

**Jacek Sobota**

**ORCID: 0000-0002-3588-8930**

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie  
Wydział Humanistyczny

Warmia and Mazury University in Olsztyn  
Faculty of Humanities

## **STRATEGIE ONTOLOGICZNE W WYBRANYCH UTWORACH LITERACKICH I FILMOWYCH**

### **Ontological strategies in selected litter and film works**

**Słowa kluczowe:** ontologia, strategię ontologiczne, ontologia praktyczna, *science fiction*, *fantasy*, powieść grozy, kryminał

**Key words:** ontology, ontological strategies, practical ontology, science fiction, fantasy, horror stories, criminal fiction

#### Streszczenie

Artykuł jest próbą nakreślenia różnych sposobów konstruowania światów w wybranych utworach literackich i filmowych. Roger Caillois i – nieco później – Stanisław Lem dokonali dość szczegółowego rozróżnienia metod kreowania literackich światów, ze względu na ich gatunkowe zróżnicowanie. Inaczej konstruowane są zasady rządzące rzeczywistością w utworach kryminalnych, inaczej w literaturze grozy, inaczej w *science fiction*. Owe „strategie ontologiczne” mogą być podyktowane również innego rodzaju – niż zróżnicowanie gatunkowe – przyczynami (tu szerzej będzie omówiona tzw. ontologia praktyczna).

#### Abstract

The article is an attempt to outline various ways of constructing worlds in selected literary and film works. Roger Caillois and – a little later – Stanisław Lem made a rather detailed distinction between the ways of creating literary worlds, due to their genre differentiation. The rules governing reality in criminal fiction are constructed differently, as well as they are constructed differently in horror literature and other than in science fiction works. These „ontological strategies” may also be dictated by reasons other than genres differentiation (the so-called practical ontology will be discussed in more detail here).

Zasadniczą tezą tego artykułu jest twierdzenie, że różne strategię twórcze, często pojmowane i przyjmowane bardzo pragmatycznie, wręcz instrumentalnie, przekładają się na konstrukcję światów przedstawionych w różnego typu utworach (już to literackich, już filmowych)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Oczywiście znane są wątpliwości związane z ontologicznymi sądami na temat rzeczywistości fikcyjnych. Choćby Józef Lipiec pisał: „Polem mego opisu ontologicznego jest byt realny. Obiektami (*quasi*-obiektami) nierealnymi (idealnymi, czysto intencjo-

To z kolei, na mocy niepisanego, ale stosowanego powszechnie prawa koherencji rzeczywistości kreowanych, niesie konsekwencje dalsze, formujące bądź deformujące losy fikcyjnych postaci owe światy zaludniających. Nie jest to teza ani nowa, ani też zaskakująca; znane są np. ustalenia Rogera Caillois czy Stanisława Lema na temat ontologii światów urojonych. Jednak wnioski wymienionych komentatorów dotyczą rzeczywistości fantastycznych; eksperymentowanie z formą niebyłych światów wydaje się czymś naturalnym, a nawet koniecznym. Tymczasem zasadnym wydaje się również rozpatrzenie z podobnego punktu widzenia fikcyjnych światów imitujących rzeczywistość znaną nam z doświadczenia empirycznego.

Zasadniczo jednak będę się w tym artykule zajmował wytworami ludzkiej kultury określanymi mianem „kultury masowej” albo też „kultury popularnej”. Wynika to z faktu wyraźniej się rysujących cech gatunkowych „przedstawicieli”, że posłużę się terminologią przyrodniczą, wytworów ludzkiego ducha akurat tego rodzaju. Pewne zgrubne uproszczenia w rysunku fikcyjnych rzeczywistości pozwalają wyraźniej dostrzec światotwórcze strategie pisarzy, reżyserów, scenarzystów.

Dobór „przedstawicieli” ma charakter arbitralny – materiału dowodowego jest niesłychanie dużo – starałem się wybierać znane raczej i popularne książki, filmy, seriale.

## Ontologiczne strategie

W swoim klasycznym już eseju *Od baśni do science fiction* (zamieszczonym w tomie *Odpowiedzialność i styl*) Caillois dokonuje istotnego rozróżnienia zakresu znaczeniowego pojęć: „baśń” i „fantastyka”<sup>2</sup>. Pomimo niewątpliwych pokrewieństw, różnice wydają się fundamental-

---

nalnymi, świadomościowymi, kulturowymi, czy jak jeszcze można inaczej je nazwać) nie zajmuję się w ogóle [...]. Mam generalne wątpliwości, czy którekolwiek z uznanych przeze mnie za ważne twierdzeń ontologiczno-realistycznych nadaje się do przeniesienia na teren niesamoistnego świata wytworów ludzkiego ducha” (Lipiec 1979: 5). Pomijam je jednak, choćby z tego względu, że wielu uznanych filozofów zajmowało się – nazwijmy to – „ontologią ludzkiego ducha”, właściwościami rzeczywistości wykreowanych sztucznie (np. Roman Ingarden, który będzie w tym tekście jeszcze niejednokrotnie przywoływany), argumentów jest więcej, poprzestańmy jednak na tym jednym.

<sup>2</sup> Pisałem o tym szerzej w mojej monografii zatytułowanej *Filozofia fantastyki*, w rozdziale poświęconym ontologii fantastycznej, tu relacjonuję tylko najważniejsze ustalenia (Sobota 2016: 19–40).

ne. Baśniowość ma być wedle tych ustaleń światem cudowności, który łączy się ze światem rzeczywistym, nie niwecząc w żaden sposób jego wewnętrznego ładu i nie niszcząc jego spójności; fantastyka natomiast jest manifestacją metafizycznego skandalu, rozdarcia, niezwykle, nieznośnym wręcz „wdarciem się” w tenże świat rzeczywisty. Paradoksalnie zatem niecodziennność okazuje się w baśniowej rzeczywistości codziennością. Jak trafnie zauważa Caillois, „w świecie cudowności fantastyka nie ma racji bytu” (Caillois 1967: 34). W świecie cudów niezwykłość traci swą moc, ponieważ staje się doświadczeniem powszechnym.

W fantastyce natomiast zakłada się niewzruszoność oraz integralność świata rzeczywistego, a to w jednym celu: by tym skuteczniej ją podważyć, zagrozić jej spójności i integralności. Jest to zatem rodzaj literackiego (albo filmowego) zabiegu, chwytu, który w znacznej mierze ma wymiar pragmatyczny, sztuczki wywołującej pożądany efekt. Zarazem przekłada się to na istotne konsekwencje dla imaginacyjnej ontologii świata przedstawionego w utworze fantastycznym.

Lem pogłębia jeszcze systematykę Caillois, akceptując jednak jej zasadnicze zręby. W opinii polskiego pisarza baśń klasyczna ma charakter całkowicie pozadoświadczalny, jest zupełnie odległa od codzienności; *science fiction* (fantastyka naukowa) zaś to kwintesencja empirii, specyficznie wzmocnionej dodatkowymi okolicznościami (widoczne cywilizacyjne tendencje bywają tu wzmożone ku wysokim bardzo rejestrom); opowieść niesamowita (*horror*) natomiast jawi się jakby „terenem przygranicznym”, gdzie lokalnie świat pozaempiryczny dokonuje swoistych „wylomów” w obowiązującej empirii – jest to zatem styk obu tych porządków. „Wedle ontologicznych jakości – pisze Lem – świat bajki jest jakby cały z ducha utkany; świat *science fiction* – z materii, a świat grozy – to strefa frontowa, wzdłuż której odbywa się wzajemne przenikanie i bitewne ścieranie tamtych światów” (Lem 1989: 93).

Autor *Cyberiady* dokonuje także bardziej szczegółowej analizy klasycznej bajki, wymieniając jej dodatkowe, a pominięte przez Caillois, cechy. Między innymi zwraca uwagę na ciekawą właściwość ontologiczną, jaką ma być „harmonia przedustawna wszelkich spełnień” (Ibidem). Świat bajkowy określa autor *Solaris* jako doskonały homeostat, który zmierza do równowagi. Zło i dobro rozdzielone są tu symetrycznie, zwieńczenia historii, czyli wyroki losu zapadają zgodnie z wagą przewin i zasług. Sprawiedliwość w świecie bajkowym działałaby na zasa-

dach podobnych grawitacji w rzeczywistości nam znanej. Jak w świecie empirycznym kamienie zawsze spadają, tak w świecie Czerwonego Kapturka niechybnie triumfuje dobro. Analogicznie co do zasady (bo co do wymowy puent obu typów historii analogii przeprowadzić już się w prosty sposób nie da), można rozpatrywać mity – tu również czytelnik ma do czynienia z niemal doskonałym homeostatem; tyle że takim, który urzeczywistnia zrządzenia fatum, losu. Pragnienia postaci mają tu znaczenie drugorzędne. W świecie tym ma się całkowitą, lecz subiektywną swobodę działania; Edyp – we własnym mniemaniu – czyni to, co uczynić pragnie, ostatecznie jednak zawsze okazuje się, że zrobił właśnie to, czego najbardziej zrobić nie chciał, choć niestety musiał.

Można chyba domniemywać, że w przypadku opowieści niesamowitych również da się zaobserwować pewien specyficzny rodzaj aksjologicznej determinacji. Przy całej swej nieregularności, przy tych spektakularnych „rozdarciach” kurtyny codzienności, *horrorem* rządzą jednak pewne reguły. Literatura, a także film grozy pouczają nas, że zaświat nie może zachowywać się całkiem chaotycznie – istnieją pewne ścisłe reguły zachowań duchów (zjawiają się o północy), wampiry miewają swoje ograniczenia (niechęć do czosnku, uczulenie na kąpiele słoneczne itp.). Tam, gdzie reguły gry są jasne, zło spotyka ludzi złych jako rodzaj sprawiedliwości wyrównawczej. W rezultacie niespodziewanie otrzymujemy moralitet; kiedy duchy nawiedzają bohatera *Opowieści wigilijnej* Dickensa – dzieje się to „po coś” i „za coś”.

Jako współczesną mutację dawnej baśni uznać możemy z kolei tzw. *fantasy* w licznych jej odmianach. Cóż odróżnia opowieść *fantasy* od baśni? Otóż w tej pierwszej możliwe są „zastrzyki losowości” – determinacja moralna nie paraliżuje fabuły i postaci w tym stopniu, co w baśni. Występują tu swoiste „obszary nieoznaczoności”, fabularne tereny niepodległe żelaznym baśniowym determinacjom aksjologiczno-ontologicznym.

Za przykład opowieści (na podstawie której nakręcono serial *Graceland*), w której ontologiczna stochastyka jest potraktowana z – *nomen omen* – nadzwyczajną determinacją, może służyć cykl *fantasy* *Pieśń ognia i lodu* Georga R.R. Martina. Otóż jest to fabuła, w której regułami świata rządzi zupełny przypadek, nie ma tu żadnych aksjologicznych rękoi, pozytywne i negatywne postaci zaludniające ową fikcyjną rzeczywistość traktowane są przez „ślepy” los z równą surowością, szlachetność pobudek zaś mogłaby stanowić jedynie gwarant

wewnętrznych spełnień i poczuć satysfakcji, w żadnym razie jednak nie zapewnia życiowego powodzenia. Oto – symptomatyczna z tego punktu widzenia – postać szlchetnego lorda Starka, który (zdobywszy swą postawą przychylność czytelników i widzów, wydaje się postacią dominującą fabularnie) ginie w początkowych partiach utworu. Później dochodzi do istnych hekatomb przeróżnych bohaterów i tylko niektórzy z nich zmartwychwstają. Co ciekawe, widzowie, którzy mają w zwyczaju utożsamiać się i „kibicować” wybranym postaciom, akceptują ów zabieg, być może wzmacnia on – paradoksalnie – poczucie realności owego fantasmagoryjnego świata.

Ingarden poświęcił rozdział swej książki, zatytułowanej *Szkice z filozofii literatury*, zagadnieniu schematyczności dzieła literackiego. Jednym z jego elementów ma być niedookreśloność świata opisywanego w dziełach literackich (Ingarden 2000: 41, 42 i nast.). Z jednej strony wynika to z niemożności literalnego opisanie świata rzeczywistego, a nawet jakiegoś jego fragmentu, w sposób pełny; z drugiej zaś strony taki zabieg „niepełności opisu” bywa rodzajem literackiej gry autora z wyobraźnią czytelnika, który wypełnia „ubytki” pozostawione w fabule z pełną premedytacją. Schematyczność dzieła wynika również z reguł gatunkowych. Podobnie jak bywa to w przyrodzie, w sztuce gatunkowość oznacza zestaw oczywistych cech, który wyznacza zarazem pewne ściśle określone zabiegi narracyjne, typy bohaterów itp. Jak trafnie zauważa Noël Carroll:

To, co krytycy potępiają, traktują jako słabość sztuki masowej – schematyczne powtarzanie – jest w istocie jej cechą konstrukcyjną, mającą zwiększyć zrozumiałość tej sztuki poprzez zaznajomienie publiczności z jej konwencjami. Co więcej, schematów stosowanych w sztuce masowej nie trzeba się uczyć wcześniej, rozumie się je już przy pierwszym kontakcie. Ich dalsze stosowanie i ciągle powtarzanie ma jeszcze bardziej zwiększyć zrozumiałość i przyswajalność sztuki masowej [...]. Jeśli dowolne dzieło sztuki masowej ma formę narracyjną, to zazwyczaj dysponuje wiarygodnym horyzontem oczekiwań dotyczącym tego, jaki kurs obiorą wydarzenia. Jak zauważyli krytycy sztuki masowej, tacy jak Adorno, w dziełach narracyjnych z obszaru sztuki masowej wiemy od razu, którym postaciom będziemy towarzyszyli do końca opowieści, które przeżyją, które wezmą ślub i tym podobne. Wiedza ta wynika ze schematyczności utworów sztuki masowej (Carroll 2011: 194–195).

Przyjrzyjmy się jednak raczej wyjątkom od reguł.

## Wyjątki od reguł. Ontologiczne paradoksy. Dziwny przypadek historii kryminalnych

Pewnym paradoksem trwale związanym z tworzeniem fikcyjnych rzeczywistości jest próba twórczego uprawdopodobnienia historii, które nigdy się nie wydarzyły, albo wręcz które nie mają prawa kiedykolwiek się ziścić. Anna Martuszevska w swej pracy poświęconej kategorii prawdopodobieństwa w powieści pisze, że wiele składników znanych definicji realizmu w sztuce można odnaleźć choćby w „cyklu Tolkiena o Hobbitach bądź w wielu powieściach czy opowiadaniach fantastycznonaukowych” (Martuszevska 1992: 78). W najbardziej nawet odległych od empirii opowieściach funkcjonuje bowiem zwykle linearna struktura narracji opartej na związkach przyczynowo-skutkowych. Muszą nawet i tu zachodzić reguły prawdopodobieństwa fabuły, rysunek postaci winien być – choć w ogólnym zarysie i dużym przybliżeniu – psychologicznie uzasadniony. Martuszevska pisze w tym kontekście o swoistym „pakcie prawdopodobieństwa” zawartym między czytelnikami i autorami utworów (Ibidem: 80). Stąd biorą się liczne zabiegi polegające na umieszczeniu w fikcyjnych fabułach kontekstu historycznego, znanych z dziejów postaci w tle, na cytowaniu fragmentów listów bądź pamiętników. Wszystkie te starania mają za zadanie maksymalnie zbliżyć fikcję do pozorów „prawdy”. Prawdy, która jest w różnego typu fabułach kategorią niezwykle „rozciągliwą” – pisze o tym obszernie Ingarden w cytowanym już tu dziele.

Z braku miejsca przytaczam tylko najistotniejsze rozumienia „prawdziwości” w dziele literackim. Otóż prawdziwość może być rozumiana jako: „wierność przedstawienia”, „przedmiotowa konsekwencja”, „odpowiedniość środków przedstawienia do przedmiotu przedstawionego”, „jako szczerłość i prawdomówność” (autora, dodajmy – również w dziełach o wyraźnie fikcyjnym charakterze), „wierność wyrażania się autora w sztuce” itp. (Ingarden 2000: 97–118). Uprawdopodobnianie całkowicie oddalonych od rzeczywistości historii przybiera czasem formy niepokojące. W *Mrocznym rycerzu*, ekranizacji przygód komiksowego bohatera – Batmana (dokonanej przez Christophera Nolana), rysunek ponurej rzeczywistości miasta-mołocha, charakterystyka psychologiczna zwyrodnialców (szczególnie psychopatycznego Jokera) – zyskuje wymiar tak realistyczny, że postać głównego bohatera w trykocie wydaje się ontologiczną niestosownością.

Autorzy dokonują również zabiegów mających za zadanie wywołać u odbiorcy uczucie konfuzji – oto rzeczywistość wyglądająca na baśniową jest skutkiem atomowej zagłady, a smoki okazują się zmutowanymi owcami. Można sobie też wyobrazić rzeczywistość, w której elementy niesamowite stają się nie tyle wyłomem ontologicznym w świecie przedstawionym, co wręcz rutyną i oczywistością. Tak jest w książce Kima Newmana *Anno Dracula* (za którego filmowy odpowiednik można by uznać serię *Underworld*) – wampiry są tu częściej spotykane niż ludzie. Inna rzecz, że w takim wypadku trzeba by chyba jednak dokonać innej gatunkowej klasyfikacji. Nie z *horrorem* mamy tu do czynienia, lecz raczej z opowieścią o socjologii, czy też może psychologii potworów. Nie inaczej jest w serialowym świecie *The Walking Dead* – gdzie powszechność żywych trupów skutecznie niweczy ich nadzwyczajność.

Lem podobne wariacje literackich gatunków uważa za formalne ograniczenie inwencji ich twórców. Utwór zaczynający się baśnią o losach królowej Śnieżki, która w trakcie fabuły przeistacza się w strzygę, by w finale okazać się ofiarą manipulacji genetycznych, rozsypuje się i formalnie, i ontologicznie. Autor *Cyberiady* postuluje dławienie takich nadmiarów – do końca utworu powinna, jego zdaniem, obowiązywać ta sama konwencja, która go otwierała; nazywa tę zasadę „prawem stabilizowania ontologii otwarcia” albo „zasadą inwariancji reguł literackiej gry”, by wreszcie – dobitniej – dookreślić ją mianem „tabu kazirodztwa kreacyjnego” (Lem 1989: 123).

Literatura i kinematografia spod znaku *science fiction* generują wątpliwości, które – za Dariuszem Brzostkiem – można by nazwać „utrata pewności ontologicznej” (Brzostek 2009: 148). Pisarzem bodaj najlepiej przedstawiającym w swej twórczości ową fundamentalną niepewność był amerykański pisarz Philip K. Dick. Jego pisarstwo miało być, wedle Lema, podporządkowane „strategiom schizoontycznym”<sup>3</sup> (Ibidem: 167). W noweli autora *Człowieka z Wysokiego Zamku*, zatytułowanej *Elektryczna mrówka*, bohater dowiadyuje się nagle, że jest maszyną imitującą w niemal doskonały sposób człowieka. Zaczyna eksperymentować ze swym oprogramowaniem, występując tu pod postacią perforowanej taśmy – nakłuwą ją, obserwując ze zdumieniem zmiany zachodzące

<sup>3</sup> Co oznacza to tyle, że Dick rzutuje na kreowane w swojej twórczości światy chaotyczne reguły umysłów bohaterów dotkniętych schizofrenią.

w otaczającej go rzeczywistości – przedmioty to pojawiają się, to znikają, zmieniają swe kształty, położenie, konfiguracje. Świat okazuje się solipsystycznym złudzeniem maszyny; jaki jest naprawdę – podmiot myślący nie może na ten temat stwierdzić niczego pewnego. Zdumiewająco tożsame pytanie z tymi, które zadawali sobie wielcy filozofowie – Platon, Kartezjusz, Leibniz, Kant.

Osobny przypadek stanowią opowieści kryminalne. Otóż w tego typu historiach zasady ontologiczne przedstawionych światów opierają się na mocnych determinizmach, związkach przyczynowo-skutkowych. By detektyw mógł wykryć zbrodnię, muszą istnieć jej przyczyny, a zbrodniarz powinien zostawić ślady/wskazówki, ułatwiające wykrycie wykroczenia. Zakłada się więc niewzruszoność świata i zarazem omylność zbrodniarza, bez której fabuła nie miałaby sensu. Jest to element jednej z wielu niepisanych umów, jakie są zawierane między twórcami filmów, książek, seriali a ich odbiorcami – świat kryminału powinien być skonstruowany przyczynowo – czytelnik, widz ma prawo odgadywać zagadkę zawartą w fabule na podstawie pozostawionych przez autorów znaków.

Owa racjonalność konstrukcji rzeczywistości opowieści kryminalnych bywa niekiedy jakby „rozcieńczana” poprzez kreację protagonistów o „irracjonalnych” osobowościach, a więc różnego typu ekscentryków, odmieńców, dziwaków. Już nieśmiertelny porucznik Columbo wydaje się człowiekiem dziwnym, natrętnym, mętnym, zdominowanym przez nieustannie wspomnianą, lecz nieobecną żonę, a przy tym wszystkim ukrytym geniuszem zapędzającym w kozi róg zbrodniarzy z potwierdzonym certyfikatem Mensy. Detektyw Monk cierpi na nerwicę natręctw. Książkowy (i nie tylko) Sherlock Holmes to ekscentryk, człowiek trudny dla swych współlokatorów, przy tym rozrywany nadmiarem bodźców płynących ze środowiska. Są to postaci niejako skonfrontowane z racjonalnością świata przedstawionego – ich odmienność stanowi kompozycyjny kontrapunkt dla całości dzieła. Zarazem, gdybyśmy się im przyjrzeni bliżej, gdybyśmy spróbowali spojrzeć na rzeczywistość ich oczami, rychło zorientowalibyśmy się, że mamy do czynienia z nieszczęśnikami, którzy płacą za swoje nieprzeciętne talenty bardzo wygórowaną cenę. Być może tylko osobowość niezwykła i nieszczęsna może wykryć racjonalne wzorce świata?

Co się jednak stanie, gdy związki przyczynowo-skutkowe w opowieści kryminalnej przestaną funkcjonować? Zadania destrukcji sen-

su intrygi kryminalnej podjął się Lem w dwóch swoich powieściach: *Śledztwo* i *Katar*, gdzie za zbrodniami, które sprawiają wrażenie popełnionych intencyjnie i planowo, odpowiada w istocie chaos, przypadek, prawo wielkich liczb.

Z kolei w „czarnych” kryminałach Raymonda Chandlera intryga kryminalna wydaje się mieć mniejsze znaczenie, na plan pierwszy wysuwa się bohater i tło obyczajowe – ponury, zły, zepsuty, zdegradowany świat. Rzeczywistość tych powieści jest skonstruowana dość schematycznie, w jakimś sensie można by ją uznać za inwersję konstrukcji baśni – wszystko tu działa przeciwko bohaterowi, jest przesadnie skrzywione aksjologicznie. W opozycji do tak zarysowanego tła mamy postać bohatera, nieśmiertelnego Philipa Marlowe’a, którego można by chyba określić mianem „etycznego nurka” zanurzającego się w nieetycznym środowisku, kogoś, kto przywdziewa akwalung moralnych zasad chroniących go od wpływu toksycznego otoczenia. Sam Chandler w słynnym eseju *Skromna sztuka pisania powieści kryminalnych* zamieszczonym w tomie *Mówi Chandler* tak opisuje postać detektywa:

To on jest bohaterem, on jest wszystkim. Musi być człowiekiem pełnym, człowiekiem przeciętnym, a jednak niezwykłym. Musi być – jeśli użyć wyświechtanego wyrażenia – człowiekiem honoru, z instynktu, nieuchronnie, wcale o tym nie myśląc, a już z pewnością nie mówiąc. Musi być najlepszym człowiekiem w swoim świecie i dość dobrym dla każdego świata. Nie obchodzi mnie jego życie osobiste; nie jest ani eunuchem, ani satyrem; myślę, że mógłby uwieść księżniczkę, ale jestem zupełnie pewien, że nie zhańbiłby dziewczycy. [...] Jego ostrość widzenia jest zdumiewająca, ale wymaga jej świat, w którym żyje. Gdyby było pod dostatkiem ludzi takich jak on, świat byłby miejscem, w którym można by żyć bezpiecznie, a zarazem miejscem dość ciekawym, aby żyć w nim było warto (Chandler 1983: 328).

Odległym wprawdzie (ale za to w linii prostej) krewnym Marlowe’a okazuje się tytułowy bohater serialu *Luther* – detektyw specjalizujący się w morderstwach irracjonalnych, które wydają się bezprzyczynowe, choć przecież takimi nie są – przyczyny tych zbrodni kryją się bowiem w powikłanych meandrach psychiki złoczyńców. Bohaterowie luźno opartego na faktach serialu *Mindhunter* borykają się z podobnymi problemami. Agenci FBI tworzący słynną „sekcję behawioralną”

dostrzegają oto gwałtowną przemianę rzeczywistości społecznej symbolizowaną (choć jest to oczywiście tylko jeden z wielu poziomów tej zmiany) zanikiem klasycznych, zracjonalizowanych motywów zbrodni. Narastający odsetek morderstw ma swe podłoże w psychologicznych meandrach i aberracjach, należy zatem zmienić podejście, spróbować zrozumieć pozornie niezrozumiałe.

Na tle innych opowieści kryminalnych pewną osobliwość stanowi serial *Twin Peaks* w reżyserii postmodernisty kina Davida Lyncha. Prowadzone w małomiasteczkowych realiach śledztwo w sprawie morderstwa młodej dziewczyny, Laury Palmer, przeistacza się stopniowo w dochodzenie w sprawie głębokiej natury rzeczywistości. Zewnętrzny polor małomiasteczkowej poczciwości podszyty jest zepsuciem, korupcją, złem. Mieszkańcy zdają się kolejną inkarnacją dr. Jekylla, który lokalnie transformuje w swe ciemne *alter ego*, czyli pana Hyde'a. Ale to tylko pierwszy poziom piekła, są jeszcze kolejne – agent specjalny FBI Dale Cooper „przebija się” do metapoziomu ontologicznego, do zła metafizycznego promieniującego na okolice Twin Peaks, degradującego jego mieszkańców, mutacyjnie zmieniającego wszystko i wszystkich nim dotkniętych. Metody dochodzeniowe Coopera coraz mocniej odbiegają od standardów, śledztwo opiera się na intuicji, a w końcu na misteryjnych wypadach poza zasłonę tajemnicy. Koszty tych poznawczych usiłowań okazują się bolesne – Cooper, detektyw aż do przesady etyczny, staje się w końcu nosicielem metafizycznej zarazy.

## Wyjątki od reguł czy reguła wyjątków? Osobliwości kreacji postaci serialowych

Twórcy filmowi (i nie tylko) nic sobie nie robią z nakazów i zakazów Lema, twórcze „tabu kazirodztwa”, czyli wymóg konsekwencji i koherencji w budowie fikcyjnego świata czy też konstrukcji postaci, zdaje się niewiele ich obchodzić. „Hybrydowość”, jak określa to zjawisko w swoim interesującym artykule o telewizji jakościowej Olga Szmidt, staje się cechą wyróżniającą pewien typ seriali (wymienia w tym kontekście *Twin Peaks*, *Sześć stóp pod ziemią* czy *Rodzinę Soprano*), które łączą w sobie wiele różnych gatunków, typów postaci, strategii twórczych, sposobów komunikacji itp. Szmidt pisze o metagatunku, w którym

istotniejsza od konwencji czy typu bohaterów jest strategia twórcza i odbiorcza (Szmidt 2017: 73).

Również seriale typu *Xena – wojownicza księżniczka* (gdzie widzieć się musi z nieustannym dysonansem poznawczym – zawodzą realia historyczne, zawodzi znajomość mitologii, postaci swobodnie przerzucają się współczesnymi wulgaryzmami) wydają się przejawem szerszego zjawiska, które określić można „ontologią praktyczną” albo „ontologią stosowaną” – twórcy dzieł dostosowują warunki kreowanej rzeczywistości do oczekiwań własnych lub – częściej – oczekiwań widzów/czytelników.

Jednym z przejawów opisywanego zjawiska jest funkcjonalna „nieśmiertelność” pewnego typu postaci popkultury, przywodząca na myśl bohaterów mitycznych, zawieszonych „poza czasem i przestrzenią”. Symptomatycznym z tego punktu widzenia przypadkiem okazuje się słynny agent 007, czyli James Bond. Jest to bowiem postać nieśmiertelna, pomimo braku jakichkolwiek właściwości za ową wieczną trwałość odpowiadających. Można go zranić, podlega zmęczeniu, czasem nawet sprawia wrażenie, że się starzeje, jednak nieodmiennie pozostaje nieśmiertelny. Bond przetrwał rzeszę aktorów go odtwarzających, ale zarazem jest to typ bohatera przeistaczającego się wraz ze zmianą warunków brzegowych, ducha czasu, oczekiwań publiczności (z tego też powodu nazywam jego nieśmiertelność „funkcjonalną”). W jakimś sensie, można chyba powiedzieć, że Bond dostosowuje się do zmieniających warunków oczekiwań publiczności, ewoluuje i stąd bierze się jego odporność na upływ czasu. Pewne cechy oczywiście pozostają (martini musi być wstrząśnięte, niez mieszane), ale inne ulegają zmianie. Można powiedzieć, że kolejni aktorzy odtwarzający rolę są dobierani jak elementy garderoby albo awatary w grach cyfrowych – w zależności od okoliczności, pory roku, pory dnia. Mieliśmy Bonda zimnowojennego samca–alfę (Sean Connery), mieliśmy Bonda uwodzicielskiego, znakomicie oddającego swobodną obyczajowo atmosferę lat 70. ubiegłego wieku, czyli Rogera Moore’a. Był Bond romantyczny i tragicznie zakochany, którego kreował aktor szekspirowski Timothy Dalton. Mamy Bonda realistycznego, „wymiętego”, brutalnego i zgorzkniałego – Daniela Craiga. Będziemy mieli... tu już otwierają się spekulacyjne pola – mówi się dużo o sprostaniu wymogom poprawności politycznej, Bonda być może odtwarzać będzie czarnoskóry aktor Idris Elba.

Również Umberto Eco podkreśla nieśmiertelność postaci popkulturowych:

W wielu popularnych seriach zdarza się, że bohaterowie nie mają określonego wieku i się nie starzeją. Na przykład nie jest określony wiek Supermana ani Little Orphan Annie (wokół jej wiecznego dzieciństwa powstało nawet wiele parodii), ani też wiek Fantoma, który przez mniej więcej pięćdziesiąt lat był zaręczony z Dianą Palmer. Pozwalało to autorom na umieszczenie ich w pewnej wiecznej terażniejszości (Eco 1996: 218).

Podobną Jamesowi Bondowi nieśmiertelnością odznaczają się bohaterowie serialowi. Marek Lubański przywołuje przykład *Dynastii*, zauważając jednocześnie, że

[...] jedną z podstawowych właściwości wielu telewizyjnych opowieści jest to, że postacie zaludniające serialowy świat przedstawiony, poza nielicznymi wyjątkami oczywiście, w zasadzie są nieśmiertelne. Rzeczywistość [*Dynastii* – J.S.], wykreowaną przeciw nie tylko dla udramatyzowania akcji, zdaje się cechować, nawet dominować nad innymi, jedna bardzo znamienna właściwość. Odnosi się bowiem wielokrotnie wrażenie, że oglądamy świat, w którym nie istnieje śmierć czy trwałe kalectwo (Blake raz traci wzrok, innym razem pamięć, ale je odzyskuje, Fallon doświadcza odwracalnego paraliżu). Mimo że bohaterowie są wielokrotnie wystawieni na śmiertelne niebezpieczeństwo, prawie zawsze wychodzą cało z każdej, nawet najgorszej opresji. Rozliczne zagrożenia istniejące w wymyślonym przez scenarzystów świecie, w większości wypadków zostają szczęśliwie pokonane i unicestwione. Absolutna nietykalność bohaterów zdaje się określać w wielu momentach fabułę i sposób prowadzenia akcji. Niemal wszyscy główni bohaterowie przeżywają jakiś straszliwy wypadek samochodowy, z którego w ostatecznej konsekwencji wychodzą bez uszczerbku na zdrowiu i urodzie. Wspomniana przed chwilą córka Blake'a Carringtona, Fallon, ginie co prawda w katastrofie lotniczej, zostaje nawet pochowana, jednak w odpowiednim momencie pojawia się żywa, a z czasem odzyskuje utraconą pamięć (Lubański 2017: 24).

Jak widać, w światach serialowych działa znakomicie ontologiczny system immunologiczny, rugujący nieszczęścia, a przynajmniej ich skutki, cementujący rany, tamujący upływ wirtualnej krwi. Gdyby spróbować opisać reguły konstrukcji kreślonych (z konieczności pobieżnie – pisał o tym w przywoływanej już tu opinii Ingarden) w serialach

rzeczywistości z punktu widzenia ontologii, znów należałoby odwołać się do pojęcia „hybrydowości”, choć tym razem w nieco innym kontekście. Lipiec pisze o dwóch sposobach ontologicznego przedstawiania rzeczywistości realnej:

Pierwszy z nich ujmuje rzeczywistość w oderwaniu od czasu, a więc w jakimś hipotetycznym momencie („punkcie czasowym”). Drugi – wkomponowuje czas w rzeczywistość, a więc ujmuje ją w trwaniu (w „dzianiu się”), czyli przynajmniej w jakimś odcinku czasowym.

Pierwszy sposób gwarantuje porządek strukturalny: oto byt jest systemem danych obiektów, każdy z nich jest jakościowo określony, posiada „istotę”, zachowuje tożsamość i stałe określone stosunki z innymi obiektami. Dominującym motywem takiej ontologii jest dowodzenie ontycznej harmonii.

Drugi natomiast wprowadza natychmiast nieporządek: jest coś, ale natychmiast przemienia się w coś innego; świat jest systemem obiektów zmieniających się (a może nawet systemem zmian), płynne są granice czasoprzestrzenne obiektów (a może obiektów wcale nie ma), nie ma sensu mówić o „istotach” obiektów, i o jakichkolwiek bezwzględnie stałych elementach i czynnikach. Dominuje w takich opisach ontologicznych poczucie dysharmonii bytu (Lipiec 1979: 28–29).

Otóż rzeczywistość w przywoływanych wyżej serialach byłaby kreowana na mocy zasad „ontologii hybrydowej”, łączącej w sobie cechy obu rodzajów ontologii opisanych przez Lipca. Z jednej strony mamy niewzruszone trwanie postaci fikcyjnych, z drugiej – ich „rozwój”, zmianę, uwikłanie w komplikacje fabularne; wszelkie jednak zmiany noszące znamiona trwałości i nieodwracalności są w fabule uchylane, rany zaś zasklepiane.

Widoczna jest również w fabułach serialowych tendencja degradowania realizmu konstrukcji światów, a także postaci zaludniających owe terytoria. Irrealizm dotyka nawet seriali kryminalnych, obyczajowych, melodramatów, a także, co wydaje się w większym stopniu oczywiste, tasiemcowych telenowel. Z grona seriali artystycznie spełnionych, w których igranie z realizmem wydaje się rodzajem świadomej gry z widzem, wymienilibym *Fargo*, *Breaking Bad*, na przeciwnym biegunie jakości (tu irrealizm może mieć charakter przypadkowy) plasują się telenowełe pokroju *Niewolnicy Isaury* czy też *Zbuntowanego Anioła*.

W serialu *Fargo* (opartym na motywach interesującego filmu braci Coenów pod tym samym tytułem) już na samym wstępie pojawia

się na ekranie adnotacja twórców informująca, że wydarzenia opisane w filmie są prawdziwe, natomiast nazwiska bohaterów zostały zmienione. Od razu wprowadza nas to w metafikcyjny charakter dzieła – rodzaj dość wyrafinowanej gry z widzem, ponieważ spiętrzenie niepodobieństw mnożących się w prowincjonalnych rejonach Minnesoty graniczy z eksplozją cudowności, w końcu zaś staje się stochastyczną bombą rozsadzającą losy bohaterów. Za przykład niech posłużą splątane dzieje młodego małżeństwa Blomquistów z drugiego sezonu serialu. On – twardo stąpający po ziemi pracownik sklepu mięsnego i ona – rozmarzona fryzjerka niezadowolona ze swej kondycji i chętnie uciekająca w świat marzeń, zostają poddani naprężeniom moralnym, których nie wytrzymują. Przypadkowe zdarzenie (przejechanie przez fryzjerkę pewnego prowincjonalnego gangstera) i próba ukrycia jego skutków generuje serię krwawych i absurdalnych zdarzeń, które pochłaniają mnóstwo ofiar. Małomiasteczkowa poczciwość łatwo i właściwie niepostrzeżenie, można by też powiedzieć, że zadziwiająco naturalnie i płynnie, przeistacza się w krwiożerczość (co w świetle znanych wyników eksperymentów Milligana czy Zimbardo nie wydaje się nieprawdopodobne psychologicznie, choć z pewnością jest przerażające).

Zadziwiający losy niewolnicy Isaury prześladowanej przez plantatora Leoncia są wyjątkowym wykładem niepodobieństw, uchybów racjonalności, niezbornych motywacji postaci. Niespotykany sukces komercyjny serialu (szczególnie w Polsce, kraju od egzotycznych plantacji oddalonym) daje jednak do myślenia. Lubański, odwołując się do Freudowskiej kategorii fantazmatu, daje ciekawą wykładnię fenomenu powodzenia owych tasiemcowych oper mydlanych: „Niezaspokojone pragnienia są siłami motorycznymi fantazji. Struktura fabularna wielu popularnych seriali telewizyjnych w tym kontekście może się właśnie jawić jako produkt wyzwolenia świadomych (tzw. snów na jawie) i nieświadomych marzeń. Ukształtowana w sposób fantazmatyczny narracja filmowa w wybitnym stopniu zdaje się sprzyjać procesowi projekcji i identyfikacji w trakcie odbioru” (Lubański 2017: 27). Innymi słowy seriale są projekcją „snów na jawie” i – jako takie – mogą (a nawet powinny!) zawieszać związki przyczynowo-skutkowe, logikę i koherencję przedstawionych światów i losów bohaterów je zaludniających. Bohaterowie „przeżywają za nas”, doznają wstrząsów i traum, które nas nigdy by nie spotkały (albo spotykają niezwykle rzadko), spełniają nasze marzenia, a także koszmary.

## Ontologia stosowana. Scenarzysta jako „kaleki bóg”

Niewątpliwie światotwórcze zabiegi w fikcjach literackich i filmowych mają charakter utylitarny – bardzo często bywają środkiem do osiągnięcia ściśle określonych celów. Najczęściej owa „ontologia stosowana” (albo też „ontologia praktyczna”) ma zadanie zaspokojenia pewnych potrzeb czytelników/widzów. Potrzeby te są różnorodne – mogą mieć charakter eskapistyczny (wówczas tworzy się światy fantasmagoryjne, którymi rządzi logika snu albo logika baśni); mogą być również rezultatem zapotrzebowania na realizm – wówczas imituje się rzeczywistość empiryczną wraz z jej ograniczeniami. Partycypowanie w takich urealnionych fabułach przypomina nieco zabiegi symulacji sytuacji skrajnych – widz (bądź czytelnik), utożsamiając się z postacią kreowaną w utworze, może zastanawiać się, w jaki sposób on sam zachowałby się w sytuacji np. moralnie dwuznacznej. Dochodzimy tu do – budzącej spore kontrowersje – funkcji wychowawczej sztuki (nie wchodząc jednak zbyt głęboko w jej ideologiczne uwikłania – jak choćby w przypadku niesławnego nurtu socrealizmu), przede wszystkim sztuki w wydaniu masowym. Jednym z zarzutów (o których już tu wspominałem) jest wypominanie sztuce masowej jej schematyczności, a także posługiwania się stereotypami np. w konstrukcji postaci (mogą to być stereotypy społecznie szkodliwe, rasistowskie, często nawet zupełnie nieintencjonalnie). Wielki apologeta sztuki masowej, Carroll, broni jej przed podobnymi zarzutami, posługując się przykładem znanego serialu *science fiction*, zatytułowanego *Star Trek* – emitowanego w amerykańskiej telewizji u schyłku lat 60. ubiegłego wieku. Otóż – pomimo schematów popkulturowych, sięgania po stereotypowe rozwiązania charakterystyczne dla piśmiennictwa *science fiction* – scenarzyści serialu opowiadają, paradoksalnie, o wielkiej zmianie społecznej. Jak słusznie zauważa Carroll:

Tymczasem wiele opowieści i stereotypów sztuki masowej mówi właśnie o możliwości zmiany społecznej. Wystarczy przywołać przykład serialu *Star Trek*. Oczywiście istnieje dyrektywa federacyjna nakazująca kapitanowi Kirkowi *et consortes*, by powstrzymywali się przed zakłóceniami porządku kulturowego panującego na planetach, na których się znaleźli. Jednak tematem wielu odcinków jest omijanie, a nawet – choć z ciężkim sercem – lekceważenie tej dyrektywy. Z odcinka na odcinek

okazuje się – rzecz można, z monotonią – że siły ucisku można pokonać dzięki wierze w wartości liberalnej demokracji. Z tygodnia na tydzień dotyka się w nim takich problemów jak rasizm czy autorytaryzm, sugerując, że można je przezwyciężyć dzięki odwadze i dobrej woli.

Nie jest to przy tym jakaś osobliwość serialu *Star Trek*, lecz właściwość, którą odziedziczył on z literatury *science fiction*, komiksów, filmów i tym podobnych. Możliwość rewolucji społecznej jest jednym z najczęściej występujących tematów w utworach *science fiction*. Wystarczy przypomnieć Bucka Rogersa czy Flasha Gordona. Opowiada o tym również cykl filmów pod tytułem *Planeta małp*, nie mówiąc już o *Gwiezdnych wojnach* (Carroll 2011: 92).

Na zakończenie odwołam się tym razem nie do twórczości krytycznoliterackiej, lecz literackiej Lema – otóż krytycy zajmujący się jego wielowymiarową twórczością dostrzegli powtarzający się w utworach autora *Solaris* motyw „kalekiego boga”, czyli istoty ułomnej (bywa, że człowieka), która bawi się swymi mocami kreatywnymi często w sposób zupełnie nieodpowiedzialny. W jednej z jego nowel, zatytułowanej *Ze wspomnień Ijona Tichego*, w elektronicznych skrzyniach „hoduje się” całe społeczności istot rozumnych i nieświadomych swej „niepełnej ontologicznie” kondycji, których istnienie bądź nieistnienie uzależnione jest od bardzo prozaicznych przyczyn (apokalipsą okazać się może np. przerwa w dopływie prądu). Jeśli dokonalibyśmy eksperymentu myślowego i utożsamili się z fikcyjnymi postaciami zamieszkującymi imagi-nacyjne światy, znaleźlibyśmy się nieoczekiwanie w sytuacji koszmaru porównywalnego temu z noweli Lema. A może jeszcze bardziej adekwatnym porównaniem byłoby przywołanie kondycji postaci nieszczę-snych androidów z serialu *Westworld* – zaprogramowanych, by ginąć ku ucieście publiczności, zamkniętych w czasowych pętlach powtarzalnych wrażeń; w jakimś sensie przypomina to również smutne losy postaci fikcyjnych.

Swoistym światotwórczym podręcznikiem, a więc podręcznikiem do „ontologii stosowanej” jest książka Lindy Seger zatytułowana *Doskonalenie dobrego scenariusza*. Kiedy autorka snuje rozważania na temat powoływania do istnienia postaci filmowych, dowiadujemy się, że ich funkcje można podzielić na pięć kategorii: pierwszoplanowe, drugoplanowe, nadające dodatkowy wymiar, tematyczne oraz dodające powagi i znaczenia (Seger 2012: 216). Że postać-katalizator, nazywana też postacią katalityczną, to każdego rodzaju postać (główna, drugo-

planowa, nawet mało znacząca), której rolą jest inicjować wydarzenia i pchnąć protagonistę w sam środek akcji (co brzmi dwuznacznie, ponieważ jako przykład przywołana jest w tym momencie pamiętna pani Robinson z *Absolwenta* w reż. Mike'a Nicholasa). Wreszcie pada tam następująca sugestia: „Zawsze gdy zajmujesz się tematem, który wymaga od publiczności zawieszenia nieufności na czas trwania filmu, spróbuj stworzyć bohaterów reprezentujących większość oczekiwanych punktów widzenia publiczności tak, żeby niezależnie od przyjętej postawy, widzowie czuli się szanowani i mogli utożsamić się z kimś, kto podziela ich zdanie” (Ibidem: 222). A co z szacunkiem wobec postaci? Oczywiście nie proponuję abolicji postaci serialowych, nie zalecam im buntu wobec kiepskich scenariuszy i niedysponowanych scenarzystów – ów już się w gruncie rzeczy dokonał w *Purpurowej róży z Kairu* w reż. Woody'ego Allena czy *Ucieczce z kina Wolność* w reż. Wojciecha Marczewskiego (szkoda, że ów bunt był również częścią scenariusza). Warto jednak zwrócić uwagę, że losy postaci filmowych i książkowych zależą od kalekich bogów-scenarzystów. Nie można oczywiście wymagać od kalekich demiurgów scenariuszy, by zachowywali się jak Aleksander Dumas, który uśmiercając (nieśmiertelnego przecież) Portosa, ronił obficie łzy. Zrozumienie postaci oznacza raczej zadbanie o jej koherencję wewnętrzną i zewnętrzną, o spójność jej motywacji, prawdopodobieństwo kreacji. Przywołajmy słowa Milana Kundery: „Postacie powieściowe nie żądają, by podziwiano je za ich cnoty. Żądają, by je rozumiano, a to oznacza co innego” (Kundera 2005: 19). Zrozumieć postać – wielka to sztuka.

## Bibliografia

- Brzostek D. (2009), *Literatura i nierozum. Antropologia fantastyki grozy*, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Caillois R. (1967), *Odpowiedzialność i styl. Eseje*, przeł. J. Błoński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Carroll N. (2011), *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przyłipiak, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Chandler R. (1983), *Mówi Chandler*, przeł. E. Budrewicz, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa.
- Eco U. (1996), *Superman w literaturze masowej*, przeł. J. Ugniewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Ingarden R. (2000), *Szkice z filozofii literatury*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Kundera M. (2005), *Zasłona*, przeł. M. Bieńczyk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.

- Lem S. (1989), *Fantastyka i futurologia*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Lipiec J. (1979), *Ontologia świata realnego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Lubański M. (2017), *Komercjalizacja fantazmatów? Psychoanaliza wobec fenomenu fascynacji (niektórymi) serialami telewizyjnymi*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Język, odbiór, interpretacja*, M. Cichmińska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła (red.), Instytut Polonistyki i Logopedii UWM, Olsztyn: 18–32.
- Martuszevska A. (1992), *Powieść i prawdopodobieństwo*, Wydawnictwo Universitas, Kraków.
- Seger L. (2012), *Doskonalenie dobrego scenariusza*, przeł. K. Długosz, Wydawnictwo Myśliński, Warszawa.
- Sobota J. (2016), *Filozofia fantastyki*, Instytut Filozofii UWM, Olsztyn.
- Szmidt O. (2017), *Czy telenowela może być jakościowa? Telewizja, hybrydowe gatunki i niepokalane poczucie*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Format, intertekst, adaptacja*, D. Bruszevska-Przytuła, A. Krawczyk-Łaskarzewska, P. Przytuła (red.), Instytut Polonistyki i Logopedii UWM, Olsztyn: 60–76.