

Teksty Drugie 2003, 4, s. 55-66



Dlaczego literatura popularna jest popularna?

Agnieszka Fulińska

Agnieszka FULIŃSKA

Dlaczego literatura popularna jest popularna?

Mimo że od czasu gdy Hans Robert Jauss upomniał się w znanej rozprawie o „trzeci stan” literatury i sztuki – czytelnika, słuchacza, odbiorcę¹ – zagadnienie recepcji zyskało potężną bibliografię, dzisiejsza historia literatury i krytyka literacka stoją wciąż przed wyzwaniem, jakie rzuca im odbiorca literatury i kultury popularnej. I po części powodowane elitaryzmem, a po części strachem, dyskryminują lub przemilczają nie tylko tę literaturę, ale i jej czytelnika. Zamykając oczy nie sprawią jednak, że oni przestają istnieć, a ponieważ najlepszym lekarstwem na lęk przed obcym, nieznanym jest bliższe jego poznanie, warto chyba przyjrzeć się temu, co literatura popularna ma do zaoferowania badaczowi kultury, a przede wszystkim źródłom jej popularności. Warto również zastanowić się nad podstawową terminologią, ponieważ istniejąca wydaje się nie wystarczać do opisu tego złożonego zjawiska.

Pieniądz wprawia w ruch ten świat
(czyli o czym nie będzie tu mowy)

Niemożność wyznaczenia ścisłych granic literatury popularnej jest już niemalże retorycznym toposem tekstów tej literaturze poświęconych; nie zamierzam tutaj streszczać dyskusji na ten temat. Chciałabym natomiast na początek zaproponować pierwszy i podstawowy podział w obrębie tego, co krytyka – zwłaszcza niechętna zjawisku – określa wspólnym mianem kultury masowej lub popularnej bądź wręcz pop-kultury (niestety najczęściej traktując te pojęcia synonimicznie, mimo iż ich pola semantyczne nie pokrywają się, a ostatni termin ma w języku polskim postać wywołującą negatywne skojarzenia).

^{1/} H.R. Jauss *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*, „Poetica” 1975 nr 3-4.

Jeśli abstrahuje się od drobiazgowych podziałów i różnic metodologicznych (dyskusji sprowadzających się zasadniczo do tego, czy lepszym narzędziem opisu jest socjologia literatury czy też ujęcia estetyczne) wydaje się, że podstawowym kryterium rozróżnień jest, nazwijmy to, kryterium ekonomiczne. Istnieje bowiem zasadnicza różnica między literaturą/kulturą popularną (o niej za chwilę) a komercyjną, przy której warto by się teraz na moment zatrzymać. Jest ona bowiem, moim zdaniem, „tą czwartą”, by przywołać metaforę użytą w odniesieniu do literatury popularnej przez Annę Martuszewską^{2/}.

Podstawowym zadaniem i celem kultury (literatury, filmu, muzyki) komercyjnej jest przyciągnięcie jak największej liczby odbiorców. Jest to zatem kultura dosłownie masowa – to w jej obrębie funkcjonują takie zjawiska, jak kolejne platynowe płyty, listy przebojów itp., skądinąd ostatnio adaptowane przez różne periodyki także do sfer kultury wyższej. Warto zauważyć, że jakkolwiek nagłaśniana, jest to zazwyczaj sława efemeryczna, ponieważ bardzo szybko znajduje się następny promowany produkt, który musi swoich poprzedników zepchnąć na dalsze miejsca, a nierzadko i w całkowitą niepamięć. Kultura komercyjna napędzana jest przez ogromny przemysł reklamowy i marketingowy, obliczana na sukces. Jest *p r o d u k t e m*, nieodrodnym dzieckiem – czy może pogrobowcem? – ery industrialnej, Modelem T. w kulturze. W procesie produkcyjnym nie liczy się indywidualność (tak przecież skądinąd istotna w naszej nowoczesnej kulturze europejskiej) ani twórcy, ani odbiorcy. Niezamierzonym zapewne efektem tego nieliczenia się z indywidualnością jest np. traktowanie klientów przez księgarnie internetowe, sprzedające zresztą wszelką literaturę, również tę skrajnie elitarną. Każdy kupujący wpisywany jest w bazę danych i jeśli się odpowiednio nie zabezpieczy na własnym komputerze, będzie później dostawał od księgarni informacje, co zdaniem maszyny obliczeniowej mogłoby go zainteresować (maszyna uogólnia dane o wszystkich nabywcach danej książki). Z jednej strony mamy więc do czynienia z chlubnym nawiązaniem do instytucji niestety na wymarcu – księgarza, który znał swoich klientów i potrafił im czasem coś doradzić albo wyszukać, z drugiej jednak – automatyzacja sprawia, że przestaje to być relacja interpersonalna, dwójga ludzi, którzy się znają, darzą zaufaniem i sympatią. Wykorzystanie tej relacji ma na celu wyłącznie zachęcenie do dalszych zakupów.

Podobnie działa nierzadko reklama produktów kultury komercyjnej, oparta na podsuwaniu produktów podobnych: „Podobało ci się A, spróbuj – przeczytaj, posłuchaj – B”. Zasadnicza różnica między kulturą komercyjną a popularną oparta jest na dychotomii twórczość – produkcja. Ta ostatnia jest bowiem tworzona przez ludzi, którzy usiłują wyrazić swoją indywidualność, nie stawiając na pierwszym miejscu sprzedaży produktu. Autor literatury popularnej to nie pracownik wielkiego koncernu wydawniczego wytwarzający kolejne nieznacznie zmodyfikowane modele tego samego produktu ze stuprocentową gwarancją nie tylko ich wy-

^{2/} A. Martuszevska *Jak rozbiierać „tę trzecią”? O badaniach literatury popularnej*, w: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicz i J. Sławińskiego, Kraków 1992.

Fulińska Dlaczego literatura popularna jest popularna?

dania, ale i zysku, lecz człowiek, który boryka się z podobnymi problemami wydawniczymi jak pisarz głównonurtowy.

W przypadku kultury komercyjnej odpowiedź na pytanie o popularność jest trywialna: popularność jej również jest kreowana. Rzeczywista wartość – estetyczna, społeczna czy dydaktyczna – nie ma żadnego znaczenia. Dlatego właśnie do tej kategorii literatury najbardziej pasują określenia, które krytyka o nastawieniu estetycznym najchętniej stosuje do kultury popularnej *en masse*: kicz, sztampa, kliše, schematy³. Kultura komercyjna doprowadziła do ostatecznej granicy bardzo starą kategorię estetyczną, mianowicie naśladowanie. Im bardziej bowiem kolejny produkt jest podobny do poprzedniego, który odniósł sukces, tym lepiej. Ponadto w procesie produkcyjnym nie ma czasu, by wymyślać nowe elementy, a zatem wykorzystywanie już istniejących jest po prostu wpisane w taki proces.

Wbrew pozorom nieco inaczej rzecz się ma z literaturą popularną. Nie jest ona oczywiście wolna od schematyzmu, ale ma on zupełnie inne źródła i tym przede wszystkim chciałabym się zająć. Na początek zatem wypada przyrzeć się temu, co do tej kategorii zaliczam.

Literatura popularna czyli klasycyzm

Początków nowoczesnej literatury popularnej zwykło się doszukiwać na przełomie XVIII i XIX wieku⁴; niemniej podobną rolę pełniły tzw. romanse jarmarczne już w XVI wieku (we wczesnej fazie ery druku były, obok Biblii i później żywotów świętych, książkami drukowanymi w najbardziej masowych nakładach), których bezpośrednim spadkobiercą będzie powieść brukowa. Ich główną cechą fabularną była baśniowość, nieobca zresztą również ówczesnej literaturze wysokiej, od której zdecydowanie odbiegały jedynie „poziomem wykonania”: niedbałością w traktowaniu akcji, bohaterów i języka. Trudno natomiast w odniesieniu do epok przedromantycznych wyrokować o funkcji klisz i toposów, jako że dopiero romantyzm zerwał naprawdę z estetyczną dominacją naśladowania wzorów literackich, wprowadzając na jej miejsce inny dyktat: oryginalności.

Nie sposób również w przypadku epok dawnych stwierdzić z całą pewnością, że wyróżnikiem literatury popularnej jest kreowanie *ś w i a t a ż y c z e ń* (termin Martuszeńskiej⁵; lepiej byłoby: *p r a g n i e ń*) odbiorcy, jako że również te romanse rycerskie, które dziś uważamy za arcydzieła literatury światowej (jak *Tristan i Izolda* czy *Le Mort d'Arthur*), taki właśnie świat kreują, mniej lub bardziej nieświadomie odwołując się do odwiecznych mitów i archetypów. Ciekawe zresztą, iż – podobnie jak średniowieczny romans i literatura wysoka – dobra literatura popularna nie stroni od zakończeń nieszczęśliwych lub ambiwalentnych, które za-

^{3/} Choć już nie grafomania, która jest przecież wyrazem indywidualnej potrzeby nie znajdującej poparcia w umiejętnościach lub możliwościach intelektualnych.

^{4/} Głównie w pojawieniu się „zawodowych” pisarzy i zjawiska powieści w odcinkach drukowanej w prasie.

^{5/} A. Martuszeńska *Jak rozbierać...* <http://rcin.org.pl>

sadniczo niemożliwe są we współczesnej literaturze komercyjnej⁶. Wypada dodać, że jedna z pierwszych wielkich powieści europejskich, *Don Kichote* Cervantesa, jest m.in. opowieścią o urzeczzeniu światem pragnień i pomieszaniu go ze światem rzeczywistym. Materią winną tego pomieszania są zaś popularne wersje średnio-wiecznych romansów⁷.

Podobnie jak romans jarmarczny żywił się swoim epickim wzorem, tak też dziewiętnastowieczna powieść brukowa wykorzystywać będzie wątki literatury artystycznej, upraszczając je i wulgaryzując, aby nadać im ton bardziej sensacyjny, a język uczynić bardziej przystępnym niewykształconemu czytelnikowi. O ile jednak w przypadku renesansu czy baroku można mówić o podziale dychotomicznym: literatura wysoka i popularna, o tyle w XIX wieku sytuacja zaczyna się komplikować: pomiędzy tymi dwiema warstwami pojawia się trzecia. Jej cechami charakterystycznymi będzie uproszczenie fabuły, a zwłaszcza jej wymiaru psychologicznego, posługiwanie się schematami fabularnymi (najczęściej melodramat, później również zagadka kryminalna), przy zachowaniu dbałości zarówno o stylizację, jak i kompozycję.

Nowoczesna literatura popularna nie rezygnuje z posługiwania się archetypem, bezpośredniej jego kontynuacji i przetwarzania. Jednym z najznakomitszych twórców literatury popularnej XIX wieku był niewątpliwie Aleksander Dumas ojciec, o którym możemy już powiedzieć, że na podstawie archetypów tworzył światy pragnień: *Trzej muszkietierowie* to między innymi opowieść o idealnej przyjaźni, *Hrabia Monte Christo* – o zemście doskonałej. Wszystko to nie istnieje w realnym świecie – a zarazem stanowi przedmiot tęsknot – w równym stopniu co mityczna miłość Tristana i Izoldy.

Wiek XIX jest jeszcze okresem dość wygodnym dla badacza literatury popularnej, jako że kryterium estetyczne pozwala tu dość ściśle rozgraniczyć literaturę wysokoartystyczną od popularnej, nie pojawiła się natomiast jeszcze kultura komercyjna. Co więcej, powieść artystyczna trzyma się wciąż klasycznych reguł, tych samych zasadniczo co literatura popularna tego okresu (to właśnie, jak sądzę, jest powodem, dla którego aż do XIX wieku podręczniki i opracowania nie boją się włączać literatury popularnej do syntez historycznoliterackich – pod względem strukturalnym, formalnym jest ona niemal homogeniczna z wysoką).

6/ Wystarczy porównać np. zakończenia telenowel latynoamerykańskich (skądinąd o fabułach zazwyczaj wypełnionych zdarzeniami wskazującymi na nieuchronną katastrofę) z zakończeniem *Władcy Pierścieni* Tolkiena, które wprawdzie jest pozytywne (zło zostaje pokonane), ale zarazem oznacza rozstanie i koniec dotychczasowego świata. Podobny model realizuje większość ambitnej fantastyki. Podobnie ma się sprawa z fabułami sensacyjnymi: zazwyczaj też konieczne jest poniesienie jakiejś ofiary, aby pokonać zło. Nieco inaczej jest natomiast w kryminale, gdzie osią fabularną jest rozwiązywanie zagadki, nie zaś wywodzący się z baśni schemat określany ogólnie mianem *quest*.

7/ Warto też przypomnieć, że forma podawcza *Don Kichota*, proza, była przed XIX wiekiem domeną piśmiennictwa nieartystycznego oraz literatury popularnej.

Fulińska Dlaczego literatura popularna jest popularna?

Rozejście się dróg literatury wysokoartystycznej i popularnej nastąpiło dopiero na początku ubiegłego stulecia. Miało ono, jak sędzę, dwie podstawowe przyczyny. Po pierwsze, ugruntowawszy swoją pozycję głównego gatunku (w sensie Todorowskiej klasy tekstów) epickiego, powieść – dzięki formie prozatorskiej znacznie bardziej elastyczna od swego poprzednika, eposu – zaczyna eksperymentować nie tylko ze swą strukturą, ale też z tak podstawowymi kategoriami-wyznacznikami epickości w ujęciu arystotelesowskim, jak fabuła i narracja. Powieść przełomu XIX i XX wieku zrywa z klasycznym modelem epiki (zwarta fabuła, trzecioosobowa narracja przeplatana przytoczeniami wypowiedzi postaci), a dzięki m.in. rozwojowi psychologii odkrywa także nowe obszary zainteresowań. Po drugie, w okresie międzywojennym następuje wyraźne upowszechnienie słowa pisanego, czytelnictwa rozumianego jako umiejętność czytania tekstu. Nowy, niewykształcony literacko odbiorca potrzebuje swojej literatury. W obrębie literatury popularnej zaczyna powstawać nowa jakość – literatura masowa: już produkowana w odpowiedzi na masowe zapotrzebowanie, choć jeszcze niekoniecznie nastawiona na zysk ze sprzedaży. Najczęściej powiela ona schematy literatury popularnej (a więc i dawnej literatury wysokiej), upraszczając je zarówno pod względem fabularnym, jak i językowym.

Pomiędzy tymi dwoma biegunami istnieje jednak jeszcze obszar neutralny: literatura, która nie idzie ani drogą eksperymentu, ani umasowienia, ale pozostaje wierna epickiemu klasycyzmowi, a także tematom, którymi zaczęła interesować się jeszcze w XIX wieku: zagadce kryminalnej, odkryciom naukowym i ich konsekwencjom. Zaczynają się krystalizować g a t u n k i literatury popularnej⁸. I to, jak sędzę, ma fundamentalne znaczenie dla jej rozwoju w XX wieku.

Zdradzony czytelnik szuka nowej kochanki
(i wpada w ramiona poprzedniej)

Gdy dziś czytamy w *Uwagach o powieści* José Ortegi y Gasset o *W poszukiwaniu straconego czasu*, iż „odrobina dramatyzmu – bo wystarczyłoby nam go bardzo mało – sprawiłaby, iż powieść ta stałaby się arcydziełem”⁹, to jako czytelnicy czy krytycy możemy jedynie się uśmiechnąć. Niemniej słowa te, wypowiedziane przez jednego z najznamienitszych humanistów XX wieku, stanowią zawartą w pigułce doskonałą odpowiedź na pytanie postawione w tytule. Kryzys tradycyjnej, konwencjonalnej powieści jest między innymi kryzysem wielkich narracji (do ostatnich jej

^{8/} Termin „gatunek” w tym rozumieniu używany jest przez filmoznawstwo, ale zaadaptowanie go na teren literaturoznawstwa, nawet tylko w odniesieniu do literatury popularnej, może być trudne i niekoniecznie trafne. Dlatego wymiennie będę się posługiwać terminem „formuła” (w domyśle: gatunkowa). Odwołuję się tu do rozważań jednego z najciekawszych badaczy problemu, Johna Caweltiego, który twierdzi, że konwencje gatunkowe, zwane przez niego właśnie formułami, są najważniejszym wyznacznikiem literatury popularnej. Por. J.G. Cawelti *Formuły, gatunki i archetypy*, przeł. A. Fulińska, „Znak” 1996 nr 10.

^{9/} J. Ortega y Gasset *Uwagi o powieści*, w: *Dehumanizacja sztuki*, Warszawa 1980, s. 346.

Szkice

twórców możemy zaliczyć w różnych kręgach językowych Josepha Conrada, Tomasza Manna, Marcela Prousta, Borysa Pasternaka, a więc pisarzy pokoleniowo przynależnych do modernizmu). Później postępująca personalizacja literatury (narracji) sprawia, że nie da się już opowiedzieć – ogarnąć narratorsko – wielkiej epickiej historii, takiej jak w wiekach dawniejszych. Nie oznacza to jednak, że czytelnik stracił zainteresowanie dla takich powieści – świadczą o tym chociażby przytoczone słowa Ortegi y Gasset, *notabene* zamieszczone w eseju mówiącym o wyczerpaniu formy powieściowej, uważanej przez autora za typową dla dziewiętnastowiecznego społeczeństwa burżuazyjnego i odchodzącą razem ze swą formacją kulturową.

Literatura artystyczna zatem, której sekunduje krytyka, zmuszona jest poszukiwać nowych ścieżek, a twórcy i krytycy awangardowi – podobnie jak ponad sto lat wcześniej romantycy – głośno mówią o odcięciu się od niewystarczających już konwencjonalnych środków wyrazu i konstrukcji. W rezultacie okres między awangardą międzywojenną a nową falą jest w sztuce wysokiej czasem eksperymentów formalnych, które w swych skrajnych przejawach prowadzą do całkowitej rezygnacji z próby „wymierzania sprawiedliwości widzialnemu światu” czy opowiadania historii (Robbe-Grillet), z jakkolwiek rozumianego moralizmu czy przesłania. Albo też w nowoczesnym rozumieniu *mimesis* pragnąc być wiernymi prawdzie ludzkiej psychiki, psychologii, biologii „rozbijają formę powieściową do granic aberracji”, jak pisał Maurice Blanchot o twórczości Joyce’a. Obecne zaś mało kto wierzy w stosowanie klasycznej genologii w odniesieniu do najnowszej literatury. Gdyby prawdziwa była Wölfflinowska teoria epok kultury, naturalną reakcją (czytelniczą, a w konsekwencji i autorską) na to powinien być powrót do konwencji – i poniekąd jest, tyle że w nikłym stopniu w literaturze wysokiej¹⁰.

Krytyka mitograficzna – obok strukturalizmu najbardziej pozytywnie nastawiona do literatury popularnej – upatruje początków twórczości literackiej w desakralizacji mitu, przekształcaniu go w opowieść, różnorako traktowaną przez różnych przedstawicieli tej szkoły. Antropologia czy etnologia idzie tu w sukurs, potwierdzając, że jedną z podstawowych potrzeb kulturowych człowieka jest powtarzanie mitycznych opowieści (rytuał), mówiących o najbardziej podstawowych sprawach, porządkujących chaos, tłumaczących otaczający świat, wreszcie – stwarzających światy pragnień, światy i bohaterów wyidealizowanych.

Jeśli *sine ira et studio* przyjrzymy się najważniejszym odmianom literatury popularnej: kryminałowi, fantastyce, westernowi a nawet do pewnego stopnia roman-sowi, zauważymy, że najważniejszymi archetypami leżącymi u ich podstaw są właśnie te związane z najgłębszymi pokładami mitologii: walka dobra ze złem (światła z ciemnością) i wprowadzanie/przywracanie ładu w świecie ogarniętym przez chaos. Jako archetypowa postać detektyw nie różni się od rycerza czy czarodzieja, Chandlerowski Marlowe nie różni się zatem od Tolkienowskiego Froda,

^{10/} Warto na marginesie zauważyć, że np. powrót do conradowskiego moralizmu realizuje się w niefikcyjnych bądź mniej fikcyjnych sferach literatury – eseju, poezji, literaturze faktu.

Fulińska Dlaczego literatura popularna jest popularna?

Wiedźmina Sapkowskiego, Bonda Fleminga, bohaterów *Przeminęło z wiatrem* – a jeśli spojrzeć dalej, ku obrzeżom kultury literackiej to również od bohaterów komiksów, takich jak Superman – wszyscy dążą bowiem do tego samego. Pomimo zróżnicowania ciężaru gatunkowego poszczególnych dzieł literatury popularnej, jej popularność – w sensie dosłownym – jest zakorzeniona głęboko w naszej zbiorowej nieświadomości.

Jednocześnie literatura popularna, podejmując tradycyjne wątki i tematy zaniedbane w pewnym momencie przez literaturę i krytykę artystyczną – jako niemodne, staroświeckie, ale też po II wojnie światowej na swój sposób skompromitowane, nie przypadkiem przecież Różewiczowski *Ocalony* poszukuje nauczyciela tych najprostszych, archetypowych rozróżnień – sięgnęła również do konwencjonalnych zasobów techniki epickiej, czy też może nigdy z nich nie zrezygnowała. Stało się tak dlatego, że opowiedzenie historii na miarę dawnych eposów nie jest możliwe w sytuacji, gdy autor-narrator rezygnuje ze swojej tradycyjnej roli w dziele literackim. Nie oznacza to oczywiście, że literatura popularna wyklucza możliwość narracji pierwszoosobowej – czy też narracji z punktu widzenia bohatera – ale pozostaje ona domeną narratora-protagonisty¹¹.

Nie można oczywiście w tym miejscu pominąć również funkcji rozrywkowej, która obok mitycznej była od samego początku funkcją epiki, czy też – by posłużyć się terminem lepiej odpowiadającym sytuacji naszych czasów – fikcji literackiej. Mimo iż być może z artystycznego punktu widzenia język (instrumentarium) klasycyzmu przeżył się, pozostaje on jednak najlepszym nośnikiem opowiadania – w sensie snucia opowieści. Co więcej – okazuje się, że tym językiem nadal da się mówić o problemach współczesności, nie rezygnując przy tym z atrakcyjności fabularnej. Nawet w niebranżowej prasie kulturalnej dają się słyszeć pytania, jak to się dzieje, że polskim pisarzem najlepiej reagującym na współczesne problemy jest Andrzej Sapkowski. W dziedzinie fikcji literackiej fantastyka – tym razem naukowa – wiezie prym, jeśli chodzi o zajmowanie się palącymi problemami z pierwszych stron zarówno periodyków naukowych, jak i prasy codziennej: inżynierią genetyczną, nanotechnologią, globalizacją i Internetem. Od międzywojennej antyutopii poczynając powieść fantastyczno-naukowa stawia fundamentalne pytania o istotę i sens człowieczeństwa we współczesnym świecie, o *conditio humana* w konfrontacji z coraz to nowszymi wynalazkami i osiągnięciami nauki.

Podsumowując – istnieją trzy podstawowe przyczyny popularności gatunków popularnych: związek z najważniejszymi archetypami ludzkości, klasyczna forma narracyjna i bezpośrednia reakcja na otaczający świat i problemy żyjącego w nim człowieka.

^{11/} Idealnym przykładem, który nie tylko spełnia wszelkie założenia formuły *fantasy*, ale nawet stanowi jej bardzo delikatny pastisz (nie przestając przy tym być atrakcyjnym dziełem formułowym), a ponadto wykorzystuje konsekwentnie i z artystycznym oraz fabularnym powodzeniem narrację personalną, jest cykl powieściowy D. Eddingsa *Belgariada* i *Mallorleon*.

Kłopoty to jej specjalność

Przedstawiony powyżej obraz jest, nie ukrywam, obrazem nieco postulatycznym. W świecie realnym bowiem nie mamy do czynienia z prostymi, jasnymi podziałami i uporządkowaniem. Przede wszystkim mocno zatarte są granice rozdzielające nie tylko literaturę popularną od komercyjnej, ale też od wysokiej (z tym że przepaść dzieląca literaturę popularną od komercyjnej jest znacznie większa niż literaturę popularną od wysokiej). Czy bowiem powieść, która świadomie żongluje piłeczkami, zarówno tradycji i konwencji literackiej, jak i kultury masowej (Kurt Vonnegut, Arturo Pérez Reverte) należy do literatury artystycznej czy popularnej? Zadne z powszechnie stosowanych kryteriów – estetyczne ani socjologiczne – nie jest w stanie dać tu jednoznacznej odpowiedzi. Co zrobić z faktem, że niektórzy z pisarzy *f o r m u ł o w y c h* (Chandler, Dick, Lem, Tolkien, Vonnegut) zyskują uznanie krytyki artystycznej ze względu na wagę problemów podejmowanych w swoich dziełach, jak również poziom artystyczny, miesząc się zarazem w obrębie konwencji wyznaczanych przez uprawiane *p o p u l a r n e f o r m u ł y*, dzięki czemu odbiorca tych formuł nie sięgający po literaturę elitarną nie odrzuca ich? Co więcej, ich dzieła nierzadko przekraczają granicę odbioru literackiego, z jednej strony spełniając kryterium socjologiczne literatury popularnej, z drugiej zaś – wywołując te style odbioru, które Michał Głowiński określa mianem alegorycznego, symbolicznego i instrumentalnego.

Odbiorca literatury popularnej stanowi osobny problem, niezwykle ciekawy jako zjawisko socjologiczne. Wstępnie można by wyróżnić trzy jego typy (nazwane tu na razie umownie): intelektualista poszukujący w literaturze konwencjonalnej rozrywki bądź ucieczki; miłośnik gatunków tropiący i zdolny ocenić wariacje na ten sam temat, nowe jego elementy i aranżacje; wreszcie odbiorca na najniższym poziomie świadomości literackiej i recepcyjnej, który w swoim wartościowaniu pomija całkowicie obiektywne kryteria artystyczne, takie jak umiejętność posługiwania się językiem, różnicowania języka postaci, tworzenia opisów przez danego autora. To ten ostatni typ odbiorcy, znajdujący się o krok od biernego konsumenta masówki, ale zgodnie z zasadami ekonomii najliczniejszy, kreuje negatywne nastawienie krytyki do literatury popularnej¹².

Skąd bierze się taka postawa odbiorcy, który bynajmniej nie musi być niewykształcony? Po części winna jest niewątpliwie szkoła, po części także krytyka. Literatura wysoka i jej krytyka poniekąd zdradziła czytelnika odwracając się od konwencji literackiej, a zarazem nie potrafiąc wychować sobie odbiorcy. Nagłe upowszechnienie czytelnictwa nie zdarzyło się po raz pierwszy w XX wieku, z tym że galaktyka Gutenberga, a następnie rewolucje XVIII wieku, wychowała sobie publiczność literacką: mieszczaństwo. Były to jednak czasy, kiedy rozrywkowej fikcji literackiej nie dzieliła od literatury elitarniej taka przepaść, jak dziś. Globalna wioska nie wychowała – i zgodnie z zasadą Pareto nie wychowa – silnego liczebnie od-

^{12/} Innym czynnikiem, z pewnością dość istotnym w Polsce, może być niestety skandaliczny poziom tłumaczeń i edytorstwa wielu skądinąd wartościowych książek.

Fulińska Dlaczego literatura popularna jest popularna?

biorcy literatury artystycznej, zaniedbała natomiast większościowego odbiorcę literatury konwencjonalnej (formulowej)¹³, oddając go na pastwę komercji. Jestem bowiem przekonana, że prawdziwym zagrożeniem kulturowym współczesnego świata nie jest literatura popularna, lecz literatura komercyjna, podszywająca się pod konwencjonalną, bądź też produkująca nie dające się porównać z oryginałami dalsze ciągi arcydzieł literatury formulowej¹⁴. Co więcej, odwrócenie się krytyki od literatury formulowej powoduje z jednej strony mniejszą dbałość części autorów o jej poziom artystyczny, z drugiej zaś sprawia, że przeciętny czytelnik zamiast ufać krytyce, wierzy reklamie, żywiąc przekonanie, iż krytyka namawia go do lektury czegoś, co dla niego jest nieciekawe lub niestrawne¹⁵.

Podobnie dzieje się nie tylko zresztą w literaturze; doskonałym przykładem równoległym jest muzyka. Po II wojnie światowej w muzyce poważnej do głosu dochodzą skrajni eksperymentatorzy: Stockhausen, Boulez, Cage, Xenakis, Penderecki, propagatorzy przede wszystkim zerwania z tradycyjnym systemem dur-moll, ale także z nowatorskim dodekafonizmem Schönberga, twórcy kierunków takich, jak serializm, aleatoryzm, sonoryzm, muzyka elektroniczna. Jaki jest tego skutek? Przede wszystkim odwrócenie się masowego słuchacza od muzyki poważnej, która pozbawiła go możliwości zaspokojenia prymarnej potrzeby: przyjemności z doznania estetycznego. Muzyka awangardowa stała się domeną specjalistów rozumiejących, na czym polega jej nowatorstwo, eksperyment – choć niekoniecznie poszukujących w niej doznań estetycznych. Dalszym rezultatem jest przejście konwencjonalnych technik muzycznych przez muzykę popularną, gdy zaś ta również odchodzi od tradycjonalizmu, przejmuje go najbardziej skomercjalizowana gałąź muzyki, w Polsce znana we wcieleniu disco polo. Tymczasem, co ciekawe, po latach eksperymentów, najnowsza muzyka poważna – między innymi zapewne w związku z utratą słuchaczy, ale także z obserwowanym również w literaturze wyczerpaniem awangardy i eksperymentu – powraca coraz śmielej do tradycji. Ostatnie utwory Pendereckiego, *Siedem bram Jerozolimy* i *Credo*, mimo niekon-

^{13/} Konwencjonalnej zarówno w sensie tradycyjnej narracji, jak i posługiwania się konwencjami fabularnymi, nazywanymi tu za Caweltem formułami.

^{14/} Najjaskrawszymi przykładami są *Powrót szakala* Jacka Oakleya kontynuujący wątki klasycznego *Dnia Szakala* Fredericka Forsytha i *Scarlett* Alexandry Ripley dopisująca jednoznacznie szczęśliwe zakończenie do *Przeminęło z wiatrem* Margaret Mitchell.

^{15/} Za efekt tego rodzaju uwarunkowań i reakcji uznać można po części popularność w Polsce takich autorów, jak William Wharton czy Paulo Coelho, którzy nie przynależą naprawdę do żadnego porządku: nie spełniają ani wymogów literatury artystycznej, ani też przyzwoitej literatury gatunków popularnych. Należy chyba uznać, że tworzą własną formułę i niszę powieści pseudointelektualnych; formułę, co istotne, nie dającą się ująć w strukturalne ramy koniecznych elementów fabularnych, funkcjonującą raczej w obszarze uproszczonej psychologii czy filozofii, *ersatzu* doznania intelektualnego. Zarazem atmosfera tworzona wokół tych autorów spełnia wszelkie kryteria sztuki komercyjnej, podobnie zresztą jak w przypadku serii J.K. Rowling o Harrym Potterze.

Szkice

wencjonalnej notacji, nawiązując z całą siłą do muzyki późnego romantyzmu i modernizmu: zwłaszcza Wagnera, Brucknera, Mahlera, Ryszarda Straussa.

Kolejnym ważnym problemem, jaki staje przed badaczem pragnącym przyjrzeć się zjawisku kultury popularnej synkretycznie i w miarę całościowo, jest zmiana percepcji tej kultury wraz ze zmianą perspektywy. To mianowicie, co niegdyś należało do kultury popularnej, po latach może zmienić status, zwłaszcza w powszechnym odbiorze. Sięgnę ponownie po przykład z dziedziny muzyki, tym razem dziewnastowiecznej. Dziś bez wahania zaliczamy Janów Straussów czy Giuseppe Verdiego do muzyki poważnej, tymczasem w swojej epoce pierwsi dwaj byli twórcami odpowiedników naszych musicali i muzyki tanecznej, Verdi zaś – a jeszcze bardziej nieco wcześniejszy Rossini – twórcą niemalże komercyjnym, tworzącym kolejne opery jak od sztancy, z nielicznymi przebłyskami wielkości.

Również w literaturze nie brak podobnie niejasnych sytuacji: chociażby noblista Sienkiewicz jako powieściopisarz spełnia wszelkie – estetyczne i socjologiczne – kryteria literatury popularnej w jej najpowszechniejszym ujęciu badawczym¹⁶.

Zwierciadło swoich czasów

Jest niewątpliwym paradoksem, że literatura konwencjonalna wymyka się współcześnie opisowi dokonywanemu z pojedynczej perspektywy. Myślę, że błąd popełniają ci badacze, którzy usiłują taką perspektywę odnaleźć, jako że próby opisu o charakterze estetycznym szybko wyczerpują swoje możliwości – można oczywiście opisywać poszczególne archetypy i stereotypy, wątki i topoty (przykład, jak to robić, dał Umberto Eco w książce *Superman w kulturze masowej*, a także Roland Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej opowiadań*), istotne, choć też na dłuższą metę jałowe, są opisy o charakterze strukturalnym lub morfologicznym. Ujęcie mitograficzne, jakkolwiek dające możliwość sięgnięcia głębiej niż estetyczne, również nie wyczerpuje problematyki zjawiska społecznego, jakim jest kultura popularna i jej funkcja. Z kolei perspektywa wyłącznie socjologiczna – lub samo badanie recepcji – mówi niewiele np. o wykorzystaniu dziedzictwa kulturowego.

Wydaje się, że potrzebna jest metoda eklektyczna, wykorzystująca obserwacje wszystkich wymienionych, antropologia kultury, która potrafiłaby zinterpretować funkcjonowanie w kulturze i społeczeństwie nie tylko poszczególnych utworów czy gatunków, ale także wykorzystywanych przez nie motywów i tychże przekształcenia – ujmowane w perspektywie zmian i zjawisk kulturowych towarzyszących powstawaniu poszczególnych utworów. I która miałaby świadomość, że literatura popularna jest wewnętrznie bardzo zróżnicowana i nie da się przykładać tych samych narzędzi, a tym bardziej terminów, do wszystkich jej podgatunków i odmian, która wreszcie posiadałaby świadomość ewolucji formuł (np. dlaczego

^{16/} Trudno ponadto przecenić wpływ świata kreowanego w powieściach Sienkiewicza na popkulturowe wizje przeszłości; dotyczy to głównie *Quo vadis*, które ukształtowało przede wszystkim hollywoodzki wizerunek antyku.

Fulińska Dlaczego literatura popularna jest popularna?

czarno-biały schemat jest coraz bardziej wypierany przez bardziej pesymistyczne półcienie?).

Nieodparcie nasuwa się tu też konieczność włączenia w obręb zainteresowań różnorodnych teorii recepcji, jako że dopiero zbadanie, na którym z wyliczonych przez Henryka Markiewicza¹⁷ poziomów procesu odbioru funkcjonuje literatura popularna w zależności od typu swojego odbiorcy, pozwoliłoby ustalić, w jakim stopniu twórczość ta funkcjonuje w świadomości czytelniczej jako element kulturowego *continuum*. Jednocześnie ciekawe wydałoby się odwrócenie Jausrowskiej koncepcji (zmiennosci odbioru dzieła w zmieniających się warunkach historyczno-społecznych) i przyjrzenie się diachronicznym mutacjom w obrębie formuł w zależności od tychże warunków – czyli odbiorowi przez autorów, a także ujęcie tej problematyki w synchronii warunkowanej geograficznie, społecznie czy politycznie.

Współczesna literatura popularna jest niezwykle wyczulona na aktualne problemy, dokumentując je czasem z precyzją godną dzienników (jak powieści dla młodzieży Małgorzaty Musierowicz). Przyjmując zaś багаż arystotelesowskiej poetyki – choć ewolucja poszczególnych formuł pokazuje powolną rezygnację z *decorum*¹⁸ – przyjęta również powinna być klasycznej literatury. Podobnie jak antyczny dramat – który również był nieustannym powtarzaniem znanych mitów i wątków – chce poprzez uwznioślenie lub przynajmniej zuniwersalizowane losy bohaterów postawić ich obok współczesnego człowieka, wyzwolić w nim litość i trwogę. Istotny problem polega na tym, że brak jej życzliwej krytyki, która umożliwiłaby dobór naturalny, eliminację twórców słabych. Bez takiej krytyki niewybredny lub niewyrobiony odbiorca skazany jest na słuchanie reklamy, a w rezultacie na lekturę rzeczy dobrych lub niekiedy wybitnych, które mogłyby mu utorować drogę do literatury elitarnej, przemieszanych chaotycznie z utworami bezwartościowymi, których pustka i banał również w jakimś stopniu stanowi odbicie kondycji duchowej naszej epoki. Epoki, w której również literatura sztuka pretendująca do miana elitarnej okazuje się czasem tylko efektowną, lecz pustą skorupą, starannie przy tym odartą z jakże niemodnych wzruszeń czy morałów.

W powieściach takich niepokoi mnie to, że gdy chodzi o zręczność, spostrzegawczość, dowcip i uczciwość, jest w nich wszystko, co powinno być w dobrej powieści. Ma określony temat [...], ostre, bezpośrednie wycucie obecnego życia. Bardzo trudno byłoby mi powiedzieć, czego jej brak, ale to właśnie, cokolwiek to jest, ważniejsze jest od wszystkiego, co

^{17/} H. Markiewicz *Odbiór i odbiorca w badaniach literackich*, w: *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

^{18/} Przykładem może być ewolucja *fantasy*, gatunku najbliższe związanego z literaturą wysoką, wiodącego bowiem swój rodowód m.in. z eposu rycerskiego. O ile archetypowy dla tej formuły *Władca Pierścieni* spełnia wszelkie wymogi stosowności i stylu wzniosłego (a zatem epiki w rozumieniu arystotelesowskim), o tyle wiele późniejszych utworów bazuje na porzuceniu tych cech i tworzeniu swoistej referencyjności wobec świata rzeczywistego poprzez zastosowanie stylu niskiego, pospolitych postaci, kolokwialnego języka.

Szkice

powieść zawiera... Może przyczyna tkwi w tym, że te książki pisane są bardzo szybko, jakby gorączkowo? Nie sposób odpowiedzieć – znaczna część literatury, która przetrwała długie lata, była tak pisana. [...] A może autorzy tych książek stosują całkowicie zapożyczoną technikę, a tym samym nie sprawiają wrażenia, że coś stworzyli, lecz raczej, że coś zrelacjonowali? [...] Przede wszystkim jednak sądzę, że tym powieściom brak treści emocjonalnych.

Ostatnie uwagi, które równie dobrze można odnieść do najnowszej literatury komercyjnej, słabej popularnej jak i wydumanej wysokiej, napisał w 1947 roku Raymond Chandler, autor powieści kryminalnych¹⁹.

^{19/} Cyt. za: R. Chandler *Mówi Chandler*, Warszawa 1983, s. 93-94.