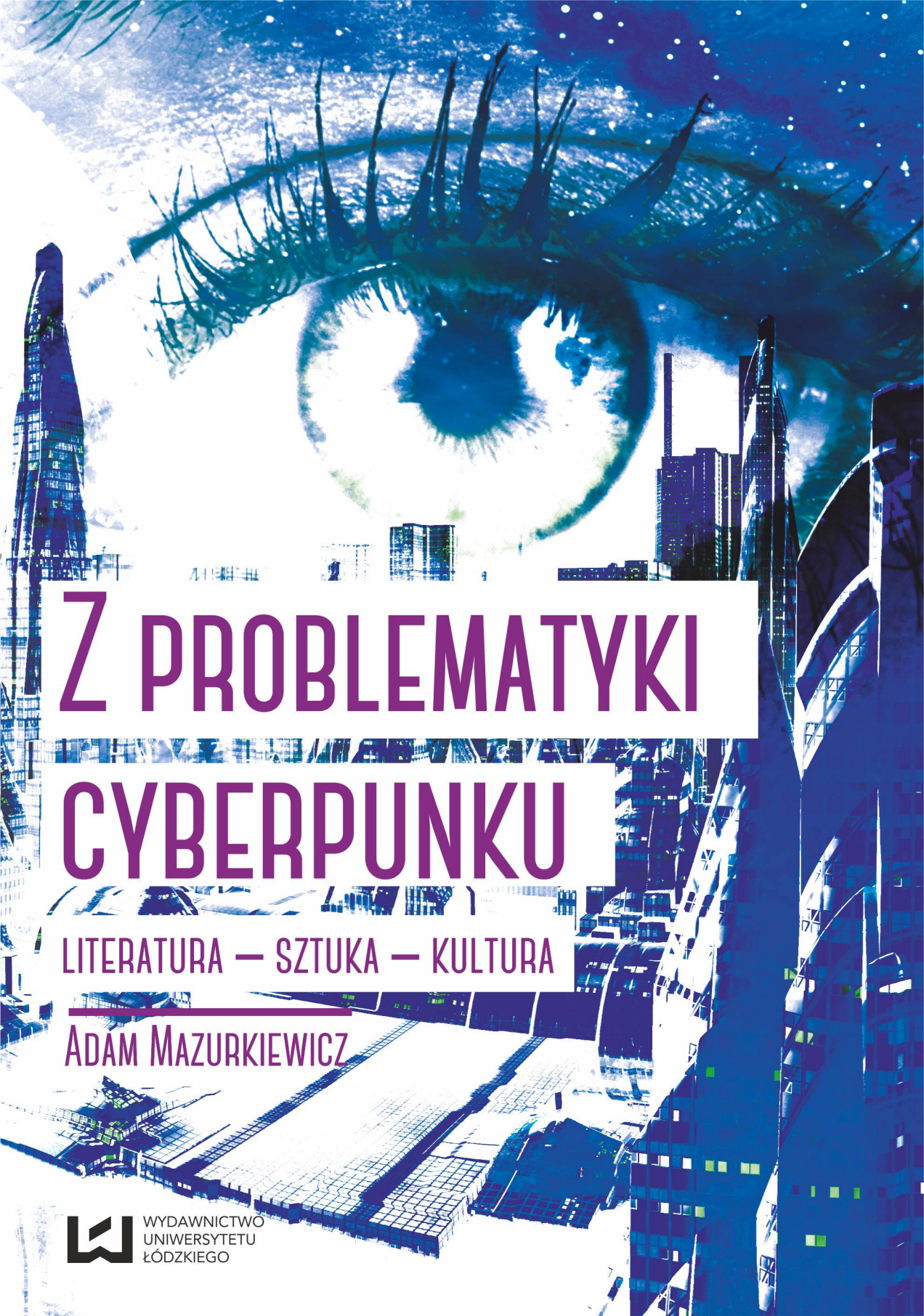




Z PROBLEMATYKI CYBERPUNKU

LITERATURA — SZTUKA — KULTURA

ADAM MAZURKIEWICZ



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Z PROBLEMATYKI CYBERPUNKU

LITERATURA — SZTUKA — KULTURA



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Z PROBLEMATYKI CYBERPUNKU

LITERATURA — SZTUKA — KULTURA

ADAM MAZURKIEWICZ



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO
ŁÓDŹ 2014

Adam Mazurkiewicz – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENT

Jakub Z. Lichański

REDAKTORZY WYDAWNICTWA UŁ

Katarzyna Gorzkowska, Bogusław Pielat

SKŁAD KOMPUTEROWY

AGENT PR

PROJEKT OKŁADKI

Łukasz Orzechowski

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydanie I. W.066575.14.0.M

ISBN (wersja papierowa) 978-83-7969-357-3
ISBN (ebook) 978-83-7969-575-1

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

*Postęp nie jest koniecznością dziejową,
jest zaledwie możliwością (a często i niemożliwością).*

(Ryszard Kapuściński, Lapidarium 1)

***Zuzannie i Kornelii
którym przyjdzie żyć w przyszłości
poddanej dyktatowi technologii***

SPIS TREŚCI

Wstęp	9
1. Uwagi wprowadzające	9
2. Motywacje uporządkowania materiału	12
3. Metodologia a zakres badanego materiału	13
4. Specyfika rodzimej naukowej recepcji cyberpunku	23
5. Uwagi o budowie pracy	27
6. Uwagi końcowe	33
Historia i teoria fantastyki cyberpunkowej	43
1. Problematyka pracy	44
2. Cyberpunk – uwagi wstępne	50
3. Cyberpunk – zakres znaczeniowy terminu	57
4. U źródeł obecności fantastyki cyberpunkowej na rodzimym rynku wydawniczym	66
5. Cyberpunk jako zjawisko literackie i kulturowe	69
6. Cyberpunk jako zjawisko społeczne	77
Hasła	111
Zakończenie	413
Bibliografia	417
Nota bibliograficzna	469
Summary	471
Indeks osobowo-rzeczowy	475
Wykaz haseł	513
Od Redakcji	515

WSTĘP

1. Uwagi wprowadzające

Podstawową motywacją przyświecającą pracy nad tematem było przekonanie o randze problemów ewokowanych przez kulturę cyberpunkową, zwłaszcza jej obieg popkulturowy. Popularność – jaką cyberpunk od lat cieszy się wśród twórców fantastyki naukowej – zaowocowała zarówno w obcojęzycznym (głównie anglosaskim), jak i w rodzimym literaturoznawstwie dość licznymi pracami teoretyczno- i krytycznoliterackimi, o różnej wartości merytorycznej. Jednakże ich lekturze towarzyszyło wrażenie niewystarczalności i niekompletności¹. Trudno znaleźć w nich odpowiedzi na wiele pytań, zwłaszcza związanych ze społecznymi aspektami istnienia cyberpunku.

Poczucie niekompletności bierze się głównie z wrażenia wybiórczości podejmowanej przez krytykę tematyki związanej z fantastyką cyberpunkową. Selekcja ta była najzupełniej usprawiedliwiona specyfiką badań literackich i kulturoznawczych; zawsze jest bowiem więcej problemów badawczych i potencjalnych punktów ich naświetlania niż możliwości poświęcenia im uwagi w pracy naukowej, a niezbywalnym prawem badacza pozostaje wybór tematu i zakresu interesującej go problematyki.

Jednakże konfrontacja lekturowej praktyki ze sposobami odczytań, zaproponowanymi przez badaczy kultury, nierzadko budziła na tyle poważne zastrzeżenia natury merytorycznej, że postanowiono zaproponować własne odczytania tekstów kultury cyberpunkowej. W innych wypadkach zgoda

¹ Z dostępnych polskiemu Czytelnikowi szkiców warto wymienić następujące: T. Kołodziejczak, *Cyberfantastyka*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 8; *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 63, hasło: *Cyberpunk*; T. Szlendak, *Technomania. Cyberplemię w zwierciadle socjologii*, Toruń 1998; D. Materska, *Software, hardware, neuroware*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 7 (przedruk w: *Stacja kontroli chaosu*, Warszawa 2004, s. 77–90); Ł. Janiak, *Rozpad i oscylacja*, „Nowa Fantastyka” 2000, nr 9; J. Dukaj, *SF po Lemie*, „Dekada Literacka” 2002, nr 1–2; A. Sobol, *Cyberprzestrzeń – elektryczny „afterlife”*, [w:] *Nowe nawigacje II*, red. P. Kletowski, P. Marecki, Kraków 2003; M. Kaźmierczak, *Semiotyka przestrzeni powieści cyberpunkowej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 271–289.

na lekturowe interpretacje wymagała potwierdzenia ustaleń w odmiennych – od przywoływanych przez badaczy – utworach, by w tym wyrazistszy sposób wybrzmiały stawiane przez nich tezy.

Tematyka pracy

Ponieważ obszerność problematyki, jaką można byłoby poruszyć w związku z kulturą cyberpunkową, powodowałaby chaos i utrudniała ogarnięcie całości, należało wybrać spójny, a zarazem na tyle wąski zakres tematyczny, by owego chaosu uniknąć. Z tego względu tematyka pracy ogniskuje się jedynie na wybranym aspekcie zagadnienia ewokowanego przez cyberpunk – jego obecności w fantastyce znamiennej dla obiegu popularnego kultury.

Obiekt refleksji badawczej stanowią – jak zaznaczono wyżej – teksty kultury popularnej, na nich też będzie koncentrowana uwaga autora. Nie oznacza to, by – na prawach kontekstu – zrezygnowano z sięgania do tekstów kultury obiegu wysokiego i awangardowych. Decyzja taka byłaby chybiona, tym bardziej że – jak zauważa Radosław Bomba – kultura współczesna coraz ściślej jest stymulowana przez rozwój nowych mediów i technologii cyfrowych².

Zasadnicza część wyводу będzie jednak dotyczyć obiegu popularnego, ponieważ w nim najwyraźniej odzwierciedlane są postulaty zwolenników cyberkultury, a także dlatego że obieg popularny współcześnie najżywiej reaguje na przemiany społeczne, dostosowując do oczekiwań odbiorców proponowane teksty kultury. W tym sensie kultura popularna może stanowić odzwierciedlenie społecznej świadomości, znamiennej dla epoki, w której powstała. W obiegu tym również – niekiedy (jakkolwiek nie zawsze intencjonalnie) niby w krzywym zwierciadle – odbijają się artystyczne eksperymenty i dyskusje na ważne społecznie tematy³.

Należy zdawać sobie sprawę, że zawężenie poruszanej problematyki do obiegu popularnego ma dość istotne reperkusje dla postrzegania przedmiotu badań. Świadomość ta pozwoli też na dostrzeżenie immanentnych cech opowieści cyberpunkowych, a zarazem ich związków z kulturą, w ra-

² Zob.: R. Bomba, *Gry komputerowe a kultura współczesna*, [w:] *(Kon)teksty kultury medialnej. Analizy i interpretacje*, red. M. Sokołowski, Olsztyn 2007, s. 79.

³ Przykładem, jak osobliwe niekiedy mogą być losy figur wyobraźni, jest ewolucja konstytutywnej dla cyberkultury figury cyborga. Pierwotnie postać ta zajmowała ważne miejsce w *imaginarium* fantastycznonaukowym, skąd przejęli ją artyści związani z nurtem *body-art* oraz zwolennicy cyberfeminizmu (Donna Haraway), traktując ją jako figurę retoryczną umożliwiającą eksplikację związków zachodzących między człowiekiem i maszyną. Stamtąd cyborg „powrócił” do obiegu popularnego w mało niekiedy wyrafinowanej postaci, np. w filmie *Tek-nolust* (2002). Oglądający ten obraz czynią to jednak przez pryzmat świadomości ukształtowanej dzięki refleksji cyberfeministycznej.

mach paradygmatu której powstały. Współcześnie bowiem określenia „cyberpunk” i „cyberpunkowy” przekroczyły granice zarezerwowane dla zjawiska literackiego i pojawiły się w refleksji cywilizacyjnej. Świadczą o tym sposoby odczytań tekstów kultury w kontekstach nauk społecznych i filozoficznych. Co więcej, cyberpunk – utożsamiany ze specyficznym paradygmatem kulturowym – przestał być kojarzony jedynie ze zjawiskami z kręgu kultury niskiej; stał się obiektem zainteresowania awangardy artystycznej oraz poezji. W *imaginarium* technicystycznym odnalazły one sposób na zaspokojenie – jak to określa Hugo Friedrich – cywilizacyjnych podniet rzeczywistości⁴.

Zarazem jednak należy pamiętać o popkulturowych początkach zjawiska fantastyki cyberpunkowej, które w pracy tej starano się przybliżyć. Jakkolwiek bowiem rekwizytornia znamienita dla fantastyki cyberpunkowej (cyborg, rzeczywistość wirtualna) pojawia się w refleksji filozoficznej i społecznej, nie oznacza to, iż każdy tekst kultury odwołujący się do niej należy uznać za równie godny uwagi. Nawet tak interesujący koncepcyjnie i sprawny warsztatowo *Neuromancer* Williama Gibsona, zapoczątkowujący w 1984 r. modę na fantastykę cyberpunkową, pozostaje jednak **przede wszystkim** powieścią z kręgu popularnego. Być może jest to momentami powieść profetyczna – zwłaszcza, gdy mowa w niej o rozwoju cyberprzestrzeni – niemniej, z uwagi na powiązania genologiczne i założonego odbiorcę, pełni funkcję rozrywkową, nie zaś refleksji nad rozwojem cywilizacji technicznej. Wymiaru cywilizacyjnych rozważań utworów Gibsona nabiera dopiero w lekturze ahisterycznej, odrzucającej kontekst uwarunkowań *science fiction* początków lat osiemdziesiątych XX w. Czy współcześnie, w dobie ekspansywnego rozwoju technik komputerowych i badań nad stworzeniem sztucznej inteligencji, Gibson zyskałby równie powszechnie status pisarza kultowego? Być może tak, zawdzięczałby to jednak immanentnym właściwościom swej twórczości, nie zaś powielaniu schematów (tezę tę zdaje się potwierdzać historia recepcji poszczególnych części *Matrixa* Wachowskich). Oczywiście napisany współcześnie *Neuromancer* lub cykl *Sprawl* zapewne ujmowałyby problematykę cyberpunkową w inny sposób; w jaki? – pozostaje w sferze domysłów.

Podobnie na płaszczyźnie hipotez można rozpatrywać ewolucję refleksji cyberpunkowej. Czy podejmujący ją twórcy skupią się na przewidywaniu dalszych rewolucji technicznych (to domena – z jednej strony – nurtu popularnego kultury, z drugiej jednak – refleksji filozoficznej)? Czy też raczej skoncentrują się – jak np. Jacek Dukaj – na rozważaniu statusu człowieka w coraz bardziej zmediatyzowanej rzeczywistości? Jaka przyszłość ma przed sobą postcyberpunk i steampunk, rewidujący techniczne prognozy autorów

⁴ Cyt za: J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 234.

science fiction i wczesnych opowieści o „świecie krzemu”? A może obiektem swych zainteresowań uczynią istoty wchodzące w fazę postbiologiczną, łączące w jedno żywioł natury i technikę? Te i inne pytania dotyczące przyszłych losów fantastyki cyberpunkowej muszą pozostać w sferze domysłów, jednak przemiany kultury współczesnej (na którą przemożny wpływ ma obieg popularny) zdają się nie pozostawiać zbyt wielkiej nadziei na pogłębione spojrzenie na kwestie poruszane przez autorów opowieści spod znaku zdigitalizowanej przyszłości.

2. Motywacje uporządkowania materiału

Jeśli jednak zdecydowano się na uporządkowanie problematyki ewokowanej przez cyberpunk (jakkolwiek kodyfikacja ta jest z pewnością niewystarczająca), uczyniono to w przekonaniu, że cyberpunk wszedł już w taką fazę rozwoju, w której niezbędne stało się zaproponowanie podstawowych rozróżnień i porządków. Jest to konieczne, by dać pojęcie o wielości kwestii poruszanych przez artystów i myślicieli związanych z kulturą cyberpunkową. Wydaje się to tym bardziej niezbędne, iż kontrowersje budzi już sam zakres znaczeniowy tego pojęcia. Także pomysły interpretacyjne tekstów kultury cyberpunkowej bywają tyleż osobliwe, ile symptomatyczne dla tzw. krytyki wewnętrznej (tj. miłośników fantastyki cyberpunkowej, niepotrafiących zdobyć się na dystans badawczy). Reprezentatywnym przykładem dla owych tendencji jest szkic Łukasza Knapa, poświęcony wybranym filmom Davida Cronenberga i Shiny Tsukamoto – *Ta straszna technika. O „Videodrome” Cronenberga i „Tetsuo” Tsukamoto*⁵. Autor stawia w nim kontrowersyjną interpretacyjnie tezę, że omawiane przezeń filmy to współczesne moralitety, błędnie utożsamiając (co wynika z kontekstu jego wypowiedzi) ten gatunek z opowieściami o świętych.

Wydaje się, że poszukiwanie związków między twórczością Tsukamoto i Cronenberga a opowieściami o świętych jedynie na podstawie rzekomej wspólnoty tematu (cierpiące ciało i jego przemiana w inną formę) jest nieuzasadnione. Być może Knap ma rację, pisząc o „grzeszności” technologii (jakkolwiek nie rozwija tego wątku myślowego, toteż trudno sprecyzować, w jaki sposób ową „grzeszność” rozumie); być może też obaj przywołani tu reżyserzy poruszają istotne w dobie ekspansji technologii wątki uzależnienia jednostki od techniki. Można byłoby w tym sensie uznać ich filmy za współczesny odpowiednik moralitetu przy założeniu, że uprawnione jest

⁵ Zob.: Ł. Knap, *Ta straszna technika. O „Videodrome” Cronenberga i „Tetsuo” Tsukamoto*, <http://www.filmweb.pl/POWI%C4%98KSZENIE++Knap+o+strasznej+technice+w+filmie,News,id=46425> [data dostępu: 26.04.2013].

odczytywanie prezentowanych zdarzeń w sposób alegoryczny. Jednakże nieuzasadnione byłoby poszukiwanie paralel między twórczością Cronenberga i Tsukamoto (pozbawioną przecież wymiaru transcendentnego) a średnio-wieczną hagiografią. W filmografii obu reżyserów nie pojawiają się skonwencjonalizowane elementy konstrukcyjne, ich zaś protagoniści nie mają nic wspólnego z bohaterami legend o świętych (rolę kłamry kompozycyjnej odgrywa w nich inwokacja modlitewna)⁶. Trudno przeto uznać szkic Knapa za coś innego niż przykład kulturowej nadinterpretacji.

3. Metodologia a zakres badanego materiału

Problem obranej metodologii pozostaje w ścisłym związku z wyznaczeniem zakresu materiału badawczego. Jeśliby bowiem przyjąć, iż kultura popularna stanowi współcześnie jednolity twór, bez względu na jej media, niemożliwe staje się takie dogłębne badanie literatury, które nie sytuuje jej w kontekście innych tekstów kultury (zwłaszcza, gdy utwór literacki stanowi część rozbudowanego systemu rozrywkowego). Czerpie ona z nich swe inspiracje, zatem pomijanie powinowactw z filmem, gramami komputerowymi lub komiksem zubażałoby jej sensy. Na ten fakt zwraca uwagę Piotr Kowalski, który wskazuje na ograniczenia tradycyjnej metody filologicznej; według badacza narzędzia filologiczne w konfrontacji ze zjawiskami z kręgu kultury popularnej okazują się przydatne jedynie w ograniczonym zakresie⁷. W podobnym duchu wypowiadają się również redaktorzy tomu *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, deklarujący – w obliczu niewystarczalności tradycyjnych metod badawczych – potrzebę sięgnięcia po możliwości oferowane przez nowe media, które umożliwiłyby przetworzenie narastającej ilości informacji⁸. Należy zadać sobie jednak pytanie, czy to metoda filologiczna pozostaje nieadekwatna do badania owych zjawisk, czy też może konieczne jest – co akcentuje Seweryna Wysłouch – nowa problematyzacja wielu, zdawałoby się, nieaktualnych kwestii z zakresu tekstologii?⁹

⁶ Zob.: M. Korolko, *Wstęp*, [do:] *Średniowieczna pieśń religijna*, Wrocław 1980, s. LIII [BN I 65].

⁷ Zob.: P. Kowalski, *Sporne problemy w badaniach literatury popularnej*, [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2002, s. 345. Zob. również: tenże, *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2003.

⁸ Zob.: A. Radomski, R. Bomba, *Wstęp*, [do:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013, s. 7.

⁹ Zob.: S. Wysłouch, *Tekst wieloznakowy – wokół definicji*, „Przegląd Humanistyczny” 2013, nr 4, s. 11.

Naszkicowane tu stanowisko Kowalskiego, jakkolwiek z pewnością prawnomocne w konfrontacji z nowymi zjawiskami kulturowymi, niesie za sobą metodologicznie niebezpieczne implikacje. Może bowiem oznaczać zgodę na nadużycia terminologiczne, wynikające z przenoszenia terminów z nauk ścisłych w obszar nauki o literaturze; stosowanie takich procedur grozi chaosem terminologicznym i rozmyciem znaczeń przywoływanych pojęć¹⁰. Ponadto łatwo może dojść do mylenia instrumentarium badawczego z metodologią; świadczy o tym uwaga Radosława Bomby o przeniesieniu ciężaru zainteresowań humanistyki z tekstu na cyfrowe narzędzie, za pomocą którego zostaje on badany¹¹. W tej sytuacji nietrudno zrozumieć kontrpropozycję Jakuba Z. Lichańskiego, upatrującego walorów tradycyjnej metody filologicznej i krytyki retorycznej jako metod respektujących swoistość dzieła literackiego¹².

Podejście kulturocentryczne

Stanowisko takie – nazwijmy je roboczo „kulturocentrycznym” (celowo, ze względów wyjaśnionych później, nie zostaje tu przywołany termin „badania kulturowe” [*cultural criticism*]) – stanowi w rodzimej refleksji nad kulturą popularną raczej *novum*. Nie jest jednak całkowitą nowością w refleksji teoretycznoliterackiej. Seweryna Wyśłouch na marginesie refleksji nad kate-

¹⁰ Zob.: J. Z. Lichański, *Teoria chaosu i badania literatury: problemy metodyczne i metodologiczne*, [w:] *Efekt motyla 2. Humanisci wobec metaforyki teorii chaosu*, red. D. Heck, K. Bakula, Kraków 2012, s. 37–50. O tym jednak, że matematyka może stanowić atrakcyjny klucz interpretacyjny dla rozważań z kręgu humanistyki, świadczy lektura szkicu Ewy Łukaszyk *Pokusa geometrii. O inspiracjach topologicznych w humanistyce* („Tematy z Szewskiej” 2012, nr 1, s. 9–18) oraz pracy Urszuli Pawlickiej (*Polska poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka* (Kraków 2012), będącej świadectwem oddziaływania nauk ścisłych zarówno na literaturę, jak i język jej opisu.

¹¹ R. Bomba, *Narzędzia cyfrowe jako wyznacznik nowego paradygmatu badań*, [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce...*, s. 64. Proponowane przez badacza określenie „cyfrowa humanistyka” pozostaje zbyt niedoprecyzowane, by mogło stanowić użyteczny naukowo termin (zob.: tamże, s. 59–60, 69–70). Symptomatyczne dla naszkicowanego tu pokrótce zagadnienia jest rozłożenie akcentów w pracy Mariusza Pisarskiego poświęconej powieści hipertekstowej – *Xanadu. Hipertekstowe przemiany prozy* (Kraków 2013). Nacisk położony jest w niej na ontologię „dzieła sieciowego” i cyfrowe narzędzia, za pomocą których zostaje ono tworzone, kosztem opisu poetyki literatury hipertekstowej. Nie inaczej postępuje również Małgorzata Janusiewicz, akcentująca relację pomiędzy formalnym kształtem utworu poetyckiego a obecnością poezji w sieci internetowej: „Poezja doskonale wpasowała się w przekaz internetowy. Może stało się tak z powodu zwartości wiersza, jego skondensowanego przekazu, dającego się ogarnąć w całości na ekranie monitora?” (taż, *Literatura doby Internetu. Interaktywność i multimedialność tekstu*, Kraków 2013, s. 74).

¹² J. Z. Lichański, *Teoria chaosu i badania literatury...*, s. 49–50. Zob. też: D. Heck, *Problem filologii. Metoda filologiczna – dzisiaj?*, „Litteraria” 2009, nr XXXVII, s. 7–18.

gorią *mimesis* zauważa konieczność redefinicji związków literatury z innymi dziedzinami sztuki w obliczu coraz częściej obserwowanego przywoływania antycznej formuły *ut pictura poesis*¹³.

Do owych kwestii należą m.in. problemy związane z różnicą odbioru poszczególnych mediów kultury¹⁴. Są one o tyle istotne – w kontekście podejścia kulturocentrycznego – że ewokują problematykę autonomii sztuk, a zarazem granic „metodologicznego synkretyzmu” (mianem tym pragniemy określić łączenie elementów metodologii znamiennej dla różnych mediów kultury, niezbędne w rozpatrywaniu różnorodnych tekstów powstałych z odmiennego tworzywa). Według Vincenta B. Leitcha, do wyłonienia się poetyki kulturowej przyczynił się nurt poststrukturalistyczny, którego reprezentanci kwestionowali podział dyscyplin naukowych oraz uznawali teksty kultury za miejsca przecięcia się różnych dyskursów kulturowych. Wyróżniało ich – jak pisze Leitch – badanie w literaturze sposobów, w jaki funkcjonują w sztuce słowa najrozmaitsze dyskursy (językowe, społeczne, ekonomiczne, polityczne, historyczne, etyczne, religijne, prawne, naukowe, filozoficzne, edukacyjne) oraz wynikające z tej obecności konsekwencje¹⁵. Toteż można – za Josephem Natolim – zdefiniować kulturową teorię jako dyskurs, którego celem jest interpretowanie innych dyskursów¹⁶. Zwolennicy kulturowej teorii przejęli od poststrukturalistów tendencję do wikłania dzieła literackiego w równie szerokie konteksty interpretacyjne. Komentująca tezę Leitcha Anna Burzyńska pisze, że współczesna teoria kulturowa staje się dyskursem programowo otwartym na wszelkie konteksty. Dzięki temu możliwa jest bardziej (niż w wypadku podejścia formalistycznego) twórcza lektura, co owocuje pełniejszym zrozumieniem dzieła¹⁷.

Oczywiście nie można traktować badań kulturowych jako metodologii uniwersalnej. Ma ona właściwe sobie ograniczenia. Z uwagi na więź z paradygmatem postmodernistycznym i znamienne dla niego polisemią dyskursów niemożliwe stają się np. intelektualne konstrukcje obejmujące dzieje literatury, a więc kulturowa historia literatury¹⁸. Ponadto uruchamianie

¹³ Zob.: S. Wysłouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, [w:] *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wysłouch, Gdańsk 2006, s. 10.

¹⁴ H. Holländer, *Literatura – malarstwo – grafika*, przekł. K. Lukas, [w:] *Ut pictura poesis...*, s. 190.

¹⁵ Zob.: V. B. Leitch, *Literary Theory, Poststructuralist*, New York 1992, s. 8 („constitutions, and consequences as well is the modes of circulation and consumption of linguistic, social, economic, political, historical, ethical, religious, legal, scientific, philosophical, educational”).

¹⁶ J. Natoli, *Introduction*, [do:] *Tracing Literary Theory*, red. J. Natoli, Urbana 1987, s. 10.

¹⁷ Zob.: A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 83.

¹⁸ Pisze o tym Teresa Walas w szkicu *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 133–134.

różnorodnych, niekiedy dość odległych, kontekstów może spowodować zacieranie się przedmiotu badań, doprowadzając do sytuacji, w której to, co miało być jedynie pomocne w zrozumieniu *meritum* problemu, zaczyna dominować i nabierać wartości samoistnej.

Mimo podnoszonych tu zastrzeżeń, punktem odniesienia dla kulturowej teorii wydaje się teoria komunikacji literackiej, będąca – co podkreśla Michał Głowiński – jedną z form komunikacji społecznej¹⁹.

Wskazana przez Głowińskiego autonomiczna tożsamość literatury, a jednocześnie dostrzeżenie związków, w jakie wchodzi, funkcjonując w obiegu społecznym, pozwala na traktowanie jego opinii jako propozycji metodologicznej wobec zacierania granic dyscyplin humanistycznych. Teoria komunikacji literackiej jest tym bardziej cenna, że podejście „kulturocentryczne” bywa w rodzimej refleksji humanistycznej częściej zakładane *implicite*, niż wyrażane *expressis verbis*. Jednym z nielicznych opracowań, w którym można zauważyć konsekwentnie stosowane podejście kulturocentryczne, jest redagowany przez Tadeusza Żabskiego *Słownik literatury popularnej* (1997; wyd. 2, rozszerzone 2006).

Uważny czytelnik dołączonego do owej publikacji indeksu haseł zauważy zapewne, iż prócz pojęć z zakresu literaturoznawstwa i teorii kultury popularnej oraz jej związków z obiegiem wysokim, znajdują się – niemotywowane zakresem pracy, sygnalizowanym w jej tytule – hasła takie jak np.: opera mydlana, komiks, farsa, wodewil²⁰. Również w hasłach podejmujących wątki obecne w literaturze pojawiają się egzemplifikacje przywołujące inne teksty kultury (głównie filmy). Przykładem jest hasło *Robot w SF*; jego autor – Piotr Dębek – omawiając sposoby realizacji motywu robota w fantastyce naukowej, przywołuje nie tylko krótkie formy prozatorskie Stanisława Lema (*Bajki robotów*, *Test pilota Pirxa*, *Aniel*) bądź powieści Philipa K. Dicka, lecz również – przykładowo – filmy: *Metropolis* Fritza Langa, *Terminatora* Jamesa Camerona i *Tron* Stevena Lisbergera.

Należy mieć świadomość konsekwencji wynikających z ewentualnego pominięcia przywoływanych tu (i wielu innych zamieszczonych w *Słowniku...*) pojęć. Gdyby bowiem redaktorzy owego kompendium, obecnie najważniejszego i najbardziej wszechstronnego opracowania z zakresu rodzimej refleksji nad kulturą popularną, ograniczyli się jedynie do haseł związanych wyłącznie z literaturą, należałoby taką decyzję uznać za chybioną. Nie tylko bo-

¹⁹ Zob.: M. Głowiński, *Od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej*, [w:] tenże, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 14–19.

²⁰ Zob.: *Słownik literatury popularnej w układzie systematycznym*, [w:] *Słownik literatury popularnej...*, s. 532–536.

wiem zostałyby pominięte istotne – z punktu widzenia badacza współczesnej kultury popularnej – relacje, w jakie wchodzi z innymi mediami „ta trzecia”²¹. Wybór ten byłby również świadectwem nieadekwatności wybranej metodologii do zakresu badań²². Wobec przemian formuły opisu faktów kulturowych, czego świadectwem jest redagowany przez Żabskiego *Słownik...*, należy zastanowić się nad innymi ujęciami poruszanych kwestii tak, by oddać specyfikę opisywanych zjawisk (najwięcej w tym zakresie oferuje perspektywa interdyscyplinarna). Uwzględnienie wieloaspektowości kultury umożliwia pełniejsze tłumaczenie opisywanych zjawisk. Pozwala też na łączenie elementów różnych metodologii i funkcjonalne ich traktowanie. Ponadto możliwe staje się ukazanie w pogłębiony sposób związków, w jakie wchodzi literatura z innymi mediami kultury, zwłaszcza że współczesna kultura to mozaika różnych obiegów, tendencji, propozycji zachowań symbolicznych i hierarchii aksjologicznych. Współistnieją w niej zjawiska konserwatywne i awangardowe; stanowiska traktujące kulturę w perspektywie etapów rozwoju duchowego człowieka i stawiające prymat wolności ponad innymi wartościami. Opisanie współczesnej kultury staje się możliwe – według Anthony’ego Easthope’a – jedynie dzięki kompleksowemu spojrzeniu na współtworzące ją zjawiska. Takie stanowisko w konsekwencji doprowadza do włączenia literaturoznawstwa w obręb nauki o kulturze, łączącej w sobie badanie zarówno jej obiegu wysokiego, jak i popularnego²³.

Myśl ta jest bliska postulatowi badań kulturowych. W nich bowiem – jak pisze Michał Paweł Markowski, przybliżający teorię *cultural criticism*

²¹ Określenie literatury popularnej (nieco żartobliwe, z uwagi na aluzyjne przywołanie tytułu utworu Henryka Sienkiewicza) autorstwa Anny Martuszewskiej – zob.: też, *Jak rozbić „tę trzecią”? O badaniach literatury popularnej*, „Literatura Ludowa” 1987, nr 1.

²² Oczywiście w recepcji *Słownika literatury popularnej* pojawiły się również głosy recenzentów podważających zasadność obranej metody selekcji haseł. Np. Jacek Wojciechowski, wychodząc od bibliologicznych wyznaczników, powątpiewał w sensowność obecności haseł, które przekraczały tradycje genologiczne (zob.: tenże [rec.], „Ruch Literacki” 1997, nr 6, s. 926). Inny recenzent, Stefan Bednarek, generalnie akceptujący zakres proponowany przez redaktorów pracy, postulował obecność pominiętych haseł w kolejnych edycjach *Słownika...* Pisał on: „Selekcji haseł szczegółowych można byłoby łatwiej bronić, gdyby wyraźniej wskazano jej kryteria. Nie wiemy jednak – by poprzestać na jednym tylko przykładzie – dlaczego znalazł się w *Słowniku* Kir Bułyczow, a zabrakło miejsca dla Strugackich? [...] Jeżeli w pierwszym [tomie] mogły być »Gry i zabawy towarzyskie w pokoju i na wolnym powietrzu« [...], to w drugim niech się znajdą i takie hasła, jak [...] gry komputerowe czy gry fabularne [...]. Niech się znajdą takie hasła, jak [...] »sitkom«, a także »spot reklamowy«, »teledysk«, »rzeczywistość wirtualna«, [...] »fanzin«” (S. Bednarek, *Coś więcej i coś mniej niż słownik literatury popularnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1998, nr 4, s. 154).

²³ Zob.: A. Easthope, *Literary into Cultural Studies*, London–New York 1991 (tu zwłaszcza rozdz. *The canon and its other: eroding the separation*, s. 63–72 oraz *The subject of literary studies and the subject of cultural studies*, s. 161–175).

– przedmiotem analizy są teksty kultury, tj. nie tylko wytwory intencjonalnie pozostające w sferze sztuki, o dominującej funkcji estetycznej, lecz to wszystko, co można badać w przestrzeni kultury: literatura popularna, mecze, reklama, turystyka itp.²⁴ Co więcej, nowego wymiaru nabiera wówczas „lektura” tekstów użytkowych, takich jak np. plakaty reklamowe oraz okładki płyt z nagraniami muzycznymi i programami komputerowymi²⁵. Ponadto – podążmy tropem Tadeusza Miczki, omawiającego koncepcję teleteorii Gregory’ego Ulmera – w epoce przesilenia kulturowego (a za taką należy uznać współczesność) pojawiają się odmienne od dotychczasowych praktyki czytania i pisania²⁶. Naturalne staje się w tej sytuacji poszukiwanie nowej metody, umożliwiającej eksplikację nowych treści. Badania kulturowe wydają się zaś do tego celu najbardziej odpowiednie. Nowego też znaczenia nabierają w nich pojęcia „lektury” i „czytania”, przywołujące (niejako prowokacyjnie) lingwistyczny model traktowania tekstu kultury. W kontekście owej leksykalizacji pojęć świeży sens zyskują też słowa Alberto de Manguela, który w *Mojej historii czytania* pisał: „Nie możemy nie czytać. Czytanie, tak jak oddychanie, to nasza podstawowa funkcja”²⁷.

Dostrzeżenie różnorodności praktyk lekturowych prowadzi w tym wypadku do metaforyzacji samego aktu czytania. Taki metaforyczny walor „czytania” odnaleźć można np. w tytule zbioru studiów z historii sztuki Patricka de Ryncka – *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów* (2004). Rozważając semantyczne konsekwencje użycia terminu „czytanie” w odniesieniu do malarstwa Aneta Grodecka zauważa, iż pojęcie to zawęża „lekturę” obrazu do interpretacji, podczas gdy w „odbiorze” zawiera się zarówno rozumienie, jak i przeżycie estetyczne. W sztuce plastycznej (czy też ogólnie – wizualnej) odczuwanie zmysłowe i postrzeganie stanowią etap niezbędny do dalszego wnioskowania²⁸.

Stanowisko, w myśl którego – jak chcą tego zwolennicy *cultural criticism* – jakoby każdy akt lektury nosił znamiona interwencji politycznej i był

²⁴ Zob.: M. P. Markowski, *Badania kulturowe*, [w:] A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 521.

²⁵ O rozległości zainteresowań badaczy związanych z *cultural criticism* może świadczyć lektura np. *Cultural Criticism. A Primer of Key Concepts* Arthura Asy Bergera, Thousand Oaks [California] 1995.

²⁶ Zob.: T. Miczka, *Obraz urzeczywistniającego się postmodernizmu. Prolegomena do rozważań na temat źródeł „literatury wyczerpania” i „literatury odnowy”*, [w:] *Nadzieje i zagrożenia. Sławistyka i komparatystyka u progu nowego tysiąclecia*, red. J. Zarek, Katowice 2002, s. 97.

²⁷ A. de Manguel, *Moja historia czytania*, przekł. H. Jankowska, Warszawa 2003, s. 23.

²⁸ Zob.: A. Grodecka, *Czytanie czy patrzenie? O różnych stylach odbioru malarstwa*, [w:] *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, red. B. Myrdzik, I. Morawska, Lublin 2007, s. 358.

nierozzerwalnie złączony z badaniem kultury, należy jednak traktować z rezerwą. Jeśli bowiem nawet przyjmimy, że punktem odniesienia dla fantastyki cyberpunkowej są przemiany społeczne, trudno w każdym utworze ukazującym „awantury w cyberprzestrzeni” (zwłaszcza gdy jego założenia aktualizowane są w tekstach kultury sytuujących się w obiegu popularnym) upatrywać krytyki zastanego porządku społeczno-politycznego²⁹.

Zwolennicy badań kulturowych zdają się nie uwzględniać również faktu, iż adresatem wielu tekstów kultury popularnej jest odbiorca poszukujący rozrywki, nie zaś refleksji społecznej. Jak bowiem słusznie zauważa Anna Martuszevska – rekonstruująca postać konsumenta wytworów popkultury na podstawie analizy specyfiki utworów z kręgu twórczości rozrywkowej – jej miłośnik jawi się jako czytelnik o ograniczonych kompetencjach lekturowych; z tego względu jest odbiorcą oczekującym specyficznej konstrukcji zarówno struktury fabularnej, jak i językowej. Toteż znamienne dla tej literatury jest intencjonalne wzorowanie ukształtowania zdań na mowie potocznej³⁰.

Mając na uwadze wymienione przez Martuszevską językowe właściwości tekstu popularnego, które w konsekwencji wpływają na jego recepcję, tym trudniej zgodzić się z postulatami badaczy związanych z *cultural criticism* dotyczącymi upolitycznienia każdego aktu lekturowego, nawet jeśli przyjąć Cullerowską wykładnię tego pojęcia³¹. Z tego względu – jakkolwiek zapewne rację miał Zygmunt Kałużyński, gdy pisał o „publicystyce artystycznej” uprawianej przez twórców kultury popularnej – należy zdawać sobie sprawę z immanentnych ograniczeń tego obiegu³², zwłaszcza że w odniesieniu doń można (na prawach uogólnienia) potraktować jako kategorie opisowe

²⁹ Krytykiem postawy dążącej do upolitycznienia wszelkiej lektury jest m.in. Harold Bloom, określający „polityczne” teorie literaturoznawcze (takie właśnie jak badania kulturowe, feminizm bądź Nowy Historyzm) mianem „Szkół Resentymentu”: „Przepełnieni resentymentem historyści wszelkiego typu [...] uprawiają krytykę literacką tak, jakby była ona czymś w rodzaju podrzędnej historii społecznej. Pomijają w ten sposób samotność czytelnika, odrzucają jego podmiotowość, która, jak twierdzą, pozbawiona jest »bytu społecznego«” (tenże, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 22).

³⁰ Zob.: A. Martuszevska, *Upraszczenie struktur (niektóre problemy narracji powieści popularnej)*, [w:] też, *Ta trzecia. Problemy literatury popularnej*, Gdańsk 1997, s. 117–118.

³¹ Anna Burzyńska, komentując tezę Jonathana Cullera z *Framing the Sign. Criticism an Its Institutions* (Oxford 1988), upatruje politycznego charakteru badań w zainteresowaniu wiedzy o literaturze nie tylko politycznymi uwikłaniami literatury, lecz również np. w ideologicznych aspektach samych badań, światopoglądowych implikacjach orientacji teoretycznych i ich relacji do instytucji, w ramach których powstały (zob.: A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii...*, s. 60).

³² Zob.: Z. Kałużyński, *Superman chałturnik. Sztuka popularna o dramatach naszych czasów*, Warszawa 1982, s. 405–406.