

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 9 (2021)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.9.14

JUWENILIA NAUKOWE

Joanna Płoszaj

Uniwersytet Wrocławski

ORCID 0000-0002-8302-0917

Brutalizacja świata przedstawionego w polskiej literaturze *fantasy* w perspektywie kulturowej teorii literatury. Konteksty i propozycje badawcze

Na przestrzeni ostatnich około trzydziestu lat literatura *fantasy* stała się w Polsce jednym z najdynamiczniej rozwijających się gatunków¹ na gruncie rodzimej literatury popularnej i równocześnie jednym z najbardziej ekspansywnych. Zjawiskiem zwracającym szczególną uwagę jest tendencja do brutalizacji rzeczywistości kreowanej na kartach polskich utworów *fantasy*, manifestująca się między innymi w licznych obrazowych i krwawych opisach śmierci oraz przemocy. Skłonność do prezentowania światów mrocznych i brutalnych wydaje się wręcz jedną z cech charakterystycznych polskiej literatury *fantasy*, wyróżniającą ją na tle globalnie dominujących anglosaskich realizacji gatunku². Choć oczywiście nie brak w nich podobnych wyobrażeń, to jednak wewnętrzne zróżnicowanie wspomnianej odmiany literatury popularnej na Zachodzie nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, by tam była to tendencja dominująca. W niniejszym tekście podjęto próbę spojrzenia na problem brutalizacji świata przedstawionego w polskich utworach *fantasy* przez pryzmat kulturowej teorii literatury, a co za tym idzie – zaprezentowania i omówienia kulturowych kontekstów, które należy wziąć pod uwagę podczas analizy wspomnianego zjawiska.

¹ Termin „gatunek” stosuję tu nie w rozumieniu poetyki normatywnej, lecz w znaczeniu, jakie – w odniesieniu do literatury popularnej – zostało zaproponowane na wzór literaturoznawstwa anglosaskiego przez Annę Gemrę, czyli jako „struktury wyróżniane na podstawie kryteriów tematycznych, uporządkowania estetycznego, rozwiązań fabularnych, języka i stylu narracji” (A. Gemra, *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, w: *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. J.Z. Lichański, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 72). Zob. także J.Z. Lichański, *Literatura fantasy jako problem genologiczny (na przykładzie twórczości C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena)*, w: *Genologia i konteksty*, red. C.P. Dutka, M. Mikołajczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 2000, s. 139–150.

² Na dominację smutku oraz ponurej wizji świata w polskiej literaturze *fantasy* wskazuje Katarzyna Kaczor. Zob. K. Kaczor, *Skąd w polskiej fantasy tyle smutku?*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. B. Trocha, T. Ratajczak, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 219–226.

Kulturowa teoria literatury w badaniu literatury *fantasy* – motywacje metodologiczne i perspektywy interpretacyjne

Spojrzenie na tekst literacki z perspektywy kulturowej we współczesnym dyskursie literaturoznawczym cieszy się dużym zainteresowaniem. W Polsce szczególnie przybrało ono na sile w pierwszej dekadzie XXI wieku. Było to konsekwencją kulturowego zwrotu w teorii badań literackich, jaki dokonał się w wyniku rozmaitych tendencji obecnych w literaturoznawstwie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku³. W tekście *Kulturowy zwrot teorii* Anna Burzyńska wskazuje, że w teorii literatury określanej mianem kulturowej „na plan pierwszy wysuwa się nie tyle teoretyzowanie, ile rozmaite praktyki interpretacji uruchamiające zróżnicowane konteksty kulturowe, w jakich uczestniczy tekst literacki. Tworzy ona otwarty zbiór różnych, zmiennych historycznie i kulturowo języków interpretacji, dzięki którym dokonują się rekontekstualizacje tekstów literackich”⁴. W tym ujęciu współczesna kulturowa teoria literatury⁵ jawi się zatem jako swoisty konglomerat rozmaitych teorii i poetyk: od wąsko rozumianej poetyki kulturowej, której inicjatorem i propagatorem był Stephen Greenblatt wraz ze skupioną wokół niego szkołą badawczą⁶, poprzez refleksje z zakresu szerszej rozumianych badań kulturowych, aż po teorie etniczne, rasowe, narodowe i postkolonialne, a także feministyczne, genderowe, lesbijskie oraz queerowe⁷. Kulturowa teoria literatury w ujęciu Burzyńskiej przyjmuje więc model interpretacyjny – teoria i metoda nie narzucają ram, w których dany tekst może być odczytywany, lecz służą interpretacji, uruchamiając rozmaite konteksty kulturowe, w jakich uczestniczy utwór.

Eklektycyzm metodologiczny, cechujący kulturową teorię literatury, otwiera szeroki wachlarz rozmaitych możliwości odczytania utworu, a wspomniana swoboda interpretacyjna wydaje się bardzo atrakcyjna badawczo. Ponadto spojrzenie na tekst literacki z perspektywy kulturowej nie rości sobie pretensji do generalizacji opisywanych zjawisk, zastępując ją jednostkowymi odczytaniem. Adam Mazurkiewicz zauważa, że w badaniach kulturowych – traktowanych jako teoria –

³ Szerzej na temat zwrotu kulturowego w badaniach nad literaturą oraz przemianach na gruncie dwudziestowiecznej teorii, które do niego doprowadziły, pisze Anna Burzyńska. Zob. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 41–87.

⁴ Tamże, s. 74.

⁵ Przyjmuję termin „kulturowa teoria literatury” jako zaproponowany przez badaczy rozwijających tę koncepcję na gruncie polskiego literaturoznawstwa. Efektem tych szeroko zakrojonych prac stały się dwie monografie wydane w latach 2006 i 2012: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* oraz *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*.

⁶ Zob. S. Greenblatt, *W stronę poetyki kultury*, przeł. M. Lorek, w: tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. K. Kujawińska-Courtney, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 39–63. Propozycje badawcze Greenblatt’a oraz historię ich recepcji kompleksowo prezentuje Roma Sendyka. Zob. R. Sendyka, *Poetyka kultury: propozycje Stephena Greenblatt’a*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 229–269.

⁷ Zob. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot...*, dz. cyt., s. 82.

nie dąży się do uniwersalizacji i totalizacji stawianych twierdzeń, dlatego też zwolennicy tej perspektywy badawczej chętnie korzystają z możliwości, jakie oferuje dyskursywność interpretacji⁸. Można jednak zauważyć, że o ile same badania kulturowe stosunkowo chętnie wykorzystuje się do rozpatrywania rozmaitych zjawisk występujących na gruncie kultury popularnej⁹, o tyle wśród inicjatorów kulturowej teorii w polskich badaniach literackich refleksja nad literaturą popularną została wyraźnie zmarginalizowana¹⁰.

Ryszard Nycz podkreśla, że rozwijanej na gruncie rodzimego literaturoznawstwa teorii kulturowej nie należałoby w pełni utożsamiać ani z antropologią literatury, ani ze studiami kulturowymi, i uważa, iż należy dostrzegać odrębność płynących z nich inspiracji: „uprawiając antropologię literatury, trzeba się liczyć z koniecznością podporządkowania jej założeń antropologii kultury jako metadyscyplinie nauk o kulturze; [...] uprawiając kulturową teorię literatury – wchodzić na drogę niekończących się interdyscyplinarnych negocjacji (przede wszystkim ze studiami kulturowymi) o zachowanie relatywnej autonomii i tożsamości dyscypliny”¹¹. W przypadku *cultural studies* Nycz zaznacza wręcz, że kulturowa teoria literatury jest skierowana przeciwko „hegemonicznym uproszczeniom studiów kulturowych, prowadzącym do homogenizacji i marginalizacji dyscyplinowej specyfiki badań humanistycznych”¹². Ujęta w ten sposób kulturowa teoria literatury dostarcza rozmaitych narzędzi badawczych spoza repertuaru tradycyjnych metod filologicznych. Biorąc pod uwagę, że w myśl założeń mieszczącej się w tym spektrum poetyki kulturowej wszystkim tekstom – niezależnie od stopnia ich „konsekracji” i tego, jaki poziom artystyczny prezentują – należy przyglądać się równie wnikliwie, każdy z nich stanowi bowiem

⁸ A. Mazurkiewicz, *Blaski i nędze cultural criticism jako sposobu badania tekstów kultury popularnej. Glosa metodologiczna*, w: J.Z. Lichański, A. Mazurkiewicz, *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016, s. 51.

⁹ Zob. np. K. Kowalczyk, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016. Autorka podejmuje tu wnikliwą refleksję nad retellingami baśni Grimmowskich z perspektywy poetyki kulturowej i intertekstualnej. Innym przykładem mogą być *Produkcje sensacyjno-kryminalne Telewizji Polskiej 1965–1989. Konwencje – motywy – konteksty* (Gdańsk 2017) Roberta Dudzińskiego. Autor osadza przywoływane produkcje w szerszym, pozafilmowym kontekście, wskazując kulturowe uwarunkowania determinujące kierunki rozwoju poszczególnych struktur gatunkowych.

¹⁰ We wspomnianych już tomach, będących efektem prac związanych z rozwijaniem koncepcji kulturowej teorii literatury, brak tekstów, w których wykorzystano by prezentowaną perspektywę badawczą w interpretacji utworów literatury popularnej. Dominują – co zrozumiałe – teksty programowe, przybliżające ogólne założenia kulturowej teorii literatury, oraz teksty prezentujące wybrane poetyki, mieszczące się w ramach teorii kulturowej. Literatura popularna (i szerzej – gatunki popularne) zostaje jednak wspomniana przez Romę Sendykę jako „rezerwar danych opisujących zjawiska kulturowe” (R. Sendyka, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury*, dz. cyt., s. 275–276).

¹¹ R. Nycz, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, dz. cyt., s. 31–32.

¹² R. Nycz, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, dz. cyt., s. 13.

pewien kulturowy artefakt, warto z punktu widzenia tej orientacji badawczej pochylić się także nad rodzimymi utworami literatury popularnej. Swoista kulturowa inkluzywność wspomnianego dyskursu teoretycznego, powodująca „włączanie w obszar dociekań literaturoznawczych także wszelkich (potencjalnie) pozaliterackich dyskursów kulturowych”¹³, zdaje się wprost do tego zachęcać.

Dynamiczny rozwój literatury *fantasy*, jaki nastąpił w Polsce na przestrzeni około trzydziestu ostatnich lat, skłania ku temu, by już sam ten fakt uznać za swoiste zjawisko kulturowe. Wobec tego tym bardziej interesujące wydaje się spojrzenie na rodzimą realizację tego gatunku w perspektywie kulturowej teorii literatury, zwłaszcza że *fantasy* ze względu na szczególne uwarunkowania kreowanej rzeczywistości – która jawi się jako świat prawdopodobny, ale autonomiczny względem rzeczywistości mimetycznej¹⁴ – częściej bywa rozpatrywana w kontekście zjawisk wewnątrztekstowych i dystynktywnych elementów kształtujących jej gatunkową postać niż poprzez odniesienia do rozmaitych aspektów kulturowych¹⁵. Tymczasem *fantasy* – podobnie jak każdy inny gatunek literatury popularnej – będąc częścią popkultury, dynamicznie reaguje na wszelkie zmiany i mody w jej zakresie, co znajduje swoje odzwierciedlenie w rozmaitych utworach. Przynależąc do kultury popularnej, literatura *fantasy* angażuje uwagę szerokiego grona odbiorców – staje się udziałem ich doświadczenia. Wykreowany w jej ramach świat przedstawiony, choć bez wątplenia ma charakter przede wszystkim literacki, nie jest wolny od kulturowych uwikłań, mogących wpływać na jego obraz. Stąd też założenie, że tendencja do brutalizacji świata przedstawionego w polskich utworach literatury *fantasy* nie jest jedynie konsekwencją czysto językowych aspektów tekstu, choć manifestuje się

¹³ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury*, dz. cyt., s. 31.

¹⁴ Grzegorz Trębicki zaznacza, że *fantasy* jako „gatunek literatury egzomimetycznej [...] prezentuje odmienny model rzeczywistości bez próby konfrontacji jej z modelem rzeczywistości empirycznej” (G. Trębicki, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007, s. 20). Na podobną zależność zwraca uwagę Marek Pustowaruk. Zob. M. Pustowaruk, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2009, s. 75–76.

¹⁵ Co nie oznacza oczywiście, że badania nad literaturą *fantasy* z perspektywy kulturowej nie są prowadzone. Podejmuje je przede wszystkim przywoływana już Katarzyna Kaczor – nie tylko w artykułach naukowych, ale i w monografiach. W pierwszej z nich – *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego* (Gdańsk 2006) – przedstawiono analizę licznych kulturowych, popkulturowych oraz intertekstualnych wpływów istotnych dla wyobrazeniowej warstwy historii o wiedźminie. W drugiej – *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)* (Kraków 2017) – autorka, wykorzystując teorię pola literackiego Pierre’a Bourdieu, ukazuje kulturowy aspekt powstania i rozwoju literackiego pola *fantasy* w Polsce oraz związanego z nim dyskursu. Analizując zagadnienie władzy w polskiej literaturze *fantasy*, tematyki kulturowej dotyka również Mateusz Poradecki (*Władza w polskiej literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009). Zagadnienia etnologiczne w cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego analizuje Magdalena Roszczyńska (*Etnologiczne konteksty fantasy (na podstawie cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego)*, w: *Fantastyczność i cudowność*, dz. cyt., s. 99–114; *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 93–140).

głównie poprzez przyjmowaną przez autorów poetykę opisu śmierci oraz aktów przemocy¹⁶.

Spojrzenie na problem brutalizacji polskiej literatury *fantasy* z perspektywy kulturowej skłania do tego, by w analizie zjawiska uwzględnić kulturowe uwarunkowania powstania i rozwoju rodzimej *fantasy* w latach osiemdziesiątych XX wieku¹⁷, wiążące się między innymi z polityczną i kulturową izolacją państw pozostających pod dominacją ZSRR. Ponadto brutalizacja wykreowanej rzeczywistości często związana jest z licznymi, bardzo obrazowymi i sugestywnymi przedstawieniami śmierci oraz przemocy, które same w sobie także są zjawiskami kulturowymi. Prowadzi to do refleksji nad tym, jak przyjęty sposób obrazowania oddziałuje na czytelników. Warto bowiem zauważyć, że w przypadku tekstów kultury popularnej to właśnie ich szczególna relacja z odbiorcami motywuje, aby w interpretacji wyjść poza granice tego, co w utworze czysto literackie. Rynek literatury popularnej dynamicznie reaguje na zainteresowania i preferencje czytelników, mogą one zatem w istotny sposób wpływać na treści prezentowane w tekstach popularnych, a także na proponowaną odbiorcom postać świata przedstawionego. Biorąc pod uwagę ten splot kulturowych uwikłań polskiej literatury *fantasy*, warto rozpatrzyć, jak wpływają one na brutalizację świata przedstawionego w rodzimych realizacjach gatunku.

Kulturowe tło rozwoju literatury *fantasy* w Polsce i jego wpływ na brutalizację rodzimej realizacji gatunku

W Polsce literatura *fantasy* zaczęła się rozwijać ze znacznym opóźnieniem w stosunku do anglosaskich realizacji gatunku. Pierwsze utwory, w których utrwaliła się kanoniczna postać przygodowej odmiany *fantasy*, czyli opowiadania o Conanie z Cymerii Roberta E. Howarda, powstały w latach trzydziestych XX wieku. Również w 1937 roku został opublikowany *Hobbit, czyli tam i z powrotem* (ang. *The Hobbit, or There and Back Again*, 1937; pol. 1960) Johna Ronalda Reuela Tolkiena – historia, która dała początek mitopoetyckiej odmianie gatunku, w pełni rozwiniętej

¹⁶ Szerzej na temat poetyki obrazowania śmierci i przemocy w polskiej literaturze *fantasy* zob. J. Płoszaj, *Przerażająco krwawe światy... Groza śmierci w polskiej literaturze fantasy na przykładzie twórczości Jacka Piekary oraz Andrzeja Ziemiańskiego*, w: *Światy grozy*, red. K. Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016, s. 197–212, <https://factaficta.files.wordpress.com/2016/08/c59bwiaty-grozy-do-dystrybucji.pdf> (dostęp: 10.03.2021), oraz też, *Bezsilne ciała. Uwagi na temat przemocy przedstawionej w cyklu inkwizytorским Jacka Piekary*, w: *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016, s. 53–66.

¹⁷ Katarzyna Kaczor oraz Małgorzata Tkacz za pierwsze polskie opowiadanie należące do tego gatunku uznają tekst *Twierdza Trzech Studni* (1982) Jarosława Grzędowicza. Oprócz niego jako autorzy *fantasy* w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych debiutowali również Feliks W. Kres (właśc. Witold Chmielecki; *Mag*, 1983) i Jacek Piekara (*Wszystkie twarze Szatana*, 1983). Ten ostatni rok później opublikował również opowiadanie *Smok*, uważane za pierwszy polski tekst w konwencji magii i miecza. Zob. M. Tkacz, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2012, s. 15; K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017, s. 37.

we *Władcy Pierścieni* (ang. *The Lord of the Rings*, 1954–1955, pol. 1961–1963), wydanym w latach pięćdziesiątych. W utworach tych ukonstytuował się także zestaw charakterystycznych dla *fantasy* rekwizytów oraz schematów fabularnych wpływających na obraz świata przedstawionego. Wśród tych elementów należy wymienić na przykład obecność i powszechne funkcjonowanie magii w świecie przedstawionym utworu, osadzenie akcji w rzeczywistości *quasi*-historycznej – co charakterystyczne jest zarówno dla *fantasy* przygodowej, jak i mitopoetyckiej – a także kształtowanie akcji na podstawie takich motywów jak *quest*, motyw inicjacji i przemiany duchowej bohatera oraz walki dobra ze złem, które z kolei zostały zaczerpnięte przede wszystkim z *fantasy* mitopoetyckiej¹⁸. Gdy w latach osiemdziesiątych XX wieku zaczęto podejmować pierwsze rodzime próby pisania *fantasy*, w literaturze światowej gatunek ten miał już ugruntowaną pozycję. Polityczna, kulturowa i społeczna izolacja państw bloku komunistycznego powodowała jednak, że teksty te były nieznanne – lub prawie nieznanne – szerszemu gronu polskich odbiorców. Opublikowane po raz pierwszy na początku lat sześćdziesiątych przekłady *Hobbita, czyli Tam i z powrotem* oraz *Władcy Pierścieni* doczekały się wznowienia dopiero w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych – wtedy również przygotowano pierwsze polskie wydanie *Silmarillionu* (1977; pol. 1985). Wśród obecnych w oficjalnym obiegu wydawniczym przekładów *fantasy* anglosaskiej należy wymienić również opublikowany na łamach „Fantastyki” w 1983 roku *Świat Czarownic* (ang. *The Witch World*, 1963) Andre Norton¹⁹, w tym samym roku nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazał się też *Czarnoksiężnik z Archipelagu* (ang. *A Wizard of the Earthsea*, 1968), pierwszy tom cyklu *Ziemiomorze* (ang. *Earthsea*, 1968–2018; pol. 1983–2019) Ursuli K. Le Guin²⁰. Z kolei klasyka *fantasy* przygodowej była kolportowana głównie przez kluby miłośników fantastyki w formie tak zwanych klubówek, jej zasięg był zatem silnie ograniczony środowiskowo²¹.

Utrudniony dostęp do literatury światowej sprawiał, że szerszemu gronu odbiorców w Polsce mógł być znany w zasadzie tylko tolkienowski wzorzec *fantasy*, charakteryzujący się jasno określonym porządkiem moralnym i hierarchią wartości. Tymczasem już w pierwszych tekstach *fantasy* autorstwa rodzimych twórców można zauważyć zgoła inne tendencje – dominuje w nich smutek i ponura wizja świata pozbawiona finalnej eukatastrofy, czyli nagłego szczęśliwego zwrotu wypadków,

¹⁸ Zob. G. Trębicki, *Fantasy*, dz. cyt., s. 19–21; tenże, *Synkretyzm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Libron, Kraków 2014, s. 16.

¹⁹ „Fantastyka” 1983, nr 6–7. Powieść ukazała się w formie wkładki do czasopisma. Całość cyklu została wydana w Polsce dopiero w latach dziewięćdziesiątych.

²⁰ Publikacja była pierwotnie zaplanowana na 1976 rok, ale została zablokowana na siedem lat ze względów politycznych (zakaz publikacji nałożony na tłumacza – Stanisława Barańczaka). Zob. K. Kaczor, *Z „getta” ...*, dz. cyt., s. 42–43.

²¹ Szerzej na ten temat zob. K. Kaczor, *We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy*, w: *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. A. Gemra, K. Dominas, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 25–44; też, *Z „getta”*, dz. cyt., s. 37–57; też, *Między obiegami. Powstanie polskiego pola literackiego fantasy 1982–1990*, w: *Przyjemność (z) czytania. Pamięci profesora Tadeusza Żabskiego*, red. A. Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, s. 167–175.

prowadzącego do pomyślnego zakończenia i radości płynącej z ocalenia²². Polską *fantasy* w zasadzie już u jej początków cechuje, jak zauważa Katarzyna Kaczor, „głównie niszczenie, czy raczej wysycenie tego, co zastane z aspektów pozytywnych”²³. Jest tak zarówno w przypadku *Twierdzy Trzech Studni* Jarosława Grzędowicza, gdzie finał opowieści przynosi ze sobą złudną, bo z góry skazaną na porażkę nadzieję na wyzwolenie uciśnionego ludu, jak i w *Magu* Feliksa W. Kresa, który ukazuje złudność kategorii piękna, wysycającego świat z innych wartości, a także w *Smoku* Jacka Piekary, gdzie tytułowa istota okazuje się nie potworem, a szlachetnym strażnikiem historii, tradycji i dawnych wartości, ginie zaś z rąk zbuntowanego motłochu.

Wspomniane najwcześniejsze polskie teksty *fantasy* nie wywarły jednak na czytelnikach takiego wrażenia jak opublikowany na łamach „Fantastyki” w 1986 roku *Wiedźmin* Andrzeja Sapkowskiego²⁴. Wydaje się, że w znacznej mierze to właśnie entuzjastyczna reakcja odbiorców wpłynęła na określenie specyfiki rodzimej *fantasy*, ponieważ przesądziła ona o tym, że jedno opowiadanie konkursowe przerozdziło się w kontynuowany przez kilkanaście lat cykl literacki²⁵. Tekst Sapkowskiego z jednej strony utrwał zapoczątkowane już tendencje w zakresie kreowania świata przedstawionego, z drugiej zaś dodatkowo uwydatniał brak klarownego podziału na dobro i zło. Moralna niejednoznaczność prezentowanej przez niego rzeczywistości oraz wyjątkowa profesja głównego bohatera, będącego płatnym zabójcą potworów, niejednokrotnie pociągały za sobą obrazowe opisy przemocy. Choć podobne sceny odnaleźć można również w starszych utworach *fantasy* przygodowej, jak choćby w opowiadaniach o Conanie, są one tam jedynie ubarwiającym awanturniczą kompozycję tekstu elementem schematu fabularnego²⁶. W prozie Sapkowskiego natomiast przemoc i okrucieństwo są konsekwencją wykreowanego obrazu świata przedstawionego i mimo że występują w ramach opowiadań przygodowych, nie są pozbawione moralnego ciężaru i niejednokrotnie wiążą się z podjęciem przez bohatera trudnych z etycznego punktu widzenia decyzji.

²² Dla Tolkiena „eukatasrofa” stanowi znak szczególny tworzonoego przez niego typu literatury, samo słowo jest zaś neologizmem zaproponowanym przez autora w celu określenia tej znamiennej cechy. Zob. J.R.R. Tolkien, *O baśniach albo Drzewo i liść*, w: tegoż, *Potwory i krytycy oraz inne eseje*, przeł. R. Stiller, Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2012, s. 208–210.

²³ K. Kaczor, *Skąd w polskiej fantasy...*, dz. cyt., s. 219.

²⁴ Sapkowski nadesłał swoje opowiadanie w ramach drugiej edycji ogłoszonego przez redakcję „Fantastyki” konkursu literackiego, w którym zajął trzecie miejsce (zob. „Fantastyka” 1987, nr 9, s. 4).

²⁵ O uznaniu czytelników świadczy fakt, iż w sondażu *Wiedźmin* został uznany za najlepsze opowiadanie roku (zob. A. Hollanek, K. Szolgina, *Sondaż III. Wyniki!*, „Fantastyka” 1987, nr 12, s. 31–34). W odpowiedzi na zainteresowanie odbiorców w „Fantastyce” (a następnie – „Nowej Fantastyce”) ukazywały się kolejne opowiadania łódzkiego autora. Obecnie na główny cykl składają się dwa zbiory opowiadań: *Ostatnie życzenie* (1993) i *Miecz przeznaczenia* (1992), oraz pięć powieści: *Krew elfów* (1994), *Czas pogardy* (1995), *Chrzest ognia* (1996), *Wieża Jaskółki* (1997) i *Pani Jeziora* (1999). W 2013 roku został on uzupełniony powieścią *Sezon burz*, jednak jej akcja umiejscowiona jest poza główną linią fabularną opowieści.

²⁶ Szerzej na temat obrazowania śmierci i przemocy w *fantasy* przygodowej zob. J. Płoszaj, *Między wzniosłością a upodleniem. Obrazowanie oraz znaczenie śmierci w fantasy przygodowej i mitopoetyckiej*, „Literatura i Kultura Popularna” 2017, t. 23, s. 77–83.

Właściwie równoległe do Sapkowskiego swoje uniwersum opowieści o Szererze zaczął rozwijać również Kres. Cykl zainicjowało opublikowane w fanzinie opowiadanie *Prawo sępów* (1985), kolejne teksty: *Księga epizodów: Tylko deszcz dla Ayany* (1985), *Kręgi* (1985), *Demon walki* (1987), ukazały się już na łamach „Feniksa” i „Fantastyki”, czyli periodyków docierających do szerszego grona odbiorców. Kres ukazuje rzeczywistość Szereru jako bezwzględna i ponurą – to świat targany konfliktami i ufundowany na systemie niewolniczym. Kaczor podkreśla, że w tak zarysowanych realiach uciekanie się do przemocy jest jedynym sposobem przetrwania, bohaterowie funkcjonują poza kategoriami dobra i zła, a jedyną pozytywną wartością jest lojalność²⁷. Konsekwencją tak wykreowanej rzeczywistości ponownie stają się naturalistyczne, brutalne przedstawienia przemocy, okrucieństwa i cierpienia. Kres w sugestywności obrazowania idzie nawet dalej niż Sapkowski – sięgając do tradycji powieści gotyckich, czyni frenezję jedną z głównych kategorii estetycznych swoich utworów, w związku z czym często balansują one na granicy *fantasy* i literatury grozy²⁸.

Ograniczony dostęp do *fantasy* światowej sprawiał, że na gruncie polskiej literatury głównym punktem odniesienia w zakresie możliwych schematów fabularnych była *fantasy* mitopoetycka. Pierwsi polscy autorzy *fantasy* od początku proponowali inną wizję świata przedstawionego, która w konfrontacji ze wzorcem tolkienowskim mogła wydać się atrakcyjniejsza, sprawiała bowiem wrażenie bardziej realistycznej, „prawdziwszej”²⁹. I to ona właśnie nakreśliła horyzont oczekiwań polskich odbiorców w stosunku do literatury *fantasy*, kolejnym zaś twórcom wytyczyła ścieżki dalszych artystycznych poszukiwań. Kaczor zauważa, że światy proponowane przez Sapkowskiego i Kresa „zdefiniowały polską *fantasy* i stały się źródłem jej genotypu / paradygmatu »*fantasy* dla dorosłych«”³⁰. O dominacji tego modelu na polskim gruncie może świadczyć fakt, że jeśli podejmowane są próby tworzenia *fantasy* mitopoetyckiej o wyraźnie zarysowanym szkielecie metafizycznym przedstawionego świata, zwykle cieszą się one znacznie mniejszym zainteresowaniem odbiorców. Warto tu wspomnieć choćby wydaną w 1988 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego powieść Anny Borkowskiej *Gar’Ingawi Wyspa Szczęśliwa*, która została niemal zapomniana na blisko trzydzieści lat (powieść doczekała się wznowienia w 2017 roku).

²⁷ K. Kaczor, *Skąd w polskiej fantasy...*, dz. cyt., s. 219–226.

²⁸ Szerzej na ten temat piszę w tekście *Między fantasy a literaturą grozy. Wykorzystanie motywów powieści gotyckiej w cyklu „Zjednoczone Królestwa” Feliksa W. Kresa*, w: *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 54–65, <http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/> (dostęp: 15.10.2021).

²⁹ Na temat realizmu w twórczości Sapkowskiego pisze Anna Gemra. Zob. A. Gemra, *Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego*, „Europa Orientalis” 2001, nr 1(20), s. 180–182.

³⁰ K. Kaczor, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, w: *Anatomia wyobraźni. 12 esejów o fantazjowaniu w kinie, telewizji, komiksach i literaturze popularnej*, red. J.S. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2014, s. 185.

Komercyjny sukces „mrocznych światów”

Gdy na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych zaczęto poszerzać ofertę wydawniczą o rozmaite (również klasyczne) utwory *fantasy* światowej, pozycja Sapkowskiego i Kresa, czyli autorów, którzy najsilniej wpłynęli na określenie specyfiki rodzimej literatury *fantasy*, była już ugruntowana. Ich twórczość zakreślała horyzont oczekiwań czytelników i stanowiła dla nich punkt odniesienia. Kulturowa izolacja, utrudniająca czy wręcz uniemożliwiająca zapoznanie się ze zróżnicowaną już wówczas wewnątrznie światową literaturą *fantasy*, przyczyniła się do rozwoju polskiej realizacji gatunku w odniesieniu do wypracowanego lokalnie wzorca. Wydaje się zatem, że kulturowe i historyczne uwikłania związane z polityczną sytuacją Polski sprawiły, że na gruncie lokalnej *fantasy* pewne procesy literackie, które zachodziły w *fantasy* anglosaskiej stopniowo na przestrzeni lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku (lecz przybrały na sile na przełomie wspomnianych dekad), w Polsce przebiegły zdecydowanie szybciej. Mowa tu przede wszystkim o przemianach zmierzających od baśniowości i struktur *quasi*-mitycznych *fantasy* w wariacie tolkienowskim ku demitologizacji i pseudohistoryczności³¹. Tomasz Z. Majkowski, opisując prototypową postać *fantasy* anglosaskiej, zwraca uwagę, że została ona ukształtowana przez naśladownictwa *Władcy Pierścieni*, które stały się dla niej „motorem komercyjnego sukcesu”³². Wzorec tolkienowski wpływał zarówno na oczekiwania czytelników, jak i wyznaczał horyzont artystycznych poszukiwań autorów, wśród których warto wymienić choćby Terry’ego Brooksa, Davida Eddigsa, Roberta Jordana, Tada Williama czy Terry’ego Goodkinda. Dominacja tej poetyki została natomiast zniesiona za sprawą powieści takich autorów, jak Glen Cook, Guy Gavriel Kay, George R.R. Martin i Steven Erikson.

W polskiej literaturze *fantasy* wzorec tolkienowski nigdy nie utrwał się w postaci rodzimych realizacji – prototypową postać jej lokalnego wariantu wyznaczyła twórczość Sapkowskiego i Kresa, czyli autorów odnoszących na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku największe sukcesy na polskim rynku wydawniczym w zakresie literatury *fantasy*³³. Za sprawą prezentowanej przez nich wizji świata przedstawionego polska *fantasy* od początku była postrzegana jako kierowana do dorosłego odbiorcy, interpretującego rzeczywistość wielowymiarowo i niejednoznacznie, świadomego, że moralny porządek świata nie daje się sprowadzić do dychotomicznego podziału i wyraźnego kontrastu dobra i zła³⁴. Szybko zauważono, że sukces komercyjny na rynku polskiej literatury *fantasy* związany jest nie z próbami przeszczepiania na rodzimy grunt struktur tolkienowskich, a ze stawianiem względem nich w opozycji. W konsekwencji tego wielu autorów prezentowało w swojej twórczości światy niejednoznaczne pod względem etycznym,

³¹ Szerzej na temat zwrotu literatury *fantasy* w kierunku poetyki powieści historycznej zob. P. Stasiewicz, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016, s. 169, 173–204.

³² T.Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 169.

³³ K. Kaczor, *Bogactwo...*, dz. cyt., s. 185–186.

³⁴ Zob. tamże, s. 193.

zniuanowane często sugestywnymi i brutalnymi opisami przemocy. Tendencje te już w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku na łamach „Nowej Fantastyki” ironicznie komentował sam Sapkowski: „taka jest nasza *fantasy*. Ręka, noga, mózg na ścianie. Miecz wbity aż po jelec. Prute flaki”³⁵. Jego tekst wywołał nie tylko gorącą polemikę z autorem, ale także stał się przyczynkiem do dyskusji nad stanem i perspektywami polskiej *fantasy*. Literackie obrazy przemocy i okrucieństwa znalazły jednak stałe miejsce na kartach wielu rodzinnych utworów *fantasy*, są one bowiem nie tylko wyrazem specyficznej estetyki, ale także – jak podkreśla Mazurkiewicz – stanowią pewną wizję prezentowanej rzeczywistości³⁶, która okazała się atrakcyjna dla czytelników.

Jeszcze wyraźniejszą niż w latach dziewięćdziesiątych XX wieku tendencję do brutalizacji świata przedstawionego w polskiej *fantasy* przyniosła ze sobą pierwsza dekada wieku XXI, będąca jednocześnie okresem bujnego rozkwitu rodzimej odmiany wspomnianego gatunku literatury popularnej. Należy to powiązać przede wszystkim z powstaniem w tym czasie dwóch wydawnictw publikujących głównie polską fantastykę oraz ze stosowanymi przez nie strategiami marketingowymi. Pierwszym z nich była założona w 2001 roku lubelska Fabryka Słów, drugim natomiast powstała rok później w Warszawie Agencja Wydawnicza „Runa”. O ile założycielom Runy przyświecała idea literackiego rozwoju rodzimej *fantasy*, zapobiegania jej trywializacji i stworzenia nowego paradygmatu odmiennego jakościowo od dotychczas utrwalonego wzorca³⁷, o tyle władarze Fabryki Słów za prymarne kryterium uznali gust czytelników. W efekcie tego zaczęto niemal masowo publikować czysto rozrywkowe utwory *fantasy*, nawiązujące do przygodowych tradycji gatunku. Bohaterowie często posługują się tu wulgarnym językiem, który koresponduje z prezentowaną wizją świata, i nie stronią od niewybrednych żartów, a fabuła inkrustowana jest licznymi scenami fizycznej i psychicznej przemocy³⁸. Ze względu na te cechy publikowane przez Fabrykę Słów utwory (często wielotomowe cykle) niejednokrotnie sprowadzały na autorów falę krytyki ze strony recenzentów, ale jednocześnie – zgodnie z założeniami – trafiały w gusta docelowej grupy czytelników i zyskały ich uznanie³⁹. Wokół Fabryki Słów początkowo skupili się przede wszystkim pisarze, którzy debiutowali na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a których twórczość dzięki lubelskiemu wydawnictwu przeżyła renesans. Było

³⁵ A. Sapkowski, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, s. 72.

³⁶ A. Mazurkiewicz, *Niedyskretny urok okrucieństwa. Funkcja obrazów przemocy w literaturze popularnej (na przykładzie polskiej twórczości fantasy)*, w: *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. J. Chaciński, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2007, s. 300.

³⁷ Zob. K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 178–179.

³⁸ Zob. tamże, s. 168.

³⁹ Było tak m.in. w przypadku *Achai* Andrzeja Ziemiańskiego, która krytykowana była za nieuzasadnioną brutalność i wulgarność (zob. np. M. Szklarski, *Naiwne okrucieństwo*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 181, s. 18–19). Sukces wydawniczy powieści i jej marketingowy potencjał są wyraźne – stała się ona podstawą do rozwinięcia monumentalnego i kontynuowanego do dziś cyklu literackiego i obecnie jest prawdopodobnie najbardziej znanym utworem autora.

tak w przypadku Andrzeja Ziemiańskiego, Jacka Piekary czy Jarosława Grzędowicza, a oprócz nich do pierwotnego grona sztandarowych autorów Fabryki Słów zaliczyć należy także Andrzeja Pilipiuka. Najbardziej znane utwory każdego ze wspomnianych: *Achaję* (2002–2004), cykl *Świat inkwizytorów* (2001–), na który składają się obecnie dwa podcykle: *Ja inkwizytor* oraz *Płomień i krzyż, Pana Lodowego Ogrodu* (2005–2012), cykl o Jakubie Wędrowyczu (2001–), cechuje w znacznej mierze moralny relatywizm kreowanej w nich rzeczywistości. Do wymienionych autorów dołączali kolejni, również debiutanci, a mroczny, brutalny, moralnie niejednoznaczny obraz świata przedstawionego zdawał się jedną z przemyślanych strategii marketingowych wydawnictwa, na co zresztą zwracali uwagę niektórzy spośród twórców⁴⁰. Można zauważyć, że wspomniana brutalizacja kreowanej rzeczywistości cechuje również inne publikowane przez wydawnictwo utwory, wśród których warto wymienić choćby: *Zastępy anielskie* (2003–) i *Takeshiego* (2014–) Mai Lidii Kossakowskiej, *Kłamcę* Jakuba Ćwieka (2005–), *Wilkozaków* (2010–2015) Rafała Dębskiego czy rozwijające wykreowany w *Achai* świat *Pomnik cesarzowej Achai* (2011–2016), *Imperium Achai. Virion* (2017–2019) oraz *Szermierz natchniony. Virion* (2021–), a są to jedynie najbardziej znane przykłady spośród bogatej oferty wydawnictwa. Warte podkreślenia jest natomiast to, że wspomniane utwory mają postać cykli literackich lub monumentalnych, wielotomowych powieści, co oznacza, że niejako z góry zakłada się ich kontynuację lub dalsze rozwijanie wykreowanego na ich kartach świata. Jest to z jednej strony zabieg marketingowy mający na celu utrzymanie przy ofercie wydawnictwa czytelników zainteresowanych proponowaną wizją świata; z drugiej zaś można zaobserwować reakcję zwrotną – wspomniane utwory są kontynuowane, ponieważ cieszą się zainteresowaniem czytelników.

Dominująca pozycja Fabryki Słów jako wydawnictwa publikującego polską fantastykę⁴¹ – w znacznej mierze *fantasy* – sprawia, że obraz świata przedstawionego utrwalany na kartach wydawanych przez nią utworów silnie rzutuje na postrzeganie polskiej literatury *fantasy* w ogóle. Choć warszawska Runa na pewien czas wprowadziła w tym zakresie własny paradygmat, publikując utwory innego typu, odwołujące się do tradycji *fantasy* mitopoetyckiej i prezentujące ciekawszy poziom literacki, wydawnictwo nie sprostało presji ekonomicznej i w 2011 roku zostało zamknięte. Wskazuje to na kolejny społeczny i kulturowy aspekt brutalizacji polskiej literatury *fantasy*, związany z czynnikiem ekonomicznym. Za sprawą dokonywanych wyborów czytelniczych i konsumenckich to w znacznej mierze odbiorcy wskazują preferowany obraz przedstawionej rzeczywistości, który ulega dalszemu utrwaleniu i rzutuje na specyfikę rodzimej realizacji gatunku.

⁴⁰ Na temat oczekiwań związanych z preferowanym przez wydawcę obrazem świata przedstawionego wypowiedział się m.in. Jakub Ćwiek. Zob. K. Babis, *Dziadersi polskiej fantastyki*, „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/polska-fantastyka-prawica-mizoginia-neoliberalizm-dziaderstwo/> (dostęp: 10.03.2021).

⁴¹ Zob. K. Kaczor, *Z „getta”...*, dz. cyt., s. 172.

Obrazowanie śmierci i przemocy w polskiej literaturze *fantasy* – wymiar kulturowy i konteksty interpretacyjne

Rozważając możliwe kulturowe konteksty nagromadzenia w polskiej *fantasy* krwawych i sugestywnych opisów śmierci i przemocy, warto wziąć pod uwagę również status grozy w polskiej kulturze w chwili powstania i rozwoju rodzimej *fantasy*. Ograniczenie w Polsce doby PRL-u dostępu do prężnie rozwijającego się na Zachodzie przemysłu rozrywkowego dotyczyło nie tylko *fantasy*, ale również wielu innych gatunków literatury i kultury popularnej – w tym grozy. Mimo że twórcy podejmowali pewne próby eksploracji tego obszaru – najpierw w telewizji, a następnie w kinie – nie miały one możliwości gatunkowego rozwoju. Pierwszą z przyczyn tej sytuacji był fakt, że horror – z założenia nierzeczywisty i fantastyczny – kłócił się z ideologią PRL-u. Stąd też wynikają kolejne przyczyny marginalizacji rodzimej grozy: ograniczone budżety wpływały na niedostatki formalne i fabularne filmów, natomiast nawiązanie do estetyki filmowego horroru gotyckiego (osadzenie akcji w przeszłości zapewniało czasowy dystans prezentowanych zdarzeń względem współczesności) było już zabiegiem mocno przebrzmiałym. Horror przechodził wówczas liczne przeobrażenia, a na jego gruncie kształtowały się takie podgatunki jak *slasher*, *body horror*, *giallo*, *gore* czy *torture porn*⁴². Odmiany te – charakteryzujące się wykorzystaniem ekstremalnych środków wyrazu i mieszczące się w spektrum kulturowego zjawiska określanego mianem pornografii śmierci – w zasadzie nie zyskały godnych uwagi polskich realizacji⁴³. Również na polu literackim groza nie rozwinęła się gatunkowo w polskiej kulturze na taką skalę jak literatura *fantasy* i w zasadzie poza twórczością Łukasza Orbitowskiego, Jakuba Żulczyka czy Stefana Dardy pozostaje zjawiskiem niszowym. Pozwala to wysnuć hipotezę, że wspomnianą lukę w obszarze rodzimej popkultury mógł – najpewniej nieintencjonalnie ze strony autorów – wypełnić gatunek, który rozwijał się dużo bardziej dynamicznie i wykazywał tendencje do brutalizacji przedstawianej rzeczywistości, czyli właśnie *fantasy*.

Wspomniane wcześniej pojęcie „pornografii śmierci” wprowadził w latach pięćdziesiątych XX wieku angielski antropolog Geoffrey Gorer, który zwrócił uwagę na pewne tendencje związane ze sposobami ukazywania śmierci przede wszystkim w przestrzeni kultury popularnej. Podkreślał on, że coraz częściej dochodzi do eksponowania zgonów nagłych, szokujących, zmasowanych, ale równocześnie efektownych i nęcących atrakcyjnością wizualną⁴⁴. Badacz użył określenia „pornografia” analogicznie do tradycyjnie pojmowanej pornografii seksualnej, argumentując to

⁴² Szerzej na temat prób realizacji kina grozy w PRL-u zob. R. Pisula, „*Tam gdzie Golarz Filip mówi dobranoc*”. *Groza w filmowych adaptacjach przygód Pana Kleksa*, w: *Groza...*, dz. cyt., s. 128–131.

⁴³ Sytuacja ta może ulec zmianie, wzięwszy pod uwagę, że w ostatnim roku ukazały się polskie filmy nawiązujące do tych konwencji gatunkowych i korzystające z ich estetyki: *W lesie dziś nie zaśnie nikt* (reż. B.M. Kowalski, Polska 2020) i *Wszyscy moi przyjaciele nie żyją* (reż. J. Belcl, Polska 2020). Nie pozwala to jednak jednoznacznie stwierdzić, czy mamy do czynienia z nowymi na gruncie polskiej popkultury tendencjami, czy też są to odosobnione, jednorazowe fenomeny.

⁴⁴ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1979, nr 3, s. 201.

uwagą, że w obu wypadkach obrazowanie tych aktów jest pozbawione uczuć, które im naturalnie towarzyszą⁴⁵. Koncepcja pornografii śmierci w ujęciu Gorera jest ściśle związana z innym zjawiskiem, jakie zaobserwował Philippe Ariès, analizując historyczne przemiany społecznych postaw wobec śmierci. Zwrócił on uwagę, iż w pewnym momencie zaczęto ją stopniowo usuwać z przestrzeni publicznej, mimo iż przez wieki była postrzegana jako naturalne zjawisko związane z nieuniknionym kresem życia. Ariès podkreśla, że jeszcze na początku XX wieku „śmierć każdego była zdarzeniem publicznym, które poruszało, w dwojakim znaczeniu tego słowa, całą społeczność: umierała nie tylko jednostka, śmierć godziła w całą społeczność i rana musiała się zabiżnić”⁴⁶. Badacz zwraca uwagę, że wcześniejsze przemiany, jakie zachodziły w zakresie kulturowych wymiarów śmierci w społeczeństwach Zachodu, nie naruszały jej fundamentalnego obrazu jako aktu społecznego i publicznego. Natomiast XX wiek przyniósł ze sobą zmianę bardzo gwałtowną: w ciągu kilkudziesięciu lat śmierć naturalna została bowiem niemal całkowicie usunięta z przestrzeni publicznej i zmarginalizowana jako fakt społeczny – stała się tabu. Gorer właśnie we wspomnianym kulturowym kryzysie śmierci upatruje naturalnej konsekwencji dla pornografizacji jej przedstawień. Jak zauważa: „Pornografia jest niewątpliwie odwrotną stroną, cieniem pruderii, tak jak sprośność stanowi jedno z oblicz przyzwoitości”⁴⁷.

Kolejnym filozoficzno-antropologicznym tropem związanym z tabuizacją śmierci są spostrzeżenia Georges’a Bataille’a dotyczące transgresywnej natury zakazu, jakim objęta jest sfera śmierci. Jak pisze badacz: „Gwałt i śmierć, która gwałt oznacza, budzą w nas dwojaki odruch: zgroza w połączeniu z przywiązaniem do życia każe nam się cofnąć, jednocześnie fascynuje nas w śmierci coś uroczystego, a zarazem przerażającego, co wstrząsa nami do głębi”⁴⁸. Kulturowa nieobecność śmierci naturalnej, usunięcie jej poza nawias życia publicznego nie wyklucza ludzkiej ciekawości dotyczącej spraw ostatecznych – wręcz przeciwnie, zdaje się ją podsycać, wzbudzając dodatkowe zainteresowanie tym, co objęte jest sferą zakazu. Podążając za myślą Bataille’a, „zakazany czynnik nabiera sensu, którego nie miał, zanim odwołujący nas od tego uczynku lęk przydał mu blasku chwały”⁴⁹. Pornograficzne obrazy śmierci i przemocy spełniają zatem funkcję kompensacyjną: tabu, które powoduje usunięcie śmierci naturalnej z przestrzeni publicznej, prowokuje jednocześnie przeniesienie kontaktu z nią na inną płaszczyznę – oddzieloną od odbiorcy barierą tekstu bądź obrazu.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Fundacja Aletheia, Warszawa 2011, s. 557. Zob. również tenże, *Śmierć na opak. Przemiana postaw wobec śmierci w społeczeństwach zachodnich*, w: tegoż, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczeńska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 246–297.

⁴⁷ G. Gorer, *Pornografia śmierci*, dz. cyt., s. 197.

⁴⁸ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, wyd. 3, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2015, s. 50.

⁴⁹ Tamże, s. 52–53.

Mimo że schyłek XX wieku przyniósł ze sobą próby zniesienia tabu śmierci⁵⁰, wydaje się, że w przestrzeni kultury popularnej dominującą tendencją nadal stanowi jej pornografizacja⁵¹. Obrazowość i plastyczność tego typu przedstawień nie tylko upowszechniły się w kinie rozrywkowym i w literaturze popularnej, ale stały się również podstawą ukształtowania popularnych gatunków zarówno filmowych, jak wspomniane już *slasher*, *gore*, *body horror* czy *torture porn*, jak i literackich, wśród których wymienić należy choćby *splatter punk*. Pornograficzne ukazywanie śmierci oraz sięganie po ekstremalne środki estetycznego wyrazu nie jest tu jedynie elementem ubarwiający akcję, lecz stanowi dystynktywną cechę gatunku. W przypadku polskiej literatury *fantasy* nie są one wprawdzie elementem konstytutywnym, stanowią jednak istotną część wielu utworów, wpływając na określenie dominującego obrazu świata przedstawionego. Można wręcz powiedzieć, że krwawe i sugestywne opisy śmierci oraz przemocy, nawiązujące do estetyki kina *gore*, stanowią charakterystyczny element literackiego krajobrazu rodzimej *fantasy*, choć nie definiują jej przynależności gatunkowej i z czysto fabularnego punktu widzenia mogłyby wydawać się zbędne⁵². Pełnią zatem przede wszystkim funkcję estetyzującą i określają obraz prezentowanej rzeczywistości.

Estetyka makabry w polskiej literaturze *fantasy* – analiza wybranych przykładów

Polscy autorzy literatury *fantasy* bardzo chętnie sięgają po estetykę makabry zarówno w prezentowaniu śmierci i aktów przemocy, jak i w kreowaniu ogólnego wyobrażenia na temat przedstawianej rzeczywistości. Sapkowski, choć w przywołanym już esej *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach* krytykuje pisarzy epatujących brutalnością, nie unika w swojej twórczości drastycznych opisów. Te jednak nie tyle inkrustują fabułę, ile spełniają w niej pewne określone funkcje, co przekłada się również na językowe ukształtowanie deskrypcji. Jako przykład można przywołać tu fragment opisu starcia z bruxą w opowiadaniu *Ziarno prawdy*: „zobaczył, jak na jej plecach, na białej sukni wykwita czerwona plama, z której w gejzerze krwi wyłazi ohydnie i nieprzyzwoicie ułamany szpic”⁵³, oraz jeden z widoków, na jaki natrafiają bohaterowie w *Chrzcie ognia*: „Na żurawiu wisiał nagi trup. Głową w dół.

⁵⁰ Jacek Kolbuszewski zwraca uwagę na poszukiwanie naturalnych dla nowych czasów sposobów i form mówienia o śmierci – takich, które przełamałyby zarówno jej tabu, jak i pornografię (zob. J. Kolbuszewski, *Kryzys, pornografia i renesans śmierci*, w: *Problemy współczesnej tanatologii: medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. 1–2, red. J. Kolbuszewski, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 1997). Do tego typu zjawisk można zaliczyć choćby związaną z dynamicznym rozwojem internetu wirtualizację pamięci i żałoby. Zob. A.E. Kubiak, *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014, s. 115–132 (rozdział VI: *Wirtualizacja pamięci i żałoby*).

⁵¹ Szerzej na temat pornografii śmierci w kulturze i zagrożeń, jakie może ze sobą nieść, zob. B. Sułkowski, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.

⁵² Zob. J. Płoszaj, *Bezsilne ciała*, dz. cyt., s. 65.

⁵³ A. Sapkowski, *Ziarno prawdy*, w: tegoż, *Ostatnie życzenie*, SuperNOWA, Warszawa 2001, s. 70.

Krew ze zmasakrowanego krocza i brzucha ściekała mu na pierś i twarz, soplami zwisała z włosów⁵⁴. Mimo że oba fragmenty przedstawiają krwawy, drastyczny opis ciała naznaczonego przemocą, można zauważyć, iż w pierwszym z nich autor operuje kontrastem między metaforą na poziomie językowym („wykwita czerwona plama”, „w gejerze krwi”) a dosłownością i brutalnością wyobrazonego obrazu, co stanowi efektowną oprawę opisu walki. W drugim zaś fragmencie Sapkowski nie ucieka się do przenośni, deskrypcja uderza dosłownością – w ten sposób autor kreuje przejmujący i wiarygodny obraz świata ogarniętego wojną.

Kres z kolei jest w swojej poetyce dużo bardziej jednoznaczny. Nietrudno dostrzec u niego inspiracje płynące z powieści gotyckich, a jego twórczość można określić jako *dark fantasy*, ponieważ łączy ona w sobie elementy charakterystyczne dla literatury grozy oraz dla *fantasy*. Jednym z charakterystycznych elementów snutej przez Kresa narracji są frenetyczne deskrypcje okrutnie zmasakrowanych ciał, czego przykład można zaobserwować w powieści *Król bezmiarów*: „Potworna nagość ujawniała przerażające blizny po oderżniętych piersiach. Głowę pokrywały resztki włosów, miejsca zaś, gdzie ich nie było, zdawały się świadczyć, że wyrwano je razem ze skórą. Kobieta miała wyłupione oczy i dziury w policzkach, odsłaniające zęby⁵⁵. Uczucie grozy wprowadza tu jednak nie tylko makabryczna estetyka opisu, ale również relacje zachodzące między postaciami. Otóż deskrypcja ukazuje kobietę, która została poddana torturom przez własną siostrę bliźniaczkę, sam akt okrucieństwa podyktowany był zaś ciekawością i czystą przyjemnością zadawania bólu. W twórczości Kresa przemoc często zresztą wypływa z sadystycznych upodobań bohaterów. Innym przykładem może być opowieść wojowniczkii Hayny o tym, jak jako jeniec przez kilka dni była poniżana i zmuszana do samookaleczania: „Lubiło, jak przebijam sobie policzek albo ciało pod dolną wargą i wytykam przez dziurę język... bo to było [dla niego] śmieszne, najśmieszniejsze...”⁵⁶. Sceny brutalnej przemocy często są także konsekwencją impulsywnej natury kreowanych przez Kresa postaci, niejednokrotnie prowadzącej do nagłej, niepoahamowanej eskalacji okrucieństwa. Obrazowość i drastyczność tego typu opisów u Kresa sprawiają, że deskrypcje wykazują podobieństwa nie tylko do grozy nurtu *terror gothic*, ale także do filmów *gore*, zwłaszcza w ich najbardziej ekstremalnej realizacji, czyli *torture porn*. Podobną funkcję pełnią tu obrazy okaleczanych i torturowanych postaci, prowokujące pytania o to, w jaki jeszcze sposób można przedstawić upodlenie ludzkiego ciała.

Estetyką makabry chętnie operują również autorzy Fabryki Słów. Piekara w cyklu inkwizytorskim niejednokrotnie prezentuje efektowne, krwawe opisy rozplątanych zwłok, których obecność bywa umotywowana nawiązaniami do schematów fabularnych czarnego kryminału. Dzieje się tak między innymi w opowiadaniu *Dziewczyny rzeźnika*. Inkwizytor Mordimer Madderdin ściga w nim mordercę, który obchodzi się ze swoimi ofiarami wyjątkowo bezwzględnie, co znajduje odzwierciedlenie w opisie:

⁵⁴ A. Sapkowski, *Chrzest ognia*, SuperNOWA, Warszawa 2001, s. 70.

⁵⁵ F.W. Kres, *Król bezmiarów*, wyd. 4, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2000, s. 361.

⁵⁶ F.W. Kres, *Tarcza Szerni*, t. 2, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2005, s. 96.

Krew była wszędzie. Na ścianach, na podłodze, nawet na suficie. Można by pomyśleć, że w tym pokoju pracował szalony lub pijany malarz, który upodobał sobie technikę polegającą na rozbryzgiwaniu przeróżnych odcieni czerwonej farby, od niemal różowego po wpadający w brąz, [...] gdyby nie smród [...] zstarzałej, zaschniętej krwi i rozprutych wnętrzności⁵⁷.

Profesja głównego bohatera warunkuje obecność w tekście nie tylko efektownych opisów martwych ciał, ale także tych poddanych drastycznym torturom. Inkwizytor bowiem niejednokrotnie uczestniczy w przesłuchaniach, podczas których zeznania wymuszane są okrutnymi metodami: „Jej stopy były spalone niemal na węgiel, a ciało porwane kleszczami do samych kości. Wytluczono jej prawe oko, które pokrywał ropiejący, żółtobrunatny skrzep”⁵⁸. Te oraz inne brutalne opisy inkrustują fabułę cyklu inkwizytorskiego, prezentując wyjątkowo bezwzględna rzeczywistość, w której jednym z największych zagrożeń jest sam wymiar sprawiedliwości. Jednocześnie samo okrucieństwo jest tu wpisane w konstrukcję świata przedstawionego i wynika z dominującego systemu religijnego, w którym Chrystus nie umarł za grzechy ludzi, lecz zszedł z krzyża, aby nieść zgubę swoim prześladowcom. W związku z czym dominującymi wartościami są kara i zemsta, a nie miłosierdzie.

Przemoc jest wpisana również w strukturę rzeczywistości kreowanej przez Ziemiańskiego w powieściach osadzonych w uniwersum *Achai*. Wynika to zasadniczo z dwóch czynników: po pierwsze, na pewnych etapach historii przedstawionego świata funkcjonuje w nim mocno zakorzeniony system niewolniczy, po drugie, opowieści ze świata *Achai* zwykle w mniejszym lub większym stopniu osadzone są w ramach narracji wojennej. Z tą drugą wiąże się choćby drobiazgowy opis tortur, którym zostaje poddana tytułowa księżniczka Achaja w celu wywarcia nacisku na jej ojca podczas dyplomatycznych negocjacji między toczącymi wojnę państwami⁵⁹. Typowe dla estetyki *gore* eksponowanie zakrwawionych wnętrzności odnaleźć można w deskrypcjach ciał żołnierzy, ulegających wojennemu okrucieństwu: „przy szerokim pniu leżało nagie ciało kobiety. Ktoś wcześniej rozpruł jej brzuch, wyjął kawałek jelita i przybił do drzewa. [...] zmuszono ofiarę, żeby biegła wokół pnia, nawijając na niego własne flaki”⁶⁰. System niewolniczy wiąże się zaś z nieustanną przemocą psychiczną i fizyczną względem zniewolonych oraz z ich ciągłym upodleniem, próby ucieczki zaś są karane w najbrutalniejszy możliwy sposób. Gdy Achaja podejmuje decyzję o opuszczeniu obozu niewolników, jeden z jej towarzyszy wyjaśnia jej, jakie konsekwencje ponoszą złapani uciekinierzy, tłumacząc, że mistrzowie śmierci są w stanie niemal poćwiartować człowieka, zanim ostatecznie skażą go na kilkudniową kaźń na palu⁶¹.

⁵⁷ J. Piekara, *Dziewczyzny rzeźnika*, w: tegoż, *Wieże do nieba*, Fabryka Słów, Lublin 2013, s. 5–6.

⁵⁸ J. Piekara, *Żar serca*, w: tegoż, *Młot na czarownice*, Fabryka Słów, Lublin 2015, s. 314–315.

⁵⁹ Zob. A. Ziemiański, *Achaja*, t. 1, Fabryka Słów, Lublin 2011, s. 259–263.

⁶⁰ A. Ziemiański, *Pomnik cesarzowej Achai*, t. 1, Fabryka Słów, Lublin 2012, s. 485.

⁶¹ Zob. A. Ziemiański, *Achaja*, dz. cyt., s. 450.

Krwawe, utrzymane w estetyce makabry opisy można odnaleźć także w twórczości Kossakowskiej, lecz tutaj częściej niż z dosadną dosłownością wyrażone są one w sposób zmetaforyzowany lub taki, w którym dosłowność kontrastuje z metaforą. Przykłady takich deskrypcji można odnaleźć w utworach z cyklu *Zastępy anielskie*: „Wyprute wnętrzności zostały starannie udrapowane, niczym pęk czerwonych wstążek”⁶²; „Bryzgi krwi na skrzydłach przypominały maźnięcia farbą. Czerwona dziura pośrodku korpusu wyglądała jak element ekstrawaganckiego kostiumu”⁶³. Metafora pociąga za sobą szczególną estetyzację scen przemocy, czy wręcz ich teatralizację. Jest to jeszcze wyraźniejsze w cyklu *Takeshi*, gdzie miejsce masowego mordu zostaje przedstawione następująco:

Wśród szczątków stołu, pośród opitych posoką poduszek leżały zwłoki. W kałużach krwi ślizgały się odrąbane ludzkie nogi, otoczone wieńcami wyłupiastych, mrugających oczu, kąpały ogromne ropuchy, tarzały blade, wzdęte trupki o ogromnych, fasetowych ślepiach. Plamy krwi znaczyły fantasmagoryczne, widmowe pejzaże, niczym brzydkie, lakowe pieczęci. [...] Resztki wykwinnych potraw mieszały się z krwią i z wnętrznościami zabitych⁶⁴.

Barwne epitety, porównania i przenośnie wprowadzają wrażenie malarskości opisu, ale powstający obraz jest wręcz groteskowy, a makabra zostaje efektownie przestylizowana.

Przedstawione powyżej wybrane fragmenty nie wyczerpują oczywiście repertuaru przykładów wielu innych podobnych im opisów, jakie można odnaleźć na kartach polskich utworów *fantasy*. Obraz rzeczywistości kreowany w najpoczytniejszych z nich rzutuje na postrzeganie rodzimych światów *fantasy* jako bezwzględnych, krwawych, ponurych. O sile ich oddziaływania może świadczyć to, że na gruncie rodzimej odmiany gatunku krwawe lub makabryczne opisy odnaleźć można także w utworach zaliczanych do *fantasy* mitopoetyckiej, czego przykładem może być fragment *Sagi o zbroju Twardokęsku* Anny Brzezińskiej: „Kiedy wóz dotarł na środek rynku, spośród trupów wyprysnął kolejny przebieraniec [...]. W gębie trzymał ludzkie ramię, a szyję miał owiniętą krwawymi strzępami, które bardzo przypominały wnętrzności”⁶⁵. Prawdziwą kumulację tych tendencji można zaś zaobserwować w wydanej nakładem Runy trylogii *Ukochani poddani Cesarza*⁶⁶ Tomasza Piątka. Autor kreuje rzeczywistość przesyconą mogącymi wzbudzać wstręt aktami odrażającego okrucieństwa, które wpisane jest w społeczną strukturę świata, bazującą na systemie kar i tortur oraz wysyconą z jakichkolwiek pozytywnych wartości⁶⁷.

⁶² M.L. Kossakowska, *Zobaczyć czerwień*, w: tejsze, *Żarna niebios*, Fabryka Słów, Lublin 2008, s. 206.

⁶³ M.L. Kossakowska, *Siewca wiatru*, wyd. 4, Fabryka Słów, Lublin 2011, s. 322.

⁶⁴ M.L. Kossakowska, *Takeshi. Cień śmierci*, Fabryka Słów, Lublin 2014, s. 59–60.

⁶⁵ A. Brzezińska, *Żmijowa harfa*, SuperNOWA, Warszawa 2003, s. 57.

⁶⁶ Trylogia składa się z części: *Żmije i krety* (Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2003), *Szczury i rekiny* (Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2004) oraz *Elfy i ludzie* (Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2004).

⁶⁷ Zob. szerzej A. Mazurkiewicz, *Niedyskretny urok...*, dz. cyt., s. 300.

Operowanie typowymi dla estetyki *gore* ekstremalnymi środkami artystycznego wyrazu sprawia, że śmierć i cierpienie mają w polskiej literaturze *fantasy* wymiar czysto materialny – związane są z obrazami biologicznego rozkładu i fizycznej destrukcji ciała. Ów materializm śmierci jawi się tu wręcz jako próba wyeksponowania jej prawdziwej, nieubarwionej natury, co wyraża się cytatem z *Wieży Jaskółki* Sapkowskiego: „Tak się umiera. Popatrz, to są flaki. To krew. A to gówno. To człowiek ma w środku”⁶⁸. Wynika on również stąd, że centralnym, najsilniej przykuwającym uwagę obiektem deskrypcji staje się zdefragmentowane, ulegające rozpadowi ciało. Anna Łebkowska zauważa, że samo w sobie ciało „odbierane jest jako efekt poglądów na temat podmiotu, natury i wreszcie – kultury”⁶⁹. W wielu utworach polskiej literatury *fantasy* – podobnie jak w kinie *gore*, *torture porn* i innych gatunkach, dla których typowym środkiem artystycznego wyrazu jest operowanie pornografią śmierci – ulega ono reifikacji. Powtórzyć można za Piotrem Sawickim: ciało staje się „konstruktem przeznaczonym do otrzymywania i zadawania bólu”⁷⁰. Jego dehumanizacja po raz kolejny pociąga za sobą emocjonalną izolację względem prezentowanego okrucieństwa, pozwala na wyeksponowanie atrakcyjności brutalnych deskrypcji i staje się jednym ze źródeł lekturowych satysfakcji odbiorcy.

Jeśli zatem przyjąć, że zaprezentowane wcześniej antropologiczne i historyczne spostrzeżenia Bataille’a, Gorera i Arièsa dotyczące przemian związanych z postawami względem śmierci w kulturze Zachodu oraz kulturowych konsekwencji tabu śmierci mają charakter uniwersalny dla społeczeństw zachodnich, można spostrzec, że nagromadzenie w polskiej literaturze *fantasy* efektywnych deskrypcji okrucieństwa i przemocy oraz idąca za tym brutalizacja świata przedstawionego mogą spełniać funkcję kompensacyjną względem nieobecnych w rodzimej realizacji gatunków, dla których pornograficzne obrazowanie śmierci i przemocy jest cechą konstytutywną. Tabu wzmaga fascynację płynącą z naturalistycznego ukazywania śmierci i przemocy w tekście, niesie to ze sobą bowiem – jak zauważa Ryszard Koziołek w odniesieniu do twórczości Henryka Sienkiewicza – element transgresji poza znak, pozorną możliwość przekroczenia bariery tekstu, doświadczenia czegoś rzeczywistego, choć realnie niedostępnego⁷¹. Dla satysfakcji odbiorczej płynącej z obcowania z tekstem przemocy kluczowy jest zresztą iluzoryczny charakter owej transgresji, „umysł [czytelnika] nie opuszcza bowiem ani na chwilę bezpiecznego kręgu fikcji”⁷².

⁶⁸ A. Sapkowski, *Wieża Jaskółki*, SuperNOWA, Warszawa 2001, s. 72.

⁶⁹ A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2*, dz. cyt., s. 107.

⁷⁰ P. Sawicki, *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Yo-Hei, Wrocław 2011, s. 11.

⁷¹ R. Koziołek, *Popisy przemocy*, w: tegoż, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, wyd. 2, rozszerz., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 331.

⁷² Tamże. Widoczne są tu zresztą podobieństwa do art-grozy zdefiniowanej przez Noëla Carrolla w celu określenia emocji towarzyszących odbiorcy horroru. Badacz zauważa, że przyjemność obcowania z tekstem grozy związana jest z fascynacją tym, co wywołuje niepokój, wstręt czy wstrząs. Możliwa jest ona jednak tylko w sytuacji, gdy zagrożenie ma charakter wyłącznie fikcyjny – dla osiągnięcia satysfakcji niezbędne są zatem komfortowe warunki odbioru. Zob. N. Carroll, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004, s. 316.

Podsumowanie

Rozpatrzenie problemu brutalizacji świata przedstawionego w polskiej literaturze *fantasy* w perspektywie towarzyszących temu zjawisku kontekstów kulturowych pozwala dostrzec kilka istotnych kwestii. Po pierwsze, czas powstania rodzimej *fantasy* był okresem kulturowej izolacji państw pozostających pod dominacją ZSRR od świata niekomunistycznego. W związku z tym początkowy rozwój lokalnej postaci gatunku warunkowany był nie poprzez odniesienia do bardziej zróżnicowanej *fantasy* światowej, lecz poprzez inspirację twórczością rodzimych autorów, którzy w swych utworach niemal od początku kreowali światy inkrustowane realistycznymi czy wręcz naturalistycznymi wyobrażeniami śmierci i przemocy. Wpłynęło to na określenie polskiej literatury *fantasy* jako kierowanej z założenia raczej do odbiorcy dorosłego. Po drugie, przyjęta poetyka deskrypcji wpisuje rodzimą *fantasy* w szerszy nurt zjawiska pornografii śmierci, będącego reakcją na widoczny w XX wieku kryzys śmierci w społeczeństwach zachodnich. Pornografia śmierci w światowej kulturze popularnej najpełniejsze realizacje zyskała w obszarze podgatunków horroru, które nie wykształciły się w rodzimej realizacji. Ich kulturową funkcję lokalnie realizować zaczęły inne gatunki popularne – w pierwszej kolejności właśnie *fantasy*, w której obecność makabrycznych deskrypcji mogła być dodatkowo umotywowana reprezentacją wiedzy historycznej⁷³ na temat czasów stanowiących podstawę do wykreowania *quasi*-historycznej rzeczywistości świata przedstawionego⁷⁴.

Wykorzystanie teorii kulturowej w badaniach na literaturą popularną – w tym również nad literaturą *fantasy* – pozwala na odczytanie pozaliterackich kontekstów zaistnienia zjawisk, które mają – zdawałoby się – czysto literacki charakter. Zastosowanie w analizie zjawisk obecnych na gruncie literatury popularnej narzędzi badawczych, jakich dostarcza szeroko rozumiana kulturowa teoria literatury, pozwala dotrzeć do możliwych przyczyn rozwoju danego fenomenu, tkwiących poza niejednokrotnie schematyczną i silnie skonwencjonalizowaną strukturą samego utworu. Należy przy tym zauważyć, że przedstawiona w niniejszym tekście propozycja nie wyczerpuje oczywiście tematu brutalizacji rzeczywistości kreowanej w ramach polskich światów *fantasy*. Do pełnego opisu wspomnianego problemu niezbędne jest również uwzględnienie językowych aspektów prezentowanych opisów śmierci i przemocy, jako że zastosowane przez autorów zabiegi językowe również (czy może wręcz – przede wszystkim) odgrywają istotną rolę w brutalizacji kreowanego przez nich świata.

Ponadto podejmując refleksję nad zjawiskami literatury popularnej z perspektywy kulturowej, należy również pamiętać o możliwych pułapkach metodologicznych,

⁷³ W ten sposób do obecności przemocy w swoich utworach odnosi się m.in. Piekara. Zob. A. Kawula-Kubiak, J. Piekara, *Tworzenie jest narkotykiem*, w: A. Kawula-Kubiak, *Lubię być fantastą. Rozmowy*, Wydawnictwo Dolnośląskie Oddział Publicat, Poznań – Wrocław 2009, s. 191.

⁷⁴ Drugim spośród gatunków literatury popularnej, w którym na polskim gruncie upowszechniła się estetyka makabry, jest kryminał. Gemra łączy początki ekspansji drastycznych deskrypcji w polskim kryminale z publikacją w 1999 roku powieści Marka Krajewskiego *Śmierć w Breslau*. Zob. A. Gemra, *Kurs na makabrę? Kilka uwag o polskim kryminale*, w: *Przyjemność (z) czytania*, dz. cyt., s. 155.

jakie mogą się wiązać z wyborem tej właśnie orientacji badawczej. Swoboda interpretacji może w tym wypadku prowadzić na manowce dwóch skrajności: z jednej strony uciekania się do nadmiernych uproszczeń, z drugiej zaś – do nadinterpretacji, dlatego też każdy z wprowadzanych kulturowych kontekstów powinien być wnikliwie rozpatrzony⁷⁵. Dodatkowo należy zauważyć, że osadzając refleksję nad literaturą *fantasy* w szerszym spektrum kontekstów kulturowych, dochodzimy do analizy zjawisk, które nie są dla niej charakterystyczne pod względem gatunkowym, lecz zachodzą pośród ogółu wytworów kultury popularnej. To jednak pozwala odkryć, jakie czynniki wpłynęły na określenie specyfiki rodzimej *fantasy* jako fenomenu wyróżniającego się na tle *fantasy* światowej.

Bibliografia

- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, przeł. Eligia Bąkowska, Fundacja Aletheia, Warszawa 2011.
- Ariès Philippe, *Śmierć na opak. Przemiana postaw wobec śmierci w społeczeństwach zachodnich*, w: tegoż, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. Katarzyna Marczevska, Oficyna Naukowa, Warszawa 2007, s. 246–297.
- Babis Kasia, *Dziadarsi polskiej fantastyki*, Krytyka Polityczna, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/polska-fantastyka-prawica-mizoginia-neoliberalizm-dziaderstwo/> (dostęp: 10.03.2021).
- Bataille Georges, *Erotyzm*, przeł. Maryna Ochab, wyd. 3, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2015.
- Brzezińska Anna, *Żmijowa harfa*, SuperNOWA, Warszawa 2003.
- Burzyńska Anna, *Kulturowy zwrot teorii*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 41–91.
- Carroll Noël, *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. Mirosław Przyłipiak, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.
- Gemra Anna, *Fantasy po polsku. Kilka uwag nad twórczością Andrzeja Sapkowskiego*, „Europa Orientalis” 2001, nr 1(20), s. 167–185.
- Gemra Anna, *Kurs na makabrę? Kilka uwag o polskim kryminale*, w: *Przyjemność (z) czytania. Pamięci profesora Tadeusza Żabskiego*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, s. 155–166.
- Gemra Anna, *Literatura popularna. Literatura gatunków?*, w: *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, red. Jakub Z. Lichański, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1998, s. 55–74.
- Gorer Geoffrey, *Pornografia śmierci*, przeł. Ignacy Sieradzki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1979, nr 3, s. 197–203.
- Greenblatt Stephen, *W stronę poetyki kultury*, przeł. Marta Lorek, w: tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 39–63.
- Hollanek Adam, Szolgina Krzysztof, *Sondaż III. Wyniki!*, „Fantastyka” 1987, nr 12, s. 31–34.

⁷⁵ Szerzej na temat możliwych nadużyć w wykorzystaniu badań kulturowych w refleksji nad tekstami kultury popularnej zob. A. Mazurkiewicz, *Blaski i nędze...*, dz. cyt., s. 70–74.

- Kaczor Katarzyna, *Bogactwo polskich światów fantasy. Od braku nadziei ku eukatastrofie*, w: *Anatomia wyobraźni. 12 esejów o fantazjowaniu w kinie, telewizji, komiksach i literaturze popularnej*, red. Jakub S. Konefał, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2014, s. 181–198.
- Kaczor Katarzyna, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Kaczor Katarzyna, *Między obiegami. Powstanie polskiego pola literackiego fantasy 1982–1990*, w: *Przyjemność (z) czytania. Pamięci profesora Tadeusza Żabskiego*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2019, s. 167–175.
- Kaczor Katarzyna, *Skąd w polskiej fantasy tyle smutku?*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Bogdan Trocha, Tomasz Ratajczak, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 219–226.
- Kaczor Katarzyna, *We władzy dyskursów. O polskich definicjach fantasy*, w: *Między przymusem a akceptacją. Meandry władzy w literaturze i kulturze popularnej*, red. Anna Gemra, Konrad Dominas, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2014, s. 25–44.
- Kaczor Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, TAIWPN Universitas, Kraków 2017.
- Kawula-Kubiak Agnieszka, Piekara Jacek, *Tworzenie jest narkotykiem*, w: Agnieszka Kawula-Kubiak, *Lubię być fantastą. Rozmowy*, Wydawnictwo Dolnośląskie Oddział Publicat, Poznań – Wrocław 2009, s. 182–199.
- Kolbuszewski Jacek, *Kryzys, pornografia i renesans śmierci*, w: *Problemy współczesnej tanatologii: medycyna – antropologia kultury – humanistyka*, t. 1–2, red. Jacek Kolbuszewski, Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, Wrocław 1997.
- Kossakowska Maja Lidia, *Siewca wiatru*, wyd. 4, Fabryka Słów, Lublin 2011.
- Kossakowska Maja Lidia, *Takeshi. Cień śmierci*, Fabryka Słów, Lublin 2014.
- Kossakowska Maja Lidia, *Zobaczyć czerwień*, w: tejże, *Żarna niebios*, Lublin 2008, s. 169–217.
- Kowalczyk Kamila, *Baśń w zwierciadle popkultury. Renarracje baśni ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w przestrzeni kultury popularnej*, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster” – Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2016.
- Koziołek Ryszard, *Popisy przemocy*, w: tegoż, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemoc*, wyd. 2, rozszerz., Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2018, s. 321–424.
- Kres Feliks W., *Król bezmiarów*, wyd. 4, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2000.
- Kres Feliks W., *Tarcza Szerni*, t. 2, Wydawnictwo Mag, Warszawa 2005.
- Kubiak Anna E., *Inne śmierci. Antropologia umierania i żałoby w późnej nowoczesności*, Kraków 2014.
- Lichański Jakub Zdzisław, *Literatura fantasy jako problem genologiczny (na przykładzie twórczości C.S. Lewisa i J.R.R. Tolkiena)*, w: *Genologia i konteksty*, red. Czesław P. Dutka, Małgorzata Mikołajczak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, Zielona Góra 2000, s. 139–150.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 101–136.

- Majkowski Tomasz Z., *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Mazurkiewicz Adam, *Blaski i nędze cultural criticism jako sposobu badania tekstów kultury popularnej. Glosa metodologiczna*, w: Jakub Z. Lichański, Adam Mazurkiewicz, *Metodologia badań literatury i kultury popularnej: propozycje. Retoryka i cultural criticism*, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016, s. 43–91.
- Mazurkiewicz Adam, *Niedyskretny urok okrucieństwa. Funkcja obrazów przemocy w literaturze popularnej (na przykładzie polskiej twórczości fantasy)*, w: *Pokój jako przedmiot międzykulturowej edukacji artystycznej*, red. Jarosław Chaciński, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2007.
- Nycz Ryszard, *KTL – wyjaśnienia i propozycje*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 7–27.
- Nycz Ryszard, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 5–38.
- Nycz Ryszard, *Od teorii nowoczesnej do poetyki doświadczenia*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 32–61.
- Piątek Tomasz, *Elfy i ludzie*, Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2004.
- Piątek Tomasz, *Szczyry i rekiny*, Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2004.
- Piątek Tomasz, *Żmije i krety*, Agencja Wydawnicza „Runa”, Warszawa 2003.
- Piekara Jacek, *Dziewczyny rzeźnika*, w: tegoż, *Wieże do nieba*, Fabryka Słów, Lublin 2013.
- Piekara Jacek, *Żar serca*, w: tegoż, *Młot na czarownicy*, Fabryka Słów, Lublin 2015.
- Pisula Radosław, *„Tam gdzie Golarz Filip mówi dobranoc”. Groza w filmowych adaptacjach przygód Pana Kleksa*, w: *Groza w kulturze polskiej*, red. Robert Dudziński, Kamila Kowalczyk, Joanna Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 128–131, <http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/> (dostęp: 23.03.2021).
- Płoszaj Joanna, *Bezsilne ciała. Uwagi na temat przemocy przedstawionej w cyklu inkwizytorским Jacka Piekary*, w: *Literatura i kultura popularna. Między tradycją a nowatorstwem*, red. Anna Gemra, Pracownia Literatury i Kultury Popularnej oraz Nowych Mediów, Wrocław 2016, s. 53–66.
- Płoszaj Joanna, *Między fantasy a literaturą grozy. Wykorzystanie motywów powieści gotyckiej w cyklu „Zjednoczone Królestwa” Feliksa W. Kresa*, w: *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 54–65, <http://tricksterzy.pl/download/groza-w-kulturze-polskiej/> (dostęp: 15.10.2021).
- Płoszaj Joanna, *Między wzniosłością a upodleniem. Obrazowanie oraz znaczenie śmierci w fantasy przygodowej i mitopoetyckiej*, „Literatura i Kultura Popularna” 2017, t. 23, s. 75–91.
- Płoszaj Joanna, *Przerażająco krwawe światy... Groza śmierci w polskiej literaturze fantasy na przykładzie twórczości Jacka Piekary oraz Andrzeja Ziemiańskiego*, w: *Światy grozy*, red. Ksenia Olkusz, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2016, s. 197–212,

- <https://factaficta.files.wordpress.com/2016/08/c59bwiaty-grozy-do-dystrybucji.pdf> (dostęp: 10.03.2021).
- Poradecki Mateusz, *Władza w polskiej literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009.
- Pustowaruk Marek, *Od Tolkiena do Pratchetta. Potencjał rozwojowy fantasy jako konwencji literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2009.
- Roszczyńska Magdalena, *Etnologiczne konteksty fantasy (na podstawie cyklu o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego)*, w: *Fantastyczność i cudowność. Wokół źródeł fantasy*, red. Tomasz Ratajczak, Bogdan Trocha, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2009, s. 99–114.
- Roszczyńska Magdalena, *Sztuka fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2009.
- Sapkowski Andrzej, *Chrzest ognia*, SuperNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski Andrzej, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, 65–72.
- Sapkowski Andrzej, *Wieża Jaskółki*, SuperNOWA, Warszawa 2001.
- Sapkowski Andrzej, *Ziarno prawdy*, w: tegoż, *Ostatnie życzenie*, SuperNOWA, Warszawa 2001.
- Sawicki Piotr, *Odrażające, brudne, złe. 100 filmów gore*, Yo-Hei, Wrocław 2011.
- Sendyka Roma, *Poetyka kultury: propozycje Stephena Greenblatta*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 229–269.
- Sendyka Roma, *W stronę kulturowej teorii gatunku*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 275–276.
- Stasiewicz Piotr, *Między światami. Intertekstualność i postmodernizm w literaturze fantasy*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2016.
- Sułkowski Bogusław, *Przemoc i pornografia śmierci jako przynęty medialne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2006.
- Szklarski Michał, *Naiwne okrucieństwo*, „Informator Gdańskiego Klubu Fantastyki” 2004, nr 181, s. 18–19.
- Tkacz Małgorzata, *Baśnie zbyt prawdziwe. Trzydzieści lat fantasy w Polsce*, Gdański Klub Fantastyki, Gdańsk 2012.
- Tolkien John Ronald Reuel, *O baśniach albo Drzewo i liść*, w: tegoż, *Potwory i krytycy oraz inne eseje*, przeł. Robert Stiller, Vis-à-Vis Etiuda, Kraków 2012, s. 153–220.
- Trębicki Grzegorz, *Fantasy. Ewolucja gatunku*, TAIWPN Universitas, Kraków 2007.
- Trębicki Grzegorz, *Synkretizm fantasy. Fantasy świata wtórnego: literatura, kultura, mit*, Libron, Kraków 2014.
- Ziemiański Andrzej, *Achaja*, t. 1, Fabryka Słów, Lublin 2011.
- Ziemiański Andrzej, *Pomnik cesarzowej Achai*, t. 1, Fabryka Słów, Lublin 2012.
- Żabski Tadeusz, *Literatura popularna*, hasło w: *Słownik literatury popularnej*, red. Tadeusz Żabski, wyd. 2, popr. i uzupełn., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, 212–217.

Streszczenie

Artykuł przedstawia próbę rozpatrzenia zagadnień związanych z brutalizacją polskiej literatury *fantasy* oraz prezentowanych w niej światów z punktu widzenia kulturowej teorii literatury. W tekście przeanalizowane zostały kulturowe konteksty tego zjawiska, takie jak izolacja polskiej *fantasy* w początkach jej istnienia od wzorców rozwijanych na gruncie anglosaskim, tabuizacja śmierci naturalnej w przestrzeni publicznej, prowadząca do pornografizacji przedstawień przemocy oraz śmierci w kulturze popularnej, czy kulturowy aspekt opisów ciała doświadczającego przemocy. Podkreślenie relacji literatury z kontekstami pozaliterackimi pozwala zauważyć, że polska literatura *fantasy* częściowo przejęła funkcję marginalizowanych w polskiej kulturze tekstów grozy.

The brutalization of Polish fantasy literature from the perspective of cultural literary theory. Contexts and research proposals**Abstract**

This article attempts to analyze the brutalization of Polish fantasy literature using cultural literary theory. This article shows cultural contexts that influence the brutalization of Polish fantasy literature and the worlds it creates: isolation from English literature influences the beginnings, especially the taboo of natural death in the public space, resulting in very graphic, almost pornographic images, and the cultural aspect of literary descriptions of bodies experiencing violence. Emphasizing the relationship between literature and its non-literary contexts leads to the conclusion that Polish fantasy literature in part took over some functions of horror works, which are marginalized in Polish culture.

Słowa kluczowe: polska literatura *fantasy*, kulturowa teoria literatury, pornografia śmierci, groza

Keywords: Polish fantasy literature, cultural literary theory, pornography of death, horror

Joanna Płoszaj – mgr, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego, członkini Stowarzyszenia Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”. Przygotowuje pracę doktorską na temat sposobów obrazowania śmierci i przemocy w polskiej literaturze *fantasy*. Jej zainteresowania badawcze krążą wokół literatury i kultury popularnej ze szczególnym uwzględnieniem literatury *fantasy*.