie. Dodatkowo jest on jedną z ulubionych postaci fanów, co sprawia, że można go określić jako antybohatera. Wydanie siódmej części nadaje mu status bohatera, między innymi poprzez reinterpretację jego czynów, podkreślającą jego poświęcenie dla sprawy i bohaterską śmierć. Por. Joanne K. Rowling, *Harry Potter i Insignia Śmierci*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2008, s. 673–707.

18 kayly silverstorm, *Kiedy Lwica walczy* [*When the Lioness Fight*], przeł. martanna, 2010–2014 [on-line:] <https://www.fanfiction.net/s/5643529> [dostęp: 16.07.2017].

19 Joanne Kathleen Rowling, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2004.

20 Por. Henry Jenkins, op. cit., s. 169–171.

21 Por. kayly silverstorm, op. cit.

Inną przemianę bohatera, jakim jest Harry, proponuje *Ulubieniec losu*²². Ta historia uwzględnia kanon do czwartej części powieści²³, zakładając podróż Harry’ego do przeszłości i zaprzyjaźnienie się z Tomem Riddlem, zanim ten stał się Lordem Voldemortem²⁴. Opowiadanie rozpoczyna pojawienie się młodego Czarnego Pana i jego naśladowców w dniu rozpoczęcia przez Pottera piątego roku nauki. W *Ulubieńcu losu* zarówno bohater, jak i czarny charakter stopniowo zmieniają się pod swoim wpływem, co rozpoczyna się jeszcze podczas pobytu Harry’ego w przeszłości. Już w pierwszym rozdziale sygnalizowane są zmiany, jakie zaszły w Potterze pod wpływem podróży w czasie: „Rok temu, przed tym, jak to wszystko się wydarzyło, zapewne poddałby się i o wszystkim jej opowiedział”²⁵. W konsekwencji tego procesu wzajemnego oddziaływania – obie główne postaci, Harry i Tom, stają się antybohaterami – utrzymują sympatię czytelnika, a ich motywacja i czyny przestają być stałe i łatwe do oceny moralnej. Potter zabija niewinną kobietę²⁶, a jednocześnie jest gotów poświęcić się dla dobra magicznego świata²⁷. Za to Riddle, choć nie ma najmniejszych skrupułów, by kogoś torturować lub zabić, za swój główny cel poczytuje poprawę warunków życia czarodziejów, przede wszystkim tych o mugolskich korzeniach²⁸, a jego działania doprowadzają do pokonania Voldemorta²⁹.

22 The Fictionist, *Ulubieniec Losu [Fate’s Favourite]*, przeł. Panna Mi, 2012–2013 [on-line:] <https://www.fanfiction.net/s/8285396> [dostęp: 16.07.2017].

23 Joanne K. Rowling, *Harry Potter i czara ognia*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2001.

24 Pobyt Harry’ego w przeszłości autorka zaczęła opisywać w nieukończonym prequelu: The Fictionist, *Gracz Przeszłości [Past’s Player]*, przeł. Panna Mi, 2013–... [on-line:] <https://www.fanfiction.net/s/9347624> [dostęp: 16.07.2017].

25 The Fictionist, *Ulubieniec...*, s. 1.

26 Por. ibidem, s. 139.

27 Por. ibidem, s. 106.

28 Por. ibidem, s. 136.

29 Por. ibidem, s. 148.

Fanfik ten pokazuje kolejny wątek częsty w tego typu reinterpretacjach – główną motywacją postaci jest uczucie. Miłość sprawia, że bohaterowie zaczynają postępować w sposób amoralny, a czarne charaktery stają się obrońcami, gotowym oddać za innych swoje życie. Istotne w tego typu historiach jest to, że przemiana postaci nie jest całkowita, przez co nie są to narracje dotyczące upadku bohatera czy odkupienia złoczyńcy. Częścią tematyki tego typu opowiadań są zmagania postaci z tą nagłą zmianą charakterologiczną – bohaterowie zaczynają wątpić w swoją dobroć, czarne charaktery zastanawiają się z kolei, czy wciąż przysługuje im ten tytuł. Między innymi właśnie ich rozważania skutkują pewną moralną płynnością – niepewni nowego statusu próbują, szczególnie na początku, przekonać siebie i innych, że wciąż są sobą.

Jednym z istotniejszych tekstów tworzących kanon uniwersum Marvela jest utwór *Avengers*³⁰, w którym pojawiają się znane z wcześniejszych filmów postacie, by razem zapobiec inwazji obcych pod wodzą Lokiego – czarnego charakteru, a jednocześnie jednego z ulubieńców widzów. Nie ulega wątpliwości, że Loki jest zły – jeszcze w poprzednim filmie z jego udziałem, *Thorze*³¹, jako władca Asgardu próbuje zabić Thora i zniszczyć planetę zamieszkaną przez Lodowych Gigantów. W *Avengers* powraca z armią Chitauri, by zemścić się na bogu burzy i zawładnąć Ziemią, zabijając lub magicznie podporządkowując sobie wszystkich, którzy stają mu na drodze.

Loki-złoczyńca obecny jest w *fanfiction Avengers: A Deal with the Devil*³². W tym opowiadaniu staje się on współnikiem Tony’ego Starka – jednego z bohaterów, którzy przyczynili się do uratowania Ziemi – w jego misji zniszczenia T.A.R.C.Z.Y (w oryginale S.H.I.E.L.D), czyli organizacji odpowiedzialnej

³⁰ *Avengers*, reż. Joss Whedon, USA 2012.

³¹ *Thor*, reż. Kenneth Branagh, USA 2011.

³² IBegToDreamAndDiffer, *Avengers: A Deal with the Devil*, 2014–... [on-line:] <http://archiveofourown.org/works/1163358> [dostęp: 20.07.2017].

za bezpieczeństwo świata. Choć sposób opowiadania tej historii wzbudza w czytelniku sympatię wobec dwójki głównych postaci, nie można ich uznać za antybohaterów, ponieważ ich działania są jednoznacznie negatywne.

- Chcę TARCZY prawie zniszczonej, Avengersów także – powiedział Tony.
- Pragniesz zabić ich wszystkich? – zapytał Loki.
- Większość z nich – powiedział Tony – naprawdę, jaką ma się frajdę z bycia złym bez bohaterów do zabawy?³³.

Iron Man jest motywowany chęcią zemsty, a podczas realizacji swojego planu nie zwraca uwagi na ilość osób, które przy tym giną, doskonale wpisując się w schemat czarnego charakteru³⁴.

Ten typ historii wbrew pozorom nie jest podobny do wcześniej opisywanego *Ułubieńca Losu*. Tutaj bohater zmienił się nie ze względu na uczucie, ale wcześniej, pod wpływem wymyślonej przez autora interpretacji wydarzeń, w tym wypadku powodów, dla których Tony Stark stał się częścią drużyny obrońców Ziemi³⁵. Zrównał się moralnie z ukochanym, zanim się z nim związał, przez co tego opowiadanie nie przedstawia dylematów moralnych upadającego bohatera, ponieważ rozpoczyna się już po jego przemianie, a kluczowe dla tej metamorfozy wydarzenia pojawiają się jedynie jako wspomnienia lub opowieści w dialogach.

W fandomie, szczególnie tej jego części, która pisze historie zawierające

33 „I want SHIELD near-destroyed, the Avengers too,» Tony said. [...]

»You wish to kill them all?« Loki questioned.

»Most of them,« Tony said, »because really, where’s the fun in being evil without some heroes to play with?«” (ibidem).

34 „Perhaps the clearest [element of its definition] is that villain represents evil. They fight for selfish, immoral interests. Jealousy or envy is one motive that drives evil” (Scott T. Allison, George R. Goethals, op. cit., s. 16).

35 Por. *IBegToDreamAndDiffer*, op. cit.

wyżej wspomniany *pairing*, popularna jest reinterpretacja udziału Lokiego w inwazji na Ziemię. Często przyjmuje się interpretację boga jako ofiary, odwołując się do wydarzeń przedstawionych jeszcze w *Thorze*, kiedy Loki upuszcza berło i spada w otchłań, gdzie spotyka Thanosa, pod którego kontrolą znajduje się podczas inwazji³⁶ – taką wykładnię przyjmuje na przykład opowiadanie Hadlathneth *Ratuj nas*³⁷. Jeszcze dalej posunęła reinterpretację Lokiego jldw w faniku *Finding Trouble*³⁸, gdzie bóg, jak w poprzednim wspomnianym tekście, jest kontrolowany, ale zamiast ofiarą, zostaje bohaterem. Od momentu wymknięcia się spod kontroli stara się pomóc Avengersom zatrzymać inwazję. „Chitauri trzeba powstrzymać”³⁹, brzmiały jedno z pierwszych słów wypowiedzianych przez niego po odzyskaniu pełni władz umysłowych. W dalszej części opowiadania jego status bohatera zostaje utrwalony – Loki bierze udział w walce z kolejnymi ponadnaturalnymi przeciwnikami drużyny i staje się centralną postacią w późniejszym konflikcie⁴⁰.

Co ciekawe, ten typ historii zakłada jedynie zmianę interpretacji działań danej postaci, w żaden sposób nie modyfikując przebiegu tych wydarzeń, a jednocześnie sprawiając, że drastycznie zmienia się sposób ich moralnej oceny. Takie reinterpretacje nie tylko są źródłem nowych historii, ale także wpływają na sposób interpretacji kanonu⁴¹.

36 Związek Thanosa z inwazją kanonicznie jest niedookreślony, co pozwala na tworzenie wielu fanowskich interpretacji. Por. *Avengers...*

37 Hadlathneth, *Ratuj nas*, 2015–... [on-line:] <http://archiveofourown.org/works/4405742> [dostęp: 16.07.2017].

38 jldw, *Finding Trouble*, 2016–2017 [on-line:] <http://archiveofourown.org/works/7762708> [dostęp: 01.08.2017].

39 „The Chitauri need to be stopped” (ibidem, *Chapter 1: Trouble for Loki*).

40 Por. ibidem, *Chapter 65: The Trouble with the Djofullin*.

41 Por. Abigail Derecho, *Archontic Literature, A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction*, [w:] *Fan fiction and...*, s. 76–77.

Fanfiki opisujące uniwersum Marvela stanowią świetny przykład reinterpretacji antybohaterów. Po wydarzeniach przedstawionych w *Kapitanie Ameryce: Wojnie bohaterów*⁴² dwie główne postacie – Steve Rogers (Kapitan Ameryka) i wspomniany wcześniej Tony Stark (Iron Man) – z bohaterów stają się antybohaterami. Wątek ich ambiwalentnego moralnie postępowania obecny był już podczas kampanii promocyjnej tego filmu, która posługiwała się hashtagami #TeamIronMan i #TeamCaptainAmerica, podkreślając w ten sposób fakt, że zachowania tych bohaterów, a także pozostałych postaci uczestniczących w konflikcie, nie da się wpisać w schemat obecny w poprzednich filmach uniwersum: starcia między bohaterem i złoczyńcą.

Inaczej patrzą na to fani tych dwóch postaci. Dobrym tego przykładem jest tekst *Nobody's hero*⁴³, który przedstawia wydarzenia rozgrywające się tuż po zakończeniu fabuły wspomnianego wyżej filmu. Tony Stark przeżywa kolejne załamanie nerwowe, z którego stopniowo wychodzi przy pomocy starych i nowych przyjaciół. Jest on niewątpliwie ofiarą opisywanych wydarzeń. Pod tym względem historia doskonale wpisuje się w schemat opowiadań *Hurt/Comfort*, przedstawiając ogrom cierpienia protagonisty i jego powrót do normalności. Natomiast Steve Rogers i postacie, które opowiedziały się po jego stronie, są w *Nobody's hero* interpretowane jednoznacznie negatywnie. Pokazując ich motywacje, autorka skupiła się na ich krańcowym egoizmie lub chęci zemsty. Istotny jest także fakt, że postaci te nie okazują skruchy, zetknąwszy się z ogromem szkód i śmierci, jakie były konsekwencją ich działań. W konsekwencji jedynie Scott Lang – postać, która przechodzi ze strony Kapitana na stronę Iron Mana – budzi choć odrobinę sympatii czytelników.

⁴² *Kapitan Ameryka: Wojna bohaterów* [*Captain America: Civil War*], reż. Anthony Russo, Joe Russo, USA 2016.

⁴³ boleyn13, *Nobody's heroes*, 2016–2017 [on-line:] <http://archiveofourown.org/works/7986607> [dostęp: 16.07.2017].

Można to łatwo zauważyć, czytając komentarze pojawiające się pod poszczególnymi rozdziałami tekstu.

W tym wypadku autorka opowiadania manipulowała jedynie wydarzeniami późniejszymi niż te przedstawione w filmach. Napisała kontynuację w taki sposób, by ocena postępowania postaci przedstawionych w fanfiku rzutowała na ich ocenę podczas oglądania filmów z uniwersum. W tego typu narracjach świat zostaje uproszczony pod względem aksjologicznym, a interpretacja działań postaci staje się jednoznaczna⁴⁴. Przedstawianie nielubianej postaci jako (czasem wręcz karykaturalnie) złej jest na tyle częste, że posiada swoją nazwę – *bashing*.

Jak widać, fani manipulują kanonicznymi postaciami, w dowolny sposób zmieniając ich motywację, by dopasować ją do własnej interpretacji świata przedstawionego. Czarny charakter, nie zmieniając swego postępowania, może okazać się bohaterem, a bohater – jedynie ofiarą wydarzeń. „Te interpretacje postaci i kanonicznych scen często są ze sobą sprzeczne, a jednocześnie uzupełniają siebie nawzajem i tekst źródłowy”⁴⁵.

Wydawałoby się, że ograniczeniem jest tylko wyobraźnia autora⁴⁶. Jednak nawet przyglądając się tym kilku historiom zaprezentowanym w niniejszym artykule, można zauważyć, że reinterpretacja rysów charakterologicznych postaci w *fanfiction* rządzi się swoimi prawami i podlega pewnym obostrzeniom⁴⁷.

44 Por. Eugeniusz Jaworski, Ewa Kosowska, op. cit, s. 20; Deborah Kaplan, *Construction of Fan Fiction Character Through Narrative*, [w:] *Fan fiction and...*, s. 150.

45 „These multitudes of interpretations of characters and canon scenes are often contradictory yet complementary to one another and the source text” (Kristina Busse, Karen Hellekson, *Introduction. Work in Progress*, [w:] *Fan fiction and...*, 7).

46 Por. Francesca Coppa, *Writing Bodies in Space. Media Fan Fiction as Theatrical Performance*, [w:] *Fan fiction and...*, s. 237.

47 Por. Louisa Ellen Stein, „This Dratted Thing”. *Fannish Storytelling Through New Media*, [w:] *Fan fiction and...*, s. 248–249.

Od tego, kim postać stanie się w nowej wersji historii, zależy między innymi to, jaki gatunek reprezentuje dany tekst i jakie schematy postaci zawiera. Wspomniane dwukrotnie *fanfiction* typu *Hurt/Comfort* wymagają wypełnienia roli ofiary, jej oprawcy i jej opiekuna. Wybór postaci do obsadzenia tych ról wiąże się z odpowiednią oceną ich moralności. Kolejnym istotnym czynnikiem jest typ *pairingu*⁴⁸. Stworzenie romantycznego związku między postaciami z dwóch różnych stron barykady wymaga albo zmiany poglądów jednej z nich (jak w *Avengers: A Deal with the Devil*), albo pokazania, że tak naprawdę obie dążą do tego samego (jak w *Ulubieńcu Losu*), albo wreszcie usunięcia owej barykady (nieomawiane w tym artykule historie tworzące alternatywne światy). Rola *pairingów* jest na tyle duża, że można mówić o fanonach z nimi związanych, które proponując reinterpretację kanonu wpisującą weń dany związek, zmieniają ocenę i sposób patrzenia na całość historii, nie tylko na wydarzenia bezpośrednio związane z parą kochanków⁴⁹.

O ile literatura przedmiotowa podkreśla związek kanonu z fanonem, na którym oparte są fanowskie reinterpretacje, to jednak istotniejszą rolę odgrywają subiektywne czynniki. Sympatia do postaci Lokiego, ujawniająca się w próbach jego wybielania czy usprawiedliwiania, w dużej mierze wynika z sympatii do Toma Hiddlestona, aktora wcielającego się w tę rolę⁵⁰.

Także stopień ingerencji w tekst kanoniczny zależy jedynie od chęci autora i tego, w jakim stopniu historia, którą chce on opowiedzieć, może być z tym kanonem zgodna. Nie ma to jednak żadnego wpływu na reinterpretację postaci i podejście do jej moralności: wynikają one z opinii i nastawienia

48 O istocie *pairingów* w fandomie – por. Catherine Driscoll, *One True Pairing. The Romance of Pornography and the Pornography of Romance*, [w:] *Fan fiction and...*, s. 84–85.

49 O wpływie interpretacji poszczególnych scen na interpretację całości – por. Henry Jenkins, op. cit., s. 139.

50 Widoczne choćby w reakcji fanów na pojawienie się aktora na Comic Conie w 2013 roku.

danej części fandomu .

Kanon jest tylko bazą, którą autor *fanfiction* uzupełnia, używając detali wybieranych przez fanon danego *pairingu*. Zmiana statusu postaci wymaga jedynie przedstawienia kanonicznych wydarzeń w taki sposób, by czytelnik opowiadania nie miał wątpliwości co do moralności danej postaci. Łatwość, z jaką poszczególni twórcy fanfików manipulują kanonicznymi wydarzeniami, by pokazać daną postać po wybranej przez siebie stronie, dodatkowo podkreśla subiektywność kategorii bohatera, antybohatera i złoczyńcy, w które wpisuje się postaci z tekstów kultury.

Filmografia

Ant-Man, reż. Peyton Reed, USA 2015.

Avengers, reż. Joss Whedon, USA 2012.

Avengers: Czas Ultrona [*Avengers: Age of Ultron*], reż. Joss Whedon, USA 2015.

boleyn13, *Nobody's heroes*, 2016–2017 [on-line:] <http://archiveofourown.org/works/7986607>
[dostęp: 16.07.2017].

Iron Man, reż. Jon Favreau, USA 2008.

Iron Man 2, reż. Jon Favreau, USA 2010.

Iron Man 3 [*Iron Man Three*], reż. Shane Black, USA 2013.

Kapitan Ameryka: Pierwsze starcie [*Captain America: The First Avenger*], reż. Joe Johnson, USA 2011.

Kapitan Ameryka: Wojna bohaterów [*Captain America: Civil War*], reż. Anthony Russo, Joe Russo, USA 2016.

Kapitan Ameryka: Zimowy żołnierz [*Captain America: The Winter Soldier*], reż. Anthony Russo, Joe Russo, USA 2014.

Strażnicy galaktyki [*Guardians of the Galaxy*], reż. James Gunn, USA, Wielka Brytania 2014.

Hadlathneth, *Ratuj nas*, 2015–... [on-line:] <http://archiveofourown.org/works/4405742> [dostęp: 16.07.2017].

Thor, reż. Kenneth Branagh, USA 2011.

Thor: Mroczny świat [Thor: The Dark World], reż. Alan Taylor, USA 2013.

Literatura podmiotu

IBegToDreamAndDiffer, *Avengers: A Deal with the Devil*, 2014–... [on-line:] <http://archiveofourown.org/works/1163358> [dostęp: 20.07.2017].

jharad17, *Szczeniak [Whelp]*, przeł. Lampira7, 2012–2015 [on-line:] <https://www.fanfiction.net/s/7798165> [dostęp: 16.07.2017].

jldw, *Finding Trouble*, 2016–2017 [on-line:] <http://archiveofourown.org/works/7762708> [dostęp: 01.08.2017].

kayly silverstorm, *Kiedy Lwica walczy [When the Lioness Fight]*, przeł. martanna, 2010–2014 [on-line:] <https://www.fanfiction.net/s/5643529> [dostęp: 16.07.2017].

Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Czara Ognia*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2001.

Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Insygnia Śmierci*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2008.

Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Kamień Filozoficzny*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2000.

Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Komnata Tajemnic*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2000.

Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Księżę Półkrwi*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2005.

Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i więzień Azkabanu*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań, 2001.

Rowling Joanne Kathleen, *Harry Potter i Zakon Feniksa*, przeł. Andrzej Polkowski, Poznań 2004.

The Fictionist, *Gracz Przeszłości [Past's Player]*, przeł. Panna Mi, 2013–... [on-line:] <https://www.fanfiction.net/s/9347624> [dostęp: 16.07.2017].

(Re)Interpretacje bohatera, antybohatera i złoczyńcy w fikcji fanowskiej

The Fictionist, *Ulubieniec Losu* [Fate's Favourite], przeł. Panna Mi, 2012–2013 [on-line:] <https://www.fanfiction.net/s/8285396> [dostęp: 16.07.2017].

Literatura przedmiotu

Allison Scott T., Goethals George R., *Heroes: what they do & why we need them*, New York 2011.

Błażejczyk Michał, *Kim jest antybohater?*, „Zeszyty Komiksowe” 2004, nr 1 [on-line:] http://www.zeszytykomiksowe.org/zeszytykomiksowe/pdf/nr1_kim_jest_antybohater.pdf [dostęp: 06.07.2017].

Darska Bernadetta, *Zamiast wstępu. O fascynacji serialowym złem, czyli dlaczego lubimy oglądać na ekranach tych, których w rzeczywistości nie chcielibyśmy spotkać*, [w:] eadem, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Gdańsk 2012, s. 5–29.

Fan fiction and fan communities in the age of the Internet: new essays, ed. Karen Hellekson, Kristina Busse, Jefferson 2006.

Gąsowska Lidia, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Kraków 2015.

Januszkiewicz Michał, *Antybohater: kategoria modernistycznej literatury i antropologii literatury*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. Mieczysław Dąbrowski, Tomasz Wójcik, Warszawa 2004, s. 299–310.

Jaworski Eugeniusz, Kosowska Ewa, *Bohater w kulturze współczesnej. Wybrane zagadnienia*, [w:] *Bohater w kulturze współczesnej. Wybrane problemy*, red. Tadeusz Kłak, Katowice 1990, s. 9–27.

Jenkins Henry, *Textual poachers. Television fans & participatory culture*, New York – London 1992.

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze
red. M. Błaszowska i T. P. Bocheński, Kraków 2017, s. 61–79

MACIEJ NAWROCKI

Katedra Historii Literatury Staropolskiej Wydział Polonistyki UJ

Everyman ma na imię Stanley

Analiza porównawcza moralitetu *The Somonyng of Everyman*
i gry wideo *The Stanley Parable*

Wprowadzenie

Gra wideo *The Stanley Parable* niewątpliwie nie jest typowym tekstem kultury współczesnej. Częściowo właśnie z tego względu nawet kilka lat od wydania pierwszej wersji pozostaje ona częstym obiektem analiz badaczy szeroko rozumianego groznawstwa. Trudno pominąć przy jej omawianiu liczne konteksty filozoficzne i literackie, zwłaszcza te związane z tradycją postmodernistyczną; jeden z twórców gry, Davey Wreden, przy okazji wywiadów jasno wskazuje na swoje ponowoczesne inspiracje¹. Co zrozumiałe, znaczna większość artykułów oraz wypowiedzi krytycznych na temat *The Stanley Parable* poświęcona jest właśnie relacjom gry ze współczesną humanistyką – zarówno teorią, jak i innymi tekstami kultury. Jednakże, co ciekawe, wiele recenzji (choć pewnie nie do końca celowo lub nawet świadomie) przywołuje tu także inny, pochodzący ze znacznie wcześniejszej, średniowiecznej

1 Por. np. *Interview with Davey Wreden, creator of The Stanley Parable* [on-line:] <http://www.gatheryourparty.com/2012/06/12/stanley-parable-intervie/> [dostęp: 01.08.2017].

tradycji kontekst: główny bohater gry, czyli tytułowy Stanley, często bywa bowiem określany mianem *everymana*². Mimo że samo słowo jest już co najmniej od początków XX wieku w angielszczyźnie rzeczownikiem pospolitym, oznaczającym zwykłego, typowego człowieka³, to jego obecność w tym języku sięga prawdopodobnie końcówki XIV stulecia, bo właśnie z tamtego okresu pochodzi słynny moralitet anonimowego autorstwa, *The Somonyng of Everyman*.

Celem niniejszego artykułu jest zestawienie tych dwóch tekstów kultury – *The Stanley Parable* i *The Somonyng of Everyman* – a w centrum moich rozważań znaleźli się ich bohaterowie tytułowi. Choć początkowo wydaje się, że obydwie dzieła odróżnia od siebie prawie wszystko, to jednak perspektywa porównawcza, jaka zarysowuje się podczas takiej analizy, pozwala spojrzeć na nie pod nowym i interesującym kątem. W tym miejscu należy zastrzec, że nie interesują mnie kwestie bezpośredniego wpływu dramatu na grę wideo; co więcej – uważam nawet, co wypada powiedzieć dobitnie, że nazywanie bohatera gry Wredena *everymanem* jest w przypadku wspomnianych recenzentów kwestią zwyczaju językowego, nie zaś świadomego odwołania do średniowiecznego kontekstu. Tym niemniej pewne podobieństwa formalne, a nawet treściowe, występujące między omawianymi dziełami w mojej opinii pozwalają na takie zestawienie.

2 Por. np. Philip Kollar, *The Stanley Parable Review: The Soul of Wit* [on-line:] <https://www.polygon.com/2013/10/17/4849998/stanley-parable-review> [dostęp 01.08.2017], D. Solberg *The Stanley Parable Review: A Review of The Stanley Parable*, [on-line:] <https://killscreen.com/articles/stanley-parable-review/> [dostęp: 01.08.2017].

3 Hasło: *everyman*, [w:] *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary. Tenth Edition*, Springfield, MA 2002.

Everyman ma na imię Stanley

Everyman, czyli kto?

Moralitet *The Somonyng of Everyman* (wydawany także pod skróconym tytułem *Everyman*) to krótkka, alegoryczna sztuka, napisana prawdopodobnie w Anglii Edwarda IV (1461–1483)⁴. Do dziś nie wiadomo, czy jest to dzieło oryginalne, czy zaledwie swobodny przekład niderlandzkiego utworu *Elckerlijc* – z dużą dozą pewności natomiast w obliczu podobieństwa obu utworów można przypuszczać, że pozostają one wobec siebie w bezpośrednim związku uprzedniości i następstwa⁵. O ile pytanie o to, które z tych dzieł było wcześniejsze, nie będzie w najmniejszym stopniu przedmiotem mojego wywodu, o tyle istotny jest fakt popularności tego typu utworów w późnośredniowiecznej Europie – świadczy o nim właśnie potrzeba przekładu i rozprzestrzenianie się moralitetu w różnych kręgach kulturowych i językowych. Zanim jednak mowa będzie o rzeczach najbardziej interesujących w kontekście *The Stanley Parable*, czyli o kwestiach gatunkowych, a w szczególności o konstrukcji postaci głównego bohatera, warto pokrótce przybliżyć samą treść utworu.

Akcja rozpoczyna się w momencie, kiedy rozsierzony grzesznym zachowaniem ludzkości Bóg decyduje się posłać na ziemię swojego „potężnego posłańca”, czyli Śmierć, żeby ta przyprowadziła przed jego sądne oblicze „każdego człowieka”:

Go thou to euery man
And shewe hym in my name
A pylgrymage he must on hym take
Which he in no wyse may escape

4 Por. Montrose J. Moses, *Introduction*, [w:] *Everyman, a morality play*, New York 1908, s. 74.

5 Por. np. E. R. Tigg, *Is “Elckerlijc” prior to “Everyman”?*, „The Journal of English and Germanic Philology” 1939, No. 4, s. 568–596.

And that he brynge with hym a sure rekenynge
Without delay or ony taryenge⁶.

Skonfrontowany ze Śmiercią i zobowiązany do stawienia się na Boskim sądzie Everyman, zanim wyruszy w drogę, musi znaleźć odpowiedniego towarzysza podróży. Od tej chwili akcja sztuki składa się w zasadzie wyłącznie ze spotkań Everymana z alegorycznymi postaciami, wyobrażającymi ziemskie relacje między ludźmi (Fellowship, Cousin, Kindred), dobra doczesne (Goods), sakramenty święte (Confession) czy inne pojęcia abstrakcyjne (Knowledge, Good Deeds, Five Wits, Beauty, Strength i tak dalej). Szybko okazuje się, że w obliczu „pielgrzymki” do wieczności wszystko to, co ziemskie – rodzina, przyjaciele, bogactwa i rzeczy materialne – okazuje się niewystarczające i zbyteczne, bowiem jedyna towarzyszka gotowa wesprzeć Everymana przed Stwórcą, to postać symbolizująca jego Dobre Uczynki. W chwili pierwszego spotkania jest jednak zbyt słaba, by nawet wstać, ponieważ tytułowy bohater nigdy nie troszczył się o pobożne życie; niezbędnego lekarstwa dostarczyć może jedynie Spowiedź.

Kiedy Everyman – opatrzony sakramentami i właściwie pouczony – jest gotowy do tego, by stanąć przed sądem, opuszczają go także wszyscy przewodnicy po ziemskim świecie: Wiedza, Rozsądek, Pięć Zmysłów, Siła, Piękno; bohater powierza swoją duszę Bogu i zmierza ku niemu wraz ze swoimi Dobrymi Uczynkami. W niebie witają go anielskie słowa:

Come excellente electe spouse to Iesu
Here aboute thou shalte go
Bycause of thy synguler vertue

⁶ *Everyman*, ed. W. W. Greg, Louvain 1904, s. 5. Większe cytaty zostawiam w pisowni oryginalnej, natomiast ze względu na lepszą czytelność zdecydowałem się w ramach wywodu uwspółcześnić imiona postaci moralitetu.

Everyman ma na imię Stanley

Now the soule is taken the body fro
Thy rekenynge is crystall clere
Now shalte thou in to the heuenly spere
Vnto the whiche all ye shall come
That lyueth well before the daye of dome⁷.

Tekst sztuki zamyka wygłoszony przez postać Doktora (Uczzonego) morał, krótki i prosty, w dobitny sposób rekapitulujący główne przesłanie o powszechności i nieuchronności śmierci oraz o konieczności pobożnego życia.

The Somonyng of Everyman to z pewnością jeden z bardziej rozpoznawalnych (jeśli w ogóle nie najbardziej rozpoznawalny spośród wszystkich) moralitetów. Chociaż nie jest on może do końca dziełem reprezentatywnym dla teatru późnego średniowiecza, tak angielskiego, jak i w ogóle europejskiego⁸, to jednak nie można zignorować faktu popularności tego utworu oraz całego gatunku, do którego przynależy. Popularność rozumiem tu zresztą dwojako. Po pierwsze, jak już wspominałem wcześniej, fakt przekładu w późnym średniowieczu czy wczesnej nowożytności jest świadectwem zainteresowania wykraczającego poza krąg kulturowy rodzimy dla danego tekstu, a zachowanie kilku wydań w języku angielskim pochodzących z różnych okresów⁹ zdaje się potwierdzać hipotezę o stosunkowo szerokim gronie odbiorców tego dramatu. Po drugie, warto zwrócić szczególną uwagę na charakter widowisk

7 Ibidem, s. 31.

8 Rzecz jasna, żeby pozostać moralitetem, *The Somonyng...* mieści się w stosunkowo sztywnych ramach kompozycyjnych gatunku, tym niemniej wielu badaczy zwracało już uwagę na jego odrębność wobec korpusu innych moralitetów. Por. np. Roger A. Ladd, „*My condicion is mannes soule to kill*” – *Everyman’s Mercantile Salvation*, „*Comparative Drama*” 2007, No. 1, s. 57; William Munson, *Knowing and Doing in Everyman*, „*The Chaucer Review*” 1985, No. 3, s. 252.

9 Por. np. Montrose J. Moses, op. cit., s. 76.

sakralnych, wystawianych na podstawie moralitetów, które w mojej opinii można by nazwać tekstami kultury popularnej – przychyliam się tu do zdania, że interpretowanie *The Somonyng of Everyman* w oderwaniu od jego scenicznej specyfiki jest przedsięwzięciem w najlepszym przypadku metodologicznie wątpliwym¹⁰.

Popularny charakter średniowiecznych widowisk religijnych nie budzi raczej wątpliwości. Teatralizacja poszczególnych elementów nabożeństwa¹¹ postępowała ze względu na szerokie masy wiernych – z jednej strony najczęściej niewystarczająco wykształcone, by znać język odprawiania liturgii, z drugiej zaś wyczulone na obrazowość i dramatyczność przekazu¹². Moralitet, który rozwijał się w północnej Europie na przestrzeni ostatnich stuleci średniowiecza¹³, wydaje się stosunkowo dojrzałym wyrazem tej tendencji; głównym chwytem retorycznym tego rodzaju utworów jest bowiem alegoria, której nieodłącznymi cechami są przecież obrazowość i prostota. Jak pisał Elbert N. S. Thompson, rosnąca rola dramatu religijnego przyczyniła się w średniowieczu do zmiany sposobu porozumiewania się z wiernymi w ogóle:

Duchowieństwo odnalazło w powszechnym impulsie dramatycznym epoki nie tylko swoje medium komunikacji; odnalazło w nim również swoją metodę podawczą; użycie alegorii jako środka pozwalającego ucieleśnić jakąś zasadę moralną, co jest wyróżniającą cechą moralitetów, wynikło wprost z niemożności pojęcia

10 Por. Stanton. B. Garner Jr., *Theatricality in Mankind and Everyman*, „Studies in Philology” 1987, No. 3, s. 272.

11 Por. np. Teresa Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2008, s. 237.

12 Por. np. Montrose J. Moses, op. cit., passim.

13 Por. Teresa Michałowska, op. cit., s. 241.

Everyman ma na imię Stanley

czystych abstrakcji przez umysł oraz będącej tego konsekwencją tendencji do reprezentowania ich jako żywych istot¹⁴.

Nawet najbardziej pobieżna znajomość chrześcijańskiej eschatologii pomaga z grubsza określić przesłanie *The Somonyng of Everyman*; także dziś, ponad pięćset lat od powstania tego tekstu wydaje się on dość czytelny w warstwie dogmatycznej i nie jest rażąco sprzeczny ze zrębami współczesnego chrześcijańskiego myślenia o zbawieniu „każdego człowieka”. Tym niemniej (co może się czytelnikowi wydać banalne, ale jednak należy tu tę myśl sformułować) sądzę, że nie istnieją dzieła w swoim zamyśle doskonale uniwersalne, to jest takie, których odbiorcą modelowym jest rzeczywiście każdy, bez względu na chociażby bardzo szeroko rozumiane uwarunkowania społeczne.

W takim właśnie kontekście chciałbym osadzić interpretację głównej postaci moralitetu – o ile głównym celem sztuki jest przekazywanie wartości *stricte* uniwersalnych, o tyle sam Everyman z pewnością nie wyobraża w równym stopniu każdego żyjącego człowieka. Tym samym prawdopodobnie odbiorca bliższy temu modelowi skuteczniej może odczytać kod utworu. Rzecz jasna niemożliwe jest definitywne rozstrzygnięcie tego, na jakim poziomie (i czy w ogóle) z tą postacią utożsamiała się średniowieczna publiczność i jak różnił się jej odbiór ze względu na klasę społeczną, płeć czy wykształcenie danego widza. Można jednak – z dużą dozą ostrożności – próbować odnaleźć i określić

14 „The clergy found not only its medium of communication in the widespread dramatic impulse of the age; they found in it as well their expository method; the use of allegory as a means of embodying moral principle, which is the distinctive feature of the moralities, sprang directly from the inability of the mind to conceive sheer abstractions, and the consequent tendency to represent them as living beings” (Elbert N. S. Thompson, *The English Moral Plays*, „Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences” 1910, Vol. 14, s. 308). O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia filologiczne własne – M. N.

takie konkretne cechy Everymana, które oddzielają go od bycia doskonale przezroczystą alegorią człowieka.

Wiele spośród prac analizujących *The Somonyng of Everyman* skupia się na licznych i znaczących motywach sztuki dotyczących kupiectwa¹⁵. Roger A. Ladd sugeruje nawet wprost, że w przypadku tego tekstu „każdy człowiek” oznacza po prostu „każdy kupiec”¹⁶. Rzeczywiście wydaje się bardzo prawdopodobne, że Everyman trudni się właśnie tą profesją: jest dobrze ubranym mężczyzną z licznymi, ale powierzchownymi kontaktami, Śmierć znajduje go w drodze, a jego ostatnią ziemską nadzieją są piętrzące się w skrzyniach i worach doczesne dobra (Goods).

Popularnym motywem średniowiecznej twórczości o tematyce kupieckiej jest gra słów oparta na podwójnym znaczeniu „good” (obecnym zresztą także w języku polskim) – dobro może być rozumiane zarówno w kontekście aksjologicznym, jak i ekonomicznym¹⁷. Otóż tę samą grę możemy zauważyć w *The Somonyng of Everyman*: wyraźnie przeciwstawione zostały sobie alegorie dobrych uczynków i dóbr doczesnych – te pierwsze, o które bohater nie dbał, towarzyszą mu do samego końca i chronią go od ostatecznego potępienia, zaś te drugie, którym poświęcił całe dotychczasowe życie, opuszczają go w godzinie największej potrzeby i zostawiają z pustymi rękoma.

Ironia jako kategoria estetyczna jest bardzo istotną częścią omawianego moralitetu¹⁸. To najbardziej wymowny i dosyć częsty tryb, w jakim komunikują się z bohaterem postaci symbolizujące świat doczesny. Wartości, którym hołdował Everyman, ulegają wykoślawieniu albo całkowitemu odwróceniu;

¹⁵ Stan dyskusji na ten temat – por. Roger A. Ladd, op. cit., s. 58–62.

¹⁶ Ibidem, s. 58.

¹⁷ Por. ibidem, s. 65.

¹⁸ Por. np. Elizabeth Harper, Britt Mize, *Material Economy, Spiritual Economy, and Social Critique in “Everyman”*, „Comparative Drama” 2006, No. 3, s. 288–291.

Everyman ma na imię Stanley

do stosunkowo niewielu komicznych momentów utworu należą chociażby te, w których alegorie Przyjaźni i Rodziny wymawiają się od udzielenia głównemu bohaterowi pomocy. Żeby jednak możliwe było uzyskanie efektu dystansu od świata rzeczywistego, muszą istnieć pewne konkretne ramy odniesienia do tego świata – mogą one być nawet bardzo luźne i, jak sądzę, mamy z takimi do czynienia w tym przypadku, tym niemniej wymuszają one pewne doprecyzowanie postaci głównego bohatera poprzez osadzenie go w określonym kontekście społecznym. Co więcej, nie wyklucza to wcale potencjalnej uniwersalności głównego przesłania i łatwości odbioru dzieła, wprowadza natomiast dodatkowy kod kulturowy, który warto uwzględnić przy interpretacji.

Można więc tym samym jednocześnie krytycznie podchodzić do wizerunku Everymana jako pozbawionej właściwości alegorii każdego człowieka, ale także zgodzić się ze słowami Thomasa S. Eliota, który *The Somyng of Everyman* uważał za dzieło wysokiej klasy, skutecznie oddziałujące na zróżnicowaną publiczność na wielu poziomach:

To, co religijne, i to, co dramatyczne, nie tylko się przeplata, ale całkowicie się łączy. Everyman jest z jednej strony ludzką duszą w obliczu ostateczności, z drugiej zaś jakimś człowiekiem w niebezpiecznym położeniu, z którego zastanawiamy się, jak się wydostanie – z zainteresowaniem tak dużym, jak to, z którym czekamy na ucieczkę filmowego bohatera, związanego i bezbronnego, w chatce, pod którą jego wrogowie mają właśnie podłożyć ogień¹⁹.

19 „The religious and the dramatic are not merely combined, but wholly fused. Everyman is on the one hand the human soul in extremity, and on the other any man in any dangerous position from which we wonder how he is going to escape – with as keen interest as that with which we wait for the escape of the film hero, bound and helpless in a hut to which his enemies are about to set fire” (cyt. za: Thomas F. van Laan, *Everyman. A Structural Analysis*, „PMLA” 1963, No. 5, s. 465).

Gra w Everymana

Niezwykle ważnym pomostem łączącym obydwie teksty kultury, którym poświęciłem ten esej, jest samo słowo „gra”. Odgrywanie postaci, charakterystyczne zarówno dla spektaklu, jak i dla gry wideo, to najbardziej oczywiste powiązanie; zanim jednak przejdę do grania rozumianego jako „wcielanie się”, chciałbym zasygnalizować nieco bardziej ogólny kontekst kulturowy. Sama praktyka tworzenia alegorii, charakterystyczna dla średniowiecza, o której wspominałem już wcześniej, może bowiem być postrzegana właśnie jako gra. Johan Huizinga pisał:

Czy wszystkie te zobrazowania [personifikacje abstrakcji – przyp. M. N.] nie są raczej od samego początku jedynie igraszką ducha? [...] Franciszek z Asyżu oddaje cześć swojej oblubienicy, Ubóstwu, w świętym uniesieniu i pobożnym zachwycie. Lecz jeśli zadamy trzeźwe pytanie, czy wierzył on przy tym w duchową istotę, w niebiańską postać imieniem Ubóstwo, czyli w istotę, która rzeczywiście była ideą ubóstwa, zaczynamy się już wahać. Nawet zadając owo pytanie w tak trzeźwych i logicznych słowach, gwałcimy uczuciową zawartość wyobrażenia. Św. Franciszek wierzył w nie i jednocześnie w nie nie wierzył. Kościół nie upoważniał go – przynajmniej nie wyraźnymi słowy – do tego rodzaju wiary. Nastrój, wyobrazenie ubóstwa musiało oscylować pomiędzy obrazem poetyckim a podanym do wierzenia dogmatem [...]. Najzwyczajniej można określić ten proces duchowy w następujący sposób: Franciszek igrał postacią Ubóstwa²⁰.

Jeśli rzeczywiście spojrzeć na tworzenie alegorii jako na rodzaj gry, na pierwszy plan wysuwa się jej konwencjonalność – istotą alegorii jest wszakże umowne przedstawienie, którego uproszczenie odbiorca przyjmuje, a dzięki temu może niejako spotkać się (nawet cieleśnie) z abstrakcją.

²⁰Johan Huizinga, *Homo ludens*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa 2007, s. 217–218.

Everyman ma na imię Stanley

Doskonale uzupełnia się to z najbardziej podstawowym związkiem pomiędzy grą aktorską a wirtualną rozgrywką. Co ciekawe, w przypadku tak moralitetu, jak i gry wideo, istnieją dwa poziomy konwencji – odbiorca akceptuje umowność nie tylko tego, co zewnętrzne (to jest światów przedstawionych), ale także własnej roli w tym świecie. Oglądanie postaci Everymana ze świadomością tego, że ma on stanowić reprezentację widza, można zatem w pewnym sensie porównać do interakcji gracza z awatarem.

Jak można wnioskować już po tytule, *The Stanley Parable* daje się także swobodnie interpretować w kluczu alegorycznym. Samo słowo *parable* ('parabola, przypowieść') wywodzi się z greki (παράβολή) i oznacza porównanie, analogię²¹. W oczywisty sposób określa ono charakter nazywanego tak gatunku fabularnego: schematyczność przedstawienia i uniwersalność przesłania naturalnie pociągają za sobą dwutorowy porządek lektury. Uwagę w kontekście tego eseju zwracają też religijne konotacje przypowieści, będące kolejną cechą, łączącą tego typu utwory ze średniowiecznymi moralitetami. Oczywiście nie sposób mówić o religijnym charakterze *The Stanley Parable*; nie jest to także utwór literacki i nie można go klasyfikować genologicznie tak, jakby nim był – skąd zatem wziął się taki tytuł i czym w ogóle jest ten tekst kultury?

The Stanley Parable powstało w 2011 roku jako modyfikacja gry *Half-Life 2* (2004). W roku 2013 twórca modyfikacji, Davey Wreden, wydał ją we współpracy z Williamem Pughem w zmienionej, poszerzonej i poprawionej wersji jako samodzielną grę. Tytułowy Stanley to pracownik biurowy wielkiej korporacji, którego praca polega na bezrefleksyjnym przyciskaniu klawiszy w odpowiednich sekwencjach, wyświetlających się na ekranie jego komputera. Gra rozpoczyna się w momencie, kiedy komputer bohatera przestaje

²¹ Hasło: παράβολή, [w:] *A Greek-English Lexicon*, ed. Henry George Lidell, Robert Scott [on-line:] <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dparabolh%2F> [dostęp: 01.08.2017].

działać – odtąd niemy Stanley staje się awatarem gracza, któremu w eksploatacji świata gry towarzyszy jedynie głos narratora. Sam Wreden, poproszony o krótkie wyjaśnienie tego, czym jest *The Stanley Parable*, osobom, które nie znają tej gry, odpowiedział:

To gra, w której drażliwy narrator-Brytyjczyk obraża cię za to, że jesteś fajnym dzieciakiem, który nie robi tego, co mu każą ludzie. No i jeszcze, jeśli się skupisz, to zauważysz że gdzieś w tym wszystkim jest ukryta postmodernistyczna i egzystencjalistyczna dekonstrukcja tropów narracyjnych gier wideo²².

Z powyższych słów można słusznie wydedukować, że rozgrywka opiera się na napięciu pomiędzy komunikatami narratora a akcjami gracza, który za pośrednictwem postaci Stanleya może sprzeciwić się pozornie nadrzędnej władzy bezcielesnego głosu. Grę można – a nawet trzeba – rozegrać kilkukrotnie, żeby choć częściowo odkryć zamysł jej twórców; potencjalnych zakończeń jest wiele, niektóre wiążą się ze śmiercią Stanleya, inne prowadzą do pełnej dekonstrukcji świata przedstawionego, jeszcze inne pozwalają na przykład na czterogodzinną sesję rozgrywki w bardzo prostą minigrę. Drzewo wyborów, które może podjąć gracz, jest bardzo rozgałęzione, zaś poszczególne ścieżki niejednokrotnie przeplatają się ze sobą w konfundujący sposób.

The Stanley Parable jest dziełem wyjątkowo metarefleksyjnym; to komentarz na temat związków gry i gracza, tradycji filozoficznych kształtujących

22 „It’s a game where you get berated by a snarky British narrator for being a cool kid who doesn’t do what people tell you to. Also if you’re paying attention there’s a postmodern existential deconstruction of video game narrative tropes hidden somewhere in there” (*Interview with Davey Wreden...*).

Everyman ma na imię Stanley

współczesną kulturę²³, mechanizmów odbioru przedstawień fikcyjnych²⁴ i tak dalej. W innym miejscu pisałem już o związkach tego tekstu kultury z teorią literatury (a zwłaszcza z narratologią)²⁵, pomijając jednak w dużej mierze kwestię samego Stanleya, który wówczas wydał mi się po prostu nazbyt „przezroczysty”, by w kontekście tamtych rozważań poświęcić mu więcej uwagi. Czy jednak taki jest naprawdę?

Widok pierwszoosobowy, niemota Stanleya i brak jego bezpośredniej sprawczości to niewątpliwie główne aspekty tej postaci eksponowane w grze. Wszystkie one mogą składać się na wrażenie, że ów bohater jest niemal doskonale pozbawionym właściwości „naczyniem” – określa go tak nawet sam narrator – w które swoją osobowość (czy może nawet: obecność) jest w stanie przelać ktokolwiek. Z tego punktu widzenia spełnia on rolę „każdego człowieka” znacznie lepiej niż sam Everyman, który przecież wypowiada najwięcej kwestii ze wszystkich postaci średniowiecznego dramatu i zawsze znajduje się w centrum wydarzeń. Tym niemniej o Stanleyu gracz może powiedzieć całkiem sporo – to młody mężczyzna, wykonujący nudną i nierozwijającą pracę w ogromnej firmie, który spędza w biurze całe dni, nie rozumiejąc tego, co robi i dla kogo pracuje. Jego życie wygląda zatem tak, jak życie milionów pracowników korporacji, dzisiejszych dwudziesto- i trzydziestolatków, przedstawicieli pokolenia twórców gry. Nieodmiennie żywe i obecne we wszystkich społeczeństwach krajów wysokorozwiniętych narracje o tej grupie społecznej składają się na konkretny i bogaty kontekst

23 Por. np. Bradley J. Fest, *Metaproceduralism: The Stanley Parable and the legacies of postmodern metafiction*, „Wide Screen” 2016, No. 1 [on-line:] <http://www.widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/105> [01.08.2017].

24 Por. np. Piotr Kubiński, *Zagraj to jeszcze raz, Stanley. Mise en abyme oraz gra konwencją i narracją w „The Stanley Parable”*, „FA-art” 2015, nr 1–2, s. 156–173.

25 Por. Maciej Nawrocki, *Strategia interakcji w The Stanley Parable w perspektywie narratologicznej*, „Homo Ludens” 2015, nr 2, s. 123–135.

interpretacyjny postaci, zrozumiały bez problemu dla współczesnego człowieka (tak, jak zrozumiały był kontekst życia kupieckiego pięć wieków temu).

Podobnie, jak to miało miejsce w przypadku oryginalnego Everymana, ten rodzaj konkretyzacji w najmniejszym stopniu nie przeczy uniwersalności przesłania *The Stanley Parable*, zwraca natomiast uwagę na modelowego gracza. To spostrzeżenie jeszcze mocniej podbudowuje wybór medium – eksperymenty z konwencją gry wideo lepiej będą odczytane i rozumiane wśród tych, którzy z komputerem i kulturą cyfrową obcują od dawna i regularnie.

Morał *The Stanley Parable* bez uwzględnienia tego kontekstu jawi się jako albo zgoła pesymistyczny, albo nihilistyczny – zasadniczo zatem odwrotny do tego, który płynie z *The Somyng of Everyman*. Jeśli przyjąć, że Stanley jest współczesnym Everymanem w rozumieniu absolutnym, to jest: jeśli uznać, że stanowi on w równym stopniu metaforę „całej ludzkości”, wtedy gra może się wydawać apologią chaosu i relatywizmu. „Nie istnieją właściwe rozwiązania, sprawczość ludzka jest ułudą, a życie nie ma żadnego znaczenia” – tak mógłby zakończyć rozgrywkę wychodzący zza wirtualnej kurtyny Uczony. Tymczasem wydaje mi się, że zwrócenie uwagi na fakt, że Stanley nie jest „każdym człowiekiem” znacząco przybliża go do dramatycznej funkcji Everymana. Rzecz jasna nie chcę (i nie potrafiłbym) w tym miejscu przekonywać, że przesłania *The Somyng of Everyman* i *The Stanley Parable* się pokrywają; nie uważam także, żeby to drugie dzieło miało w ogóle morał w takim sensie, jak mają go średniowieczne moralitety. Istnieje jednak pewna główna myśl stojąca za projektem i wyrażana kilkakrotnie przez Wredena; w jednym z mniej formalnych wywiadów mówił:

Myślę, że gra wideo nigdy nie zaferuje graczom takiego bogactwa, szerokości i głębi wyboru oraz autonomii w takim zakresie, w jakim robi to prawdziwe życie, i nawet nie ma sensu tego próbować. [...] W *Stanleyu* chodzi nie tyle o bunt, co o zapytanie:

Everyman ma na imię Stanley

„hej, czy możliwe jest nadawanie znaczenia poprzez BRAK wyboru?” Nie chcę kłamać swoim graczom, nie chcę udawać, że moje gry są tak pełne wyborów, jak prawdziwe życie. Jeśli już, to myślę, że Stanley to bardzo uczciwa gra, bo otwarcie przyznaje, że „to jest gra, te wybory tak naprawdę nic nie znaczą. Powiedzmy to sobie od razu, żebyśmy mogli się skupić na czymś bardziej interesującym i niepowtarzalnym”²⁶.

Z powyższej wypowiedzi wyłania się co najmniej kilka myśli, które przy odrobinie kreatywności (albo nadinterpretacji) można by sformułować tak, by mniej lub bardziej przypominały sentencjonalny morał. Jednak najbardziej istotna w kontekście tego wywodu jest świadomość pewnych ograniczeń medium, z których jednocześnie wynika jego siła retoryczna. Skoro bowiem mimetyczny potencjał gier wideo w pewnym momencie okazuje się niewystarczający, należy w takim razie przyjąć pewne uproszczone, choć znaczące konwencje, by w ogóle mówić o tym, co najważniejsze. Poczucie niewystarczalności jakiegokolwiek systemu reprezentacji w naturalny sposób prowadzi do świadomej akceptacji konwencji – to kwestia tak samo aktualna dla wspomnianego św. Franciszka, jak dla Gilles’a Deleuze’a i Félixsa Guattariego²⁷.

26 „I believe a video game will never offer players choice and autonomy with the same richness, broadness, and depth that real life does, and it’s pointless to try. [...] Stanley is less about rebelling and more about saying: »hey, is it possible that meaning can actually be created through LACK of choice?« I don’t want to lie to my players, I don’t want to pretend my games are filled with choice that’s just like real life. If nothing I think Stanley is a very honest game because it’s totally upfront in telling the player “this is a game, these choices really don’t mean anything. Let’s get that out of the way so that we can focus on something more interesting and unique” (*Interview with Davey Wreden...*).

27 Por. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, transl. Brian Massumi, Minneapolis 1987, s. 11: „Contrary to a deeply rooted belief, the book is not an image of the world. It forms a rhizome with the world, there is an aparallel evolution of the book and the world; the book assures the deterritorialization of the world, but

Lars de Wildt zwracał uwagę na wyjątkowy dualizm podmiotowości gracza w *The Stanley Parable* – dzięki specyficznej kompozycji zarówno gry, jak i samej postaci Stanleya, gracz naprzemiennie wciela się w bohatera lub kontroluje go²⁸. Z tej perspektywy powiązanie między postaciami Everymana i Stanleya wydaje się bardzo silne: obydwie zostały skonstruowane tak, by odbiorca tekstów pozostawał wobec nich w ciągłym napięciu pomiędzy ironicznym dystansem a pewnym stopniem zaangażowanej tożsamości.

Podsumowanie

Everyman tylko w pewnym sensie oznacza każdego człowieka – chodzi tu o sens ze swojej natury abstrakcyjny, człowieczeństwo jako przyjętą konwencję. Niemniej ani średniowieczny Everyman, ani współcześni „everymanowie” (tacy, jak Stanley), nie są postaciami zupełnie plastycznymi i pozbawionymi jakichkolwiek konkretnych właściwości. Zwrócenie uwagi na to, co w tego rodzaju bohaterach pozostaje określone i dopowiedziane stanowi podstawę dla lepszego zrozumienia alegorycznych tekstów kultury.

Niezwykle ważny wydaje się też aspekt „growości” alegorycznego przedstawienia, które opiera się nie na mimetycznym oddawaniu charakteru rzeczywistości, a wręcz przeciwnie, na akceptacji konwencji. W wyniku przyjęcia takiego trybu obrazowania dochodzi do fascynującego zjawiska, którym jest wyznaczenie i zaakcentowanie podziałów rzeczywistości. Odbiorca interpretuje alegoryczny tekst jednocześnie na kilku poziomach, nierzadko płynnych i niedających się sprowadzić do prostej dychotomii między literalnością a przenośnością.

the world effects a reterritorialization of the book, which in turn deterritorializes itself in the world (if it is capable, if it can)”.

28 Por. Lars de Wildt, *Precairous Play: To Be or Not to Be Stanley*, „Press Start” 2014, No. 1 [on-line:] <http://press-start.gla.ac.uk/index.php/press-start> [dostęp: 01.08.2017].

Lektura *The Somonyng of Everyman* zyskuje dodatkowy wymiar, gdy spojrzeć na całość utworu jako na grę – miejscami ironiczną, ale przy tym całkowicie poważną i nadal mówiącą o fundamentalnych kwestiach dotyczących ludzkiej egzystencji. Co więcej, właśnie świadome odczytanie strategii retorycznych opartych na idei gry pozwala pełniej i lepiej zrozumieć ten tekst. Stąd niezwykle istotny jest kontekst społeczny, w jakim umiejscowiona postać Everymana, ponieważ to z niego wynika specyficzny kod, w którym prowadzona jest gra z odbiorcą.

Z kolei rozgrywka w *The Stanley Parable* zestawiona ze średniowiecznym moralitetem także nabiera nowych znaczeń; łatwiej dzięki temu dostrzec samo istnienie transcendentnych względem świata gry poziomów, których istnienie jest tak kluczowe dla przesłania gry. Cytowane wcześniej sugestie Wredena świadczą o tym, że jego gra nie tyle jest buntowniczo-nihilistycznym manifestem, ile próbą zwrócenia uwagi na to, co poza nią. Jak sądzę, nie chodzi tu wyłącznie o metarefleksyjność i intertekstualność *The Stanley Parable*, ale także o zupełnie inny poziom rzeczywistości – w tym kontekście gra pozwala się bowiem zinterpretować także jako swojego rodzaju alegoryczny traktat o skomplikowaniu realnego świata. Poprzez komentarz na temat wynikającej ze specyfiki medium ograniczoności wyborów dostępnych cyfrowemu awatarowi Wredenowi udało się zasygnalizować konieczność dokładniejszego zwrócenia uwagi na znaczenie nieograniczenia dostępnych wyborów, stojących przed człowiekiem z krwi i kości.

Dwa tak bardzo od siebie odmienne i odległe w czasie dzieła niewątpliwie zostały stworzone przez zupełnie różnych ludzi i dla zupełnie różnych odbiorców. Mam jednak wrażenie, że dokonane tu zestawienie pozwala dostrzec, że niektóre (nawet nieoczywiste) problemy ludzkości, z którymi mierzy się humanistyka, są rzeczywiście uniwersalne. Alegoryczne przedstawienia stanowią w rzeczy samej pewien rodzaj gry – gry, za pomocą której człowiek

może spróbować obcować z tym, co abstrakcyjne i inaczej nieuchwytnie. W omawianych tu bohaterach mieści się zatem pewien paradoks: by rzeczywiście zrozumieć, w jakim stopniu jestem „każdym człowiekiem”, muszę zdać sobie sprawę, że nie jestem Everymanem.

Bibliografia

- Deleuze Gilles, Guattari Félix, *A Thousand Plateaus*, transl. Brian Massumi, Minneapolis 1987.
- Everyman*, ed. W. W. Greg, Louvain 1904.
- Hasło: *everyman*, [w:] *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, 10th edition, Springfield, MA 2002.
- Fest Bradley J., *Metaproceduralism: The Stanley Parable and the legacies of postmodern metafiction*, „Wide Screen” 2016, No. 1 [on-line:] <http://www.widescreenjournal.org/index.php/journal/article/view/105> [dostęp: 01.08.2017].
- Garner Jr. Stanton B., *Theatricality in Mankind and Everyman*, „Studies in Philology” 1987, No. 3, s. 272–285.
- Harper Elisabeth, Mize Britt, *Material Economy, Spiritual Economy, and Social Critique in “Everyman”*, „Comparative Drama” 2006, No. 3, s. 263–311.
- Huizinga Johan, *Homo ludens*, przeł. Maria Kurecka, Witold Wirpsza, Warszawa 2007.
- Interview with Davey Wreden, creator of The Stanley Parable* [on-line:] <http://www.gatherparty.com/2012/06/12/stanley-parable-intervie/> [dostęp: 01.08.2017].
- Kollar Philip, *The Stanley Parable Review: The Soul of Wit* [on-line:] <https://www.polygon.com/2013/10/17/4849998/stanley-parable-review> [dostęp: 01.08.2017].
- Kubiński Piotr, *Zagraj to jeszcze raz, Stanley. Mise en abyme oraz gra konwencją i narracją w „The Stanley Parable”*, „FA-art” 2015, nr 1–2, s. 156–173.
- van Laan Thomas F., *Everyman: A Structural Analysis*, „PMLA” 1963, No. 5, s. 465–475.
- Ladd Roger A., *“My condicion is mannes soule to kill” – Everyman’s Mercantile Salvation*, „Comparative Drama” 2007, No. 1, s. 57–78.
- Michałowska Teresa, *Średniowiecze*, Warszawa 2008.

Everyman ma na imię Stanley

- Moses Montrose J., *Introduction*, [w:] *Everyman, a morality play*, New York, NY 1908, s. 1–77.
- Munson William, *Knowing and Doing in Everyman*, „The Chaucer Review” 1985, No. 3, s. 252–271.
- Nawrocki Maciej, *Strategia interakcji w The Stanley Parable w perspektywie narratologicznej*, „Homo Ludens” 2015, nr 2, s. 123–135.
- Hasło: *παραβολή*, [w:] *A Greek-English Lexicon*, ed. Henry George Liddell, Robert Scott [on-line:] <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dparabolh%2F> [dostęp: 01.08.2017].
- Solberg Dan, *The Stanley Parable Review: A Review of The Stanley Parable* [on-line:] <https://killscreen.com/articles/stanley-parable-review/> [dostęp: 01.08.2017].
- Thompson Elbert N. S., *The English Moral Plays*, „Transactions of the Connecticut Academy of Arts and Sciences” 1910, Vol. 14, s. 291–413.
- Tigg E. R., *Is “Elckerlijc” prior to “Everyman”?*, „The Journal of English and Germanic Philology” 1939, No. 4, s. 568–596.
- de Wildt Lars, *Precarious Play: To Be or Not to Be Stanley*, „Press Start” 2014, No. 1 [on-line:] <http://press-start.gla.ac.uk/index.php/press-start> [dostęp: 01.08.2017].

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze
red. M. Błaszowska i T. P. Bocheński, Kraków 2017, s. 81–95

JOANNA GIL

Wydział Polonistyki Uniwersytet Jagielloński

Detektyw po stronie aniołów i Napoleon zbrodni – inteligenci odratowani z mgły

Detektyw „po stronie aniołów”¹, czyli nieustannie popularny Sherlock Holmes, pokazuje, że istnieje zapotrzebowanie na superbohaterów, których wyróżnia inteligencja, służąca im jako wyjątkowa moc niezbędna do walki ze złem. Pierwsza książka sir Arthura Conan Doyle’a, *Studium w szkarłacie*, wydana została w 1887 roku i zapoczątkowała serię czterech powieści oraz pięćdziesięciu sześciu opowiadań o Holmesie. Stały się one na tyle popularne, że gdy znużony pisaniem autor uśmiercił swojego sławnego bohatera, angielscy czytelnicy na znak protestu i żałoby założyli czarne opaski. Sherlock powrócił więc na karty powieści i pozostaje do dnia dzisiejszego najslawniejszym detektywem świata. Potencjał tej postaci, utrwalony przez popkulturę, jest tak duży, że bez kłopotów dociera ona do odbiorców w XXI wieku, którzy nigdy

1 Określenie wypowiedziane przez Jamesa Moriarty’ego – „Sherlock”, sezon 2, odcinek 3: *Upadek z Reichenbach*, premiera: 24 czerwca 2012.

nie czytali Conan Doyle'a i wciąż cieszy tych, którzy uwielbiają jego prozę.

Najnowsze adaptacje filmowe przygód kryminalnych Holmesa zapoczątkowane zostały przez produkcję niemiecko-amerykańską *Sherlock Holmes* z 2009 roku oraz jej amerykańską kontynuację *Sherlock Holmes: Gra cieni* z 2011 roku (obie w reżyserii Guya Ritchiego), w których główną rolę odgrywa Robert Downey junior. W międzyczasie w 2011 roku wyemitowano w Polsce pierwszy odcinek serialu *Sherlock* autorstwa Stevena Moffata i Marka Gatissa (w roli Sherlocka Benedict Cumberbatch). Nie bez znaczenia jest również postać doktora House'a, ewidentnie wzorowana na koncepcie bohatera-geniusza rozwiązującego medyczne zagadki i wyróżniającego się między innymi nieprzeciętną inteligencją. W podobnej perspektywie można byłoby również rozpatrywać wszystkie przygody Don Matteo², czyli polskiego Ojca Mateusza. Ponadto Holmes jest popularnym bohaterem komiksów i gier komputerowych (na przykład produkowanych przez Frogwares). Nie dziwi więc fakt, że na polskim rynku wydawniczym w 2011 roku pojawiło się pełne wydanie wszystkich powieści i opowiadań Conan Doyle'a – *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa* – oraz że wciąż sprzedawane są pojedyncze teksty tego autora.

Liczne popkulturowe przetworzenia postaci Holmesa wykorzystują tylko niektóre z cech oryginalnego bohatera, między innymi nieprzeciętną inteligencję oraz zaskakującą umiejętność kojarzenia ze sobą faktów, które z czasem układają się w rozwiązanie. Ponadto Sherlock zazwyczaj jest szczupłym, wysokim mężczyzną o bystrym i przenikliwym spojrzeniu, i „cienkim jastrzębim nosie”³, a ubiera się zwykle w ciemny płaszcz. Nie do pominięcia jest

2 Inspiracją dla włoskiego serialu „Don Matteo” są również książki Gilberta K. Chestertona o przygodach księdza Browna.

3 Arthur Conan Doyle, *Studium w szkarłacie*, przeł. Robert Kędzierski, Anna Krochmal, [w:] idem, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, Warszawa 2013, s. 17.

również bałaganiarstwo, które podkreśla jego ekscentryczność i wyjątkowość, „chłodny i nonszalancki sposób bycia”⁴, zarozumiałość oraz zaangażowanie w rozwiązywanie spraw. Wśród jego atrybutów należałoby wymienić fajkę, lupę oraz myśliwską czapkę, którą postaci przypisał ilustrator z pisma „The Strand”, Sidney Paget, nie zaś sam pisarz. Z Sherlockiem nierozzerwalnie wiąże się również mieszkanie przy Baker Street 221 B wyposażone w prywatne laboratorium oraz dwa fotele, w których rozgrywają się sceny dialogowe między Holmesem a Watsonem. Jego wiernym towarzyszem i prywatnym kronikarzem zawsze pozostaje John Watson, intryguje go „ta kobieta”⁵ – Irene Adler – a permanentnie pobudza do działania geniusz zła i „Napoleon zbrodni”⁶, James Moriarty. To wszystko czyni Sherlocka postacią nietuzinkową, niepoprawnym autsajderem i pociągającym socjopata.

(Anty)superbohater czyli zdruzony socjopata w świecie dedukcji

Istotą postaci Sherlocka Holmesa jest niezwykła umiejętność rozwiązywania zagadek, która w połączeniu z szeregiem przypisanych mu dziwactw daje podstawę do postrzegania go w kategoriach superbohatera. Choć jego wyjątkowe zdolności w porównaniu z innymi herosami wydają się mało atrakcyjne, „sztuka dedukcji”, jak nazywał ją Conan Doyle, od lat przykuwa uwagę. I od lat jest źle określana, ponieważ prawidłowym terminem do nazwania czynności, podczas której dla pewnego zbioru faktów wymyślone

4 Idem, *Znak czterech*, przeł. Robert Kędzierski, Anna Krochmal, [w:] idem, *Księga wszystkich...*, s. 88.

5 Określenie przytoczone przez Watsona w opowieści pierwszej, zatytułowanej *Skandal w Bohemii* – Arthur Conan Doyle, *Przygody Sherlocka Holmesa*, przeł. Marta Domagalska, [w:] idem, *Księga wszystkich...*, s. 164.

6 Określenie użyte przez Holmesa w: Arthur Conan Doyle, *Dzienniki Sherlocka Holmesa*, Robert Kędzierski, Anna Krochmal, [w:] idem, *Księga wszystkich...*, s. 457.

zostaje najbardziej prawdopodobne wyjaśnienie, jest rozumowanie abdukcyjne⁷. Początków jego pojawienia się w literaturze popularnej należy szukać w twórczości Edgara Allana Poego, który pisał o „myśleniu analitycznym”. Stworzył on pierwszego w dziejach literatury detektywa – C. Auguste’a Dupina, szlachcica rozwiązującego zagadki dla przyjemności⁸ i pomagającego w ten sposób policji, która okazywała się bezradna, ponieważ myślała w sposób schematyczny. Dupin łączył w sposób logiczny fakty i odrzucał ich błędne interpretacje, a w wolnej chwili lubił popisywać się przed swoim przyjacielem (beziemiennym narratorem), odgadując jego niewypowiedziane myśli. Doyle nie maskuje swoich literackich inspiracji i wkłada w usta Watsona takie słowa:

Przypominasz mi Dupina z opowiadań Edgara Allana Poe. Nie miałem pojęcia, że tacy ludzie istnieją naprawdę⁹.

Z kolei słowami Sherlocka poddaje krytyce kreację Poego:

– Bez wątpienia myślisz, że porównując mnie do Dupina, obdarzasz mnie komplementem – zauważył. Moim zdaniem Dupin wcale nie był utalentowany. Ta jego sztuczka z odczytywaniem myśli przyjaciół i wygłaszanie jakiejś związanej z tym uwagi po kwadransie milczenia jest w rzeczywistości bardzo powierzchowna i na pokaz. Miła pewne genialne zdolności analityczne, co do tego nie ma wątpliwości, ale bynajmniej nie był zjawiskiem, jak wydawało się to Poemu¹⁰.

W żadnym wypadku nie zmienia to faktu, że w przypadku obu bohaterów zbieżność cech jest bardzo duża, a sukces i rozpowszechnienie

7 Za twórcę terminu uważa się Charlesa Sandersa Peirce’a.

8 Postać Dupina pojawia się w powieściach Poego *Zabójstwo przy Rue Morgue* (1841), *Tajemnica Marii Roget* (1842), *Skradziony list* (1844).

9 Arthur Conan Doyle, *Studium...*, s. 21.

10 Ibidem, s. 22.

tego typu kreacji należy przypisać Doyle'owi.

W powieściach i opowiadaniach angielskiego pisarza pojawiają się szczegółowe opisy wyjaśniające tok rozumowania Sherlocka Holmesa. Zazwyczaj po zakończeniu sprawy detektyw, siedząc w wygodnym fotelu, tłumaczy wiernemu Watsonowi proces dochodzenia do rozwiązania zagadki: „ciąg myśli błyskawicznie przelatuje mi przez głowę, i formułuję wniosek; niekiedy nawet nie uświadamiam sobie poszczególnych etapów tego procesu”¹¹, „[...] najważniejszą umiejętnością jest rozumowanie wstecz”, „istnieje jednak bardzo niewiele osób, które analizując skutek, są w stanie wywnioskować, jakie przyczyny do tego skutku doprowadziły”¹². Ten XIX-wieczny sposób prowadzenia narracji współcześnie wydaje się jednak mało nośny. Dlatego też nowe kreacje Holmesa, oparte na jego pierwowzorze, sięgają po świeższe techniki przedstawiania opowieści.

Jedną z najciekawszych prezentacji procesu dedukcji proponuje serial stacji BBC *Sherlock*. Inspirowany wątkami z wszystkich oryginalnych powieści i opowiadań, przenosi akcję do XXI wieku i wyposaża Sherlocka w szereg nowości technologicznych. To nie tylko skraca dystans między pierwotną narracją z końca XIX wieku a współczesnym odbiorcą, ale także pokazuje, że postać ta nadal ma w sobie wystarczająco dużo potencjału, aby stać się superbohaterem. W przypadku serialu kamera pokazuje rzeczywistość widzianą oczami detektywa, ponadto ukazując nie tylko dostrzegany obiekt, ale też myśli Holmesa na jego temat. Słowa pojawiające się na ekranie – występujące jedynie w postaci pisanej¹³ – funkcjonują jako pojedyncze, autonomiczne elementy i dotyczą konkretnych cech przedmiotów. Ukazując się w szybkim tempie, zgodnie z przebiegającą akcją, pokazują jak wielotorowy i złożony jest

11 *Ibidem*, s. 21.

12 *Ibidem*, s. 83–84.

13 W przypadku polskiej wersji z lektorem: pisanej i czytanej ze względu na tłumaczenie.

proces myślenia Holmesa. Czasem też odzwierciedlają niepowodzenie – na przykład wtedy, gdy Sherlock próbuje rozszyfrować zagadkową postać Irene Adler, a porażka oddana jest przy pomocy wymownych znaków zapytania¹⁴.

Tego rodzaju hasła są aluzyjne, mogą więc stanowić sugestię, składają się z niewielu komponentów, obejmują warstwę dosłownego znaczenia – denotacji – oraz warstwę konotacyjną. Jednakże w przypadku serialu nie mają wyraźnie nadpisanej im treści kulturowej, przypisane są natomiast postaci fikcyjnej, która doskonale je rozszyfrowuje. Sceny uzupełnione o te słowa można zatem postrzegać w kontekście tak zwanej rzeczywistości rozszerzonej (*augmented reality*). Rozszerza ona pole postrzegania za pomocą różnych obrazów znaczeniowych, wykorzystując do ich stworzenia współczesną technikę (sposób operowania kamerą, montaż, obróbkę, zapośredniczenie obrazu w urządzeniach mobilnych i tym podobne). Dlatego też widz niejednokrotnie spogląda na rejestrowaną rzeczywistość przez pryzmat dwóch ekranów. Sytuacja taka ma miejsce na przykład w odcinku *Studium w różu*, gdzie trasa taksówkarza, z którym przemieszcza się Sherlock, ukazana jest na ekranie laptopa trzymanego przez Watsona, w *Skandalu w Belgrawii*, gdzie detektyw rozpoznaje teren dzięki obrazowi przesłanemu z kamery doktora, czy w *Wielkiej grze*, gdy Moriarty przesyła zagadkowe zdjęcia jako MMS-y. To sprawia, że scena nie tylko rozwija się przed obiorcą linearnie (jak w przypadku narracji tekstowej), ale składa się na nią seria nakładających się na siebie elementów znaczeniowych. Nie niweluje to jednak wrażenia, że kamera manipuluje uwagą odbiorcy, skupiając ją na elementach z zamysłem wyodrębnionych przez twórców, więc wyposażona jest w cechę niezawodnej

14 Scena z odcinka: „Sherlock”, sezon 2, odcinek 1: *Skandal w Belgrawii*, premiera: 10 czerwca 2012, BBC Entertainment.

hiperdomyślności¹⁵ – podobnie jak narrator fingowany, którym w przypadku powieści i opowiadań jest Watson.

Unowocześnienie w serialu wersji Sherlocka do poziomu 2.0¹⁶ wymagało od jego twórców umiejętnego wprowadzenia modyfikacji w świecie przedstawionym, tak aby pierwowzór nadal był możliwy do wychwycenia. Choć, jak mawiał Michał Głowiński, konkretyzacja dzieła literackiego zawsze wiąże się z zafałszowaniem¹⁷, popularność serialu oraz ilość wątków inspirowanych powieściami i opowiadaniem Doyle’a pokazuje, jak istotne jest czerpanie z pierwowzoru. Podobieństw pomiędzy kreacją serialową oraz literacką postaci Holmesa jest wiele. Dotyczą one nie tylko wyglądu, ale także sposobu zachowywania się postaci oraz szczegółów otoczenia. We współczesnym Londynie znajduje się mieszkanie przy Baker Street 221 B wraz ze sławnym laboratorium, ale wyposażonym w nowoczesny sprzęt (między innymi mikroskopy). Nadal detektywowi przypisane są atrybuty takie jak długi płaszcz, fajka zastąpiona faktem palenia papierosów oraz myśliwska czapka, którą otrzymuje od fanów. Dodatkowo do zdolności Holmesa zalicza się między innymi gra na skrzypcach, walka wręcz i z bronią (doskonale podchwycona również w filmach *Sherlock Holmes* i *Sherlock Holmes: Gra cieni*), znajomość prawa brytyjskiego i świetna znajomość Londynu; charakterystyczna dla detektywa jest także niewiedza, że Ziemia kręci się wokół Słońca. Bohaterowie poruszają się po mieście nie w dorożkach, ale taksówkami, telegram zastąpiony zostaje przez wiadomości elektroniczne, ale w rękach Sherlocka od czasu do czasu pojawia się papierowa gazeta i klasyczna lupa.

15 Henryk Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] idem, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 97.

16 Stworzony przez BBC *Sherlock* jest świadomym użytkownikiem technologii cyfrowych.

17 Michał Głowiński, *O konkretyzacji*, [w:] idem, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 105.

Ponadto twórcy serialu, Moffat i Gatiss, dopełniają kreację postaci Holmesa, przypisując mu umiejętności mnemotechniczne oraz definiując jego cechy osobowościowe za pomocą terminu „socjopata”, co niekoniecznie pokrywa się z psychologicznym ujęciem. Owszem, Sherlocka wyróżnia nieprzeciętna inteligencja oraz specyficzne zachowanie znacznie odbiegające od ogólnie przyjętych norm współżycia społecznego, ale respektuje on przy tym podstawowe zasady etyczne, wykazuje się odpowiedzialnością i potrafi przywiązać się do drugiego człowieka (w każdej wersji opowieści o Sherlocku towarzyszą mu Watson i pani Hudson – gospodyni). Nie jest więc, jak socjopaci, wyjątkowo agresywny lub pozbawiony skrupułów (choć to drugie należałoby uzależnić od interpretacji konkretnych scen).

Holmes jest niezwykle biegły w zapamiętywaniu różnych informacji, potrafi także stworzyć tak zwany pałac pamięci, czyli wyimaginowane miejsce, w którym umieszcza wizualne symbole konkretnych treści. Jest to oczywiście wyostrzenie i uatrakcyjnienie na potrzeby serialu literackich zdolności detektywa. Natomiast wspólny dziełom literackim oraz filmowym (serial „Sherlock”, produkcje Ritchiego) jest wątek nudy, której nie może znieść Holmes. Brak zajęcia wywołuje u niego nerwowość i rozgoryczenie.

Mój umysł – rzekł – buntuje się przeciwko stagnacji. Daj mi jakieś sprawy do rozwiązania, daj mi coś do roboty, jakiś najbardziej zawiły szyfr albo skomplikowany problem, a w jednej chwili będę w swoim żywiole. W takich sytuacjach mogę się obyć bez sztucznych środków symulujących. Ale nienawidzę tej monotonii, tej nudnej rutynowej egzystencji. Jestem złąkniony intelektualnych wyzwań. To dlatego wybrałem taki, a nie inny zawód. A raczej go stworzyłem, bo jestem jedynym jego przedstawicielem na świecie¹⁸.

18 Arthur Conan Doyle, *Znak...*, s. 89.

Detektyw po stronie aniołów i Napoleon zbrodni...

By uniknąć nudy, Sherlock zajmuje się więc badaniem skomplikowanych chemikaliów, przeprowadzaniem doświadczeń na ludzkich organach czy strzelaniem z pistoletu do ściany. Największą nagrodę stanowi dla niego „praca sama w sobie”¹⁹, nie dba więc o zapłatę za nią.

(Anty)bohater czyli geniusz zła i Napoleon zbrodni – James Moriarty

James Moriarty szczególną rolę odgrywa w *Ostatniej zagadce z Dzienników Sherlocka Holmesa*. W opowiadaniu tym znajduje się najwięcej informacji na jego temat i wzmianek Sherlocka o jego osobie. W wydanych później tekstach detektyw czasami wspomina geniusz swojego największego wroga, ale są to jedynie kilkuzdaniowe fragmenty. Mimo to postać Moriarty’ego ma spory wpływ na fabułę tekstu. Jego ostatnie bezpośrednie spotkanie z Holmesem miało być epizodem kończącym życie słynnego detektywa i cały cykl powieści oraz opowiadań poświęconych przygodom kryminalnym. Kim jest Moriarty?

- Prawdopodobnie nigdy nie słyszałeś o profesorze Moriarty? – zapytał.
- Nie.
- No właśnie. I na tym polega jego geniusz, a także niecodzienność całej sprawy! – zawołał. – Macki tego człowieka oplatają cały Londyn, a nikt nawet o nim nie słyszał. To sprawia, że jego działalność jest ukoronowaniem historii zbrodni [...]
- A co on takiego zrobił?
- Jest człowiekiem dobrze urodzonym, posiada doskonałe wykształcenie, a natura obdarzyła go fenomenalnymi zdolnościami matematycznymi. [...] Można powiedzieć, że zbrodnię miał we krwi. [...] To Napoleon zbrodni, Watsonie! To on organizuje połowę wszystkich przestępstw i niemal wszystkie te, które w tym ogromnym

¹⁹ Ibidem.

mieście pozostają niewykryte. Jest geniuszem, filozofem, człowiekiem myślącym abstrakcyjnie. Ma pierwszorzędnny mózg²⁰.

Powyższe wypowiedzi świadczą o tym, że Sherlock ma godnego przeciwnika, którego zdolności dorównują jego własnym. Wprowadza to, poza klasycznym w przypadku superbohaterów wątkiem walki ze złem świata, również motyw walki z indywidualnym antagonistą²¹. Nie jest on jednak przez angielskiego pisarza rozwinięty, za to z łatwością zostaje podchwycony przez popkulturowe wersje przygód Holmesa. Dla przykładu: we wspomnianym serialu „Sherlock” kreacja Moriarty’ego zostaje poszerzona i rozbudowana. Intrygi i zaplanowane zagadki kryminalne, za którymi stoi antagonist, są wplecione w poszczególne odcinki. W *Wielkiej grze* bohater zostaje wprowadzony do fabuły pośrednio, za sprawą uwidocznienia jego działalności; następnie dochodzi do zdemaskowania jego postaci. Natomiast w przypadku produkcji Ritchiego wprawdzie pojawia się on w fabule dopiero w kontynuacji części pierwszej, *Sherlock Holmes: Gra cieni*, ale również jako geniusz zła i główny przeciwnik detektywa.

Najwięcej poddających się interpretacji wątków pozostawia serial *Sherlock*, który poza rozbudowaniem scen z Moriartym dodatkowo komplikuje niejednoznacznie relacje łączące go z Holmesem. Początkowo James pojawia się przede wszystkim jako klasyczny wróg i przeciwnik Sherlocka. Jego

²⁰ Rozmowa Holmesa z doktorem Watsonem z rozdziału jedenastego, zatytułowanego *Ostatni ukłon* – Arthur Conan Doyle, *Dzienniki...*, s. 456–457.

²¹ Konstrukcja bohater – świat / antagonist chętnie wykorzystywana jest przez twórców współczesnych tekstów kultury jako główna oś fabuły, wokół której prowadzona jest akcja. Pojawia się na przykład w komiksach Marvela i DC oraz filmach na ich podstawie, grach komputerowych (*Shadow of Mordor*, *Assassin’s Creed* i *Gothic*), oraz w książkach – cyk o Harrym Potterze Joanne Kathleen Rowling czy powieściach Stephena Kinga.

Detektyw po stronie aniołów i Napoleon zbrodni...

zainteresowanie działalnością detektywa ma wiele wspólnego z łączącą ich nudą, której obaj nie są w stanie znieść. Rozgrywa się między nimi specyficzny intelektualny pojedynek, wplątany w serię kryminalnych przestępstw. Rozstrzygnięcie wydaje się mieć miejsce w odcinku *Upadek z Reichenbach* (co jest ewidentnym nawiązaniem do literackiej wersji wydarzeń). Wszystko jednak zostaje skomplikowane przez zadziwiający powrót Moriarty'ego w *Ostatniej przysiędze*, będący zresztą sugestią, że Holmes nigdy nie będzie mógł uwolnić się od wroga.

James Moriarty [JM]: W końcu sami. Ty i ja. I nasza ostatnia zagadka. Pozostanie przy życiu. Nudne, prawda? Całe życie szukałem rozrywek. Ty byłeś najlepszą. Teraz cię pokonałem i nie mam nawet tego. Nie było trudno. Teraz muszę się bawić ze zwyczajnymi ludźmi. Okazuje się, że też taki jesteś. [...]

Sherlock Holmes [SH]: Udowodnię, że masz fałszywą tożsamość.

JM: Łatwiej będzie się zabić. Dla mnie. Proszę.

SH: Jesteś szalony. [...]

JM: Nawet twój brat nie zmusił mnie do mówienia.

SH: Nie jestem nim. Jestem tobą. Gotowy na wszystko, czego zwykli ludzie nie są w stanie zrobić. Nie zwiodę cię. Uściśniemy dłonie w piekle.

JM: Nie. Jesteś mocny w głębie, ale jesteś zwyczajny, po stronie aniołów.

SH: Może i po ich stronie, ale na pewno nie jednym z nich.

JM. Wiem. Nie jesteś zwyczajny. Jesteś mną. Dziękuję. Bądź błogosławiony. Póki żyję, masz wyjście. Powodzenia²².

Powyższy fragment pozwala wysnuć hipotezę, że postać Moriarty'ego to nie tylko antagonistą Holmesa, ale również złe, samodzielne odbicie jego dobrej strony. W takim ujęciu tworzyliby razem osobę o dwóch osobowościach, co

²² Fragment rozmowy ze sceny na dachu szpitala – „Sherlock”, sezon 2, odcinek 3: *Upadek... Podkreślenia moje – J. G.*

mogłoby być motywem zaczerpniętym z noweli Roberta Louisa Stevensona *Doktor Jekyll i pan Hyde*, w której jeden z bohaterów stoi na straży prawa i moralności, a drugi jest ucieleśnieniem zła. Postać Jamesa pokazuje także, kim mógłby być Sherlock, gdyby nie stał „po stronie aniołów”, ponieważ pojawiają się w serialu sugestie, że w wyniku nudy detektyw sam przekroczy granicę i stanie się inicjatorem morderstw. Nierozłączność postaci potwierdza również scena, w której Sherlock, tracąc przytomność w wyniku postrzału, zapada się w sobie i schodzi po krętych schodach, a wreszcie trafia do „piwnicy własnej psychiki”, gdzie zastaje uwięzionego niczym w upiornym zakładzie psychiatrycznym Moriarty’ego²³. Ponadto twórcy serialu chętnie sięgają do twórczych reakcji odbiorców i w odcinku *Pusty karawan* zamieszczają insynuację, że Sherlock nie umarł, ale potajemnie związał się z wrogiem i wiedzie spokojne, miłosne życie.

Moriarty stworzony na podobieństwo Sherlocka i wyposażony w te same cechy – od inteligencji, przez analityczny umysł, po socjopatię, – jest postacią równie inspirującą dla popkultury. Urasta on bowiem do roli pierwowzoru genialnego przestępcy i jako taki pojawia się w wielu komiksach, filmach i grach komputerowych (które często mają niewielki związek z twórczością Conan Doyle’a). Jego nazwisko przypisane jest na przykład niedoszłemu zabójcy doktora House’a czy szefowi półświatka przestępczego w grze *Fallout 3*. Występuje również w filmie i komiksie *Liga Niezwykłych Dżentelmenów*, zmyślonej historii przygodowej o Holmesie *Piramida strachu* czy serialach takich jak *Elementary* i *The Librarians*.

²³„Sherlock”, sezon 2, odcinek 3: *Jego ostatnia przysięga*, premiera: 26 stycznia 2014.

Detektyw po stronie aniołów i Napoleon zbrodni...

Intelekt odratowany z mgły – supermoc bohatera

Kluczowe dla postaci Sherlocka i Moriarty'ego są zdolność dedukcji i intelekt, które sprawiają, że obaj bohaterowie urastają do rangi geniuszy. Szczególnie podkreśla to Moffat:

To była najlepsza supermoc, jaką można sobie wyobrazić! Sherlock Holmes zerknął na doktora Watsona i wydedukował, że ten był w Afganistanie. I – to też jest przejaw supermocy! – Arthur Conan Doyle kazał mi czekać wiele stron, zanim Sherlock wyjaśnił, jak tego dokonał. I o to właśnie chodziło, to było najlepsze: Sherlock Holmes wyjaśniał. Superman nigdy nikomu nie powiedział jak lata, po prostu to robił²⁴.

Problem jednak w tym, że dla dzisiejszej publiczności supermoc Sherlocka w wersji Doyle'a jest niezbyt atrakcyjna, co wcale nie dziwi, gdy spojrzysz na daty wydania powieści i opowiadań (w przypadku powieści to przełom XIX i XX wieku) oraz okres, w którym odbywa się akcja (wiek XVIII). Oglądając najpierw ekranizacje, a następnie sięgając po pierwowzór literacki, młodzi ludzie mogą przeżyć rozczarowanie²⁵.

Odpowiedzialny za taki stan rzeczy jest tak zwany dystans epicki²⁶ scharakteryzowany przez Michaiła Bachtina jako różnica między światem przedstawionym w literaturze, a tym, w którym zanurzony jest odbiorca. Jednakże w przypadku kreacji Sherlocka rozbieżność ta nie wynika z wyidealizowanego, lepszego świata prozy i ustanowionego niżej świata czytelnika, ale z różnic wywołanych szeroko pojętymi zmianami cywilizacyjnymi. Mimo to punktem wspólnym powstałego dystansu epickiego w odniesieniu do różnych dzieł

²⁴ Steven Moffat: *Sherlock to ja!*, onet.pl [on-line:] <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/steven-moffat-sherlock-to-ja-wywiad/e6skpn> [dostęp: 25.02.2016].

²⁵ Wniosek na podstawie wypowiedzi fanowskich.

²⁶ Michaił Bachtin, *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa 1982, s. 553.

jest konkretna strategia lekturowa, oparta na respekcie: „Świat epicki można jedynie z szacunkiem przyjąć, nie można natomiast go dotknąć, istnieje bowiem poza sferą zmieniającej i reinterpretującej aktywności ludzkiej”²⁷.

Tego typu postawa w dużej mierze zamyka pole odbioru. Dlatego też we współczesnej adaptacji Ritchiego oraz w serialu „Sherlock” twórcy dążą do tego, by starą opowieść przekształcić w nowoczesną i efektowną, która wywoła entuzjazm i, mówiąc za Maksem Weberem, „odczaruje”²⁸ rzeczywistość prozy Conan Doyle’a, ale nie pozbawi jej pewnej magii otaczającej superbohatera, tak atrakcyjnej dla fanów. Proces „odczarowania” polega na dekonstrukcji konwencji opartej na pierwowzorze literackim przy jednoczesnej afirmacji rzeczywistości, w której zanurzony jest odbiorca, bez względu na to, czy wybrana zostaje sceneria wiktoriańskiego czy dzisiejszego Londynu, ponieważ w obu przypadkach mamy do czynienia z wykorzystaniem na przykład nowoczesnego sposobu prowadzenia narracji filmowej. Tym samym odbiorca zostaje wciągnięty w fikcjonalną reprezentację, bliską jego doświadczeniu, dzięki czemu uwspółcześniony Sherlock nie wydaje się śmieszny – w przeciwieństwie do zmanierowanego, staroświeckiego angielskiego detektywa. Staje się natomiast superbohaterem atrakcyjnym i uniwersalnym, ponieważ jest w stanie przy zachowaniu pewnej konwencji odegrać swoją rolę w zupełnie innym kontekście.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Por. Max Weber, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, przeł. Dorota Lachowska, Warszawa 2002, s. 123–124.

Detektyw po stronie aniołów i Napoleon zbrodni...

Bibliografia

- Bachtin Michaił, *Epos i powieść (O metodologii badań nad powieścią)*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajewski, Warszawa 1982.
- Conan Doyle Arthur, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, przeł. Marta Domagalska, Robert Kędzierski, Anna Krochmal, Zofia Wawrzyniak, Warszawa 2013.
- Głowiński Michał, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Markiewicz Henryk, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.
- Weber Mark, *Gospodarka i społeczeństwo. Zarys socjologii rozumiejącej*, przeł. Dorota Lachowska, Warszawa 2002.
- Steven Moffat: *Sherlock to ja!*, Onet.pl [on-line:] <http://film.onet.pl/artykuly-i-wywiady/steven-moffat-sherlock-to-ja-wywiad/e6skpn> [dostęp: 22.06.2017].

Filmografia

- Moffat Steven, Gatiss Mark, „Sherlock”, sezon 1–4, BBC Entertainment, Wielka Brytania 2010–2017.
- Sherlock Holmes*, reż. Guy Ritchie, USA, Niemcy 2010.
- Sherlock Holmes: Gra cieni*, reż. Guy Ritchie, USA 2011.

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze
red. M. Błaszowska i T. P. Bocheński, Kraków 2017, s. 97–111

MAGDALENA KOZYRA

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydział Polonistyki UJ

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

**Wizerunek brytyjskiego szpiega
w filmie *Kingsman: Tajne Służby***

„*Bond is Great... Britain*”, głosił jeden ze sloganów kampanii reklamowej filmu *Skyfall* z 2012 roku, dwudziestej trzeciej odsłony serii o brytyjskim szpiegu. Przez ostatnie pół wieku narracja o Jamesie Bondzie nie tylko urosła do rangi symbolu narodowego, ale również stała się ważnym elementem popkultury, kreującym wyobrażenie o brytyjskiej tożsamości¹. Reżyser Matthew Vaughn postanowił sięgnąć do dobrze znanej konwencji kina szpiegowskiego, by następnie rozebrać ją na części, a z ocalałych elementów złożyć nową, ale wciąż rozpoznawalną historię. *Kingsman: Tajne służby* to inspirowany komiksem Marka Millara i Dave’a Gibbonsa o takim samym tytule film, który trafił do kin w 2014 roku. Dystrybutor polskiego wydania proponuje następujące

1 Christopher McMillan przytacza następujący opis Bonda: „przede wszystkim angielski bohater, który uosabia mit o angielszczyźnie” („»first and foremost an English hero« who personifies the »myth of Englishness«”, Christopher McMillan, *Broken Bond: Skyfall and the British Identity Crisis*, „Journal of British Cinema and Television” 2015, iss. 2 [on-line:] <http://dx.doi.org/10.3366/jbctv.2015.0257> [dostęp: 11.07.2017]).

streszczenie fabuły: „Super tajna [sic!] organizacja werbuje prostego, lecz obiecującego dzieciaka i poddaje go specjalnemu programowi, szkoląc na swojego agenta, akurat gdy obłąkany miliarder i zarazem genialny naukowiec zagraża globalnemu bezpieczeństwu”². Rzucające się w oczy nawiązania do bondowskich narracji oraz dość jawna autoironia widoczna w przerysowanych schematach stanowią szkielet filmu, którego głównym celem zdaje się gra z odbiorcą, odnajdującym się w sieci intertekstualnych odniesień. Nie powinno więc dziwić, że recenzje filmu są albo bardzo pochlebne, albo, mówiąc oględnie, krytyczne; te ostatnie zwracają szczególną uwagę na konwencjonalność, powtarzalność czy absurdalność *Kingsmana*. Z jakiegoś powodu Vaughn sięgnął po właśnie takie środki narracyjne, które pozwalają wypuklić pewne schematy fabularne oraz charakter bohaterów i oddać klimat pierwszych kinowych Bondów. Jest to również wdzięczny materiał do analizy, który z łatwością pozwala uchwycić sparodiowany w filmie wizerunek tradycyjnego brytyjskiego szpiega i otaczającego go świata. W niniejszym tekście spróbuję się przyjrzeć sposobom kreowania owej tożsamości poprzez odnoszenie się do znanych konwencji i schematów oraz poddawanie ich negocjacji, a także zbadać, na jakie zagrożenia wystawiona jest brytyjskość bohaterów.

„Postmodernistyczny list miłosny do narracji szpiegowskich”

Reżyser, pytany o powód nakręcenia *Kingsmana*, podaje w wywiadach zawsze ten sam argument: mówi, że filmy szpiegowskie stały się zbyt wyniosłe i że brakuje mu starych ekranizacji przygód Bonda, będących „poważnymi filmami, które nie brały siebie na poważnie”³. Dlatego postanawia wyciągnąć z nich

2 Opis z pudełka polskiego wydania filmu *Kingsman: Tajne służby*, reż. Matthew Vaughn, Wielka Brytania 2014, zachowano pisownię oryginalną.

3 Edward Douglas, *Director Matthew Vaughn On Making Kingsman The Secret Service* [on-line:] <http://www.superherohype.com/features/329735-director->

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

wszystko to, co kochał – przyznaje się do oczywistych inspiracji, takich jak winda ukryta w przymierzalni czy podziemna kryjówka Valentine'a⁴. Sam film określa mianem „postmodernistycznego listu miłosnego do narracji szpiegowskich”⁵ i trudno nie zgodzić się z takim ujęciem: *Kingsman* jest nie tylko pastiszem gatunku, ale również ostentacyjnym kolażem konwencji i zapożyczeń z innych tekstów, a co najważniejsze – nie do końca bierze sam siebie na poważnie.

Nie tylko od odbiorcy, ale również od bohaterów *Kingsmana* wymaga się znajomości filmów o Jamesie Bondzie, ponieważ bez tego kontekstu nie da się nie tylko zrozumieć wielu widocznych nawiązań, ale też odczytać wyraźnie wydźwięku filmu, który opiera się w głównej mierze na sparodiowaniu konwencji kina szpiegowskiego i figury brytyjskiego tajnego agenta. Reżyser stara się uwolnić szpiega od ciężaru, jaki narastał na jego barkach od przeszło pięćdziesięciu lat i po raz kolejny wrzuca go do świata absurdu i przerysowania. Gdy jeden z bohaterów zostaje zapytany o swoje uczucia względem szpiegowskich filmów, odpowiada: „nie ma to jak naciągana fabuła”, nie tylko całkowicie ujawniając swoją znajomość gatunku, ale również wypowiadając autotematyczny komentarz, niejako opisujący charakter filmu. Należy również zaznaczyć, że w *Kingsmanie* gra się bondowską konwencją, nie mówiąc o samym Bondzie albo negując i wyśmiewając znane schematy. Artur, przywódca organizacji, chcąc zgadnąć, jak wabi się pies Eggsy'ego (głównego bohatera), skrywający się pod inicjałami „JB”, bez zastanowienia mówi „James Bond”, chłopak jednak zaprzecza. Szkolenie na szpiega wymaga też zapoznania się z zasadami przyrządzania odpowiedniego martini: „z ginem, bez wódki, rzecz

-matthew-vaughn-on-making-kingsman-the-secret-service#/slide/1 [dostęp: 12.07.2017]; jeżeli nie podano inaczej, tłumaczenia moje – M. K.

4 Ibidem.

5 *Kingsman: Tajne...*; kolejne cytaty, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego filmu.

jasna. Mieszać przez 10 sekund, patrząc na nieotwartą butelkę wermutu”. Kelner przyjmuje zamówienie bez mrugnięcia okiem.

Przytoczone przykłady pokazują, że film bez przerwy gra z oczekiwaniami odbiorcy, ale też chętnie wykorzystuje zabiegi metanarracyjne, kiedy postaci mówią o swojej funkcji czy obnażają przed widzami konstrukcję fabularną filmu. Antagonista mówi do głównego bohatera: „Wyjawię ci teraz cały swój plan. Wymyślę karkołomny sposób, by cię uśmiercić, a ty znajdziesz równie karkołomną drogę ucieczki. Ale to nie jest taki film”. Nie jest to oczywiście nic nowego – kino przecież już od dawna bawi się konwencjami – jednak taki komentarz postaci wskazuje, że wykona ona ruch, który nie miałby prawa zaistnieć w pierwszych narracjach szpiegowskich. Tak też się dzieje: bohater ginie od niespodziewanego wystrzału. Z kolei chwilę przed zaproponowaniem Eggsey’emu przemiany z ulicznego rozrabiaki w szpiega-dżentelmena Harry pyta go, czy oglądał *Nieoczekiwaną zmianę miejsc*, *Nikitę* albo *Pretty Woman*. Gdy uzyskuje negatywną odpowiedź i wyjaśnia sytuację związaną z przemianą i adaptacją do nowych warunków, Eggsey ze zrozumieniem kiwa głową – „jak w *My Fair Lady*”.

Dwa modele brytyjskości

W filmie zostają przedstawione dwa stereotypowe modele brytyjskości, już od samego początku budowane na skrajnych opozycjach i przerysowaniu; dzięki temu możliwe jest dynamiczne starcie bohaterów, a następnie fuzja owych wizerunków, z których wyłoni się nowy model brytyjskiego szpiega, przystosowanego do realiów XXI-wiecznej Anglii. Głównym przedstawicielem tradycyjnego modelu szpiega jest Harry Hart, działający pod pseudonimem „Galahad”, jednak uosobienie wszystkich negatywnych wartości związanych z wykoślawieniem i zdegenerowaniem organizacji stanowi przywódca brytyjskich Kingsmanów, czyli Chester King (pseudonim „Artur”). Drugi

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

z modeli reprezentuje Eggsy, wpisujący się w stereotyp *charvera* (polskim odpowiednikiem tego słowa byłby „dresiarz”), czyli nastolatka pochodzącego najczęściej z klasy robotniczej i odznaczającego się antyspołecznym i agresywnym zachowaniem⁶.

Każdy kingsman jest wcieleniem sparodiowanego w filmie tradycyjnego wizerunku tajnego agenta; już sama nazwa organizacji z jednej strony wskazuje na nawiązanie do rangi armii brytyjskiej, z drugiej zaś jest przewrotnym odwróceniem nieoficjalnego przydomku Jamesa Bonda – szpiega na usługach Królowej. Kingsman jest międzynarodową i niezależną organizacją, powstałą w 1919 roku zaraz po pierwszej wojnie światowej, kiedy wpływowi i zamożni obywatele stracili spadkobierców i postanowili założyć wolną od uwikłań politycznych organizację, mającą na celu dbanie o pokój na świecie. Członkowie organizacji od ponad pięćdziesięciu lat trwają przy niezmiennych zasadach, przyjmując w swoje szeregi w głównej mierze osoby dobrze wykształcone i pochodzące z zamożnych rodzin. Również forma grupy silnie odwołuje się do tradycji – liczba członków od lat pozostaje taka sama, dlatego gdy agent zginie w czasie zleconej misji, zostaje zwołane posiedzenie, na którym każdy z Kingsmanów ma przedstawić kandydata na zwolnione miejsce, a następnie trening wyłania zwycięzcę. Zasiada on razem z pozostałymi przy stole, który w zamierzeniu powinien być okrągły: pseudonimy szpiegów odnoszą się do tradycji arturiańskiej, a w filmie przedstawiona jest rekrutacja na miejsce Lancelota. Kingsmani posiadają również swojego „Kwatermistrza” (z angielskiego *Quartermaster* – to odpowiednik bondowskiego Q) o wymownym pseudonimie „Merlin”, zajmującego się techniczno-naukową stroną organizacji. Analizując strukturę narracyjną książek Iana Fleminga, Umberto Eco zauważa tę archetypową zależność prezentowanych w książkach postaci:

6 Por. hasło: *charver* [on-line:] <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/charver> [dostęp: 10.07.2017].

M uosabia wartości Króla, natomiast Bond jest typowym rycerzem arturiańskim⁷. Myślę, że zaproponowana przez Eco interpretacja została zauważona przez reżysera, który postanawia zagrać tak ważną przeciwieść dla narodu tradycją, pokazując, jak bezmyślne przywiązanie do nieprzystawalnych do dzisiejszego świata wartości może wpłynąć destrukcyjnie na organizację szpiegów, która po zdradzie i przejściu Artura na stronę przeciwnika będzie musiała odrodzić się na nowo.

Owo nawiązanie do rycerskich wartości zostaje w filmie wykorzystane wielokrotnie. Harry, prowadzący Eggsy'ego na pierwszą przymiarkę garnituru – obowiązkowego wyposażenia szpiega-dżentelmena – mówi: „Garnitur to zbroja współczesnego dżentelmena. Nasi agenci to rycerze dzisiejszego świata”⁸. Należy więc pamiętać, że zdolności i trening to nie wszystko: trzeba również umieć zachować maniery zawsze opanowanego, uprzejmego i powściągliwego dżentelmena, który rozpozna rocznik whisky po samym zapachu. Ponadto ze wszystkich dostępnych gadżetów przygotowanych przez Merlina, których nie powstydziliby się sam Q, Harry wybiera parasol – atrybut każdego stereotypowego Anglika. Należy tutaj również wspomnieć, że organizacja Kingsman występuje pod szyldem zakładu krawieckiego, co po raz kolejny pokazuje, jak wielką wagę agenci przywiązują do ubioru, a także stanowi nawiązanie do znanego i chętnie wykorzystywanego motywu ukrywania się tajnej organizacji na zapleczu sklepu z garniturami czy antykami⁹. Na marginesie można również wspomnieć, że hasłem, które pozwala Eggsy'emu skontaktować się z Kingsmanami jest krótkie zdanie „Oksfordy, nie szkoty” – film jest

7 Por. Umberto Eco, op. cit., s. 215.

8 Przywołaną wypowiedź można też potraktować dosłownie – garnitury szyte dla Kingsmanów są kuloodporne.

9 Do tego wątku nawiązuje także między innymi tytuł niedawno zekranizowanej po raz kolejny powieści Johna le Carré *Druciarz, krawiec, żołnierz, szpieg*, w której zawód krawca służy jako kamuflaż działalności szpiegowskiej.

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

pełen takich scen, zgodnych z analizą zachowania Anglików przeprowadzoną przez Kate Fox, według której zachowanie, maniery i dobór ubioru świadczą o przynależności klasowej bardziej niż kryteria ekonomiczne¹⁰ (w przypadku Kingsmanów chodzi oczywiście o klasę wyższą).

Eggsy, który sytuuje się pomiędzy arystokratycznymi Kingsmanami i patologicznymi nizinami społecznymi, swoją pozycję opisuje słowami *common types* – wyrażeniem określającym pochodzenie z klasy robotniczej¹¹. Z filmu dowiadujemy się, że chłopak stracił ojca (agenta Kingsmanów) w bardzo młodym wieku, po ukończeniu szkoły z wybitnymi wręcz wynikami dostał się do Royal Marines, lecz z powodu załamania i choroby matki opuścił akademię, by opiekować się rodziną. Tak jak wspomniałam, Eggsy zdaje się prezentować wszystkie stereotypowe cechy *charvera*: wdaje się w bójki, kradnie samochody, ma problemy z policją, a także ubiera się w typowym dla tej grupy społecznej stylu. Jednak bardzo szybko dowiadujemy się, że pomimo licznych starć z prawem i sąsiadami, bohater troszczy się o młodszą siostrę i matkę, a także jest lojalny wobec przyjaciół. Harry dostrzega tę szlachetną stronę Eggsy'ego i proponuje mu szkolenie na Kingsmana:

Widzę kogoś z wielkim potencjałem. Kogoś lojalnego. Kogoś, kto będzie posłuszny. Kogoś, kto chce wyjść na ludzi. Brak srebrnej łyżeczki wytyczył ci drogę, której nie musisz się trzymać. Jeśli jesteś elastyczny i masz chłonny umysł, możesz się zmienić.

„Jak w *My Fair Lady*”

Przepaść pomiędzy Eggsym a resztą rekrutów widoczna jest na pierwszy rzut oka – różni ich oczywiście ubiór, zachowanie, sposób wyrażania się, poziom wykształcenia, a także pozycja społeczna. Zdaje się, że chłopak z niskich sfer

¹⁰ Por. Kate Fox, *Przejrzyć Anglików. Ukryte zasady angielskiego zachowania*, przeł. Agnieszka Andrzejska, Warszawa 2007, s. 370.

¹¹ *Ibidem*, s. 74.

nie będzie mieć z nimi najmniejszych szans i odpadnie już przy pierwszym zadaniu. Wystarczy krótka wymiana zdań, żeby Eggsy'emu została nadana wykluczająca i prześmiewcza etykieta „plebs”. Ostentacyjne okazywanie pogardy przez rówieśników nie zniechęca jednak bohatera, który postanawia przejść trening z najwyższymi notami.

Jak podejrzewał Harry, Eggsy nie tylko jest bardzo pojętnym uczniem, ale również potrafi wykorzystać praktyczną wiedzę zdobytą na ulicy, której nie posiada reszta rekrutów, myśląca wyłącznie wyuczonymi schematami i stawiająca na pierwszym miejscu swoje bezpieczeństwo. W przeciwieństwie do nich Eggsy potrafi szybko reagować na niespodziewane wyzwania oraz podejmuje bez zastanowienia niebezpieczne decyzje, nie bojąc się przy tym narażać własnego życia – jest przyzwyczajony do takiego stylu życia przez swoje poprzednie życiowe doświadczenia. Okazuje się więc, że szybko zdobywa przewagę nad innymi, ponieważ szkolenie prowadzone przez Merlina jest w głównej mierze grą pozorów, która poprzez na pierwszy rzut oka banalne zadanie sprawdza nie tylko szpiegowskie zdolności, ale także sposób myślenia, umiejętność poświęcenia się i odnalezienia w trudnej sytuacji. Eggsy, jak sam mówi, nie ma nic do stracenia, dlatego o wiele łatwiej adaptuje się do nowych warunków i jest skłonny poświęcić swoje życie dla dobra innych.

W czasie szkolenia rekruci muszą podejmować pozornie błahę decyzje, które jednak ujawniają ich prawdziwą naturę. Przypadkowe i często wyśmiewane przez wszystkich wybory Eggsy'ego mają jednak drugie dno – dokładniejsze przyjrzenie się im ukazuje, że chłopak w głębi serca jest prawdziwym Brytyjczykiem, niekoniecznie zdając sobie z tego sprawę. Nawet wybór rasy psa, który będzie towarzyszył adeptom przez całe szkolenie, może okazać się znaczący. Eggsy decyduje się na małego mopsa, będąc przekonanym, że jest to buldog, i tym sposobem wystawia się na pośmiewisko. Ale czy można znaleźć bardziej brytyjskiego psa niż mops, którego w XIX wieku pokochała

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

królowa Wiktoria, następnie przekazując swoje zamiłowanie całej rodzinie królewskiej? Eggsy odmawia wykonania ostatniego zdania, które polega na zastrzeleniu wytresowanego psa, przez co zostaje odesłany do domu. Oczywiście okazuje się, że w pistolecie znajdował się ślepy nabój, ale samo przywiązanie do JB (bo tak wabi się mops) pokazuje kolejną wymienioną przez Kate Fox cechę Anglika:

Być może dom Anglika to jego twierdza, ale to jego pies jest w niej prawdziwym Władcą [...] [Psy] Otrzymują o wiele więcej uwagi, uczucia, uznania i naszego cennego czasu niż dzieci (a często i lepsze jedzenie)¹².

Oczywiście odbyte przez Eggsy'ego szkolenie nie kończy się na nauce posługiwania się bronią i treningu fizycznym. Najważniejszą lekcją będzie ta dotycząca przemiany w prawdziwego dżentelmena, która pozwoli bohaterowi zaadaptować się do nowych warunków, a także awansować do wyższej klasy społecznej, którą

ocenia się po szczegółach o wiele bardziej subtelnych i złożonych [...] dotyczą [one] tego, co, gdzie, kiedy, jak i z kim się je i pije; słów, których się używa, i sposobu, w jaki się je wymawia; gdzie i w jaki sposób robi się zakupy; tego, jakie ubrania się nosi; zwierząt, które trzyma się w domu; jak spędza się wolny czas¹³.

Harry, niczym doktor Higgins, osobiście nadzoruje przemianę Eggsy'ego w dżentelmena i uczy go nie tylko tego, jak dobrze się ubrać, ale też jak przyrządzić odpowiednie martini (nareszcie!). Gdy Eggsy żartobliwie pyta, kiedy nauczy się mówić jak w *My Fair Lady*, Harry odpowiada: „nie wygłupiaj się, o byciu dżentelmenem nie przesądza akcent, trzeba się dobrze czuć w swojej skórze” – rozwaga, cierpliwość, angielska uprzejmość i umiejętność

¹² Kate Fox, op. cit., s. 212.

¹³ Ibidem, s. 17.

walki są tylko ornamentem, który okaże się całkowicie bezwartościowy bez samoakceptacji, z której można czerpać największą siłę. „Prawdziwe szlachectwo”, mówi dalej Harry, cytując słowa Ernesta Hemingwaya, „to wyrosnąć ponad własny poziom”.

Chociaż Eggsy nie sprostął ostatniemu zadaniu, to jednak wraca do domu w pewien sposób odmieniony – postanawia zakończyć niezdrowy i patologiczny związek matki, nękaney przez jej obecnego partnera, lecz nim uda mu się spełnić swoje groźby, po raz kolejny zostaje zwerbowany przez Kingsmanów, których przyszłość stoi pod znakiem zapytania.

„Ogłada czyni męża”

Wydaje się, że pseudonim „Galahad” został nadany Harry’emu nie bez przyczyny. Możemy zastanawiać się, czemu to nie Lancelot stał się tutaj punktem odniesienia – to o nim powstało najwięcej opowieści. Jednak ostatecznie to nie on był rycerzem, któremu udało się znaleźć mitycznego Graala: to właśnie Galahadowi, najczystszzemu z rycerzy króla Artura, udało się odnaleźć poszukiwane naczynie. Harry Hart nie tylko krytykuje krótkowzroczność i niechęć do zmian Kingsmanów, ale również poszukuje kandydata, który będzie w stanie wyjść poza schematy i przystosować je do współczesnego świata. Udaje mu się znaleźć to, czego szukał – nowego szpiega, który sprosta nowym wyzwaniom.

W nowym świecie nie ma już miejsca dla szpiegów w dawnym stylu, dlatego Harry (krytykujący zastany porządek, ale jednak reprezentujący idealny model bondowskiego szpiega), a także Artur (skorumpowany przywódca Kingsmanów) muszą dosłownie i symbolicznie zginąć, aby ustąpić miejsca przygotowanemu do objęcia nowej roli Eggsy’emu. Jeśli uznać, że James Bond jest wcieleniem zaproponowanego przez Fredricka Jamesona pojęcia

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

alegorii narodowej¹⁴, czyli postacią, która zawiera w sobie wszystkie schematyczne cechy wyobrażonej brytyjskości, można powiedzieć, że historia szpiega staje się częścią narracji narodu¹⁵. Dla Homiego K. Bhabhy tożsamość narodowa ma formę narracji; za Julią Kristewą powtarza on: „obszar narodu jest stale konfrontowany z podwójną czasowością: z procesem ustalania tożsamości przez sedimentację historyczną (pedagogiczność) oraz z utratą tożsamości w nadającym znaczenie procesie identyfikacji kulturowej (performatywność)”¹⁶. Podążając za myślą badaczki, autor mówi, że

w procesie powstawania narodu jako narracji pojawia się rozszczępienie pomiędzy ciągłą, kumulatywną czasowością pedagogiczności a powtarzalną, nawracającą strategią performatywności. W wyniku tego procesu rozszczępienia dwuznaczność pojęć w nowoczesnym społeczeństwie staje się miejscem pisania narodu¹⁷.

Na początku Eggsy musi zanegować tradycję Kingsmanów, by następnie stać się jednym z nich, ale już na nowych, ustalonych przez niego zasadach – pojawia się tutaj utrata dawnej tożsamości (zarówno tradycyjnego szpiega, jak i samego Eggsy’ego), a następnie, przez proces performatywnego powtarzania, ustanowienie nowej, będącej wynikiem scalenia dwóch opisywanych przeze mnie wyżej modeli angielskości. Pod koniec filmu Eggsy po raz pierwszy zakłada uszyty na miarę garnitur, wybiera też preferowaną przez

14 Por. Homi K. Bhabha, *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010, s. 147.

15 Autorka artykułu *Nostalgia, Nationalism and Notability: The Success of Skyfall*, opisuje, w jaki sposób wizerunek Bonda przedstawiany w kampaniach reklamowych *Skyfall* został zespolony z brytyjskim nacjonalizmem – por. Sarah L. Kelley, *Nostalgia, Nationalism and Notability: The Success of Skyfall* [on-line:] <http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/issue/view/32> [dostęp: 11.07.2017].

16 Homi K. Bhabha, op. cit., s. 161.

17 Ibidem, s. 153.

Harry'ego broń, czyli parasol, całkowicie upodabniając się do swojego mentora. Wizualnie jest więc podobny do Kingsmana, ale jego imię, przypominające mu o ulicznej przeszłości, zostaje nienaruszone – wydawać by się mogło, że po śmierci Galahada zajmie jego miejsce, ale organizacja utraciła przywódcę, dlatego bohater nie może przejść rytuału nadania nowego miana; to dodatkowo podkreśla również jego odmienność i chęć oderwania się od tradycji. Eggsy oczywiście nigdy nie będzie doskonałym szpiegiem, jakim był Harry, ale, jak mówi Eco, opisując Jamesa Bonda: „zwycięża on właśnie dlatego, że nie jest absolutnie doskonały”¹⁸.

Co więcej, w ostatniej scenie Eggsy posuwa się do mimikryzacji, która ukazuje jego ostateczną przemianę i na dodatek odbywa się w pubie. Wspomniana już przeze mnie antropolożka Kate Fox opisuje angielski pub jako miejsce, które „jest pod pewnymi względami strefą »progową«, stanem niejednoznacznym, na krawędzi, na granicy, w którym człowiek doświadcza pewnej »remisji kulturowej«”¹⁹, przez co rozumie „zorganizowane, chwilowe rozluźnienie czy zawieszenie tradycyjnych społecznych ograniczeń”²⁰. Nie ma więc lepszego miejsca na ostateczną przemianę Eggsy'ego, który – tak jak wcześniej Harry – odegra się na swoich prześladowcach. Jego próba naśladowania akcentu Galahada wypowiadającego słowa „*Manners maketh man*” wypada dość komicznie, a więc kolejne, lustrzane gesty podkreślają jedynie pastiszowy charakter odgrywanej przez Eggsy'ego sceny. Niejako dystansuje się też od bójki, którą Harry traktuje całkiem poważnie, w końcu – w przeciwieństwie do niego, jest szpiegiem, który nie traktuje siebie samego do końca na poważnie.

18 Umberto Eco, op. cit., s. 200.

19 Kate Fox, op. cit., s. 83.

20 Ibidem.

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

Nieskażona brytyjskość i zagrożenie z zewnątrz

Nie sposób mówić o szpiegowskim filmie bez napomknięcia o czarnym charakterze, który w *Kingsmanie* zdaje się łączyć w sobie wiele sprzeczności. Valentine jest Amerykaninem, miliarderem, geniuszem i szaleńcem – w tym względzie film doskonale wpisuje się w schematy wyznaczone przez kino szpiegowskie. Przejęty przyszłością planety, postanawia zlikwidować doprowadzając ją do ruiny bakterie, czyli ludzi. Obmyśla misterny plan, polegający na udostępnieniu na całym świecie darmowych kart telefonicznych, które po uruchomieniu pobudzają odpowiedzialną za agresję część mózgu – dzięki temu ludzie mieliby pozabijać się bez niczyjej pomocy. Wyłania się tutaj podwójne zagrożenie ze strony Stanów Zjednoczonych: wpływu wielkich korporacji o zasięgu globalnym i chętnie ukazywanej w filmach przemocy.

Czarne charaktery pojawiające się w książkach Fleminga posiadają wiele wspólnych cech: przerysowana jest tak ich osobowość, jak i wielkie plany zaszkodzenia Anglii i całemu światu; są bogaci, perwersyjni, prowadzą własne interesy i zawsze wyróżniają się jakąś wadą fizyczną²¹. Zdaje się, że nawet *Kingsmani* nie są tak karykaturalni jak Valentine, który z jednej strony chce uśmiercić całą ludzkość, ale z drugiej ciągle podkreśla, że nie lubi przemocy, a na eleganckiej kolacji serwuje zestawy obiadowe McDonald's z odpowiednim winem. Jego partnerką w zbrodni jest Gazelle – dziewczyna, której protezy nóg są jednocześnie zabójczymi ostrzami. Ale co najważniejsze, Valentine ma wadę wymowy, sepleni – amerykański angielski jest w końcu wtórny wobec modelowego brytyjskiego, a więc defekt Valentine'a można potraktować jako ogólną cechę amerykańskiego języka, który mimo pozornego podobieństwa do swojego pierwowzoru jest jednak od niego różny, a przy tym niepoprawny, zdeformowany.

21 Por. Umberto Eco, *op. cit.*, s. 190–202.

Amerykanie, rzekomo „najbliżsi kulturowo krewni”²² Brytyjczyków, stają się ich największym zagrożeniem właśnie z powodu tej bliskości i językowego podobieństwa, a także wpływów kulturowych, budzących strach przed zanikiem „prawdziwej” angielskości. Na dodatek Valentine jest postacią, która rozsądza film od środka, mówiąc o schematach fabularnych narracji szpiegowskich i informując pozostałych bohaterów i widzów, że „to nie jest taki film”.

Można powiedzieć, że wyreżyserowany przez Vaughna film rzeczywiście stanowi ukłon w stronę klasycznego kina szpiegowskiego, ale z drugiej strony ma też na celu ukazanie pewnego wyczerpania tradycyjnego wizerunku szpiega, który w XXI wieku nie może być postacią traktowaną poważnie – a więc, tak samo jak Eggsy, musi przystosować się do nowych warunków i narodowych narracji. Ale nie oznacza to, że na brytyjskich szpiegach przestały ciążyć pewne zobowiązania – wręcz przeciwnie. W czasach globalizacji i wymiany kulturowej zagrożenie związane z utratą tożsamości narodowej²³ wydaje się znacznie większym i bardziej zauważalnym problemem niż pół wieku temu. Dlatego też bohater *Kingsmana* musi zaadaptować się do nowych warunków i stać się przede wszystkim dżentelmenem, będącym wręcz kwintesencją stereotypowej brytyjskości. W końcu będąc prawdziwym szpiegiem, nie może równocześnie reprezentować klasy robotniczej i właśnie dlatego musi awansować do klasy wyższej²⁴, której „nie rozpoznaje się dzięki kryterium

²²Por. Kate Fox, op. cit., s. 161.

²³O powiązaniu narracji o Jamesie Bondzie i kryzysie tożsamości brytyjskiej – por. Christopher McMillan, op. cit.

²⁴Pod koniec filmu widz dowiaduje się zresztą, że Eggsy’emu został подарowany również nowy dom, zapewne w znacznie bezpieczniejszej części Londynu niż w ta, w której chłopak się wychował.

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

zamożności czy profesji, ale wyłącznie na podstawie wskaźników nieekonomicznych, takich jak słownictwo, manieri, gust i styl życia”²⁵.

Bibliografia

Bhabha Homi K., *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Kraków 2010.

Hasło: *charver* [on-line:] <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/charver> [dostęp: 10.07.2017].

Douglas Edward, *Director Matthew Vaughn On Making Kingsman The Secret Service* [on-line:] <http://www.superherohype.com/features/329735-director-matthew-vaughn-on-making-kingsman-the-secret-service#/slide/1> [dostęp: 12.07.2017].

Eco Umberto, *Struktury narracyjne u Fleminga*, [w:] idem, *Superman w literaturze masowej*, przeł. Joanna Ugniewska, Warszawa 1996.

Fox Kate, *Przejrzeć Anglików. Ukryte zasady angielskiego zachowania*, przeł. Agnieszka Andrzejewska, Warszawa 2007.

Kelley Sarah L., *Nostalgia, Nationalism and Notability. The Success of Skyfall* [on-line:] <http://ojs.meccsa.org.uk/index.php/netknow/issue/view/32> [dostęp: 11.07.2017].

Kingsman: Tajne służby, reż. Matthew Vaughn, Wielka Brytania 2014.

McMillan Christopher, *Broken Bond: Skyfall and the British Identity Crisis*, „Journal of British Cinema and Television” 2015, Vol. 12, iss. 2 [on-line:] <http://dx.doi.org/10.3366/jbctv.2015.0257> [dostęp: 11.07.2017].

²⁵ Por. Kate Fox, op. cit., s. 370.

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze
red. M. Błaszowska i T. P. Bocheński, Kraków 2017, s. 113–127

RAFAŁ KOŁSUT

Katedra Teatru i Dramatu Wydział Polonistyki UJ

Genetyczna gorączka: „X-men” a Ameryka lat 60.

Wstęp

Nadludzkie umiejętności i fantastyczne moce u występujących w amerykańskich komiksach superbohaterów i ich przeciwników są zjawiskiem powszechnym. Pierwszoplanowe postaci pozbawione nadprzyrodzonych przymiotów zawsze znajdowały się w zdecydowanej mniejszości, zaś brak umiejętności latania, kuloodporności czy miotania wyładowaniami energetycznymi z nagich dłoni był im rekompensowany przez scenarzystów stopniem wygimnastykowania ciała, genialnym umysłem i/lub ogromnym majątkiem, umożliwiającym wytwarzanie kosztownego ekwipunku do walki ze zbrodnią. Od pierwszego pojawienia się Supermana w roku 1938 (które uchodzi za symboliczne narodziny komiksu superbohaterskiego¹) wśród twórców powszechne było stosowanie narracyjnego schematu, zakładającego zaledwie kilka możliwości nabycia mocy: w wyniku niesamowitego wypadku (najczęściej laboratoryjnego lub przynajmniej związanego z nauką – stałymi

1 Por. Bartosz Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem*, Łódź 2003, s. 19.

rekwizytami stają się rozmaite rodzaje promieniowania lub niezabezpieczone odpady radioaktywne), planowanego eksperymentu (oba te warianty często ze sobą łączono – czasem zakłócenie przebiegu kontrolowanego doświadczenia owocowało narodzinami nawet kilku superbohaterów o odmiennych umiejętnościach lub służącego dobru herosa i ślubującego mu wieczną nienawiść złoczyńcy, zazwyczaj oszpeconego) lub ingerencji sił nadprzyrodzonych (w postaci zarówno istot pozaziemskich, jak i przedstawicieli świata magii, czasem nawet zaświatów). Osobną kategorię stanowią tutaj postaci pochodzące z innych planet lub mitologicznych panteonów. W ich przypadku wszelkiego rodzaju niedostępne śmiertelnym mieszkańcom Ziemi zdolności stanowiły przyrodzone cechy ich gatunku. Powyższa klasyfikacja była przestrzegana właściwie bez większych odstępstw aż do roku 1963, gdy Stan Lee, główny scenarzysta i dyrektor Marvel Comics, odkrył „gen X”.

Zmutowany świat

Po sukcesie *The Avengers* (*Mścicieli*), cyklu opowiadającego o przygodach drużyny złożonej z bohaterów znanych z solowych występów, którzy mimo dzielących ich różnic jednoczą się w walce z zagrożeniem przerastającym ich indywidualne siły, Stan Lee rozpoczął prace nad powołaniem do życia zupełnie nowej grupy, składającej się wyłącznie z nieznanych wcześniej postaci. Martin Goodman, właściciel agencji wydawniczej, której częścią było wydawnictwo Marvel Comics, odrzucił zaproponowany przez naczelnego twórcę tytuł planowanej serii – „Mutants” – uzasadniając swoją decyzję potencjalnym niezrozumieniem przez czytelników słowa „mutanci”. Lee dostosował się do zaleceń i we wrześniu 1963 roku ukazał się pierwszy numer serii „X-men”². Zaproponowane przez scenarzystę „Mutants” miało odnosić się nie tylko do bohaterów pozytywnych historii (jak w przypadku ostatecznego tytułu), ale

² Por. Stan Lee, *Son of Origins of Marvel Comics*, New York 1975, s. 448

Genetyczna gorączka...

do całej stworzonej przez Lee ogromnej populacji nowego gatunku istot, zaludniającego karty komiksu. W rysunkowej rzeczywistości po II wojnie światowej z niewyjaśnionych przyczyn następuje na całym świecie gwałtowny wzrost liczby osób obdarzonych tajemniczym „genem X”, który – niemożliwy do wykrycia i wyizolowania – uaktywnia się w okresie dojrzewania, powodując niekontrolowaną mutację u wybranych osobników. Większość posiadaczy wadliwego genomu zyskuje jedynie rozmaite nadprzyrodzone umiejętności, szalenie podobne do znanych już mocy superbohaterów. Czasem jednak „gen X” pociąga za sobą deformacje fizyczne, uniemożliwiające dalsze „cywilne” funkcjonowanie w społeczeństwie (co w świecie Marvela doskonale udaje się nawet normandzkiemu bogowi grzmotu, Thorowi, który na co dzień pracuje jako lekarz). Tego typu przypadki budzą w społeczeństwie odrazę i strach przed mutantami. Jednak o wiele bardziej przerażająca jest dla ludzi świadomość, że absolutnie każdy może okazać się nosicielem genu i przekraczające ludzką wyobraźnię moce mogą z dnia na dzień ujawnić się wśród członków rodziny, znajomych i przyjaciół, co zaczyna prowadzić do ostracyzmu zmutowanych osobników, a z czasem – do otwartych prześladowań i narastającej fali przemocy wobec nich.

Czerwona panika

Lee nigdy nie ukrywał, iż „X-men” ma służyć jako swoisty liberalny manifest przeciwko bigoterii i nietolerancji. Mutanci stali się symbolem inności, a ich rysunkowe walki poza rozrywką niosły również czytelny komentarz dotyczący amerykańskiego społeczeństwa. W otaczającej komiksowych odmieńców atmosferze paranoi i zastraszania można odnaleźć odwołania do wszechobecnego w Stanach Zjednoczonych lat 50. strachu przed ukrywającymi się komunistami, na którym swoją polityczną karierę zbudował Joseph Raymond McCarthy. Miało to związek z popularnością, jaką w środowiskach intelektualistów na

początku lat 30. zdobyła teoria materializmu dialektycznego. Doświadczając katastrofalnych skutków Wielkiego Kryzysu, znaczący odsetek wykształconych Amerykanów doszedł do wniosku, iż następuje właśnie ostateczny upadek systemu kapitalistycznego³. Mimo że zainteresowanie socjalizmem po ustabilizowaniu się sytuacji finansowej kraju wygasło, nastroje antykomunistyczne zyskały na sile po roku 1945. Poczucie, że wrogiem kapitalizmu może być każdy, także rodowity Amerykanin, zaczęło stopniowo przekształcać się w zbiorową paranoję. Skorzystał z tego McCarthy, ogłaszając 9 lutego 1950 roku w Wheeling (Wirginia Zachodnia), iż posiada listę wysoko postawionych osób zatrudnionych w Departamencie Stanu, mających realny wpływ na politykę zagraniczną USA, a przy będących komunistami lub mających z nimi powiązania. Rychło zdobył stanowisko przewodniczącego senackiej komisji śledczej ds. rządu – jej celem miało być badanie lojalności pracowników administracji rządowej, armii, szkół wyższych i instytucji publicznych w celu zapobiegania radzieckiej infiltracji. Politycy, widząc w podsycaniu nastrojów antyradzieckich drogę do łatwej kariery, kontynuowali działania senatora nawet po jego śmierci w 1957 roku. Eskalacja wyścigu zbrojeń między dwoma supermocarstwami była doskonałą pożywką dla niepokojów i nieustannych podejrzeń. Na początku lat 60. wrogowie Ameryki czaili się wszędzie.

Równoległe z rozwojem organów ścigania i demaskowania struktur domniemanej tajnej agentury Związku Radzieckiego narastał ruch wobec nich opozycyjny, skupiony zwłaszcza w ośrodkach akademickich. W kwietniu 1960 roku w San Francisco odbyła się demonstracja studencka przeciwko przesłuchaniom Komisji ds. Badania Działalności Antyamerykańskiej – osieroconego przez McCarthy’ego centrum „polowania na czarownice”. Niedługo

3 Por. Krzysztof Michałek, *Na drodze ku potędze. Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1861–1945*, Warszawa 1991, s. 343.

Genetyczna gorączka...

później nastąpiły kolejne demonstracje – w kampusie Uniwersytetu Michigan powstała organizacja Studenci na rzecz Demokratycznego Społeczeństwa (Students for a Democratic Society – SDS)⁴. Młodzi ludzie, urodzeni tuż przed drugą wojną światową albo w jej trakcie, usiłowali wprowadzić zmiany do konformistycznej i – w ich postrzeganiu – zaściankowej rzeczywistości swoich rodziców. Nigdy nie mieli ku temu tak dogodnych warunków, jak w latach 1960–1970, kiedy to liczba nastolatków powiększyła się o ponad połowę w stosunku do poprzednich dziesięciu lat. Zjednoczeni wokół wolnościowych idei członkowie SDS widzieli w sobie ogromną siłę zdolną do stworzenia nowego porządku prawnego i społecznego. Nastała ich era. W 1967 roku zbiorowy tytuł Człowieka Roku magazynu „Time” otrzymały wszystkie osoby mające mniej niż 25 lat⁵.

Genus proximum

Phil Sheldon, bohater komiksu Kurta Busieka i Alexa Rossa *Marvels* – fotograf, specjalizujący się w portretowaniu potyczek superbohaterów⁶, konstatuje:

Dziwolągi. Wyglądali jak zwykli ludzie... ale nie byli ludźmi. [...] Oni byli ciemną stroną Cudownych. Kapitan Ameryka i Mister Fantastic mówili o wielkości drzemiącej w nas samych... a mutanci byli śmiercią. Nawet nie musieli nic robić przeciwko nam. Wystarczyło, że naukowcy powiedzieli, że te istoty nas zastąpią. Że są następnym etapem ewolucji. My... *homo sapiens*, odchodziliśmy już do lamusa. A oni byli przyszłością. Mieli deptać nasze groby. Przerazająca myśl⁷.

4 Por. *ibidem*, s. 183.

5 Por. *ibidem*, s. 182.

6 Nazywa ich prywatnie „Cudownymi” – stąd tytuł komiksu.

7 Kurt Busiek, Alex Ross, *Marvels*, przeł. Maciej Nowak-Kreyer, Tomasz Sidorkiewicz, Warszawa 2009, s. 80. Znamienne, że Sheldon powołuje się właśnie na tych herosów. Kapitan Ameryka to obdarzony nadludzką siłą i sprawnością ochotnik, biorący udział

Poziom nienawiści wobec mutantów wymyka się spod kontroli (także dzięki nieustającej medialnej nagonce), zaś lęk przed ich obecnością staje się całkowicie irracjonalny – chociaż większość z nich jest fizycznie nie do odróżnienia od ludzi, a niektórzy nawet nie używają swoich mocy (z obawy przed wykryciem), w przekonaniu opinii publicznej stanowią zagrożenie większe od zamaskowanych przestępców. Nawet zielony kolos Hulk, demolujący wszystko na swej drodze niezniszczalny potwór o ogromnej sile, zyskuje społeczną aprobatę po włączeniu w szeregi oddziału superbohaterów Avengers (i nie traci jej mimo kolejnych utarczek z armią i zrujnowanych miasteczek, jakie zostawia na swej drodze w napadach szału). Tymczasem czyniący dobro i wykorzystujący swe zdolności do ratowania ludzkiego życia mutanci spotykają się wyłącznie z odrzuceniem i agresją ze strony ludzi, których chcą chronić. „Na swój sposób... mutanci byli gorsi od superłotrów” – kontynuuje swe rozważania Sheldon.

Eel⁸ ... to był tylko człowiek w przebraniu. Oczywiście, był groźny... Ale Ludzka Pochodnia⁹ mógł go powstrzymać. Mógł nas obronić. A kto nas obroni przed

w projekcie stworzenia farmakologicznego serum „superżołnierza” na potrzeby Armii Stanów Zjednoczonych w czasie II wojny światowej. Mister Fantastic jest z kolei genialnym naukowcem, który dzięki kosmicznemu promieniowaniu, na jakie został wystawiony podczas misji badawczej, zyskał zdolność zmiany kształtu ciała i rozciągania kończyn. Obaj nabyli więc swoje moce w sposób „kanoniczny”, co więcej – w historii wydawnictwa Marvel Comics byli właściwie prekursorami obu omawianych dróg.

8 Imię znaczące – ‘węgorz’; kryminalista w kostiumie umożliwiającym generowanie ładunków elektrycznych.

9 Dosłowne tłumaczenie pseudonimu „Human Torch”, używanego przez kilku superbohaterów obdarzonych umiejętnością kontrolowanego samozapłonu.

Genetyczna gorączka...

mutantami? Byłem ciekaw: czy mutanci byli ceną, jaką płaciliśmy za istnienie Cudownych? Negatywnie, bez którego upragniony obraz nie mógłby zaistnieć?¹⁰.

Profesor Charles Francis Xavier, znany również jako Profesor X jest jednym z najpotężniejszych mutantów na ziemi. Przykuty do wózka inwalidzkiego z powodu paraliżu dolnej połowy ciała lekarz, genetyk i filantrop ukrywa przed światem swoją prawdziwą naturę – dzięki sile umysłu, zamkniętego w kalekim ciele, Xavier jest wysokiej klasy telepatą, zdolnym czytać w myślach, a także wpływać na ludzkie mózgi i je kontrolować. Wykorzystując rodzinny majątek, przekształca odziedziczoną posiadłość w prywatną szkołę ogólnokształcącą z internatem, nazwaną Instytutem Xaviera dla utalentowanej młodzieży, która ma edukować i szkolić nastoletnich mutantów, by mogli w pełni opanować objawiające się zdolności. Profesor przygarnia odrzuconych przez rodziny i wyklętych przez społeczeństwo młodych ludzi, buduje im azyl, w którym mogą być sobą bez strachu przed linczem i zaakceptować unikalny charakter swojego nowego statusu. Motto szkoły to „*Mutatis mutandis*” – „zmieniając to, co winno być zmienione”. Poza lekcjami i treningiem korzystania z mocy (zarówno w celach ofensywnych, jak i życiu codziennym) adepci Instytutu tworzą także drużynę zamaskowanych superbohaterów, znaną światu jako X-men. Nazwa ma się odnosić do obecności genu X i skutków jego aktywności u członków zespołu: jak mówi w pierwszym zeszycie serii Profesor, jego wychowankowie „posiadają dodatkową [w oryginale *extra* – przyp. R. K.] zdolność... której nie mają zwyczajni ludzie! Dlatego właśnie nazwałem swoich uczniów... X-men, od EX-tra mocy!”¹¹. Początkowo nastoletni bohaterowie nie odbiegali w swych kostiumach od powszechnie akceptowalnego wizerunku

¹⁰ Kurt Busiek, Alex Ross, op. cit., s. 83.

¹¹ Jack Kirby, Stan Lee, „X-men” 1963, No. 1. Wszystkie cytaty z serii w przekładzie filologicznym własnym – R. K.

superbohaterów i oddawali się podobnym aktywnościom (wyłączając walkę ze zorganizowaną przestępczością). Jednak ponura fama genu X zdążyła już wydać owoce. „Popatrzcie na tych ludzi! Aż kipią od gniewu!” – wykrzykuje w piątym zeszytcie serii Angel, chłopiec ze skrzydłami na plecach – „Tak jak ostrzegał nas profesor X... boją się nas i nie ufają tym, którzy dysponują supermocami!”¹². Premiera pierwszego numeru zbiegła się z głośną akcją białych rasistów (działających w ramach struktur Ku-Klux-Klanu) w Birmingham w stanie Alabama – atakiem bombowym na afroamerykański kościół baptystów, w wyniku którego zginęły cztery kilkuletnie czarnoskóre dziewczynki. Gdy wiosną 1965 roku demonstracja obrońców praw obywatelskich w Selmie (znów stan Alabama) została brutalnie spacyfikowana przez siły policyjne, członkowie X-men starli się z armią ogromnych robotów – Sentineli¹³, stworzonych wyłącznie do wyłapywania i uśmiercania posiadaczy genu X¹⁴. Twórca androidów, oszalały antropolog Bolivar Trask wygłosił płomienne przemówienie dla dziennikarzy:

Światem trzeba wstrząsnąć! Niebezpieczeństwo nigdy nie było tak ogromne! Jesteśmy zbyt zajęci martwieniem się o zimne wojny, gorące wojny, bomby atomowe i tym podobne, i przez to przeoczymy największe zagrożenie ze wszystkich! Mutanci są wśród nas! Ukryci! Nieznani! Czekający... czekający na swój moment, by uderzyć! Oni są najbardziej śmiertelnym wrogiem ludzkości! Tylko oni mają

¹² Eidem, „X-men” 1964, No. 5.

¹³ Wyraz oznaczający w języku angielskim straż, wartownika i wszelkie działania monitorujące w celu zwiększenia bezpieczeństwa. Co ironiczne w kontekście komiksu, taki kryptonim otrzymał pierwszy amerykański wyspecjalizowany program antybalistyczny, wprowadzony w roku 1967 – dwa lata po pojawieniu się Sentineli na łamach „X-men”.

¹⁴ Por. Sean Howe, *Niezwykła historia Marvel Comics*, przeł. Bartosz Czartoryski, Kraków 2013, s. 64.

Genetyczna gorączka...

teraz dość siły, by podbić ludzką rasę! Nawet gdy teraz rozmawiamy, oni są gdzieś na zewnątrz... Spiskują, knują, planują... myśląc, że nic nie podejrzewamy! Ale wciąż jest czas, by ich zmiażdżyć... jeśli zaatakujemy teraz!¹⁵.

Zapamiętały w swojej chęci unicestwienia nowej rasy Trask szybko stracił kontrolę nad robotami – niepowstrzymane stalowe potwory rozpoczęły szeroko zakrojoną misję skanowania kodów genetycznych obywateli Nowego Jorku i eliminacji jednostek odbiegających od normy. Na ostatniej stronie zeszytu Lee zamieścił swoje przesłanie dla czytelników: „Strzeżcie się fanatyków! Zbyt często lek jest bardziej niszczycielski od choroby, z którą walczy!”¹⁶.

Homo superior

Jednak nie tylko ponure prognozy naukowców i strach przed innością wywoływały w społeczeństwie wrogość wobec mutantów. Poza niechęcią i atakami *homo sapiens* młodzi adepci Instytutu Xaviera musieli stawić czoła znacznie większemu zagrożeniu: zbuntowanym przedstawicielom własnego gatunku. Na przeciwnym biegunie ideologicznym w kwestii praw mutantów stoi złowrogi Magneto, zadeklarowany wróg rodzaju ludzkiego. Podczas gdy Profesor X podejmuje działania na rzecz dialogu i pokojowej koegzystencji ludzi i mutantów we wspólnie budowanym społeczeństwie, Mistrz Magnetyzmu głosi konieczność zakończenia dominacji *homo sapiens* na rzecz *homo superior* – zwiastowanego przez Friedricha Nietzschego nadczłowieka. Postrzega mutantów w kategoriach nie wynaturzenia, lecz kolejnego stopnia rozwoju gatunkowego, stojącego ponad dotychczasowymi zasadami w sposób automatyczny i zgodny z prawidłami przyrody. Dominacja nosicieli genu X powinna być według niego rozumiana nie w ramach w ciasnej i nieprzystającej

¹⁵ Jack Kirby, Stan Lee, „X-men” 1965, No. 14.

¹⁶ Ibidem.

kategorii ekspansji i gwałtu, ale jako historyczna nieuniknioność. Zrównanie statusu ludzi i mutantów, któremu hołduje Xavier i jego uczniowie to nie tylko wystąpienie wbrew naturalnemu porządkowi rzeczy, opóźniające niemożliwe do zatrzymania procesy biologiczne, ale i poniżenie ostatniego ognia ewolucyjnego łańcucha. Przyrodzonym prawem nadczłowieka jest możliwość użycia siły w celu przeciwstawienia się ilościowej większości istot „niższych”¹⁷.

Co niezwykle istotne, różnice ideologiczne między Profesorem X i Magneto nie wynikają wyłącznie z pychy i okrucieństwa Mistrza Magnetyzmu. Obu antagonistów ukształtowały skrajnie odmienne doświadczenia życiowe. Podczas gdy Charles Xavier dorastał bezpiecznie w bogatej rodzinie amerykańskich przemysłowców, Magneto pod swym szkarłatnym kostiumem ukrywa na przedramieniu tatuaż z numerem – piętno przetrwania nazistowskiego obozu zagłady. Jego rozczarowanie gatunkiem ludzkim i nienawiść do niego rodzą się już we wczesnym dzieciństwie, które spędził w hitlerowskich Niemczech jako chłopiec z żydowskiej rodziny. Jako świadek największego wywołanego rasizmem i nietolerancją ludobójstwa w historii świata nie ma już złudzeń co do natury człowieka. Formuje ekstremistyczną organizację pod nazwą Bractwo Mutantów (Brotherhood of Mutants). Początkowo ten radykalny odłam populacji młodych nosicieli genu X nosił miano Bractwa Złych Mutantów, co może wydawać się nielogiczne w świetle retoryki Magneto i jego zwolenników, jednak Stanowi Lee zależało na jasności przekazu i wyraźnie zarysowanej granicy między działaniami, które osobiście popierał, a tymi, które potępiał; z czasem jednak przymiotnik zniknął. Magneto walczy

¹⁷ Por. Wiktor Werner, *Od „małpiego procesu” do mechanizmów władzy. Metafora „mniejszości” jako narzędzie ideologizacji świata*, [w:] *Raport mniejszości. Głosy spoza dyskursu dominującego*, red. Dorota Mroczkowska, Marek Troszyński, Poznań 2004, s. 135.

Genetyczna gorączka...

o dominację mutantów nad światem z przekonaniem, że buduje lepszą przyszłość dla planety, z której zniknie wyniszczający ją gatunek ludzki. Jednak, jak pisze Richard Hofstadter:

Jeśli zainteresowanie ideą, nawet pełne oddania i szczerości, sprowadza się do podporządkowania jej pewnej ograniczonej, podjętej z góry koncepcji lub zupełnie zewnętrznemu celowi, intelekt wchłonięty zostaje przez fanatyzm. Jeśli jest coś bardziej niebezpiecznego dla życia umysłowego niż brak niezależnego zaangażowania wobec idei, to jest to zbyt wielkie zaangażowanie wobec określonej o wąskiej idei. Skutek obserwować możemy zarówno w polityce, jak i w teologii: funkcja intelektualna zostaje zagłuszona przez zbyt ni pietyzm i zbyt wąską skalę odniesienia. Pietyzm wymaga więc przeciwwagi, aby nie uległ wynaturzeniu¹⁸.

Sny o pokoju

Inspiracje Stana Lee przy tworzeniu postaci Profesora X i Magneto wydają się oczywiste. Administracje Johna F. Kennedy'ego i Lyndona B. Johnsona przykładały ogromną wagę do kwestii stosunków rasowych. Jednym z najważniejszych wyzwań polityki wewnętrznej Stanów Zjednoczonych lat 60. stała się regulacja problemów segregacji i desegregacji ze względu na kolor skóry, praw obywatelskich Afroamerykanów oraz ich kondycji społecznej i materialnej. Latem 1961 roku w całym kraju odbyły się marsze protestacyjne czarnoskórej mniejszości pod hasłem „Freedom Now” (Wolność teraz), w trakcie których usiłowano wyegzekwować spełnienie przedwyborczych obietnic Kennedy'ego o zniesieniu barier prawnych, uniemożliwiających czynny udział Afroamerykanów w życiu politycznym (zwłaszcza w wyborach). Brak odpowiedniej poprawki do Konstytucji wywoływał zamęt i uzależnienie

¹⁸ Richard Hofstadter, *O niepopularności intelektu*, przeł. Daniel Passent, [w:] *Super-Ameryka. Szkice o kulturze i obyczajach*, t. 1, red. Wiesław Górnicki, Jerzy Kossak, Warszawa 1970, s. 142.

kwestii rasowej w poszczególnych stanach od lokalnego ustawodawstwa. Dwa lata później, w setną rocznicę wydania przez Abrahama Lincolna dekretu prezydenckiego znoszącego niewolnictwo na obszarze Stanów Zjednoczonych (znanego jako *Proklamacja emancypacji*), rozpoczęła się seria marszów protestacyjnych i akcji typu *sit-in* (siadanie dużymi grupami w miejscu publicznym, w którym obowiązuje segregacja, i stawianie biernego oporu wobec sił porządkowych¹⁹). 12 kwietnia aresztowano jednego z czołowych organizatorów protestów – pastora baptystów, doktora Martina Luthera Kinga, laureata pokojowej Nagrody Nobla. Zwieńczeniem protestów był marsz na Waszyngton i manifestacja dwustu tysięcy osób na ulicach stolicy 28 sierpnia. To wtedy uwolniony King wygłosił swoje legendarne przemówienie:

Miałem sen, iż pewnego dnia ten naród powstanie, aby żyć wedle prawdziwego znaczenia swego credo: „uważamy za prawdę oczywistą, że wszyscy ludzie zostali stworzeni równymi”. Miałem sen, że pewnego dnia na czerwonych wzgórzach Georgii synowie dawnych niewolników i synowie dawnych właścicieli niewolników będą mogli zasiąść razem przy braterskim stole. [...] Miałem sen, iż pewnego dnia moich czworo dzieci będzie żyło wśród narodu, w którym ludzi nie osądza się na podstawie koloru ich skóry, ale na podstawie tego, jacy są²⁰.

Wieszczący świat bez prześladowań i dyskryminacji Charles Xavier jest czytelnym komiksowym odbiciem zadeklarowanego pacyfisty Martina Luthera Kinga. Jego ideologiczny przeciwnik w walce o prawa mutantów, reprezentujący separacjonizm i radykalną filozofię buntu, stanowi portret przywódcy ekstremistycznego odłamu organizacji Czarnych Muzułmanów

¹⁹ Por. David J. Garrow, *Walka o równouprawnienie Murzynów*, przeł. Michał Bajorek, Dorota Staniszevska-Kowalak, [w:] *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, t. 5: 1945-1990, red. Andrzej Bartnicki, Donald T. Critchlow, Warszawa 1995, s. 224.

²⁰ Martin Luther King, cyt. za: Krzysztof Michałek, op. cit., s. 220.

Genetyczna gorączka...

(Black Muslims), znanej także jako Naród Islamu (Nation of Islam) – Malcolm X. Pozbył się on amerykańskiego nazwiska, nadanego jego rodzinie przed laty przez właścicieli niewolników, by podkreślić swoje wykorzenie z kraju przodków. Odrzucał wszelkie możliwości koegzystencji z białymi i przewidywał powrót czarnoskórych obywateli USA do Afryki. Dopóki to nie nastąpi, należało jego zdaniem za wszelką cenę i wszelkimi możliwymi środkami zwalczać dawnych i obecnych prześladowców – nie wykluczając użycia siły²¹. Odrzucający możliwość międzygatunkowego dialogu Magneto także ze względu na kontekst religijny staje się pokrewny Malcolmowi: obaj dzielą doświadczenie prześladowań spowodowanych nie tylko wrodzonymi cechami, ale również wyznaniem.. Pozbawieni ojczyzny i akceptacji otoczenia stracili złudzenia, że ludzkość może się zmienić.

Zakończenie

Malcolm X zginął 21 lutego 1965 roku, zastrzelony przez nieznaną sprawców w trakcie wiecu w Harlemie. Martin Luther King w przeddzień swojej śmierci z rąk przeciwników równouprawnienia Afroamerykanów, wygłosił w Memphis w stanie Tennessee prorocze przemówienie:

Chcę jedynie wypełnić wolę Bożą. Bóg zabrał mnie na wierzchołek góry i kiedy spojrziałem z niej w dół, dostrzegłem Ziemię Obiecaną. Może nie dojdę tam razem z Wami. Ale chcę Wam powiedzieć, że Wy – naród – na pewno odnajdziecie Ziemię Obiecaną²².

Gdy 4 kwietnia 1968 roku gruchnęła wieść o morderstwie pastora, w całej Ameryce zawrzało. Rozruchy wybuchły niemal natychmiast. Do opanowania

²¹ Por. *ibidem*, s. 224.

²² Martin Luther King, cyt. za: Donald T. Critchlow, *Lata Nixona, Forda i Cartera: 1968 – 1980*, [w:] *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki...*, s. 98.

sytuacji w 125 miastach ruszyły siły policyjne, wspierane przez oddziały Gwardii Narodowej. Jak pisze historyk Donald T. Critchlow:

W Waszyngtonie płomienie pożerały budynki, położone zaledwie o trzy ulice od Białego Domu. W Chicago burmistrz tego miasta, Richard Daley, rozkazał policji strzelać ostrymi nabojami do rabujących sklepy. Do końca tygodnia zginęło 46 osób. W sumie, na skutek zamieszek od 1964 do 1968 roku, wyrządzono straty obliczane na 200 milionów dolarów; zginęło 200 osób, 7 tysięcy odniosło obrażenia, 40 tysięcy zaś zostało aresztowanych. Śmierć Kinga była poważnym ciosem dla walczącej o prawa obywatelskie ludności kolorowej. Wielu aktywistów tego ruchu odrzuciło taktykę Kinga, polegającą na nieużywaniu przemocy, i potępiło go za brak ducha walki²³.

Dekada wielkich przemian, pełna młodzieżowego buntu i wiary w nowy, lepszy świat rządzący się prawami równości, zmierzała do końca. Młodzi adepci Instytutu Xaviera coraz rzadziej pojawiali się w swojej ulubionej kawiarni Coffee-A-Go-Go w pobliskim Greenwich Village, zajęci niekończącą się walką ze sprzymierzonymi z Magneto pobratymcami, kosmitami, a nawet poślednimi złoczyńcami, stopniowo upodabniając się do rzesz innych drużyn superbohaterów. Tymczasem z lokalu poza uczniami Profesora X poczęli znikać także inni stali bywalcy – hołdujący ideom ogólnoswiatowego pokoju i wolności hipisi i beatnicy²⁴. Epoka nieokiełznanej młodości dogasała. Chociaż X-meni dorosli, kolejne pokolenia wychowanków Instytutu walczą z nietolerancją do dziś. I walczyć będą, póki ludzkość nie nauczy się akceptowania inności.

²³ Ibidem.

²⁴ Por. Sean Howe, *op. cit.*, s. 63.

Genetyczna gorączka...

Literatura podmiotu

Busiek Kurt, Ross Alex, *Marvels*, przeł. Maciej Nowak-Kreyer, Tomasz Sidorkiewicz, Warszawa 2009.

Kirby Jack, Lee Stan, „X-men” 1963–1966, No. 1–19.

Literatura przedmiotu

Critchlow Donald T., *Lata Nixona, Forda i Cartera: 1968–1980*, przeł. Piotr Skurowski, [w:] *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, t. 5: 1945–1990, red. Andrzej Bartnicki, Donald T. Critchlow, Warszawa 1995, s. 95–124.

Garrow David J., *Walka o równouprawnienie Murzynów*, przeł. Michał Bajorek, Dorota Staniszevska-Kowalak, [w:] *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, t. 5: 1945–1990, red. Andrzej Bartnicki, Donald T. Critchlow, Warszawa 1995, s. 213–236.

Hofstadter Richard, *O niepopularności intelektu*, przeł. Daniel Passent, [w:] *Super-Ameryka. Szkice o kulturze i obyczajach*, t. 1, red. Wiesław Górnicki, Jerzy Kossak, Warszawa 1970, s. 135–169.

Howe Sean, *Niezwykła historia Marvel Comics*, przeł. Bartosz Czartoryski, Kraków 2013.

Kurc Bartosz, *Komiks. Opowiadanie obrazem*, Łódź 2003.

Lee Stan, *Son of Origins of Marvel Comics*, New York 1975.

Michalek Krzysztof, *Na drodze ku potędze. Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1861–1945*, Warszawa 1991.

Werner Wiktor, *Od „małego procesu” do mechanizmów władzy. Metafora „mniejszości” jako narzędzie ideologizacji świata*, [w:] *Raport mniejszości. Głosy spoza dyskursu dominującego*, red. Dorota Mroczkowska, Marek Troszyński, Poznań 2004, s. 127–137.

Herosi, hochsztaplerzy, hultaje
Bohater/antybohater we współczesnych mediach i kulturze
red. M. Błaszowska i T. P. Bocheński, Kraków 2017, s. 129–150

KLAUDIA WĘGRZYN

Wydział Polonistyki Uniwersytet Jagielloński

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka czy urzeczywistnienie antybohatera amerykańskiego koszmaru?

You have to be loyal to a dream country rather than to the one to which you wake up every morning. Unless such loyalty exists, the ideal has no chance of becoming actual¹.

Richard Rorty

Jukstapozycja

Vincent Damon Furnier, znany jako Alice Cooper, na początku 2017 roku skończył 69 lat, co z samych już względów formalnych plasuje go w pierwszej dziesiątce „dinozaurów” muzyki rockowej, dziadków, którzy po dziś dzień bezwstydnie – ba, z wielką pompą – odcinają kupony od muzyki rodem z lat 70. i 80. Fenomen artysty performującego *shock-rock* i *horror rock* w tym wieku (jako sześćdziesięciodziewięciolatek i w XXI stuleciu) zdecydowanie zasługuje na dokładniejsze rozpoznanie. 28 lipca 2017 odbyła się amerykańska premiera najnowszej płyty artysty, zatytułowanej *Paranormal*. Jedna trzecia

¹ Richard Rorty, *Achieving Our Country*, Harvard 1998, s. 101.

z osiemnastu umieszczonych na niej utworów to remastery jego klasycznych hitów (*School's Out*, *No More Mr. Nice Guy*, *Feed My Frankenstein*). W związku z zapowiadany powrotem artysty do aktywności scenicznej (w tej dekadzie już trzecim), nagłówki zagranicznych magazynów od kilku miesięcy jednoznacznie grzmiały: „The shock rocker returns!”². Ostatni powrót Alice Cooper³ miał miejsce w 2011 roku wraz z wydaniem albumu *Welcome 2 my nightmare* – w bezpośrednim nawiązaniu do albumu *Welcome to My Nightmare* z roku 1975, który uznać można za esencję modusu artystycznego zespołu. Powrót do pierwotnej stylistyki mógł wydawać się pewnego rodzaju kłamrą, podsumowaniem i... zamknięciem; okazał się jednak jedynie kolejnym aktem wskrzeszenia długowiecznej i wampirycznej Alice Cooper.

W tym miejscu należy postawić pytanie o to, dlaczego Alice nieustająco powraca – dlaczego niespełna siedemdziesięcioletni mąż, ojciec i dziadek (Vincent w 2015 roku został dziadkiem bliźniaków, nazwanych w duchu rodzinnej ekstrawagancji Riot oraz Falcon) po niemal czterech dekadach udanej kariery muzycznej wieczorami wciąż zakłada na siebie skórzane spodnie, maluje czarne kręgi wokół oczu, tapiruje włosy, zarzuca na plecy amerykańską flagę i wychodzi na scenę? Ponadczasowość muzyki rockowej wydaje się zjawiskiem *per se* fantastycznym i fanatycznym i nie będzie sednem

2 Nagłówki gazet reklamujące płytę *Paranormal* [on-line:] <http://www.alicecooper.com/alice-coopers-paranormal-everywhere/> [30.07.2017].

3 Posługuję się niepoprawnie brzmiącą po polsku formą gramatyczną w celu zachowania dwuznaczności pseudonimu artystycznego – nazwa zespołu (później samego artysty, który zwracał się do siebie w trzeciej osobie) „przywoływała obraz małej dziewczynki z lizakiem w jednej a nożem w drugiej w ręce” („conjured up an image of a little girl with a lollipop in one hand, and a butcher knife in another”, Alice Cooper, *Golf Monster. A Rock 'n' Roller's 12 Steps to Becoming a Golf Addict*, New York 2007, s. 62). O ile nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia filologiczne z języka angielskiego własne – K. W.

tej rozprawy – źródło popularności Alice Cooper wydaje się lokować nie tylko w muzyce i grze genderowej, ale także w dyskursie ekstrawaganckiej i agitującej się bohatersko podmiotowości poddanej kształtowaniu przez **amerykańskość** oraz związanymi z nią reprezentacją oraz gestami.

Vincent urodził się w Michigan i, tak jak jego ojciec i dziadek, miał zostać pastorem; w wieku 12 lat przeprowadził się z rodziną do Kalifornii, a następnie do Arizony – nieobce było mu tułanie się po rubieżach Ameryki czy tymczasowe mieszkanie w minivanach i przyczepach campingowych. Jako nastolatek założył zespół, który grał głównie *cover*y brytyjskich zespołów The Beatles, The Rolling Stones czy The Who. Rozpoczęcie kariery spod znaku nawiedzonej Alice Cooper miało związek z osobliwym zbiegiem okoliczności: podczas Rock'n'Roll Revival Show w trakcie występu początkującego zespołu jedna z osób na widowni wrzuciła na scenę żywego kurczaka – Alice, traktując go jako element scenicznego *show*, uznał, że efektywnym zabiegiem będzie podrzucenie kurczaka, który – jak założył muzyk – mając pióra i skrzydła, powinien wzbić się w niebo i przelecieć nad widownią. Kurczak oczywiście spadł w stronę pierwszych rzędów i tam został zmasakrowany przez tłum, a historia, opowiadana później w formie głuchego telefonu, dotarła do prasy i już następnego dnia nagłówki amerykańskich gazet grzmiały o piosenkarzu, który podczas odprawiania satanistycznego rytuału zamordował na scenie kurczaka, najpewniej gołymi rękami odrywając mu głowę. Vincent próbował zatrzymać spiralę niedopowiedzeń, jednakże po telefonie od Franka Zappy zmienił zdanie – „Nie przyznawaj się nikomu! Wszyscy cię nienawidzą, to znaczy, że dzieciaki cię pokochają!”⁴. Atmosfera skandalu, dziwactwa i makabry miała od tego momentu towarzyszyć Alice Cooper podczas wszystkich występów scenicznych. Ewolucja stylu performance'ów – bo już w takiej

4 „Don't tell anybody! Everyone hates you – that means the kids will love you!” (ibidem, s. 91).

kategorii należy rozumieć te koncerty – zrodziła się z ogólnej charakterystyki muzyki rockowej charakteryzującej się autsajderstwem oraz buntem i dopełniona została fragmentami estetyki horroru oraz *gore*. Warto jednak zwrócić uwagę, że centralne dla ustalenia stylu scenicznego niedomówienie już zawsze będzie sednem podmiotowości Vincenta: „Juxtapozycja polega na tym, że jestem najmilszym facetem na świecie a gram najgorszego faceta na świecie”⁵. Vincent na początku kariery zbyt mocno utożsamiał się ze swoim scenicznym *alter ego*, które wymagało od niego bardzo nasyconego (szczególnie alkoholem) trybu życia – po latach będzie wspominał, że w ostatniej chwili wypisał się z „klubu 27”⁶ i tylko dzięki znalezieniu innego uzależnienia (w tym wypadku to gra w golfa) udało mu się przeżyć i zachować zdrowie fizyczne i psychiczne. Groteskowe ogrywanie „najgorszego faceta na świecie” stało się możliwe jedynie dzięki jednoznacznemu oddzieleniu wizerunku scenicznego od zwykłego życia mężczyzny utrzymującego rodzinę.

Patchworkowość stylu scenicznego Alice Cooper odsyła do matrisozki o znaczeniu tożsamościowym – przez dekady ogrywał na swoich płytach oraz podczas występów postać autsajdera, która w skrajnych wypadkach przyjmowała formę groteskowych showmanów rodem z dziewiętnastowiecznego uniwersum archetypów stylizowanych na monstrum Frankensteina, Kubę Rozpruwacza czy idealne pasującego koncepcyjnie do tego przypadku

- 5 „The juxtaposition is that I am the nicest guy in the world, playing the worst guy in the world” (Melissa Whitworth, *Alice Cooper: ‘Some people turn to God, I turned to golf’*, „The Telegraph” 2007, 28.08. [on-line:] <http://www.telegraph.co.uk/news/features/3633899/Alice-Cooper-Some-people-turn-to-God-I-turned-to-golf.html> [dostęp: 20.07.2017].
- 6 Forever 27 Club lub Club 27 oznaczał grupę młodych muzyków i performerów, którzy z różnych przyczyn (najczęściej z powodu nadużywania alkoholu i narkotyków) umierali, zanim przekroczyli wiek 27 lat – jak choćby Jimi Hendrix, Janis Joplin czy Jim Morrison.

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka...

Dr. Jekylla i Mr. Hyde'a. Cooper doskonale wykorzystuje również motywy szaleństwa (użycie kaftanów, wózków inwalidzkich, łóżek szpitalnych; postaci szalonych medyków i nawiedzonych pielęgniarek) oraz sam poddaje się zabiegom pozorującym „naprawianie” i „leczenie” – zostaje skrócony o głowę, powieszony, przekłuwany i nakłuwany igłami. Klisze dziewiętnastowiecznych tortur i przemocy stanowią tło dla ulokowanych zupełnie gdzie indziej mentalności i tożsamości. Jedną z głównych nici łączących wszystkie koncepcje sceniczne, stanowiącą niejako kręgosłup całego przedsięwzięcia, jest **amerykańskość**, od dekad symbolizowana flagą Stanów Zjednoczonych ozdabiającą scenę czy występującą na koszulkach lub fragmentach kostiumów Alice. Jak zidentyfikować i zdefiniować amerykańskość, którą ogrywał Alice Cooper?

[...] kraj potocznie i nieprawidłowo nazywany Ameryką [...], wyróżnia się najniższym procentem głosujących, największym procentem członków organizacji społecznych. To państwo, w którym notuje się największą wydajność, szybki awans zawodowy, niski stopień świadczeń socjalnych, najniższe podatki, największą liczbę studentów, przedkładanie pracy nad wypoczynek. [...] [g]dy chodzi o światopogląd i temperament, Amerykanie są jednocześnie relatywistami i dogmatykami. Obserwatorów z zewnątrz uderza albo ich obojętność, albo wysoki stopień zaangażowania, tak liberalna tolerancja, jak i purytańska surowość w kwestiach moralnych. Biorąc pod uwagę statystyki – jest to społeczeństwo wyjątkowo ceniące indywidualizm, patriotyczne, religijne, optymistyczne⁷.

Optymizm pojawia się u Cooper raczej ironicznie, ale cała reszta zbiorczej charakterystyki wydaje się znajdować swoje miejsce w inscenizacjach scenicznych rockmana, który pierwsze kroki na scenie muzycznej stawiał w atmosferze nie tylko dźwiękowej, ale przede wszystkim politycznej rewolucji.

⁷ Joanna Petry-Mroczkowska, *Amerykańska wojna kultur*, Warszawa 1999, s. 5.

Liberalne wojny kulturowo-emancypacyjne lat 60. i 70., zahartowane w muzyce progresywnorockowej i hippisowskiej, musiały w latach 80. zmierzyć się z konserwatywną kadencją prezydenta Ronalda Reagana. Autorzy piosenek (oraz artyści w ogólnym pojęciu) ilustrowali polityczny stan rzeczy, nieraz komentując go wprost⁸ – Alice Cooper nie był tak bezpośredni, nie znaczy to jednak, że głosu nie zabierał – właśnie dlatego zaliczyć można go do wpływowych twórców uczestniczących w swoistej „wojnie kultur”:

[Wojna kultur – przyp. K. W.] (*Kulturkrieg*) termin ukuty przez kanclerza Ottona von Bismarcka pod koniec XIX wieku, w zastosowaniu do sytuacji amerykańskiej oznacza nie tyle kulturową powszechną wojnę domową, ile konflikt między najskrajniejszymi konserwatystami a najskrajniejszymi liberałami, starcie najbardziej prawicowych tradycjonalistów z najbardziej lewicowymi progresistami⁹.

Cooper zaliczał się grona showmanów stawiających na ucieczkę od obu skrajności, tworząc przy tym jakości nowe i ekstrawaganckie. Styl sceniczny opierał się głównie na degradacji wartości i treści, recyklingu kulturowo naznaczonych rekwizytów czy graniu na prostolinijnej symboliczności i jej dekonstruowaniu. Cooper szczególnie upodobał sobie dziewiętnastowieczne uniwersum horroru europejskiego – zapożyczając symbole, postaci i całe mity, tworzył groteskowe, czasami wręcz wodewilowe światy sceniczne. Ekstrawagancja Cooper swoją siłę czerpała również z bycia zaprzeczeniem już istniejącego zaprzeczenia – estetyka *shock rocka* stanowiła niejako

⁸ Znaczący utwór *Sympathy for the Devil* zespołu The Rolling Stones otwarcie spekulował na temat śmierci Johna F. i Roberta F. Kennedych – losy Reagana, Kennedych oraz Stonesów opisane zostały m.in. w: Paul Kengor, *Who killed the Kennedys? Ronald Reagan's Answer*, „Town Hall” 2013, 23.11. [on-line:] <https://townhall.com/columnists/paulkengor/2013/11/23/who-killed-the-kennedys-ronald-reagans-answer-n1751540> [dostęp: 20.07.2017].

⁹ Joanna Petry-Mroczkowska, op. cit., s. 6.

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka...

przekroczenie i przekreślenie rocka – prowokowała bardziej, dosadniej, popkulturowo i bezwzględnie przemocowo.

Złożony wygląd Alice Cooper ewoluował z połączenia kobiecych bohaterek filmowych [Bette Davis z „Co się zdarzyło Baby Jane?”, Anity Pallenberg z „Barbarelli” czy Emmy Peel z „Avengers” – przyp. K. W.]. Imię to Alice Cooper. Chłopak, nie dziewczyna. Czarny charakter, nie bohater czy idol. Zabójca kobiet. Dziwny. Straszny. Pokręcony. Dwuznaczny¹⁰.

Alice Cooper, przesłaniając się kurtyną kabaretową, wodewillową i cyrkową, przemycza do swojej widowni naładowanie krytycznie teksty i konteksty – nie działające jako jednoznaczne manifesty czy agitacje, ale raczej podsuwające pewne problemy, niejasności i absurdy życia codziennego w Ameryce.

Prezydent tricksterów

Problematyczna końcówka lat 80. w Stanach Zjednoczonych naświetlona została również od strony kinematograficznej – jeden z przykładów reprezentujących przemianę w samoświadomości amerykańskiej stanowił film *They Live*¹¹ z 1988 roku. Fabuła opowiada historię Johna Nada (hiszp. ‘nic’), tułacza z Los Angeles, który przypadkowo odkrywa mechanizmy rządzące polityką, ekonomią oraz kulturą. Znalezione przez głównego bohatera okulary niejako zdejmują filtry, przez które postrzegamy codzienność i gestem demaskującym dają ich posiadaczowi możliwość zobaczenia „prawdziwego świata”. W interpretacji Slavojja Žižka okulary odczytane zostają jako bezpośrednia i dosadna

¹⁰ „Alice Cooper’s look evolved from a composite of female movie characters [*What Ever Happened to Baby Jane?* starring Bette Davis, *Barbarella* starring Anita Pallenberg and *The Avengers* starring Emma Peel – przyp. K. W.]. The name is Alice Cooper. A guy, not a girl. A villain, not hero or an idol. A woman killer. Weird. Eerie. Twisted. Ambiguous” (Alice Cooper, *Golf Monster*, s. 83).

¹¹ Por. *They Live*, reż. John Carpenter, USA 1988.

krytyka ideologii: pozwalają na przykład zobaczyć realne treści reklamowane na bilbordach, odsłaniają propagandę spod znaku „Obey”, odkrywają przed nami społeczeństwo podporządkowane i ujednoczone:

Ideologia nie jest zwyczajnie nam narzucana, ideologia to nasza spontaniczna relacja ze światem towarzyskim, tym, w jaki sposób postrzegamy jego znaczenie [...]. Wyjście z ideologii jest dotkliwym doświadczeniem, by tego dokonać należy się zmusić [...]. Ekstremalna przemoc wyzwolenia – musisz zmusić się do bycia wolnym¹².

Podobne okulary stara się Amerykanom na nos założyć Alice Cooper – posługując się groteskowymi środkami, zostawia im margines na dostosowanie, przefiltrowanie i zdekonstruowanie porządków i dyskursów. Przemocowe wyzwolenie spod jarzma ideologii, polityki czy norm społecznych odbywa się u Alice Cooper w warunkach scenicznych, czyli bezpiecznych. Czwarta ściana chroni artystę przed dosłownością odgrywania samobójstwa/morderstwa, spotkaniem z prawdziwymi potworami i upiorami. W kluczu proponowanym przez Žižka można odczytać również płytę *Trash*¹³, powstałą rok po filmie *They Live* – posługującą się estetyką i semantyką wizerunku scenicznego o dosłownym znaczeniu słowa *trash* – śmiecia, odrzutka, elementu zbędnego.

[Akceptacja odpadów – K. W.] może stanowić szansę na autentyczne, bezwolne doświadczenie, możliwe, że bez tego właściwie artystycznego momentu nic nowego

12 „Ideology is not simply imposed on ourselves, ideology is our spontaneous relationship to our social world, how we perceive its meaning [...]. To step out of ideology it's a painful experience, you must force yourself to do it. [...] The extreme violence of liberation – you must to be forced to be free” (*The pervert's guide to ideology*, reż. Sophie Fiennes, Irlandia, Wielka Brytania 2012 – fragment *What is Ideology?* [on-line:] <https://youtu.be/5Ch5ZCGi0PQ> [dostęp: 20.07.2017]).

13 Album studyjny Alice Cooper, *The Trash*, Epic Records, 1989. Z tej płyty pochodzi również najsłynniejszy utwór Alice Cooper – *Poison*.

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka...

nie może się wyłonić. Możliwe, że coś nowego może zaistnieć jedynie poprzez porażkę, zawieszenie poprawnego funkcjonowania istniejącego układu¹⁴.

Dopiero akceptacja marginesu społecznego czy kulturowego reprezentowanego i skumulowanego w postaci Alice Cooper doprowadzić może nas do zmian. Czy tak rozumiany showman jest jedynie reprezentacją małej grupy ludzi zafascynowanych muzyką rockową, stanowi uosobienie bohatera tego małego odsetka Amerykanów chodzących na jego koncerty, czy jest raczej antybohaterem całego społeczeństwa amerykańskiego?

Kim jestem? Jestem czarnym charakterem. Antybohaterem. Gdybym był dzieckiem, Alice Cooper byłby moim bohaterem. Zawsze lubiłem łotrów. Dla mnie nikczemnik zawsze był bohaterem, kimś na przegranej pozycji. [...] Zawsze musiałem robić to, co nie było oczekiwane. Odmawiam bycia jedynie smugą przemykającą bez śladu przez cudze życia. Odmawiam bycia anonimowym. Świat musi wiedzieć, że tutaj jestem. Może to megalomania, ale przeciętności obawiam się bardziej niż śmierci – i to właśnie ten strach sprawił, że robię rzeczy inaczej niż można się tego spodziewać¹⁵.

14 „Accepting the waste – K.W.] is maybe a chance for an authentic passive experience, maybe without this properly artistic moment nothing new can emerge. Maybe something new only emerges through the failure, the suspension of proper functioning of the existing network” (*The pervert’s guide...*).

15 „Who am I? I’m a villain. An anti-hero. If I was a kid, Alice Cooper would be my hero. I always liked villains. [...] For me the villain was the hero, the underdog. [...] I always had to do the opposite of what was expected. I refuse to be a blur that passes through everyone’s life. I refuse to be anonymous. The world must know I’m here. Maybe that’s megalomania, but I fear mediocrity more than death, and it’s my fear of mediocrity that made me do things differently than anything anyone ever expected” (Alice Cooper, *Me, Alice: The Autobiography of Alice Cooper*, New York 1976, s. 15).

Autodefinicja Vincenta nie zmieni się nawet po trzydziestu latach występowania na scenie:

Alice zawsze był antybohaterem, nigdy bohaterem. Kiedy zaczynałem i rozglądałem się dookoła, widziałem Paula McCartney'a, Johna Lennona i The Beach Boys z tymi ich radosnymi, trzyminutowymi piosenkami. Pomyślałem sobie, że to bohaterowie z rodzaju Piotrusia Pana, ja chciałem być Kapitanem Hakiem¹⁶.

Antybohater nie jest jedynie binarnym przeciwieństwem bohatera; w definicji Michała Januszkiewicza: „antybohater jest outsiderem – postacią pozostającą w szczególnym konflikcie z przyjętymi potocznie normami i formami życia społecznego, kwestionującą je i uzasadniającą tę swoją postawę w sposób refleksyjny”¹⁷. Co więcej, antybohater nie jest jednoznacznie zły czy pozbawiony zasad moralnych¹⁸ – może je odgrywać tylko po to, by pokazać słabości działania całego systemu, zdecydowanie wykraczającego ponad jego jednostkowość. Alice wychodził znaczeniowo poza reprezentację autsajdera i trickstera – wykorzystywane w piosenkach dyskursy na poziomie słownym i wizualnym zazwyczaj dekodowały problemy tożsamościowe, podmiotowe oraz ekonomiczne i polityczne. Warto w tym momencie przyjrzeć się utworowi *Elected* napisanemu przez Cooper na początku kariery:

Jestem kawałkiem mięsa z najwyższej półki, jestem twoim wyborem, jestem twoim yankee doodle dandy w złotym rolls roysie, dzieciaki chcą zbawcy, nie potrzebują

16 „Alice was always a villain, he was never a hero. When I started, I looked around and I saw Paul McCartney, John Lennon and the Beach Boys, with their happy, three-minute songs. I thought, they're heroes, the Peter Pans; I want to be Captain Hook” (Melissa Whitworth, op. cit.)

17 Michał Januszkiewicz, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3: *Poetyka, estetyka, literatura*, s. 63.

18 Por. ibidem.

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka...

podróbki. Dobry wieczór Panu i Pani Ameryce i wszystkim tutaj zebranym. Kandydat podbija kraj szturmem. Muszę zdobyć głos, opowiadałem już o szkole, do wszystkich w Stanach Zjednoczonych Ameryki – wygramy tym razem, zdobędziemy kraj szturmem. Ty i ja, młodzi i starzy. Szanowani, wybierani, sprytnie rozegrani¹⁹.

W końcowej części utworu, zagłuszony przez instrumenty oraz powtarzając się refren, Cooper kontynuuje monolog, postulując stworzenie nowego porządku i nowej partii:

Jeżeli zostaną wybrany, obiecuję stworzenie nowej partii, trzeciej partii, Dzikiej Partii! Wiem, że mamy problemy, mamy problemy właśnie tutaj, w centrum miasta. Mamy problemy na Północy, Południu, Wschodzie i Zachodzie, w Nowym Jorku, Saint Louis, Filadelfii, Los Angeles, Detroit, Chicago. Wszyscy mają problemy, a mnie osobiście, zupełnie to nie obchodzi²⁰.

Utworowi towarzyszy teledysk, w którym Cooper wystylizowany na Wujka Sama²¹ odgrywa rolę polityka agitującego na ulicach, a pojawiające się

19 „I’m your top prime cut of meat, I’m your choice, I’m your yankee doodle dandy in a gold Rolls Royce, Kids want a savior, don’t need a fake, Good evening Mr & Mrs America and all ships at sea, The candidate is taking the country by storm. I gotta get the vote, and I told you ’bout school, Everyone in the United States of America. We’re gonna win this one, take the country by storm, You and me together, young and strong, Respected, selected, call collected” (według oryginalnego teledysku piosenki: Alice Cooper, *Elected*, reż. Hart Perry, 1972 [on-line:] <https://youtu.be/1i4EnjRKVQw> [dostęp: 14.07.2017]).

20 „And if I am elected I promise the formation of a new party A third party, the Wild Party! I know we have problems, We got problems right here in Central City, We have problems on the North, South, East and West, New York City, Saint Louis, Philadelphia, Los Angeles, Detroit, Chicago, Everybody has problems, And personally, I don’t care” (według: *ibidem*).

21 Wuj Sam (Uncle Sam) – postać z plakatu Jamesa Montgomery’ego Flagga z 1917 roku



Make America Sick Again / Vote Alice Cooper for President collection [on-line:]
<https://shop.alicecooper.com/collections/election-collection/products/election-collection> [dostęp: 14.07.2017]

Alice Cooper i inscenizacja piosenki Elected w występie gościnnym w Jimmy Kimmel Live, Los Angeles, 31 października 2016

często rekwizyty i gesty odwołują się do tożsamościowych symboli Ameryki: pierwszy kadr to oznaka dobrobytu – front rolls-royce’a, dalej widać taczki z pieniędzmi, puszki z piwem oraz wiec polityczny, którego głównym gościem jest słoń konserwatystów. Koncept merytoryczny wykorzystany został przez Cooper na nowo w roku 2016 – podczas wyborów prezydenckich.

Przez większość kariery Alice Cooper utwór *Elected* wydawał się jednym z pretekstów do ogrania amerykańskiej flagi, niegroźną próbą zamanifestowania raczej „Ameryko, widzimy co robisz”, niż „Skończmy z panującym ładem, czas na rewolucję”. Prztyczek dawany Ameryce w nos był głosem demokratyzującym, niejako zbierającym ogólnie panujące wrażenia. W tym miejscu warto jeszcze zwrócić uwagę na ewolucję zabiegów uruchamianych podczas performowania *Elected*: w dostępnych *on-line* archiwach zauważyć pewną ewolucję w czasie i dostosowywanie się do warunków panujących w polityce – w 1996 roku²² na scenie dochodzi do inscenizacji bijatyki kilku

namawiająca do wstąpienia do amerykańskiej armii; symboliczna personifikacja Stanów Zjednoczonych.

²²Por. Alice Cooper w Meksyku w 1996 roku [on-line:] <https://youtu.be/WtYxsmgDWXs> [dostęp 14.07.2017].



anonimowych polityków; w 2012 roku²³ performance ogranicza się do dwójki polityków odgrywających wodewilową bijatykę; w 2016 roku²⁴ dochodzi jednakże do ciekawej konwersji w układzie utworu: obietnica założenia The Wild Party z końcowej części piosenki pojawia się w jej połowie. Monolog sceniczny Cooper akompaniowany jest inscenizacją bijatyki groteskowych, wystylizowanych na zombie kukieł Donalda Trumpa i Hillary Clinton (numer ten powtarzany był już później bardzo często, również poza Stanami Zjednoczonymi, na przykład w Holandii²⁵). W kwietniu 2017 roku²⁶ na koncercie w Indianie na scenie pojawia się już tylko postać Trumpa rozrzucająca po scenie spore ilości banknotów.

„Kampania polityczna” *Make America sick again* oparta na sprzecznościach

23 Por. Alice Cooper w Tennessee w 2012 roku [on-line:] <https://youtu.be/s4ZaiRAq30c> [dostęp: 14.07.2017].

24 Por. Alice Cooper w Nashville w 2016 roku [on-line:] <https://youtu.be/XDDyrf6vE28> [dostęp: 14.07.2017].

25 Por. Alice Cooper w Holandii w 2016 roku [on-line:] https://youtu.be/DY_FGV2NH9Y [dostęp: 14.07.2017].

26 Por. Alice Cooper w Indianie w 2017 [on-line:] <https://youtu.be/DYnSDpRjebQ> [dostęp: 14.07.2017].

i anachronizmach, stanowi jednoznaczny, ironiczny aluzję do kampanii aktualnego prezydenta Stanów Zjednoczonych. Dodatkowe hasło wyborcze Alice brzmi: „Strudzony człowiek dla strudzonych czasów” („A troubled man for troubled times”) oraz kwitowane jest autoironicznym wyimkiem z piosenki *Elected*: „Wszyscy mają problemy, a mnie osobiście, zupełnie to nie obchodzi” („Everybody has problems, And personally, I don’t care”). Kiedy jeszcze w latach 70. piosenka potrzebowała precyzyjnie zaplanowanego teledysku i pełnej inscenizacji, w roku 2016 ilustracją do niej jest współczesna amerykańska scena polityczna.

Błędne koło

Alice Cooper wydaje się trzymać rękę na pulsie współczesnej Ameryki: wykorzystując kukły Trumpa i Clinton komentuje aktualny stan polityczny, raczej groteskowo go wyśmiewając, jak większość świata. Warto zwrócić uwagę, że nie jest to jedyny wybryk rockmana, który znalazł swoje potwierdzenie w rzeczywistości. Utwór *Lost in America*, pochodzący z wydanego w 1994 roku albumu *The Last Temptation*, wydaje się wyciągać na światło dzienne problemy prostego Amerykanina uwikłanego w amerykańskie dążenie do szczęścia:

Nie mogę zdobyć dziewczyny, bo nie mam samochodu
Nie mam samochodu, bo nie mam pracy [...]
Mam mamę, ale nie mam taty
Mój tata ma żonę, ale ona nie jest moją mamą
Nie mogę iść do szkoły, bo nie mam pistoletu
Nie mam pistoletu, bo nie mam pracy
Nie mam pracy, bo nie mogę chodzić do szkoły
Więc szukam dziewczyny z pistoletem i pracą
Oraz domem z kablówką

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka...

Jeszcze nie wiesz, gdzie jesteś?

Hej, człowieku

Jesteś zagubiony w Ameryce²⁷.

Zarysowany w tekście piosenki ruch pięcia się górę po drabinie społecznej i ekonomicznej wydaje się klasyczną ilustracją modusu amerykańskiego snu – nieustającej wiary w możliwości polepszania jakości swojego życia, woli napędzania się do rozwoju, pętli wartościowania. Oczywiście odwołanie się do konceptu *american dream* wiąże się z potrzebą dokładnego umieszczenia go w czasie i przestrzeni, a przede wszystkim względnego zdefiniowania jego znaczenia w tym konkretnym kontekście. Odmian i analiz tego fenomenu w dyskursie akademickim jest wiele, źródłowo jednakże odwołałabym się do Jamesa Truslowa Adamsa i planowanej pod tytułem *The American Dream* publikacji z 1931 roku, ostatecznie zatytułowanej *The Epic America*. Pisana w pierwszych latach Wielkiej Depresji publikacja wyrażała rozczarowanie Franklinem D. Rooseveltem i podkreślała autonomię amerykańskiej tradycji – tworzyła podmiot zbiorowy „My-Amerykanie”, stawiając społeczeństwo w pozycji idealistycznie dążącej do życia w wolności i nieustannej pogoni za szczęściem²⁸. W świecie nowożytnym i współczesnym, „termin wydaje się najbardziej wzniosłym jak i najbardziej bezpośrednim komponentem

27 „I can't get a girl cuz I ain't got a car / I can't get a car cuz I ain't got a job / I can't get a job cuz I ain't got a car [...] I got a mom but I ain't got a dad / My dad's got a wife but she ain't my mom [...] I can't go to school cuz I ain't got a gun / I ain't got a gun cuz I ain't got a job / I ain't got a job cuz I can't go to school / So I'm looking for a girl with a gun and a job / And a house with a cabel / Don't you know where you are / Hey man / You lost in America” (utwór *Lost in America* z albumu *The Last Temptation*, Epic Records, 1994).

28 Por. Jim Cullen, *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Oxford 2003, s. 14.

amerykańskiej tożsamości, pierwowzorem dalece bardziej znaczącym i istotnym niż terminy »demokracja«, »Konstytucja« czy nawet »Stany Zjednoczone«²⁹.

Opisana przez Ralpha Bartona Perry'ego **wartość**³⁰, jako centralne zagadnienie amerykańskiej aksjologii, wydaje się stanowić sedno zarysowywanej powyżej wizji **amerykańskości**:

[...] wartość nie jest ani żadnym bytem idealnym, ani też konkretnym przedmiotem fizycznym (bądź jego własnością), nie jest także przeżyciem psychicznym podmiotu. Jest ona swoistą relacją między człowiekiem zainteresowanym jakimś przedmiotem lub stanem rzeczy a tym, co wzbudza jego zainteresowanie. [...] Różne przedmioty i stany rzeczy są uważane za wartościowe, gdy są przez nas chciane, pożądane lub wzbudzają inną formę naszego zainteresowania³¹.

Powstające w ten sposób „zainteresowanie spełniało jeszcze jeden istotny warunek – była to kategoria biegunowa, dwudzielna [...], mogąca uwzględniać wszelkie postawy: [...] życzliwość i nieżyczliwość, przychylność i nieprzychylność, [...] cenieńie, lubienie, pragnienie, ale też ich przeciwieństwa”³². Właśnie w tej szczelinie, na której brzegach znajdują się pragnienia pozytywne i negatywne, wydaje się znajdować Alice Cooper. Powołujący się na amerykańskie wartości – zdobycie wykształcenia, posiadanie kablówki, dziewczyny, samochodu, pracy – utwór *Lost in America* jawi się jako dramat

29 „[...] the term seems like the most lofty as well as the most immediate component of an American identity, a birthright far more meaningful and compelling than terms like »democracy«, »Constitution« or even »the United States«” (ibidem, s. 15).

30 Ralph Barton Perry, *The General Theory of Value*, New York 1926.

31 Korzystam z analizy Bohdana Dziemidoka (*Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Warszawa 2014, s. 20), z której pochodzą wyimki streszczające źródłową *The General Theory of Value* Perry'ego.

32 Ibidem, s. 22.

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka...

spod znaku *american dream* rozpisany na kilka aktów. Symbolizuje koło fortuny, które może być zarówno błogosławieństwem, jak i przekleństwem, szansą lub fatum; metaforycznie obrazuje żywot Uroborosa, staroegipskiego węża nieustająco pożerającego własny ogon w akcie odradzania się i dorastania. Wymogi spełnionego i wartościowego życia stawiane społeczeństwu przez społeczeństwo³³ wydają się oparte na tautologii „amerykańskie, czyli cenne, ponieważ z związane z Ameryką”. Co według Alice Cooper jest w Ameryce najbardziej wartościowe?

Kocham Amerykę
Kocham górę z tymi czterema wielkimi głowami
Sądzę, że Ruscy powinni być sterylizowani
Kocham mojego smażonego kurczaka
Kocham generała Plattona z II wojny światowej [...]
Kocham bomby, hot dogi i musztardę
Kocham to, co Indianie zrobili z Custerem [...]
Kocham moje dzinsy i moją fryzurę
Kocham czwartego lipca i blask sztucznych ogni
Skończyłem szkołę, ale nie jestem zbyt bystry
Kocham Detroit, bo urodziłem się by walczyć [...]
Mam pracę, ale jestem cholernie zadłużony [...]
Zrobiłbym wszystko, żeby zarobić grosze [...]
Kocham Amerykę³⁴.

33 „United States was essentially a creation of the collective imagination inspired by the existence of a purportedly New World, realized in a Revolution that began with an explicitly articulated Declaration, and consolidated in the writing of a durable Constitution. And it is a nation that has been re-created as a deliberate act of conscious choice every time” (Jim Cullen, op. cit., s. 16).

34 „I love America / I love that mountain with those four big heads [...] / I think them

Partyzantka kulturowa uprawiana przez Cooper wydaje się najmocniejsza w sytuacjach zderzania ze sobą największych kontrastów: tekst piosenki wymienia skarby i dobra narodowe Ameryki, podczas gdy cała inscenizacja sceniczna zaimportowana jest z europejskiego uniwersum horroru.

Paranormalność

Karen Horney nazywa w 1937 roku znerwicowanych Amerykanów „pasierbami kultury”:

mówiąc o neurotycznej osobowości naszych czasów mam nie tylko na uwadze fakt, że istnieją osoby nerwowo chore, posiadające istotne cechy wspólne, lecz także to, że te podstawowe podobieństwa są w całości wytwarzane przez trudności naszych czasów i kulturę. [...] w każdej nerwicy występują sprzeczne tendencje, których chory nie jest w stanie pogodzić ze sobą³⁵.

Amerykanie zostają w ten sposób umieszczeni bezpośrednio w samym sercu Freudowskiej machinerii kultury jako źródła cierpień³⁶ – uwikłani w dążenie do szczęścia, bez solidnego oparcia na podstawach strukturalnych (dziedzictwie bazującym na zagładzie Indian czy symbolach narodowych

Ruskies should be sterilized / I love my chicken Kentucky Fried [...] I love General Patton in World War II [...] I love the bomb, hot dogs and mustard [...] I love what the Indians did to Custer [...] I love my jeans and I love my hair / And on the fourth of July, I love the rockets' red glare [...] I graduated, but I ain't to bright / I love Detroit 'cause I was born to fight [...] I gotta job, but hell "m still in debt [...] I'd do most anything to make a buck [...] I love America" (utwór *Love America* z płyty *DaDa*, Warner Bros. Records, 1983).

³⁵ Karen Horney, *The Neurotic Personality of Our Time*, New York, 1937, s. 34, cyt. za: Andrzej Ławrowski, *Amerykańska propaganda socjologiczna*, Warszawa 1975, s. 75.

³⁶ Por. Sigmund Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. Robert Reszke, [w:] idem, *Pisma społeczne*, t. 4, przeł. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke, Warszawa 1998, s. 163–227.

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka...

wykorzystujących proste mechanizmy propagandowe³⁷), podatni są na powierzchowność i bezkrytyczność. Alice Cooper wydaje się prezentować i omawiać na scenie muzycznej amerykańskie źródła cierpienia kulturowych, politycznych, ekonomicznych i społecznych oraz podejmuje próby ich egzorcyzmowania. Za pomocą groteskowych środków dziewiętnastowiecznego uniwersum rozprawia się z ideami amerykańskości i bycia Amerykaninem. Wachlarz środków scenicznych, którymi od czterdziestu lat posługuje się Cooper, ulega niewielkim zmianom, wydaje się jednak, że po zastosowaniu do tego zjawiska narzędzi krytycznych powierzchowność znaczeń rekwizytów i zachowań scenicznych otworzy przed nami znaczące interpretacje. Dla przykładu: z połączenia utworu *Ballad of Dwight Fry* (1971) oraz powstałego cztery dekady później albumu *Along Came A Spider* (2008) oraz przyłożenia do nich teorii Michela Foucaulta³⁸ otrzymamy obraz jednostki opresjonowanej, rozdartej psychicznie, fizycznie i tożsamościowo.

Najnowsza płyta Alice Cooper, której premiera miała miejsce 28 lipca 2017, nosi tytuł *Paranormal*, a graficzny koncept na okładce odwołuje się do Freak Show – Cooper przedstawiony jest jako dwugłowa postać, co nie tylko symbolizuje odmienność, inność i makabryczność, ale również świadczy o janusowym obliczu jego (ich/naszej) podmiotowości. Utwory nawiązują do paranoicznej osobowości dostrzegającej wokół siebie teorie spiskowe (*Paranoiac Personality*, *Private Public Breakdown*) czy opisują brak komfortu w sytuacjach społecznych oraz intymnych (*Dead Flies*, *Dynamite Road*).

37 Amerykańska semantyka polityczna według Harolda D. Lasswella opiera się na selekcji symboli i znaków, por. Bruce Lannes Smith, Harold Dwight Lasswell, Ralph Droz Casey, *Propaganda Communication and Public Opinion. A comprehensive reference guide*, Princeton 1946).

38 Por. Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa 1993.

W warstwie lirycznej każda postać cierpi na jakąś przypadłość, paranormalny problem, a kiedy nie miałem pomysłu na tytuł albumu *Paranormalne* zaczęło brzmieć jak coś spajającego to wszystko razem. To nie było paranormalne na zasadzie duchów, UFO czy Wielkiej Stopy, raczej dlatego, że postaci paranormalne były blisko normalnych. To zdecydowanie nie było normalne³⁹.

Do uwikłanej w problemy tożsamościowe i genderowe Alice Cooper dołączają kolejne postaci – jako kolektyw tricksterów i wyrzutków maszerować będą amerykańskimi peryferiami, zatrzymując się co jakiś czas, by dać koncert, opowiedzieć pewną historię pewnych ludzi, mieszkających w pewnym kraju.

39 „Lyrically every single character has some sort of abnormal, paranormal problem going on and I didn’t have a name for the album, so *Paranormal* ended up sounding like the thing that cemented this all together. It wasn’t paranormal on a level of ghosts or UFOs or Bigfoot; it was just paranormal on the fact (the characters) were next to normal. It certainly wasn’t normal” (Gary Graff, *Alice Cooper Shares Track-By-Track Breakdown of ‘Paranormal’ Album: Exclusive*, „Billboard” 2017, 28.07. [on-line:] <http://www.billboard.com/articles/columns/rock/7881804/alice-cooper-paranormal-album-track-by-track> [dostęp: 27.07.2017]).

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka...

Bibliografia

- Cooper Alice, *Golf Monster. A Rock 'n' Roller's 12 Steps to Becoming a Golf Addict*, New York 2007.
- Cooper Alice, *Me, Alice. The Autobiography of Alice Cooper*, New York 1976.
- Cullen Jim, *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Oxford 2003.
- Dziemidok Bogdan, *Amerykańska aksjologia i estetyka XX wieku*, Warszawa 2014.
- Filozofia amerykańska dziś*, red. Tomasz Komendziński, Andrzej Szahaj, Toruń 1999.
- Freud Sigmund, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. Robert Reszke, [w:] idem, *Pisma społeczne*, t. 4, przeł. Aleksander Ochocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke, Warszawa 1998, s. 163–227.
- Graff Gary, *Alice Cooper Shares Track-By-Track Breakdown of 'Paranormal' Album: Exclusive*, „Billboard” 2017, 28.07. [on-line:] <http://www.billboard.com/articles/columns/rock/7881804/alice-cooper-paranormal-album-track-by-track> [dostęp: 27.07.2017].
- Januszkiewicz Michał, *W horyzoncie nowoczesności: antybohater jako pojęcie antropologii literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 3: *Poetyka, estetyka i literatura*, s. 60–78.
- Kegnor Paul, *Who killed the Kennedys? Ronald Reagan's Answer*, „Town Hall” 2013, 23.11. [on-line:] <https://townhall.com/columnists/paulkengor/2013/11/23/who-killed-the-kennedys-ronald-reagans-answer-n1751540> [dostęp: 20.07.2017].
- Ławrowski Andrzej, *Amerykańska propaganda socjologiczna*, Warszawa 1975.
- Mroczkowska-Petry Joanna, *Amerykańska wojna kultur*, Warszawa 1999.
- Richard Rorty, *Achieving Our Country*, Harvard 1998.
- Smith Bruce Lannes, Lasswell Harold Dwight, Casey Ralph Droz, *Propaganda Communication and Public Opinion. A comprehensive reference guide*, Princeton 1946.
- Whitworth Melissa, *Alice Cooper: 'Some people turn to God, I turned to golf'*, „The Telegraph” 2007, 28.08. [on-line:] <http://www.telegraph.co.uk/news/features/3633899/Alice-Cooper-Some-people-turn-to-God-I-turned-to-golf.html> [dostęp: 20.07.2017].

Albumy Alice Cooper

DaDa, Warner Bros. Records, Warner Bros. Records, 1983.

The Last Temptation, Epic Records, 1994.

Paranormal, earMUSIC, 2017.

The Trash, Epic Records, 1989.

Filmografia

Alice Cooper w Holandii w 2016 roku [on-line:] https://youtu.be/DY_FGV2NH9Y
[dostęp: 14.07.2017].

Alice Cooper w Indianie w 2017 [on-line:] <https://youtu.be/DYnSDpRjebQ>
[dostęp: 14.07.2017].

Alice Cooper w Meksyku w 1996 roku [on-line:] <https://youtu.be/WtYxsmgDWXs>
[dostęp 14.07.2017].

Alice Cooper w Nashville w 2016 roku [on-line:] <https://youtu.be/XDDyrf6vE28>
[dostęp: 14.07.2017].

Alice Cooper w Tennessee w 2012 roku [on-line:] <https://youtu.be/s4ZaiRAq30c>
[dostęp: 14.07.2017].

Alice Cooper, *Elected*, reż. Hart Perry, 1972 [on-line:] <https://youtu.be/1i4EnjRKVQw>
[dostęp: 14.07.2017].

The pervert's guide to ideology, reż. Sophie Fiennes, Irlandia, Wielka Brytania 2012.

They Live, reż. John Carpenter, USA 1988.

Streszczenia

Dominika Ciesielska i Maria Rutkowska

Draco Malfoy i Czarna Trójca. Psychologiczne ujęcie antybohatera

Artykuł przedstawia kategorię antybohatera we współczesnej popkulturze na przykładzie Dracona Malfoya, postaci z serii książek Joanne Kathleen Rowling o Harrym Potterze. Autorki przywołują teorie Małgorzaty Major, Katarzyny Szeremety, Bernadetty Darskiej, opierające się na serialach telewizyjnych, a także koncepcję literaturoznawczą Michała Januszkiewicza, uzupełniając je o psychologiczne ujęcie proponowane przez Laurę Crysel, Petera K. Jonasona, Normana P. Li, Davida P. Schmitta i Gregory'ego D. Webstera. Opisują oni cechy antybohaterów, które wiążą się z zaburzeniami należącymi do tzw. Czarnej Trójcy (the Dark Triad): narcyzmem, psychopatią i makiawelizmem. Psychologiczna perspektywa pozwala ukonkretnić szerokie definicje wspomnianych polskich badaczy.

SŁOWA KLUCZOWE: antybohater, narcyzm, psychopatia, makiawelizm, Draco Malfoy, Harry Potter

Marta Błaszowska

Przekłęty bezwład. Relacje antybohatera ze światem na przykładzie Lodu Jacka Dukaja i Krawędzi czasu Krzysztofa Piskorskiego

Celem artykułu jest analiza protagonistów dwóch polskich powieści fantastycznych: przykładzie Lodu Jacka Dukaja i Krawędzi czasu Krzysztofa Piskorskiego. Obaj oni – zarówno Benedykt, jak i Maksym – mogą być z wielu względów interpretowani jako antybohaterowie: w szczególności z uwagi na to, że są samoświadomymi outsiderami. Autorka omawia cechy antybohaterów i ich relacje z innymi postaciami, używając między innymi teorii monomitu i podróży bohatera Josepha Campbella.

SŁOWA KLUCZOWE: Lód, Krawędź czasu, bierność, wstyd, monomit

Martyna Szczepaniak

Reinterpretację bohatera, antybohatera i złoczyńcy w fikcji fanowskiej

Artykuł przedstawia sposoby w jakie twórcy *fanfiction* reinterpretują postacie, które zgodnie z kanonem można uznać za bohaterów, antybohaterów lub złoczyńców. Na podstawie wybranych opowiadań bazujących na serii książek o Harrym Potterze oraz filmowym uniwersum Marvela próbuje wskazać granice reinterpretacji tego typu postaci w twórczości fanowskiej. Wskazuje także powtarzalne motywy pojawiające się w nich.

SŁOWA KLUCZOWE: fikcja fanowska, bohater, antybohater, złoczyńca, reinterpretacja, fandom, pairing

Streszczenia

Maciej Nawrocki

Everyman ma na imię Stanley. Analiza porównawcza moralitetu The Somonyng of Everyman i gry wideo The Stanley Parable

Przedmiotem artykułu jest analiza porównawcza dwóch bardzo od siebie odległych tekstów: średniowiecznego moralitetu angielskiego *The Somonyng of Everyman* oraz współczesnej gry wideo *The Stanley Parable*. Autor pokazuje, w jaki sposób parabola jako gatunek zawiera w sobie pewne tropy narracyjne, szczególnie alegorie, i w jaki sposób tropy te pomagają tworzyć uniwersalny przekaz. Analiza skupia się także na kategorii „everymana” i jej funkcjach.

SŁOWA KLUCZOWE: *The Stanley Parable*, *The Somonyng of Everyman*, everyman, przypowieść, gra

Joanna Gil

Detektyw po stronie aniołów i Napoleon zbrodni – inteligenci odratowani z mgły

W tekście rozpatrywana jest postać Sherlocka Holmesa jako (super)bohatera, którego wyjątkowość i popularność w sferze popkultury są wynikiem kreacji postaci wyposażonej w nieprzeciętny intelekt, umiejętność dedukcji i szereg dziwactw (atrybuty, zachowanie – socjopata). Artykuł odnosi się do wszystkich powieści i opowiadań Arthura Conan Doyle’a oraz przywołuje współczesne wersje narracji o sławnym detektywnie. Rozpatruje jego postać w kontekście serialu Stevena Moffata i Marka Gatissa „*Sherlock*” oraz serii filmów *Sherlock Holmes*, *Sherlock Holmes: Gra cieni*, reżyserii Guya Ritchiego. Przybliża także (anty)bohatera, Jamesa Moriarty’ego, głównego antagonistę Holmesa i łączące go z nim relacje oraz zbieżności w kreacji obu postaci.

SŁOWA KLUCZOWE: Sherlock Holmes, James Moriarty, dedukcja, intelekt, superbohater, (anty)bohater

Magdalena Kozyra

Jak zostać prawdziwym dżentelmenem?

Wizerunek brytyjskiego szpiega w filmie Kingsman: Tajne Służby

W niniejszym artykule przedstawiono sposób, w jaki reżyser filmu *Kingsman: Tajne służby* w postmodernistycznym duchu przetwarza narrację o brytyjskim bohaterze szpiegowskich opowieści – Jamesie Bondzie – aby przystosować bohatera do nowych warunków kulturowych, a także stworzyć nowy model szpiega-dżentelmena, negując, ale jednocześnie zachowując wzory wypracowane między innymi przez Iana Fleminga. Autorka analizuje sposób, w który zostaje przedstawiona tożsamość brytyjskiego szpiega – w głównej mierze oparta na budowaniu (a następnie wyśmiewaniu, czy też przetwarzaniu) intertekstualnych odniesień do znanych konwencji i schematów, charakterystycznych dla szpiegowskich narracji.

SŁOWA KLUCZOWE: tożsamość, narodowość, James Bond, narracja szpiegowska, popkultura

Rafał Kołsut

Genetyczna gorączka: „X-men” a Ameryka lat 60.

Głównym celem artykułu jest prezentacja serii komiksowej „X-men” Stana Lee i Jacka Kirby’ego przez pryzmat wydarzeń politycznych i przemian społecznych w stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 50. i 60. XX wieku. Autor analizuje fikcyjne postaci i ich przygody jako komentarz twórców do aktualnej sytuacji kraju, zwłaszcza w kontekście walki o prawa mniejszości.

SŁOWA KLUCZOWE: X-men, rasizm, mniejszość, mutanci, Marvel Comics

Streszczenia

Klaudia Węgrzyn

Alice Cooper – niewinny dziadek rocka

czy urzeczywistnienie antybohatera amerykańskiego koszmaru?

Niniejszy szkic ukazuje napięcia tożsamościowe, polityczne, ekonomiczne i społeczne, których reprezentantem na scenie amerykańskiej jest postać Alice Cooper, twórcy i egzekutora *shock-rocka* i *horror rocka*. Cooper, kreujący się na nawiedzonego i makabrycznego wodzireja performansów scenicznych, wydaje się stanowić ucieleśnienie antybohatera powstałego w wyniku walki ze stylem życia opisywanym jako *american dream*. Muzyk dorastający na rubieżach Stanów Zjednoczonych, doświadczony przez życie na ekstremalnie wymagającej scenie muzycznej, wydaje się nie tylko straszyć dzieci, bawić nastolatki i zapewniać rozrywkę dorosłym; stara się również opowiadać historię podmiotu uwikłanego w dążenie do kapitalistycznego i konformistycznego szczęścia w kraju zwanym Ameryką.

SŁOWA KLUCZOWE: Alice Cooper, antybohater, amerykański sen, jukstapozycja, polityczność

Content

Dominika Ciesielska, Maria Rutkowska

Draco Malfoy and the Dark Triad. Psychological Take on Antihero (pp. 11–22)

The article presents the category of antihero in modern popular culture illustrated by the example of Draco Malfoy from J. K. Rowling's series of books about Harry Potter. Theories of Małgorzata Major, Katarzyna Szeremeta and Bernadetta Darska concerning TV series are presented, as well as the concept of Michał Januszkiewicz based on literary theory. These ideas are supplemented by the psychological view proposed by Laura Crysel, Peter K. Jonason, Norman P. Li, David P. Schmitt and Gregory D. Webster who describe antiheroic traits connected to the Dark Triad of narcissism, psychopathy and machiavellianism. Such perspective offers a way of specifying broad definitions coined by the aforementioned Polish scholars.

KEYWORDS: antihero, dark triad, narcissism, psychopathy, machiavellianism, Draco Malfoy, Harry Potter

Marta Błaszowska

Cursed inertia. Antiheroes in *Lód* by Jacek Dukaj and *Krawędź czasu* by Krzysztof Piskorski (pp. 23–44)

The aim of the article is to analyze protagonists of two Polish fantasy novels: *Lód* by Jacek Dukaj and *Krawędź czasu* by Krzysztof Piskorski. Both of them – either Benedykt or Maksym – could be interpreted as antiheroes for various reasons: in particular, they tend to be self-aware outsiders. The author discusses their antiheroical attributes and their relationship with other characters, using, among other theories, Joseph Campbell's monomyth and the theory of hero's journey.

KEYWORDS: *Lód*, *Krawędź czasu*, passiveness, shame, monomyth

Martyna Szczepaniak

(Re)interpretations of the Hero, the Antihero and the Villain in Fanfiction (pp. 45–59)

The article shows the ways in which fanfiction's authors reinterpret characters, who can canonically be named heroes, antiheroes or villains. A few chosen stories based on Harry Potter series and Marvel Cinematic Universe (MCU) serve as an example for the author in an attempt to pinpoint the boundaries of these reinterpretations in fan's creations. The article also underlines certain motives recurring in these texts.

KEYWORDS: fanfiction, hero, antihero, villain, reinterpretation, fandom, pairing

Content

Maciej Nawrocki

The everyman's name is Stanley.

***A comparative analysis of a moral play The Somonyng of Everyman and The Stanley Parable video game* (pp. 61–79)**

The article is a comparative analysis of two very different texts – a medieval English moral play *The Somonyng of Everyman* and a contemporary video game *The Stanley Parable*. The author aims to show how the parable as a genre implicates certain narrative tropes, particularly allegories, and how these tropes help to create a universal message. The analysis also focuses on a category of a universal hero, “everyman”, and its function in storytelling.

KEYWORDS: The Stanley Parable, The Somonyng of Everyman, everyman, allegory, game

Joanna Gil

The Detective on the Side of the Angels

***and the Napoleon of Crime – the Intellectuals Saved from the Fog* (pp. 81–95)**

The article consists of the analysis of the character of Sherlock Holmes as a hero/superhero whose uniqueness and popularity in popular culture are a result of the creation of a character equipped with an unbelievable intellect, deductive ability and a number of eccentricities (attributes, behavior - sociopath). The article refers to all of Arthur Conan Doyle's novels and short stories and also mentions contemporary versions of narratives about the famous detective. The text discusses the character in the context of the series Steven Moffat's and Mark Gatiss' *Sherlock* and the film series directed by Guy Ritchie. It also features (anti)hero James Moriarty, the main antagonist of Holmes, and the detective's relationship with him and the convergence of both characters' creations.

KEYWORDS: Sherlock Holmes, James Moriarty, deduction, intellect, superhero, (anti)hero

Magdalena Kozyra

How to become a true gentleman?

***The image of a British spy in Kingsman: The Secret Service* (pp. 97–111)**

The aim of the article is to analyze the postmodern narration about British spy, presented in the pastiche movie *Kingsman: The Secret Service* and to show how it is transformed to meet modern cultural conditions or expectations. Furthermore, the author reveals how the film creates a new type of spy which negates, but at the same time preserves, formulas developed by Ian Fleming. The author analyzes how the identity of British spy is constructed and changed during the movie, based on multiple intertextual references to popular spy narratives.

KEYWORDS: identity, nationality, James Bond, spy narrative, popular culture

Rafał Kołsut

***Genetic fever: “X-men” and the United States in 1960’s* (pp. 113–127)**

The main purpose of the article is to present comic book series *X-men* by Stan Lee and Jack Kirby through the prism of political developments and social transformations in USA in 1950’s and 1960’s. The author analyses fictional characters and their adventures as a commentary to the contemporary situation of the country, especially in the context of the fight for minority rights.

KEYWORDS: X-men, racism, minority, mutants, Marvel Comics

Content

Klaudia Węgrzyn

***Alice Cooper – the Innocent Grandpa of Rock
or the Embodiment of the American Nightmare*** (pp. 129–150)

The main aim of this paper is to show a certain juxtaposition of identities which, since 1970s, characterizes the performances of a shock-rocker Alice Cooper. The performer, within his musical shows, seems to include not only horror based entertainment but also the realms of identity, politics, economics and society. Cooper, playing a dreadful and mad bellwether on stage, seems to be the embodiment of an antihero created by the American dream. The musician, who grew up in various American suburbs, seems to be aware of everyday problems of a typical American which is why he is not only an entertainer and a twisted role model – he also aims to tell the story about the subject tangled up in a search of happiness.

KEYWORDS: Alice Cooper, antihero, american dream, juxtaposition, politics

Indeks

- Adams James Truslow 143
Alice Cooper (zespół) 129
Allison Scott T. 45, 46, 52
Andrzejewska Agnieszka 103
- Bachtin Michaił Michajłowicz 93
Bajorek Michał 124
Bałdyga Anna 32, 33, 43
Bartnicki Andrzej 124, 125
Beach Boys, the (zespół) 138
Beatles, the (zespół) 131
Bhabha Homi K. 107
Bismarck-Schönhausen Otto Eduard
 Leopold von 134
Błazejczyk Michał 46, 47
Branagh Kenneth 51
Bruszewska-Przytuła Daria 12, 25
Brzezińska Anna 24
- Busiek Kurt 117, 119
Busse Kristina 45, 55
- Campbell Joseph 23, 24, 33, 36, 41, 43
Carpenter John 135
Carré John le (właśc. David John Moore
 Cornwell) 102
Casey Ralph Droz 147
Chesterton Gilbert Keith 82
Cichmińska Monika 12, 25
Clinton Hillary (właśc. Hillary Diane
 Rodham Clinton) 141, 142
Collins Suzanne 24
Conan Doyle Arthur 81–94
Cooper Alice (właśc. Vincent Damon
 Furnier) 129–148
Cooper Falcon Jay 130
Cooper Riot Vincent 130

- Coppa Francesca 55
 Critchlow Donald T. 124, 125, 126
 Crysel Laura 14, 15, 17, 19
 Cullen Jim 143, 145
 Cumberbatch Benedict Timothy
 Carlton 82
 Czartoryski Bartosz 120
- Daley Richard 126
 Darska Bernadetta 12, 13, 18, 21, 25, 46
 Davis Bette (właśc. Ruth Elizabeth Davis)
 135
 Dąbrowski Mieczysław 46
 Deleuze Gilles 75
 Derecho Abigail 53
 Dobrogoszcz Tomasz 107
 Domagalska Marta 83
 Dostojewski Fiodor Michajłowicz 28, 42
 Douglas Edward 98
 Downey Robert, jun. 82
 Driscoll Catherine 56
 Dukaj Jacek 26, 30, 31
 Dziemidok Bohdan 144
- Eco Umberto 101, 102, 108, 109
 Edward IV York, król Anglii 63
 Eliot Thomas Stearns 69
- Fest Bradley J. 73
 Fiennes Sophie 136
 Flagg James Montgomery 139
 Fleming Ian Lancaster 101, 109
 Foucault Michel (właśc. Paul-Michel) 147
 Fox Kate 103, 105, 108, 110, 111
- Franciszek z Asyżu, święty
 (właśc. Giovanni Bernardone) 70, 75
 Freud Sigmund 146
 Furnier Vincent Damon
 zob. Cooper Alice
- Garner Stanton B., jun. 66
 Garrow David J. 124
 Gatiss Mark 82, 88
 Gąsowska Lidia 45, 47
 Gibbons Dave 97
 Głowiński Michał 87
 Goethals George R. 45, 46, 52
 Goodman Martin 114
 Gorczyca Barbara 28
 Górnicki Wiesław 123
 Graff Gary 148
 Grajewski Wincenty 28, 93
 Greg Walter Wilson 64
 Grimm, bracia 24
 Grimm Jacob Ludwig Karl
 zob. Grimm, bracia
 Grimm Wilhelm Karl, zob. Grimm, bracia
 Guattari Félix 75
- Harper Elisabeth 68
 Hellekson Karen 45, 55
 Hemingway Ernest 106
 Hendrix Jimi
 (właśc. James Marshall Hendrix) 132
 Hofstadter Richard 123
 Horney Karen 146
 Howe Sean 120, 126
 Huizinga Johan 70

Indeks

- Jameson Fredrick 106
Jankowski Andrzej 23
Januszkiewicz Michał 12, 25, 26, 28,
37, 43, 46, 138
Jaworski Eugeniusz 46, 55
Jenkins Henry 47, 48, 49, 56
Johnson Lyndon Baines 123
Joplin Janis 132
- Kaplan Deborah 55
Karski Gabriel 28
Kegnor Paul 134
Kelley Sarah L. 107
Kennedy, bracia 134
Kennedy John Fitzgerald 123, 134
Kennedy Robert Francis 134
Kędzierski Robert 82, 83
King Martin Luther 124, 125, 126
King Stephen 90
Kirby Jack 119, 121
Kłak Tadeusz 46
Kollar Philip 62
Komendant Tadeusz 147
Kosowska Ewa 46, 55
Kossak Jerzy 123
Krajewski Marek 21
Krawczyk-Łaskarzewska Anna 12, 25
Kristeva Julia 107
Krochmal Anna 82, 83
Kubiński Piotr 73
Kurc Bartosz 113
- Laan Thomas F. van 69
Lacan Jacques-Marie-Émile 27, 28, 42
Lachowska Dorota 94
- Ladd Roger A. 65, 68
Lasswell Harold Dwight 147
Lee Stan 114, 115, 119, 121, 122, 123
Lennon John
(właśc. John Winston Ono Lennon) 138
Lidell Henry George 71
Lincoln Abraham 124
Lucas George Walton 23
- Ławrowski Andrzej 146
- Major Małgorzata 12
Malcolm X (właśc. Malcolm Little,
El-Hajj Malik El-Shabazz) 125
Markiewicz Henryk 12, 87
Massumi Brian 75
McCarthy Joseph Raymond 115, 116
McCartney Paul (właśc. James Paul) 138
McKay Rorty Richard, zob. Rorty Richard
McMillan Christopher 97, 110
Michałek Krzysztof 116, 124
Michał Głowiński 87
Michałowska Teresa 66
Millar Mark 97
Miller Jacques-Alain 27
Mize Britt 68
Moffat Steven 82, 88, 93
Morrison Jim
(właśc. James Douglas Morrison) 132
Moses Montrose Jonas 63, 65, 66
Mroczkowska Dorota 122
Mroczkowska-Petry Joanna 133, 134
Munson William 65

- Nawrocki Maciej 73
Nietzsche Friedrich Wilhelm 121
Nowak-Kreyer Maciej 117
- Ochocki Aleksander 146
- Paget Sidney 83
Pallenberg Anita 135
Pascal Blaise 28
Passent Daniel 123
Peel Emma 135
Peirce Charles Sanders 84
Perry Hart 139
Perry Ralph Barton 144
Piskorski Krzysztof 26, 30
Poe Edgar Allan 84
Polkowski Andrzej 15, 16, 17, 19,
47, 49, 50
Poręba Marcin 146
Pugh William 71
- Reagan Ronald Wilson 134
Reszke Robert 146
Ritchie Guy 82, 88, 94
Rolling Stones, the (zespół) 131, 134
Roosevelt Franklin Delano 143
Rorty Richard
(właśc. Richard McKay Rorty) 129
Ross Alex 117, 119
Rowling Joanne Kathleen 11–22, 24,
47, 48, 49, 50, 90
Russo Anthony 54
Russo Joe 54
- Scott Robert 71
Sidorek Janusz 42
Sidorkiewicz Tomasz 117
Skurowski Piotr 125
Smith Bruce Lannes 147
Solberg Dan 62
Staniszewska-Kowalak Dorota 124
Stein Louisa Ellen 55
Stevenson Robert Louis 92
Szeremeta Katarzyna 12, 25
- Thompson Elbert Nevius Sebring 66, 67
Tigg E. R. 63
Tolkien John Ronald Reuel 23
Troszyński Marek 122
Trump Donald John 141, 142
- Vaughn Matthew 97, 98, 110
Vonnegut Kurt 24
- Waga Jacek 27
Waldenfels Bernhard 42
Weber Max 94
Webster Gregory D. 14
Werner Wiktor 122
Whedon Joss 51
Whitworth Melissa 138
Who, the (zespół) 131
Wiktoria Hanowerska,
królowa Wielkiej Brytanii 105
Wildt Lars de 76
Wójcik Tomasz 46
Wreden Davey 61, 62, 71, 72, 74, 77

Indeks

Zappa Frank Vincent 131

Ziemiański Andrzej 24

Žižek Slavoj 135, 136

Żywołupowa Natalja Wasiliewna 36, 37

Бахтин Михаил Михайлович

zob. Bachtin Michaił Michajłowicz

Достоевский Фёдор Михайлович

zob. Dostojewski Fiodor Michajłowicz

Живолупова Наталья Васильевна

zob. Żywołupowa Natalja Wasiliewna

Wydanie pierwsze, opublikowane we wrześniu 2017 roku w formie cyfrowej przez pracownię WIELE KROPEK. Układ typograficzny zaprojektował Tomasz P. Bocheński. Redakcję językową wykonali Marta Błaszowska i Tomasz P. Bocheński. Materiały anglojęzyczne zredagowali Marta Błaszowska i Maciej Nawrocki. Złożono w programie Adobe® InDesign® CC krojami Gentium Plus i Overpass, które zaprojektowali Victor Gaultney i Delve Withrington. Okładkę wykonała Marta Błaszowska.