

Polono - Italica

Fabrica Litterarum

2026, nr 1 (11)



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO



Polono - Italica

Fabrica Litterarum

2026, nr 1 (11)

... w odcinkach (digitalnie)

... in pieces (digitally)

... a pezzi (digitalmente)

Rada Naukowa

Przewodniczący

Luigi Marinelli – Università degli Studi di Roma „La Sapienza” (Włochy)

Członkowie

Luca Bernardini – Università degli Studi di Milano (Włochy)

Marek Bieńczyk – Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie (Polska)

Andrea Ceccherelli – Università di Bologna (Włochy)

Marina Ciccarini – Università degli Studi di Roma “Tor Vergata” (Włochy)

Grzegorz Franczak – Università degli Studi di Milano (Włochy)

Simone Guagnelli – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (Włochy)

Marta Herling – Istituto Italiano per gli Studi Storici (Włochy)

Krystyna Róża Jaworska – Università di Torino (Włochy)

Joanna Kisiel – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Laura Quercioli Mincer – Università di Genova (Włochy)

Aleksander Nawarecki – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Francesco Saverio-Perillo – Università degli Studi di Bari “Aldo Moro” (Włochy)

Bożena Shallcross – University of Chicago (USA)

Tadeusz Sławek – Uniwersytet Śląski w Katowicach (Polska)

Mikołaj Sokołowski – Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie (Polska)

Daniele Stasi – Università degli Studi di Foggia (Włochy)

Giovanna Tomasucci – Università di Pisa (Włochy)

Jan Zieliński – Universität Freiburg (Szwajcaria)

Kontakt

e-mail: fabricalitterarum@gmail.com
www.fabricalitterarum.com



Redakcja

Redaktorzy naczelni

Mariusz Jochemczyk (Katowice)

Miłosz Piotrowiak (Katowice)

Sekretarz redakcji

Ilona Chylińska (Katowice)

Honorowa członkini redakcji

Janina Janas (Bari)

Członkowie redakcji

Alessandro Ajres (Bari)

Agnieszka Bender (Lublin)

Tiziana D'Amico (Wenecja)

Andrea F. De Carlo (Neapol)

Ireneusz Gielata (Katowice)

Teodoro Katinis (Gandawa)

Anna Kisiel (Katowice)

Michał Kisiel (Katowice)

Agnieszka Kuniczuk (Wrocław)

Claudia Olivieri (Katania)

Gloria Politi (Salento)

Rosalba Satalino (Katowice)

Antonio Sciacovelli (Turku)

Redaktorzy tematyczni numeru

Tomasz Bielak, Mariusz Jochemczyk,
Miłosz Piotrowiak

Informacje

Redakcja pisma nie zwraca i nie odsyła Autorom tekstów niezamówionych. Nie prowadzi także elektronicznej ani tradycyjnej korespondencji w kwestii oznaczonej w zdaniu poprzednim.

Teksty w postaci pliku wraz z metadanymi prosimy przesyłać korzystając z platformy OJS UŚ: <https://journals.us.edu.pl/index.php/flit/login>.

Redakcja nie przyjmuje tekstów niespełniających wymogów formalnych.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany tytułów, skracania oraz redagowania tekstów, o ile nie wypacza to sensu oryginału.

Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna.

Spis treści

Wprowadzenie

(Tomasz Bielak, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak)

Artykuły i rozprawy



Paul Levinson | Fordham University

The Value of Binging in Streaming Serials. The Rise of the Third Golden Age of Television [Wartość oglądania seriali w trybie binge-streaming. Narodziny trzeciej złotej ery telewizji]



Michela Canepari | University of Parma

The Fragmented City and the Everyday Sublime: Multimodal Narratives of Ordinary Lives in *Building Stories* by Chris Ware [Pokawałkowane miasto i codzienna wzniosłość. Multimodalne narracje o zwyczajnym życiu w *Building Stories* Chrisa Ware'a]



Iryna Shylnikova | Università del Salento


Gogol' a puntate: evoluzione delle trasposizioni filmiche e televisive de *Le anime morte* [Gogol w serialach: ewolucja filmowych i telewizyjnych adaptacji *Martwych dusz*]





Anna Śliwińska | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu


Miss Austen – okruchy prawdy, fragmenty fikcji

-  **Mirosława Wielopolska-Szymura** | Uniwersytet Śląski w Katowicach
Koreański *storytelling* w odcinkach. Narracje kulturowe w serialowych produkcjach Korei Południowej

-  **Jakub Rawski** | Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie
Z punktu widzenia voyeur. *Dekalog, sześć* Krzysztofa Kieślowskiego


-  **Dariusz Piechota** | Uniwersytet w Białymstoku
Anetta Bogusława Strawińska | Uniwersytet w Białymstoku
Glamour zza żelaznej kurtyny. O *Lady Love* Bartosza Konopki


-  **Agnieszka Trzeźniewska-Nowak** | Uniwersytet w Białymstoku
Biały fartuch bez aureoli, czyli rozpad mitu lekarza i systemu opieki zdrowotnej na przykładzie serialu *Bez tchu (Respira)*

-  **Gloria Politi** | Università del Salento
Supereroi seriali: *Major Grom* e la costruzione di una mitologia nazionale russa post-sovietica [Serialowi superbohaterowie: *Major Grom* i tworzenie postsowieckiego mitu narodowego]

-  **Marco Arnaudo** | Indiana University
La poetica del frammento nel librogame italiano [Poetyka fragmentu we włoskich książkach-grach]

-  **Szymon Wróbel** | „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski
Nieświadomość ekranu albo zatarcie materialności

-  **Lucio Angelo Privitello** | Stockton University
Fatto (d)a Pezzi – Made from Pieces / Broken to Pieces [*Fatto (d)a Pezzi* – Zrobiony z kawałków / Rozbity na kawałki]

-  **Zenia Duell** | King’s College London
History... in pieces [Historia w odcinkach]

Varia



Angelo Lombardo | Ghent University

Teodoro Katinis | Ghent University

Retorica e dialettica nel *Cannocchiale aristotelico* (1670) di Emanuele Tesauro. Una prima indagine [Retoryka i dialektyka w *Cannocchiale aristotelico* Emanuela Tesauro (1670). Wstępne rozpoznanie]



Donatella Di Leo | Università degli Studi "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara

Satira e sentimento nazionale nella commedia russa del primo Ottocento: Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij [Satyra i nastroje narodowe w komedii rosyjskiej z początku XIX wieku: Szachowski, Zagoszkin, Chmielnicki]

Kronika



Jan Zieliński: Spod powieki. Sycylia (I)

Indice

Introduzione

(Tomasz Bielak, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak)

Articoli e dissertazioni



Paul Levinson | Fordham University

Il valore del binge-watching nelle serie in streaming. L'avvento della terza età d'oro della televisione



Michela Canepari | University of Parma

La città frammentata e il sublime quotidiano: narrazioni multimodali di vite ordinarie in *Building Stories* di Chris Ware



Iryna Shylnikova | Università del Salento

Gogol' a puntate: evoluzione delle trasposizioni filmiche e televisive de *Le anime morte*



Anna Śliwińska | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Miss Austen – Frammenti di verità, Frammenti di finzione



Mirosława Wielopolska-Szymura | Uniwersytet Śląski w Katowicach

Narrazione coreana in episodi: narrazioni culturali nelle serie televisive sudcoreane

-  **Jakub Rawski** | Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie
Da una prospettiva voyeuristica. *Dekalog, Sei* di Krzysztof Kieślowski

-  **Dariusz Piechota** | Uniwersytet w Białymstoku
Anetta Bogusława Strawińska | Uniwersytet w Białymstoku
Il glamour da dietro la Cortina di Ferro. A proposito di *X-Rated Queen* di Bartosz Konopka

-  **Agnieszka Trzeźniewska-Nowak** | Uniwersytet w Białymstoku
Camice bianco senza aureola: decostruire il mito del medico e il fallimento sistemico nella serie *Breathless (Respira)*

-  **Gloria Politi** | Università del Salento
Supereroi seriali: *Major Grom* e la costruzione di una mitologia nazionale russa post-sovietica

-  **Marco Arnaudo** | Indiana University
La poetica del frammento nel librogame italiano

-  **Szymon Wróbel** | „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski
Incoscienza dello schermo, ovvero l’obliterazione della materialità

-  **Lucio Angelo Privitello** | Stockton University
Fatto (d)a Pezzi

-  **Zenia Duell** | King’s College London
La Storia... a pezzi

Varia

-  **Angelo Lombardo** | Ghent University
Teodoro Katinis | Ghent University
Retorica e dialettica nel *Cannocchiale aristotelico* (1670) di Emanuele Tesaurò. Una prima indagine

-  **Donatella Di Leo** | Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara
Satira e sentimento nazionale nella commedia russa del primo Ottocento: Šachovskoj, Zagoskin, Chmel’nickij

Cronaca

 **Jan Zieliński:** Da sotto la palpebra. Sicilia (I)

Contents

Introduction

(Tomasz Bielak, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak)

Articles and Studies



Paul Levinson | Fordham University

The Value of Binging in Streaming Serials. The Rise of the Third Golden Age of Television



Michela Canepari | University of Parma

The Fragmented City and the Everyday Sublime: Multimodal Narratives of Ordinary Lives in *Building Stories* by Chris Ware



Iryna Shylnikova | Università del Salento

Gogol in Serials: The Evolution of the Film and Television Adaptations of *Dead Souls*



Anna Śliwińska | Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Miss Austen – Remains of Truth, Fragments of Fiction



Mirosława Wielopolska-Szymura | Uniwersytet Śląski w Katowicach

Korean Storytelling in Episodes: Cultural Narratives in South Korean Television Series

-  **Jakub Rawski** | Państwowa Akademia Nauk Stosowanych w Głogowie
From a Voyeur's Perspective: Krzysztof Kieślowski's *Dekalog: Six*

-  **Dariusz Piechota** | Uniwersytet w Białymstoku
Anetta Bogusława Strawińska | Uniwersytet w Białymstoku
Glamour from Behind the Iron Curtain. About *X-Rated Queen* by Bartosz Konopka

-  **Agnieszka Trzeźniewska-Nowak** | Uniwersytet w Białymstoku
The White Coat Without a Halo: the Demystification of Doctors and the Healthcare System Illustrated by a TV Series Titled *Breathless (Respira)*

-  **Gloria Politi** | Università del Salento
Serial Superheroes: *Major Grom* and the Creation of a Russian Post-Soviet National Myth


-  **Marco Arnaudo** | Indiana University
The Poetics of the Fragment in Italian Gamebooks


-  **Szymon Wróbel** | „Artes Liberales”, Uniwersytet Warszawski
Screen Unconsciousness or the Obliteration of Materiality

-  **Lucio Angelo Privitello** | Stockton University
Fatto (d)a Pezzi – Made from pieces / Broken to pieces


-  **Zenia Duell** | King's College London
History... in pieces

Varia

-  **Angelo Lombardo** | Ghent University
Teodoro Katinis | Ghent University
Rhetoric and Dialectic in Emanuele Tesauro's *Cannocchiale aristotelico* (1670).
A Preliminary Investigation

-  **Donatella Di Leo** | Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara
Satire and National Sentiment in Early Nineteenth-Century Russian Comedy: Shakhovskiy, Zagoshkin, Khmel'nitskiy

Chronicle

-  **Jan Zieliński**: Under the Eyelid: Sicily (I)

Wprowadzenie

Współczesne myślenie o opowieściach ma w wielu wypadkach formułę odcinków. Rozwój mediów elektronicznych, ekspansja serwisów streamingowych, wreszcie life-logowy model budowania wizerunku w mediach społecznościowych spowodował, że od dekady obszarem naszych eksploracji oraz modelem powszechnej ekspresji stał się fragment, odcinek, część, *trailer*, *teaser*, *sneak-peak*...

Możemy nawet stwierdzić wprost: myślimy i mówimy fragmentem, próbujemy „spakować” określone wydarzenia, praktyki codzienności w plik, folder, podczepić do zyskującego zainteresowanie trendu czy ciągu tagów. Nie wspominamy o tym, by po raz kolejny otwierać dyskusję zabarwioną wartościującym kolorem (dobrze/źle), ideologicznym akcentem („dramatyczna zmiana”) czy wreszcie fanowską ekstazą, bo zdajemy sobie sprawę, że nowość to interpretacja a nie stan rzeczy. Zaproponowaliśmy zainteresowanym badaczom temat „...w odcinkach”, bo dostrzegamy potrzebę swoistego powrotu i falsyfikacji ustaleń, które stały się elementem dyskursów medialnych, literackich, językowych na przełomie wieków i zdominowały zainteresowania badawcze (w tym – co istotne – studenckie) w pierwszej dekadzie XXI wieku.

Oczywiście, nasi Autorzy wspaniale podjęli to wyzwanie czy raczej: przyjęli propozycję, doskonale rozumiejąc, że nie chodzi w tej wstępnej ekspozycji o mnożenie bytów, a raczej o sygnalizowanie, że tendencje do budowania wielkich narracji i używanie totalizujących kwantyfikatorów nie tylko wyszły z mody interpretacyjnej, ale (co istotniejsze...) nie mogą być już one przydatne w regularnym opisywaniu otaczającej nas rzeczywistości. Kultura fragmentu, epoka odcinka stawia przed nami wyzwania badawcze – i (paradoksalnie!) nie jest to „nowość”, a raczej stabilizacja nurtów, kategorii badawczych, pomysłów interpretacyjnych wobec zjawisk

kulturowo rozpowszechnionych, zapoznanych, akceptowanych (*vide*: status streamingu w 2026 roku).

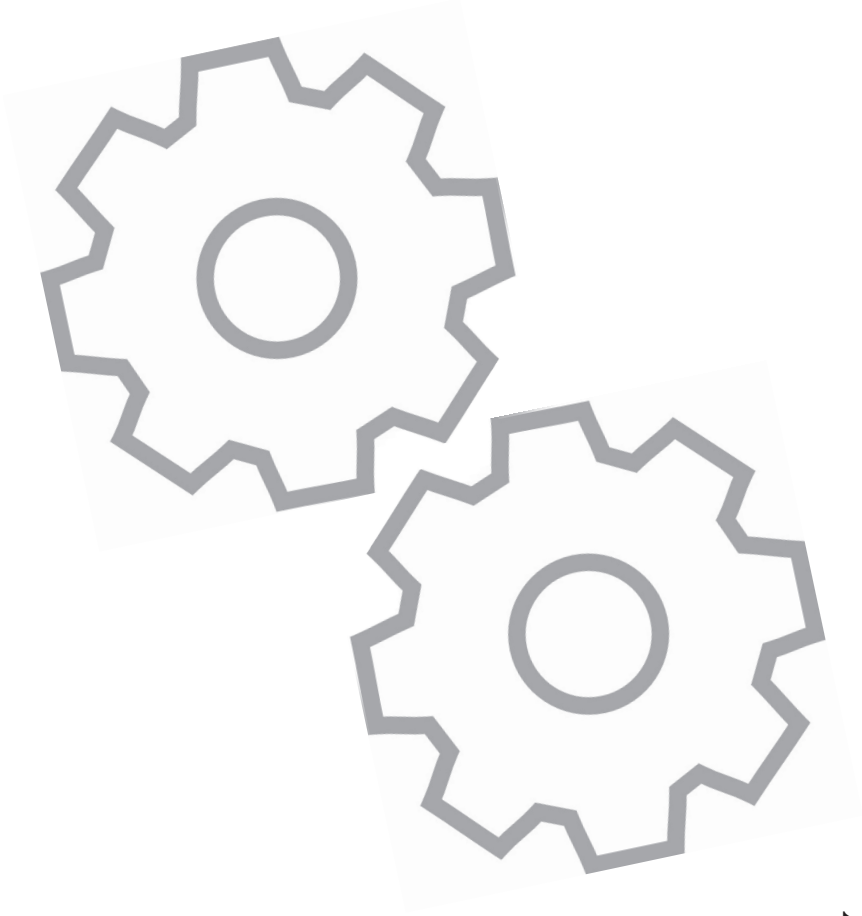
Możemy zadeklarować zatem, że przyjrzeni się nie tylko fascynacjom odcinkowym w różnych formułach i blokach „do rozpoznania”, uwzględniając przy tym perspektywę trzeciej dekady XXI wieku. Zastanowili się również, czy z tej „fanowskiej”, oddolnej inicjatywy wykształciły się jakiegokolwiek interesujące, nowe lub zrekonstruowane modele interpretacyjne, sposoby analizy tekstów kultury, ciekawe inspiracje do badań już o charakterze antologicznym czy nawet kanonicznym.

Reasumując: w pierwszym tegorocznym numerze „Fabrica Litterarum Polono-Italica” na linii warsztatowej i konstrukcyjnej działu głównego znalazły się „odcinek” i „odcinkowość” (jeśli taki zespół cech w ogóle istnieje) ujęte w najróżniejszych aspektach i przejawach kulturowej (komunikacyjnej, twórczej) aktywności. Interesują nas zwłaszcza te dzieła, które odnajdujemy w cyfrowym, serialowym, digitalnym „opakowaniu”.

Odrębny zestaw tekstowy przynosi sekcja *Varia*. Lokujemy tu studium śledzące relację między retoryką a dialektyką w *Cannocchiale Aristotelico* Emanuela Tesauro, a także artykuł analizujący tematykę rosyjskiej komedii satyrycznej powstałej na początku XIX wieku jako twórczy efekt prac trójki autorów: Szachowskiego, Zagoskina i Chmielnickiego.

W części *Kronika* publikujemy fragmenty prywatnego „dziennika sycylijskiego” Jana Zielińskiego – zapiski oznaczone formułą tytułową: *Spod powieki. Sycylia (I)*. To pierwsza część włoskich, intymistycznych notatek Autora. Kolejny blok tekstu zaprezentujemy w drugim tegorocznym tomie pisma.

Tomasz Bielak, Mariusz Jochemczyk, Miłosz Piotrowiak



ARTYKUŁY I ROZPRAWY

Paul Levinson

FORDHAM UNIVERSITY
e-mail: levinson.paul@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-5157-8772>

The Value of Binging in Streaming Serials The Rise of the Third Golden Age of Television

Abstract

The text explores the development of television, from broadcasting, through cable television, to streaming, identifying streaming as the culmination of television's third golden age. The author analyzes the economic and technological models of content distribution and their impact on the way series are consumed. A key theme is the comparison of streaming series to books, which allow content to be consumed at any pace and in any order. Particular importance is given to the practice of "binge-watching," as a form of consumption that best meets human cognitive and narrative needs. The text explores the tension between viewer preferences and the strategies of streaming platforms, which often revert to the episodic model for economic reasons. In conclusion, streaming is shown to be the most flexible medium, best suited to diverse ways of consuming audiovisual content.

Key words: TV streaming, binge-watching, media evolution, broadcast television, cable television, TV series

Parole chiave: streaming televisivo, binge-watching, evoluzione dei media, televisione generalista, televisione via cavo, serie televisive

Television is technically a century old – it was invented in the 1920s – but it did not become a mass medium until the late 1940s and early 1950s. It became so popular in that decade, that by the time of the JFK/Nixon debates in 1960, at least 90% of Americans who witnessed that debate saw it on television (the other 10 percent heard it on radio).

But the broadcast model of radio – each broadcast heard at a given time, according to a schedule, with no easy way to hear it again – was adopted by television. The names of the radio networks – CBS, NBC, ABC – were literally adopted by television. So was the economic foundation of broadcast media. Just as in radio, the programming – the news, the sports, the entertainment shows – were provided free of charge. The only cost to consumers was the money needed to buy the radio or the television set. So how did the networks earn their money? They made millions of dollars selling ads, broadcast before, after, and during the programming.

This made broadcast media similar to newspapers and magazines in their economic structure, and very different from books and motion pictures. Newspapers and magazines did, and still do, charge the consumer a price to purchase or subscribe, but they make the lion's share of their income through advertising. In contrast, books and movies cost the consumer money to purchase or see, but they contained little or no advertising (movies have in recent years increased display of ads, but only at the beginning of the movie, not during the film).

The Advent of Cable

Cable television began in the late 1940s and early 1950s as a way of providing television to consumers in areas that were too far away from the broadcasting centers and relay stations to receive the signals. State College in the state of Pennsylvania was too far away from either the big cities of Philadelphia or Pittsburgh to receive their broadcast signals, and cable was the solution for this college town. Though the programming was brought to the people of State College by wires rather than electromagnetic carrier waves, the content was exactly the same, including the commercials. In other words, residents of State College watched the same television programming on CBS, NBC, and ABC as the people in Philadelphia and Pittsburgh and their environs.

Original content on cable – programming that differed from broadcast television – began to enter the mainstream in the 1980s, with CNN for news and HBO for movies. At first, the movies shown on HBO were already available in movie theaters. Broadcast media had been including movies in their content since

the 1950s – the “Million Dollar Movie” on Channel 9 in New York City was a personal favorite of mine as a boy back then in New York City, where television consisted of both networks and local broadcasts – but broadcast media, concerned about FCC sanctions,¹ shied away from airing the “R”-rated movies that began appearing in theaters in big cities in the 1960s. HBO established itself and built its consumer base by including those kinds of movies in its programming, and in that sense it was indeed presenting content that could not be seen in broadcast media.

In the 1980s, HBO doubled down on distinguishing itself from broadcast television and began to differentiate itself from movie theaters as well by presenting films produced exclusively for HBO (such as *Murrow* in 1986). Even more significant for its impact on popular culture was its introduction, by the end of the next decade, of television series produced exclusively for HBO, such as *The Sopranos*, whose first episode aired in 1999. By its fourth season in 2002, *The Sopranos* had attracted more than 13 million viewers, and cable as a whole was drawing more viewers than broadcast TV, heralding a new golden age (TV Technology 2002).

The notion of a “golden age” of television indicated that a new kind of television had taken center stage, replacing a previous kind that was no longer on the cutting edge. Broadcast television, which in the 1950s had taken America by storm, finding a place in nine out of ten American homes, had ceded its vaunted imposing cherished position to cable.

The conception and distribution of television series on HBO, and soon after on other cable networks such as Showtime and the USA Network (which began as the Madison Square Garden Sports Network in 1977 and included commercials despite being a cable channel), moved television slightly closer to the book and one of its crucial properties: you could pick it up and read it anytime. A program on traditional broadcast television could be viewed more than once only if it was fortunate enough to be selected for broadcast again as a summer re-run. The introduction of Betamax and VHS in the mid-1970s allowed viewers to record a television show and watch it any time after that, but this required the reviewer to purchase an expensive piece of additional equipment. HBO began to eliminate that need by making episodes of “The Sopranos” and its other shows available to watch more than once a week.

HBO was doing this with more than a dozen shows in 2013, but by then – February 1, 2013, to be exact – Netflix had put up all 13 episodes of what would be the first season of *House of Cards* all at once, and viewable any time and as many

¹ I think the FCC – the Federal Communication Commission – was unconstitutional from the day that it was created in the Communications Act of 1934. It was upheld as constitutional in a Supreme Court decision in *NBC v. the United States* in 1943, but it blatantly violates the First Amendment’s prohibition on the government’s regulation of speech or the press; see Levinson 2006, 2025 for more.

times as the viewer desired. Just as cable had replaced broadcast TV as the most exciting way to watch television, streaming was on the way to doing that to cable.

The Pleasures of Streaming

If we count the beginning of cable television as State College, Pennsylvania, it took half a century for cable to surpass broadcast TV in viewership. Even if we start with CNN and HBO in the early 1980s, it still took about two decades for broadcast television to be pushed into second place. Streaming television, initiated in a major way by Netflix and soon joined by Amazon Prime, Hulu, Apple TV+, Paramount+, and other platforms producing original programming, cut down the time to a little more than ten years. By May 2025, the number of viewers of streaming television exceeded the combined audiences of cable and broadcast television (Hazard Owen 2025; see also Levinson 2009, 2015).

And there were other benefits. The most important is what I would call the benefit of books, which I have already touched upon above. The progress of technology is notoriously uneven. Not every step forward in the evolution of media incorporates all the advantages of its predecessors. The new medium survives and thrives if it is a net gain on what was in use before. It does not have to be a complete gain. Electrical media provided what at the time seemed miraculous: the ability to transmit information from one place to another, regardless of how far apart on the planet, instantly (as the telegraph did and then the telephone did and still does), and then to millions of people at the same time (as the mass media of radio and television do). They were incredible improvements over the previous medium of print. But they also lost some very valuable characteristics that printed media had and still have: texts can be read as quickly or as slowly as desired, and as many times as one wishes.

The book, in particular, is usually divided into chapters, with convenient places to put the book down on the table or back on the shelf if desired. Printed series of news stories that appear in newspapers, and news and fictional stories magazines, do that too, and so did the series that appeared on television (or were listened to on radio). But series on broadcast television were an oddity: they did not allow the viewer to continue to the next chapter, nor to see the episode again until the summer rerun – or often, never again at all. Cable, as we have discussed, improved on that slightly.

Streaming television, however, improved upon that limitation of broadcast TV completely. Books with chapters that could be read at a pace determined by

the reader were, in some way, an expression of what our brains were hardwired to crave. Otherwise, why would television, after two earlier eras, have evolved to do the same as books, offering the same pleasures of pausing for contemplation or speeding ahead to reach the climax of the story?

But the forces of the marketplace, driven not just by what our brains and hearts want, but by the quest to make money, are powerful indeed. As streaming viewership increased during the COVID years, Netflix, Amazon Prime, and other streamers noticed that many viewers would pay for a subscription long enough to watch a desired series as quickly as possible and then cancel their subscription to do the same on another platform. All of them, except Netflix, reverted to the broadcast and cable television models of releasing one episode of a series per week. In this way, viewers who subscribed to the streamer to watch a particular series would stay subscribed to the streamer for at least a few months. People like me complained, as I did in my reviews.² But money speaks louder than words. Netflix continues to usually stream all episodes of a new series or a new season of a continuing series all at once (though it sometimes splits a season in half). But Amazon Prime, Apple TV, HBO Max, and all the other streamers dole out the episodes of their series one by one (they occasionally offer three episodes at the beginning of a series).

Yet the memories of television series that debuted with all episodes presented like the chapters of a book remain, or can be experienced again any time on Netflix. And once a season of a series has been released on any of the streaming services, it usually remains online in their entirety, where it can be watched all at once or at any pace the viewer prefers. In other words, once an entire season of a series has been presented one episode at a time – like a series on broadcast television – a kind of magic occurs: the series suddenly becomes like a book, with all its reading properties.

It is easy to forget that, as I pointed out and explained in my doctoral dissertation, *Human Replay: A Theory of the Evolution of Media* (1979),³ written on the eve of cable's breakthrough into hundreds of millions of American homes, media evolve in response to human needs. Among the most fundamental of our needs regarding information is the ability to take it in at the pace that works best for us, that most serves our need to understand and enjoy the stories presented on our screens. Different people have different preferences. Some like to savor each episode before moving on to the next, while others relish getting caught up in an escalating narrative that keeps us awake until the early hours of the morning. Many of us feel both

² See, for example, my reviews of *Your Honor* (on Showtime's streaming service), *The Ark* (SYFY Channel) and *Citadel* (Amazon Prime Video); see Levinson 2020, 2023a, 2023b.

³ I published *Human Replay* as a book (Levinson 2017) with a new page of "Notes from the Author" at the beginning.

of those ways at different times. Streaming television series are a rare medium that satisfies the wide variety of viewing motives and habits that biological evolution has given us.

References

- Cable now gets more viewers than broadcast TV* (2002). <https://www.tvtechnology.com/news/cable-now-gets-more-viewers-than-broadcast-tv> [access: 21.01.2026].
- Hazard Owen Laura (2025): *Streaming is now the main way people watch TV*. <https://www.niemanlab.org/2025/06/streaming-is-now-the-main-way-people-watch-tv/> [access: 18.01.2026].
- Levinson Paul (1977/2017): *Human Replay: A Theory of the Evolution of Media*. Connected Editions, New York.
- Levinson Paul (2006): *The flouting of the First Amendment*. "Explorations in Media Ecology," vol. 5 (3), pp. 199–210.
- Levinson Paul (2009): *The new golden age of television roars back*. <https://paullevinson.blogspot.com/2009/01/new-golden-age-of-television-roars-back.html> [access: 21.01.2026].
- Levinson Paul (2015): *Beau Willimon at Fordham*. <https://paullevinson.blogspot.com/2015/03/beau-willimon-at-fordham.html> [access: 21.01.2026].
- Levinson Paul (2020): *Your Honor 1.2: "Today is yesterday."* <https://paullevinson.blogspot.com/2020/12/your-honor-12-today-is-yesterday.html> [access: 21.01.2026].
- Levinson Paul (2023a): *The Ark 1.9-1.12: Real science fiction*. https://paullevinson.blogspot.com/2023/05/the-ark-19-112-real-science-fiction.html?utm_source=zen.yandex&utm_medium=article&utm_campaign=article_body [access: 21.01.2026].
- Levinson Paul (2023b): *Citadel 1.1-1.2: Memories and questions*. <https://paullevinson.blogspot.com/2023/04/citadel-11-12-memories-and-questions.html> [access: 21.01.2026].
- Levinson Paul (2025): *The relevance of McLuhan to our current world*. <https://paullev.substack.com/p/the-relevance-of-mcluhan-to-our-current> [access: 19.01.2026].


Abstrakt

Wartość oglądania seriali w trybie binge-streaming Narodziny trzeciej złotej ery telewizji

Tekst przedstawia rozwój telewizji od nadawania broadcastowego, przez telewizję kablową, aż po streaming, wskazując ten ostatni jako kulminację trzeciej złotej ery telewizji. Autor analizuje ekonomiczne i technologiczne modele dystrybucji treści oraz ich wpływ na sposób odbioru seriali. Kluczowym wątkiem jest porównanie seriali streamingowych do książek, które umożliwiają odbiór treści w dowolnym tempie i kolejności. Szczególne znaczenie przypisano praktykom „binge-watching” jako formie odbioru najlepiej odpowiadającej ludzkim potrzebom poznawczym i narracyjnym. Tekst pokazuje napięcie między preferencjami widzów a strategiami platform streamingowych, które często wracają do modelu odcinkowego z powodów ekonomicznych. W konkluzji streaming zostaje ukazany jako medium najbardziej elastyczne i najlepiej dostosowane do zróżnicowanych sposobów konsumpcji treści audiowizualnych.

Słowa kluczowe: streaming telewizyjny, binge-watching, ewolucja mediów, telewizja broadcastowa, telewizja kablowa, seriale telewizyjne

Michela Canepari

UNIVERSITY OF PARMA
email: michela.canepari@unipr.it
 <https://orcid.org/0000-0002-7285-8503>

The Fragmented City and the Everyday Sublime: Multimodal Narratives of Ordinary Lives in *Building Stories* by Chris Ware

Abstract

This article analyses the structural fragmentation of Chris Ware's *Building Stories* (2012) and its implications for the construction of character identity. Delivered as a boxed collection of disparate printed materials, Ware's work exploits intratextuality and collage to challenge conventional storytelling. By so doing, it encourages a non-linear and participatory reading experience, as readers are asked to assemble their own story. Drawing on a multimodal analytical framework, this study aims at analysing how the fragmentation of the graphic narrative functions as a representational strategy that reflects and reinforces the characters' fractured identities and fragmented perceptions of everyday reality, while identifying the *fil rouge* that connects the various pieces that make up the work in its entirety.

Key words: graphic novel, non-linear narrative, fragmentation, multimodality, participatory reading

Parole chiave: romanzo grafico, narrazione non lineare, frammentazione, multimodalità, lettura partecipativa

1. Introduction

Building Stories, by American cartoonist Chris Ware, is less a book in the traditional sense and more an intricately crafted, boxed collection of printed matter that demands to be explored and assembled in order to constitute a graphic novel. It is an extremely ambitious work, delivered in a 30 x 42 x 5 cm box, which took the author ten years to complete, and which was partially published in Ware's comic book series *Acme Novelty Library* (#18, 2007), to be published as a complete graphic novel in box form in 2012.

It is certainly a work that defies easy categorization, since the narrative is told through a multitude of formats designed for non-sequential reading: newspapers, books, booklets, pamphlets, flipbooks and fold-out boards.

The plot revolves around three characters who live in the same building, and readers are encouraged to create their own narrative by arranging the pieces, constructing a personal journey through the building's history and the intertwined lives of its inhabitants, effectively becoming the architects of their own story. Each piece offers a different perspective on the lives of the residents of the three-story Chicago building: an unnamed woman who in her childhood suffered the loss of the lower half of her left leg in a boating accident (Worden 2012) and who sees herself as a failed artist (Roeder 2012), a couple who constantly argues, and the elderly landlady on the first floor.

Ware's meticulous craftsmanship, coupled with his profound understanding of graphic storytelling, transforms these seemingly ordinary lives into a poignant, multi-layered canvas. *Building Stories* is not simply a collection of narratives: it is a profound meditation on memory, loneliness, loss, and the quiet dramas of everyday existence. In particular, the one-legged female protagonist, who remains unnamed throughout the different texts included in the box, introduces the issue of disability (caused by the loss of one limb) and accessibility.

Loss and fragmentation are actually at the heart of this work, and this is also epitomized by the comic originally published by Ware in the *McSweeney's iPad* app in September 2011 as "Touch Sensitive," where glass-helmeted people from the future watch the second-floor residents of *Building Stories'* central apartment building (the couple on the verge of breaking up mentioned above), with the aid of technology that can read, as Worden (2012) maintains:

"memory fragment[s]" from an "area's consciousness cloud." This is, I think, less a whimsical comment on the future than it is an articulation of *Building Stories'* fundamental worldview – that our lived experiences and habits, understood generally as a sequence of losses, will outlive each of us. Loss remains

accessible to others, just as buildings do after their current inhabitants move out or pass on.

It is precisely these fragments, and the losses they inevitably imply, that constitute the narrative matter of *Building Stories*.

2. Literary and Non-Literary Resonances

Upon approaching Ware's work, it is impossible not to be reminded of some of the experimental authors who, in both French and British post-war fiction, attempted, through a joyful and playful investigation of the possibilities that language can offer, to break away from conventional realist modes of writing, and encouraged readers to oppose the passivity inherent in Realism in order to participate actively in the construction of the text's meaning. This aspect is certainly pivotal in the work of the group OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), the group founded by Queneau and François le Lionnais in 1960 with the aim of exploring the possibilities not only of language but also of narrative organization.

Ware's work shares other features with the *nouveau roman* that developed in France during the post-war period: for example, the abandonment of the chronological structuring of the narrative, and its subsequent discontinuity – which is implied by the fact that Ware's narrative can be assembled in any order; the desire to wake readers up, to make them actually read the words on the page and the willingness to shatter readers' mode of reading and the passivity implicit in the Realist type of narrative; the replacement of the well-rounded characters of nineteenth-century fiction with anonymous characters, which prevents the name from fulfilling the function it held in Realist fiction – epitomized by the failed artist woman, who remains unnamed throughout *Building Stories*.

Moreover, although British writers did not accomplish the same break with Realism achieved by the *nouveaux romanciers*, many writers of the 1960s, while not dispensing completely with the conventions derived from nineteenth-century modes of writing, began to question them, assuming a different attitude to such established elements of fiction as the plot and the character. Hence, even though they retained an undertow of humanist Realism, they began to inquire into the concepts of history and reality, exploring and evaluating fictionality *per se*.

In this panorama, the work produced by B. S. Johnson is exemplary, and presents elements that make it close to Ware's work. Johnson, who considered the modes of the nineteenth-century novel exhausted and, in the Introduction

to his *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs?* (1973), declared that the contemporary narrative should account for the dramatic and chaotic changes that reality has undergone since the previous century, breaks through conventional ways of structuring narrative by interrupting the fictional illusion dear to the Realists of the previous century and self-reflexively referring to the problems he had to face in his writing. Furthermore, the typographical devices he employed – such as the organization of the text in two columns and the insertion of blank pages within the text (*Christie Malry's Own Double Entry* 1973) or punching holes in his pages (*Albert Angelo* 1964) to let the meaning “flow” – emphasize the very different nature that concepts such as fiction and reality acquire in his works. In particular, he too – in his attempt to make the reader participate in his writing – in *The Unfortunates* (1969), obliged readers to arrange the pages of the novel itself, which he presented in a box containing twenty-seven loose bundles of papers, an aspect which of course reminds of the structure Ware gave to his work.

At the same time, *Building Stories* recalls certain experiments of the French OuBaPo, namely the *Ouvroir de Bande dessinée Potentielle* (roughly translated as “workshop of potential comic book art”), the comics movement founded in 1992 by a group of French cartoonists who often frequented the artists’ studio Nawak in Paris in an attempt to push the boundaries of the medium, and who modelled their movement on the literary movement OuLiPo mentioned above.

Despite these influences, Ware’s work stands out for its originality, precision and the author’s meticulous use of both visual and verbal language, which enable him to produce a profoundly moving reflection on humanity.

As analysed in more detail below, Ware’s work – which addresses themes such as memory and parenthood – also recalls, from a stylistic point of view, artists such as the Belgian Hergé and his *Tintin* (1929–1983), as well as what Rapioti (2022) defines “the great masters of American strip cartoons,” including Schulz’s *Peanuts* (1950–2000). Similarly, the influence of the picture books, in particular the American *Little Golden Books* series published since 1942, is evident both in the binding – one of the small books included in the box has a gold leaf spine – and in the use of natural elements such as bees and flowers, as seen, for instance, in the booklet dedicated to Branford the Bee.

All these suggestions and echoes reverberate in *Building Stories*, where all these varied influences, disparate elements and diverse formats interact and, by doing so, acquire new meanings in order to create something absolutely original.

Of course, as a work belonging to the graphic novel genre (although, as suggested above, of a very special kind), *Building Stories* combines written and visual language in a way that makes the text hybrid and multimodal. Consequently, the following sections provide a focused analysis of the text’s visual, paralinguistic and

verbal elements, examining their contribution to the construction of the text and the representation of human struggles.

3. A Multimodal Analysis of *Building Stories*

Due to the inherent interplay of written and visual language in *Building Stories*, any effective analysis must be multimodal. This section therefore offers a focused, if necessarily selective, exploration of the verbal and visual modes. However, this section also recognizes the challenge posed by the fourteen disparate pieces in the work, and the fact that each piece, while sharing visual and typographical features, exhibits unique characters, narrative segments, structural designs and textual approaches, thus making a comprehensive examination in this context impractical.

3.1. Visual Language

The most striking aspect of this product is the gap between the “playful” dimension of the packaging and the dramatic content of the stories it tells: in this monumental work, Ware in fact flatters the readers’ childlike nature by offering them a graphic novel disguised as a children’s book and a board game, but when they set out to read it, the book betrays their expectations by presenting a harsh view of everyday life.

3.1.1. Colouring

Part of this almost infantile aspect of the work is due to the pastel colours the author uses throughout the different pieces that compose the text. These colours are given in uniform backgrounds, without the use of texture, and create a very neat (if not realistically detailed) representation of the settings and the people who act in them.¹

The main colour, closely connected to the centrality given to the human body and the people represented in the text (which will be further analyzed in the following subsection) is pale, flesh pink. This colour, or some of its variants – which can be so intense as to approach red – is often picked up in the clothes worn by

¹ As the various parts can be assembled in any order, the author has not included page numbers. As a result, the references in this article cannot provide such an indication.

various characters and provides a strong sense of visual cohesion to the work as a whole, since it is present in all the different pieces included in the box. Furthermore, given that often the representation of human figures or parts of their body takes up the whole page, this colour appears preponderant.

It is true that in the representation of the broadsheet *The Daily Bee*, and in the booklet dedicated to Branford the Bee, we find a strong presence of yellow both in the depiction of the characters (bees) and the background. Yet, also in these pages, insects are often given an anthropomorphic face, which is equally coloured in light pink.

Another colour which is often represented in the book is light blue: in the clothes of different characters, in the background settings, which, both outdoor and indoor, are often painted in this colour, in some of the objects depicted in the text (such as telephones), and in some of the captions and the headlines we find in the various boxed products.

By referring to the colours stereotypically associated with baby girls and baby boys, the presence of these colours becomes important, as it reminds readers of childhood and thereby focuses attention on memory and its workings.

There are a few occasions when the characters are not coloured independently, but blend in – from a chromatic point of view – with the setting: for example, when readers approach the story of Branford the Bee, they encounter his ancestor Benedict B. Bee, and the whole scene is coloured in a light yellow, to mark the reference to the past and memory.

Similarly, in one of the long booklets we find in the box, where the protagonist's life as a mother is represented, we see that her figure blends with the grey of the night, as if she were losing herself, a condition which is associated to her role as a mother.

These colours, and the designs adopted in many of the printed pieces and stapled books included in the box – with their all-over pattern of leaves, flowers, and animals – also evoke children's books, whose design resonates with the themes of parent-child relationships and memory that permeate the work.

As analyzed below, colours also help the author to give emphasis to certain words or expressions which, by being written in red or blue, for example, or being placed in coloured boxes, draw readers' attention, often providing interpretative cues.

3.1.2. The People

The graphic representation of human beings also appears almost infantile. Ware in fact resorts to stylization both in the depiction of the people and the objects he represents in his scenes, including the building that serves as the background

to the story and connects the lives of the characters. His lines are very clean, his pictures extremely neat and rigorous, and, as Rapiti (2022) suggests, he achieves a “geometric synthesis” that aims at perfection in both line and proportion.

As mentioned above, because of the dimensions of the human figures, and the fact that even when the setting is dark and the background can only be identified with some difficulty, the light colour of their skin makes them recognizable, it is evident that the author always places the human being at the centre of the scene. What we see represented in the text is often a human being who is naked, both physically and psychologically: both male and female bodies (or parts of their bodies) are indeed often shown stripped, both full-page size and in smaller panels. Although they are often depicted as portraits, at times they resemble still-natures, through what Comer (2016: 45) describes as an “objective and, at times, scientific portrayal” of the body.

Occasionally, these figures are also represented while engaging in petting and sexual intercourse, thus expressing the author’s critical perspective. Indeed, if it is true that *Building Stories* gives us a snapshot of America, it does so by bringing to the fore its innumerable contradictions: puritanical and orderly, of course, but only on the surface. A patriarchal society still plagued by male chauvinism, in which women have their aspirations frustrated because they are only valued if they are considered sexually attractive. The naked body of the protagonist, then, with her amputated leg, becomes a counter discourse which opposes any easy categorization and stereotyping. Thus, it is not simply the case that, as Fink Berman (2010: 191) maintains, “Ware’s description strangely elides disability as a characterization of the woman, relegating it to a de-privileged position in his account of the narrative” and that (*ibid.*), the “strange discrepancy between the striking presence of the protagonist’s short leg in the visual register of *Building Stories* and the near absence of any acknowledgement of her disability in the textual register creates a perplexing interpretative situation.” Indeed, this matter-of-fact portrayal of the character’s difference still points to this difference and to the absence of the limb, which naturally points to loss as a central tenet.

At the same time, it also points, as Comer (2016) suggests, to the imbalance and the lack of a centre experienced by the protagonist, who therefore becomes an embodiment of incompleteness both physically (because of the missing limb) and psychologically (because of her depression and sense of nonachievement).

As a matter of fact, Ware simultaneously represents the psychological and emotive nakedness of the people included in his work: they all are “difficult” characters, who have suffered various types of loss (of family members, friends, pets, relationships, limbs, sex, weight, jobs, even home equity), and bears their consequences. As Worden (2012) suggests, in *Building Stories*,

loss is not something that happens to individuals alone. Instead, loss is a kind of collective condition, and it simply exists in the world. Loss isn't a momentary event or unfortunate occasion. We inhabit loss, like it's a building. What this means, of course, is that loss outlasts all of us. If anything remains of our civilization, *Building Stories* seems to claim, it will be loss, a sense of dashed hopes, unhappy romances, missed opportunities, and all-too-fleeting joys.

What Ware shows us in his work is therefore the end of the American dream, since his work, as Rapiti (2012) suggests, points to "a rude awakening, but from the American dream." Yet, this pessimistic vein is counterbalanced by the positive attitude he exhibits towards this very notion of loss: loss is what connects people, who can therefore find a commonality in it, since, suggests the author, it represents a condition of the human being as a human being.

Thus, as Comer (2016: 57) suggests,

While Ware may be representing a universal norm (that is to say, a tedious, anxiety-ridden picture of day-to-day dissolution), his reliance on disability, his need to highlight an extraordinary body, to tell the tale of the mundane is suspect. Ware's work, so desperately in need of an organizing center, uses disability as a tool to both spur on desire and ultimately as a handy metaphor for depicting the existential crisis that defines humanity. Even while naturalizing disability as a metaphor, *Building Stories* is a deeply denaturalizing comic.

3.1.3. The Objects

The centrality reserved to the people counterbalances the emphasis on the objects depicted in the text, first and foremost the "building," which – besides being the verb that gives Ware's work its title – also points to the physical building where the characters live. This building not only works as the setting of the story, but also becomes the *trait d'union* that connects their lives, mirroring their status, and being forged by their experiences.

The building is drawn with meticulous detail in the first few pages of the book with the gold-leaf spine, which clearly is meant as a reference to the *Little Golden Books* (thus making the relationship with childhood stronger), and it is reproduced on the large game board included in the box, providing readers with the scenario in which they can assemble their story.

As Roeder (2012) maintains, the representations of the building that readers encounter in the various pieces display Ware's facility with art-historical conventions:

The Renaissance system of linear perspective, use of symmetry, repetition of geometric forms and motifs, along with a resounding clarity of both color and line brings unity to the disparate pieces [...] his cutaway views of her apartment building recall the tradition in seventeenth century Dutch genre scenes that depicted domestic interiors from the perspective of an unseen observer.

The frequent depictions of the building as a cross-section and the use of isometric schematics for the interior space therefore serve a dual purpose. On the one hand, they suggest that, as Godbey (2012) argues, the spaces in Ware's work "order and provide structure, in direct opposition to the messiness outside," simultaneously emphasizing the "disorganized, circuitous nature of life that takes place outside its walls." On the other hand, because these schematics are physically rendered on or within the various components of the book (which the reader handles and arranges), they ultimately become an intrinsic part of that messiness and fragmentation.

Indeed, this visual orderliness and precision creates a strong contrast with the "inherent messiness of [Ware's] characters' emotional lives" (Roeder 2012), thus turning the building, as Findley and Neveu (2021) maintain, into both a shelter and a space of confinement, an intimate holder of domestic emotional life as well as a rationalized building. At the same time, the organization and orderliness contrasts – above all – with the messy nature of the product itself, which presents several "objects" thrown together in a box and which do not have a predictable order, since it is up to the reader to manipulate both physically and conceptually its contents.

In spying on the dwellings, in depicting them as an architect would – with elevations, sections and axonometric cutaways – the building represented in Ware's work becomes in fact the panels in a comic strip, each panel a room. Thus, the gutters (i.e., the white spaces separating panels) become the walls that cement the distance which separates individuals, condemned to social isolation.

3.1.4. Page Layout

The page layout in Chris Ware's *Building Stories* is highly complex, as each component employs a unique page and grid structure.

In those components that utilize a conventional sequential format, the reader is presented with extremely dense pages, occasionally incorporating over fifty panels. While this high visual density might be interpreted as a representation of rapidly accelerating narrative action, the extensive fragmentation of the grid – and the resulting multiplicity of gutters – produces a counter-intuitive temporal effect. This is achieved by frequently depicting a single moment across multiple panels

with minimal graphic variation, thereby dilating the perception of time and making the pace of events feel markedly slow and meticulously observed.

3.1.5. Multimodality and Visual Intertextuality

Ware's work employs various forms of visual intertextuality, primarily through allusions, homage, and pastiche. As noted, some of the boxed components allude to (and simultaneously pay tribute to) texts like the *Little Golden Books* series, evident in the binding design and the depiction of elements such as flowers and animals.

Moreover, Chris Ware's *Building Stories* employs pastiche as a core structural element, integrating diverse textual forms. These range from physical reproductions, such as newspaper inserts, to depicted artifacts like banknotes, property advertisements, notebooks, sketchbooks, etc. Functioning as realia, these elements anchor the narrative within a tangible, everyday reality. However, within the context of Ware's monumental work, they transcend their ordinary function, acquiring themselves a monumental quality. This elevation underscores the enduring nature of printed matter, mirroring the building itself, which outlasts its inhabitants and remains at the disposal of other tenants. These textual and object components, like the building itself, persist beyond individual readers' engagement, ensuring not only the story's existence, but also its perpetual reinterpretation and renewal across generations.

3.2. Visual Paralanguage

The expression "visual paralanguage" encompasses all those non-verbal elements that enhance verbal communication by providing context, emotion, tone, etc. The crucial role of body language, facial expressions, and gestures in Ware's character depictions, works in synergy with other visual paralinguistic features, such as speech balloons, captions, lettering, and punctuation. These elements function as visual equivalents of prosodic features, such as intonation, stress, pace, pauses, etc., and by translating vocal nuances into visual forms, they significantly enhance both communication and meaning construction, adding layers of meaning that extend beyond the literal text.

3.2.1. Speech Balloons and Captions

What is immediately striking upon reading any of the pieces that compose *Building Stories* is the sporadic presence of dialogue. Some interactions occur in the scenes depicting the young woman's roles as a mother and a lover. In these

instances, the speech balloons are rectangles with filleted (smoothed) corners, and their tails often zigzag to indicate either joy or anger.

Despite these rare occurrences, most of the time readers are confronted with interior monologues. In this case, the rectangle's shape remains identical, but the tail is composed of small circles. However, these interior monologues very often appear outside any balloon and seem to float on the page, interrupting or commenting on the flow of images and panels.

Quite often, though, the narration is left to the images alone: the elongated rectangular booklets, for instance, are completely devoid of verbal language, and the narrative is conveyed solely through the visual elements.

On occasion, we find onomatopoeias used as captions to describe the sounds made by certain equipment – such as the telephone (“ring ring”) and the doorbell (“ding dong”) – or actions performed by the characters, like opening the door (“k-klk”), shutting the door (“slam”), walking around the house (“squeak squeak”), and opening a bottle of cola (“tssst”). At other times, these captions simply describe the actions visually represented, such as climbing the stairs (“step step”) or closing the door (“shut”).

In a narrative where dialogue is minimal, these captions serve to interrupt the silence that seems to envelop the characters and the building they inhabit most of the time. However, while providing some background noise, these captions paradoxically further emphasize the profound silence that reigns in the characters' lives, and highlights their utter loneliness.

The sense of loneliness which is suggested by the metaphorical interpretation of the gutter, then, is further emphasized by the way speech balloons and captions are exploited in the graphic novel and ultimately point to the sense of loss and loneliness that often permeates *Building Stories*.

3.2.2. Punctuation

As is typical in comic art, the punctuation in *Building Stories* transcends mere grammatical function, becoming a dynamic tool for conveying emotion, rhythm, and sound. However, perhaps due to the scarcity of dialogue scenes, the author is notably sparing in his use of punctuation.

While readers encounter the occasional full stop at the end of a sentence, or a question mark – used in dialogue for legitimate questions, or in interior monologues to highlight the main character's self-doubt and insecurity – and the occasional exclamation mark to signal anger, punctuation is frequently absent, particularly in captions.

Equally important is the fact that the only punctuation mark used extensively is the ellipsis (three dots). Beyond its traditional role of indicating an omission

in the text, its frequent use here represents an intentional silence. Depending on the context, it can signify an unfinished thought, a leading statement, a slight pause, an echoing voice, or a nervous or awkward silence.

In Chris Ware's work, the ellipsis often functions as an aposiopesis – a figure of speech where a sentence is deliberately broken off and left unfinished, giving an impression of unwillingness or inability to continue. Within the text, the ellipsis frequently highlights the characters' uncertainty, confusion, and inability to fully comprehend their surroundings.

The ellipsis thus becomes a paralinguistic representation of fragmentation, often marking parts of an unfinished sentence. Furthermore, the prevalence of the ellipsis aligns with the fact that *Building Stories* provides no single, definitive conclusion for readers. Depending on how the various components are assembled, the book yields a different story with a different ending. Once readers finish one of the available narratives, they can start over to create an entirely new one, mirroring the unresolved, open-ended nature suggested by the frequent pauses.

3.2.3. Lettering

The various products included in the box often present different fonts, styles and colours, which are meant to communicate something to readers, thereby helping them making sense of the work in its entirety.

For example, the little book dedicated to *Branford: The Best Bee in the World* employs visual elements to evoke history and memory. On the page dedicated to the ancestor, Benedict B. Bee, the text not only uses the recurring light yellow colour – which signifies the past – but also features the ancestor's name rendered in a Gothic calligraphy. This specific font choice, which acts as the title for the segment, is characterized by its dense, angular strokes, visually creating an immediate and strong connection to bygone eras, like historical manuscripts. Indeed, the style is strongly associated with medieval European manuscripts and the earliest printed books (like the *Gutenberg Bible*), and this direct link to the Middle Ages immediately signals a very deep, distant past – much older and more formal than a simple sepia photograph would suggest, thus giving the ancestor's history the texture of antiquity.

Not only this, but Gothic calligraphy, or Blackletter, visually creates a dense field of black text on the page, giving the words substantial visual weight. For an ancestor like Benedict B. Bee, this design choice gives his name *gravitas*, suggesting he is a foundational figure with a serious, weighty legacy. Hence, the formal, rigid structure of the calligraphy contrasts sharply with the main book's typography, and this contrast visually separates the ancestor's chapter from the main narrative, elevating it to the status of a historical record or an official inscription, rather than just

a narrative aside, suggesting not only that it is “old,” but also that it is important, and foundational.

Similarly, typography is used to signal shifts in voice or perspective. At the very beginning of the smaller bounded-book, for example, a font that imitates handwriting is introduced to represent the perspective of the building, immediately establishing a personal, almost intimate, mode of address.

The adoption of a font that imitates human handwriting is crucial, because the building is identified as one of the work’s main characters. This aging structure is in fact humanized and personified, and it is given the ability to think and a voice. By granting the building a voice – often viewed as the expression of the true human “I” – it is transformed into a central figure in the narrative: the building is thus not only closely connected to its inhabitants but becomes an expression of their selves, partially determining their lives with which its own existence is intertwined.

Other interesting uses of lettering involve capital letters, which appear both in black and in various colours. Sometimes these capitalized words function as headlines, immediately attracting the reader’s attention. At other times, capitalized and often coloured words are inserted directly into sentences written in lowercase. Most of the time, these visually distinct words can be found at the beginning of a sentence. As such, they act as cohesive clues, guiding readers to interpret captions or speech balloons by signalling causal chains, logical relations, or temporal connections. Through this visual and chromatic contrast, the reader is guided to focus on important information and construct meaning.

3.3. Verbal Language

3.3.1. Register

The register adopted throughout the various documents that comprise *Building Stories* is overwhelmingly informal. Readers frequently encounter non-standard language and a writing style that heavily borrows from spoken discourse, thus often presenting the use of non-finite clauses, abbreviated grammar, and contractions.

Also from a prosodic perspective, the text often features elements characteristic of speech, such as pauses, hesitations, false starts, and interrupted sentences. Furthermore, the lexicon includes abbreviations and colloquialisms (sometimes bordering on vulgarity), such as “man,” “dude,” “jerk,” “jeez,” “goddam,” as well as vague lexical items such as “stuff,” all the features that Halliday (1985) identifies as typical of spoken language.

Of course, the register shifts depending on the characters involved. For example, when depicting the speech or the thoughts of the elderly lady living on the first floor, the written text becomes more standardized and less informal.

It is therefore evident that the choice of register in the different parts of *Building Stories* aligns with the artist's graphical and representational choices. The goal is to depict the authentic lives of the characters, with all their doubts, inconsistencies, and fragmentations, which can only be conveyed through a language that is frequently marked by the same inconsistencies, fragmented style, and hesitations that characterize their lived experience.

Other shifts in the register can be observed in other parts of the text, notably the broadsheet *The Daily Bee* and the booklet chronicling the story of Branford the Bee. The broadsheet fully adopts the typical style of newspapers, characterized by sensationalist headlines and a frequent hyperbolic use of adjectives. Indeed, despite its very distinct layout compared to actual newspapers, the font choices for the title of the broadsheet itself, and the constructions of the headlines as well as their wording – such as “Humorous events as the males emerge – our colony in pictures revealed” – closely mimic real-world journalistic conventions, since the main verb, in a style common to news headlines, is placed at the end of the clause.

The booklet *Branford: The Best Bee in the World*, uses a wholly different approach. Especially during the stylized representation of the flashback episode – which seems to echo a 19th-century comic strip – the visual is paired with a heavy reliance on alliteration, and this alliterative language effectively heightens the tragicomic nature of the protagonist's existential crisis, thereby reinforcing the overall message conveyed by the visual elements of the text.

3.3.2. Intratextuality

As mentioned above, the various narratives in *Building Stories* are interwoven, creating a rich network of intratextual resonances that result in an extremely visually cohesive text. For instance, initially, the small book *Branford: The Best Bee in the World* might appear to be an oddity. As Gardner (2012) suggests, in fact, it seems to lack recognizable characters from the main storyline, with the exception of the Chicago house that serves as the backdrop for Branford's adventures.

However, a closer examination reveals that Branford's existential meditations on faith, duty, and desire are, in fact, narrative fragments created by the main female protagonist – pieces she has left for the reader, much like the pollen which Branford carries back to the hive. The protagonist and her daughter created Branford's adventures as bedtime tales and kitchen table drawings, and attentive reading shows that Branford appears elsewhere in the box as well: notably, in the broadsheet *The Daily Bee* and in isolated corners of other components. For instance, on the oversized fold-out game board, Branford is seen exploring the flowers outside the basement windows. Once readers begin to notice the flowers and the bee, they are prompted to “pick up” the different pieces again, starting a process of

re-reading and looking for other “cross-pollinations,” so as to find small moments of beauty within an otherwise bleak and bitter tale.

These internal intratextual references, then, provide a strong sense of cohesion to the entire *oeuvre*, with each part echoing and reverberating throughout the others. By encouraging readers to physically handle, pick up, read, and re-read the different components, *Building Stories* actively opposes the dematerialization inherent in many new technological devices used to access written content. Instead, it fosters a unique and active interaction with the text as a physical object.

4. Conclusion

As suggested in the preceding analysis of individual components, Ware’s *Building Stories* explores the core modernist tension between fragmentation and connection. The work’s physical structure – a box containing over a dozen disparate booklets, pamphlets, and mini-comics – directly embodies fragmentation, mirroring the disjointed and often isolated lives of the characters within the titular building. These scattered components trace the non-linear experiences of the main protagonist, the couple, and the elderly landlady, emphasizing their profound sense of emotional and temporal separation.

Simultaneously, Ware suggests that a unifying thread exists that roots us all in a shared reality. This connection is not always apparent to the characters themselves, but it is made explicit to the reader, who is forced to physically gather, organize, and read the pieces, thereby stitching the fragmented lives together into a coherent, overarching narrative tapestry.

The deliberate incorporation of almost every form which the comic medium takes – comic books, mini-comics, newspaper strips, and picture books – celebrates the vast range of the comic art form, which Ware reclaims from both the museum pedestal and the digital screen, offering the reader something concrete and intimate to interact with.

References

Comer Todd A. (2016): *The Hidden Architecture of Disability: Chris Ware’s Building Stories*. In: *Disability in Comic Books and Graphic Narratives*. Edited by Chris Foss, Jonathan W. Gray, & Zach Whalen. Palgrave Macmillan, London, pp. 44–58. https://doi.org/10.1057/9781137501110_4

- Findley Lisa., & Neveu Marc J. (2021): *Building Stories*. "Journal of Architectural Education," vol. 75(2), pp. 156–158. <https://doi.org/10.1080/10464883.2021.1947668>
- Fink Berman Margaret (2010): *Imagining an Idiosyncratic Belonging: Representing Disability in Chris Ware's Building Stories*. In: *The Comics of Chris Ware*. Edited by David M. Ball & Martha B. Kuhlman. Oxford University Press, Jackson, MS, pp. 191–205. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781604734423.003.0014>
- Gardner Jared (2012): *Building Stories: The Missing Manual*. "Public Books." <https://www.publicbooks.org/building-stories-the-missing-manual/> [access: 12.03.2025].
- Godbey Matt (2012): *At the Still Point of the Turning World: Chris Ware's Building Stories and the Search for Structure in the Contemporary City*. "The Comics Journal." <https://www.tcj.com/at-the-still-point-of-the-turning-world-chris-wares-building-stories-and-the-search-for-structure-in-the-contemporary-city/> [access: 13.02.2025].
- Halliday Michael A. K. (1985): *Spoken and Written Language*. Oxford, Oxford University Press.
- Kuhlman Martha (2012): *The God of Small Things*. "The Comics Journal." <https://www.tcj.com/the-god-of-small-things/> [access: 18.02.2025].
- Rapiti Stefano (2022): *"Building Stories": il Grande Romanzo Americano a fumetti di Chris Ware*. "Lo spazio bianco – Nel cuore del fumetto." <https://www.lospaziobianco.it/building-stories-il-grande-romanzo-americano-a-fumetti-di-chris-ware/> [access: 25.02.2025].
- Roeder Katherine (2012): *Building Stories: Stories About Art and Buildings, and Growing Up*. "The Comics Journal." <https://www.tcj.com/building-stories-stories-about-art-and-buildings-and-growing-up/> [access: 27.02.2025].
- Worden Daniel (2012): *Loss as Life in Building Stories*. "The Comics Journal." <https://www.tcj.com/loss-as-life-in-building-stories/> [access: 01.03.2025].

Abstrakt


Pokawałkowane miasto i codzienna wzniosłość Multimodalne narracje o zwyczajnym życiu w *Building Stories* Chrisa Ware'a

W artykule została zbadana struktura fragmentu w książce Chrisa Ware'a *Building Stories* (2012) i jej implikacje dla konstruowania tożsamości postaci. Dzieło Ware'a, prezentowane jako pudełkowy zbiór rozbieżnych materiałów drukowanych, szeroko wykorzystuje intratekstualność i kolaż, aby zakwestionować konwencjonalną narrację. W ten sposób tekst zachęca do nielinearnego i partycypacyjnego doświadczenia czytelniczego, ponieważ czytelnicy proszeni są o złożenie własnej historii. Poprzez analizę multimodalną bada się, w jaki sposób fragmentacja narracji graficznej funkcjonuje jako strategia

reprezentacyjna, która odzwierciedla i wzmacnia fragmentaryczną tożsamość postaci oraz ich fragmentaryczne postrzeganie codziennej rzeczywistości. Jednocześnie identyfikując wspólny wątek łączący różne elementy tworzące całość dzieła.

Słowa kluczowe: powieść graficzna, narracja nielinearna, fragmentaryczność, multimodalność, czytanie partycypacyjne

Iryna Shylnikova

UNIVERSITÀ DEL SALENTO
e-mail: iryna.shylnikova@unisalento.it
 <https://orcid.org/0000-0003-4134-0469>

Gogol' a puntate: evoluzione delle trasposizioni filmiche e televisive de *Le anime morte*

Abstract

Gogol in Serials: The Evolution of the Film and Television Adaptations of *Dead Souls*

This article examines the audiovisual transpositions of Gogol's *Dead Souls*, tracing their evolution from the first cinematic illustrations of 1909 to Grigorij Konstantinopol'skij's recent mini-series (2020). The analysis focuses on the shifting aesthetic paradigms that shaped these adaptations – from the illustrative mode of the early silent film to the ideological framework of Soviet realism, and finally to the postmodern strategies of fragmentation, intertextuality, and parody. Particular attention is given to the emergence of seriality, which proves to be a laboratory where tradition engages with contemporary cultural practices. In this trajectory, *Dead Souls* reveals itself as an “open” classic, capable of generating new episodic configurations that continually renew its satirical force in dialogue with the present.

Key words: Gogol, *Dead Souls*, adaptation, seriality, audiovisual culture

Parole chiave: Gogol', *Anime morte*, adattamento, serialità, cultura audiovisiva

Introduzione

L'opera gogoliana, e in particolare *Mertvye duši* (*Le anime morte*, 1842), occupa da sempre una posizione di frontiera, refrattaria a definizioni univoche e predisposta a risemantizzazioni successive. Tale condizione si amplifica ulteriormente con l'ingresso in scena dell'adattamento, del remake, della reinterpretazione del classico e delle pratiche di ricezione creativa. Questi fenomeni impongono una considerazione sistematica in rapporto al passaggio dalle dominanti letteraturocentriche nazionali alla cultura visuale, soprattutto cinematografica, dotata di una propria autonomia estetica storicamente determinata.

Nella seconda metà del Novecento il ritorno a Gogol' non risponde tanto a una nostalgia del classico, quanto alla capacità della sua poetica di prestarsi a una rilettura in chiave postmoderna, per la sua apertura alla decostruzione dei codici, all'ibridazione dei generi, alla polifonia dei registri e alla proliferazione di immagini polisemiche. Da qui la fortuna audiovisiva de *Le anime morte*, che attraversa fasi differenti – dall'illustrazione filmica d'inizio secolo al realismo sovietico, fino alle declinazioni postmoderne – e riflette di volta in volta le dominanti estetiche e le pratiche di fruizione del proprio tempo.

Il presente articolo offre una breve rassegna dell'evoluzione delle trasposizioni cinematografiche e televisive de *Le anime morte* dal 1909 per giungere alla più recente rilettura del 2020, rappresentata dal mini-serial per la regia di Grigorij Konstantinopol'skij (1964). L'obiettivo è mostrare come il poema funzioni da dispositivo adattivo, capace di rigenerarsi nel passaggio tra media e contesti storici. In particolare, si seguirà il percorso che conduce dal film unitario alla forma seriale, evidenziando come la narrazione a episodi diventi il punto d'approdo di una lunga negoziazione tra fedeltà e riscrittura: il classico viene così riletto "a puntate", secondo logiche di segmentazione, riuso e montaggio, coerenti con le pratiche culturali contemporanee.

***Le anime morte* tra illustrazione cinematografica e realismo sovietico (1909–1960)**

La prima trasposizione cinematografica de *Le anime morte* risale al 1909, quando il regista Petr Čardynin (1873–1934) realizzò presso l'*atelier* di Aleksandr Chanžonkov (1877–1945) un cortometraggio muto, in bianco e nero, della durata di circa sette minuti, concepito come commedia in cinque scene e presentato in occasione del centenario della nascita di Gogol'.

Il film si collocava nello stile del cosiddetto *kinolubok*, che riduceva l'opera originale alla sola fabula, ai nomi dei personaggi e al riferimento esplicito all'autore del classico. Čardynin non mirava dunque a ricostruire la trama né a riproporre situazioni specifiche del romanzo, ma piuttosto a offrire una serie di illustrazioni cinematografiche. Per tale scopo si ispirò alle celebri incisioni di Petr Boklevskij (Boklevskij 1895) e di Aleksandr Agin (Agin 1892), dalle quali mutuò sia l'aspetto esteriore dei personaggi sia alcune soluzioni scenografiche.

La locandina del 1909 annunciava che la pellicola avrebbe presentato cinque scene in cui Čičikov proponeva ai proprietari terrieri di cedergli le "anime morte". Ma in realtà, il cortometraggio si limitava soltanto a due episodi tratti dal poema gogoliano. Le sequenze in questione – la visita di Čičikov a Sobakevič e quella a Pljuškin – furono seguite da brevi apparizioni statiche di altri personaggi, come Manilov e Nozdrev. L'allestimento filmico era concepito con mezzi teatrali, in scenografie che richiamavano un piccolo palcoscenico. Le *mise en scène* risultavano frontali e composte, quasi prive di dinamismo (Ginzburg 1963: 123) e gli attori si limitavano a incarnare esteriormente i tipi gogoliani, suggerendone tratti caratteriali appena accennati. In definitiva, la pellicola si presentava come un supporto visivo, consentendo agli spettatori già avvezzi al testo letterario di osservare per la prima volta i protagonisti tradotti nella pienezza della loro immagine concreta.

Il finale riprendeva il motivo dell'"apoteosi": su una scena vuota, al centro della quale era collocato il busto di Gogol', facevano il loro ingresso i diversi personaggi disponendosi intorno ad esso in una composizione corale. Tale soluzione, evocativa delle pratiche del teatro popolare e del *balagan* (cfr. Eremin 1953: 9–40), si armonizzava con gli influssi della grafica libraria e della messa in scena teatrale, generando un effetto visivo che ne accentuava il carattere eminentemente illustrativo (Zorkaja 2005: 38). Privi del ricorso alla luce artificiale e dei conseguenti espedienti tecnici, i fotogrammi apparivano eccessivamente scuri (Chanžonkov 1937: 23–24). Tuttavia, tale limite fu trasformato in vantaggio dal gruppo di cine-declamatori guidato da Jakov Ždanov, che, approfittando della scarsa definizione della dizione, poté "dare voce" alla pellicola, accompagnando le immagini con monologhi recitati dal vivo. Il gruppo acquistò una copia del film e intraprese con successo una tournée con la cosiddetta "pellicola parlante" (Sobolev 1961: 26–27).

La successiva trasposizione cinematografica risale al 1960 e porta la firma del regista Leonid Trauberg (1902–1990). Sebbene il presente studio non abbia come obiettivo principale l'analisi delle riduzioni teatrali del classico gogoliano, tuttavia, è necessario ricordare che il film del 1960 si ispira allo spettacolo *Mertvyje duši* del Teatro d'Arte di Mosca, messo in scena nel 1932 da Konstantin Stanislavskij e Vasilij Sachnovskij, con drammaturgia di Michail Bulgakov.

La decisione di inserire il poema gogoliano nel repertorio del MChAT risale al 1926 e, poiché l'adattamento inizialmente affidato a Dmitrij Smolin non

soddisfece i registi, la responsabilità fu affidata a Bulgakov. Infatti, nel 1930 Michail Afanas'evič era stato ufficialmente assunto come assistente alla regia e aveva subito cominciato a lavorare, insieme a Sachnovskij, alla messa in scena de *Le anime morte*. La creazione di adattamenti teatrali rappresentava per lo scrittore un'attività in certa misura forzata; eppure, l'incontro con Gogol' non poteva non suscitare in lui un entusiasmo particolare. Bulgakov si percepiva quasi come suo discepolo ed erede e, senza dubbio, era attratto dalla possibilità di improvvisare sui temi propri di quell'autore che era una pietra miliare dell'Ottocento, mostrando come potessero rivivere nell'arte del XX secolo (Kuchta 1990: 595).¹

Il periodo storico in cui nacque la trasposizione richiedeva, accanto a procedimenti artistici indispensabili per il passaggio dall'opera letteraria a quella teatrale, anche interventi di carattere ideologico, necessari a garantire la conformità della messinscena alle aspettative culturali e politiche dell'epoca. Dal protocollo della riunione del Consiglio artistico del teatro del 7 luglio 1930 emerge l'intento programmatico di non ridurre lo spettacolo a una sequenza grottesca di episodi, bensì di offrire un affresco sociale ampio, mirato a rivelare il volto della Russia dei proprietari terrieri e dei funzionari zaristi (Egorov 1978: 58). I personaggi non dovevano dunque essere rappresentati come semplici caricature, ma come figure vive, la cui deformità si manifestava attraverso tratti umani facilmente riconoscibili dal pubblico contemporaneo. In tal modo, la vicenda individuale di Čičikov si presentava come un episodio di una denuncia più vasta, intesa a illustrare fino a che punto di decadimento socio-politico fosse giunta la Russia prerivoluzionaria:

1 La prima annotazione, conservata nel Fondo Manoscritti dell'attuale Biblioteca Statale Russa e posta ad apertura degli abbozzi della pièce *Le anime morte*, introduce le riflessioni con cui Bulgakov si accingeva a trasporre il poema, sottolineando il dato emblematico che Gogol' soggiornasse in Italia mentre scriveva una delle sue opere più grandi sulla Russia: "L'uomo scrive in Italia! a Roma (!) Chitarre. Sole. Maccheroni" (Fondo 562, faldone 17, unità di deposito 4, foglio 7). Con questo appunto Bulgakov intendeva collocare lo spettatore nella stessa prospettiva da cui l'autore aveva osservato la Russia. Nella missiva del 7 maggio 1932 indirizzata a Pavel Popov, Michail Afanas'evič chiarì il suo intento autoriale: "Il mio primo progetto fu tale: l'azione si svolge a Roma (non spalancate gli occhi!). Come egli [Gogol'] la [Russia] vede da una 'meravigliosa lontananza', così la vedremo anche noi!" (Bulgakov 1990b: 481). Questa idea, sebbene non fosse stata accolta favorevolmente dai registi e fosse stata pertanto rimossa dalla rappresentazione teatrale, fu tuttavia conservata da Bulgakov nel prologo della pièce e risulta presente in alcune edizioni letterarie del testo (cfr. Bulgakov 1990a: 7–62). La prospettiva "romana" dichiarava la volontà di comporre una pièce originale su motivi gogoliani basata su quella tipica struttura che rifrangeva la realtà attraverso il prisma di un'altra dimensione – storica, mitologica, artistica –, procedimento ampiamente utilizzato dallo scrittore anche nel *Maestro e Margherita* (Kuchta 1990: 595).

Lo spettacolo deve offrire la rappresentazione della Russia dell'epoca di Nicola nella sua autentica rifrazione gogoliana, ma nell'interpretazione del teatro sovietico contemporaneo. Il significato sociale della satira gogoliana deve risuonare in modo tale che il poema di Gogol' risulti vicino, comprensibile e convincente per lo spettatore sovietico.

Le anime morte rappresentano per il teatro una tappa significativa nell'avvicinamento al realismo socialista (Sachnovskij 1937: 18).²

L'adattamento teatrale comportava inevitabili modifiche all'opera originale, pur preservandone integralmente il nucleo narrativo, al fine di rendere *Le anime morte* uno spettacolo conforme alle regole della scena. Per trasformare il poema in prosa in una commedia, si rese dunque necessario intervenire sulla struttura dell'opera, violandone la sequenza cronologica, permutando gli eventi e, in alcuni casi, attribuendo le battute di determinati personaggi ad altri. Così, gli incontri di Čičikov con i proprietari terrieri e le sue operazioni d'acquisto delle anime morte deviano dall'ordine originale a causa della necessità di inserire scene inedite, costruite attraverso lo spostamento, la condensazione e l'unione di frammenti tratti da differenti segmenti narrativi.

Tra le strategie di adattamento finalizzate a conservare l'ampiezza diegetica del testo, accanto al registro comico e satirico, fu introdotta la figura di un lettore, o "voce dell'autore" – definito "Primo" (*Pervyj*) –, che, senza uscire dal tessuto della rappresentazione e mantenendo un legame con l'azione principale, consentiva di colmare le lacune narrative della commedia e di preservare sul palcoscenico l'epicità propria dell'opera gogoliana. Per quanto riguarda l'intreccio, incentrato sull'avventura truffaldina di Čičikov, il cui disegno nell'opera originale si rivela soltanto nel finale, gli eventi della commedia vennero riorganizzati in un diverso ordine inverso: l'idea, l'acquisto, la scoperta, la fuga. Bulgakov rinuncia così all'aura misteriosa che avvolge la frode perpetrata dal protagonista, svelandone il meccanismo sin dall'inizio, a mo' di prologo.

Il film di Leonid Trauberg del 1960 non può essere considerato un adattamento diretto della messinscena del Teatro d'Arte del 1932, ma ne rappresenta una trasposizione che, sotto certi aspetti, si avvicina maggiormente all'opera di Gogol', richiamando al contempo molti elementi del lavoro di Bulgakov. Nei ruoli principali figurano alcuni attori del MChAT che avevano partecipato alla rappresentazione del 1932, fatto specificato anche nei titoli di apertura della pellicola. Ciò nonostante, il regista introdusse a sua volta i cambiamenti che ritenne necessari per trasformare la materia teatrale in un'opera filmica. Dal confronto diretto con il testo gogoliano e con la pellicola emerge come, pur attingendo ampiamente allo scenario elaborato

² Qui e altrove, se non diversamente specificato, la traduzione è ad opera di chi scrive (I.S.).

da Bulgakov e mantenendone alcune modifiche sostanziali, siano stati introdotti alcuni interventi significativi. Primo fra tutti il ripristino della sequenza originale delle visite di Čičikov ai proprietari terrieri, in contrasto con l'inversione drammaturgica operata nella messinscena teatrale, e l'eliminazione dell'episodio dell'arresto del protagonista e della sua successiva liberazione grazie a una tangente. La pellicola ricreava un'atmosfera riconducibile alla Russia coeva a Gogol', i costumi erano accuratissimi e le interpretazioni attoriali realizzate nello spirito del teatro russo tradizionale, senza tradire il testo originario. In questo modo, la trasposizione di Trauberg, pur nascendo dall'elaborazione teatrale di Bulgakov e mantenendo un legame con la storica compagnia moscovita, finì per diventare un'opera autonoma, capace di collocarsi nel più ampio panorama della cultura sovietica degli anni Sessanta e di fissare per il pubblico un'immagine peculiare dell'universo gogoliano.

Le anime morte a puntate: dalla trasposizione sovietica al mosaico postmoderno

Dopo la versione cinematografica del 1960, l'adattamento televisivo del 1984 di Michail Švejcer (1920–2000) segna una svolta nella storia delle trasposizioni gogoliane: il poema viene per la prima volta articolato in cinque puntate trasmesse dal 18 al 23 novembre sul Primo canale della Televisione Centrale Sovietica. Tale scelta produttiva incide direttamente sulla ricezione dell'opera: la scansione episodica introduce una fruizione dilatata e segmentata, che richiede allo spettatore un rapporto diverso con l'originale gogoliano rispetto a quello generato da un film unico.

La struttura episodica della versione televisiva offre un laboratorio particolarmente fertile per l'analisi delle dinamiche di adattamento e consente di collocare l'opera nel più vasto contesto della cultura contemporanea, caratterizzata dalla frammentarietà dei modelli espressivi. Nell'epoca attuale, influenzata dallo sviluppo dei media digitali, dalle piattaforme di streaming e dalle pratiche sociali di autorappresentazione, le forme brevi e segmentate si sono imposte come modalità comunicative dominanti. La serie televisiva del 1984, pur distante da questi scenari, può essere considerata retrospettivamente come un esempio precoce di trasposizione "a pezzi" di un classico, che introduce lo spettatore a un consumo episodico di un testo canonico e apre così la strada a riflessioni sul rapporto tra frammentarietà, serialità e letteratura.

Nella trasposizione televisiva di Švejcer, Gogol' emerge come figura centrale e l'intera prospettiva narrativa si sposta su un registro più intimo e personale, esigendo dallo spettatore un coinvolgimento altrettanto diretto. La presenza autoriale,

e non semplicemente la sua effigie, diviene la chiave interpretativa delle cinque puntate, veicolando l'appassionato dolore per la Russia e per il suo popolo, quello stesso dolore che accompagna il destino dei personaggi. Il film prende le distanze dalla tradizionale resa grottesca dei proprietari terrieri, privati delle loro fattezze umane e ridotti a caricature, restituendoli come uomini autentici, in cui affiorano ancora sprazzi di ingegno e vitalità, pronti però a dissolversi nel corso della narrazione. La rappresentazione delle maschere mostruose si accompagna alla costruzione progressiva del processo attraverso cui le "anime vive" si svuotano fino a cadere nella rovina, per mostrare infine l'illusione di un'esistenza che in realtà cela solo l'avanzare inesorabile della morte interiore. Questo aspetto dell'adattamento ha comunque suscitato una certa posizione critica: da un lato si è riconosciuta la complessità dell'impresa, data la natura polifonica e sfuggente della prosa gogoliana, capace di oscillare tra pathos e sarcasmo; dall'altro è stata sottolineata la rinuncia a misurarsi pienamente con la forza corrosiva della satira originaria. L'opera viene così accusata di indulgere in una rappresentazione alquanto benevola dei personaggi: Korobočka appare quasi amabile, Manilov non suscita la noia mortale evocata da Gogol', Sobakevič e Pljuškin risultano privati della loro carica perturbante. Ne deriva un indebolimento della spinta critica e sarcastica del testo, con l'impressione complessiva di un adattamento accademico e museale, segnato da una fedeltà letterale che, lungi dal garantire autenticità, finisce per smorzare la tensione drammatica e l'audacia necessarie a misurarsi davvero con il genio gogoliano (Nadein 1984: 4).

Un ulteriore elemento chiave dell'impianto registico è la precisa contestualizzazione storica. L'azione non si svolge in una Russia astratta, ma in quella dei decenni immediatamente successivi alla caduta di Napoleone, prima della rivolta decabrista e dell'epoca nicolaiana. In questo modo l'eroismo del 1812 e la forza collettiva di un popolo che aveva conosciuto la vittoria vengono posti in netto contrasto con la decadenza morale che segna i protagonisti. La forte connotazione cronotopica percorre l'intero film, riaffiorando nei dettagli visivi e sonori – dai ritratti militari ai canti e alle marce – come monito del rapido crollo di un'epoca gloriosa. In questa prospettiva trova piena giustificazione anche il rilievo attribuito al racconto di Kopejkin nella quinta e ultima puntata: il capitano, reduce mutilato e respinto dall'apparato burocratico imperiale, viene elevato a emblema nazionale e acquista un profondo valore simbolico.

La complessità dell'opera originale viene restituita attraverso una struttura narrativa lenta e meditativa, in cui si alternano la voce autoriale, le vicende di Čičikov e i suoi ricordi del passato, mentre la colonna sonora scandisce la varietà delle tonalità emotive. Non mancano criticità – un avvio poco accattivante, l'intrusione talora macchinosa dell'autore, l'impossibilità di restituire interamente l'intreccio dei rapporti tra i personaggi – ma nell'insieme appare come un'opera intensa, sincera e compatta nella rappresentazione tragica del Paese (Čegodaev 1984: 4). Ogni

dettaglio è reso con raffinata sensibilità evocativa: l'infinita strada con il tintinnio della trojka, il canto malinconico del cocchiere, i placidi corsi d'acqua, la pianura sconfinata e i campi desolati fanno da cornice al viaggio del "picaro" russo, che costituisce il filo conduttore dell'intera narrazione, pur inserendosi in un intreccio di piani narrativi multipli. Ed è proprio qui che la biografia del protagonista emerge, frammentata in istantanee del passato e resa concreta mediante invenzioni originali come il "museo di Čičikov", dove le frodi e le meschinità del personaggio sono presentate come reperti in una parodia televisiva della memoria storica.

Particolarmente significativa è l'onnipresenza di Gogol': la voce autoriale, che nel poema permea l'intero tessuto narrativo, viene resa nel film anche attraverso un prologo ambientato a Roma, nell'appartamento in cui lo scrittore nel 1841 completava la redazione definitiva del poema. Tale scelta restituisce sul piano audiovisivo il dato biografico della permanenza dello scrittore in Italia: la prospettiva "romana", già valorizzata da Bulgakov nei suoi appunti per la trasposizione teatrale, assume così la concretezza di un punto geografico da cui Gogol' osserva e rievoca la Russia. La scena del manoscritto estratto con esitazione dal profondo di una cartella, mentre fuori campo già risuona il campanello della trojka lontana, traduce sul piano filmico il nesso inscindibile tra autore e testo. Le immagini torneranno più volte nelle vie di Roma, intrecciandosi alle strade russe e saranno accompagnate dalla presenza dello stesso autore che, ora invisibile ora in carne ed ossa, si mescolerà nella folla dei personaggi, commentando e riflettendo sulle loro azioni (Zorkaja 1984: 5).

"Terza protagonista" della serie televisiva è la musica di Alfred Šnitke, eseguita dall'Orchestra Sinfonica Statale di Cinematografia sotto la direzione di Ėmin Chačaturjan, in un'interpretazione la cui partitura, ricca di intonazioni e sfumature, mette in risalto tutta la sua forza espressiva. A completare l'atmosfera contribuiscono anche le canzoni popolari russe, interpretate dall'ensemble folclorico di Dmitrij Pokrovskij.

Dopo l'esperienza del 1984, che aveva puntato a una fedeltà quanto più possibile letterale al testo gogoliano, la scena culturale muta profondamente: a distanza di vent'anni si afferma un approccio radicalmente diverso, segnato dalla poetica del postmoderno. L'uscita nel 2005 del serial televisivo *Delo o "Mertvych dušach"* (*L'affare delle "Anime morte"*) di Pavel Lungin (1949) e Jurij Arabov (1954–2023) mostra come l'interesse per le variazioni sui temi gogoliani non si esaurisca, ma venga rielaborato in una chiave di citazioni e decostruzioni.

La serie, composta da otto puntate della durata di circa quarantacinque minuti ciascuna e trasmessa dal 4 al 20 settembre sul canale NTV, si fonda su un impianto ludico e intertestuale, costruito attraverso combinazioni, contaminazioni e riscritture. Il viaggio di Čičikov viene sostituito dall'indagine del funzionario Šiller, un umile *travet* di Pietroburgo inviato nella città N per un'inchiesta, la cui vicenda richiama esplicitamente *Revisor* (*L'ispettore generale*, 1836): la costellazione dei personaggi

riproduce quasi alla lettera quella della commedia, e la celebre battuta “Arriva l’ispettore!” risuona nuovamente come grido di terrore.

La trama della serie è intessuta di elementi decostruiti e ricodificati tratti da numerosi testi gogoliani – da *Šinel’* (*Il cappotto*, 1842) a *Zapiski sumasšedšego* (*Memorie di un pazzo*, 1834), da *Nevskij prospekt* (*La prospettiva Nevskij*, 1835) a *Vij* (1835), da *Starosvetskie pomeščiki* (*Proprietari di vecchio stampo*, 1835), al già menzionato *Revizor* e naturalmente a *Le anime morte*. Le differenti componenti testuali vengono fuse e riassegnate a nuovi contesti, in un gioco di continua risemantizzazione, quasi a voler ribadire il ruolo di Gogol’ come primo grande autore russo dell’assurdo, capace di mostrare con la sua narrazione i meccanismi di un mondo illogico. Pur mantenendo in parte la tensione critica propria de *L’ispettore generale* e de *Le anime morte*, il film si concentra soprattutto sulla trasformazione dell’intellettuale russo: il percorso di Šiller è descritto come progressiva discesa, dalla timidezza “bašmačkiniana” all’astuzia di Chlestakov, fino ad incarnare Čičikov e infine precipitare nella follia e nell’emarginazione di Popriščin (Koblenkova 2007: 267).

Al centro resta l’evoluzione del personaggio: inizialmente timido e idealista, lettore clandestino di utopie, Šiller appare come l’emblema di un’*intelligencija* ai margini, incline al sogno e alla compassione. Ma, immerso nella realtà corrotta della città N, impara, a sua volta, a corrompere e a farsi corrompere fino a diventare egli stesso un nuovo Čičikov. Quest’ultimo invece, anch’esso presente all’interno della serie, assume i tratti di un giovane erotomane, aggressivo e seduttivo, dotato di un forte potere di fascinazione e di influenza che esercita sugli altri personaggi. Non è più l’accorto e astuto burocrate dipinto da Gogol’, emblema di un tipo sociale ancora in formazione, ma un demone del XXI secolo, la cui presenza segna una vera e propria regressione concettuale del progetto originario. Ciò che nel testo gogoliano restava allusione si fa qui esplicito: l’ipotesi di un Čičikov “diabolico” si traduce in immagine manifesta, racchiudendo in lui la pleiade dei personaggi infernali dell’universo autoriale.

La trasposizione del complesso intreccio gogoliano in una nuova narrazione fatta di accostamenti incongrui, slittamenti di senso e mescolanza di registri ha eliminato dal film quell’angoscia ontologica di cui erano intrise le opere dello scrittore e, con essa, il nucleo metafisico che la sosteneva (Koblenkova 2007: 269). Lungin mette in scena la fonte stessa di questa paura, svuotando di senso gli elementi infernali e riducendoli a stereotipi visivi – tombe scoperchiate e bare spalancate – che risultano pienamente in sintonia con la sensibilità del nuovo tempo.

In definitiva, l’elaborazione di un’ulteriore interpretazione televisiva del poema si spiega con il contesto culturale in cui nasce: una società postmoderna, dominata dalla logica della frammentazione, della citazione e del riuso, riconosce in Gogol’ non tanto il celebratore della Russia ottocentesca, quanto una fonte inesauribile di immagini da ricombinare. È proprio questa continua reinvenzione, sospesa tra

fedeltà e tradimento, che prepara il terreno alla declinazione più estrema e attuale della figura di Čičikov: quella di un mercante che non acquista più anime morte, ma traffica con i funzionari statali nella concessione di sepolture in cambio di tangenti, inscrivendo il mito gogoliano nel cuore delle ossessioni del nostro tempo.

2020 ovvero Gogol' nello streaming contemporaneo

Nella lunga storia delle riscritture audiovisive de *Le anime morte*, il caso più recente e significativo per la presente analisi è rappresentato dal mini-serial di Grigorij Konstantinopol'skij, uscito il 9 dicembre 2020 in esclusiva sulla piattaforma streaming IVI. La produzione ad alto budget, articolata in quattro episodi, ha riportato i motivi gogoliani al centro della contemporaneità, inscrivendoli entro un contesto estetico fortemente attuale. Al posto della Russia ottocentesca, lo scenario narrativo si colloca in una Russia odierna, profondamente segnata dalle logiche burocratiche e dalle trasformazioni urbane. Qui Čičikov non è più il piccolo truffatore in viaggio tra i proprietari terrieri di provincia, ma un ispettore statale incaricato dal Ministero di occuparsi del patrimonio storico e culturale. Si presenta nella città immaginaria di Bugorsk come delegato di un'iniziativa governativa di "rinnovamento urbano", ivi inclusa la riqualificazione dei cimiteri moscoviti. Il progetto, sostenuto dalle più alte cariche del Paese, prevede la riesumazione e il trasferimento delle spoglie di eminenti personalità – scienziati, artisti, funzionari, militari – dalla provincia russa in nuove sepolture, accuratamente selezionate e ubicate nei lotti più prestigiosi dei cimiteri storici della capitale. La vicenda, dunque, riformula l'idea originaria della compravendita delle "anime morte" in una satira sulla privatizzazione della memoria: il commercio di contadini deceduti lascia il posto alla gestione affaristica del ricordo e del prestigio postumo, divenuti oggetto di negoziazione tra funzionari e istituzioni.

In questa versione contemporanea, i protagonisti del poema gogoliano rimangono sostanzialmente gli stessi, ma assumono il ruolo dei notabili amministrativi della provincia russa: Sobakevič è il responsabile degli affari culturali, Manilov capo del dipartimento per le politiche sociali e la sanità, Nozdrev dirigente dell'ufficio per lo sport e la cultura fisica, Korobočka è la sindaca di Bugorsk e Pljuškin il direttore del fondo bibliotecario regionale. Accanto a loro compaiono altri funzionari – il procuratore, il capo dell'ufficio postale e il presidente della corte dei conti – che vanno a comporre una galleria burocratica volta a trasporre i tipi gogoliani nel mondo contemporaneo.

L'avventura di Čičikov ha inizio nel momento in cui il governatore manifesta il desiderio di acquistare per sé un posto di sepoltura a Mosca. L'aspirazione, tutt'altro che modesta, riguarda un loculo presso il muro del Cremlino, accanto a quello riservato a "Vladimir Vladimirovič". Čičikov stima il prezzo della concessione in cento milioni di rubli, ridotti a seguito della contrattazione a cinquantadue milioni e mezzo. La zona in ombra della proposta del governatore consiste nel fatto che la somma non sarà versata direttamente da quest'ultimo ma in una certa proporzione da tutti gli altri burocrati sollecitati all'acquisto di un loculo di pregio, innescando così un meccanismo di complice corruzione collettiva. Ne deriva la sequela degli incontri di Čičikov con i vari funzionari, rigorosamente nello stesso ordine previsto dal poema, per definire con ciascuno di essi i dettagli del contratto e soprattutto le preferenze relative al "vicinato" della tomba, da cui dipende il valore economico della sepoltura.

Anche in questa sua incarnazione Čičikov non sfugge all'arresto; tuttavia, il giudice che ne dispone la detenzione gli propone la libertà in cambio di una tangente di trenta milioni di rubli e di un posto nel tribunale costituzionale. Rientrato a Mosca, il sedicente avventuriero consegna regolarmente le liste richieste dal Ministero per la riesumazione, ma qui emerge un colpo di scena degno della fantasia dello stesso Gogol': l'incarico ministeriale non era che una copertura, funzionale a un compito ben più rilevante, quello di operare segretamente per conto dell'FSB. È infatti al colonnello del Servizio Federale per la Sicurezza che vengono consegnati i risultati dell'intera missione. Tutti i maneggi, le tangenti e i contratti stipulati non avevano altro fine che raccogliere materiale compromettente sui funzionari di Bugorsk. Insieme al proprio autista Selivan Kuznecov, Čičikov consegna un ricco dossier di audio e video che documentano la corruzione sistemica della città, mentre le ingenti somme accumulate vengono dirottate, in un cortocircuito grottesco, a un "gruppo di sostegno del compagno Biden" impegnato nella campagna elettorale statunitense.

Ne *Le anime morte* di Konstantinopol'skij l'elemento comico, per la prima volta nelle trasposizioni filmiche dell'opera, prevale su quello tragico, con occasionali scivolamenti dalla forma alta a quella più triviale, senza perdere la potenza dell'umorismo sardonico gogoliano. La radicalità dei rimaneggiamenti colloca l'opera di Konstantinopol'skij pienamente nell'estetica del postmoderno. L'impianto narrativo procede per frammenti, contaminazioni e continue torsioni grottesche, pur in una sorprendente prossimità all'originale: il cuore satirico di Gogol', evidente nella dissezione impietosa dei vizi dell'animo umano, viene semplicemente trasposto nella Russia contemporanea. La satira, deformata fino al delirio, diventa in questo modo perfettamente leggibile per lo spettatore odierno, che vi riconosce i tratti corrosivi della burocrazia, della corruzione e della logica clientelare. I difetti senza tempo che il maestro del "riso attraverso il pianto" aveva fissato nei suoi personaggi – l'avidità,

la meschinit , il servilismo, l'ossessione per il denaro e per la posizione di prestigio anche postuma – si incarnano in figure attuali, proiettando la commedia ottocentesca nella cronaca politica ed economica del giorno d'oggi.

Qui la presenza diretta dell'autore risulta superflua, cos  le ben note digressioni aforistiche e le riflessioni di carattere filosofico vengono affidate al "cocchiere" di  i ikov, Selifan, ora autista al volante di una BMW Serie 3, definita colloquialmente in Russia "BMW-trojka". La galleria dei personaggi si dispiega in chiave parodica e grottesca: Nozdrev, alcolizzato e fanfarone, ridotto alla caricatura di un avventuriero da balagan, viene tollerato nell'amministrazione cittadina unicamente in virt  della sua lontana parentela con il metropolita. La proprietaria terriera gogoliana Korobochka, nella nuova versione,   la sindaca facente funzione della citt  di Bugorsk; avendo ereditato la carica dal marito defunto, la donna, nella flagrante assurdit  di tale meccanismo, diventa il segno di una continuit  quasi dinastica del potere. Manilov, da ingenuo sognatore campagnolo, si trasforma in un eccentrico "illuminato" di ritorno da Goa, dalla sessualit  volutamente fluida, costantemente stordito da fumi e polveri e affiancato da una moglie il cui corpo sembra eternamente catturato in una danza rave; i figli, chiamati nel testo gogoliano con nomi pseudo-classici come Femistocle e Alcide, portano ora quelli di divinit  indiane, Vishnu e Krishna.

L'universo farsesco investe anche le istituzioni: il sistema giudiziario   rappresentato come un simulacro corrotto, svuotato di ogni effettivo legame con la giustizia, la polizia appare complice di ogni abuso, e il motivo del capitano Kopejkin si inserisce in questo contesto come ulteriore tassello della farsa istituzionale. Anche i desideri dei personaggi di assicurarsi sepolture di prestigio scivolano nel grottesco: c'  chi sogna un posto accanto a Putin o  ojgu, chi accanto a star dello spettacolo come D igurda, Gazmanov, Galkin o Fedor Bondar uk, e persino chi, per precauzione, richiede un "vicinato" con Aleksej Naval'nyj. Il giudice, lo stesso che aveva proposto a  i ikov la libert  in cambio di una tangente e di un posto nel Tribunale costituzionale, manifesta il desiderio di essere sepolto accanto a Vladimir Vysockij, giustificando le scelta con le parole: "Anche lui lottava per la verit ".

L'operazione di Konstantinopol'skij assume ulteriore rilievo se osservata nel quadro della serialit . Strutturato in quattro puntate, il progetto si confronta con la logica stessa del mercato culturale contemporaneo, in cui la frammentazione episodica costituisce una forma estetica, ma anche una strategia di ricezione e di promozione. Il romanzo gogoliano, che gi  si prestava a una lettura a quadri e a spezzoni, viene reinterpretato come "romanzo a puntate" per il pubblico dello streaming, secondo dinamiche che rispondono tanto alle attese degli spettatori quanto alla macchina del marketing. Superando la semplice trasposizione del classico, la serie lo colloca in una narrativa profondamente radicata nel nostro tempo, intrecciando la tradizione letteraria con le logiche della fruizione seriale e rivelando come Gogol'

possa continuare a parlare al presente proprio attraverso la lente deformante della cultura contemporanea.

Il mini-serial di Konstantinopol'skij si inserisce nella scia delle sperimentazioni postmoderne, ma ne oltrepassa i confini, facendo convivere deformazione grottesca e parodia con un discorso etico-politico saldamente ancorato al reale. L'ibridazione del *vaudeville* con i riferimenti concreti all'attualità produce, episodio dopo episodio, una progressiva risemantizzazione dell'opera gogoliana, inscrivendola in una nuova dimensione segnata dal consumo frammentato. Del resto, il formato episodico non è da considerare qui un semplice contenitore, bensì un laboratorio in cui la tradizione si confronta con le pratiche culturali del presente, fondate sulla segmentazione e sul riuso. Presentare Gogol' "a puntate" significa riconoscere che oggi il classico si legge per frammenti, si guarda per episodi, si ricomponde come archivio di forme. È in questo montaggio, sintesi emblematica di fedeltà e riscrittura, etica e politica, memoria e mercato, che il mito di Čičikov continua a operare come specchio deformante del nostro tempo, rivelando la complessità inesauribile del testo originale e trasformandosi in strumento privilegiato di mediazione fra passato e contemporaneità.

Bibliografia

- Agin Aleksandr (1892): *Sto risunkov k poëme N.V. Gogolja "Mertvye duši"*. Izadnie D.D. Fedorova, Sankt-Peterburg. <https://www.prlib.ru/item/900844> [accesso: 17.07.2025].
- Boklevskij Petr (1895): *Al'bom gogolevskich tipov po risunkam P. Bokalevskogo*. Tipografija Ėduarda Goppe, Sankt-Peterburg. <https://www.prlib.ru/item/962505> [accesso: 17.07.2025].
- Bulgakov Michail Afanas'evič (1990a): *Mertvye duši*. In: Idem, *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom četveryj. P'esy. Žizn' Gospodina de Mol'era. Zapiski pokojnika (Teatral'nyj roman)*. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Bulgakov Michail Afanas'evič (1990b): *P.S. Popovu. 7 maja 1932 g.* In: Idem. *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom pjatyj. Master i Margarita. Pis'ma*. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Chanžonkov Aleksandr Alekseevič (1937): *Pervye gody russkoj kinematografii. Vospominanija*. Iskusstvo, Moskva-Leningrad.
- Egorov Boris Fedorovič (1978): *M.A. Bulgakov – «Perevodčik» Gogolja (Inscenirovka i kinoscenarij «Mertvych duš», «Revizora»)*. In: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1976 god*. A cura di K. D. Muratova. Nauka, Leningrad/Moskva.

- Eremin Igor' Petrovič (1953): *Russkaja narodnaja drama*. In: *Russkaja narodnaja drama XVII–XX vekov*. A cura di I. Eremin. Iskusstvo, Moskva.
- Ginzburg Sergej (1963): *Kinematografija dorevolucionnoj Rossii*. Iskusstvo, Moskva.
- Koblenkova Diana Viktorovna (2007): *Gogol' v kontekste «postmodernistskich praktik» («Žena Gogolja» T. Landol'fi, «Golova Gogolja» A. Koroleva, «Delo o mertvych dušach» Ju. Arabova – P. Lungina)*. In: *N.V. Gogol' i sovremennaja kul'tura: Materialy dokladov i soobščений Meždunarodnoj naučnoj konferencii Šestye Gogolevskie čtenija (Moskva, 31 marta – 3 aprilja 2006 goda)*. A cura di Vikulova Vera Pavlovna. Knižnyj dom "Universitet", Moskva.
- Kuchta Elena (1990): *Mertvye duši*. In: Bulgakov Michail Afanas'evič, *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom četveryj. P'esy. Žizn' Gospodina de Mol'era. Zapiski pokojnika (Teatral'nyj roman)*. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Nadein Vladimir (1984): *Bez ogovoročnych priznanij*. "Sovetskaja kul'tura". 7 nojabrja 1984, n. 142 (5930).
- Sachnovskij Vasilij Grigor'evič (1937): *O spektakle «Mertvye duši»*. In: *K spektaklju «Mertvye duši»*. *Dramatičeskaja kompozicija M.A. Bulgakova*. A cura di Ja.I. Bojarskij. Izdanie muzeja Ordena Lenina Chudožestvennogo Akademičeskogo teatra Sojuza SSR im. M. Gor'kogo. <https://viewer.rsl.ru/rsl01005170388> [accesso: 01.07.2025].
- Sobolev Romil (1961): *Ljudi i fil'my russkogo dorevoljucionnogo kino*. Iskusstvo, Moskva.
- Zorkaja Neja (1984): *Na ékrane – «Mertvye duši»*. "Sovetskaja kul'tura". 24 nojabrja 1984, n. 141 (5929).
- Zorkaja Neja Markovna (2005): *Istorija sovetskogo kino*. Aletejja, Sankt-Peterburg.


Abstrakt

Gogol w serialach: ewolucja filmowych i telewizyjnych adaptacji *Martwych dusz*

Artykuł analizuje audiowizualne transpozycje *Martwych dusz* Gogola, śledząc ich ewolucję od pierwszych ilustracji filmowych z 1909 roku do najnowszego miniserialu Grigorija Konstantinopolskiego (2020). Analiza koncentruje się na zmieniających się paradygmatach estetycznych, które ukształtowały te adaptacje – od ilustracyjnego trybu wczesnego kina niemego, przez ideologiczne ramy radzieckiego realizmu, aż po postmodernistyczne strategie fragmentacji, intertekstualności i parodii. Szczególną uwagę poświęcono pojawieniu się serialowości, która okazuje się nie tylko formatem, ale laboratorium, w którym tradycja wchodzi w interakcję ze współczesnymi praktykami kulturowymi. W tym kontekście *Martwe dusze* jawią się jako „otwarty” klasyk, zdolny do generowania nowych, epizodycznych konfiguracji, który nieustannie odnawia swoją satyryczną siłę w dialogu z teraźniejszością.

Słowa kluczowe: Gogol, *Martwe dusze*, adaptacja, serialowość, kultura audiowizualna

Anna Śliwińska

UNIwersYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
e-mail: anna.sliwinska@amu.edu.pl
 <https://orcid.org/0000-0002-2309-691X>

***Miss Austen* – okruchy prawdy, fragmenty fikcji**

Abstract

***Miss Austen* – Remains of Truth, Fragments of Fiction**

The article is devoted to the *Miss Austen* series, which introduces trends characteristic of audiovisual images related to creating biographies of famous people. These include narrating from the perspective of someone close to the famous creator and incorporating elements of biography. Furthermore, attention is drawn to the combination of historically confirmed facts with fiction, where the most interesting aspect from audiovisual creators' perspective is the attempt to uncover secrets that remain unsolved to this day.

Key words: biographical series, letters, *Miss Austen*

Słowa kluczowe: serial biograficzny, listy, *Miss Austen*

W półmroku sypialni kobieta czyta *Perswazje* autorstwa Jane Austen. Odrywa wzrok od powieści, delikatnie się uśmiecha. Do jej skromnie urządzonego pokoju wnika snop światła przedzierający się przez rozchylone zasłony – pada na trzymany w dłoniach egzemplarz książki. Przy łóżku stoi zapalona świeca. Czyżby czytała całą noc? Wstaje, wygląda przez okno, upina włosy. Gesty i zachowania kryją w sobie melancholię – wie, że musi wywiązać się z codziennych obowiązków, ale cały czas towarzyszy jej uczucie nostalgii. Ubrana w suknię w morskim kolorze i otulona szalem, chroniącym ją przed chłodem poranka, karmi kozy, do których odzywa się z czułością, żartując, iż jedna z nich (o wdzięcznym imieniu Miss Betty) nie przestrzega zasad dobrego wychowania. Aurę pochmurnego, lekko wietrznego poranka zakłóca list przyniesiony przez służącą. Korespondencja wyjaśnia zagadkę, kim jest, właśnie przez nas poznana, bohaterka serialu *Miss Austen* (2025, reż. Aisling Walsh, scen. Andrea Gibb) – to siostra znanej pisarki, Cassandra.

Akcja książki Gill Hornby, która posłużyła za kanwę serialu, rozgrywa się w 1840 roku, czyli blisko 23 lata po śmierci Jane. W *Miss Austen* czas ten niewątpliwie skrócono, by Cassandrę przedstawić nie jako seniorkę, lecz osobę w pełni sił, nadal chętnie niosącą pomoc potrzebującym wsparcia. W takiej sytuacji jest Isabella Fowle, córka jej przyjaciółki, czuwająca przy śmiertelnie chorym ojcu, który był bratem zmarłego przedwcześnie narzeczonego Cassandry. W momencie śmierci ojca Isabella będzie musiała wyprowadzić się z plebanii, by ustąpić miejsca nowemu pastorowi i jego rodzinie. Cassandra przyjeżdża zatem z zamiarem udzielenia jej pomocy, jednak celem podróży jest też odnalezienie listów Jane¹, przechowywanych w posiadłości Fowle'ów. Korespondencja, co obiecała siostrze, miała bowiem zostać ukryta lub zniszczona.

Wyruszająca z Chawton Cottage (gdzie mieszkała z siostrą w ostatnich latach jej życia) Cassandra wybiera się do Kintbury, rodzinnego miasta Fowle'ów. My zaś już od początkowych, właśnie opisanych ujęć zauważamy, że serial zawiera w sobie tendencje, które dominują w obrazach audiowizualnych (choć mogą dotyczyć one również literatury biograficznej), opowiadających o życiu i twórczości znanych osób. Należą do nich niewątpliwie: prowadzenie narracji z perspektywy kogoś bliskiego sławnemu bohaterowi oraz wykorzystywanie elementów biografizmu.

1 Te, które odnajduje serialowa Cassandra, są w większości kierowane do Elizy Lloyd (później Fowle), matki Isabelli, z którą przyjaźniły się siostry Austen. Autorka powieści *Miss Austen* sama przygotowała ich treść, próbując naśladować styl pisarki, co zostało odnotowane m.in. w jednej z recenzji – *Historical Novel Society: Miss Austen Review*. Nie zachowała się żadna korespondencja z Elizą Lloyd, natomiast Jane wspominała o niej kilkakrotnie, pisząc do Cassandry, np. w liście z 9 stycznia 1796 (Austen 1998: 25). Wielce prawdopodobne, że kobiety korespondowały, ale wiele z listów autorstwa Jane Cassandra faktycznie zniszczyła – może wśród nich (co jest zresztą tematem serialu) znalazły się te kierowane do Elizy.

Ponadto – łączenie potwierdzonych historycznie faktów z fikcją, w ramach której najbardziej atrakcyjna dla twórców obrazów audiowizualnych pozostaje próba odkrycia tajemnic, będących do dziś niewyjaśnionymi, ukrytymi prawdami.

W niniejszym tekście przyjrzymy się, w jaki sposób twórcy *Miss Austen* łączą udokumentowane fakty z fikcją, tworząc opowieść (w wielu zakresach) wierną historycznie i jednocześnie atrakcyjną dla widza. Pomimo licznych opracowań dotyczących biografii audiowizualnych, brakuje badań, które wnikliwie zestawiałyby materiały źródłowe (takie jak publikacje biograficzne czy korespondencja) z konkretnym, analizowanym przykładem, pozwalając dostrzec mechanizmy łączenia „prawdy” i fikcji. W moich rozważaniach skupienie na narracji, elementach biografizmu i wplecionych wątkach fikcyjnych pozwala wyodrębnić zarówno zgodność z historycznymi źródłami, jak i zabiegi twórcze, które nadają serialowi jego unikalny charakter. Dzięki takiemu ujęciu tematu artykuł łączy analizę audiowizualną z podejściem komparatystycznym do badań nad biografiami, zestawiając materiały źródłowe z konstruowanym przez twórców światem Cassandry i jej ukochanej siostry.

Z innej perspektywy

Wspomniane początkowe ujęcia serialu pokazują, że na świat przedstawiony spojrzymy z perspektywy Cassandry. Lisa S. Starks, analizując film poświęcony ostatnim latom życia pisarki (*Jane Austen żałuje* (2008, reż. Jeremy Lovering)), zauważa, że sugeruje się w nim, jakoby siostra była partnerką życiową Jane – jej miłością (Starks 2019: 306). Potwierdza to również często cytowany list, który Cassandra napisała po śmierci siostry: „Straciłam wielki skarb, Siostrę, przyjaciółkę, której nikt nigdy nie dorówna; była słońcem mojego życia, pozłotnikiem każdej radości, osłodą każdego smutku, nie miałam myśli, którą bym przed nią ukryła, i czuję, jakbym utraciła część siebie (niedziela, 1817)” (Austen 1998: 187).

Siostry pozostawały nierozłączne już od najmłodszych lat życia. Cassandra, co wynika z przekazów rodzinnych, była bardzo ładna, a przy tym skłonniejsza do kompromisów niż Jane (Worsley 2019: 112). Możliwe, że o niej myślała pisarka, gdy na kartach *Dumy i uprzedzenia* powoływała do życia siostrę Elizabeth Bennet (Jane). W rodzinie Austenów mówiło się, że dziewczynki stanowiły nierozzerwalny duet. Pastorowa tak komentowała zażyłość córek: „[...] jeśli Cassandra miałaby mieć ściętą głowę, Jane prosiłaby, aby ją spotkało to samo” (Lefroy 2001: 11). Już jako dorosłe kobiety (bez względu na miejsce zamieszkania) nadal dzieliły pokój. Można to tłumaczyć kluczem ekonomicznym (mając na uwadze, że rodzina nigdy nie należała do zamożnych), ale niewątpliwie chodziło też o niezwykłą więź łączącą siostry.

Jasne staje się zatem, że historię, w serialu koprodukowanym przez BBC, opowiedziano z perspektywy Cassandry². Któż znał Jane lepiej? Kto był bliżej jej codziennych wyborów i wątpliwości? Ponadto taka technika opowiadania pozwala rzucić nowe światło na (być może wcześniej) obszernie już zbadany temat. Choć (co warto przy okazji odnotować) dysponujemy bogatym zbiorem literatury biograficznej na temat życia Jane Austen, tylko w dwóch filmach wybrano pisarkę na główną bohaterkę – w *Zakochanej Jane* (2007, reż. Julian Jarrold) i, wspomnianym już, *Jane Austen żałuje*.

Skupiając uwagę na postaci Cassandry, odwołano się do tendencji obecnej w innych obrazach audiowizualnych. Podobnie dzieje się choćby w filmie *The Invisible Woman* (2013, reż. Ralph Fiennes) – w tej opowieści główną postacią nie jest Dickens, lecz kobieta obdarzona przez niego uczuciem. Za inne przykłady mogą też posłużyć filmy *Amadeusz* (1984, reż. Miloš Forman), w którym historię Mozarta poznajemy z pozycji Antonio Salieriego czy *Królowa* (2006, reż. Stephen Frears) prezentująca perspektywę Tony'ego Blaira. To samo dotyczy poczytnej literatury, próbującej mierzyć się ze znanymi faktami widzianymi z odmiennego punktu widzenia, np. w *Paryskiej żonie* Pauli McLain (2011) spojrzano na Hemingwaya przez pryzmat doświadczeń jego pierwszej małżonki – Hadley Richardson czy w *The Other Boleyn Girl* Philippa Gregory (2001), dwukrotnie później adaptowanej (w tym jako *Kochanice króla* (2008, reż. Justin Chadwick) – taki też tytuł otrzymało polskie tłumaczenie książki), w której opowiedziano o Annie Boleyn widzianej oczyma jej siostry Mary.

Wspomniane przykłady nie tylko przywołują odmienną perspektywę, ale także (w niektórych z wcześniej wymienionych) wpisują ją w poetykę *herstories*. Tak przygotowane opowieści biograficzne pokazują, że w cieniu wybitnych artystów stały żony, matki, siostry, kochanki. Oddaje się głos tym, które musiały wcześniej milczeć. W *Miss Austen*, poza opowiedzeniem historii z punktu widzenia kobiety, pojawiają się też motywy pozostające w dialogu z myślą feministyczną. Serialowa Cassandra wierzy – jak się zdaje – w inny bieg rzeczy niż ten, który prezentuje zastana rzeczywistość. Gdy Isabella jest oczarowana powieścią Jane i nie może się doczekać zakończenia wyjaśniającego, czy historia miłosna zostanie zwieńczona ślubem, siostra pisarki odpowiada, że kobiety mogą realizować swoje wizje przyszłości również bez mężów. Cassandra swoim życiem udowodniła, że istnieją inne scenariusze – pozostała przy tym wierną towarzyszką Jane. Samodzielnej egzystencji nie wyobraża sobie natomiast, negująca powyższe słowa, Mary (bratowa sióstr Austen, którą wkrótce poznamy bliżej). Jednak również ona, być może pod wpływem serialowej

2 Sylwia Kołos analizuje kilka przykładów filmowych (np. *Carringtona* (1995, reż. Christopher Hampton)), które nazywa portretami podwójnymi – bazują one na opowiadaniu o niekonwencjonalnych związkach (Kołos 2018: 158). W pewnej mierze serial *Miss Austen* można również odnieść do tej strategii narracyjnej.

Cassandry, zaczyna rozważać los, jaki przypada w udziale otaczającym ją kobietom. W wiodących do serialowego finału ujęciach pojawia się skrócona parafraza jej powieściowych słów, będących odpowiedzią na zapewnienia Cassandry, że ich historie pozostaną w pamięci, we wspomnieniach, że jedyne, co mogą zrobić, to przekazać je kolejnym pokoleniom. Mary, na którą w ostatnich aktach serialu spoglądamy życzliwszym okiem (o czym będzie jeszcze mowa), jakby nieświadomie ubiera swoje słowa w podszytą goryczą wypowiedź w tonie o lekkim zabarwieniu feministycznym: „As if there were any interest! Oh, the stories of men will live on, I am sure: Fulwar, of course. My good husband; my fine son in his turn. But our own? Not a bit of it. There will be no one to care about us” (Hornby 2024: 384)³.

Umieszczenie opowieści biograficznej w odmiennym kontekście pozwala też pokazać rzeczy wcześniej pomijane lub nawet ukrywane – takie, które mogłyby zburzyć pomnik ze spiżu. W *Miss Austen* naszkicowano bardzo pozytywny obraz Jane, ale kilkakrotnie akcentuje się też, że pisarka była osobą z krwi i kości. Serialowa Isabella pyta, czy Jane pozostawała szorstkim w obyciu geniuszem. Choć Cassandra zaprzecza, Mary jest innego zdania. Widzowie, na tym etapie opowieści, nie darzą tej ostatniej sympatią, więc łatwo przystają na dopowiedzenie, które sama formułuje, mówiąc, że być może Jane była niesympatyczna tylko wobec niej. Autorka *Dumy i uprzedzenia*, co potwierdzają materiały archiwalne, bywała złośliwa. Próbkę jej charakteru ukazano w serialu w scenie z ojcem Harrisa Bigg-Withera (o którym niebawem dowiemy się nieco więcej), gdy pisarka jako jedyna z kobiet rozmawia ze starszym mężczyzną w sposób bezpośredni, zaczepny, niezgodny z przyjętym konwenansem.

Pytanie o twórczy geniusz Jane znajduje również inne, nieoczywiste, rozwinięcie w serialowej przestrzeni. Żadne z zachowanych listów, manuskryptów czy przekazów rodzinnych nie utrwalają informacji na temat leworęczności pisarki. Ocalone fragmenty odręcznego pisma sugerują nachylenie w prawo, typowe dla osób praworęcznych⁴. Serialowa Jane pisze natomiast lewą ręką⁵. Za taką decyzją mogły stać pewne (skąpo potwierdzone naukowo) stereotypy na temat osób leworęcznych jako tych bardziej kreatywnych, inteligentnych, obdarzonych rysem geniuszu. Kolejne stereotypy następują po sobie, bo przecież jednostkę wybitną obiegowo kojarzy

3 „Jakby to kogokolwiek obchodziło! Och, jestem pewna, że historie o mężczyznach przetrwają: o Fulwarze, oczywiście. Moim dobrym mężu; moim wspaniałym synu. A co z nami? Nic podobnego. Nikt nie będzie się nami interesować”. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie na język polski – A.Ś.

4 Fragmenty manuskryptów Jane Austen można zobaczyć na stronie: <https://janeausten.ac.uk/index.html>.

5 Możliwe, że leworęczna jest odtwórczyni roli Jane, Patsy Ferran. Jednak, mimo iż serialowa bohaterka pisze lewą ręką, zaprezentowane w *Miss Austen* listy mają charakterystyczne dla praworęcznych osób nachylenie w prawą stronę.

się z kimś trudnym w obyciu, aspołecznym, często pozbawionym świadomości obowiązujących norm.

Przyjrzenie się znanym osobom z perspektywy ich bliskich pozwala też stwierdzić, że życie obok wybitnych twórców często oznacza wiele wyrzeczeń. Zarówno według przekazów biograficznych, jak i filmowych portretów Jane, pisarka musiała wydierać pojedyncze chwile z uciążliwej codzienności, by móc cokolwiek napisać. Jakim sposobem było to możliwe? Niewątpliwie jedną z odpowiedzi pozostaje obecność Cassandry, która przejmowała część domowych obowiązków, by dać przestrzeń Jane na realizowanie jej zainteresowań kosztem własnych. Cassandra lubiła malować – spod jej ręki wyszedł zachowany do dziś portret siostry⁶. W serialu *Miss Austen* pokazano ją jako utalentowaną malarkę (gdy na plaży szkicuje portret Henry’ego Hobdaya, którego już za chwilę poznamy bliżej), ale to pasja pisania Jane pozostaje na pierwszym planie – tak było też w życiu prawdziwych siostr Austen.

Z książek to wzięte

We wspomnianym wcześniej filmie *Zakochana Jane* sugeruje się, że pisarka musiała przeżyć wielką i niespełnioną miłość (czego ślady w źródłach historycznych pozostają ledwo uchwytnie), by móc w pełni oddać się pasji pisania. W podobnym duchu, mieszając materię życia poświadczoną biograficznie z wątkami przejętymi z dzieł twórców, zrealizowano film *Zakochany Szekspir* (1998, reż. John Madden)⁷ i serial *Upstart Crow* (2016–2018, twórca: Ben Elton) – oba o Szekspirze, czy *Devotion* (1946, reż. Curtis Bernhardt) i *Emily* (2022, reż. Frances O’Connor) o siostrach Brontë. Skorzystano z tej techniki także w przypadku *Dziewczyny z perłą* (2003, reż. Peter Webber), której twórcy konfabulują, że Vermeer nie namalowałby słynnego obrazu, gdyby nie połączyła go intymna relacja (na co nie ma żadnych historycznie utrwalonych dowodów) z młodą służącą. W serialu *Miss Austen* również korzysta się (choć w nieco innym obszarze) z zasad biografizmu, który zakłada, że literatura i życie spletają się w jedno.

Początkowe, przywołane już, ujęcia serialu pokazywały lekturę *Perswazji*. Ostatnia, w całości ukończona przez Jane, książka (wydana w 1818 roku, po jej śmierci) powraca w *Miss Austen* kilkakrotnie. Główna bohaterka powieści, Anne Elliot, kilka

6 Portret można zobaczyć na stronie: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00230/Jane-Austen>.

7 Sylwia Kołos wpisuje ten film w model spekulatywny, realizowany tutaj w wariantcie „prawdziwego zmyślenia”, które w tym przypadku bazuje na budowaniu fabuły z użyciem twórczości bohatera (Kołos 2018: 152).

lat przed rozpoczęciem właściwej akcji powieści, pod wpływem tytułowych perswazji, odrzuciła zaloty niezamożnego oficera Fredericka Wentwortha. Gdy spotykają się ponownie, mężczyzna jest już bogaty i powszechnie szanowany. Książka staje się opowieścią o kolejnych szansach. Anna Przedpeńska-Trzeciakowska nazywa ją „jensienną”, nawet „chłodną”, przy okazji zwraca uwagę na te z jej elementów, które mogły wpłynąć na biografizm opowieści: „I gdyby się chciało nie wiadomo jak bardzo wobec jej życia dystansować, podkreślać autonomiczność jej sztuki i suwerenność wyobraźni, podobieństwa, a może raczej echa podobieństw między sytuacją bohaterki a jej twórczyni nasuwają się niemal automatycznie, choć znając charakter Jane Austen – są na pewno niezamierzone” (Przedpeńska-Trzeciakowska 2014: 330).

Rozsądna, dojrzała⁸ bohaterka *Perswazji* przypomina nieco Jane. Jej dystans do rodzących się uczuć może przecież wynikać z doświadczeń autorki – wolno przypuszczać, że w okresie pracy nad książką snuła wspomnienia o zebranych przez lata miłosnych doświadczeniach. Do najbardziej znanych z nich (a adoratorów – co warcie podkreślenia – w życiu pisarki nie brakowało) należała relacja z Tomem Lefroyem, który zniknął z jej życia tak niespodziewanie, jak się pojawił. Jane, choć często flirtowała, nigdy (w przeciwieństwie do bohaterki *Perswazji*) nie doczekała się (albo nie dała sobie prawa do) happy endu.

Często cytowane zdanie z powieści („Anna miała nadzieję, że przekroczyła już wiek rumieńców, lecz niewątpliwie nie przekroczyła jeszcze wieku wzruszeń” (Austen 2021: 52)) mogłoby stać się mottem serialu *Miss Austen* z jeszcze jednego powodu. Oto Cassandra, której losy poznajemy w serialowych retrospekcjach, jest (w trakcie ich trwania) rówieśnicą powieściowej Anne. Siostra Jane zaręczona dawniej z mężczyzną, który zmarł przedwcześnie, nie podążyła za nowym uczuciem, potrafi je sobie wyperswadować w imię podjętych w przeszłości zobowiązań.

Perswazje są też czytane w ostatnim odcinku serialu. Dopełniają tym samym, klamrą kompozycyjną, historię Isabelli, którą dawniej poprosił o rękę młody lekarz. Dziewczyna uległa jednak perswazjom ojca i odmówiła. Po jego śmierci, w rozmowie z Cassandrą, podkreśla, że teraz mężczyzna jest pewnie zbyt dumny (to cecha innego, dobrze znanego bohatera Austen), by zapytać ponownie. W obliczu jego rychłego wyjazdu trzeba zatem (wiedzą o tym serialowa Cassandra oraz służąca Isabelli) podjąć radykalne kroki, by temu zapobiec. W przywołanej powieści Austen pojawia się scena upadku ze schodów na molo Cobb w Lyme: „Tu właśnie ze stromych kamiennych schodków prowadzących na molo spada i traci przytomność jedna z bohaterek książki, Luiza Musgrove, dając szansę Annie, głównej bohaterce, na wykazanie się siłą charakteru, opanowanie dramatycznej sytuacji, wyjście z cienia i przejęcie pierwszej roli” (Przedpeńska-Trzeciakowska 2014: 332). W serialu, czytany przez Isabellę i Cassandrę, fragmentom *Perswazji* towarzyszy zamierzony upadek służącej

⁸ W epoce regencji tak nazwano by osobę, która miała 27 lat.

ze schodów, która tym sposobem chce sprowadzić wspomnianego lekarza nie tylko do domu swojej pracodawczyni, ale także w jej ramiona. Plan jest skuteczny i wie- dzie do finału na miarę tych znanych z powieści Austen.

Prawda i nieprawda

Literatura poświęcona życiu znanych osób oraz biografie audiowizualne nie stronią od łączenia wydarzeń poświadczonych historycznie z fikcją. Zdaniem wielu badaczy często manipuluje się faktami, dramatyzuje ich strukturę, by historie zro- biły wrażenie na odbiorcach⁹. W *Amadeuszu* zaprezentowano rzekomą rywalizację Salieriego i Mozarta, choć nie ma pewności, czy ten pierwszy był zaciekłym wro- giem kompozytora, gotowym go otruć. W *I'm Not There. Gdzie indziej jestem* (2007, reż. Todd Haynes) postać Boba Dylana rozpisano na kilka głosów¹⁰ – muzyk, grany przez kolejnych aktorów i aktorkę, staje się ikoną kultury, bardziej zjawiskiem niż konkretną osobą. W *Miss Austen*, choć wykorzystano wiele potwierdzonych histo- rycznie faktów, postanowiono też udratyzować całość, by, zgodnie ze znaną mak- symą Hitchcocka, przygotować widowisko, wyglądające jak życie, z którego wycięto nudne fragmenty.

W jednej z początkowych retrospekcji w *Miss Austen* pojawia się (potwierdzo- ny historycznie) wątek Toma Fowle'a, który oświadczył się Cassandrze, ale musiał opuścić ukochaną w celu poprawy swojej sytuacji majątkowej. Jane (o czym też się w serialu wspomina) była głęboko poruszona sytuacją prawdopodobnej utraty bli- skiej relacji z siostrą. Według Lucy Worsley z okazji jej zaręczyn napisała przesycony smutkiem wiersz, oddający ówczesny stan ducha pisarki (Worsley 2019: 118).

Przez kolejne lata (choć w serialu zdaje się to trwać tylko chwilę) narzecz- ni czekali w niepewności, aż młody duchowny zasłuży na większe wsparcie ze strony swojego protektora, lorda Cravena (Worsley 2019: 119). Pomoc nadeszła

9 Wspominał o tym np. Robert Rosenstone (2007: 12), a w polskim piśmiennictwie przedmiotu pisały o tym Elżbieta Durys (2021: 7) oraz Sylwia Kołos, nazywając takie narracje modelem spe- kulatywnym (zob. Kołos 2018: 148).

10 Ludwika Mastalerz w swoim krytyczno-filmowym artykule umieszcza ten film w kategorii in- dukcji (nie)eliminacyjnych, które jej zadaniem są: „[...] konstruowane jak kalejdoskop, w któ- rym dzięki wielokrotnym odbiciom kolorowych obrazów w odpowiednio rozmieszczonych zwierciadłach obserwuje się niezwykle kształty, zmieniające się przy każdym obrocie. Jednak u podstaw tych filmowych zabiegów – inaczej niż w kalejdoskopie – nie leży dążenie do stwo- rzenia iluzji, ale przeciwnie – chęć odstąpienia skomplikowanej prawdy o osobowości złożonej ze sprzecznych dążeń” (zob. Mastalerz 2011).

w niespodziewany sposób – mężczyzna zaproponował Tomowi wyjazd w charakterze kapelana do Indii Zachodnich. W serialu eksponuje się, że narzeczony nie omówił tego kroku z Cassandrą. Wielce prawdopodobne. Kobiety w tym czasie nie miały wpływu na ważne sprawy (co najwyżej na zakup wstążek), czego dobrą ilustracją jest fakt, iż pastor Austen (kilka lat później) zdecydował o wyprowadzce z parafii w Steventon (gdzie dorastały Cassandra i Jane wraz braćmi) do Bath – zrobił to bez konsultacji z córkami (Przedpełska-Trzeciakowska 2014: 174). W serialu moment przenosin wywołuje u Jane stany depresyjne – biografowie pisarki również podkreślają, że było to dla niej trudne doświadczenie i nigdy nie polubiła, wychwalanego przez wielu, modnego nadmorskiego miasta.

Serialowy Tom (zgodnie z przekazami historycznymi) przed swoim wyjazdem postanowił spisać testament (Worsley 2019: 120). Mężczyzna nigdy nie wrócił do Cassandry – zmarł na Morzu Karaibskim na żółtą febrę. W *Miss Austen* wiadomość o jego śmierci przekazuje James (brat Cassandry i Jane) wraz ze wspomnianą już żoną Mary. Bratowa w bezduszny sposób stwierdza (co zostaje zanegowane przez Jane i Cassandrę), że narzeczony zataił przed lordem Cravenem swoje zaręczyny. Kwestia testamentu jest natomiast ważna z jeszcze jednego powodu. Biografowie odnotowują (podobnie naszkicowano to w serialu), że Cassandra pograżyła się w dojmującej rozpacz. Jednak pozostawione jej pieniądze okazały się zbawienne. Kobieta otrzymywała rocznie trzydzieści pięć funtów, czyli równowartość rocznej pensji guwernantki (Worsley 2019: 121). Była prawie niezależna, w zdecydowanie lepszej sytuacji finansowej niż jej siostra.

Serialowa Cassandra przysięga, że, jeśli Tom nie wróci, nigdy nie zwiąże się z innym mężczyzną. Obietnica zostaje wystawiona na próbę, gdy w sklepie bławatnym poznaje wspomnianego już Henry'ego Hobdaya. Mężczyzna wkrótce się oświadcza, ale Cassandra, mimo rodzących się uczuć, ostatecznie odmawia. Trudno znaleźć biograficzne dowody dotyczące opisanego właśnie relacji intymnej, którą szczegółowo pokazano w *Miss Austen*. Podobno autorka adaptowanej książki, Gill Hornby, która mieszka w Kintbury – skąd, jak już wiemy, pochodziła rodzina Fowle'ów – nazwisko bohatera swojej powieści „zapożyczyła” z lokalnego pomnika ofiar I i II wojny światowej (King 2025). Ponadto wątek romansowy oparła na znanym epizodzie z biografii Jane, która ponoć (wraz z siostrą) poznała nad morzem pewnego dżentelmena – wrócimy do tej historii, gdy zapytamy o tajemnice obecne w życiu pisarki.

Tymczasem przyjrzyjmy się kilkakrotnie wspomnianej wcześniej bratowej Mary, która staje się jedną z ważnych bohaterek serialu. Biografowie donoszą, że wraz z siostrą, Marthą Lloyd, były bliskimi przyjaciółkami Jane i Cassandry. W *Miss Austen* sugeruje się nawet, iż pastorkowa Austen (co do niej podobne) optowała za tym, by jej syn James poślubił Mary, a Cassandra (czego nie mogła zrozumieć serialowa Jane) próbowała wywrzeć w tej kwestii wpływ na swojego owdowiałego brata. Według wskazówek biograficznych mężczyzna wahał się między poślubieniem przebojowej

i pięknej kuzynki Elizy (która ostatecznie związała się z innym z braci Austen, Henrym) a Mary, którą charakteryzowano (bez nadmiernego entuzjazmu) jako tę z podwójnym podbródkiem i szpecącymi bliznami po ospie (Worsley 2019: 110).

Przywołany w serialu bal, na którym James, pod wpływem rodzinnych podszeptów, zaczyna interesować się Mary, został przedstawiony w przekonujący sposób. W okolicach Steventon tego typu rozrywki miały charakter prywatny albo publiczny – w tym ostatnim przypadku odpłatne bale odbywały się w Basingstoke. Zaczynały się o 21:00, a kończyć mogły nad ranem. Podawano obiad i tańczono w salach, które były właściwe do menueta *contre-danse* – długie, choć często też wąskie. Jane (co potwierdzają źródła historyczne) świetnie tańczyła, czego prawdopodobnie uczyła się od Mary i Marthy Lloyd, które pobierały stosowne lekcje w szkole w Newbury (Worsley 2019: 158–162).

James wybrał (w serialu przedstawioną jako zakompleksioną) Mary. Biografowie pisarki dopowiadają, że od momentu, gdy kobieta została bratową Jane, przestała być jej bliska. Według przekazów historycznych, autorka *Dumy i uprzedzenia* bała się, że praktyczna Mary czyha na jej część majątku (Worsley 2019: 215). W serialu pokazano bratową jako przyczyniającą się do opuszczenia przez Austenów ukochanej plebanii w Steventon. Zbyt pochopne to wnioski. Mary faktycznie ochoczo się tam wprowadzała (Worsley 2019: 455; w serialu z nieszczerym uśmiechem na twarzy żegna wyjeżdżającą rodzinę), ale stało się tak, ponieważ, o czym już wspomniano, pastor zdecydował o wyjeździe do Bath (gdzie zresztą później, co wiernie odnotowano w *Miss Austen*, zmarł) i przekazaniu plebanii synowi (Przedpeńska-Trzeciakowska 2014: 234–236; Worsley 2019: 328). Jane chowała urazę i przy każdej możliwej okazji złośliwie krytykowała zachowania Mary. Tym bardziej że bratowa, która niechętnie sięgała po książki, nigdy nie była dla niej partnerką intelektualną (Worsley 2019: 308). W serialu kpi się z tego, że Mary lubi czytać tylko to, co napisał James. Kobieta proponuje, by poświęcić czas lekturze poezji jej męża, nie zaś powieściom Jane. *Notabene* brat Jane (wobec którego pisarka żywiła chłodne uczucia) wydawał, w trakcie swoich studiów w Oksfordzie, czasopismo „The Loiterer” – periodyk literacko-satyryczny ukazujący się w latach 1789–1790.

Siostry Austen mogła również bulwersować szorstkość Mary względem pasierbicy Anny, którą Jane bardzo lubiła (Worsley 2019: 156; 378). Praktyczna i trudna w obyciu bratowa była jednak, obok Cassandry, jedyną, która opiekowała się Jane tuż przed jej śmiercią. W serialu wiernie pokazano ostatnie chwile z życia pisarki, gdy terapie (wraz z potwierdzonym historycznie wyjazdem do Cheltenham (Worsley 2019: 421)) zawiodły. Jak zauważa Worsley: „Szóstego czerwca do Winchesteru przyjechała Mary Austen, aby pomóc przy ulicy College [gdzie w godzinie śmierci przebywała Jane – A.Ś.]. Ta sama Mary, o której Jane wyrażała się tak cierpko przez całe lata. Wszyscy jednak wiedzieli, że w chwilach kryzysów okazywała się

praktyczna i pomocna, a teraz przyjechała, »żeby je trochę rozweselić, a także pomóc w niezbędnej pielęgnacji chorej«. Tak więc Jane i Mary pogodziły się na koniec” (Worsley 2019: 440). W *Miss Austen* pominięto inny znany fakt z ostatnich stron biografii pisarki – Mary wraz z Cassandrą obserwowały z wykuszu wynajmowanego mieszkania kondukt pogrzebowy, w którym mężczyźni (bracia i bratanek) odprowadzali trumnę z ciałem Jane na miejsce spoczynku. Angielska tradycja, zabraniająca kobietom uczestniczenia w tych, naznaczonych trudnymi emocjami, wydarzeniach (Przedpeńska-Trzeciakowska 2014: 345), została jednak zaprezentowana w serialu w momencie, gdy ciało ojca Isabelli zostaje wyniesione z plebanii. Kobiety przyglądają się żałobnikom zza okna, a Mary szuka pocieszenia w fakcie, iż dzięki temu, nie wszyscy będą widzieli ich ból. Tym samym pozostaje po stronie zasad, które narzucały kobietom ścisłe modele zachowań – stają się one jeszcze sztywniejsze wraz z nastaniem epoki wiktoriańskiej.

Wśród przedstawionych w serialu postaci na pierwszy plan wysuwa się również Isabella, która, choć znana ze stron biografii pisarki, nie pozostawała z nią w żywych relacjach. Jak już wspomniano, jej matka, Eliza Lloyd, była bliską przyjaciółką Jane i Cassandry. Ta ostatnia bywała u rodziny Fowle’ów, np. pod nieobecność Toma. Gdy Jane zmarła, Isabella miała zaledwie 17 lat. Pisarka zapewne ją znała, słuchała o niej w opowieściach Cassandry lub czytała w listach Elizy, które (jak wspomniano), jeśli istniały, nie zachowały się. Trudno zatem dociekać więcej. Poświadczona biograficznie pozostaje natomiast relacja Isabelli i Johna Lidderdale’a (lekarza wezwanego do bystrej służącej) – para pobrała się w 1845 roku.

W serialu zarysowano też relatywnie wierny obraz relacji Jane z rodzicami. Bliżej poznajemy ich choćby w retrospekcji, w której pokazano odwiedziny u rodziny Fowle’ów. Z plebanii w Steventon (w Hampshire) do Kintbury (w Berkshire) było zaledwie 20 mil, ale wymagało to przekroczenia granic hrabstwa. Serialowa Jane relacjonowała, że siostry podróżowały z rodzicami, bo przyjazd na teren sąsiedniego hrabstwa zawsze pozostawał wyzwaniem. Lucy Worsley zauważa: „Rodzina Jane zabraniała jej podróży dyliżansem, ze względu na bezpieczeństwo i przyzwoitość” (Worsley 2019: 192).

Na czele przybyłej do Fowle’ów rodziny stał pastor Austen. W serialu, z podobnym córce, odrobinę złośliwym, poczuciem humoru, zdaje się być bliski autentycznemu ojcu Jane, który inspirował ją w kwestiach nauki i kultury. Dzięki niemu na plebanii pojawiły się globus i mikroskop (Przedpeńska-Trzeciakowska 2014: 41) oraz bogaty księgozbiór – niewątpliwie to pastor przekazał jej miłość do beletrystki (Przedpeńska-Trzeciakowska 2014: 45–46). Serialowa matka jawi się natomiast jako ta, której głównym celem jest wydanie córek za mąż. Staje się zatem kolejną wersją nestorki Bennett z *Dumy i uprzedzenia*. Pozostaje też skupiona na swoich problemach i hipochondrycznych myślach, które jeszcze bardziej zawładnęły jej życiem po utracie męża.

Po śmierci pastora Austena, jego żona i córki przez jakiś czas nie mogły znaleźć stałego miejsca pobytu, by w końcu osiąść w Chawton Cottage. W serialu to Cassandra wpada na pomysł (którym Jane jest zachwycona), by zamieszkać w tej, pełnej uroku, okolicy. Według źródeł historycznych propozycja wyszła od Edwarda, brata Jane, który po śmierci żony zdecydował przenieść się (na dłużej) z hrabstwa Kent do dworu Chawton, a siostrze i matce zaoferował wiejski domek (Przedpełska-Trzeciakowska 2014: 234–236; Worsley 2019: 328).

W *Miss Austen* (także zgodnie z przesłankami biograficznymi) pokazano, że wraz z przewodniczką zakończył się w życiu Jane trudny etap posuchy twórczej, który towarzyszył jej, gdy mieszkała nad morzem. W Chawton Cottage spędziła ostatnie lata swojego życia i napisała (lub przekształciła) większość znanych powieści, w tym *Emmę*, *Perswazje* i *Opactwo Northanger*. Powieści autorki, już wydane, pojawiają się w rękach serialowej Cassandry, gdy pomaga uprzątnąć plebanię przed wyprawką Isabelli. Zostały one ukryte na regale za powieściami Waltera Scotta (którego twórczość autentyczna Jane bardzo ceniła). Ten gest pokazuje ambiwalencję podejścia do twórczości pisarki – również wśród jej rodziny i znajomych. Mimo że za życia osiągnęła pewien poziom rozpoznawalności, a powieści (choć nastąpiło to przede wszystkim już po jej śmierci) okazały się bardzo popularne – nadal traktowano jej aktywność jako rodzaj nieszkodliwego hobby, wspieranego raczej po cichu, często ukrywanego przed światem.

Opactwo Northanger zostaje wspomniane w *Miss Austen* jeszcze pod pierwotnym tytułem, *Susan* – pisanie jej zbiega się w czasie z widmem wyprawki z plebanii. Serialowa Cassandra mobilizuje Jane, by ta jak najszybciej wystąpiła ją do wydawcy – prawdopodobnie szuka tym samym pocieszenia dla siostry, która boleśnie przeżyje przenosiny. Jane napisała ją około 1798–1799 roku, czyli mieszkając jeszcze na ukochanej plebanii w Steventon, w Hampshire – w serialu określanym przez pisarkę jako najlepsze z hrabstw. W 1803 roku sprzedała rękopis powieści londyńskiemu wydawcy Crosby & Co. za 10 funtów – co zresztą również odnotowano w *Miss Austen*. Biografowie pisarki dopowiadają, że powieść nie została wtedy wydana – edytor trzymał ją na wydawniczej półce przez wiele lat; ostatecznie opublikowana pośmiertnie w grudniu 1817 roku (choć na stronie tytułowej widnieje rok 1818), już pod zmienionym tytułem.

Poza powieścią *Susan*, serialowa Jane dzieli się z siostrą napisanym właśnie (i być może inspirowanym opisanym wcześniej balem) najnowszym rozdziałem *Dumy i uprzedzenia*; wspomina się też wydanie *Rozważnej i romantycznej*, która ukazała się 30 października 1811 roku, a tworzona była również w latach życia w Steventon – pod tytułem *Elinor and Marianne*. Uznaje się ją za literacki debiut Jane, wydany anonimowo – *By a Lady* (taki egzemplarz został ukryty na regale serialowej plebanii Fowle’ów), przez londyńskiego wydawcę Thomasa Egertona (Worsley 2019: 348).

Wskazane dokonania literackie Jane potwierdzają słowa serialowej Cassandra uważającej, że główną miłością Jane było pisanie. W każdym z powstałych dotychczas obrazów audiowizualnych poświęconych życiu Austen sugeruje się jednak, że pisarce musiały towarzyszyć także jakieś sekrety (i to te natury intymnej), które zostały pogrzebane wraz ze zniszczoną przez Cassandrę korespondencją.

Ku rozwikłaniu tajemnicy

Napięcie między faktami a fikcją ma w sobie potencjał próby rozwikłania jakiejś skrywanej prawdy, której rozwiązanie może uczynić historię jeszcze bardziej interesującą. Jako czytelnicy czy widzowie lubimy, wraz z bohaterami, wyjaśniać zagadki. Przekłada się to na zainteresowania literackie i filmowe – niesłabnąca popularność kryminałów pokazuje, iż zawsze fascynować nas będzie podróż w labiryncie niewiadomych. Podobnie ma się rzecz z historiami biograficznymi, które zarówno twórcy, jak i widzowie chcą w pełni zrozumieć, wypełniając puste, niedopowiedziane miejsca.

Pora przyrzeć się (wspomnianemu wcześniej) tajemniczemu dżentelmenowi znad morza, a precyzyjniej – z Sidmouth. *Notabene* było to jedno z ulubionych nadmorskich miejsc pisarki – oddalone około 20 mil od wspomnianego już Lyme, w którym częściowo rozgrywa się akcja *Perswazji*. W serialu Mary mówi o wspomnianym mężczyźnie w kontekście domniemanej rywalizacji siostr Austen o jego względy. Żadna z przesłanek historycznych tego nie potwierdza, a serialowi twórcy (zgodnie z treścią adaptowanej powieści), co już wiemy, tajemniczego dżentelmena nazywają Hobday i popychają w ramiona Cassandra.

Biografowie pisarki doprecyzowują zaś, że latem 1801 roku Jane z rodziną wyjechała nad morze. Zdaniem Davida Cecila (Cecil 1980: 97–98) informacje o jej rzekomym zauroczeniu pochodzą z kilku przesłanek pozostawionych przez Cassandrę, a także innych członków rodziny – ich stanowiska nie są jednak jednoznaczne. Bratanek Jane, James Edward, relacjonował: „Wiele lat po śmierci [Jane – A.Ś.] pewne okoliczności skłoniły jej siostrę Cassandrę do przełamania jej zwyczajowej powściągliwości i do rozmowy o tym. Powiedziała, że podczas pobytu w jakimś nadmorskim miejscu poznały pewnego dżentelmena, którego urok osobisty, umysł i sposób bycia sprawiły, że Cassandra uznała go za wartego jej siostry i prawdopodobnie zdolnego do zdobycia jej uczuć. Kiedy się rozstali, wyraził zamiar rychłego ponownego spotkania; Cassandra nie miała wątpliwości co do jego motywów” (Austen-Leigh 2002: 29).

Wszystkie pozostawione świadectwa spotykają się w dwóch punktach – pojawienie się tajemniczego mężczyzny i zauroczenie, które miało miejsce w okolicznościach nadmorskich (Worsley 2019: 243). Niektórzy mówią, że był duchownym,

inni, że lekarzem albo że tą profesją parał się jego brat. Catherine Hubback (kuzynka Jane) nazywa go Doktorem Blackallem¹¹. Przystojny, inteligentny, z urokiem osobistym – takie charakterystyki pozostawiają bliscy Jane. Zdaniem Cassandry nim miłość rozkwitła, dżentelmen niespodziewanie musiał opuścić Sidmouth. Oczekiwano jednak jego powrotu – zamiast niego przyszedł list z informacją o nagłej śmierci (Austen-Leigh 2002: 29). W życiu Jane ponownie miłość wybuchła na chwilę, bardzo intensywnie (jak w przypadku uczucia do Toma Lefroya)... i równie szybko zgasła.

W listopadzie 1802 roku, w trakcie wieczoru, gdy serialowa, zadziorna Jane dyskutowała z ojcem Bigg-Withera, jego syn, Harris, poprosił ją o rękę. Według przesłanek historycznych oświadczyń zostały przyjęte, a kolejnego dnia zerwane (Worsley 2019: 250). Zdaniem Davida Cecila pisarka nie mogła wyjść za Bigg-Witherem, bo wciąż tliło się w niej uczucie do bezimiennego dżentelmena z Sidmouth (Cecil 1980: 97–98). W serialu wątek oświadczyń, choć przedstawiony bardzo podobnie, wyjaśniono jednak w innym kluczu. Jane spędza tu wieczór (jak zauważa Cassandra), pijąc zbyt dużo wina, potem zaś zgadza się na matrymonialną propozycję wycofanego i nieśmiałego mężczyzny. Serialowa Cassandra nie może zrozumieć decyzji siostry, tłumaczącej, że myślała przede wszystkim o zabezpieczeniu finansowym. Na dodatek Jane puentuje te słowa komentarzem jakby pochodzącym z jej powieści – miłość i pieniądze winny iść w parze.

Ponadto w *Miss Austen* ukazano jeszcze inny powód przyjęcia propozycji małżeństwa. Jane zgadza się na zaręczyny, by i siostra mogła szukać swojego szczęścia u boku Henry'ego Hobdaya. Szybko zdaje sobie jednak sprawę, że trudno będzie jej wieść życie żony. Wewnętrzne rozterki Jane brzmią nader współcześnie. Pisarka, rozważając ewentualne zamążpójście, mówi wszak, że resztę życia spędzi, będąc w ciąży, a mąż zapewne stanie się jej „panem”. Nie może tego zaakceptować, bo odbierze jej to przestrzeń na pisanie, a nawet myślenie.

W *Miss Austen* kwestia zerwania zaręczyn przez Jane została uwikłana w hipotetyczną historię miłosną Cassandry. Ostatecznie Jane może zrezygnować z propozycji matrymonialnej, ponieważ Cassandra odmawia Henry'emu (choć serialowy Tom przed wyjazdem zaznaczył, że, gdyby nie wrócił, powinna pozostać wolną). Biografowie natomiast nie są jednogłośni w kwestii przyczyn tak nagłej zmiany decyzji przez pisarkę. Może, jak sugeruje Cecil:

[...] zgodnie z ówczesnymi poglądami – miłość nie była niezbędna do małżeństwa, a szacunek wystarczał, by ją zastąpić; wygląda na to, że biedny Harris

11 Mógł to być Samuel Blackall – duchowny, którego brat pracował jako lekarz. Mężczyzna pozostawał jednym z adoratorów Jane, ale nie zmarł przedwcześnie (jak tajemniczy dżentelmen), a po nieudanych konkurach względem pisarki, poślubił później inną kobietę (Worsley 2019: 242–243).

Bigg-Wither nie zdołał wzbudzić nawet wystarczającego szacunku, by wymazać z serca Jane wspomnienie adoratora z Sidmouth. Mimo to musiała sądzić, że być może mu się to uda, skoro przyjęła jego oświadczyzny. Śmierć absztyfikanta z Sidmouth nie okazała się jednak żałobą na całe życie (Cecil 1980: 99).

Jedną z największych tajemnic, która spędza sen z powiek biografów Austen, pozostaje problem zaginionej korespondencji pisarki. Według wielu z nich Cassandra zniszczyła ją, by zapobiec budowaniu wizerunku siostry opartego na jej trudnym charakterze. W serialu jeszcze przed początkowymi ujęciami pojawia się napis informujący, że kwestia spalenia listów przez Cassandrę pozostawała zagadką, aż do teraz... do momentu, w którym poznajemy prezentowany w *Miss Austen* świat przedstawiony. Wbrew zapewnieniom serial (podobnie jak książka Gill Hornby) przynosi lakoniczne i niepełne odpowiedzi na ten frapujący temat – zdaniem twórców część korespondencji Cassandra spaliła, by, przede wszystkim, nie wyszły na jaw jej uczucia względem Hobdaya. Inne przesłanki pojawiające się w obrazie audiowizualnym dotyczą słów, które umierająca Jane kieruje do siostry – prosząc ją, by po śmierci nie była zapamiętana jako smutna, pozbawiona radości życia.

Gill Hornby postanowiła, że, skoro mowa o zaginionej korespondencji, trzeba napisać ją od nowa. Przygotowane fikcyjne listy, głównie kierowane przez powieściową Jane do matki Isabelli, Elizy, zarówno w powieści, jak i w serialu pełnią funkcję przewodnika po wydarzeniach z życia rodziny Austen – są nawigacją po wspomnieniach, wiodą ku retrospekcjom. Można szukać w takim ich użyciu autentycznych przesłanek, bo – jak odnotowuje Anna Przedpeńska-Trzeciakowska – „Listy Jane czytane dzisiaj brzmią jak spisane z nagrania rozmowy telefoniczne, i tym w gruncie rzeczy były – pośpieszną wymianą informacji, na ogół błahych, często zabawnych, jeszcze częściej złośliwych, bo trzeba przyznać, że w takich celowała” (Przedpeńska-Trzeciakowska 2014: 166).

By zrozumieć, jak skutecznie Gill Hornby naśladowała styl Jane, warto zacytować ostatni list przytoczony w powieści (i sparafrazowany w serialu) – wysłany w momencie, gdy pisarka żegna się już z życiem:

College St, Winchester
10th July, 1817

My dear Eliza,

An attack of my sad complaint has seized me again – the most severe I ever had – and reduced me so low that I now feel recovery unlikely. You must not pity me, though – I will not hear of it. If I am to die now, I am convinced that I die as the luckiest women. For how to do justice to the kindness of

my family during this illness is quite beyond me! And as for Cassandra! Words must fail me in any attempt to describe what a Nurse she has been to me now, what a dearest, tender, watchful sister she has been through my life. As to what I owe to her, I can only cry over it and pray God to bless her more and yet more.

I cannot expect to have the strength to ever write to you again, but thank you now for your friendship, wish you and your family long health and happiness and beg you to please look after my dear, darling Cass. These next months and years will be hard. We have never borne separation easily, she and I. And, as I approach this final departure, I am selfishly grateful that it was never my fate to be the one who survived. For how could I? What sort of life would it be, if I did not have her by my side?

With my fondest affections,
J.A. (Hornby, 2024, s. 386)¹²

W celu wyraźniejszego ukazania, jak autorka książki imitowała styl pisarki, można go zestawić z fragmentami, które pochodzą z autentycznego listu z 22 maja 1817 roku skierowanego do Anne Sharp, dawnej guwernantki w posiadłości brata Jane – Godmersham¹³. Parafrazowany w serialu list zawiera poruszające słowa opisujące stan pisarki: „An attack of my sad complaint has seized me again – the most severe I ever had – and reduced me so low...”¹⁴. W liście do Anne znajduje się natomiast zdanie: „An attack of my sad complaint seized me within a few days

12 W tłumaczeniu na język polski: „Moja droga Elizo, moja smutna dolegliwość znowu mnie dotyka i jest to najsilniejszy atak, jaki kiedykolwiek miałam. Osłabił mnie on tak bardzo, że czuję, iż wyzdrowienie jest mało prawdopodobne. Nie powinnaś mnie jednak żałować – nie chcę o tym słyszeć. Jeśli mam umrzeć teraz, jestem przekonana, że umrę jako najszcześliwsza z kobiet. Jak oddać sprawiedliwość dobroci mojej rodziny podczas tej choroby? – to przerasta moje możliwości! A Cassandra! Brak mi słów, by opisać, jaką jest dla mnie opiekunką, jak najdroższą, czułą i uważną siostrą jest przez całe moje życie. Tyle jej zawdzięczam, mogę to tylko wypłakać i modlić się do Boga, by jeszcze bardziej jej błogosławił./ Nie spodziewam się mieć na tyle sił, by znów móc do Ciebie napisać, ale dziękuję Ci za przyjaźń, życzę Tobie i Twojej rodzinie długiego życia w zdrowiu i szczęściu oraz proszę, byś zatroszczyła się o moją drogą, ukochaną Cassandrę. Najbliższe miesiące i lata będą trudne. Nigdy nie znosiłyśmy dobrze rozłąki. A gdy zbliżam się do tego ostatecznego rozstania, odczuwam samolubną wdzięczność, że to nie ja będę tą, która pozostanie. Bo jakże bym mogła? Jakież byłoby moje życie bez niej u boku? Z serdecznym przywiązaniem. J.A.”

13 Treść listu dostępna na stronie: <https://reveriesunderthesignofausten.wordpress.com/2014/06/29/>.

14 „[...] moja smutna dolegliwość znowu mnie dotyka i jest to najsilniejszy atak, jaki kiedykolwiek miałam. Osłabił mnie on tak bardzo [...]”.

afterwards – the most severe I ever had – & coming upon me after weeks of indisposition, it reduced me very low”¹⁵. Choć w słowach kierowanych do Anne pojawiają się jeszcze słowa nadziei na wyzdrowienie, w serialowej wersji tego pożegnalnego listu stwierdzeń tych już nie ma. W obu jednak pisarka docenia pomoc swojej rodziny. W liście do znajomej guwernantki zaznacza: „How to do justice to the kindness of all my family during this illness, is quite beyond me!”¹⁶. A do powieściowej i serialowej Elizy pisze: „For how to do justice to the kindness of my family during this illness is quite beyond me!”¹⁷ W końcu zaś, w obu przypadkach, dostrzega niezwykłość postawy Cassandry, którą w serialu opisuje: „And as for Cassandra! Words must fail me in any attempt to describe what a Nurse she has been to me now, what a dearest, tender, watchful sister she has been through my life.”¹⁸ A w liście do Anne Sharp: „And as for my Sister! — Words must fail me in any attempt to describe what a Nurse she has been to me”¹⁹.

Przytoczone korelacje, pokazując, w jak efektywny sposób Gill Hornby starała się naśladować styl Jane, stają się też kolejnym dowodem łączenia elementów fikcyjnych z tymi poświadczonymi historycznie. Wskazane listy zostały oparte na autentycznych, ale takimi przecież nie są. Próbują wytłumaczyć tajemnicę, która w swej istocie musi pozostać niewyjaśniona.

W serialu listy, jako potencjalne źródło wiedzy, mogą też zostać użyte w celu przygotowania biografii Jane. Pod wpływem słów serialowego pastora, który ma przejąć plebanię po ojcu Isabelli, Mary zaczyna zastanawiać się, czy nie warto byłoby spisać historii życia pisarki. Cassandra rozważa ten pomysł, ale nie wie, kto miałby podjąć się tego zadania. Zdaniem Mary biografem mógłby zostać jej syn, James Edward, który przy okazji opisałby też losy swojego ojca, brata Jane. Pomysł w pewnym sensie został zrealizowany, bo spod pióra autentycznego bratanka Jane (cytowanego wcześniej Jamesa Edwarda) faktycznie wyszła jej pierwsza biografia... która przedstawiła „stonowaną” wersję życia ciotki – pominięto w niej jej trudny charakter i uszczypliwości wobec rodziny. James Edward utrwalił stereotyp powielany później przez lata – widząc Jane jako *St Aunt Jane of Steventon-cum-Chawton Canoniceum*, „Świętą Ciotkę Jane ze wsi Steventon i Chawton”

15 „[...]moja smutna dolegliwość znowu mnie dotyka i po kilku dniach jest to najsilniejszy atak, jaki kiedykolwiek miałam. Osłabił mnie on bardzo, ponieważ pojawił się po tygodniach niedyspozycji [...]”.

16 „Jak oddać sprawiedliwość dobroci całej mojej rodziny podczas tej choroby? – to przerasta moje możliwości!”

17 „Jak oddać sprawiedliwość dobroci mojej rodziny podczas tej choroby? – to przerasta moje możliwości!”

18 „A Cassandra! Brak mi słów, by opisać, jaką jest dla mnie opiekunką, jak najdroższą, czułą i uważną siostrą jest przez całe moje życie.”

19 „A jeśli chodzi o moją siostrę! – Brak mi słów, by opisać, jaką jest dla mnie opiekunką”.

(Worsley 2019: 9). Może zatem (co także sugeruje serial) listy przemilczały pewną prawdę, której nie odkryli biografowie podążający później za słowami jej bratanka.

* * *

Przed domem w Chawton powtarza się codzienny rytuał: Cassandra z troskliwością karmi zwierzęta – w końcowych ujęciach serialu prawie wszystko wygląda dokładnie tak jak na początku opowieści. Kobieta jest ubrana w ten sam strój, włosy upięta w podobny sposób. Obserwujemy ją prawie nieruchomym okiem kamery. Zbliża się do obiektywu, a naszym oczom nagle ukazuje się jako młodsza – owinięta tym samym, zachowanym później przez lata, szalem. Spogląda w naszym kierunku, a może raczej uśmiecha się do, stojącej wraz z nią nad brzegiem morza, Jane. Wracamy przed Chawton Cottage. Nic się nie zmieniło, a jednak wyraz twarzy Cassandry jest inny niż w początkowych ujęciach serialu – w miejsce smutku pojawia się pogoda ducha i afirmacja, które przysły wraz z poznaniem perspektywy Jane, którą przyjęła siostra, czytając jej korespondencję. Zdaniem Johna Worthena narracje biograficzne pozwalają odbiorcom na pewien rodzaj ukojenia – odczuwamy go, gdy opowieść zaczyna przyjmować konkretną strukturę. Konstrukcja biografii w sposób bardziej jednoznaczny przedstawia często skomplikowane losy ludzkiego życia, pozwalając na ich zrozumienie i wyjaśnienie (Worthen 1995: 231). Możemy zatem, podobnie jak Cassandra w finale *Miss Austen*, szukać ukojenia w opowiadanych nam historiach o życiu znanych osób.

Bibliografia

- Austen Jane (1998): *Listy wybrane 1796–1817*. Wybór R.W. Chapman. Przeł. J. Kozak. Prószyński i S-ka, Warszawa.
- Austen Jane (2009a): *Letters of Jane Austen*. Eds. E. Hugessen, Knatchbull-Hugessen, Lord Brabournes. Vol. 1. Cambridge University Press, New York.
- Austen Jane (2009b): *Letters of Jane Austen*. Eds. E. Hugessen, Knatchbull-Hugessen, Lord Brabournes. Vol. 2. Cambridge University Press, New York.
- Austen Jane (2021): *Perswazje*. Przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska. Świat Książki, Warszawa.
- Austen-Leigh James Edward (2002): *A Memoir of Jane Austen and Other Family Recollections*. Oxford University Press, Oxford.
- Cecil David (1980): *A Portrait of Jane Austen*. Penguin Books, London.

- Durys Elżbieta (2021): *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 114, s. 193–211.
- Hornby Gill (2024): *Miss Austen*. Penguin Books, London.
- King Rachel (2025): *Was Miss Austen’s Henry Hobday a Real Person?* „Town & Country”, 12.05.2025. <https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/a64634345/miss-austen-henry-hobday-true-story/> [dostęp: 01.08.2025].
- Kołos Sylwia (2018): *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*. Wydawnictwo Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń.
- Lefroy Helen (2001): *Jane Austen*. Przeł. A. Misiuna. Wydawnictwo RTW, Warszawa.
- Mastalerz Ludwika (2011): *W poszukiwaniu Homo Haecceitas. Strategie biografii nieoczywistych*. „Dwutygodnik.com”, nr 49. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1819-w-poszukiwaniu-homo-haecceitas-strategie-biografii-nieoczywistych.html> [dostęp: 01.08.2025].
- Przedpeńska-Trzeciakowska Anna (2014): *Jane Austen i jej racjonalne romanse*. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Rosenstone Robert (2007): *In Praise of the Biopic*. In: *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*. Eds. R. Francaviglia, J. Rodnitzky. Texas A&M University Press, Arlington, s. 11–29.
- Starks Lisa S. (2019): *Screening Will and Jane: Sexuality and the Gendered Author in Shakespeare and Austen Biopics*. In: *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performances*. Eds. M. Cano, R. García-Periago. Palgrave Macmillan, Cham, s. 291–310.
- Worsley Lucy (2019): *Jane Austen w domu*. Przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, A. Kosim. Świat Książki, Warszawa.
- Worthen John (1995): *The Necessary Ignorance of a Biographer*. In: *The Art of Literary Biography*. Ed. J. Batchelor. Clarendon Press, Oxford, s. 227–244.
- Jane Austen’s Fiction Manuscripts*. <https://janeausten.ac.uk/index.html> [dostęp: 01.08.2025].
- National Portrait Gallery: Jane Austen*. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw00230/Jane-Austen> [dostęp: 01.08.2025].
- Reveries Under the Sign of Austen*. <https://reveriesunderthesignofausten.wordpress.com/2014/06/29/> [dostęp: 01.08.2025].
- Historical Novel Society: Miss Austen Review*. <https://historicalnovelsociety.org/reviews/miss-austen/> [dostęp: 01.08.2025].
- Miss Austen* (2025), reż. Aisling Walsh, scen. Andrea Gibb, wyprodukowany przez Bonnie Productions we współpracy z Masterpiece, Federation Stories i BBC.


Abstract

***Miss Austen* – Frammenti di verità, Frammenti di finzione**

Questo articolo è dedicato alla serie *Miss Austen*, che sfrutta le tendenze tipiche delle immagini audiovisive legate alla creazione di biografie di personaggi famosi. Tra queste, la narrazione dal punto di vista di una persona vicina al celebre autore e l'integrazione di elementi biografici. Inoltre, si richiama l'attenzione sulla combinazione di fatti storicamente confermati e finzione, dove l'aspetto più interessante per i creatori audiovisivi è il tentativo di svelare segreti rimasti irrisolti fino ad oggi.

Parole chiave: serie biografica, lettere, *Miss Austen*

Mirosława Wielopolska-Szymura

UNIwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: mirosława.wielopolska-szymura@us.edu.pl
 <https://orcid.org/0000-0002-7951-3698>

Koreański *storytelling* w odcinkach Narracje kulturowe w serialowych produkcjach Korei Południowej

Abstract

Korean Storytelling in Episodes: Cultural Narratives in South Korean Television Series

The author discusses Korean dramas (K-dramas) from the perspective of cultural narrative, the genres and narrative forms present in Korean television productions, and the reasons why K-drama fans choose them from a wide range of programs offered by streaming platforms. The discussion is set in the context of international, intercultural, and transcultural communication, as exemplified by the phenomenon known as *Hallyu* — the Korean Wave. The analysis covers 131 K-dramas, as well as comments from fans of Korean dramas in a Facebook group. K-dramas embody South Korean cultural codes and patterns, possessing distinct narrative forms that set them apart from Western television offerings.

Key words: South Korea, K-dramas, *Hallyu*, cultural narrative, Korean drama fans, genre, aesthetics

Słowa kluczowe: Korea Południowa, K-dramy, *Hallyu*, narracja kulturowa, fani seriali koreańskich, gatunek, estetyka

Wprowadzenie

Korea Południowa¹ przez ostatnie dekady wypracowała sztukę narracji kulturowej za pomocą seriali, zwanych k-dramami (*k-drama*, *Korean drama*), która zyskała popularność na całym świecie, niezależnie od geograficznego, kulturowego i społecznego pochodzenia odbiorców. Zgodnie z danymi z kwietnia 2025 roku produkcje koreańskie są na drugim miejscu, po produkcjach hollywoodzkich, pod względem oglądalności na platformie Netflix, liczonej godzinami oglądania (*viewing hours*), stanowiące 8% do 9% najchętniej oglądanych produkcji w badanych kwartałach. Produkcje brytyjskie zajmują trzecią pozycję z wynikiem pomiędzy 7% a 8%, czwartą japońskie – w wymiarze 4%–5%. Spośród 500 najbardziej popularnych filmów i seriali 17%, czyli 85 pozycji, zajmują produkcje koreańskie (*South Korean shows are... 2025*). Dodatkowo rankingi oglądalności w pierwszych 91 dniach od premiery poszczególnych seriali na platformie Netflix pokazują, że wśród produkcji nieanglojęzycznych wszystkie trzy sezony serialu *Squid Game* (2021/2024/2025) zajmują pierwsze trzy pozycje w rankingu pod względem liczby widzów (Netflix, 2025a):

1. <i>Squid Game</i> : Sezon 1	265 200 000
2. <i>Squid Game</i> : Sezon 2	192 600 000
3. <i>Squid Game</i> : Sezon 3	145 800 000

Dla porównania, pierwszą trójkę produkcji anglojęzycznych reprezentują seriale zestawione poniżej (Netflix, 2025b):

1. <i>Wednesday</i> : Sezon 1	252 100 000
2. <i>Adolescence</i> : Miniserial	142 600 000
3. <i>Stranger Things</i> : Sezon 4	140 700 000

Jednak, jeśli przytoczone dane oglądalności zostaną zestawione bez podziału na język oryginału, zestawienie wyraźnie pokazuje dominację koreańskiego serialu w skali globalnej:

1. <i>Squid Game</i> : Sezon 1	265 200 000
2. <i>Wednesday</i> : Sezon 1	252 100 000

¹ Jeśli nie zostanie to odrębnie zaznaczone, używając w tekście nazwy Korea, zawsze odnoszę się do Korei Południowej. Natomiast przymiotnik „koreański” odnosi się do tego, co współcześnie wywodzi się z Korei Południowej lub dotyczy cech kulturowych wyrosłych z przeszłości historycznej sprzed podziału na dwa państwa koreańskie w 1953 roku, stanowiących trwałą konfigurację wzorów i wartości kulturowych Korei Pd.

3. <i>Squid Game</i> : Sezon 2	192 600 000
4. <i>Squid Game</i> : Sezon 3	145 800 000
5. <i>Adolescence</i> : Miniserial	142 600 000

Nawet te liczby nie oddają wielkości zjawiska, ponieważ obejmują dane jedynie z jednej platformy streamingowej, podczas gdy koreańskie produkcje obecne są również na platformach: Disney Plus, Amazon Prime Video oraz Apple TV, wymieniając tylko te najbardziej popularne i obecne w Polsce serwisy streamingowe². Rzeczywistą liczbę widzów koreańskich seriali w skali Polski czy świata trudno oszacować ze względu na wielość platform, ale też serwisów nielegalnych oraz na to, że widzów seriali koreańskich można zapewne podzielić na dwie grupy – miłośników (*heavy viewers*), którzy śledzą większość tytułów, oglądają głównie tego typu ofertę; oraz widzów nieregularnych, przypadkowych, którzy zaciekawieni konkretnym tytułem zaczynają jego oglądanie, jednak ta oferta nie stanowi dominującej części ich kontaktu z serialami, nie rezygnują z oglądania seriali amerykańskich i ogólnie zachodnich.

Fenomen popularności k-dram wpisuje się w szersze zjawisko dyfuzji koreańskiej kultury, zwane *Hallyu* (Ju 2020: 9), mające swój początek w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Nazwa ta w dosłownym tłumaczeniu oznacza „koreańską falę” (*Korean Wave*). *Hallyu* rozpowszechniło się jako zjawisko spontaniczne, naturalne, pierwotnie związane z eksportem koreańskich seriali do krajów azjatyckich, głównie Chin, Hongkongu, Tajwanu i z czasem do Japonii, jednak siła jego oddziaływania została dostrzeżona zarówno przez zagranicznych odbiorców seriali, jak i koreańskich decydentów, zauważających marketingowy potencjał własnej kultury (Sarkar, Yang 2025). Po ponad trzydziestu latach *Hallyu* stało się kulturową i ekonomiczną wizytówką Korei Południowej obejmującą wszystkie możliwe do wyeksportowania zjawiska, której marketingowo nadano prefiks „K” oznaczający Koreę Pd. – k-dramy, k-pop (koreański pop), k-movie (czyli kinematografię), k-food (koreańską sztukę kulinarną), k-sport (głównie tradycyjne sztuki walki, ale też rozgrywki w e-sporcie), k-game, k-fashion, k-beauty (koreańska pielęgnacja skóry, sztuka makijażu i produkty kosmetyczne), a obecnie również k-musical i k-medicine (tradycyjna medycyna koreańska), które rozpowszechniają się pod wspólną marką narodową K-Culture, wspieraną przez kolejne rządy Korei. *Hallyu* niesie z sobą nie tylko rozrywkę, ale także oznacza symboliczne przełamanie dominacji kultury zachodniej. W samej Azji dodatkowo jest symbolem przełamania japońskiego imperializmu kulturowego, najpierw historycznie narzucanego przez Japończyków kolonizujących ten kontynent,

² Od 2025 roku także platforma TVP VOD włączyła seriale koreańskie do swojej oferty. Najbardziej rozpowszechnionym legalnym serwisem dla miłośników koreańskich seriali jest platforma Viki Rakuten. Na świecie k-dramy znajdują się też w ofercie Hulu, Kocowa, Tubi, Viu, AnimeTV, AsianCrush, iQIYI, WeTV, Bilibili. Do tego istnieje wiele nielegalnych lub półlegalnych platform (*10 best streaming platforms... 2024*).

następnie podbijający kraje azjatyckie podczas II wojny światowej, a później eksportujących swoją popkulturę, co także odbierano w Azji jako formę przemocy symbolicznej (Ju 2020: 20)³. Przewaga koreańskiej kultury nad japońską i jej bardziej entuzjastyczna recepcja w Azji tłumaczona jest historyczną przeszłością Korei, która nie bywała agresorem wobec sąsiadów, raczej broniła się przed najazdami innych, w tym Japonii. Kolejne światowe sukcesy koreańskich twórców w wielu sferach przemysłów kreatywnych – takich jak Park Chan-wook, Kim Ki-duk w kinematografii, wokalisty PSY, zespołów BTS czy BlackPink w muzyce popularnej – coraz bardziej przyciągały uwagę krytyków i publiczności – aż do historycznego zwycięstwa filmu *Parasite* w 2019 roku w Cannes, gdzie zdobył Złotą Palmę, oraz w 2020 roku cztery statuetki Oscara w najważniejszych kategoriach – za najlepszy film, za reżyserię (dla reżysera Bong Joon-ho), za scenariusz oryginalny i za najlepszy film międzynarodowy. Późniejsze, różne nagrody dla kolejnych seriali i filmów koreańskich w tym Emmy w 2022 roku dla *Squid Game* i nagroda w Cannes za reżyserię dla Park Chan-wooka za film *Podejrzana* (2022), ale też główna nagroda Tony w 2025 roku dla najlepszego musicalu *Maybe Happy Ending* (Park 2025), czy ostatni sukces filmu *K-popowe łowczynie demonów*⁴, ugruntowały obecność K-kultury w globalnym nurcie, a tym samym wzmacniają koreańskie *soft power* (Trzcicka 2016).

Kluczowy udział w procesie tworzenia i rozpowszechniania k-dram początkowo miały największe koreańskie stacje telewizyjne, takie jak KBS, MBC i SBS, tak zwana „wielka trójka”, która ma największy udział w rynku telewizyjnym w Korei. Po jego deregulacji w 2000 roku, do produkcji dram dołączyły prywatne stacje kablowe – TvN, Studio Dragon i JTBC (Wielopolska-Szymura 2024: 49–50). Prawdziwy przełom w ekspansji *Hallyu* z udziałem k-dram dokonał się, gdy seriale trafiły do dystrybucji online, poprzez platformy streamingowe – najpierw na koreańsko-singapurską platformę Viki (2007, obecnie Viki Rakuten), na chińską iQIYI (2013), a następnie amerykańskiego Netflix (2016) – które również zaczęły inwestować w produkcję k-dram, podobnie jak platformy później wchodzące na azjatycki rynek – Disney Plus, Amazon Prime Video i Apple TV. Dzięki streamingowi koreańskie dramy są dostępne w każdym zakątku globu.

3 Z tego powodu w Korei Pd. oraz Chinach import japońskich produktów i treści kulturowych był zakazany do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

4 *K-pop Demon Hunters* („K-popowe łowczynie demonów”, 2025), animowany muzyczny film akcji z gatunku fantasy. Jest on najchętniej oglądanym filmem wszech czasów na Netflixie, obejrzanym przez 325,1 mln widzów (Netflix 2025c), doczekał się także projekcji kinowych. Jest to produkcja oryginalnie anglojęzyczna, z amerykańskim producentem Sony Pictures Animation, współtworzona przez koreańsko-kanadyjską reżyserkę i scenarzystkę Maggie Kang. Akcja rozgrywa się w Seulu, postacie filmowe są pochodzenia koreańskiego, podobnie jak aktorzy wcielający się w role animowanych bohaterów, fabuła oparta jest na koreańskiej mitologii, kulturze, obyczajowości oraz muzyce (*Why 'KPop Demon Hunters...* 2025).

Zakres analizy i metody badawcze

Celem niniejszych rozważań jest określenie, czy i w jakim zakresie koreańskie produkcje telewizyjne, jako formy gatunków serialowych, wyróżniają się specyficznymi cechami dystynktywnymi i odrębnymi elementami narracji kulturowej, a także określenie przyczyn – motywacji, którymi kierują się polscy odbiorcy k-dram. Aby uchwycić cechy wyróżniające k-dramy i elementy narracji kulturowej oraz motywacje odbiorców, analizie poddano:

1. 131 koreańskich seriali⁵, których długość odcinka wynosi średnio 60 minut, chociaż zdarzają się krótsze – zwłaszcza wśród nowszych produkcji (jak *Weak Hero Class*) – 40 min., ale też dłuższe (jak *Replay 1988*) – 89 min.
2. Wypowiedzi widzów oglądających koreańskie dramy. Wypowiedzi te zebrano podczas gromadzenia materiału źródłowego w grupach fanowskich, czyli grupach zainteresowań k-dramami, na platformie Facebook. Główne elementy, które były poddane analizie, to motywacje odbiorców związane z wyborem tego typu oferty⁶.

W pierwszym przypadku użyto jakościowej analizy zawartości w zakresie treści kulturowych (tematów, klisz, sposobów reprezentacji), które pojawiają się w k-dramach, oraz analizy formalnej, która miała na celu określenie ram gatunkowych seriali i innych zabiegów narracyjnych, które stanowią o odrębności k-dram. W drugim przypadku przeanalizowano wypowiedzi widzów, opierając się na teorii użytkowania i gratyfikacji (McQuail 2012: 416–424), która zakłada, że widzowie, odbiorcy mediów, są świadomymi jednostkami, które kierują się określonymi motywacjami w wyborze tekstów kultury, które wybierają spośród szeroko dostępnej oferty. Przeanalizowano wypowiedzi na jednym z forów k-dramowych, w których zawierały się przyczyny wyboru k-dram jako form medialnej rozrywki. Na podstawie analizy utworzono kategorie służące do ustalenia motywacji związanych z oglądaniem koreańskich seriali. Obie analizy mają charakter jakościowy, nie prowadzono analiz ilościowych (statystycznych), ponieważ w kontekście niniejszych rozważań nie mają istotnego znaczenia (ale mogą też stanowić element dalszych, ilościowych, eksploracji).

5 Ograniczono się do wskazania jedynie tytułu w języku angielskim. Szczegółowe opisy wszystkich k-dram można znaleźć na stronach www.mydramalist.com.

6 Grupy te nie zawsze są otwarte, często mają status prywatnych i należy przejść etap akceptacji (przyjęcia) do grupy.

Stan badań

Wielu badaczy zjawiska uważa, że atrakcyjności koreańskich produkcji wśród międzynarodowej publiczności upatrywać można głównie w dwóch przeciwstawnych aspektach tej twórczości – mają charakter transkulturowy, a jednocześnie cechuje je kulturowa odrębność i unikatowość, oparta na silnej reprezentacji koreańskich kodów i wzorców kulturowych (Ju 2020: 21). Transkulturowość (Welsch 1999) będzie wiązała się z ekspozycją ponadczasowych, humanistycznych wartości i dylematów moralnych zawartych w tematyce serialowej (czy to w wątkach głównych, czy pobocznych), takich jak miłość, prawda, przyjaźń, sprawiedliwość, poświęcenie, wierność, lojalność, prawość, walka dobra ze złem, życie i śmierć, ale też nienawiść, niesprawiedliwość, podłość, kłamstwo, zdrada, korupcja, chciwość, przemoc itp. Transkulturowość k-dram będzie wyrażała się w stawianiu pytań o kondycję człowieczeństwa, o motywy ludzkich działań, o sens życia i życie poza śmiercią, a więc będzie wyrażała się w wątkach i tematach poruszających kwestie ponadczasowych, uniwersalnych, ogólnoludzkich wartości. Będzie także przejawiała się w elementach wspólnych, ponadkulturowych, w wymiarze artefaktów i elementów kultury globalnej, które wykorzystywane są w produkcjach – mody, elementów popkultury, technologii czy odniesień do szerszych globalnych zjawisk. I będzie przejawiała się w gotowości do internalizacji (często świadomej) niektórych elementów kultury lokalnej (tu: koreańskiej) i włączania ich do konfiguracji rodzimych wzorów kultury, swojej własnej codzienności. Natomiast unikatowość i odrębność k-dram wynika z wplecenia wszystkich wymienionych elementów w formy typowe dla koreańskiej kultury i obyczajowości, tak że nie tracąc nic z ogólnoludzkiego wymiaru stanowią o ich koreańskości – *Koreanness* (Diniejkó 2013: 130), ta zaś umożliwiła wzmocnienie identyfikacji i tożsamości kulturowej koreańskich widzów, bo k-dramy w pierwszej kolejności powstają z myślą o nich. Równocześnie połączenie uniwersalności z koreańskością przyciąga odbiorców niezależnie od ich przynależności narodowej i etnicznej, ponieważ czują adekwatność poruszanych tematów z własnym życiem oraz bliskość bohaterów, których zmagania i rozterki odzwierciedlają ich własne lub znane im sytuacje, ale dodatkowo czynią to poprzez narrację kulturową przypisaną do jednej konkretnej grupy kulturowej – kultury koreańskiej, która poprzez swoją inność i odrębność sama staje się atrakcyjna dla widzów i przyciąga publiczność przed ekrany. Seriale koreańskie przyjmują niekiedy formę wielkich narracji (*When Life Gives You Tangerines*, *Mr. Sunshine*, *The Nokdu Flower*, *My Country: The New Age*, *Pachinko*) nieobcych literaturze czy kinematografii.

Koreańskie seriale, oprócz funkcji typowo rozrywkowych, mają istotne znaczenie dla dyseminacji koreańskich wzorców kulturowych – umożliwiają dystrybucję i promocję kultury lokalnej w wymiarze globalnym. Dlatego jako teksty kultury –

czerpiące z tradycji i obyczajowości danego kraju – są źródłem wiedzy o nim i zarazem pasem transmisyjnym dla jego wartości. Tak jak radio i telewizja, seriale stanowią istotny element komunikowania międzynarodowego i międzykulturowego (Wielopolska-Szymura 2019). Posługując się pojęciami wprowadzonymi przez Edwarda T. Halla (2001) i Marshalla McLuhana (2004) – są ekstensją kultury. Hall definiuje kulturę jako treść międzyludzkiej komunikacji (2001), ta zaś jest kulturowa, ponieważ wykorzystuje określone style komunikacji warunkowane typami kultur⁷, w których procesy komunikacyjne zachodzą (Hofstede 2000). Seriale zatem jako teksty kultury będą przedłużeniem komunikacji kulturowej. W tym sensie komunikacja wewnątrzgrupowa ma charakter komunikacji kulturowej, a jej transmisja na zewnątrz, poza grupę, jest jej ekstensją-przedłużeniem. Zachowując cechy komunikacji kulturowej bazującej na stylach komunikacji, seriale koreańskie charakteryzuje zauważalny wysoki kontekst komunikacji, który stanowi nie lada wyzwanie dla odbiorców spoza koreańskiego, a nawet azjatyckiego kręgu kulturowego. Istota wysokiego kontekstu zasadza się na znajomości kodów kulturowych, wzorów i zachowań kulturowych, które stanowią pomost komunikacyjny pomiędzy nadawcą i odbiorcą i są niezbędne w procesie odczytywania znaczeń (Hall 2001). Taka wysokokontekstowa komunikacja cechuje się wieloma ukrytymi znaczeniami, niewypowiedzianymi wprost, kontekst jest ważniejszy niż wypowiedziane słowa, które, rozumiane zbyt dosłownie, mogą być błędnie interpretowane przez osoby z zewnątrz wysokokontekstowej kultury (czyli większość odbiorców z zachodniego kręgu kulturowego). Znaczenia i kody kultury ukryte są w rytuałach, gestach, statusie społecznym rozmówców, zdarzeniach i postaciach z historii. Odbiorca niemający wiedzy w tym zakresie odbiera dany przekaz jedynie literalnie, często nie rozumiejąc pewnych zachowań bohaterów. Nie dyskwalifikuje to k-dram w kontekście komunikacji kulturowej, gdyż są przecież tworcami kultury masowej – popularnej i bazują na elementach uniwersalnych kultury globalnej. Można stwierdzić, że wręcz przeciwnie – i nie ma w tym sprzeczności – tym właśnie dramy przyciągają, że są inne, nieznanne, wprowadzają elementy nowe, zmuszają do poszukiwania odpowiedzi na rodzące się wątpliwości i pytania związane z fabułą serialową. Dlatego seriale koreańskie warto postrzegać z perspektywy narracji kulturowej. Jej specyfiką są nie tylko treści zawarte w serialach, ale także ich formy narracyjne, gatunkowe i estetyczne.

Seriale, jak się przyjmuje, stanowią pewną mniej lub bardziej zamkniętą całość, podzieloną na odcinki, czyli części, w których zawarte są poszczególne fragmenty opowieści, na ogół powiązane ciągami przyczynowo-skutkowymi i stałą grupą

7 Zgodnie z koncepcją Edwarda T. Halla (2001), główne style komunikacyjne dzielą się na wysokokontekstowe i niskokontekstowe. Korea Południowa należy do grupy państw wysokiego kontekstu. Na ten podział nakładają się inne cechy kulturowe, zgodne z koncepcją wymiarów kultur narodowych zaproponowanych przez Geerta Hofstede (2000).

bohaterów, których losy ukazują. Nie wdając się w szczegółowe rozważania definicyjne, warto na wstępie zaznaczyć, że seriale z Korei Południowej nieraz wymykają się takiemu przyjętemu opisowi i klasyfikacji seriali. Kwestia otwartości czy skończoności dzieła, czyli jednoznacznie zamkniętej opowieści, to kwestia, która często wyróżnia koreańskie seriale – w wielu z nich zakończenie nie jest jednoznaczne, nie dostarcza jednej gotowej odpowiedzi na dylematy bohaterów lub ukazane zdarzenia, zgodnie z zasadą dzieła otwartego, nieoczywiste są rozwiązania wątków fabularnych, nawet jeśli zamknięte, to pozostawiają sporą przestrzeń do interpretacji (Eco 2008: 7). Wiele k-dram pozostawia do rozstrzygnięcia moralne pytania, do rozważenia wybory bohaterów, wartości i motywacje, którymi się kierują, zmusza do pewnego postawienia się w ich roli – podobnie jak wielkie narracje kinowe, przywołując chociażby ponownie film *Parasite*. Takim serialem zapewne jest *Squid Game*, którego zakończenie nie jest proste, jednowymiarowe. Każde zastanowić się nad tym, co stało się z bohaterami, co widz zrobiłby na ich miejscu, ale także czy serialowy antybohater przejdzie swego rodzaju „humanistyczne” nawrócenie. Tego typu zakończenia są zarówno zabiegiem technicznym, bo pozwalają na dokręcenie kolejnego sezonu na wypadek popularności serii, jak i estetyczno-dramaturgicznym, zgodnie z umbertowską koncepcją dzieła otwartego. Znamienne jest również to, że niewiele k-dram ma kolejne sezony. To cecha szczególnie koreańskiej produkcji – niezależnie czy serial ma 120 odcinków (koreańskie sagi rodzinne lub telenowele, np. *No Matter What*), czy 16 niekiedy 12, na ogół był obmyślony na jeden sezon. Tendencję do kontynuacji danej serii widać szczególnie od momentu wejścia k-dram na platformy streamingowe, które nierzadko z wyprzedzeniem kalkulują opłacalność takiego przedsięwzięcia. Serie koprodukowane przez Netflix, Amazon Prime czy Disney Plus miewają drugie czy nawet trzecie sezony – m.in. *Island* (Prime), *Squid Game* (Netflix) czy *Moving* (Disney). Sezonowość klasycznych k-dram wynika z ramówki tradycyjnej telewizji koreańskiej. Początkowo seriale liczyły 24 odcinki nadawane raz lub dwa razy w tygodniu. Następnie zredukowano ich liczbę do 20, obecnie najczęściej jest to 16 odcinków. Ale można dostrzec też dalszą redukcję ich liczby wraz z wchodzeniem we współpracę z platformami streamingowymi. Coraz częściej producenci tworzą 12, 10 lub nawet mniej części (*The Tyrant*) (*K-dramas shift to...* 2025).

K-dramy – nieoczywistość tematów i form gatunkowych

Przeprowadzona analiza pozwoliła na określenie głównych cech gatunkowych i konwencji narracyjnych koreańskich seriali. Stanowią one istotny wyróżnik gatun-

kowy, decydujący o odmienności k-dram od typowych zachodnich produkcji. Składają się na nie:

Postacie kobiece – wśród analizowanych dram można dostrzec pewną prawidłowość, nawet przy założeniu, że dobór próby badawczej nie jest reprezentatywny dla całej koreańskiej produkcji telewizyjnej. Mianowicie w k-dramach eksponowane są bardzo wyraziste postacie kobiece. Wiele scenariuszy jest tworzona tak, aby kobiety nie miały tylko ról komplementarnych do ról męskich, ale aby były pierwszoplanowe lub równie istotne co męskie. W 38 k-dramach, na 131 poddanych analizie, główną postacią, wokół której budowane są zdarzenia i główna oś fabularna, jest kobieta (*Virtuous Business, You Are the Best!, Radio Romance, Persona, Lovely Runner* i inne). Często towarzyszy jej bohater męski, ale jego rola jest mniej kluczowa, mimo że rozbudowana, to pełni funkcję wspierającą damską bohaterkę. Jednocześnie w tylko 11 z analizowanych seriali główną postacią jest mężczyzna (m.in. *Navillera, Kingdom* i *Kingdom 2, The Fiery Priest, Adamas*), natomiast w 18 k-dramach, w których jest dwoje (a niekiedy troje) głównych bohaterów – mężczyzna i kobieta – wyraźnie dominują kobiety, np. w wymiarze moralnym, psychicznym czy nadprzyrodzonym (*Hyena, Crazy Love, A Korean Odyssey*), w pozostałych 64 panuje równowaga pomiędzy bohaterami (*Business Proposal, Doctor John, Forecasting Love and Weather, Healer, Secret Garden*). Paradoks k-dram polega na tym, że z jednej strony postacie kobiece budowane są na stereotypach płciowych, np. w zakresie ról społecznych: to one zwykle przygotowują posiłki, opiekują się dziećmi lub starszymi osobami, bywają słabe, wątpią w siebie, mają skłonność do nadmiernej (o ile emocje można stopniować) emocjonalności, są podwładnymi, pochodzą z niższych warstw społecznych itp. A z drugiej strony to często te postacie ratują głównego bohatera z opresji lub pomagają się przystosować (np. *Kill Me Heal Me, Good Doctor, Reply 1988*) lub są wybawczyniami świata (*Island*), mają moc nadprzyrodzoną (*The Korean Odyssey, Moving, Arthdal Chronicles, Alchemy of Souls*), są naznaczone wyjątkowością (*Extraordinary Attorney Woo, Hotel del Luna*), w najtrudniejszych chwilach cechują się odwagą (*Moon Lovers: Scarlet Heart Ryeo, Moonshine*), determinacją czy niezłomnością charakteru (*My Name, Empress Ki, Mr Sunshine, Good Boy*), poświęcają się dla innych (*Snowdrop, Lovers of the Red Sky, Pachinko*), troszczą się o słabszych (*Under the Queens Umbrella, Juvenile Justice*) czy są silne psychicznie (*When Life Gives You Tangerines, For Eagle Brothers*), ale również fizycznie (*Secret Garden, Bloodhound, A Shop for Killers, Strong Woman Do Bong Soon*). Nie zawsze zresztą są to pozytywne postacie, niekiedy są skorumpowane, nadużywają władzy (*Hwarang, Vincenzo, The Fiery Priest*) czy bywają bezlitosne (*The Devil Judge, Ms. Perfect*). Postacie kobiece w k-dramach bywają rozkapryszone, irytujące, bezwolne i niezdecydowane, niesprawiedliwe i pochopne w ocenach wobec swoich męskich protagonistów (*Café Minamdang, Crash Landing on You, Descendants of the Sun*), lecz wielokrotnie wraz z rozwojem akcji przechodzą metamorfozę i stają

się niezależne, świadome własnej wartości, wybierają własną drogę życia i wizję szczęścia (*Record of Youth, Hometown Cha-Cha-Cha, Lovestruck in the City*), czasem rezygnując z miłości, jeśli ta stoi na drodze osobistemu rozwojowi (*Doctor Cha, Behind Every Star*). Niekiedy bohaterki spotyka tragiczny los albo muszą zmierzyć się z traumą (*Tomorrow, Snowdrop, Gangnam B-Side, The Sounds of Magic, Do Do Sol Sol La La Sol*). Zachowania bohaterek bywają dość nietypowe w porównaniu do postaw feministycznych proponowanych w zachodnich produkcjach serialowych, zwłaszcza w relacjach z mężczyznami, kiedy „ona” postanawia wybrać „siebie zamiast jego”, nawet jeśli darzy go uczuciem, i często ten wybór oznacza serialowe szczęśliwe zakończenie, zamiast „żyli długo i szczęśliwie”.

„Szczęśliwe zakończenie” – jest to kolejny element, który może zaskakiwać w k-dramach i znacząco różni się od produkcji zachodnich (generalnie, nie partykularnie). To, co w świadomości widzów oraz zachodnich scenarzystów stanowi tzw. *happy end*, a więc pomyślnie zakończenie trudnych sytuacji, oznaczające często ostateczne pokonanie wroga, wyjście z beznadziejnej sytuacji, wymierny sukces zawodowy, zdobycie wybranki/wybranka serca, powodzenie w miłości, życiu rodzinnymi. K-dramy niejednokrotnie nie dają łatwych odpowiedzi, często zakończenie nie jest otwarte, jak wspomniano wyżej, więc odbiorca sam musi sobie dopowiedzieć, jak zakończyła się serialowa opowieść i czy *happy end* jest możliwy, albo czy to, co zaproponowali twórcy serialu, na pewno jest *happy endem* w „hollywoodzkim” znaczeniu (widzowie serii *Squid Game* mogli mieć takie odczucia po obejrzeniu ostatniego odcinka). Czy jeśli główny bohater/główna bohaterka ginie albo traci ukochaną osobę lub rodzinę, ale sam/sama uchodzi cało z opresji – czy na pewno to nazwano by pomyślnym zakończeniem? Jednym z najczęstszych postulatów na polskich i zagranicznych forach miłośników k-dram jest prośba o dokręcenie drugiego sezonu lub chociaż jednoodcinkowego epilogu do dramy *Moon Lovers: Scarlet Heart Ryeo* (Facebook 2025). Zakończenia seriali z Korei mogą stanowić element szerszego zjawiska czy raczej specyfiki k-dram, opisywanego jako „k-trauma”. To określenie zrodziło się wśród fanów koreańskich seriali, nie można wskazać jego źródła czy autora, ale jest powszechnie znane w środowisku fanowskim. K-trauma oznacza, że scenarzyści nie oszczędzają ani swoich bohaterów, ani widzów – mnożą dramaty, tragedie, przemoc społeczną lub fizyczną (*Squid Game, My Name, Bloodhound, Moon Lovers..., Juvenile Justice, Pachinko, Tomorrow, Hwarang, The Nokdu Flower, Flower of Evil, The Worst of Evil* i inne). Traumatyzowanie widza może być częścią dramaturgiczną, reprezentacją okrutnego losu bohaterów – nie tylko indywidualnych i pierwszoplanowych – często zbiorowych i drugoplanowych (*Mr Sunshine, Gyeongseong Creature, Tale of the Nine Tailed 1938, Vincenzo, Dr Romantic*) – bywają oparte na prawdzie historycznej (jak walka o wyzwolenie Korei, antyjapoński ruch oporu czy wojenna trauma), ale też fikcyjne, co nie umniejsza emocjonalnych wstrząsów, jakim poddawani są widzowie. Tym bardziej, że ważną cechą k-dram jest

autentyczność postaci, zdarzeń, emocjonalnych przeżyć i relacji – nawet jeśli akcja serialu toczy się w fikcyjnych realiach, są np. elementem fabuły fantasy, to prawdopodobieństwo dramaturgicznych zdarzeń jest bardzo realistyczne, jak w typowym światotwórstwie (Maj 2019). Uniwersum k-dram jest wiarygodne, ponieważ narracja koncentruje się na relacjach pomiędzy bohaterami, na ich wewnętrznych przeżyciach i emocjach oraz na uniwersalnych wartościach. K-trauma jako element koreańskiej narracji może pojawić się w każdym gatunku dramy – dla horroru czy dramatu wojennego jest normą i jest przewidywalna. Jednak kiedy pojawia się w komedii romantycznej, często pod postacią dramatycznych wspomnień z przeszłości, ale też aktualnych zmagani bohaterów, jako część fabuły – pozostawia widza w szoku i właśnie w stanie traumy. Twórcy seriali koreańskich serwują widzom emocjonalny *rollercoaster* (określenie „huśtawka” byłoby zbyt łagodne) – od śmiechu po łzy i odwrotnie i, jak już zaznaczono, nie zawsze śmiech jest ostatni.

Humor i karykatura – właśnie śmiech, humor stanowią kolejny wyróżnik k-dram. Humor jest wykorzystywany w różnych konwencjach – jako satyra, komedia sytuacyjna, slapstick, czarny humor, parodia. W zależności od tego, w jakim gatunku serialowym się pojawia, może przyjmować różnorodne formy: w komedii lub komedii romantycznej jest podstawowym elementem narracyjnym – stosuje się wtedy żarty słowne, sytuacyjne, komizm charakterologiczny czy dowcipy językowe lub kulturowe – te dwa ostatnie są trudniejsze do zrozumienia dla niekoreańskich widzów. Przy okazji stanowią elementy narracji kulturowych zawartych w serialach. Jednym z przykładów takiej narracji może być scena z serialu „*You Are the Best!*” (2013, odc. 50, KBS2), w której główna bohaterka ubiegająca się o pracę w korporacji, podczas niezbyt udanej rozmowy kwalifikacyjnej, słyszy kpiny odnoszące się do jej nazwiska. Rekruterzy żartują z niego i sugerują, że mając takie nazwisko, powinna beztędnie odpowiadać na pytania i wykazać się odwagą. Bohaterka nazywa się Lee Sunsin i jej nazwisko i imię jest takie samo jak należące do jednego z największych koreańskich bohaterów, Admirala Lee Sunsin’a, który w XVI wieku ochronił Koreę (ówczesne Królestwo Joseon) przed atakiem Japończyków. Nie tylko ta gra słów i znaczeń ma charakter komiczny, dodatkowo w wielu scenach serialu bohaterka mija charakterystyczną rzeźbę Admirala, znajdującą się w centrum Seulu, a kamera filmuje ją tak, aby rzeźba (w istocie wysoka) dominowała nad bohaterką. Semantyczne odniesienia tej sceny bezpośrednio osadzone są w historii Korei, a także we współczesnych kodach kulturowych, związanych z symbolami narodowymi, ale wykorzystuje się je w przystępny, komiczny sposób. Inne elementy komizmu kulturowego można znaleźć w k-dramach, w których główna postać podróżuje w czasie, najczęściej w przeszłość, i przenosi elementy współczesnego języka oraz obyczajów do czasów, w których nie istniały. W serialu *Mr Queen* („Pan Królowa” – już sam tytuł zapowiada komedię) mężczyzna uwięziony w ciele królowej z przeszłości często się zapomina i w swych zachowaniach wykracza poza normy przyjęte na ówczesnym

dworze królewskim, przykładowo biegając po pałacowych korytarzach i alejkach lub robiąc znak „koreańskiego serduszka” palcami, ale także używając współczesnych powiedzeń np. *O.K.* lub *daebak* (czyli „wspaniale”), które nie tylko nie istniały, ale mają poufaty ton, niedopuszczalny w surowej neokonfucjańskiej przeszłości Korei, zwłaszcza w zachowaniach kobiet. Koreańczycy stosują bardzo dużo czarnego humoru, jak rozmowa płatnego zabójcy z ofiarą na temat wystroju wnętrza w k-dramie *The Tyrant* albo elementów karykaturalnych, np. wyolbrzymiając, przerysowując zachowania postaci sprawujących władzę, aby odrzec ich z pozorowanego majestatu (*The Devil Judge*) lub ośmieszając członków gangu (*Strong Woman Do Bong Soon*) lub dziennikarzy i producentów telewizyjnych, np. w k-dramie *The Producers*, która jest chyba jedyną autosatyrą na swoją działalność, jaką kiedykolwiek wyprodukowała i sfinansowała prawdziwa telewizja. Akcja serialu głównie toczy się w stacji KBS – koreańskiej publicznej telewizji – i przedstawia perypetie w związku z nagrywaniem realnie istniejącego programu *Two Days and One Night*, a także innych produkcji powstałych w tej telewizji.

Hybrydyczność gatunkowo-tematyczna – omawiane seriale mieszczą się w szerokiej gamie gatunkowej, lecz warto zaznaczyć, że w przypadku koreańskich produkcji trudno jednoznacznie wskazać na dominujący, czysty gatunek. Seriale te raczej mają charakter hybrydyczny – np. wątek romantyczny zwykle miesza się z gatunkiem obyczajowym, dramatem psychologicznym, niekiedy thrillerem, filmem sensacyjnym czy kryminalnym i zawiera elementy komediowe (*Vincenzo*, *Good Boy*), jednocześnie może być serialem historycznym (czy zawierać faktograficzne elementy, jak np. *Tale of the Nine Tailed 1989*) lub być serialem kostiumowym i posiadać fabułę fantasy z elementami wierzeń i mitologii koreańskiej (jak np. *Alchemy of Soul*, *Tomorrow*). Widzowie, którzy dopiero wkraczają w świat k-dram, mogą czuć się zdezorientowani wielością wątków i mieszaniem gatunków w obrębie jednego serialu, stosowaniem nielinarnej narracji z użyciem retrospektyw (*Pachinko*, *Moving*, *Memories of the Alhambra*, *Good Boy*) i futurospektyw (*Jirisan*, *Lovely Runner*, *Death's Game*), często miksując obie w ramach jednej serii czy nawet odcinka (*Tomorrow*), czy wykorzystywaniem różnych technik suspense jak odwrócenie narracji przyczynowo-skutkowej (*Do Do Sol Sol La La Sol*, *Alchemy of Souls*, *A Shop for Killers*), spowolnienie tempa akcji czy stosowanie *slowmotion* lub powtórzeń danego ujęcia, wykorzystywanie zbliżeń na twarze, zwłaszcza oczy, bohaterów, zawieszanie akcji, aby skupić się na ich emocjach, dawkanie informacji potrzebnych do interpretacji fabuły, tworzenie struktury puzzli, które układają się w całość dopiero w ostatnim odcinku (*Flower of Evil*, *Moving*, *Dr Romantic*), wprowadzanie mylących tropów lub tajemniczej postaci, albo odmiennych perspektyw narracyjnych. Spośród analizowanych 131 k-dram większość zawierała tego typu zabiegi narracyjne, powodując, że przewidzenie kolejnych zdarzeń i zakończenia całości jest właściwie niemożliwe.

Specyfiką k-dram jest również przesuwanie osi narracji na role drugoplanowe. Najczęściej są one pełnowymiarowymi postaciami o bogatej, rozbudowanej, wielowątkowej tożsamości ekranowej, niezależnie od tego czy są w opozycji do głównych bohaterów, czy w aliansie z nimi. Ich obecność bywa kluczowa dla fabuły, a niekiedy komplementarna, ale zawsze wzbogaca narrację o istotne dla niej elementy – komiczne, dramaturgiczne, psychologiczne czy magiczne. Atrakcyjność postaci drugoplanowych często decyduje o sukcesie serialu, ponieważ ich relacje z głównymi bohaterami i relacje pomiędzy innymi drugoplanowymi postaciami angażują emocjonalnie odbiorców, nierzadko dają im uczucie identyfikacji i przywiązania do bohaterów drugoplanowych. Spośród przeanalizowanych dram szczególnie silne więzi między bohaterami drugoplanowymi obecne są w serialach *Replay 1988*, *Our Blues*, *Mr. Sunshine*, *Naeil's Cantabile*, *Navillera*, *Business Proposal*, *Goblin/ Guardian: The Lonely and Great God*, *Vincenzo* i wielu innych. Przy tym efektem tak budowanych postaci, nieprzewidzianym prawdopodobnie przez scenarzystów, jest tzw. *second lead syndrom*, czyli „syndrom drugiego planu”, który przejawia się tym, że widzowie bardziej przywiązują się do postaci drugiego planu, a w przypadku komedii romantycznej bardziej kibicują temu „drugiemu”, najczęściej rywalowi głównego bohatera do serca głównej postaci kobiecej (*Boys Over Flowers*, *Replay 1988*, *Hotel Del Luna*), chociaż niekiedy role się odwracają i to tej „drugiej” bardziej się kibicuje w zdobywaniu serca głównego bohatera (*Itaewon Class*).

Utrzymywaniu napięcia narracyjnego sprzyja także stosowanie tzw. cliffhanger, czyli suspensowego zawieszenia akcji w ostatniej scenie odcinka, pozostawiając widzów w niedosyacie emocjonalnym i nierzadko wywołując w nich potrzebę kompulsywnej kontynuacji seansu o kolejne odcinki, czyli tzw. *binge watching* (Kisiłowska-Szurmińska 2022). Zaangażowanie widzów budowane jest również poprzez narracyjną dbałość o szczegóły, np. najazd kamery na jakiś element scenografii lub drobny gest, spojrzenie bądź też niby mimochodem wypowiedziane słowo czy zdanie, które z pozoru są mało znaczące, ale wraz z przebiegiem akcji okazują się kluczowe dla fabuły. Istotna jest tu również ekspozycja na narracje kulturowe, które wpływają na wielopłaszczyznowość interpretacyjną. Brak uważności na te elementy prowadzi do niezrozumienia postaw bohaterów czy dramaturgii zdarzeń. W k-dramach wykorzystuje się również elementy komunikacji cyfrowej czy nowych mediów – wprowadza się formy graficzne w postaci dymków konwersacyjnych, jak w aplikacjach na smartfony (*Love Alarm*) lub komiksach, tworząc swego rodzaju hybrydę filmu i grafiki – film graficzny (*Lovestruck in the City*). Ponadto stosuje się ujęcia typowe dla formatów telewizyjnych reality show, kamera i styl narracji zbliżony jest do stylu mockumentary lub documentary (*Lovestruck in the City*, *Good Boy*), albo korzysta się z narracji typowej dla sitcomu (*So Not Worth It*). Ciekawym eksperymentem jest również wprowadzenie do narracji technologii Virtual Reality, w której funkcjonuje bohater (*Memories of the Alhambra*). Znakiem rozpoznawczym,

cechą dystynktywną k-dram są klisze narracyjne (konwencje stylistyczne) – czyli utarte, przyjęte kulturowo schematy komunikacyjne, systemy reprezentacji, wykorzystujące elementy symboliczne, metaforyczne lub stereotypy. Klisze występują w prawie każdej k-dramie, wykorzystuje się je do budowania napięcia emocjonalnego, dramaturgicznego, ale także wzmacniania kodów kulturowych. Klisze są rozpoznawalne przez odbiorców, niekiedy stają się przedmiotem żartów, jeśli są nadużywane, ale jednocześnie są akceptowalne jako nieodłączny, stylistyczny wyróżnik k-dram. Co więcej, właśnie one stają się ważnym składnikiem narracji kulturowej, ponieważ często wywodzą się z tradycji i obyczajowości Koreańczyków. Do klisz zaliczają się: konwencje językowe – koreańskie słowa i wyrażenia, które daje się łatwo zidentyfikować, głównie przez ich powtarzalny charakter i szybko są zapamiętywane przez widzów, którzy w grupach na Facebooku chwalać się ich znajomością. Inne stosowane klisze to: opady deszczu podczas dramatycznej sceny, dodatkowo potęgujące wrażenie beznadziei; ale też podanie, pożyczanie lub rozłożenie nad kimś parasola jako symbol opieki i troski, najlepiej żółtego (bo to symbolizuje wzajemną miłość i więzi); podarowanie ukochanej lub ukochanemu czerwonego szalika (czerwień symbolizuje przeznaczenie, ale też pasję i miłość, w Korei oznaczała też władzę królewską); noszenie kogoś na plecach, gdy z jakichś przyczyn nie może chodzić; sceny picia alkoholu występują właściwie w każdej dramie; i przede wszystkim sceny jedzenia – są one nierozłącznie związane z dramami; ponadto potykanie się/upadanie głównej bohaterki i ratowanie jej przez głównego bohatera; obecność złośliwej starszej pani, czasem matki lub teściowej; zaciskanie pięści z bezsilności; poklepywanie po plecach dla otuchy. Klisz jest więcej, nie sposób ich wszystkich wymienić. Stosowanie klisz – zwłaszcza tych zakorzenionych w tradycyjnej kulturze Korei – pozwala na tworzenie poetyckich metafor i kreowanie estetyki obrazu filmowego (*Moon Lovers: Scarlet Heart Ryeo*, *Mr. Sunshine*, *Goblin/Guardian: The Lonely and Great God*, *Tomorrow*), budowanie więzi emocjonalnych z widzami czy tworzenie napięć narracyjnych. Klisze są też gwarantem gatunkowej stabilności, osadzającym widzów w określonym uniwersum (podobnie jak pączki nowojorskich policjantów). Niekiedy jednak mogą wiązać się z popadaniem w schematy i uproszczenia, w efekcie wywoływać znużenie widzów, a niekiedy wybuchy śmiechu⁸.

Narracja kulturowa – z perspektywy promocji kultury koreańskiej kluczowe znaczenie mają tu dwie kwestie: sama produkcja seriali mieści się w kulturotwórczej roli mediów (Wielopolska-Szymura 2016) i w związku z tym są one – w swej istocie – wytworem kultury i niezależnie od ich treści, jako takie stanowią bezpośredni

8 Przegląd klisz k-dramowych, opisanych z przymrużeniem oka. Na ich podstawie można również dostrzec przemiany w serialowych narracjach, niektóre klisze są mniej popularne niż kiedyś, niektóre są aktualne. Mimo, że autor/ka zestawienia wątpi w autentyczność niektórych zachowań, to występują one w koreańskiej obyczajowości (*Master Comprehensive List.....*).

element dyfuzji kulturowej i promocji kraju, jeśli zyskują odbiorców zagranicznych. Druga kwestia dotyczy treści, wątków poruszanych w serialach. Mogą one w mniejszym lub większym stopniu, bezpośrednio lub pośrednio wprowadzać materialne i niematerialne wytwory kultury koreańskiej do obiegu międzynarodowego (Schulze 2013). Zależy to od twórców scenariusza, ale też od scenografów czy kostiumologów. Jednocześnie widza zagranicznego zachęcają do sprawdzenia kontekstu kulturowego, aby był w stanie wychwycić kody kulturowe. K-dramy są bogate w zawarte w nich kody i konteksty kulturowe, które odnoszą się do historii społecznej czy politycznej Korei albo do współczesnych elementów życia społeczno-kulturalnego tego kraju. Koreańscy producenci bardzo sprawnie wplatają ważne narodowo wątki do popularnych seriali, nie tylko edukując własne społeczeństwo, ale również publiczność międzynarodową. Spośród najczęściej występujących pojawiają się:

- 1) walka z zewnętrznymi najeźdźcami – Chinami, Mongolią czy Japonią – z wyraźnym zarysowaniem postaci bohaterów narodowych, bojowników o niepodległość, ale też jednostek skorumpowanych przez wroga, kolaborantów czy zdrajców (m.in. *Jumong*, *Mr Sunshine*, *Empress Ki*, *The Nokdu Flower*, *Tale of the Nine Tailed 1938*);
- 2) nawiązania do wydarzeń i postaci historycznych (*Gyeongseong Creature*, *Pachinko*, *Tomorrow*, *My Country: The New Age*, *Rookie Historian Goo Hae Ryung*) czy odtwarzanie losów grup społecznych np. niewolnictwa w Korei (*The Nokdu Flower*, *Secret Royal Inspector & Joy*), czy przedstawianie elit wojskowych i administracyjnych (*Hwarang: The Poet Warrior Youth*, *Song of the Bandits*) oraz odniesienia do współczesnych zdarzeń politycznych (*Snowdrop*, *When Life Gives You Tangerines*, *Reply 1988*, *Reborn Rich*, *Crash Landing on You*, *Healer*).

Poza serialami o dużej zawartości elementów poznawczych, historycznych i biograficznych istotną rolę w przenoszeniu wzorców kulturowych mają seriale rozrywkowe, o lżejszym wydźwięku i fabule. Są one nośnikami przede wszystkim wiedzy o obyczajach lokalnych, folklorze, mitach i wierzeniach, sztuce kulinarnej, tradycjach rodzinnych, świętach, formach pochówku, szkołach koreańskich, relacjach rówieśniczych, języku czy o modzie danej epoki. Kultura koreańska stanowi istotny element wizualny i wzorotwórczy właściwie we wszystkich koreańskich serialach, stała się znakiem rozpoznawczym serialowych produkcji – od codziennych kwestii, takich jak sposoby zachowania przy stole czy rodzaje spożywanych potraw po wyszukane formy ceremonii pogrzebowych, ślubnych czy tradycyjnych rytuałów religijnych. Produkcje koreańskie są istotnym elementem budowania wizerunku kraju, społeczeństwa i ich kultury, niezależnie od tego, czy zawarte w przekazach kody zostały wprowadzone świadomie w celu pełnienia funkcji promującej państwo, czy stanowią wypadkową koreańskich tradycji, wplecioną w fabułę jako przejaw silnych wzorców wspólnoty kulturowej. Odbiorcy koreańskich seriali stopniowo zatapiają się w ich przekazy, nabywają wzorce kulturowe, służące pogłębionej interpretacji

zakodowanych znaczeń, ale również budowana jest więź i aprecjacja dla Korei jako nośnika tak żywej kultury.

Odbiór k-dram

Nieodłącznie z k-dramami związana jest przeogromna rzesza fanów, widzów, którzy kierują się określoną motywacją w wyborze takiej, a nie innej oferty serialowej. Do analizy przyczyn, dla których widzowie oglądają k-dramy, wykorzystano wypowiedzi z polskiego profilu fanowskiego dotyczącego k-dram na Facebooku: (Koreańskie Dramy (k-drama). Przeanalizowano przede wszystkim wypowiedzi pod postem użytkownicy Agnieszka A. z 1 maja 2023 roku (Koreańskie Dramy (k-drama) 2023), który polubiło 30 osób, ale zamieszczono 134 komentarze; oraz komentarze pod postem użytkownicy Ulla St z 9 maja 2025 roku (Koreańskie Dramy (k-drama) 2025), który polubiło 94 użytkowników i skomentowało 100 osób. Spośród podanych powodów wymienione zostaną te najczęściej powtarzające się:

- 1) aktorstwo – umiejętność pokazania skrajnych emocji; płacz męskich postaci, granie twarzą wszelkich emocji, granie całym ciałem, uroda aktorów i aktorek, wykraczająca poza typowe standardy urody, są dobrze ubrani;
- 2) subtelny sposób przedstawienia miłości, mniej cielesny, rozwija się stopniowo, jest liryczna;
- 3) relacje międzyludzkie, nie tylko o charakterze romantycznym – przyjaźń, relacje rodzinne, zawodowe i inne formy interakcji międzyludzkich są rozbudowane, pogłębione i ważne, pokazują złe i dobre charaktery ludzi;
- 4) brzmienie języka koreańskiego, przyjemne dla ucha, chęć uczenia się go;
- 5) umiejętność i odwaga pokazywania różnic i problemów społecznych – obrazy chorób, biedy, przemocy, różnic klasowych, dyskryminacji, przestępczości;
- 6) brak scen całkowitej nagości, seksu i erotyki, brak wulgaryzmów – nie są „przeseksualizowane”;
- 7) mają niesamowity klimat – pokazując życie zwykłych ludzi, dostarczają poczucia magiczności, czegoś nieuchwytnego, nie z tego świata, chociaż realnego, są jak realizm magiczny;
- 8) ciekawa fabuła – poruszają ważne tematy skłaniające do refleksji, mają zaskakujące zwroty akcji, trzymają w napięciu, wywołują silne, często skrajne, emocje u widza – od śmiechu po płacz, są inne od seriali amerykańskich i europejskich, nie są nudne, przewidywalne;
- 9) ciekawy humor, często absurdalny, autoironiczny;

- 10) fascynacja kulturą koreańską – możliwość poznania obyczajów i tradycji, języka, przeszłości kraju, różnic kulturowych, scenerii i tradycyjnych strojów; kultura Korei jest inna i atrakcyjna dla zachodniego widza;
- 11) niejednoznaczne zakończenia, zakończenia otwarte, niespodziewane zakończenia często związane z porażką albo śmiercią kluczowych bohaterów;
- 12) umiejętność budowania narracji;
- 13) mają pojedyncze sezony, nieliczne odcinki, które stanowią zamkniętą i zwartą całość;
- 14) „uzależnienie” od oglądania k-dram – widzowie nazywają się k-dramoholikami, a ich uniwersum K-Dramaland.

Fani k-dram tworzą grupy w mediach społecznościowych, dyskutują, wymieniają wrażenia i opinie, organizują spotkania w świecie rzeczywistym. Najważniejszym chyba aspektem związanym z fandomem k-dram jest fakt podejmowania się amatorskiego tłumaczenia kolejnych seriali na różnych platformach streamingowych, legalnych (jak Viki Rakuten) lub nielegalnych. Dzięki nieodpłatnej pracy miliony międzynarodowych fanów mają dostęp do koreańskich seriali w kilkudziesięciu językach (w tym w języku polskim) w ciągu doby od premiery sezonu lub odcinka.

Wnioski

Stopień zaangażowania fanów w odniesieniu do k-dram, ale też innych produkcji, jest bardzo wysoki, co pokazują dane platformy Netflix z czerwca 2023 roku: platforma ogłosiła, że ponad 60% jej subskrybentów (280 mln) oglądało przynajmniej jeden koreański tytuł i był to sześciokrotny wzrost w stosunku do czterech lat wstecz. Dodatkowo wyniki pokazały, że 90% widzów k-dram pochodziło spoza Korei (*South Korean shows...* 2025). W czerwcu 2025 roku Netflix ogłosił wyniki badań surveyowych, które na jego zlecenie wykonała firma 2CV. Przeprowadzono je w ośmiu krajach (USA, Korea Pd., Brazylia, Francja, Japonia, Tajlandia, Indie, Indonezja) na łącznej próbie 11500 osób. Wśród badanych 80% subskrybentów platformy oglądało koreańskie produkcje (filmy, seriale, programy reality show), jednocześnie 63% nadal planuje je oglądać, a 82% ogląda je od ponad dwóch lat. Wśród respondentów subskrybujących Netfliksa 58% jest zainteresowana kulturą Korei, a 67% chce odwiedzić ten kraj, przy czym wśród widzów nastawionych głównie na produkcje koreańskie (K-Content) odsetek ten wzrasta do 72% (*How K-Content is Shaping...* 2025). Wspomniany wcześniej sukces filmu animowanego *K-pop Demon Hunters* utrwała ten stan i zainteresowanie koreańskimi produkcjami i kulturą Korei. Ale wskazują na to również inne dane, niezwiązane bezpośrednio z popkulturą.

Zgodnie z raportem opublikowanym przez Ministerstwo Edukacji Korei oraz Narodowy Instytut Edukacji Międzynarodowej w 2025 roku około 550 tys. osób przystąpiło do testu z języka koreańskiego Test of Proficiency in Korean (TOPIK) i jest to najwyższa liczba od wprowadzenia tego egzaminu dla obcokrajowców od 1997 roku. Dane pokazują również, że liczba zdających wzrastała sukcesywnie z poziomu 360 tys. w 2022 roku do 420 tys. w 2023 roku i 490 tys. w 2024 roku, aż do obecnego rekordu. Jednocześnie w słowniku *The Oxford English Dictionary* zapisano już 48 koreańskich słów, m.in. *mukbang* (czyli jedzenie podczas transmisji online, forma wprowadzona przez Koreańczyków na kanale YouTube), *daebak* (wspaniale, niesamowicie) czy *chimaek* (smażony kurczak z piwem), co świadczy o ich wejściu do codziennego użycia wśród użytkowników języka angielskiego (Bahk 2025). Wzrost zainteresowania Koreą daje się zauważyć również wśród polskich konsumentów, co odnotowała Koreańska Organizacja Turystyczna. Donosi ona w swoim raporcie o wzroście przyjazdów turystów z Polski o 118% w okresie od stycznia do sierpnia 2025 roku, w porównaniu do analogicznego okresu w 2024 roku, co przekłada się na 33 tys. turystów znad Wisły i jest to o 220% więcej niż w 2019 roku (Szewczak 2025). Ponadto Polska jest obecnie jednym z największych importerów kosmetyków z Korei (k-beauty), według doniesień koreańskich dzienników „Korea JoongAng Daily” i „Maeil Business Newspaper” (Kim 2025). Wskazują na to ostatnie raporty koreańskiego Ministerstwa Żywności i Bezpieczeństwa Leków oraz Koreańskiej Służby Celnej, Polska znajduje się wśród pięciu europejskich krajów z największym przyrostem importu kosmetyków z Korei, przy czym wzrost w Polsce był najszybszy i wyniósł 133,8% w porównaniu do roku 2024, i uplasował Polskę wśród dziesięciu największych importerów produktów k-beauty – jako pierwsze państwo europejskie (Kang 2025).

Dane ekonomiczne oraz dane związane z konsumpcją koreańskiej kultury popularnej, a także wzrost popularności kursów języka koreańskiego, pokazują, że *Hallyu* – koreańska fala, rozlewa się i obejmuje swym zasięgiem kolejne kraje i cały świat, w tym Polskę. Dowodzi to nie tylko skuteczności działań koreańskich rządów w zakresie dyplomacji kulturalnej, ale również, a może przede wszystkim, atrakcyjności, transkulturowości koreańskich treści kulturowych, do których rozpowszechniania skutecznie przyczyniają się k-dramy, ich gatunkowa odrębność i zawarta w nich narracja kulturowa.

Bibliografia

- 10 best Streaming Platforms for K-dramas: Explore Top Sites for ad-free Viewing (2024). <https://economictimes.indiatimes.com/magazines/panache/10-best-streaming-platforms-for-k-dramas-explore-top-sites-for-ad-free-viewing/articleshow/111988615.cms?from=mdr> [dostęp: 30.08.2025].
- South Korean Shows are the most popular non-US content on Netflix (2025): Ampere Analysis. <https://www.ampereanalysis.com/insight/south-korean-shows-are-the-most-popular-non-us-content-on-netflix> [dostęp: 2.09.2025].
- Bahk Eun-ji (2025): *No. of People Taking Korean Language proficiency Test hits Record high as Interest Surges*, „The Korea Times”, 10.10. https://www.koreatimes.co.kr/southkorea/society/20251010/no-of-people-taking-korean-language-proficiency-test-hits-record-high-as-interest-surges?fbclid=IwY2xjawNZ2CNleHRuA2FbQixMABicmlkETFHWWwOVkFpCgNKOEtXWm9IAR4LBGNyr-su5f0NbWbtM9TXBy1M7LNIHlSUNmtY3OKUCXjvOrGJOt6Ru45CyQ_aem_oxT5wbVgKDV50_mqgu_qDQ [dostęp: 11.10.2025].
- Diniejko Anna (2013): *Polityka kulturalna Korei Południowej w dobie globalizacji*. „Gdańskie Studia Azji Wschodniej”, nr 3, s. 123–139.
- Eco Umberto (2008): *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. L. Eustachiewicz. Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Facebook (2025): *Obsessed With Drama & Movie (K-C)*. <https://www.facebook.com/groups/6626236890731516/posts/24390901527171779/> [dostęp: 28.08.2025].
- Gruenwedel Erik (2025): *Netflix Says 80% of Global Subs Have Watched South Korean Content*. Media Play News. <https://www.mediaplaynews.com/netflix-says-80-percent-of-global-subs-have-watched-south-korean-content/> [dostęp: 26.06.2025].
- How K-Content is Shaping Global Perceptions of Korea* (2025). https://assets.ctfasets.net/4cd45et68cgf/7BVMGcs5hIEsQqtOiT3zHm/839b3cde8e2ac111ef4b52e9ddb9bdb8/FULL_KR_Cultural_Affinity_Report_-_June_2025_EN_.pdf [dostęp: 30.06.2025].
- Hall Edward T. (2001): *Poza kulturą*. Przeł. E. Goździak. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Hofstede Geert (2000): *Kultury i organizacje. Zaprogramowanie umysłu*. Przeł. M. Durka. Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa.
- Ju Hyejung (2020): *Transnational Korean Television. Cultural Storytelling and Digital Audiences*. Lexington Books, Lanham–Boulder–New York–London.
- Kabir Sara (2022): *The Curse of the Second Lead Syndrome*. „The Daily Star”, 4.07. <https://www.thedailystar.net/shout/news/the-curse-the-second-lead-syndrome-3063751> [dostęp: 26.06.2025].

- K-dramas Shift to Shorter Seasons as 16-episode Format Fades* (2025): „The Korea Times”, 22.02. <https://www.koreatimes.co.kr/entertainment/shows-dramas/2025-0222/korean-dramas-shift-to-shorter-seasons-as-16-episode-format-fades> [dostęp: 12.08.2025].
- Kang Ki-Heon (2025): *Food and Beauty Companies invest in Europe amid K-culture Wave and U.S. Tariffs*. „Korea JoongAng Daily”, 10.10. <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/2025-10-10/business/industry/Food-and-beauty-companies-invest-in-Europe-amidst-Kculture-wave-and-US-tariffs-/2417249?detailWord=> [dostęp: 12.10.2025].
- Kim Hyejin (2025): *Cosmetic Exports to five European countries rise 60% Amore-Pacific Mamonde, Misha to Northern Europe, forecast 283% increase in Italian sales this year*. „Maeil Business Newspaper”, 10.10. <https://www.mk.co.kr/en/business/11438381> [dostęp: 12.10.2025].
- Kisiłowska-Szurmińska Małgorzata (2022): *Binging – a Fad or a Permanent Change in Media Consumption? A Critical Literature Review*. „Zeszyty Prasoznawcze”, nr 3, s. 73–82.
- Koreańskie Dramy (k-drama) (2023): <https://www.facebook.com/groups/1969784419821258/posts/3015694291896927/> [dostęp: 12.08.2025].
- Koreańskie Dramy (k-drama) (2025): <https://www.facebook.com/groups/1969784419821258/search/?q=%20jakie%20mamy%20braki%2C%20C5%BCe%20ogl%C4%85damy%20dramy> [dostęp: 12.08.2025].
- Maj Krzysztof M. (2019): *Światotwórstwo w fantastyce. Od przedstawienia do zamieszkiwania*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Manalastas Angela (2022): *5 Colors That Are Meaningful To Korean Dramas*. „Metro Style”. <https://metro.style/living/tips/5-colors-that-are-meaningful-in-k-dramas/33413> [dostęp: 26.07.2022].
- Master Comprehensive List of 180 Korean Drama Cliches or Tropes*. Kdramalove. <https://www.kdramalove.com/KoreanDramaCliches.html> [dostęp: 12.09.2025].
- McLuhan Marshall (2004). *Zrozumieć media – przedłużenia człowieka*. Przeł. N. Szczucka. Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Warszawa.
- McQuail Denis (2012): *Teoria komunikowania masowego*. Przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Netflix (2025a): *Top 10 Most Popular Non-English Shows, Global, Shows/Non-English*. <https://www.netflix.com/tudum/top10/most-popular/tv-non-english> [dostęp: 12.10.2025].
- Netflix (2025b): *Top 10 Most Popular Shows, Global, Shows/English*. <https://www.netflix.com/tudum/top10/most-popular/tv> [dostęp: 12.10.2025].
- Netflix (2025c): *Top 10*. <https://www.netflix.com/tudum/top10> [dostęp: 15.09.2025].
- Nye Joseph S. (2007): *Soft Power. Jak osiągnąć sukces w polityce światowej*. Przeł. J. Zaborowski. Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.

- Park Ga-young (2025): *'Maybe Happy Ending' triumphs with 6 Tony Awards, including best musical*. „The Korea Herald”, 9.06. <https://www.koreaherald.com/article/10504907> [dostęp: 30.08.2025].
- Sarkar Anubha, Yang Xiao (2025): *Streaming K-dramas and C-dramas: The Different Paths of Korean and Chinese Online Television Distribution Overseas*. „Television & New Media”, vol. 26, no. 4, s. 453–476. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/15274764241281689> [dostęp: 20.08.2025].
- Schulze Marion (2013): *Korea vs. K-Dramaland: The Culturalization of K-Dramas by International Fans*. „Acta Koreana”, vol. 16, no. 2, s. 367–397.
- Szewczak Natalia (2025): *Gigantyczny wzrost popularności jednego kraju wśród Polaków. Taniej niż w Sopocie*. „Business Insider”, 11.10. <https://businessinsider.com.pl/wiadomosci/gigantyczny-wzrost-popularnosc-i-jednego-kraju-wsrod-polakow-oto-powody/lxw1xwr> [dostęp: 12.10.2025].
- Tran Emi Tuyethni (2023): *Over 60% of Netflix users have watched a Korean title on the Streaming Service, CEO says*, NBCNews, 26.06. <https://www.nbcnews.com/news/asian-america/60-netflix-users-watched-korean-title-streaming-service-ceo-says-rcna91180> [dostęp: 12.08.2025].
- Trzcńska Julia (2016): *Miękka siła jako narzędzie polityki zagranicznej Chińskiej Republiki Ludowej i Republiki Korei*. „Gdańskie Studia Azji Wschodniej”, nr 9, s. 123–138.
- Welsch Wolfgang (1999): *Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today*. In: *Spaces of Culture. City, Nation, World*. Eds. M. Featherstone, S. Lash. SAGE Publications Ltd, London.
- Why 'KPop Demon Hunters' remains a hit 3 months after release* (1.10.2025): „Korea Times”, 1.10. <https://www.koreatimes.co.kr/entertainment/shows-dramas/20251001/why-kpop-demon-hunters-remains-a-hit-3-months-after-release> [dostęp: 1.10.2025].
- Wielopolska-Szymura Mirosława (2016): *Dwójka – radio z kulturą. O kulturotwórczej misji Programu II Polskiego Radia. Ujęcie monograficzne*. „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna”, nr 4 (12), s. 51–67.
- Wielopolska-Szymura Mirosława (2019): *Rozgłoszenie BBC World Service, Radio France Internationale i Voice of America w komunikowaniu międzynarodowym: od propagandy do dyplomacji publicznej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Wielopolska-Szymura Mirosława (2024): *Media w Korei Południowej*. W: *Leksykon terminów medialnych*. T. 2: M–Z. Red. K. Wolny-Zmorzyński, K. Doktorowicz, P. Płaneta, R. Filas. Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń, s. 49–50.


Abstract

Narrazione coreana in episodi: narrazioni culturali nelle serie televisive sudcoreane

L'autore analizza i drama coreani (K-drama) dal punto di vista della narrazione culturale, dei generi e delle forme narrative presenti nelle produzioni televisive coreane e delle ragioni per cui i fan dei K-drama li scelgono tra l'ampia gamma di programmazione offerta dalle piattaforme di streaming. La discussione si colloca nel contesto della comunicazione internazionale, interculturale e transculturale, esemplificata dal fenomeno noto come *Hallyu*, l'onda coreana. L'analisi è stata condotta sulla base di 131 K-drama e dei commenti dei fan dei drama coreani in un gruppo Facebook. I K-drama incarnano codici e modelli culturali sudcoreani, possedendo forme narrative distinte che li distinguono dall'offerta televisiva occidentale.

Parole chiave: Corea del Sud, K-drama, *Hallyu*, narrativa culturale, fan dei drama coreani, genere, estetica

Jakub Rawski

PAŃSTWOWA AKADEMIA NAUK STOSOWANYCH W GŁOGOWIE
e-mail: j.rawski@pans.glogow.pl
 <https://orcid.org/0000-0003-0149-544X>

Z punktu widzenia voyeura *Dekalog*, sześć Krzysztofa Kieślowskiego

Abstract

From a Voyeur's Perspective: Krzysztof Kieślowski's *Dekalog: Six*

The aim of the article is to analyze the titular perspective of the voyeur in *Dekalog: Six* (1988) by Krzysztof Kieślowski from the perspective of contemporary ethics. The reception of a work is always conditioned by its historical context. The main character, nineteen-year-old Tomek (Olaf Lubaszenko), who watches and spies on an older woman, Magda (Grażyna Szapołowska), with whom he is obsessed, is no longer perceived as a romantic hero but rather as a stalker in the context of contemporary reflection shaped by the ethics of care and the Me Too movement. A contemporary perspective, including the empowerment of female characters, the emphasis on relational ethics, and a focus on universal values, encourages a reassessment of Tomek's behaviour towards Magda, as well as a re-evaluation of the heroine's attitude.

Key words: Krzysztof Kieślowski, film, love, voyeur, ethics

Słowa kluczowe: Krzysztof Kieślowski, film, miłość, obserwator, etyka

Kochałem panią. Ale naprawdę to kochałem w pani tylko własne o pani wyobrażenie. Kochałem panią, choć nie zamieniłem z panią ani słowa.

Nienacki 1996: 57

Powiedział jej – jako pierwszy – „kocham cię”, ona zaś odparła: – Nie, to tylko pożądanie.

Ernaux 2024: 127

Celem artykułu jest analiza perspektywy patrzenia tytułowego voyeura¹ – głównego bohatera *Dekalogu*, sześć Krzysztofa Kieślowskiego w perspektywie etycznej. Przez blisko czterdzieści lat od premiery odcinka nastąpiły zmiany społeczne i kulturowe, które determinują etyczne postrzeganie tej opowieści audiowizualnej. Etyka współczesna, jak przekonuje Peter Singer, „przyjmuje uniwersalny punkt widzenia” (Singer 2007: 26) i „wymaga od nas, byśmy wyszli poza »ja« i »ty« do uniwersalnego prawa, do dającej się zuniwersalizować oceny” (Singer 2007: 26–27). Perspektywa australijskiego uczonego koreluje z ponadczasowością serii, którą Agnieszka Kulig charakteryzowała następująco:

Trudności wyborów etycznych bohaterów *Dekalogu* są i dziś aktualne. To nie tylko powaga tematu moralnego decyduje o uniwersalności filmów Kieślowskiego, ale sposób realizacji, troska o szczegół. To epizod zarysowany w jednym odcinku, nabierający kształtów i otrzymujący własną historię w innym (Kulig 2009: 14–15).

Niewątpliwie dylematy, problemy, wybory bohaterów *Dekalogu* są aktualne tak samo dzisiaj, jak w momencie emisji poszczególnych odcinków, jednak ocena działań postaci dziś będzie z pewnością inna niż w ubiegłych dekadach.

Nim zostaną zarysowane tropy interpretacyjne oraz analizy poszczególnych ujęć i scen *Dekalogu*, sześć, należy wyjaśnić, dlaczego *Dekalog* może być w ogóle określany mianem serialu. Powstał w latach 1988–1989 na zamówienie Telewizji Polskiej jako seria dziesięciu godzinnych filmów inspirowanych dziesięciorgiem przykazań. Pod względem formalnym cykl Kieślowskiego jest serialem telewizyjnym: został opatrzony wspólnym tytułem, występuje podział na odcinki, które były emitowane w telewizji (po raz pierwszy pokazano cykl w TVP w 1989 roku), dominuje ta sama konwencja. Pod względem tematycznym i narracyjnym: każdy odcinek przedstawia inną historię, innych bohaterów, ale osadzonych na tym samym blokowisku

1 Tytuł niniejszego artykułu celowo nawiązuje do filmu dokumentalnego Kieślowskiego *Z punktu widzenia nocnego portiera* (zob. w *Filmografii* na końcu tekstu: Kieślowski 1979).

w Warszawie. Postacie się nie powtarzają, choć zdarzają się przecięcia losów (główny bohater *Dekalogu*, sześć, Tomek, pojawi się w *Dekalogu*, dziesięć w swoim miejscu pracy, czyli na poczcie, w której będzie obsługiwał głównych bohaterów dziesiętej części). Odcinki są autonomiczne, ale razem tworzą spójną, audiowizualną refleksję nad moralną kondycją człowieka u schyłku XX wieku. Oczywiście *Dekalog* Kieślowskiego nie jest serialem w tradycyjnym rozumieniu, czyli zgodnym z definicją, w myśl której on

reprezentuje w sposób regularny epizody, zawierające symultanicznie rozgrywające się historie z udziałem stałej grupy bohaterów. Epizody łączą się na ogół związkiem przyczynowo-skutkowym i rozwijają się fabularnie. Odcinki serialu zwykle nie mają wyrazistego zakończenia, w ramach pojedynczego epizodu zawierają na samym końcu zaskakujący element zawieszenia uwagi (Godzic 2004: 37–38).

Warto jednak zauważyć, że ta definicja serialu telewizyjnego bardziej odpowiada opowieściom audiowizualnym mieszczącym się w ramach kultury popularnej, a z pewnością tym jej wytworom, których funkcja jest nade wszystko rozrywkowa, gdy tymczasem *Dekalog* Kieślowskiego należy lokować w obszarze kultury wysokiej. Z kolei jeżeli sięgnąć po inną definicję, okaże się, że wskazane w niej cechy odpowiadają dziełu polskiego reżysera: „serial wpisuje się [...] w pewną ciągłość audiowizualnych form opartych na przedstawieniu narracyjnym (schemacie opowiadania)” (Skowronek 2007: 144). W *Dekalogu* schemat opowiadania realizuje się w ramie kompozycyjnej, na którą składają się: ekspozycja (prezentacja bohaterów), zaistnienie dylematu moralnego (związanego mniej lub bardziej z biblijnym przykazaniem), pogłębianie konfliktu (każdy wybór, jak w tragedii greckiej, okazuje się fatalny), punkt kulminacyjny (podjęcie decyzji) i rozwiązanie; dodatkowo w prawie każdym odcinku pojawia się postać milczącego obserwatora (Artur Barciś). Cytowana definicja serialu zakłada również: „permanentne strukturalne otwarcie, ciągłe funkcjonowanie między innowacją i powtórzeniem oraz przede wszystkim ideę serialności i cykliczności” (Skowronek 2007: 144). W *Dekalogu* Kieślowskiego powtórzenie stanowi zarysowany powyżej schemat, innowacją są zupełnie inni bohaterowie. Bardziej jednak, z dzisiejszej perspektywy, odcinkowa narracja polskiego reżysera wpisuje się w cechy neoseriali (zob. Arcimowicz 2023: 19), które dekonstruuje sztywne podziały na kulturę popularną i wysoką; to zagadnienie genologiczne wymaga jednak odrębnego opracowania. Poszczególne odcinki *Dekalogu* można oglądać jako całość i można percypować je osobno, wszak każda część przynosi odmienną historię, podporządkowaną jednak tematyce trudnych wyborów (czy zachowań) moralnych.

Główny bohater *Dekalogu*, sześć, dziesięcioletni Tomek (Olaf Lubaszenko), to voyeur – podgląda i szpieguje starszą od siebie kobietę, Magdę (Grażyna

Szapołowska). Według założeń etyki troski Carol Gilligan (2013; 2015), będącej jednym z kierunków etyki współczesnej, jawi się on nie tylko jako bohater romansowy, ale również stalker. Wydaje się bardziej człowiekiem destabilizującym życie podglądanej przez niego kobiety niż wrażliwym, delikatnym mężczyzną przeżywającym pierwszą miłość, który zostaje arogancko potraktowany przez obiekt swoich uczuć. Współczesne spojrzenie, upodmiotowienie postaci żeńskich, stanowisko etyki relacyjnej, ukierunkowanie na wartości uniwersalne nakazuje inaczej spojrzeć na zachowanie Tomka wobec kobiety, jak również rewaloryzować postawę bohaterki.

Od samego początku filmu widz wie, z kim ma do czynienia. Dziewiętnastoletni Tomek to stalker i voyeur. *Dekalog, sześć*, to „studium voyeryzmu” (Insdorf 2001: 108). Bohater kradnie lunetę, by móc lepiej i skuteczniej (wcześniej miał do dyspozycji lornetkę) podglądać starszą od niego kobietę z bloku naprzeciwko (Kieślowski 1988a; 1988b). Wszystkie sekwencje następujące po sobie w fabule dzieła Kieślowskiego uwiarygodniają postawioną tezę. Tomek zna rozkład dnia Magdy, nawet nastawia sobie budzik, by o odpowiedniej porze zasiąść przed szkłem lunety; wcześniej używał lornetki, ale luneta jest skuteczniejsza, a przy okazji zdecydowanie falliczna (Magny 1992: 38) i obserwować jej powrót z pracy. Nie zatrzymuje się jednak wyłącznie na podglądaniu. Nęka kobietę. Dzwoni do niej i nie odzywa się. Jako pracownik poczty zostawia w jej skrzynce na listy awizo dotyczące przekazów pocztowych. Magda przychodzi do urzędu, ale żadna przesyłka na nią nie czeka. Warto zwrócić uwagę, że są to przekazy pieniężne, czyli działania Tomka mają charakter metodyczny, przemyślany tak, aby mieć pewność, iż kobieta na pewno przyjdzie. Chłopak chce ją po prostu zobaczyć czy raczej oglądać, co widać w jednej z początkowych scen filmu (Kieślowski 1988a; 1988b). Zatrudnia się jako roznosiciel mleka, by być na tyle blisko niej, na ile to możliwe. Gdy Magda umawia się z kochankiem, Tomek dzwoni na pogotowie gazowe, by przeszkodzić parze w odbyciu stosunku seksualnego. I nieustannie podgląda. Niezwykle pojemne semantycznie są trzy ujęcia w ramach tej sceny, w których widać Tomka w półzblizeniu, gdy zadowolony śmieje się, widząc, jak pracownicy pogotowia gazowego przerywają próbę zbliżenia między Magdą i jej partnerem. W późniejszej scenie, gdy kobieta zgadza się spotkać z nim w kawiarni, chłopak przyznaje się również do tego, że przechwytywał jej listy. Ona diagnozuje sytuację, w której się znalazła, mówi: „Osaczyłeś mnie. Przynosisz mi mleko, wzywasz mnie na pocztę, nasyłasz gazowników, kradniesz listy” (Kieślowski 1988a)².

Najważniejsze pozostaje jednak patrzenie. Ono konstytuuje sens działań Tomka, bo on „jakby żył naprawdę tylko wtedy, kiedy ją obserwuje” (Insdorf 2001: 108).

2 W *Krótkim filmie o miłości* ta wypowiedź jest nieco inna, bardziej oskarżająca: „Osaczyłeś mnie. Przynosisz mleko, nasyłasz gazowników, wzywasz mnie na pocztę, kradniesz listy. Kradniesz!” (Kieślowski 1988b).

Kogo właściwie zatem kocha bohater? Podobnie jak Stanisław Wokulski z *Lalki* (1890) Bolesława Prusa, Tomek kocha wyłącznie fantazmat, wyobrażenie kobiety, nie ją samą. Fantazmat, według Marii Janion

najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów [...] przeciwstawia sobie dwa miejsca bytowania i dwie rzeczywistości. Czyni to w trybie wartościującym. Lepsze jest „tam”, gorsze jest „tutaj”. Dlatego marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest (1991: 11–12).

Fantazmaty stwarzają zagrożenie dla zdrowia psychicznego (zob. Janion 2025: 35). Fantazmatyczne istnienie Magdy manifestuje się wtedy, gdy Tomek ją podgląda, bo właśnie w ten zapośredniczony sposób widz poznaje obiekt uczuć męskiego bohatera. Od początku filmu chłopak sprawuje nad kobietą niewidoczną (dla niej) władzę, będącą formą opresji,

„trzyma” Magdę równocześnie na uwięzi swojego spojrzenia, swojego słowa i swoich listów. Spojrzenie i znak graficzny są narzędziami wszelkiego porozumienia i poczciarz-mleczarz-podglądacz dysponuje tymi trzema środkami (Campan 1997: 65).

W filmach Kieślowskiego bowiem miłość jest rodzajem „uprzedmiotowienia raczej niż upodmiotowienia [...] partnera” (Kornatowska 1997: 126).

W świetle zaprezentowanych powyżej faktów trudno zgodzić się ze stanowiskami wcześniejszych badaczy, iż „podpatrywanie ma charakter raczej współczujący niż seksualny, bardziej opiekuńczy niż lubieżny” (Insdorf 2001: 114). Marek Lis wskazywał z kolei, że w filmie manifestuje się „niewinne (mimo pozorów) zafascynowanie chłopca oraz cynizm dojrzałej kobiety, która nie wierzy w miłość” (Lis 2013: 116). Krytycy postrzegali film Kieślowskiego „jako krzepiącą opowieść o miłości-odkupicielce” (Przylipiak 1998: 140); podkreślali przemianę, którą przechodzi Magda pod wpływem uczucia Tomka (zob. Przylipiak 1998: 140–141); zwracali uwagę na „delikatność, czystość i głębię uczuć chłopca, stęsknionego nie tyle za przedmiotem swojej miłości, ile za osobą, ku której zwraca się całym sercem” (Przylipiak 1998: 143). W utworze Magda – „damski Don Juan zostaje poskromiony, a filozofia jego życia – zakwestionowana” (Przylipiak 1998: 145). Pojawiły się również interpretacje, wedle których Tomek jest figurą Jezusa (zob. Lis 2013: 28, 32, 51–52, 123–125, 127, 167)³.

3 Wydaje się jednak, że postać nowotestamentowego mesjasza personifikuje bezimienny, milczący obserwator grany przez Artura Barcisia. Bohater ten pojawia się również w innych odcinkach *Dekalogu* i pełni funkcję konsolidującą wszystkie części cyklu. W *Krótkim filmie o miłości* (1988) i *Dekalogu, sześć* (1988) został przedstawiony jako mężczyzna z walizką, ubrany w długi, jasny płaszcz. Spotyka Tomka, kiedy ten radośnie biegnie po tym, jak Magda umówiła się z nim na

Oczywiście zaistniały głosy krytyczne wobec postaci Tomka, ale zrównywano go z Magdą na zasadzie negatywnego podobieństwa etycznego: on – podglądacz, ona – ekshibicjonistka (zob. Przyłipiak 1998: 143). Taką właśnie opinię nakreślił ironicznie Zygmunt Kałużyński: „Onanista psychologiczny, który jak się okazywało ma duszę Gustawa z »Dziadów«, kradł lunetę, żeby podglądać sąsiadkę puszczałką, która nigdy nie zapuszczała rolety, i która również okazała się Ofelią, z czego nie zdawała sobie sprawy” (Kałużyński 1993: 211).

Na tle waloryzujących postępowanie chłopaka głosów wyróżnia się stanowisko Marii Kornatowskiej, która stwierdza jednoznacznie: „Miłość »niewinnego« Tomka [...] wypada dość obrzydliwie. Traktuje ukochaną jak przedmiot, podgląda, wdziera się w jej życie, kontroluje. [...] Trudno tę chorobliwą wręcz obsesję nazwać miłością” (Kornatowska 1997: 126). To jest oczywiście miłość, tylko realizowana w sposób przestępczy; jak stwierdzał Tadeusz Sobolewski: „w *Dekalogu* z braku miłości – a więc dla miłości! – kradnie się, cudzołoży, zabija. Pomiędzy widzem a »grzesznikiem« zostaje przerzucony pomost” (Sobolewski 1997: 113). Tomek stanowi egzemplifikację tezy Rolanda Barthes’a, iż „Zakochany to dziki semiolog w stanie czystym! Spędza czas na czytaniu znaków. Robi tylko to: znaki szczęścia, znaki nieszczęścia. W twarzy innego, w jego zachowaniu” (Barthes 2016: 437). Bohater żyje w świecie nieustannej semiozy. Przykładowo: gdy zobaczy przez szkło lunety płaczącą Magdę, w kinowej wersji *Dekalogu*, *sześć*, czyli *Krótkim filmie o miłości*, zapyta swoją gospodynię: „Dlaczego ludzie płaczą?” (Kieślowski 1988b). Wszystko musi mieć znaczenie, znaczenie musi zostać dekodowane. Znaki generują pytania, a bohater musi znać odpowiedzi, ponieważ dotyczą ukochanego obiektu. Ale w przypadku wzmiankowanej sceny, warto przywołać wersy z wiersza Stanisława Barańczaka: „jest dużo płaczu, i w tym płaczu/ jest zawsze/ tak wiele życia” (Barańczak 2024: 186). Magda żyje

kawę oraz w ujęciu po spotkaniu w kawiarni i wizycie w mieszkaniu kobiety, gdy zropaczony chłopak wraca do domu. W kontekście analizowanego odcinka można go również interpretować jako figurę przeznaczenia: „jest personifikacją charakterystycznego typu przeznaczenia, bo przeznaczenia realizowanego w miłości. Nie bez znaczenia jest zatem fakt, że postać owego nieznanego ubrana jest na białą, niesie białe torby i ma białego pieska” (Fiołek-Lubczyńska 2012: 214). Bohater, grany przez Barcisia, to także może być „Anioł Śmierci, Anioł Stróż, który podprowadza bohaterów do Tajemnicy, dla innych to uosobienie losu, przypadku” (Kulig 2006: 102). Z pewnością jednak postać ta, rozpatrywana w kontekście całego serialu *Dekalog*, „łączy w sobie kilka punktów widzenia: z jednej strony ma potencjał bycia po prostu każdym (studentem, mierniczym, robotnikiem, sąsiadem), z drugiej – jest medium autora-reżysera, z trzeciej nawiązuje do pojęcia wszechwiedzącego Boga, Chrystusa wędrującego w przebraniu po świecie” (Melon-Regulska 2006: 127). Krzysztof Piesiewicz stwierdzał, że: „pojawiło się wiele interpretacji podających wyjaśnienie, kim ten człowiek jest: okiem Pana Boga, sumieniem, aniołem czy po prostu świadkiem. Myślę, że wszystkie te interpretacje są uprawnione” (Piesiewicz 2021: 121). Na pewno bohater ten „stanowi swego rodzaju znak czy ostrzeżenie dla tych, którym się przygląda” (Surmiak-Domańska 2018: 390).

swoim życiem, chce nim żyć, wcale nie prosi o zmiany ani ich nie pragnie. To Tomek żyje nieswoim życiem, tylko czymś. Te dwa projekty egzystencji wynikają z zupełnie odmiennej organizacji codzienności, Véronique Campan stwierdziła: „Świat Tomka zamyka się w obwodzie soczewki, podczas gdy Magda jest istotą ekstrawertyczną, ruchliwą” (1997: 63). Warto podkreślić, iż voyeurizm nie powinien być waloryzowany, ponieważ nie zawiera etycznej neutralności, wbrew temu, jak filmowe oglądacstwo tłumaczył scenarzysta, Krzysztof Piesiewicz: „Tomek podgląda życzliwie, z miłości. Jest gotów raczej coś ofiarować, niż zabrać” (Piesiewicz 2021: 112).

Kieślowski eksponuje punkt widzenia Tomka. Jego przeżycia są centralnym punktem ekranowej fabuły⁴. Taka była przecież intencja reżysera, pisał: „Oglądamy świat z perspektywy osoby, która kocha, a nie tej, która jest kochana. Początkowo to jest punkt widzenia chłopca zakochanego w Magdzie. My o niej nic nie wiemy” (Kieślowski 1997: 130). Obrazowanie zostało uzyskane poprzez zastosowanie kamery subiektywnej. Fokalizacja w narracji audiowizualnej Kieślowskiego wskazuje na zastosowanie personalizacji (zob. Birkholc 2019: 90, 94); „perspektywa zostaje w pewnym stopniu ograniczona do perspektywy postaci, ale widz nie uzyskuje wglądu w subiektywne doznania bohatera” (Birkholc 2019: 94), których jednak w pełni może się domyślić. Wszystkie elementy diegezy *Dekalogu, sześć* zogniskowane są wokół miłosnej udręki bohatera, co zbliża dzieło pod względem genologicznym do melodramatu, którego centralnym punktem jest miłość przeżywana skrajnie, obsesyjnie, będąca także powodem cierpienia (zob. Stachówna 2001: 41–42). Stąd Slavoj Žižek trafnie konstatawał, iż dzieło Kieślowskiego powinno nosić raczej tytuł *Krótki film o zabijaniu siebie*, ponieważ

miłość Tomka do Magdy jest fundamentalnie fałszywa, jest narcystyczną idealizacją, której koniecznym dopełnieniem jest ledwie skrywany zabójczy wymiar. *Dekalog 6* powinien być zatem odczytywany na tle slasherów, gdzie podglądacz śledzi i napastuje kobietę, która go traumatyzuje, a w końcu atakuje ją nożem: *Dekalog 6* jest rodzajem odwróconego slashera, w którym mężczyzna

4 Tomek, w kinowej wersji (Kieślowski 1988b), powodowany obsesyjnym uczuciem przejawia skłonności autodestrukcyjne – bierze nożyczki i rozpoczyna uderzać nimi między palcami dłoni, co oczywiście ewokuje słynną scenę z *Noża w wodzie* (1961), w której Chłopak uderza tytułowym przedmiotem między rozchyłonymi palcami dłoni Andrzeja (Polański 1961). Bohater Kieślowskiego kaleczy się w palec i spija własną krew tak, jakby się autowampiryzował, przecież sam dla siebie stanowi zagrożenie. Widać jeszcze jedną analogię z filmem Romana Polańskiego, tym razem na poziomie interpretacji aksjologii manifestowanej w dziele. Bohaterowie *Noża w wodzie* (1961) to ludzie etycznie pogubieni. Starsze pokolenie cechuje się cynizmem, konformizmem i brakiem empatii (Andrzej i Krystyna), zaś młode, chociaż nonkonformistyczne, jest nieuczciwe i zakłamane (Chłopak). Tak też w *Dekalogu, sześć* cyniczna oraz nieempatyczna Magda staje się obiektem zainteresowania niemoralnego obsesjonata.

zamiast uderzyć w kobietę, kieruje swój morderczy gniew na samego siebie (Žižek 2007: 59).

Perspektywa Magdy zostaje uwidoczniiona w identycznym zabiegu personalizacji, jak punkt widzenia Tomka, ale dopiero po jego próbie samobójczej spowodowanej rozpaczą z powodu przedwczesnej ejakulacji na spotkaniu z kobietą, którą ona skomentowała: „To wszystko. Cała miłość” (Kieślowski 1988a). Bohaterka zaczyna mieć wyrzuty sumienia, mówi: „Zrobiłam mu krzywdę” (Kieślowski 1988a; 1988b). Następuje inwersja, „Tomek poprzez swoją próbę samobójstwa i swoje zniknięcie nakłania ją do przyjęcia jego reguł gry, obarczając teraz ją poczuciem winy” (Magny 1992: 38). Pojawiają się u niej oznaki syndromu sztokholmskiego – wypytuje o Tomka, szuka go, przychodzi na pocztę, przygląda się blokowi chłopaka z wyjścia swojego budynku, używa lornetki w swoim mieszkaniu, bacznie obserwując okna mieszkania chłopaka (zob. Kieślowski 1988a; 1988b). To ona realizuje założenia etyki troski, jeżeli przyjąć, że „empatia jest impulsem, troska – działaniem, odpowiedzialność nadaje wszystkiemu charakter moralny” (Środa 2020: 435). W ekranowej fabule dopiero w momencie, gdy zdecydowała się odwzajemnić uczucie swojego stalkera, zastruguje na to, by wyeksponować na ekranie jej perspektywę. Wcześniej pozostawała obiektem, nie miała prawa do podmiotowości, bowiem większa część godzinowego odcinka, przez ponad czterdzieści minut eksponuje tylko punkt widzenia Tomka. Kieślowski stwierdzał:

Kiedy w Magdzie budzi się jakieś uczucie, on znika, jest w szpitalu. My widzimy teraz jej życie i oglądamy świat z jej perspektywy. [...] Ta miłość jest trudna dla chłopaka i później także dla niej. Więc oglądamy tę miłość zawsze z punktu widzenia człowieka, który cierpi. Właściwie ta miłość jest związana z cierpieniem (Kieślowski 1997: 130).

Warto zwrócić uwagę, że w *Dekalogu*, sześć intencja twórców w kreacji postaci kobiecej obejmuje pewną dozę tendencyjności. W ideonimie zawarte jest szóste przykazanie: „Nie cudzołóż”, które odnosi się i do Magdy, i do Tomka. Ona jest samotną kobietą, która nie funkcjonuje w stabilnym, stałym związku, zaprasza do swojego mieszkania mężczyzn w celach seksualnego spełnienia. Zatem to Magda cudzołoży. Takie przesłanie generuje dopasowanie semantyki wynikającej z szóstego przykazania względem postępowania bohaterki. Tomek prezentowany jest jako czuły i współczujący, delikatny i wrażliwy, tak jakby jego charakter usprawiedliwiał zachowanie wobec Magdy. Ale pomimo to, co zaznaczono na początku artykułu, widz otrzymuje jednoznaczne przykłady jego działań związanych z voyeuryzmem, niebędących neutralnymi etycznie. Mieszka u matki swojego przyjaciela, który wyjechał do Syrii. Kobieta „pełni rolę podobną do roli chóru

w greckiej tragedii” (Wiater 2014: 68), ale nie jest bezstronna, stanowi ekwiwalent rodzicielki dla Tomka, który nie ma rodziców; kreuje pozytywny obraz współlokatora, mówi do niego:

Tomek, masz kogoś? Pewno nie miał ci kto tego powiedzieć. Dziewczyny udają, że są swobodne, całują się z chłopakami, ale naprawdę to lubią delikatnych chłopców. Jeślibyś chciał kiedyś przyjść tutaj z kimś, to nie musisz się wstydzić (Kieślowski 1988a; 1988b).

Dekalog, sześć oglądany jako część całego cyklu wpisuje się w jego poetykę oraz etykę, bowiem

Reżyseria Kieślowskiego nie narzucała jednoznacznej interpretacji przypadków moralnych, było to raczej usytuowanie się wewnątrz stosunków międzyludzkich [...]. Dziesięć fabuł potraktowano raczej jako „przypadki sądowe”. Trudno doszukiwać się w „przypadkach sądowych” obecności i ingerencji Boga. Jest to raczej opis zmagania ludzkich (Kulig 2009: 42).

Reżyser intencjonalnie odwrócił tradycyjne rozumienie przykazań i zaprezentował ich oryginalne interpretacje. Granice pomiędzy dobrem a złem często są rozmyte; bohaterowie funkcjonują w szarej strefie etycznej, gdzie nie ma oczywistych winnych ani niewinnych. Kieślowski stawia pytania, ale nie daje odpowiedzi, ewentualnie sugeruje widzowi.

Dzisiejszy odbiór wielu tekstów kultury powoduje, że percypuje się je inaczej. Dość wskazać, wspomniany powyżej, przypadek Wokulskiego, głównego bohatera *Lalki* Prusa. Joanna Ostrowska pisze, że „Wokulski współcześnie jawi się jako typowy stalker, wykorzystujący swoje pieniądze, które dają mu władzę nad Izabelą, by ją nękać” (Ostrowska 2021). Uczona dopytuje: „Dlaczego stalking w wykonaniu Wokulskiego przedstawiany jest nadal jako akceptowalna forma zalotów?” (Ostrowska 2021) i kreśli paralelę między działaniami protagonisty z utworu Prusa a współczesnymi prześladowcami:

Żaden stalker nie może spokojnie przejść obok tego, iż istnieje taka przestrzeń, w jakiej obiekt jego prześladowań jest dla niego nieosiągalny. Wokulski nauczył się angielskiego. Mógł teraz zakradać się w rejony wcześniej dla niego niedostępne. Współcześni stalkerzy zdobywają numery telefonów, adresy mailowe (Ostrowska 2021).

Recepcja utworu oczywiście jest ważna, ale warto sięgnąć do tekstu, w którym Łęcka mówi jednoznacznie do panny Florentyny: „Nawet nie domyślasz się, jak ja dawno znam tego człowieka, a raczej – od jak dawna on mnie prześladowuje”

(Prus 1987a: 95). I sama powie do Wokulskiego: „Dlaczego pan tak nas... prześladowa?” (Prus 1987b: 129). Wskazując analogię pomiędzy Wokulskim a Tomkiem z filmu Kieślowskiego, należy pamiętać, że obydwaj podglądają. Kupiec z powieści Prusa to „perwersyjny voyeur” (Iwasiów 2004: 75), tak samo, jak Tomek.

Warto zwrócić uwagę, że poza działaniami prześladowczymi wobec obiektów swoich uczuć bohaterowie w momencie, gdy otrzymują klarowny, jasny sygnał niechęci wyrażony poprzez upokorzenie, próbują popełnić samobójstwo. W auto-destrukcyjnym zachowaniu tych postaci, powodowanym rozpaczą z powodu deziluzji, widać, jak moment, w którym dokonana się erozja złudzenia, została naruszona podstawa ich kruchej egzystencji. Magda z utworu Kieślowskiego nie stanowi jednak w żadnym razie filmowej kopii Łęckiej. Przeciwnie, jak zwracały uwagę komentatorki utworu Prusa, bohaterka jest „jedynie miejscem pustym, skupiającym męskie pożądanie” (Szczyka 2001: 109), „mniej realna niż Wokulski” (Tokarczuk 2019: 39), „blasku nabiera, gdy patrzy na nią ogarnięty manią kupiec galanteryjny” (Iwasiów 2004: 68). Tymczasem Magda z *Dekalogu, sześć* to postać samostanowiąca o sobie, silna, niezależna kobieta, która wie, czego chce i kogo chce, w czym przypomina bohaterki opowiadań Alice Munro. Oczywiście trzeba brać pod uwagę różnice kulturowe i społeczne między epokami, w których Izabela i Magda egzystują. Kieślowski w przeciwieństwie do Prusa pokazuje perspektywę kobiety, ale dopiero od momentu próby samobójczej Tomka, wcześniej, czyli przez większość filmu, dominuje punkt widzenia chłopaka. A to, co łączy bohaterki, poza byciem obiektem męskiego pożądania, jest niewątpliwie podkreślana ich seksualność, wprawdzie w przypadku Łęckiej to seksualność stymulowana przez Wokulskiego (zob. Szczyka 2001: 111–117).

Nie sposób nie wspomnieć o odmiennych finałach ekranowej opowieści o obsesji Tomka. W *Krótkim filmie o miłości* pojawia się kompozycja otwarta. Magda odwiedza chłopaka w jego mieszkaniu, po tym jak wrócił ze szpitala. On śpi, ona siada przy biurku i przez szkło lunety obserwuje swoje mieszkanie i samą siebie, płacząc nad rozlanym na stole mlekiem (wcześniej w filmie właśnie taką sytuację obserwował Tomek⁵). Chłopak podchodzi do niej, kładzie rękę na jej ramieniu, do której po chwili ona przykłada swoją głowę. Nie wiadomo, jak potoczą się dalej ich losy, czy fantasmagoryczna wizja kobiety zyska szansę na realizację. Kieślowski ewidentnie pozostawia konkretyzację odbiorcy. W *Dekalogu, sześć* Magda zaniepokojona nieobecnością i milczeniem chłopaka po nieudanym stosunku, po którym ten próbuje odebrać sobie życie, ostatecznie znajduje go w miejscu pracy, czyli w urzędzie

5 Ujęcie z rozlanym mlekiem stanowi korelację wobec ujęcia z krwią wypływającą z żył Tomka w trakcie próby samobójczej (zob. Žižek 2007: 46). Dodatkowo warto zwrócić uwagę na symbolikę koloru (biały ewokuje niewinność, ale też początek, nowy etap – krótko po scenie z rozlanym mlekiem, Tomek zdecydował się ujawnić Magdzie; natomiast czerwony to gwałtowne uczucia i oczywiście miłość).

pocztowym. On mówi wtedy jednoznacznie: „Ja już pani nie podglądam” (Kieślowski 1988a). I chociaż Magda zaczęła zakochiwać się w chłopaku, ich miłość na tym etapie nie ma już szans na realizację. Dla niego, jak w wierszu Wisławy Szymborskiej *Pierwsza miłość*, tytułowe uczucie po latach będzie tym, któremu „brak tchu, żeby westchnąć” (Szymborska 2023: 526). Wszakże w filmach Kieślowskiego „próżno szukać pocieszenia” (Morstin-Popławska 2010: 146).

Wersja telewizyjna z cyklu *Dekalog* implikuje rozwiązanie chrześcijańskie, starotestamentowe. W teologii *Starego Testamentu* Bóg jest surowym, karzącym sędzią, taki właśnie obraz Boga pojawia się w cyklu *Dekalog* (zob. Kieślowski 1997: 116; Surmiak-Domańska 2018: 387), więc także, a może w szczególności, w jego szóstej części. W obrazowaniu Kieślowskiego uwidacznia się tendencyjność związana z szóstym przykazaniem, odnoszącym się do Magdy. Bohaterka zostaje w pewnym sensie ukarana za to, że wcześniej odrzuciła uczucia Tomka, za to, że „cudzołożyła”, miała kochanków, zmieniała ich, a nie zaakceptowała (pozornie) niewinnego i szczerego afektu młodego chłopaka. Taka była intencja twórców: „Wiemy, że Tomek jest już innym człowiekiem, prawdopodobnie stracił coś pięknego. Magda stara się mu pomóc, ale pewna granica została przekroczona. Tego, co się stało, nie można cofnąć” (Piesiewicz 2021: 115). W dodatku widać, wspomniany powyżej, syndrom sztokholmski – ofiara zakochuje się w prześladowcy. Cała ta sytuacja jest waloryzowana przez twórców filmu. Sprzyja temu audiosfera – nastrojowa, liryczna, melancholijna muzyka Zbigniewa Preisnera, która pełni funkcję taką, jak w typowym melodramacie: „emocjonalny nadmiar, który nie może wyrazić się bezpośrednio w linii narracyjnej, znajduje ujście w [...] akompaniamencie muzycznym lub w innych cechach formalnych” (Žižek 2025: 112). Jakkolwiek Kieślowski pozostawia wybór zakończenia relacji Magdy i Tomka widzowi, pod warunkiem że zna on obie wersje, to jednak zgodnie z rozpoznaniem Žižka jest to wybór: „między rezygnacją z nieudanego spotkania, która utrzymuje szczelinę, i zamkniętym kołem fantazji, które tę szczelinę wypełnia” (Žižek 2007: 118). Pozytywne czy też otwarte zakończenie to fantasmagoria, całkowita fantazja. Reżyser zastosował takie rozwiązanie fabularne pod wpływem aktorki grającej Magdę, czyli Szapołowskiej, która argumentowała wprowadzenie bajkowości do finału, ponieważ „ludzie naprawdę potrzebowali bajki” (Kieślowski 1997: 131). Dla reżysera jednak zakończenie wersji telewizyjnej „jest bliżej życia” (Kieślowski 1997: 131).

W świetle przedstawionych powyżej analiz należy stwierdzić, że główny bohater *Dekalogu, sześć* to stalker, obsesjonat, człowiek zaburzający codzienną egzystencję kobiety, będącej jego ofiarą. Dzieło oglądane w perspektywie etyki współczesnej, która upodmiotawia, w optyce etyki troski, „wyrastającej z głosu i relacji” (Gilligan 2013: 143), opierającej się na trosce o relacje z konkretnymi innymi (zob. Gilligan 2015: 25), w ten sposób winno zostać obejrzone. Romantyzowanie postępowania Tomka a postponowanie zachowania Magdy nie stanowi niczego innego od

klasycznej interpretacji tożsamej pary ze wspomianej *Lalki* Prusa. I, co ważne, powołując się znów na rozpoznania Barthes'a: „w rzeczywistości ten, kto kocha, sprawuje tyraniczną władzę nad tym, kto jest kochany. To nic zabawnego być kochanym przez kogoś, kto jest zakochany...” (Barthes 2016: 429). Film Kieślowskiego dobitnie potwierdza tę tezę. Najślynniejsza powieść Prusa także. Warto również zwrócić uwagę, że wśród współczesnych tekstów kultury pojawiają się te, które jednoznacznie pokazują stalking, powodowany obsesyjną miłością, jako formę przemocy, prowadzącą do spustoszeń psychicznych u ofiar (zob. Malicka-Ochteras 2020: 112), żeby wspomnieć głośny serial *Reniferek* (Tofilska, Bornebusch 2024). Nie ma znaczenia, że stalkerka Marta z tej odcinkowej opowieści w swoich działaniach jest zdecydowanie brutalniejsza i skuteczniejsza od Tomka z *Dekalogu*, sześć. Stoi za nią identyczna motywacja – fanatyczne, destrukcyjne uczucie.

Bibliografia

- Arcimowicz Krzysztof (2023): *Rzecz o neoserialach – co badać i jak badać?* „Studia de Cultura”, T. 15, nr 1, s. 17–30.
- Barańczak Stanisław (2024): *Wiersze zebrane*. Wydawnictwo a5, Kraków.
- Barthes Roland (2016): *Ziarno głosu. Wywiady 1962–1980*. Tłum. M. Falski. Red. A.Z. Jaksender. Wstęp M. Falski, K.M. Jaksender. Wydawnictwo Eperons–Ostrogi, Kraków.
- Birkholc Robert (2019): *Podwójna perspektywa. O subiektywizacji zapośredniczonej w filmie*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Campan Véronique (1997): *Dziesięć krótkich filmów: od pojedynku do dialogu*. Tłum. M. Żurowska. W: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Red. T. Lubelski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 59–88.
- Ernaux Annie (2024): *Pamięć dziewczyny*. W: Eadem: *Ciała*. Tłum. A. Kozak. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec, s. 77–112.
- Fiołek-Lubczyńska Bogumiła (2012): *Intertekstualność i gatunkowość jako klucz interpretacyjny filmu „Trzy kolory. Białe” Krzysztofa Kieślowskiego*. „Folia Litteraria Polonica”, nr 3, s. 205–219.
- Gilligan Carol (2013): *Chodźcie z nami! Psychologia i opór*. Tłum. S. Kowalski. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Gilligan Carol (2015): *Innym głosem. Teoria psychologiczna a rozwój kobiet*. Tłum. B. Szelewa. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Godzic Wiesław (2004): *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.

- Insdorf Anette (2001): *Podwójne życie, powtórne szanse. O filmach Krzysztofa Kieślowskiego*. Tłum. A. Piotrowska. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Iwasiów Inga (2004): *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin.
- Janion Maria (1991): *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Wydawnictwo PEN, Warszawa.
- Janion Maria (2025): *Wobec zła*. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Kałużyński Zygmunt (1993): *Bankiet w domu powieszonoego*. Wydawnictwo BGW, Warszawa.
- Kieślowski Krzysztof (1997): *O sobie*. Oprac. D. Stok. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Kornatowska Maria (1997): *Podwójne życie Krzysztofa Kieślowskiego*. W: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Red. T. Lubelski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 117–127.
- Kulig Agnieszka (2006): *Krzysztof Kieślowski – w poszukiwaniu mikrokosmosu etycznego*. W: *Kino Kieślowskiego. Kino po Kieślowskim*. Red. A. Gwóźdź. Wydawnictwo Skorpion, Warszawa, s. 91–103.
- Kulig Agnieszka (2009): *Etyka „bez końca”. Twórczość filmowa Krzysztofa Kieślowskiego wobec problemów etycznych*. Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Lis Marek (2013): *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Magny Joel (1992): *Gry miłości i rozpacz*. Tłum. P. Kopański. „Film na Świecie”, nr 3–4, s. 38–39.
- Malicka-Ochteras Anna (2020): *Stalking z perspektywy sprawcy i ofiary*. „Nowa Kodyfikacja Prawa Karnego”, nr 55, s. 105–116.
- Melon-Regulska Anna (2006): *Dostrzec niewidzialne. O sposobach wyrażania sacrum w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. W: *Kino Kieślowskiego. Kino po Kieślowskim*. Red. A. Gwóźdź. Wydawnictwo Skorpion, Warszawa, s. 115–132.
- Morstin-Popławska Agnieszka (2010): *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Nienacki Zbigniew (1996): *Podniesienie*. Oficyna Wydawnicza Warmia, Olsztyn.
- Ostrowska Joanna (2021): *Klasyka żywa*. „Kultura u Podstaw”, 6.07.2021. <https://kulturaupodstaw.pl/klasyka-zywa/> [dostęp: 6.04.2025].
- Piesiewicz Krzysztof (2021): *Kieślowski. Od „Bez końca” do końca*. Rozmawiał M. Jazdon. Wielka Litera, Warszawa.
- Prus Bolesław (1987a): *Lalka. Powieść w trzech tomach*. T. 1. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Prus Bolesław (1987b): *Lalka. Powieść w trzech tomach*. T. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Przylipiak Mirosław (1998): „*Krótkie filmy*”, „*Dekalog*” oraz „*Podwójne życie Weroniki*” Krzysztofa Kieślowskiego w zwierciadle polskiej krytyki filmowej. „*Kwartalnik Filmowy*”, nr 24, s. 133–168.
- Singer Peter (2007): *Etyka praktyczna*. Tłum. A. Sagan. Książka i Wiedza, Warszawa.
- Skowronek Bogusław (2007): *Konceptualizacje filmu i jego oglądania w języku młodzieży. Studium kognitywno-kulturowe*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków.
- Sobolewski Tadeusz (1997): *Troska ostateczna. Uwagi o społecznym kontekście kina Krzysztofa Kieślowskiego*. W: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*. Red. T. Lubelski. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 107–116.
- Stachówna Grażyna (2001): *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w dramatach filmowych*. Wydawnictwo Rabid, Kraków.
- Surmiak-Domańska Katarzyna (2018): *Kieślowski. Zbliżenie*. Wydawnictwo Agora, Warszawa.
- Szczuka Kazimiera (2001): *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Wydawnictwo eFka, Kraków.
- Szyborska Wisława (2023): *Wiersze wszystkie*. Oprac. W. Ligęza. Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Środa Magdalena (2020): *Obcy, inny, wykluczony*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Tokarczuk Olga (2019): *Lalka i perła*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wiater Elżbieta (2014): *Miłość i wstyd. Teologia ciała w „Dekalogu, sześć”*. W: *Kieślowski czyta Dekalog*. Red. M. Lis, M. Legan. Redakcja Wydawnictw Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole, s. 69–76.
- Žižek Slavoj (2007): *Materialistyczna teologia Krzysztofa Kieślowskiego*. Tłum. P. Mościcki. W: S. Žižek: *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*. Tłum. G. Jankowicz, J. Kutyla, K. Mikurda, P. Mościcki. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa, s. 25–118.
- Žižek Slavoj (2025): *Wolność. Choroba, na którą nie ma lekarstwa*. Tłum. A. Filas. Wydawnictwo Vis-à-Vis Etiuda, Kraków.

Filmografia (i użyte skróty)

- Dekalog, sześć*. Reż. K. Kieślowski, scen. K. Kieślowski, K. Piesiewicz. Telewizja Polska, Zespół Filmowy „Tor”. Polska 1988 – **Kieślowski 1988a**.
- Krótki film o miłości*. Reż. K. Kieślowski, scen. K. Kieślowski, K. Piesiewicz. Zespół Filmowy „Tor”. Polska 1988 – **Kieślowski 1988b**.
- Nóż w wodzie*. Reż. R. Polański, scen. R. Polański, J. Skolimowski, J. Goldberg. Zespół Realizatorów Filmowych „Kamera”. Polska 1961 – **Polański 1961**.

Reniferek. Reż. W. Tofiliska, J. Bornebusch, scen. R. Gadd. Clerkenwell Films, Wielka Brytania 2024 – **Tofiliska, Bornebusch 2024**.

Z punktu widzenia nocnego portiera. Reż. i scen. K. Kieślowski. Wytwórnia Filmów Dokumentalnych 1979 – **Kieślowski 1979**.


Abstract

Da una prospettiva voyeuristica: *Dekalog: Sei* di Krzysztof Kieślowski


L'obiettivo del presente articolo è analizzare la prospettiva, inscritta già nel titolo, del voyeur in *Dekalog: Się* (1988) di Krzysztof Kieślowski alla luce dell'etica contemporanea. La ricezione di un'opera è infatti sempre condizionata dal contesto storico e culturale in cui essa viene percepita. Il protagonista del film, il diciannovenne Tomek (Olaf Lubaszenko), che osserva e spia una donna più adulta, Magda (Grażyna Szapołowska), oggetto della sua ossessione, non appare più — nell'orizzonte critico odierno segnato dall'etica della cura e dal movimento Me Too movement — come un eroe romantico, bensì come uno stalker. La prospettiva contemporanea, il rafforzamento dell'agency femminile, l'affermazione di un'etica relazionale e l'attenzione ai valori universali impongono una rilettura del comportamento di Tomek nei confronti di Magda, nonché una rivalutazione dell'atteggiamento della protagonista.

Parole chiave: Krzysztof Kieślowski, cinema, amore, voyeurismo, etica

Dariusz Piechota

UNIwersytet w Białymstoku
e-mail: dariusz.piechota@uwb.edu.pl
 <https://orcid.org/0000-0002-7943-384X>

Anetta Bogusława Strawińska

UNIwersytet w Białymstoku
e-mail: a.strawinska@uwb.edu.pl
 <https://orcid.org/0000-0001-8401-3068>

***Glamour* z za żelaznej kurtyny O *Lady Love* Bartosza Konopki**

Abstract

Glamour from Behind the Iron Curtain About *X-Rated Queen* by Bartosz Konopka

This article is devoted to the series *X-Rated Queen*, which fits into the trend of nostalgic stories returning to the 1980s and 1990s. The authors briefly characterize contemporary streaming series and discuss the nostalgia trend in pop culture, which occurs in two variants: global (*Stranger Things*) and local (*X-Rated Queen*). In the local trend, the political context plays an important role. It is closely related to the genre chosen by the creators and particularly exposed in crime stories and thrillers. The creators of nostalgia in the local variant are a generation of directors who remember the 1980s mainly from the perspective of childhood, and whose artistic imagination is based particularly on pop culture representations of that decade. Additionally, in their productions, they break taboo topics such as homophobia (*Hiacynt*) or the situation of sex workers in the Polish People's Republic (*Rojst, Brokat, X-Rated Queen*). In this article, the authors analyze *X-Rated Queen* through the prism of the glamour category, which in the 1980s was identified with the mythical West, wealth, freedom, as well as the ability

to realize one's plans and dreams. The authors are interested not only in clear inspirations from real characters (Teresa Orłowski, Danuta Lato), but also in the glamorous, colorful, mysterious world that seduces and demoralizes the heroine.

Key words: streaming, the 1980s, glamour, *Lady Love (X-Rated Queen)*

Słowa kluczowe: streaming, lata osiemdziesiąte, *Lady Love (X-Rated Queen)*

Wprowadzenie

Najnowszą kulturę popularną zdominowały seriale streamingowe (neoseriale), które stały się nowym sposobem opowiadania o współczesnym świecie. Narracje serialowe są dzisiaj soczewką, odbijającą problemy, z jakimi boryka się społeczeństwo, tj. napięcia klasowe między bogatymi a biednymi, niesprawiedliwość społeczna, destrukcyjny wpływ kapitalizmu na jednostkę, kwestia praw kobiet czy nieheteronormatywna tożsamość seksualna (Rawski 2023: 12). W produkcjach tych na różnych platformach streamingowych (Netflix, HBO Go, Disney+, Amazon Prime, SkyShowtime) zmieniała się formuła snucia opowieści m.in. dzięki zabiegowi zerwania z linearną narracją na rzecz retrospekcji, futurospekcji, zmianom punktów widzenia (Borowiecki 2019: 162–171), zacieraniu granicy między gatunkami. Wspomniane techniki, z jednej strony, uatrakcyjnijają fabułę, zmuszając widza do aktywnego uczestnictwa w śledzeniu historii, z drugiej zaś – o czym pisze Olga Tokarczuk – odzwierciedlają

[...] nowy rozwlekły i nieuporządkowany rytm świata, jego chaotyczną komunikację, jego płynność. Ta formuła opowieści chyba najbardziej twórczo szuka dziś nowej formuły. W tym sensie odbywa się w serialu poważna praca nad narracjami przyszłości, nad dopasowaniem opowieści do nowej rzeczywistości (Tokarczuk 2020: 270).

Oprócz strategii narracyjnych zaburzających porządek czasowy w serialach (Borowiecki 2023: 59–72) twórcy posługują się intertekstualnością, odsyłając widza do innych tekstów kultury. Mowa tu o adaptacjach lub reinterpretacjach tekstu pierwotnego (np. *Dracula* (2020), *Alienista* (2018–2020), *Ania, nie Anna* (2017–2019)), serialowych prequelach/sequelach (*Miasteczko Twin Peaks* (trzeci sezon – 2017)), historiach alternatywnych (*1983* (2018)) (Rawski 2023: 13), które składają się na obecne w kulturze popularnej zjawisko retellingu, czyli opowiadania znanej lub fikcyjnej historii na nowo (Poniatowska 2021: 13–23), w której udziela się głosu

postaciom marginalizowanym i uciskanym (Bemben 2024: 73). Jak zauważyła Alicja Bemben, „współczesne retellingi tworzone na Zachodzie skupione są na opowiadaniu przeszłości i dominuje w nich trend fascynacji jednostką i jej unikalnością” (2024: 73)¹. W obrębie retellingu mieszczą się ostatnio popularne gatunki, takie jak: historia alternatywna (np. serial *1983*), *steampunk* (np. w *Nierealnych (The Nevers, 2021)*) oraz *mush-up*. Stanowią one „hybrydę genologiczną” powstałą z kontaminacji powieści historycznej i różnych gatunków literatury popularnej (Mazurkiewicz 2016: 11). Zabiegi te wpisują się w nurt recyklingu, kulturę remiksu, przyjmujących formę intertekstualnych gier, dostarczających materiału do kolaży, powtórzeń typowych dla konstrukcji patchworkowych. W tych polifonicznych narracjach twórcy seriali „ożywiają” dawne opowieści dzięki dekonstrukcji stereotypów czy zmianie punktów widzenia.

Niniejszy artykuł poświęcony jest serialowi *Lady Love*, który wpisuje się w popularny nurt opowieści powracających do lat osiemdziesiątych XX wieku. Produkcja Bartosza Konopki została poddana analizie jako medium dialogu między twórcami a społeczeństwem (por. Witek 2000: 11–12), z perspektywy badacza współczesnej kultury i języka². Termin „serial” (ang. *serial* „(od: *series*) z łac. *seriēs* ‘seria, szereg’”)³ w prezentowanym tekście jest stosowany nie tyle w znaczeniu *stricte* filmoznawczym jako „1. «cykl filmów telewizyjnych, związanych wspólnymi postaciami, charakterem akcji lub wspólnym tematem», 2. «film telewizyjny składający się z kilku odcinków»”⁴, ile jako zdarzenie komunikacyjne⁵, dokładniej: dynamiczna jednostka kulturowa odzwierciedlająca i kreująca rzeczywistość społeczną, a przede wszystkim jako jednostka semiotyczna; nośnik znaczeń. W tymże artykule opisowi poddane zostały i kody wizualne, i narracyjne wymagające – w przeświadczeniu autorów opracowania – interpretacji o charakterze interdyscyplinarnym, podobnie jak literatura czy sztuki wizualne. Centralne miejsce przedstawianego naukowego szkicu stanowi

1 Myślenie kolektywne przejawiające się w postaci wprowadzenia bohatera zbiorowego do utworu jest zjawiskiem charakterystycznym dla dalekich kultur (np. w koreańskiej produkcji *Rookie. Historian. Goo Hae-Ryung*, 2019).

2 Ambicją autorów artykułu nie było stworzenie i przedstawienie analiz z zakresu teorii czy krytyki filmu, stąd świadomie nie przywołują oni w prezentowanym tekście terminologii ściśle/literalnie filmoznawczej typu: „diegeza” czy „perspektywa kamery” etc. Opracowaniu niniejszemu przyświeca inny cel. W zgodzie z założeniami dyscyplin nauk humanistycznych: literaturoznawstwa i językoznawstwa reprezentowanymi przez inicjatorów podejmowanych w tekście opisów, pojęcie „serial” traktowane jest jako element kultury w szerokiej Herderowskiej perspektywie (zob. Herder 1962), nie zaś ograniczone wyłącznie do kultury audiowizualnej.

3 Etymologia za: Żmigrodzki, red. (2026).

4 Definicja za: *Słownik języka polskiego* w wersji *online*, <https://sjp.pwn.pl/sownik-etymologiczny/serial.html> [dostęp: 31.01.2026].

5 Terminologia Romana Jakobsona (1960).

„kategoria *glamour*”⁶, która w ostatnich dwóch dekadach PRL-u utożsamiana była z tęsknotą rodaków za wielkim, kolorowym, kalejdoskopowym, chromatycznym światem Zachodu. Należycie dokonana interpretacja kulturowo-językowa serialu *Lady Love* wymaga odniesienia do takich ugruntowanych na polu filmoznawczym struktur/nurtów, jak chociażby „kino nostalgii” czy „kino retro”. Zjawisko nostalgii zostało przywołane w kontekście *memory studies* w celu wykazania jej związków z kategorią retro.

Neoseriale w zwierciadle nostalgii. Diagnozy

Zjawisko nostalgii, które zdominowało współczesną kulturę popularną, łączy się z *memory studies*, interdyscyplinarnymi badaniami nad różnymi formami pamięci (Włodek 2021: 55). Badaczy tego kierunku szczególnie interesują procesy związane z tworzeniem zbiorowych reprezentacji przeszłości, na co mają wpływ współczesne media, takie jak telewizja, internet (Włodek 2021: 55). W badaniach tych – w kontekście nurtu nostalgicznego – kluczowe kwestie dotyczą sposobu wyboru środków artystycznych do przedstawienia danego fragmentu przeszłości (Włodek 2021: 57). Mówimy zatem o pewnej selektywności w wyborze zdarzeń, postaci, artefaktów w danej produkcji. Kino nostalgiczne często łączone jest z kategorią retro, która – jak pisze Simon Reynolds – jest „świadomym fetyszyzowaniem minionej epoki (poprzez muzykę, stroje oraz stylistykę wnętrza i przedmiotów” (2018: 12), co okazuje się możliwe dzięki wykorzystaniu pastyszu i cytatu. Retro zatem wyrasta z fascynacji „stylem, modą, dźwiękami i gwiazdami, które zaistniały w naszej pamięci” (Reynolds 2018: 13). Narracje nostalgiczne często posługują się poetyką retro rozumianą jako kategoria estetyczna (Włodek 2021: 59). Filmy i seriale w tym nurcie (Jameson 2011) wiążą się z idealizacją przeszłości, która jest postrzegana jako prostsza, lepsza, stabilniejsza niż czasy, w których żyjemy (Włodek 2021: 60). Co więcej,

⁶ Świadomie stosujemy frazeologizm „kategoria *glamour*”, gdyż *glamour* to nie tyle leksem, ile zjawisko (Strawińska 2022). *Glamour* ucieleśnia dążenie do odnalezienia metod czy raczej możliwości nadania sensu ludzkiej egzystencji w świecie, w którym tradycyjne wartości ulegają relatywizacji (Strawińska 2022: 17). Kulturowe „doświadczenie *glamour*” oferuje spójny model egzystencji umożliwiający jednostce „wzniesienie się ponad ogół [...] poprzez osobowość” (Dyhouse 2011: 1). Szeroki kontekst self-monitoringu umożliwia sytuowanie doświadczenia *glamour* w kategoriach projektu estetycznego; potwierdza analogię do Kierkegaardenowskiego typu życia estetycznego pochłoniętego możliwościami (Kierkegaard 1981), w którym człowiek dokonuje subiektywnych wyborów. Najczęściej pojawiające się zespoły wzorów osobowych w stylu *glamour* to: „Diva” Glamour, Hollywood Glamour, street-trend-setter, femme fatale.

opierają się na intertekstualności⁷, co jest charakterystyczne dla postmodernizmu. W nurcie nostalgicznym pojawiają się oryginalne produkcje, jak *Stranger Things*, bazujące na popularnych wyobrażeniach lat osiemdziesiątych w postaci licznych aluzji literackich i kulturowych, dbałości o odwzorowanie realiów tamtej dekady w postaci retroobektów, stylu życia, mody czy muzyki (Piechota 2021: 170–187). Jakie są zatem źródła tej globalnej fascynacji latami osiemdziesiątymi i dziewięćdziesiątymi w najnowszej kulturze popularnej? Niewątpliwie gwałtowne przyspieszenie technologiczne, w tym dynamiczny rozwój internetu, sprawiło, że życie również zdecydowanie przyspieszyło, potęgując wrażenie kurczącej się teraźniejszości (Krajewski 2005: 208). Nowoczesna technologia w połączeniu z hiperkonsumpcjonizmem wywołują wrażenie wszechobecnego nadmiaru (Krajewski 2005: 193), wymuszającego dokonywanie nieustannych wyborów konsumenckich. Ciągłe bycie *online*, podążanie za trendami, przebodźcowanie płynące ze świata realnego i wirtualnego przyczyniają się do wyczerpania i zmęczenia jednostki. Sam postęp przestał być postrzegany pozytywnie, co potwierdzają socjologowie przewidujący, iż w niedalekiej przyszłości niektóre miejsca pracy zostaną zdominowane przez komputery (Bauman 2018: 102), w szczególności zaś sztuczną inteligencję. Oprócz życia w nieustannym pędzie niebezpieczne wydaje się zacieranie granicy między życiem zawodowym i prywatnym (Han 2022: 83) potęgującym wrażenie bycia ciągle w pracy. Rosnące rozwarstwienie społeczne między bogatymi i biednymi odzwierciedla prekariat, do którego należą osoby wykonujące pracę poniżej swojego wykształcenia, często też zatrudniane na umowę o dzieło, przez co np. nie mają możliwości uzyskania kredytu na zakup mieszkania (Sowa 2010: 101–133; Urbański 2014; Kryńska 2017: 13–26). Niepokojąca jest także sytuacja geopolityczna. Po doświadczeniu epidemii COVID-19, wybuchu wojny na Ukrainie pesymistycznie rysuje się przyszłość, w której – oprócz globalnego konfliktu zbrojnego – zagraża nam zbliżająca się katastrofa klimatyczna. Życie ludzkie, jak nigdy dotąd, okazuje się niezwykle kruche i ulotne. Rosnące rozczarowanie epoką cyfrową i towarzyszący jej nieustanny strumień danych wraz z utratą kontroli nad dotychczasową egzystencją przyczyniają się do poszukiwania alternatywnej rzeczywistości w nieodległej

7 Wspomnijmy choćby o serialu *Wednesday* (2022–) nawiązującym do popularnej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku trylogii (*Rodzina Addamsów* (1991), *Rodzina Addamsów II* (1993) w reżyserii Barry’ego Sonnenfelda oraz *Rodzina Addamsów. Zjazd rodzinny* (1998) Dave’a Payne’a) (Trześniewska-Nowak 2024: 181–195). W nurcie tym sytuują się *prequele/sequelle* seriali popularnych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jak choćby trzeci sezon *Miasteczka Twin Peaks* (2017) Davida Lyncha, *Hannibal* (2013–2015), którego głównym bohaterem jest seryjny morderca z filmu *Milczenie owiec* (1991) Jonathana Demme. Remake’u doczekały się dwie produkcje *Beverly Hills 90210* (2019), *Przyjaciele. Spotkanie po latach* (2021), w których twórcy, dzięki zabiegowi autoreferencyjności, skoncentrowali się na ukazaniu bohaterów kultowych produkcji po latach komentujących i wspominających pracę na planie zdjęciowym.

przeszłości. Słusznie stwierdza Adam Regiewicz, iż „odwoływanie się do tego, co minione, jest poniekąd wynikiem ścierających się dwóch sił: przyspieszenia – rytmu nowości i zwalniania – nostalgii. Ten drugi ruch jest konsekwencją wyczerpania potencjału koncepcyjnego, który dopada każdy nowy trend czy modę” (2018: 270). Powroty do epoki analogowej z perspektywy psychologicznej pełnią przede wszystkim funkcję terapeutyczną, gdyż dają poczucie zakotwiczenia, bezpiecznego azylu wobec niepewnej przyszłości. Nostalgiczne neoseriale uświadamiają nam także, w jaki sposób zmieniło się nasze życie na przestrzeni trzech dekad nie tylko w kontekście zawodowym, ale również i prywatnym w postaci erozji relacji międzyludzkich oraz innych form spędzania wolnego czasu. Opowieści te przypominają nam o retroobiekcie (np. wideo, walkman), które dzisiaj możemy odnaleźć w muzeach i prywatnych kolekcjach, ale również o miejscach (jak wypożyczalnie kaset video, kioski Ruchu), które zniknęły z przestrzeni publicznej.

Nostalgiczne neoseriale w wariacie lokalnym

Szczególnie interesujące są reaktywacje lat osiemdziesiątych oraz dziewięćdziesiątych XX wieku w wariacie lokalnym. Ich twórcy, tacy jak: Katarzyna Adamik (ur. 1972), Bartosz Konopka (ur. 1972), Jan Holoubek (ur. 1978), Agnieszka Smoczyńska (ur. 1978), Kasper Bajon (ur. 1983), reprezentujący generację pamiętającą tamten okres przez pryzmat własnego dzieciństwa, bazują na popkulturowych wyobrażeniach minionych lat i odwołują się w swoich produkcjach do ówczesnej estetyki w postaci nawiązań literackich i muzycznych. Mechanizm retro, w literaturze najnowszej w kontekście PRL-u, jak podkreśla Regiewicz,

jest oddzielony od wymiaru politycznego i gospodarczego i zostaje użyty przede wszystkim przez kategorie estetyczne: przedmioty vintage, kultowe filmy Stanisława Barei czy Marka Piwowskiego, produkty spożywcze (np. mleko w tubce, wyrób czekoladopodobny), plakaty i telewizyjne znaki graficzne (np. „przepraszamy za usterki”) (2018: 271).

W najnowszych neoseriałach w nurcie nostalgicznym kontekst polityczny lat osiemdziesiątych XX wieku jest obecny w różnym natężeniu w zależności od wybranej przez twórców konwencji gatunkowej. Na fali globalnej popularności kryminałów pojawiły się produkcje (pierwszy sezon *Rojsta* (2018), *Hiacynt* (2021)) łączące poetykę thrillera, powieści detektywistycznej i modnego czarnego kryminału ze Skandynawii. Zarówno w *Rojście*, jak i *Hiacyncie* dominuje pesymistyczna

wizja świata, której świadomi są przedstawiciele wielu generacji. W podobnej tonacji ukazany jest świat w serialu *1983* (2018) w reżyserii Agnieszki Holland, Katarzyny Adamik, Agnieszki Smoczyńskiej i Olgi Chajdas, będącym historią alternatywną Polski, w której komunizm nie upada, a dzięki nowoczesnym technologiom obywatele są nieustannie inwigilowani. Na skutek zamachów terrorystycznych w 1983 roku rodacy jednoczą się, w rzeczywistości tej nie ma miejsca dla pokojowej Solidarności, a ruch oporu ma twarz terrorysty. Warszawa przypomina miasto rodem z kina *noir* (Adamski 2018). W jej kreacji twórcy inspirowani są również brutalizmem, nurtem architektury późnego modernizmu. Widza przytłaczają stalowe i betonowe konstrukcje budynków, często nieotynkowane, niewykończone. Wystrój ich wnętrz jest minimalistyczny, głównie w tonacji szarej. Stolica Polski przypomina wielki plac budowy.

Nostalgia w wariacie lokalnym powraca także w gatunku wykraczającym poza konwencję realistyczną, co jest czytelnym ukłonem w stronę serialu *Stranger Things*. W *Projekcie UFO* (2025) w reżyserii Kaspra Bajona poruszony zostaje problem niezidentyfikowanych obiektów latających, które pojawiły się w małym miasteczku na Warmii. W dochodzeniu tym uczestniczą przedstawiciele służby SB. Historia ta jest inspirowana rzekomym lądowaniem kosmitów w 1978 roku w Emilicinie, wiosce położonej na Lubelszczyźnie. „Polski Rosewell” przez 35 lat był uważany za najlepiej udokumentowany przypadek UFO w kraju (Dachnij 2025).

W najnowszych neoserialach zmienia się optyka prezentowania przeszłości nie z perspektywy wielkich wydarzeń historycznych i prominentnych figur, lecz tych pomijanych, marginalizowanych czy cenzurowanych. Parafrazując słowa Aleksandra Nawareckiego (2005), powiedzielibyśmy, że twórców seriali interesują mikrohistorie rozumiane jako przyglądanie się drobnostkom, małym cząstkom rzeczywistości, pomijanym zazwyczaj w wielkich narracjach. Jednym z takich tematów często podejmowanym w serialowych produkcjach jest seks i sytuacja pracownic seksualnych w okresie PRL-u. Wokół tejszy problematyki koncentruje się pierwszy sezon *Rojsta* (2018), który rozpoczyna się od śmierci towarzysza partyjnego i kobiety świadczącej usługi seksualne. Miejsce, gdzie prostytutka funkcjonuje obok półświatka to hotel Centrum, w którym gromadzą się przedstawiciele różnych środowisk. Większość z nich marzy o wyjeździe z kraju. W innej scenarii problem ten przedstawiony jest w *Brokacie* (2022) w reżyserii Anny Kazejak, Marka Lichki, Rafała Skalskiego i Julii Kolberger. Akcja serialu rozgrywa się bowiem w Trójmieście w 1976 roku, a główne jej bohaterki, reprezentujące różne generacje, trudnią się tą profesją po to, aby zdobyć wolność oraz niezależność finansową (Broda 2025: 94–95). W przeciwieństwie do *Rojsta*, inne jest tutaj tło; piękne piaszczyste plaże, błękit nieba, atmosfera beztrudnych wakacji nie wywołują w widzu przygnębienia i smutku. Zupełnie inną optykę biznesu erotycznego ukazuje twórca *Lady Love*.

Lucyna Lis *alias* Teresa Orłowski

Podobnie jak w innych neoserialach, twórcy *Lady Love* zerwali z linearną narracją na rzecz licznych retrospekcji, wtrąceń w postaci krótkich fragmentów autentycznych dokumentów, prezentujących m.in. wybuch stanu wojennego, epidemii AIDS, rozmazane sceny z filmów dla dorosłych. W celu uchwycenia filmowego kadru nostalgicznego posłużono się strategią „zakurzonej szyby”, która – jak pisze Karolina Kostyra (2017: 56) – potęguje wrażenie zamglonej, zamazanej rzeczywistości, co pełni funkcję filtra, przez który spoglądamy na minione czasy. Główna linia fabularna koncentruje się wokół przesłuchania Lucyny Lis podejrzanej o morderstwo. Przesłuchanie staje się rodzajem spowiedzi, w której bohaterka opowiada o swoim barwnym i skomplikowanym życiu. Niewątpliwie w konstrukcji biografii protagonistki, twórcy *Lady Love* inspirowali się historią Teresy Orłowski (Stusińska 2021: 30–41). Podobnie jak Lis, Orłowski, mając prawie trzydzieści lat, postanowiła porzucić swoje dotychczasowe monotonne życie i wyruszyć do RFN-u w poszukiwaniu wolności i miłości. Tak jak Lucyna, zostawiła w kraju męża Janusza (taksówkarza) oraz dziecko. Jej historia wpisuje się w popularny mit „od pucybuta do milionera”⁸ czy „mit Kopciuszka”⁹. Obie bohaterki trafiają do branży porno przypadkowo, rozpoczynając karierę od modelingu. Warto podkreślić, że przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku w Niemczech to złoty okres przemysłu pornograficznego, a Orłowski była jedną z wielu młodych kobiet z Europy Wschodniej pragnących odnieść sukces (Stusińska 2021: 32). Obie bohaterki wyszły za mąż (a następnie rozwiodły się) z potentatami tejże branży. Niewątpliwie Orłowski rozszyfrowała i merkantylnie wykorzystwała trend dotyczący nowej formy dystrybucji filmów dla dorosłych. Kasety VHS z jej filmami w drugim obiegu krążyły w Polsce. Stworzyła ona imperium, stając się prezeską, wydawczynią magazynów oraz autorką scenariuszy filmowych. Nie dziwi zatem fakt, że jej firma Verlag w latach osiemdziesiątych XX wieku była największym producentem porno w Europie (Stusińska 2021: 34). Orłowski dokonała transformacji w obrębie filmów dla dorosłych, skupiając się na kobiecej przyjemności i zmniejszając znaczenie męskiego spojrzenia.

8 Między innymi na tym micie opiera się koncepcja „doświadczenia *glamour*”, które jest wielowymiarowe. Poza *glamour* architektury, przemysłu, przestrzeni kosmicznej, religii, walki funkcjonuje *glamour* „garażowych przedsiębiorców” (symbolizowany przez garaż w Palo Alto, w którym tworzone pierwsze komputery Hewlett-Packard).

9 Rdeń mitu Kopciuszka wykorzystywanego w popkulturze „stanowią dwie wieczne kuszące obietnice: możesz być wyjątkowy(a) i życie może być cudowne” (Dychouse 2011: 114).

Wczesna biografia Lucyny, oprócz podobieństw do losów Teresy Orłowski, nasuwa skojarzenia z inną gwiazdą – Danutą Lato¹⁰, która również w latach osiemdziesiątych XX wieku porzuciła Polskę i wyjechała do RFN-u. Lucyna i Teresa dorastały w małych konserwatywnych społecznościach funkcjonujących na podkarpaciu: Teresa w Dębicy, a Danuta w Szufnarowej. Przypominały trochę Reymontowską Jagnę (Bryczkowska 2024), budziły pożądanie wśród mężczyzn i nienawiść u kobiet. Te skrajne emocje potęgowały w nich uczucie bycia outsiderkami, które nie pasują do lokalnej społeczności. Źródłem ostracyzmu stały się ich ciała. Obie próbowały dostosować się do obowiązujących wzorców normatywnych. Protagonistka serialu, spodziewając się nieślubnego dziecka, wychodzi za mąż za Janusza, który w dniu ślubu stwierdza: „Zobaczysz, będą nas szanować” (odcinek 1)¹¹. W podobnym tonie wypowiada się matka Lucyny: „Wszystko będzie po bożemu” (odcinek 1). Bohaterka po zawarciu związku małżeńskiego doświadcza przemocy fizycznej zarówno ze strony męża, jak i innych kobiet z miasteczka. Podobnie Lato wybiera małżeństwo z rozsądku ze Zdzisławem, jednak w ekspresowo krótkim czasie (po upływie tygodnia) decyduje się na rozwód. Co ciekawe, był to pierwszy rozwód w rodzinnej wsi, a mówimy o roku 1984 (Sąder 2023). Obie też rozpoczynają karierę modelki topless w RFN-ie.

10 Danuta Irzyk (ur. 25 listopada 1963 w Szufnarowej), znana także jako Danuta Lato/Danuta Duval, to polska fotomodelka, aktorka i piosenkarka. Po ukończeniu szkoły przez pewien czas pracowała jako kucharka w przedszkolu. W wieku 20 lat rozwiodła się ze swoim mężem Zdzisławem. W 1984 roku wyjechała do RFN-u. Popularność na Zachodzie przyniosły jej rozbieżne sesje zdjęciowe w magazynach erotycznych typu: „Playboy”, „Penthouse” i francuskim „Lui”. W 1985 zadebiutowała przed kamerą w roli striptizerki w komedii kryminalnej *Drei und eine halbe Portion*. Rok później pojawiła się w produkcji niemiecko-izraelskiej zatytułowanej *Nipagesh Basivuv* – erotycznej wersji ukrytej kamery. Grała też w kilku filmach i serialach, głównie w Niemczech, w komedii *Felix* (1988), *Busen 2* (1989) czy serialu ZDF *Dziedzictwo Guldenburgów* (*Das Erbe der Guldenburgs*, 1990). Polscy widzowie mieli okazję zobaczyć ją w kultowej telenoweli *W labiryncie* (1989). W 1986 roku (pod pseudonimem Danuta) nagrała single z muzyką z gatunku *italo disco*. Singiel *Touch My Heart* zyskał ogromną popularność, stając się numerem jeden w krajach Beneluksu, Japonii i Hiszpanii, gdzie wydała kolejne single nakładem takich firm fonograficznych jak Barcelona i Divucsa Music. Była częstym gościem programów telewizyjnych, w tym popularnego show *La Bola de Cristal* w stacji TVE w Madrycie. W marcu 1988 znalazła się na okładce tygodnika „Ekran”. Wspólnie z innymi europejskimi ikonami seksu lat osiemdziesiątych, tj. z Samantha Fox i Sabriną nagrała płytę zatytułowaną *Hot Girls – Danuta – Sabrina – Samantha*. Po 1989 roku porzuciła karierę i zajęła się rodziną. Zamieszkała w Niemczech w Bawarii, w Górnej Frankonii (Oberfranken) w mieście Bamberg. Zajęła się fizjoterapią (Koziczyński 2007: 189–190).

11 W nawiasie podajemy numer odcinka serialu *Lady Love (X-Rated Queen)*, 2025), reż. B. Konopka, scen. E. Popiołek, D. Janojć-Poddębniak, scenogr. A. Bartold, zdjęcia J. Podgórski, muzyka A. Smolik, Bongo Media Production.

Glamourowy RFN przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku

Twórcy serialu *Lady Love* w konstrukcji fabuły posłużyli się charakterystycznym dla dziewiętnastowiecznej powieści eksperymentalnej zabiegiem wprowadzania bohatera w nowe środowisko, a widz śledzi jego poczynania i powolny proces aklimatyzacji. Lucyna po przekroczeniu żelaznej kurtyny trafia do świata, który zaskakuje ją wielobarwnością i wieloetnicznością, szczególnie w nowoczesnym klubie disco, gdzie rozpoczyna pracę jako kelnerka. Świat ten zachwyca ją różnorodnością i odmiennością. To miejsce, w którym nie czuje się społecznym wyrzutkiem. Tutaj także poznaje Ninę Star, gwiazdę filmów dla dorosłych. Podczas wizyty w jej domu, w trakcie oglądania jej drogich sukien, perfum, obrazów stwierdza: „Pierwszy raz poczułam zapach Zachodu”, po czym dodaje „zapach pieniędzy” (odcinek 2). Konsumpcjonizm bezrefleksyjnie urzeka Polkę, która marzy o sukcesie i bogactwie. Ważną rolę w jej duchowej transformacji odgrywa kelner Janek, dostrzegający w niej piękno i zachęcający ją do podjęcia pracy w modelingu. Sama zresztą w trakcie przesłuchania mówi: „gdyby nie on, nie poszłabym w porno” (odcinek 2). Ich relacja nie ma podtekstu seksualnego, gdyż łączy ich głęboka więź przyjaźni. Umierający na AIDS mężczyzna motywuje rodaczkę do działania: „Wiesz, że teraz musisz żyć za nas dwoje. Musisz teraz kochać, walczyć i wygrać” (odcinek 2).

W biografii Lis kluczowym momentem staje się związek z Klausem Baronem, królem ówczesnego przemysłu pornograficznego. Zmianie stanu cywilnego towarzyszy transformacja wizerunku scenicznego. „Senne marzenie” bycia kimś innym *Sexygirl/Sexywoman* zaczyna się ucieleśniać. Z brunetki staje się blondynką o magnetycznym spojrzeniu w stylu *glamour* z mocno podkreślonymi czerwienią ustami oraz kreską na powiece, często mającą formę ciemnej lub błyszczącej „jaskółki” (tzw. *smokey eyes*¹²) z mocno podkreślonymi brwiami. Przyjmuje pseudonim artystyczny – *Lady Love*.

Bajkowe życie symbolizują drogie apartamenty; jedwabne, satynowe, aksamitne tkaniny pokrywające olbrzymie kanapy; złota biżuteria: naszyjniki, pierścionki; ekskluzywne perfumy; markowe ubrania i obuwie, głównie szpilki; ekstranowoczesne

12 Anglicyzm *smokey eyes* w polszczyźnie funkcjonuje w branży *beauty* w znaczeniu ‘przydymione oczy’. Termin odnosi się do makijażu i oznacza taki jego rodzaj/typ, którego głównym celem jest mocne zaakcentowanie oczu. Dlatego do jego wykonania styliści-wizażyści używają cieni w ciemnych kolorach, najczęściej są to odcienie czerni. Oprócz cieni do wykonania przydymionego oka potrzebna jest czarna kredka lub *eyeliner*, za pomocą których należy obrysować oko – zaznaczając dolną i górną linię rzęs. Wewnątrz kącika oka umieszcza się jasno perłowy lub matowy kolor, aby optycznie je powiększyć. Ostatni element to przyklejane sztuczne kępki rzęs w celu uzyskania bardziej dramatycznego efektu końcowego.

auta; drogie używki: alkohole, kokaina, papierosy. To przemyślana mistyfikacja, której celem jest wzbudzenie pożądania posiadania luksusowych, nierzadko zakazanych (tylko dla tych, którzy mogą/którzy zostali wybrani) produktów i usług. Tę fikcyjnie kreowaną atrakcyjność należy rozpatrywać przez pryzmat „empirycznych pragnień konsumentów, seksualności, fantazji” (Brown 2009: 1).

Wraz z wkroczeniem Lucyny do świata filmów dla dorosłych widz poznaje nie tylko mechanizmy ich kręcenia, ale także bogatą – choć ocierającą się o kicz – scenografię. W sesji promocyjnej twórcy stylizują bohaterkę na mitologiczną Afrodytę, nawiązując do obrazu Botticellego: Wenus wyłaniającą się na muszli z piany morskiej. Afrodyta, grecka bogini miłości i piękna, jest związana z cielesnością i namiętnością. Często przedstawiana jest jako kobieta o doskonałych proporcjach, stanowi ideał piękna. Afrodyta na obrazach symbolizuje przede wszystkim miłość, piękno fizyczne i zmysłowość, ale także niewierność, rozwiązłość, zdradę, krzywoprzysięstwo¹³. Jej atrybuty, takie jak gołębie, róże i muszle, również wzmacniają to znaczenie. W scenie tej Lis trzyma między nogami olbrzymią kulę dyskotekową (niczym drogocenną perłę), która symbolizuje – jak się wydaje – cały konsumpcyjny świat. Owa kula jako nowoczesny substytut perły, cenionej zwłaszcza w starożytnym Egipcie i Chinach, oraz symbolizującej status, luksus i duchową czystość to drwina z powierzchowności współczesnej kultury masowej opartej na kłamstwie, mentalnym zniewoleniu, miernocie i niegodziwości/nikczemności. Co dodatkowo wzmagają wypowiedziane do kamery prześmiewczo i sarkastycznie słowa: „Jestem gotowa, a wy?” (odcinek 2). W kadrze tym w tle pojawia się utwór *She Drives Me Crazy* (1989) Five Young Cannibals. Wybór piosenki jest nieprzypadkowy. Jej tekst bowiem, w którym podmiot liryczny wyraża ekscytację, uwielbienie graniczące z obsesją na punkcie kobiety, odnosi się do rosnącego grona fanów Lucyny Love.

Równie barwne kadry dominują w scenie ślubu Lucyny z Baronem, inspirowanej stylistyką francuskich osiemnastowiecznych balów organizowanych w zamkach przez arystokrację i bogatą szlachtę. Podobnie jak w tamtej epoce, uczestnicy wesela ubrani są w ekskluzywne stroje (mężczyźni noszą fraki, krótkie spodnie, pończochy, kobiety zaś suknie z koronkami i haftami, często z dużymi dekoltami, perukami, a we włosach mają ozdoby). Nowożeńcy tańczą w rytm muzyki disco z lat osiemdziesiątych, piją drogiego szampana. Przysięgę składają na wielkim łożu. Scena ślubu i przyjęcia weselnego przypominają teledysk *Rock Me Amadeus* (1985) Falco. Nieprzypadkowo też w tle pojawia się utwór *Cheri cheri lady* (1985) Modern Talking, którego cover w wykonaniu Ralpha Kamińskiego i Smolika promował serial *Lady Love*¹⁴.

13 Afrodyta zdradzała swego męża Hefajstosa. Jej pierwszym kochankiem była Adonis, drugim Ares. Z tego ostatniego związku zrodzili się Dejmos, Fobos, Harmonia, Eros i Anteros (Graves 1992: 58).

14 Tekst piosenki zespołu Modern Talking (1985) koresponduje z biografią Lucyny Lis przedstawianą w serialu. Podmiot liryczny to mężczyzna zauroczony kobietą, której znakiem

Wraz z rosnącą popularnością Lis, bohaterka *Lady Love*, niczym kameleon zmienia swój wizerunek. Ubiera się, wykorzystując glamourową garderobę, w: błyszczące stroje, migoczące marynarki i suknie, buty na koturnach lub szpilki. Sztandarowym połączeniem w stylu *glamour* jest zestawienie struktury matowej z błyszczącą; suknie wieczorowe z mocno zaznaczoną linią ramion, dopasowane w talii lub podkreślające talię szerokim pasem; mieniąca się w dłoni kopertówka; paznokcie w mocnych odcieniach: czerwieni, złota, srebra; dodatki: duże, wyraziste okulary, apaszki, rękawiczki, biżuteria na szyi, dłoniach, w uszach, we włosach. Z tak odważnym i zaakcentowanym strojem współgra fryzura: drapieżna lub romantyczna. Zostaje to szczególnie wyeksponowane w scenie, w której *Lady Love* przyjeżdża w limuzynie na premierę swojego nowego filmu. W kadrze tym przypomina hollywoodzką gwiazdę filmową, reprezentuje typ *Hollywood glamour*¹⁵: cekinowa suknia, brylantowe kolczyki w uszach; połyskujące dodatki: złote, srebrne bransolety; wyrazisty makijaż (por. Strawińska 2017: 96). Przed kinem rozwinięty zostaje czerwony dywan, nasuwający bezpośrednio i jednoznacznie skojarzenia z Hollywood czy Cannes. Te wszystkie elementy sprawiają wrażenie pożądanego luksusu, który stereotypowo kojarzony jest przez audytorium z szykownymi stylizacjami, gwiazdami dumnie podążającymi, kroczącymi po ciągnącym się jakby w nieskończoność dywanie, seksownymi/ponętnymi ciałami (por. Strawińska 2022: 35).

Na aktorkę czeka tłum rozentuzjasmowanych fanów, a w tle nieprzypadkowo słyszymy przebój Samathy Fox o wymownym tytule *Touch Me* (1986). Twórcy serialu posłużyli się tutaj ironią, gdyż deklaracje podmiotu lirycznego w tekście piosenki („I was hungry for love / I was hungry for fun”) odnoszą się do tłumu mężczyzn zgromadzonego na premierze nowego filmu z udziałem Lis. W kadrach tych bohaterka *Lady Love* uwodzi, magnetyzuje tłum, wysyła sygnały z podtekstem seksualnym, co wynika z przyjętej przez nią maski. Zachowanie to wywołuje euforię wśród płci przeciwnej.

rozpoznawczym stały się usta w kolorze wiśni. Mężczyzna ten niejedno ma za sobą, być może jest po traumatycznych związkach, które wpłynęły na jego sferę emocjonalną i psychofizyczną („I've got pain in my heart / got a love in my soul / Easy come, but I think easy go”). Jego obsesja na punkcie tytułowej kobiety odnosi się również do grona adoratorów bohaterki serialu, głównie fanów oglądających filmy dla dorosłych z jej udziałem. Interesujący jest także refren, w którym podmiot liryczny zwraca się do obiektu swoich uczuć, z postulatem przypominającym nowoczesną wersję *carpe diem* („Like there's no tomorrow”). Zachęca ją, aby w wyborze partnera życiowego kierowała się tym co mówi jej serce („Love is where you find it / Listen to your heart”), czemu towarzyszy jego wyznanie miłości („If you call me baby / I'll be yours”).

- 15 Ten typ odnosi się do przedstawicieli legendarnego stylu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku (reprezentowanego przez gwiazdy Hollywood, takie jak Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Brigitte Bardot), którego znakiem rozpoznawczym był przepych w postaci: futer (najlepiej naturalne: z norek, lisów i soboli), kapeluszy, drogocennych kamieni i kruszców i bezsprzecznie – papierosa.

Zmianę statusu materialnego odzwierciedla glamourowy styl życia. Lis mieszka w rezydencji z basenem, przypominającej wielki pałac, w którym organizuje wystawne przyjęcia dla przyjaciół i producentów. Uwielbia wszystko, co się świeci i błyszczy, dlatego wybiera meble polakierowane na wysoki połysk, błyszczące tkaniny, kryształowe żyrandole i lampy, lustra i obrazy w bogato rzeźbionych ramach, zdobione meble, również połyskujące złotem i srebrem. Ekskluzywne posiłki (np. ostrygi z cytryną) spożywa w najdroższych restauracjach w Berlinie. Bohaterka bez reszty oddaje się konsumpcjonizmowi, zapominając o mrocznych aspektach pracy w branży porno, może raczej je ignorując czy bagatelizując.

Rysy na glamourowym szkłe

Początkowo, zachłyśnięta Zachodem, głównie szybko i łatwo zarabianymi pieniędzmi, bohaterka *Lady Love* nie zauważa destrukcyjnego wpływu pracy w tej branży na zdrowie fizyczne i psychiczne. Śledząc fabułę serialu, widzimy, iż wiele aktorek popada w liczne uzależnienia w postaci nadużywania alkoholu oraz zażywania narkotyków. Należy do nich m.in. Nina Star, która trafia do szpitala w wyniku przedawkowania kokainy. Sama Lis niekiedy podczas produkcji filmów musi wspomagać się narkotykami. Przemysł porno przyczynia się także do reifikacji człowieka, postrzeganego wyłącznie przez pryzmat pięknego, atrakcyjnego ciała stanowiącego główne źródło dochodu. Paradoksalnie, Lucyna doświadczyła uprzedmiotowienia w przestrzeni rodzinnego miasteczka. Ojciec marzył, aby córka wyszła za mąż za bogatego mężczyznę. Kiedy początkowo pragnęła poświęcić życie Bogu, ojciec z za krak zakonu szeptął córce do ucha: „Do chłopaków, a nie za kraty” (odcinek 1). Bohaterkę przedmiotowo traktował także mąż, który po jej wyjeździe do RFN-u domagał się przesyłania pieniędzy, szantażując ją utratą możliwości rozmawiania z córką. Podobną technikę stosowała wobec niej Nina Star, domagając się pieniędzy w zamian za milczenie na temat jej nielegalnego pobytu w kraju.

Mroczne oblicze wszystkiego, co kojarzy się z *glamour*, raczej jego mistyfikacyjnej natury, zostaje szczególnie wyeksponowane w biografii bohaterki z przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy upada komunizm i wkracza drapieżny kapitalizm. Transformacja ustrojowa obejmowała także zmiany społeczne, kulturowe, medialne, które w pierwszej fazie były niezwykle chaotyczne i nieprzewidywalne (Fortuna Jr 2025). Istotną rolę w tej mentalnej zmianie odegrał rynek wideo. VHS zawładnął masową wyobraźnią Polaków (Przylipiak 2021; Filiciak, Wasiak 2022; Fortuna Jr 2025), a wideopiractwo stało się zjawiskiem powszechnym. W *Lady Love* filmy z udziałem Lucyny były nielegalnie przemycane z za żelaznej

kurtyny i potajemnie oglądane wieczorową porą przez mężczyzn (*casus* komendant milicji). Walka z nielegalnymi kopiami oraz sprzedaż praw dystrybucyjnych w kraju (dokonana przez ojca Lucyny) ukazuje destrukcyjny wymiar kapitalizmu, w którym liczy się wyłącznie zysk.

Praca w branży porno zaburza umiejętność budowania bliskich relacji z innymi. Lucyna wielokrotnie próbuje nawiązać więź z córką, m.in. zabierając ją na wakacje do luksusowego hotelu nad polskim morzem. Trudno jednak uwolnić się od mrocznych doświadczeń z przeszłości, które mają także wpływ na członków najbliższej rodziny. W trakcie przesłuchania bohaterka zwraca uwagę na podobieństwa charakterologiczne łączące ją z córką: „Byłam taka sama jak ona. Zachłanna na życie” (odcinek 2). Jako matka w nastolatce dostrzega, że „[...] miała dziurę w sercu. Potrzebowała dużo” (odcinek 6). Niewątpliwie na ten stan miały wpływ traumatyczne doświadczenia z przeszłości (życie w cieniu matki – gwiazdy porno, gwałt), które trudno przepracować bez profesjonalnej pomocy psychologicznej. Dla samej Lucyny przesłuchanie ma formę terapii. Kobieta uświadamia sobie, iż całe życie była w nieustannej podróży, traktowanej jako forma eskapistycznej ucieczki przed przeszłością. W rozmowie z komisarzem stwierdza:

Sprzedawałam wszystko, co miałam, aby znaleźć się na szczycie za pieniądze. Pieniądze, z których chcieliście mnie okraść. Janusz, Baron, ojciec, Boguś. Tak wam jest łatwiej, wolicie widzieć we mnie ofiarę. Tylko, że ja nie jestem ofiarą. Jestem sobą i dam radę. Wkurza cię to, że nie jestem tępą dzidą z cyckami (odcinek 6).

Krytycznie na temat patriarchy, w kontekście fenomenu Lis, wypowiada się Cecylia, która przez wiele lat była księgową w jej firmie: „Lucyna była ikoną. Dokonała przełomu. Zmieniła reguły gry w branży, postawiła na siebie, ponieważ była kobietą, mężczyźni nie mogli jej tego darować. Jak zawsze” (odcinek 6).

* * *

Lady Love to kolejny serial powracający do lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, w którym twórcy posłużyli się estetyką retro, przywołując dawne artefakty, takie jak: ubiory i stroje, muzyka (Samantha Fox, Modern Talking, Five Young Cannibals), wystroje wnętrz, filmy na VHS. Wydarzenia historyczne pojawiają się wyłącznie w postaci migawek, krótkich wtrąconych scen, celowo niewyraźnych i zamazanych, aby podkreślić pewien rodzaj „archaizmu” (Kostyra 2017: 56). Poruszona problematyka w serialu odzwierciedla zmiany związane z przedstawianiem przeszłości nie z perspektywy przełomowych wydarzeń historycznych, lecz zwykłych bohaterów, często marginalizowanych i pomijanych w serialowych narracjach.

Historia Lucyny Lis przełamuje tabu mówienia o przemyśle porno i ludzkiej seksualności. Kwestia pracownic seksualnych w ostatnich dwóch dekadach PRL-u nie była czymś marginalnym, co potwierdzają seriale *Rojst* i *Brokat*. Praca w branży filmów dla dorosłych na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku była profitowa, zapewniała poprawę sytuacji materialnej. Życie ponad stan, pogrążanie się w konsumpcji, nieustanne zmienianie własnego image'u przyczyniało się do wzrostu popularności i rozpoznawalności aktorek.

Poruszony w *Lady Love* temat jest kontrowersyjny, ale – co warto podkreślić – na pierwszy plan nie wysuwają się sceny seksu, lecz przeżycia głównej bohaterki, która dzieli się z widzami refleksjami na temat przemysłu porno, opresyjności patriarchy i zagrożeń wynikających z życia w blasku fleszy. Okazuje się ono niezwykle ulotne (trwa tak krótko, jak glamourowy czar; jego niebezpieczny urok/urzeczenie w sensie dosłownym), o czym przekonuje się protagonistka serialu. W branży tej trudno odciąć się od przeszłości i zacząć życie od nowa. Podejmowane decyzje mają swoje konsekwencje nie tylko dla osób pracujących w produkcji filmów dla dorosłych, ale i członków najbliższej rodziny. Trudno później budować bliskie relacje z drugim człowiekiem, gdyż praca ta niszczy jednostkę fizycznie i psychicznie. Dokonujące się uprzedmiotowienie ciała na planie zdjęciowym zaniża własną samoocenę, często też wymusza odcięcie się od uczuć i emocji, które kumulowane są w podświadomości. Prowadzi to również do licznych uzależnień od używek. Marzenie o wyjeździe z kraju i spełnieniu amerykańskiego snu o bogactwie i dobrobycie było powszechne wśród rodaków w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Historia bohaterki serialu *Lady Love* pokazuje, iż pogoń za marzeniami, wolnością, możliwością realizowania się na wielu płaszczyznach życia bywa niekiedy niebezpieczna. Przypadek Lucyny Lis v. *Lady Love* w sugestywny sposób dowodzi, jak arcygroźnym i zwodniczym zarazem zjawiskiem może być *glamour* pojmowany powierzchownie jako: blichtr, seksapil, zewnętrzne piękno i luksus, a nie jako dążenie do samokształcenia i zdobywania mądrości życiowej w celu poprawy jakości życia i tworzenia etycznego, bezpiecznego świata; rzeczywistości harmonijnej i estetycznej. Zwłaszcza w kulturze pragnień/popytu/nabywania/zaspakajania potrzeb pojęcie *glamour* jest interpretowane w celach merkantylnych wybiórczo, i nierzadko kontekstowo błędnie chociażby jako: 'wzbudzanie podziwu, zachwyty, tęsknoty', 'wzbudzanie pożądania', 'wzniesienie seksualnych fantazji'¹⁶. Glamourowy blask Zachodu w połączeniu z hiperkonsumpcją może nie tylko uwieść jednostkę, ale i niczym średniowieczne

16 Do konstytutywnych wyróżników glamour'u, zgodnie ze źródłosłowem oraz teoretycznymi założeniami sformułowanymi przez zachodnich ekspertów, należą: inspirowanie innych do naśladownictwa (tzw. sprawstwo), umiejętność konstituowania własnej legendy (tzw. kult bohatera), nietuzinkowość (nieprzeciętna osobowość), pracowitość, heroizm, tajemniczość, zdolności wizjonerskie, nieodparte dążenie do osiągnięcia sukcesu, dystans do siebie i otaczającego świata. Zob. więcej: Strawińska 2022: 21–101.

grymuary przystąpić racjonalny ogląd sytuacji (a nierzadko go pozbawić), w wyniku czego podejmowane decyzje mogą bezpowrotnie zmienić bieg dalszej indywidualnej egzystencji, a w skrajnych przypadkach – życie osobnicze odebrać.

Bibliografia

- Adamski Łukasz (2018): „1983”. *A co, gdyby komunizm nie upadł. Recenzja*. <https://wpolityce.pl/kultura/422756-1983-a-co-gdyby-komunizm-nie-upadl-recenzja> [dostęp: 17.06.2025].
- Bauman Zygmunt (2018): *Retrotopia. Jak rządzi nami przeszłość*. Przeł. K. Łebek. Wydawnictwo PWN, Warszawa.
- Bemben Alicja (2024): „*Rookie Historian Goo Hae-Ryung*” – opowiadanie na nowo myślenia kolektywnego. W: *Reaktywacje dziewiętnastowieczności*. Red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota, A. Trzeźniewska-Nowak. T. 2. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 73–90.
- Borowiecki Artur (2019): *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*. „Images. The International Journal of European Film, Performing Art And Audiovisual Communication”, nr 34, s. 162–171.
- Borowiecki Artur (2023): *Strategie narracyjne destabilizujące porządek czasowy w neoserialach*. „Studia Filmoznawcze”, T. 44, s. 59–72.
- Broda Karolina (2025): *Brzydkie słowo na „p”*. „Znak. Miesięcznik”, nr 6, s. 89–95.
- Brown Judith (2009): *Glamour in Six Dimensions: Modernism and the Radiance of Form*. Cornell University Press, London.
- Bryczkowska Justyna (2024): *Pomysł na „Lady Love” był fajny. Wyszło po polsku*. <https://kultura.gazeta.pl/kultura/7,127222,31563677,pomysl-na-lady-love-byl-fajny-wyszlo-po-polsku.html> [dostęp: 17.06.2025].
- Dachnij Kamil (2025): *Nowy polski serial na Netfliksie. Po dwóch odcinkach mówię nie*. <https://kultura.onet.pl/telewizja/seriele-polskie/projekt-ufo-na-netfliksie-po-dwoch-odcinkach-mowie-nie-recenzja/fjm7vfv> [dostęp: 17.06.2025].
- Dyhouse Carol (2011): *Glamour, Women, History, Feminism*. Zed Books, London.
- Filiciak Mirosław, Wasiak Patryk (2022): *Weź pan Rambo! Społeczna historia magnetowidów w Polsce*. Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- Fortuna Jr Grzegorz (2025): *Elektroniczny bandyta. Rynek wideo w Polsce okresu transformacji*. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Graves Robert (1992): *Mity greckie*. Tłum. H. Krzeczkowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Han Byung-Chul (2022): *Spółeczeństwo zmęczenia i inne eseje*. Przeł. P. Pokrywka. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Herder Johann Gottfried (1962): *Myśli o filozofii dziejów*. Tłum. J. Gałęcki. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Jakobson Roman (1960): *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Tłum. K. Pomorska. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Jameson Fredric (2011): *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*. Tłum. M. Płaza. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kierkegaard Søren (1981): *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*. Tłum. J. Iwaszkiewicz. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Kostyra Karolina (2017): *Okna pamięci – filmy krajobraz nostalgiczny*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”, nr 9(4), s. 53–61.
- Koziczyński Bartek (2007): *Danuta Lato*. W: 333 *popkulturowe rzeczy... PRL*. Wydawnictwo Vesper, Poznań.
- Krajewski Marek (2005): *Kultury kultury popularnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.
- Kryńska Elżbieta (2017): *Ekonomiczny kontekst problemu społecznego – przypadek prekariatu*. „Problemy Polityki Społecznej. Studia i Dyskusje”, nr 36, s. 13–26.
- Mazurkiewicz Adam (2016): *Polska współczesna powieść historyczna i kultura popularna (prolegomena)*. „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, nr 5, s. 13–35.
- Nawarecki Aleksander (2005): *Czarna mikrologia*. „Anthropos?”, nr 4–5, s. 80–90.
- Piechota Dariusz (2021): *Hymn dla nerdów*. „Stranger Things”, czyli *popkulturowe lata 80. w pigułce*. „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”, nr 1, s. 170–187.
- Poniatowska Izabela (2021): *Retelling. Kilka uwag w kontekście „opowiadania na nowo” literackiego dziedzictwa dziewiętnastego wieku*. W: *Reaktywacje dziewiętnastowieczności*. Red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota, A. Trześniewska-Nowak. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 13–23.
- Przylipiak Wojciech (2021): *Sex, disco i kasety video. Polska lat 90*. Muza, Warszawa.
- Rawski Jakub (2023): *Wprowadzenie. Miejsce i znaczenie seriali streamingowych we współczesnej kulturze medialnej*. „Studia Filmoznawcze”, T. 44, s. 7–18.
- Regiewicz Adam (2018): *Sentymentalizm a kultura repetycji. Rola nawiązań muzycznych w polskiej literaturze najnowszej*. „Rocznik Komparatystyczny”, nr 9, s. 267–287.
- Reynolds Simon (2018): *Retromania. Jak popkultura żywi się własną przeszłością*. Tłum. F. Łobodziński. Wydawnictwo Kosmos, Warszawa.
- Sąder Bartosz (2023): *Od fotomodelki do fizjoterapeutki. Przerwana kariera Danuty Lato*. <https://kultura.onet.pl/muzyka/wywiady-i-artykuly/danuta-lato-od-fotomodelki-do-fizjoterapeutki-czyli-przerwana-kariera/6jkh1qm> [dostęp: 18.06.2025].
- Słownik języka polskiego w wersji online*. <https://sjp.pwn.pl/slownik-etymologiczny/serial.html> [dostęp: 31.01.2026].

- Sowa Jan (2010): *Prekariat – proletariat epoki globalizacji*. W: *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*. Red. J. Sokołowska. Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, s. 101–133.
- Strawińska Anetta Bogusława (2017): „Self-monitoring” w stylu „glamour” jako logos filozofii subiektywistycznej. *Podstawowe triki przywdziewania autopromocyjnej maski na podstawie internetowych poradników modowych i lifestylowych*. W: *Logos. Filozofia słowa. Szkice o pograniczach języka, filozofii i literatury*. Red. K. Andruczyk, E. Gorlewska, K. Korotkich. Wydawnictwo „Prymat”, Białystok, s. 81–103.
- Strawińska Anetta Bogusława (2022): „Zjawisko glamour” w perspektywie lingwistycznej. Wydawnictwo „Prymat”, Białystok.
- Stusińska Ewa (2021): *Miła robótka. Polskie świerszczyki, harlekiny i porno z satelity*. Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Tokarczuk Olga (2020): *Czuły narrator*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Trzeźniewska-Nowak Agnieszka (2024): *Dziewiętnastowieczne tropy w serialu „Wednesday”*. W: *Reaktywacje dziewiętnastowieczności*. Red. A. Dunin-Dudkowska, D. Piechota, A. Trzeźniewska-Nowak. T. 2. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 181–195.
- Urbański Jarosław (2014): *Prekariat i nowa walka klas. Przeobrażenia współczesnej klasy pracowniczej i jej form walki*. Książka i Prasa, Warszawa.
- Witek Piotr (2000): *Kultura – film – historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.
- Włodek Patrycja (2021): *Memory studies i kino nostalgiczne*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione”, nr 16, s. 55–65.
- Żmigrodzki Piotr, red. (2026): *Wielki słownik języka polskiego*. https://wsjp.pl/haslo/podglad/259_67/serial/2485062/telewizyjny [dostęp: 31.01.2026].

Filmografia

Lady Love (X-Rated Queen): 2025, reż. B. Konopka, scen. E. Popiołek, D. Janojć-Poddębniak, scenogr. A. Bartold, zdjęcia J. Podgórski, muzyka A. Smolik, Bongo Media Production.

Dyskografia

- Five Young Cannibals (1989): *She Drives Me Crazy*. https://www.tekstowo.pl/piosenka,fine_young_cannibals,she_drives_me_crazy.html [dostęp: 31.01.2026].
- Fox Samantha (1986): *Touch Me*. https://www.tekstowo.pl/piosenka,samantha_fox,touch_me__i_want_your_body_.html [dostęp: 31.01.2026].

Modern Talking (1985): *Cheri, cheri lady*. https://www.tekstowo.pl/piosenka,modern_talking,cheri_cheri_lady.html [dostęp: 31.01.2026].

Abstract

Il glamour da dietro la Cortina di Ferro A proposito di *X-Rated Queen* di Bartosz Konopka


Questo articolo è dedicato alla serie *X-Rated Queen*, che si inserisce nel filone delle storie nostalgiche che ritornano agli anni '80 e '90. Gli autori descrivono brevemente le serie in streaming contemporanee e discutono il trend nostalgico nella cultura pop, che si manifesta in due varianti: globale (*Stranger Things*) e locale (*X-Rated Queen*). Nella variante locale, il contesto politico gioca un ruolo importante, e il suo ruolo nella serie è strettamente legato al genere scelto dai creatori. È particolarmente evidente nelle storie poliziesche e nei thriller. I creatori della nostalgia nella variante locale sono una generazione di registi che ricordano gli anni '80 principalmente dalla prospettiva dell'infanzia, e la loro immaginazione artistica si basa principalmente sulle rappresentazioni della cultura pop di quel decennio. Inoltre, nelle loro produzioni, infrangono temi tabù come l'omofobia (*Hiacynt*) o la situazione delle lavoratrici del sesso nella Repubblica Popolare Polacca (*Rojst, Brokat, X-Rated Queen*). In questo articolo, gli autori analizzano *X-Rated Queen* attraverso il prisma del genere glamour, che negli anni '80 si identificava con il mitico West, la ricchezza, la libertà e la possibilità di realizzare i propri progetti e sogni. Gli autori si interessano non solo alle chiare ispirazioni tratte da personaggi reali (Teresa Orłowski, Danuta Lato), ma anche al mondo glamour, colorato e misterioso che seduce e demoralizza la protagonista.

Parole chiave: streaming, anni '80, glamour, *Lady Love (X-Rated Queen)*

Agnieszka Trześniewska-Nowak

UNIwersytet w Białymstoku

e-mail: agnieszka.trzesniewska-nowak@uwb.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-8425-7185>

Biały fartuch bez aureoli, czyli rozpad mitu lekarza i systemu opieki zdrowotnej na przykładzie serialu *Bez tchu (Respira)*

Abstract

The White Coat Without a Halo: the Demystification of Doctors and the Healthcare System Illustrated by a TV Series Titled *Breathless (Respira)*

This article examines the Netflix series *Respira* (2024) as a critical intervention in medical drama, exposing systemic failures in healthcare and deconstructing the myth of a heroic doctor. Set in a public hospital in Spain, the show portrays emotional burnout, institutional absurdity, and the limits of empathy under neoliberal pressure. Using a tripartite framework – system, myth, and compromise, the analysis explores the narrative strategies, in the series, its visual aesthetics, and character construction. Drawing on Polish film and cultural studies, the article positions *Respira* within a broader trend of deheroization in medical fiction, with references to Polish series such as *Diagnoza* and *Na dobre i na złe*.

Key words: health service, strike, doctor, nurse, patient, hospital, Spain

Słowa kluczowe: służba zdrowia, strajk, lekarz, pielęgniarka, pacjent, szpital, Hiszpania

W dobie rosnącej roli kultury audiowizualnej seriale streamingowe stają się nie tylko jednym z najważniejszych nośników narracji zbiorowych, lecz również narzędziem społecznego rozpoznania i konstruowania tożsamości jednostkowych oraz zawodowych. Jak pisze Wiesław Godzic, „serial nie odtwarza rzeczywistości, ale ją współtworzy – narzuca wzorce zachowań, buduje system wartości, uruchamia emocje i projekcje tożsamościowe” (2004: 133). Były one niegdyś nazywane rozrywką drugiego sortu, dziś funkcjonują jako komentarz do problemów współczesnego świata i zmuszają do refleksji – zarówno indywidualnej, jak i instytucjonalnej. Najnowsze produkcje serialowe oferują złożone, wielowątkowe narracje, które często przyjmują charakter krytyczny wobec dominujących mitów społecznych.

W tym kontekście seriale medyczne zasługują na szczególną uwagę jako te, które nie tylko dekonstruuje obraz jednego z najbardziej prestiżowych i zaufanych zawodów, ale również wchodzi z nim w polemiczny dialog. Od czasów *Dr. Kildare’a* czy później *Ostrego dyżuru* telewizja przedstawiała lekarza jako bohatera będącego wcieleniem moralności, skuteczności i powołania, herosa zdolnego stawić czoła wszystkim niepowodzeniom (Trzeźniewska-Nowak 2022: 203). Jak zauważa Małgorzata Jacyno, współczesna kultura popularna coraz częściej demitologizuje tę figurę, obnażając jej instytucjonalne, psychologiczne i społeczne uwarunkowania (zob. Jacyno 2010: 259–271). Lekarz przestaje być herosem, a staje się uczestnikiem gry o ograniczonych możliwościach sprawczych – figurą kruchą, zmęczoną, niepewną.

Hiszpański serial *Bez tchu* (hiszp. *Respira*), analizowany w niniejszym artykule, doskonale wpisuje się w ten nurt. Osadzony w realiach współczesnego systemu ochrony zdrowia, ukazuje praktykę medyczną jako przestrzeń zdominowaną przez biurokrację, stres, konflikty interpersonalne oraz systemowe wypalenie. Nie epatuje dramatyzmem znanym z klasyki gatunku, lecz prowadzi narrację w duchu realizmu psychologicznego i emocjonalnej czułości, o której pisze Olga Tokarczuk (2020: 9–16). Serial staje się formą „czułej narracji” – nie tyle opisującej, ile pozwalającej na zrozumienie i współodczucie kondycji ludzi ukrytych za białym kitem.

Jak dowodzi Grażyna Stachówna, serial medyczny pełni funkcję współczesnej mitologii – opowiadając o chorobie, leczeniu i śmierci, strukturyzuje zbiorowe wyobrażenia o cierpieniu i nadziei (Stachówna 1994: 101–117). W *Bez tchu* mit ten jest konsekwentnie i wielokrotnie rozmontowywany. Zamiast spektakularnych operacji i wybitnych specjalistów, widz otrzymuje opowieść o codzienności – napięciach w zespołach lekarskich, nierównym traktowaniu przedstawicieli obu płci, konfliktach etycznych i deficytach systemu.

Mateusz Halawa, jeden z badaczy socjologicznych aspektów seriali, zauważył, iż codzienny kontakt z telewizją jest częścią praktyk życiowych, a serialowa rzeczywistość bywa przez widzów integrowana z ich własnym doświadczeniem (Halawa 2005: 47–58). Oglądanie *Bez tchu* to zatem nie tylko rozrywka, lecz także forma

refleksji nad kondycją instytucji służby zdrowia. Podobne produkcje w pewien sposób przełamują nasze lęki, bo dużo łatwiej widzowi jest się oswoić z chorobą, cierpieniem czy śmiercią przed telewizorem – z pozycji wygodnej kanapy.

Seriale, jak zauważa Łukasz Sokołowski, funkcjonują dziś jako element praktyk społecznych – wpisują się w rytuały dnia codziennego, stają się przedmiotem rozmów, memów, analiz (Sokołowski 2011: 177–189). Ich siła nie polega już tylko na opowiadaniu historii, lecz na inicjowaniu społecznych procesów interpretacyjnych. *Bez tchu* działa właśnie w taki sposób: inicjuje dyskusję o statusie zawodu lekarza i towarzyszących mu dylematach światopoglądowych oraz moralnych. W tym sensie serial jest formą kulturowego przepracowywania kryzysu autorytetów, o którym piszą zarówno Mieczysława Gałuszewska (2009: 13–26), jak i Joanna Chłosta-Zielonka (2014: 131–145).

Dodatkowo seriale o lekarzach tworzą własną „ikonosferę”, w której przedmioty związane ze środowiskiem medycznym (biały fartuch, stetoskop, sala operacyjna, łóżka szpitalne, aparatura podtrzymująca życie) są nośnikami nie tylko fabularnych znaczeń, ale także kulturowych kodów prestiżu i zaufania (Pijarski 2015: 89–104). *Bez tchu* odwraca ten kod, wprowadzając w jego miejsce estetykę pęknięcia i niedoskonałości. W efekcie widz nie otrzymuje pocieszenia, lecz zaproszenie do krytycznej refleksji – o systemie, człowieku i roli, jaką odgrywa kultura w budowaniu (i burzeniu) społecznych wyobrażeń.

Celem niniejszego artykułu jest zatem ukazanie, w jaki sposób *Bez tchu* uczestniczy w procesie odmitologizowania zawodu lekarza – zarówno na poziomie narracyjnym, jak i wizualnym oraz strukturalnym. Analiza opierać się będzie na metodologii badań kulturowych, z uwzględnieniem perspektywy medioznawczej, teorii narracji i socjologii profesji. Podjęta zostanie również refleksja nad statusem serialu jako medium epistemicznego – nie tylko rejestrującego, ale również wytwarzającego go wiedzę o świecie.

W Hiszpanii od lat dziewięćdziesiątych XX wieku dominowały seriale obyczajowe (*telenovelas*, dramaty rodzinne) i kryminały. Szpital jako sceneria wydarzeń był wykorzystywany raczej w kontekście wspomnianych już gatunków niż specjalistycznych procedur medycznych. Mimo to na uwagę zasługują takie wcześniejsze produkcje jak: *Hospital Central* (2000–2012), *Centro Médico* (2015–2021) czy *MIR* (2007–2008). W XXI wieku hiszpańskie seriale, dzięki streamingowi, przeżywają prawdziwy renesans – od *La casa de papel* (*Dom z papieru*) (2017–2021) po *La chicas del cable* (*Telefonistki*) (2017–2020). Niewątpliwie *Bez tchu* można potraktować jako nowoczesne „odrodzenie” hiszpańskiego serialu medycznego, skierowanego do globalnej widowni.

Hiszpańska produkcja stworzona została dla platformy streamingowej *Netflix* w 2024 roku, a w momencie premiery (30 sierpnia 2024 roku) stała się hitem, znajdując się na liście TOP 10 w 50 krajach. Serial składa się z ośmiu pięćdziesięcio-

minutowych odcinków, z których każdy nosi odrębny tytuł (*Nade wszystko, Materiał na lekarza, Przerwywamy działania, Ufam ci, Strajk, Ostatni zaangażowany, Szpilona ziemia, Zimny front*). Za scenariusz odpowiadają: Carlos Montero, Carlos Ruano, Guillermo Escribano i Pablo Saiz, natomiast reżyserami pierwszego sezonu byli: David Pinillos i Marta Font. W produkcji wzięły udział gwiazdy hiszpańskiego kina, takie jak: Najwa Nimri (aktorka zagrała wcześniej w *Domu z papieru*), Aitana Sánchez-Gijón (występująca w *Matkach równoległych*), Manu Rios (znana ze *Szkoły dla elit*), Blanca Suárez, Borja Luna, Ana Rayo czy Alfonso Bassave. Akcja serialu rozgrywa się w publicznym szpitalu w Walencji – Joaquína Sorolla, w którym swoje rezydentury rozpoczynają młodzi lekarze: Biel, Rodri, May, Quique. Placówka jest niezwykle zatłoczona i brakuje w niej personelu. Dodatkowo na horyzoncie pojawia się wizja generalnego strajku przeciwko cięciom w służbie zdrowia.

Już na początku pierwszego odcinka dostrzec można nawiązania do kultowych amerykańskich medycznych produkcji, takich jak *Ostry dyżur* czy *Szpital New Amsterdam*. Już w pierwszej scenie pierwszego odcinka młody rezydent zasypia w pokoju lekarskim i spóźnia się na zaplanowaną operację, co jest czytelnym nawiązaniem do sceny otwierającej pierwszy sezon *Ostrego dyżuru*. Ten sam rezydent przed swoim dyżurem uprawia jogging, dba tym samym o kondycję fizyczną, co natomiast jest nawiązaniem do *Szpitala New Amsterdam*, w którym dyrektor szpitala, chory onkologicznie, również uprawia sport. Wszechobecnie panujący na korytarzach izby przyjęć chaos stanowi analogię do *Ostrego dyżuru*, z którym *Bez tchu* często bywa porównywane.

Historie opowiedziane w omawianym serialu można odczytać przez pryzmat czworga głównych bohaterów – rezydentów walenckiego szpitala. Każde z nich jest zupełnie inne: Biel to przyszły lekarz, który traktuje swój zawód jako powołanie, chce uczyć się od najlepszych. Jego opiekun doktor Moa kilkakrotnie jest nazywany jednym z najlepszych onkologów w Europie; jest niezwykle zadaniowy, nastawiony na dobro pacjenta, wyłamuje się ostatecznie ze strajku medyków. Quique to typ imprezowicza, który z jednej strony często zażywa narkotyki, przychodzi pod ich wpływem do pracy, z drugiej zaś – ma niezwykle analityczny umysł i potrafi trafnie rozwiązywać medyczne problemy. Rodri to lekarz-influencer kochający media społecznościowe i relacjonujący w nich życie szpitalne. Mężczyzna nie czuje powołania, skończył studia pod wpływem presji ze strony rodziny, jest niepewny swoich umiejętności. May, kobieta, którą widzowie poznają, gdy już jest w zaawansowanej ciąży. Jej kariera zawodowa ma zostać dosłownie za chwilę przerwana, co staje się źródłem kąśliwych komentarzy personelu medycznego.

Mit lekarza i jego dekonstrukcja

Warto zaznaczyć, że kulturowy mit lekarza posiada znacznie dłuższą i bardziej złożoną genealogię, sytuując tę figurę na pograniczu nauki, magii i *sacrum* – od uzdrowiciela i kapłana, przez dziewiętnastowiecznego demiurga postępu, po nowoczesnego eksperta wiedzy medycznej. *Bez tchu* nie podejmuje jednak dialogu z tym szerokim, historycznym imaginariem, lecz koncentruje się na jego późnokapitalistycznym wariacie: medialnym, instytucjonalnym i serialowym obrazie lekarza jako profesjonalisty funkcjonującego w ramach przeciążonego systemu opieki zdrowotnej. Serial nie oferuje wzorcowej postaci ratującej życie mimo przeciwności losu, jak ma to miejsce w klasycznych produkcjach pokroju *Dr House* czy *Chirurgi*. Zamiast tego protagonista – rezydent Biel – przeżywa dylematy etyczne, których rozwiązanie nie jest jednoznaczne. W jednej ze scen odmawia udziału w strajku (sezon 1, odcinek 4), motywując swój wybór odpowiedzialnością za pacjentów. W innej – żałuje tej decyzji, gdy dowiaduje się, że z powodu przepracowania popełnił błąd, stawiając taką, a nie inną diagnozę (sezon 1, odcinek 5). Jego decyzje są obarczone nie tylko ryzykiem zawodowym, ale również napięciami politycznymi.

W trzecim odcinku dochodzi do sytuacji, w której Biel musi zdecydować, czy pozostaje lojalny wobec protestującego zespołu (w tym przyjaciół-współlokatorów), czy spełnia żądania przełożonych. Serial nie udziela jednoznacznych odpowiedzi – każda decyzja niesie konsekwencje, nie ma tu miejsca na klasyczną heroizację. Biel nie jest więc ani bohaterem, ani zdrajcą, lecz figurą wpisaną w systemowy impas. Jego nieustanna ambiwalencja koresponduje ze słowami Marii Janion, która pisała o konieczności „odmitologizowania ról społecznych jako aktu emancypacji jednostki” (Janion 2006: 287). Mit lekarza poświęcającego się bez reszty dla dobra innych zostaje zastąpiony przez figurę człowieka zmuszonego do kompromisów z własnym sumieniem. Bohater w piątym odcinku słyszy słowa: „Gdy zakładasz fartuch, uczucia wkładasz do kieszeni”. Symbolicznym momentem jest scena, w której Rodrigo w geście rezygnacji, ale i oporu porzuca biały lekarski kitel (dosłownie i metaforycznie) (sezon 1, odcinek 2). Znika heroizm, który zostaje zastąpiony figurą „człowieka zmęczonego”, wyczerpanego etycznie i psychicznie. Rodrigo pod koniec drugiego odcinka nagrywa na swoich mediach społecznościowych apel będący głośnym wołaniem o pomoc; młody rezydent z dachu szpitala w miażdżących słowach diagnozuje służbę zdrowia i żegna się z życiem:

Z winy systemu zajmujemy się pacjentami, których nie potrafimy leczyć. Jesteśmy przepracowani. Wszystko się sypie. Lekarze prowadzący nie mają dla nas czasu. Pracujemy sami. Nie jesteśmy na to gotowi. Może jednak nie warto

winić systemu, bo to ja stanowią problem i niepotrzebnie tu trafiłem. Chciałem się pożegnać (sezon 1, odcinek 2).

Odwołując się do spostrzeżeń Piotra Kulasa (2017), który, opisując kondycję współczesnego inteligenckiego etosu, mówi o zmierzchu obowiązku moralnego jako konstytutywnego elementu tożsamości zawodowej, możemy powiedzieć, iż Biel i inni bohaterowie *Bez tchu* przeżywają rozpad tożsamości zawodowej, wcześniej opierającej się na przekonaniu o sensowności swojej pracy.

Kwestie odheroizowania postaci lekarzy najwyraźniej wybrzmiewają w ostatnim odcinku, kiedy z powodu przeciążenia systemu elektrycznego szpital zostaje odcięty od zasilania. Ta sytuacja staje się okazją do ukazania chaosu instytucjonalnego i dezorganizacji. Szpital zostaje przedstawiony jako hermetyczna przestrzeń, w której w sytuacji kryzysu bohaterowie tracą zdolność wymiany informacji; panująca ciemność, kakofonia dźwięków, przeciążone telefony i brak komunikatów to kod symboliczny załamania narracyjnego. Co istotne, żaden z lekarzy nie zostaje przedstawiony jako „zbawiciel” czy „ratownik”. Nawet Biel, który w poprzednich odcinkach miał tendencję do dominowania w narracji serialowej, zostaje niejako „wypchnięty” poza ramy decyzyjności – to chaos, a nie wola jednostki, steruje rozwojem sytuacji. W tym sensie *Bez tchu* kontynuuje dekonstrukcję mitu lekarza-bohatera, który był kluczowy w narracjach takich jak *Na dobre i na złe* czy *Grey’s Anatomy*, gdzie punkt kulminacyjny każdej sekwencji zdarzeń korespondował z dylematem moralnym jednostki. Tymczasem w *Bez tchu* została wyeksponowana bezsilność bohaterów, którzy są często odizolowani od centrum wydarzeń (Nuria uwięziona w windzie, Biel szukający informacji w ciemnym korytarzu).

Z punktu widzenia kulturowych studiów medycznych warto też wspomnieć, że emocjonalny impas tej sceny nie wynika z jednostkowej tragedii, lecz z ich multiplikacji. Jak pisze Michał Łuczewski, „kultura współczesna nie potrzebuje herosów – potrzebuje rozpoznania, że bohaterstwo jest luksusem, na który system nie pozwala” (2022: 736). Scena odsłania niezdolność bohaterów do działania – nie z ich winy, lecz z powodu warunków systemowych.

W serialu tym rozmywają się granice odpowiedzialności – winne są okoliczności, procedury, algorytmy. W tym sensie serial wpisuje się w postulaty Bruno Latoura (2011), który w pracy *Nigdy nie byliśmy nowoczesni* wskazuje, że działania jednostek łączą się nierozzerwalnie z systemami, które je konstytuują. W *Bez tchu* jednostka, czyli każdy lekarz z walencckiego szpitala, przestaje być w centrum narracji – ustępuje pola relacjom, zależnościom i napięciom zbiorowym.

Najbardziej przejmującym momentem w serialu jest scena, w której Biel zostaje sam na nocnym dyżurze (sezon 1, odcinek 5), gdyż inni lekarze opuścili oddział po wyczerpującej serii operacji. Gdy umiera jeden z pacjentów, nikt nie przychodzi go odebrać. Tragizm zaistniałej sytuacji twórcy serialu uchwycili w kadrze ukazującym

przez pełne trzy minuty wyłącznie twarz Biela – bez słów, bez muzyki. To egzystencjalny bezdech – lekarz nie może już pomóc, ale też nie potrafi odejść od zmarłego pacjenta. Ta scena ma głęboko symboliczny wymiar: to moment, w którym mit lekarza jako herosa ratującego życie definitywnie się rozpada.

Ten rodzaj rezygnacji można odczytać w kontekście współczesnych teorii kultury pracy. *Bez tchu* ukazuje nie tylko medycynę jako system, lecz również ciało i psychikę pracownika jako pole eksploatacji. Nie bez znaczenia jest tu także porównanie z polskimi serialami medycznymi, takimi jak *Na dobre i na złe* czy *Diagnoza* (Trześniewska-Nowak 2022: 232). O ile rodzime produkcje często opierają się na konwencji melodramatycznej, z jasno wyznaczonymi bohaterami pozytywnymi i negatywnymi, o tyle *Bez tchu* wprowadza ambiwalencję i niejednoznaczność zachowań protagonistów w kwestii moralnej i emocjonalnej. W jednym z odcinków lekarka Rocia decyduje się na przeniesienie pacjentki w stanie krytycznym do innego szpitala (sezon 1, odcinek 4). Jej decyzja – skutkująca pogorszeniem się stanu zdrowia pacjentki – staje się punktem wyjścia do refleksji nad granicami odpowiedzialności.

Jak zauważa Anna Nacher, współczesna kultura serialowa to przestrzeń narracyjnych eksperymentów z tożsamością i społeczną rolą jednostki (Nacher 2008: 92). *Bez tchu* podejmuje ten eksperyment, kwestionując nie tylko mit lekarza, ale i samą strukturę serialu medycznego: zamiast klasycznego „tygodnia pracy”, mamy dramaty rozciągnięte w czasie, którym towarzyszy narracyjny wielogłos i niedopowiedzenia.

Krytyka systemu

Serial *Bez tchu*, jak już zostało wspomniane, ukazuje hiszpański szpital publiczny znajdujący się w stanie strukturalnego kryzysu. Od pierwszych scen dominuje w nim atmosfera przeciążenia i braku zasobów: ordynatorzy zmagają się z redukcjami budżetowymi, dyrekcja szuka oszczędności kosztem personelu, a korytarze i oddziały są przepełnione pacjentami. Jednym z najbardziej uderzających obrazów jest scena, w której pacjenci są zmuszeni do oczekiwania na pomoc na noszach w korytarzu, a decyzje o hospitalizacji podejmowane są arbitralnie – nie według potrzeb, lecz dostępności łóżek.

Ten obraz kryzysu instytucjonalnego znajduje odzwierciedlenie w analizach polskich badaczy systemów opieki zdrowotnej w kulturze. Jak zauważa Andrzej Gwóźdź, instytucje ochrony zdrowia w europejskim kinie i telewizji odchodzą od funkcji opiekuńczej na rzecz „dyscyplinującej biowładzy” (por. Gwóźdź 2010: 228). W *Bez tchu* medycyna nie jest domeną ratowania życia, lecz logistyki i zarządzania ryzykiem. Kamera ukazuje lekarzy jako aktorów uwikłanych w sieć decyzji administracyjnych,

ekonomicznych i politycznych. Dla przykładu: dyrekcja zmusza zespół do skrócenia czasu hospitalizacji pacjentów z zapaleniem płuc z pięciu do trzech dni – decyzja ta nie ma uzasadnienia medycznego, lecz czysto budżetowe.

Taki obraz odpowiada również obserwacjom Joanny Krakowskiej, która, analizując instytucje publiczne w sztuce współczesnej, wskazuje na ich systemową niewydolność jako podstawowe źródło konfliktów dramatycznych. W *Bez tchu* struktura szpitala staje się nieprzejrzystym labiryntem – nie tyle w sensie architektonicznym, ile symbolicznym, jako figura dezorientacji informacyjnej, proceduralnej i etycznej, w której gubi się zarówno pacjent, jak i personel. Analiza *Bez tchu* nie rości sobie zatem pretensji do opisu pełnego kulturowego mitu lekarza, lecz koncentruje się na jego współczesnej, audiowizualnej transformacji, dokonującej się w obrębie narracji serialowej i instytucjonalnej krytyki systemu opieki zdrowotnej.

Ten systemowy impas wywołuje napięcia społeczne: w kolejnych odcinkach rozwija się wątek protestu personelu – pielęgniarki i lekarze organizują strajk ostrzegawczy. Serial nie ukazuje go jednak w prostych kategoriach „dobro pracownika kontra zły system”, ale przedstawia złożone, moralnie niejednoznaczne wybory. W jednej ze scen odcinka piątego ginekolog przerywa na moment strajk, gdyż decyduje się zbadać pacjentkę w zaawansowanej ciąży (rezydentkę pracującą w strajkującej placówce). Z kolei inny pracownik – młody ratownik medyczny – podejmuje decyzję o odejściu z zawodu z powodu chronicznego stresu i syndromu PTSD.

W serialu otwarcie krytykowany jest hiszpański system ochrony zdrowia, który nazywany jest wprost patologicznym. Okazuje się bowiem, iż przestrzeń szpitala ukazana w *Bez tchu* przestaje być miejscem bezwarunkowej opieki, a staje się miejscem kontroli, nadzoru, a czasami wręcz symbolicznej przemocy. W tym sensie szpital z *Bez tchu* to instytucja opresyjna, gdzie humanistyczna misja medycyny zostaje wyparta przez logikę zarządzania kryzysowego. Takie ujęcie wpisuje się w szerszy trend europejskiego serialu medycznego, który – w odróżnieniu od klasycznego amerykańskiego modelu – nie idealizuje systemu, lecz odśladania jego erozję (por. *Hipokrates*, Francja 2018). Dla kontrastu, w wielu amerykańskich produkcjach, takich jak *Dr House* (2004–2012) czy *Szpital New Amsterdam* (2018–2023), krytyka instytucjonalna zostaje ostatecznie zneutralizowana przez figurę wybitnej jednostki lub narracyjne przywrócenie sensu misji medycznej.

W serialu wielokrotnie powracają sceny formalnych i mniej formalnych zebrań personelu, w których lekarze wyrażają frustrację brakiem wpływu na funkcjonowanie szpitala. Widać to wyraźnie m.in. w momencie, kiedy jedna z lekarek nie potrafi pogodzić się z faktem, że nieprzedłużenie kontraktu pielęgniarki wynika z kalkulacji ekonomicznej, a nie merytorycznej, co koresponduje ze spostrzeżeniami Ewy Maźskiej, która stwierdza, że „instytucje publiczne w europejskim kinie współczesnym ukazywane są jako zbiurokratyzowane, bezduszne i odczłowieczone” (por. Maźska 2011: 97).

* * *

Serial *Bez tchu* radykalnie zmienia sposób konstruowania postaci lekarza w kulturze audiowizualnej. W odróżnieniu od klasycznych narracji tego gatunku, opartych na etosie jednostki heroicznej, twórcy hiszpańskiej produkcji konsekwentnie dążą do rozbicia mitu medycznej wszechmocy i moralnej niezłomności. Mit ten, od dziesięcioleci obecny w globalnej popkulturze, ukazywał lekarza jako „bohatera nowoczesności” – racjonalnego, skutecznego, a zarazem współczującego podmiotu, który samotnie walczy z chorobą, systemem i śmiercią. *Bez tchu* wpisuje się w szerszy nurt dekonstrukcji tego wyobrażenia, z którym koresponduje niezwykle krytyczna ocena instytucji publicznej służby zdrowia.

Przedstawiona w serialu sytuacja finansowego i organizacyjnego upadku szpitala publicznego działa jak soczewka, w której skupiają się wszystkie kluczowe napięcia nowoczesnych systemów opieki zdrowotnej, takie jak: dramatyczna redukcja budżetów, wypalenie zawodowe personelu, moralna niepewność wobec własnych działań, a także narastająca przemoc systemowa. Rezydent Biel, kluczowa postać narracji, nie jest wcieleniem niezależnego bohatera, ale podmiotem „dryfu” – zawieszonym między etosem zawodowym a koniecznością podporządkowania się logice biurokratycznej i politycznej. Wybór między strajkiem a dalszym wykonywaniem obowiązków staje się nie tylko przedmiotem osobistej decyzji, ale symbolem szerszego konfliktu między jednostką a systemem (zob. Mucha 1978: 122).

Konstrukcja serialu celowo rozbija typowe dla dramatów medycznych figury fabularne. Nie mamy tu do czynienia z klasycznym modelem „przypadku tygodnia” (*case-of-the-week*), lecz z narracją wielowątkową i wyciszoną, w której centralną osią nie jest sukces terapeutyczny, lecz kolektywne doświadczanie bezsilności. Rezygnacja z indywidualnych „geniuszy medycyny” na rzecz wspólnoty przepracowanych, przemęczonych i często niedocenianych specjalistów buduje wizję pracy lekarskiej jako sfery systemowego zniewolenia, a nie powołania. To podejście wpisuje się w to, co Renata Tomaszewska-Lipiec określa jako pewnego rodzaju estetykę zmęczenia – kategorię opisującą współczesne formy wyczerpania, rezygnacji i napięcia między pracą a sensem działania (por. Tomaszewska-Lipiec 2018: 139).

Na tle innych współczesnych seriali medycznych *Bez tchu* wyróżnia się właśnie tym, że nie oferuje kompensacyjnego *katharsis*. W produkcjach takich jak *Szpital New Amsterdam* czy polskim *Na dobre i na złe*, pomimo ukazywania trudności systemowych, bohaterowie wciąż osiągają sukcesy, a dramaturgia ostatecznie podtrzymuje mit skutecznego lekarza. Nawet jeśli ukazany zostaje chaos organizacyjny, to pozostaje on tłem dla jednostkowych zwycięstw. Tymczasem *Bez tchu* wpisuje się raczej w nurt deheroizacji profesji, pokazując pracę lekarza jako wpisaną w systemową impasowość, a nie indywidualne triumfy.

Serial odwołuje się tym samym do estetyki realizmu instytucjonalnego, znanej z europejskiego kina społeczno-politycznego. Wrażliwość ta ujawnia się m.in. w sposobie prowadzenia kamery – unikającej estetyzacji i celebracji – oraz w tonie narracyjnym, który opiera się na emocjonalnej eskalacji i patosie. Kamera śledzi bohaterów w sytuacjach nie spektakularnych, lecz codziennych, obnażając zmęczenie fizyczne i emocjonalne, wycofanie, moralne pęknięcia. Tym samym *Bez tchu* – wbrew pozorom – nie jest serialem „o medycynie”, lecz raczej o kryzysie instytucjonalnym w epoce późnego kapitalizmu, w której nawet lekarz – figura niegdyś uosabiająca racjonalny autorytet – traci sprawczość i staje się uczestnikiem systemowego wypalenia.

W tym kontekście produkcja ta wpisuje się w szerszą diagnozę współczesności jako świata postheroicznego, pozbawionego jednoznacznych wzorców etycznych i klarownych modeli działania. Podobne wątki pojawiają się w serialach takich jak *The Resident* czy francuskim *Hippocrate* (Canal+), gdzie praktyka medyczna w duchu idealistycznym jest skonfrontowana z realiami ekonomicznymi. Jednak to *Bez tchu* idzie dalej: nie oferuje widzowi nawet iluzorycznego wyjścia z tragicznej sytuacji. System nie zostaje naprawiony, bohaterowie nie odzyskują poczucia misji – zostają jedynie z pytaniem o sens dalszej pracy.

Bibliografia

- Chłosta-Zielonka Joanna (2014): *Od „Szpitala na peryferiach” do „Lekarzy”. Fenomen popularności seriali medycznych na podstawie analizy wypowiedzi internautów*. W: *Serial w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*. Red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła. Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn, s. 22–34.
- Gałużka Mieczysława (2009): *Elity medyczne versus elity polityczne: kryzys zaufania publicznego*. „Annales. Etyka w Życiu Gospodarczym”, s. 13–23.
- Godzic Wiesław (2004): *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków.
- Gwóźdź Andrzej (2010): *Kino po kinie. Filmy współczesne i ich motywy*. Oficyna Naukowa, Kraków.
- Halawa Mateusz (2005): *Życie codzienne z telewizorem*. Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
- Jacyno Małgorzata (2010): *Boys in White. Narracje medyczne w kulturze popularnej*. W: *Kultura popularna. Konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*. Red. A. Gromkowska-Melosik. Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków, s. 309–320.

- Janion Maria (2006): *Niesamowita Słowiańszczyzna*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- Kulas Piotr (2017): *Inteligencja zaprzeczona. Etos i tożsamość młodych inteligentnych elit*. Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Latour Bruno (2011): *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*. Przeł. M. Gdula. Oficyna Naukowa, Warszawa.
- Łuczewski Michał (2022): *Walka o kapitał moralny w polu polskiej inteligencji*. „Przegląd Historyczny”, T. 113, z. 4, s. 731–752.
- Mazierska Ewa (2011): *European Cinema and Intertextuality: History, Memory and Politics*. Palgrave Macmillan, London.
- Mucha Janusz (1978): *Konflikt i społeczeństwo: z problematyki konfliktu społecznego we współczesnych teoriach zachodnich*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Nacher Anna (2008): *Telepełec. Gender w telewizji doby globalizacji*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Pijarski Mateusz (2015): *Serial medyczny. Ich tradycja i miejsce w światowej kinematografii*. W: *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*. Red. B. Pank, A. Wójtowicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 144–148.
- Sokołowski Łukasz (2011): *Serial jako element praktyk społecznych*. „Kultura i Społeczeństwo”, nr 2–3, s. 187–208.
- Stachówna Grażyna (1994): *Serial – opowieści telewizyjne*. W: *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*. Red. D. Czaja. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków, s. 110–117.
- Tokarczuk Olga (2020): *Czuły narrator*. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Tomaszewska-Lipiec Renata (2018): *Praca zawodowa – życie osobiste. Dysonans czy synergia*. Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.
- Trześniewska-Nowak Agnieszka (2022): *Serial jako sposób oswajania medycznej rzeczywistości*. W: *Eadem: W kleszczach lęku. Thriller medyczny w literaturze i kulturze popularnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, s. 203–238.

Filmografia

- Bez tchu* (hiszp. *Respira*), (2024), reż. M. Font Pascual, D. Pinillos, scen. C. Montero. El Desorden Crea.

Abstract

Camice bianco senza aureola: decostruire il mito del medico e il fallimento sistemico nella serie *Breathless (Respira)*

Questo articolo esamina la serie Netflix *Respira* (2024) come un intervento critico nel medical drama, esponendo i fallimenti sistemici nel settore sanitario e decostruendo il mito del medico eroico. Ambientata in un ospedale pubblico spagnolo, la serie ritrae il burnout emotivo, l'assurdità istituzionale e i limiti dell'empatia sotto la pressione neoliberista. Utilizzando un quadro tripartito – sistema, mito e compromesso – l'analisi esplora le strategie narrative della serie, l'estetica visiva e la costruzione dei personaggi. Attingendo al cinema polacco e agli studi culturali, l'articolo colloca *Respira* all'interno di una più ampia tendenza alla deeroizzazione nella medical fiction, con riferimenti a serie polacche come *Diagnoza* e *Na dobre i na złe*.

Parole chiave: servizio sanitario, sciopero, medico, infermiere, paziente, ospedale, Spagna

Gloria Politi

UNIVERSITÀ DEL SALENTO
e-mail: gloria.politi@unisalento.it
 <https://orcid.org/0000-0002-7020-5381>

Supereroi seriali: *Major Grom* e la costruzione di una mitologia nazionale russa post-sovietica

Abstract

Serial Superheroes: *Major Grom* and the Creation of a Russian Post-Soviet National Myth

The concept of the “series” has become central to the study of contemporary storytelling, particularly within visual media such as film, television, and comics. Scholarship in Western media theory has highlighted the tension between recurring elements and variations, as well as the recursive structures that organize complex visual narratives. In contemporary Russian comics – most notably *Major Grom* – the episodic format acquires distinct characteristics, blending elements of the Western superhero model with the construction of a post-Soviet national imaginary. This article investigates how the serial form operates in *Major Grom*, understood both as a cultural practice and a mode of production. It focuses on the tensions between episodic structure, overarching narrative, and myth-making processes.

Key words: series, episodic structure, *Major Grom*, comics, myth-making

Parole chiave: serie, struttura episodica, *Major Grom*, fumetto, costruzione mitologica

La serialità come cornice dei generi narrativi

La serialità e i generi non esistono come dimensioni separate, ma in un rapporto di reciproca interdipendenza: i generi forniscono cornici di senso, orientano l'interpretazione e definiscono aspettative, mentre la serialità ne garantisce durata, trasmissione e continuità nel tempo, permettendo agli schemi consolidati di evolvere e adattarsi senza perdere coerenza.

In questo contesto, i media, in particolare quelli che consolidano modelli espressivi e formati riconoscibili, si fondano su sistemi semiotici codificati, i cosiddetti *format*, capaci di organizzare percezione ed esperienza di specifiche aree dell'immaginario collettivo. Tali meccanismi operano attraverso la ripetizione di strutture narrative, visive e simboliche che, pur caratterizzate da ridondanza, offrono al pubblico punti di riferimento familiari e un codice condiviso di interpretazione. La ripetizione qui non va intesa come un semplice meccanismo di riciclo o di riproduzione, bensì come un principio generativo che sostiene i processi di trasformazione mediale, ciò che si definisce *mediamorfosi* (Fidler 2005, Piga 2014). Proprio la serialità, intesa come dispositivo capace di riproporre schemi ricorrenti e identificabili, consente ai media di estendersi nello spazio, colonizzando nuovi territori culturali e geografici, e parallelamente assicura un certo consolidamento della durata delle forme, stabilizzandole entro sistemi codificati e relativamente stabili. Alla stregua di una forza plastica, la serialità plasma i generi, ne conserva l'identità e al tempo stesso ne favorisce la metamorfosi, intrecciando continuità e novità in un flusso costante di rinnovamento.

Sin dai suoi albori, la letteratura ha funzionato come laboratorio dei meccanismi seriali, mostrando come strutture e schemi consolidati possano organizzare l'esperienza dell'immaginario collettivo. L'osservazione di simili modelli permette di comprendere, in termini generali, come la reiterazione strutturata (Eco 2011: 63) influenzi la percezione e favorisca nel tempo sia la continuità sia l'innovazione dei generi. Lungi dal voler intraprendere un'analisi storica dettagliata, è possibile riconoscere alcune caratteristiche comuni e sistemiche nell'evoluzione dei generi, che offrono un quadro di riferimento nello studio dei prodotti culturali contemporanei.

Si rileva innanzitutto che nei contesti visivi e di intrattenimento emerge una dimensione "popolare" e progressivamente proto-industriale di questo processo, in cui schemi e format consolidati convivono con innovazioni tecniche e narrative. Non sorprende, quindi, che tale trasformazione sia avvenuta soprattutto attraverso innovazioni collettive, sia sul piano tecnico, a livello dunque di organizzazione della pagina (uso dei segni e dei codici grafici), sia su quello mitologico, con la conseguente estensione e il successivo consolidamento di nuove forme di narrazione strutturata. La serialità non agisce soltanto come principio formale, ma costituisce un tessuto

culturale dinamico, capace di modellare identità, valori e immaginari condivisi. Nel fumetto in particolare, e più in generale nei linguaggi visivi, questa forza si manifesta nella tensione tra schemi consolidati e sperimentazioni narrative, generando un flusso persistente in cui continuità e innovazione si intrecciano e si alimentano reciprocamente. Pur riconosciuto come prodotto seriale a pieno titolo, proprio queste relazioni fanno emergere chiaramente come il principio della ripetizione strutturata abbia un'estensione più ampia e non si esaurisca in esso (De Pascalis, Pescatore 2018: 19–30). Nel racconto per immagini i codici si intrecciano secondo modalità specifiche poiché ciascun elemento appartiene a una catena narrativa le cui unità, pur disposte nello spazio, coesistono in sincronia (Groensteen 2012). Ciò che definisce l'“essere lì” del fumetto è la sua immobilità fondamentale, la simultaneità e il panoptismo delle unità, vale a dire il suo stato seriale (Lacroix 1991: 90). Ne deriva che, tanto nella produzione quanto nella lettura, l'illustrazione sequenziale non coincide con quella pittorica: tra l'unicità di un quadro o di una fotografia e il movimento dell'animazione, essa si colloca in una dimensione propria, intrinsecamente legata alla sequenza di immagini fisse (Groensteen 2012).

A ciò si aggiunge che la diffusione ricorrente dei prodotti popolari veicolati dai media di massa, assimilabile al modello che governa la produzione industriale delle merci, offre un punto di osservazione privilegiato per analizzare i processi di cambiamento sociale e creativo, spesso con maggiore efficacia rispetto alle produzioni artistiche tradizionalmente legate alla “cultura elevata”:

[...] la cultura elevata è un fenomeno largamente creato e consumato in ambienti urbani, mentre la cultura popolare è diffusa dalle industrie dei media nazionali. Tuttavia, le culture urbane includono forme di cultura create per la classe operaia che non si adattano alle tradizionali definizioni di cultura elevata. Di fatto, quest'ultima, nella definizione tipica in letteratura, corrisponde più strettamente alla cultura classica trasmessa da organizzazioni non profit, ma rappresenta solo una piccola porzione delle forme di cultura create e disseminate negli ambienti urbani.

La cultura popolare diffusa tra il pubblico di massa non si adatta più allo stereotipo che la letteratura sociologica ne offre. In realtà, i tipi di cultura diffusi dalle organizzazioni dei media nazionali, sia tra il pubblico di massa, sia tra il pubblico specializzato, si stanno progressivamente differenziando. Inoltre, assomigliano spesso ai prodotti delle culture urbane, poiché le avanguardie assimilano sia le tecnologie usate per produrre la cultura dei media, sia le immagini e i temi di quest'ultima, mentre gli innovatori dei media saccheggiano gli archivi di tutte le forme di cultura in una ricerca disperata di immagini e temi non familiari (Crane 2005: 153).

Gli studi sui media hanno peraltro evidenziato come l'applicazione all'ambito estetico di criteri di riproducibilità costituisca un tratto distintivo della modernità, segnato dal passaggio dalle logiche dell'atto creativo unico e dell'intuizione individuale a quelle del profitto (Kelleter 2017: 7–34). Nel contesto contemporaneo, condizionato a livello globale dalla produzione di massa e dal capitalismo, i contenuti mediatici assumono significato pieno solo nel processo interpretativo attraverso cui gli utenti attribuiscono loro un senso, integrandoli nei propri quadri culturali e nelle proprie pratiche di consumo. Si comprende dunque come la loro rilevanza dipenda dalla capacità di soddisfare le aspettative del pubblico, offrendo così all'analisi della serialità uno strumento per osservare le trasformazioni dei desideri collettivi in determinati contesti storici, sociali e culturali. Questo approccio consente infatti di considerare insieme le strategie dell'industria culturale e le preferenze di gruppi di fruitori sempre più ampi, fino a comprendere idealmente intere società.

Alla luce di quanto affermato, il fumetto russo post-sovietico rappresenta un terreno privilegiato per indagare la serialità. Il saggio propone dunque un focus su *Major Grom (Il maggiore Grom)*, esempio emblematico di costruzione ricorrente e modulare: episodi autoconclusivi e archi più ampi si intrecciano nella creazione di una mitologia nazionale post-sovietica, mentre la dinamica iterativa dell'opera agisce come motore capace di plasmare identità, valori e immaginari condivisi, rivelando come continuità e innovazione possano convivere in una forma coerente, riconoscibile e culturalmente significativa.

Grom tra mito e tipico: l'eroe duplicemente narrativo

Nel vasto scenario contemporaneo della narrazione popolare, la figura di *Major Grom* assume un ruolo cruciale per evidenziare quella tensione profonda, individuata da Umberto Eco, tra il richiamo del mito e le esigenze del romanzo. Interrogandosi sulla natura e sulla funzione dei personaggi della narrativa moderna e, nello specifico, di quei protagonisti che abitano l'universo dei fumetti e delle produzioni seriali, Eco chiarisce come l'evoluzione dalla dimensione mitica a quella romanzesca comporti una trasformazione radicale del personaggio, marcato dal passaggio dalla fissità dell'archetipo alla mobilità del "tipico", dalla previsione dell'eterno al rischio dell'imprevedibile.

Applicando tale chiave di lettura al personaggio centrale del fumetto *Major Grom*, Igor' Konstantinovič Grom, alias il maggiore Grom del titolo, si coglie immediatamente il carattere duplice e strutturalmente instabile della sua costruzione narrativa. Egli si presenta come figura rigidamente normativa, incarnazione

di un'etica intransigente, eroe monolitico che si erge a baluardo contro il disordine morale e istituzionale della società che lo circonda. In ciò partecipa della natura del mito: come l'eroe classico o il superuomo moderno, Grom è riconoscibile, ripetibile, rassicurante nella sua coerenza. Per usare le parole di Eco, egli è "geroglifico" ed "emblema", somma visibile di aspirazioni collettive e ordine simbolico.

E tuttavia, immerso in una narrazione che si vuole "romanzesca", indirizzata a un pubblico abituato a consumare storie complesse, pluristratificate e psicologicamente fondate, il maggiore Grom non può sottrarsi al movimento centrifugo che mina la stabilità del mito. Il tentativo di offrirgli profondità psicologica, di umanizzarne i tratti, di iscriverlo in un contesto realistico dove emergono il dubbio, la perdita, la vulnerabilità, lo spinge verso una "universalità estetica" più che simbolica, cioè verso quella forma di compartecipazione emotiva che è propria del personaggio "tipico", figlio del romanzo e non della leggenda:

Il personaggio del mito incarna una legge, una esigenza universale, e deve in una certa misura essere quindi *prevedibile*, non può riservarci sorprese; il personaggio del romanzo vuole essere invece un uomo come tutti noi, e quello che potrà accadergli è altrettanto imprevedibile di quello che potrebbe accadere a noi. Il personaggio assumerà così quella che chiameremo una "universalità estetica", una sorta di compartecipabilità, una capacità di farsi termine di riferimento di comportamenti e sentimenti che appartengono anche a tutti noi, ma non assume l'universalità propria del mito, non diventa il geroglifico, l'emblema di una realtà soprannaturale, perché esso è il risultato della resa universale di una vicenda particolare. Tanto è vero che l'estetica del romanzo dovrà rinverdire per questo personaggio una vecchia categoria, la cui esigenza si avverte proprio quando l'arte abbandona il territorio del mito: ed è il "tipico" (Eco 2011: 133).

Il personaggio "mitologico" del fumetto vive una doppia sfida: deve essere un archetipo, perciò esprimere aspirazioni collettive e rimanere immediatamente riconoscibile – come avviene per Superman, caso limite evocato da Eco¹ – ma al tempo

1 L'analisi di Eco conserva oggi tutta la sua validità scientifica. Nonostante siano trascorsi decenni dalla sua prima riflessione sul supereroe americano, i principi individuati dallo studioso restano strumenti utili per comprendere la costruzione dei personaggi nella narrazione popolare contemporanea: "Ora Superman, che è per definizione il personaggio che nulla può contrastare, si trova nella preoccupante situazione narrativa di essere un eroe senza avversario e quindi senza possibilità di sviluppo. A ciò si aggiunga che, per precise ragioni commerciali (anche queste spiegabili attraverso una indagine di psicologia sociale), le sue avventure vengono vendute a un pubblico pigro che sarebbe atterrito da uno sviluppo indefinito dei fatti, tale da impegnare la sua memoria per più settimane di seguito; ed ogni storia si conclude nel giro di poche

stesso ha necessità di adattarsi alle esigenze di una produzione che sia espressione della “cultura alta” e dunque modellata sulle regole del romanzo, la cui cifra è data da un continuo sviluppo e da tratti dinamici e imprevedibili.

In questa tensione irrisolvibile tra l’esigenza di mantenersi archetipico e la necessità di evolversi come individuo risiede il nucleo problematico e fertile della sua costruzione. Sulla scia dell’analisi socio-semiotica cui si è fatto riferimento, anche per il supereroe russo privo di superpoteri, la permanenza in un sistema narrativo seriale, ovviamente destinato a rinnovarsi continuamente per motivi editoriali, commerciali e persino “politici”, richiede una mediazione delicata tra immobilità e trasformazione. Ne deriva una figura che, pur non raggiungendo pienamente lo statuto di mito (Lévi-Strauss 2016), non compie nemmeno integralmente il percorso

pagine, anzi, ogni albo settimanale si compone di due o tre storie complete, ciascuna delle quali pone, sviluppa e risolve un particolare nodo narrativo senza lasciare altre scorie. Esteticamente e commercialmente privato delle occasioni basilari per uno sviluppo narrativo, Superman pone seri problemi ai suoi soggettisti. Vengono via via prospettate varie formule per provocare e giustificare un contrasto: Superman per esempio è affetto da una debolezza, viene cioè reso praticamente inerme dalle radiazioni della kriptonite, un metallo di origine meteoritica che naturalmente i suoi avversari si procurano con ogni mezzo per neutralizzare il loro giustiziere. Ma una creatura dotata di tali superpoteri, e di superpoteri intellettuali oltre che fisici, trova facilmente il mezzo di trarsi da tali impacci, ed è ciò che Superman fa, uscendo vincitore da simili vicende. Si consideri inoltre che, come tema narrativo, l’attentato ai suoi poteri attraverso la kriptonite non offre una gamma tanto vasta di soluzioni, e può essere usato solo con parsimonia.

Non rimane quindi che mettere Superman a confronto con una serie di ostacoli, curiosi per la loro imprevedibilità, ma in definitiva sormontabili da parte dell’eroe. In tal caso si ottengono due effetti: anzitutto si colpisce il lettore con la stranezza dell’ostacolo, [...]; in secondo luogo, grazie alla indubbia superiorità dell’eroe, la crisi viene superata rapidamente e il racconto può mantenersi nel limite della *short story*.

Ma questo non risolve nulla. Infatti, vinto l’ostacolo, e vinto entro un termine prefissato dalle esigenze commerciali, Superman ha pur sempre *compiuto qualcosa*; il personaggio di conseguenza ha fatto un gesto che si iscrive nel suo passato e grava sul suo futuro; in altre parole ha fatto un passo verso la morte, è invecchiato sia pure di un’ora, ha accresciuto in modo irreversibile il magazzino delle proprie esperienze. *Agire*, quindi, per Superman come per qualsiasi altro personaggio (e per ciascuno di noi) significa *consumarsi*.

Ora Superman non può consumarsi, perché un mito è inconsumabile. Il personaggio del mito classico, si è visto, diventava inconsumabile proprio perché all’essenza della parabola mitologica apparteneva l’essersi egli già consumato in qualche azione esemplare; oppure gli era del pari essenziale la possibilità di una rinascita continua, simboleggiando egli qualche ciclo vegetativo o comunque una certa quale circolarità degli eventi e della vita stessa. Ma Superman è mito a condizione di essere creatura immessa nella vita quotidiana, nel presente, apparentemente legato alle nostre stesse condizioni di vita e di morte, anche se dotato di facoltà superiori. Superman immortale non sarebbe più uomo, ma dio, e l’identificazione del pubblico con la sua doppia personalità (quella identificazione per cui è stata escogitata la doppia identità) cadrebbe nel vuoto (Eco 2011: 135–136).

dell'eroe romanzesco: Igor' Grom appare così sospeso, liminale, emblema delle contraddizioni dell'immaginario culturale che lo ha generato.

Da siffatta ambivalenza scaturisce la possibilità di un'analisi più approfondita del "potere narrativo" di *Major Grom*; un potere che non consiste nella semplice ripetizione di schemi ideologici o simbolici prestabiliti, ma nell'abilità degli autori di sfruttare le potenzialità, con maggiore o minore successo, del mezzo, prima fumettistico e poi filmico, per plasmare la figura di un nuovo eroe contemporaneo, efficace e tutt'altro che provvisorio. *Major Grom* appartiene dunque alle narrazioni seriali nella sua specifica essenza di prodotto culturale inserito nel vasto mercato dei testi di finzione che, in concorrenza con cinema e romanzo, hanno acquisito negli ultimi decenni un rilievo crescente pure in Russia.

Ciò non dipende solo dalla loro capacità di adattamento ai diversi canali di diffusione, ma anche dal modo peculiare con cui generano mondi immaginari. Alla base vi sono gli elementi chiave della fiction, che consentono al lettore di immergersi in una realtà alternativa. Per essere riconosciuta come tale, la narrazione richiede un coinvolgimento volontario in uno spazio mentale specifico, fondato sulla priorità dell'immaginazione rispetto alla percezione e sulla coesistenza, nella mente del lettore, di due livelli di realtà: quello inventato, con i suoi personaggi e le sue regole, e quello reale, assunto come repertorio interpretativo. Sebbene inizialmente questi due mondi possano apparire inconciliabili, l'esperienza del reale è necessaria per dare senso alle vicende rappresentate, poiché, come osserva Jean-Marie Schaeffer (2005), la comprensione di queste ultime non può che fondarsi sull'insieme delle rappresentazioni di cui dispone il ricevente. Pertanto l'immersione in quell'universo simulato è sempre sostenuta dalle conoscenze pregresse della realtà, e la narrazione trova nel lettore o nello spettatore un "buon" interprete nella misura in cui egli è capace di riconoscere e decifrare gli eventi a partire dal proprio mondo. In tal senso va delineandosi una definizione del potere della finzione: la sua forza risiede nella produzione di un regime percettivo particolare, in cui realtà e immaginario si compenetrano, e la conoscenza della prima diviene condizione di possibilità per l'accesso al secondo. Riprendendo la concezione di Schaeffer, una fiction artistica

[...] si attiva in modalità immersiva: essa è "vissuta" e viene immagazzinata nella memoria del lettore o dello spettatore come un universo virtuale chiuso su se stesso e autosufficiente, anche se le sue tracce mnemoniche possono essere riattivate più tardi in contesti reali attraverso dinamiche associative. La riuscita di una fiction artistica può essere valutata solo in termini metaforici, parlando di successo o di fallimento dell'opera, con giudizi che ne sanciscono l'"efficacia" come vettore di immersione, come universo e come proposta artistica. In altre parole, le sue "condizioni di felicità" dipendono dal grado

di soddisfazione della nostra immersione nell'universo che crea e dalla nostra valutazione estetica delle sue proprietà mimetiche e artefattuali (Schaeffer 2005: 24)².

Se l'efficacia della fiction dipende dalla sua capacità di attivare un'esperienza immersiva e memorabile, la prospettiva di Morin permette di comprendere che tale esperienza non resta confinata in un universo chiuso, ma si radica nell'intreccio costante tra immaginario e realtà. L'immaginario non costituisce un dominio marginale, bensì una categoria estesa, che attraversa sogni notturni e diurni, proiezioni e fantasticherie della coscienza, fino a incidere sulla dimensione stessa della percezione. Si potrebbe affermare che la nozione di "reale" esista solo nella misura in cui viene continuamente nutrita dall'immaginario: anche la cosiddetta realtà "micro-fisica", quando è tradotta in schemi e rappresentazioni, non possiede consistenza se non attraverso le immagini individuali che la sostanziano. Persino nell'atto percettivo più elementare emerge una dimensione proiettiva, infatti una semplice lettura non si riduce alla sequenza lineare dei segni, ma si struttura attraverso la ricostruzione di insiemi significativi, in cui la percezione stessa viene continuamente modulata da anticipazioni e schemi interpretativi. Gli eventuali errori di decodifica non derivano quindi da una semplice distrazione, ma dall'interazione dinamica tra le strutture cognitive, le aspettative e le rappresentazioni immaginative che costituiscono la soglia stessa dell'esperienza percettiva. In questo senso, l'immaginario non si oppone al reale, ma ne costituisce una componente strutturale e insostituibile, senza la quale non sarebbe possibile né esperire né comprendere il mondo (Morin 1993: 15–21).

Igor' Grom e i suoi universi seriali, immaginari e narrativi

Il personaggio di Igor' Grom occupa una posizione di rilievo nella produzione fumettistica russa contemporanea. Nato nella fucina creativa della casa editrice Bubble, è protagonista di tre cicli principali: *Major Grom (Il maggiore Grom)*, *Igor' Grom* e *Major Igor' Grom (Il maggiore Igor' Grom)*. La saga, che ha il suo incipit in *Major Grom* (ottobre 2012), è frutto della fantasia di Artem Gabreljanov e di Evgenij Fedotov, in collaborazione con Konstantin Tarasov, responsabile del design grafico e della definizione iconica del protagonista, caratterizzata da una fisionomia immediatamente riconoscibile e coerente con la narrazione.

² Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia G.P.

Igor' Grom è un maggiore del corpo di polizia di San Pietroburgo, noto per il suo carattere determinato e il rigore inflessibile nei confronti dei criminali. Benché privo di superpoteri, si distingue per l'eccellenza nelle tecniche di combattimento corpo a corpo, per spiccate capacità di ragionamento logico e per l'abilità investigativa di alto livello³. Nella serie iniziale, il protagonista si confronta con numerosi avversari, ma il principale antagonista è Čumnoj doktor, alias il "medico della peste"⁴. Si tratta di un giustiziere che nasconde la propria identità dietro un'inquietante *masque à bec* e che, grazie ad un costume hi-tech provvisto di lanciapiamme, elimina chiunque sia riuscito a sfuggire alla giustizia. La decisione del criminale di celarsi sotto tale camuffamento non è priva di significato: come la figura storica del medico della peste si proponeva di riconoscere e contenere il morbo, così egli mira a compiere una catarsi simbolica della città, estirpando ciò che considera un'infezione morale, incarnata dalla sopraffazione e dall'arroganza umana. La maschera, quindi, assume una funzione duplice, poiché nasconde la vera identità del colpevole e al contempo richiama un archetipo storico di vigilanza e di intervento estremo contro il male, trasformando il delitto in una forma distorta di giustizia morale.

Il passaggio alla seconda serie si dispiega nelle ultime puntate della prima, quando una sequela di eventi tragici porta Igor' al ricovero in una clinica psichiatrica e all'abbandono del distintivo e del suo amato lavoro. Tuttavia, la ferma determinazione a far trionfare la giustizia e a combattere i soprusi resta immutata, spingendolo a proseguire la propria missione come investigatore privato. *Igor' Grom* (gennaio 2017–marzo 2021), sequel di *Major Grom*, è stato realizzato nell'ambito dell'iniziativa editoriale "Vtoroe dychanie" (*Secondo respiro*), promossa da Bubble nel gennaio 2017, che ha lanciato contestualmente tre nuove serie mensili: *Sojuzniki* (*Gli alleati*), *Besoboj* (*Il cacciatore di demoni*) e *Mirochodcy* (*I pellegrini dei mondi*). Il terzo ciclo, *Major Igor' Grom*, costituisce il secondo sequel della saga e segna il reintegro in servizio del protagonista.

Tra le uscite fumettistiche dedicate a Grom, particolare rilievo spetta a *Major Grom 1939*, pubblicato nel 2019, primo numero di una serie ambientata nell'epoca sovietica e caratterizzata da uno stile grafico ispirato all'estetica dell'Età d'oro dei comics. Il volume è frutto delle strategie narrative e di marketing adottate dall'editore, che ricorre all'espedito del "libro fittizio" – in questo caso, una serie di "fumetti

3 A differenza dei fumetti americani, in cui il supereroe rappresenta un archetipo del post-umano, dotato di capacità straordinarie e autonomia morale, i fumetti russi contemporanei pongono maggiore attenzione alla dimensione collettiva, alla moralità quotidiana e alla relazione tra i personaggi. L'eroismo non è strettamente legato a poteri sovrumani o al superamento dei limiti umani, ma alla capacità di agire con determinazione, giustizia e coesione all'interno di un contesto sociale riconoscibile (Saduov 2019: 275–285).

4 Per un approfondimento cfr. il saggio di Filippo Bazzocchi (2021) dal titolo *Major Grom: Čumnoj Doktor. Un supereroe del nostro tempo*.

fittizi” – per costruire e consolidare l’identità del celebre protagonista. Attraverso la riscoperta artificiosa di storie considerate perdute, Bubble realizza un ponte tra la tradizione sovietica e la cultura pop contemporanea, proponendo una reinterpretazione dei suoi personaggi iconici, in cui la celebrazione del passato si integra con narrazioni dense di ideali patriottici e avventure coinvolgenti.

Nel 2021 è la volta del romanzo *Major Grom*, dove Aleksej Volkov trasferisce la trama originaria del fumetto nella prosa narrativa e offre l’opportunità di un’analisi più approfondita delle dinamiche interne alla vicenda e della caratterizzazione dei protagonisti. L’anno successivo, nel 2022, viene pubblicato *Razumovskij*, anch’esso in forma romanzesca, che racconta la parabola di Sergej Razumovskij attraverso le prospettive di chi lo ha potuto incontrare e conoscere personalmente, ampliando così la portata interpretativa e accrescendo la complessità del ciclo di Grom.

L’accoglienza positiva da parte dei lettori ha favorito un’espansione transmediale del personaggio. Nel 2017 Igor’ Grom approda al cinema con il mediometraggio *Major Grom*, della durata di circa trenta minuti, interpretato da Aleksandr Gorbатов e diretto da Vladimir Besedin. A questo segue, nel 2021, il lungometraggio *Major Grom: Čumnoj Doktor (Major Grom: Il medico della peste)*, con Tichon Žiznevskij nel ruolo principale e Oleg Trofim alla regia. Nel gennaio 2023 viene poi presentato il film *Grom: Trudnoe detstvo (Grom: un’infanzia difficile)*, prequel incentrato sull’infanzia di Igor’ Grom, realizzato per la prima volta senza riferimenti diretti a un fumetto esistente. Tuttavia, ad un momento precedente – dicembre 2022 – risale un’edizione speciale dal titolo *Grom: Trudnoe detstvo. Voschod Anubisa (Grom: un’infanzia difficile. L’ascesa di Anubi)*, che racconta gli eventi antecedenti a quelli rappresentati nella pellicola, in definitiva un prequel del prequel!

Il 2024 segna l’uscita di *Major Grom: Igra (Major Grom: Il gioco)*, nuova tappa nell’evoluzione del personaggio all’interno di un più ampio contesto transmediale. Se la cattura del “medico della peste” aveva consacrato Igor’ Grom come figura simbolica e celebrità cittadina, l’introduzione di un altro nemico, denominato “Fantasma”, inaugura una fase in cui l’eroe è chiamato a ridefinire il proprio ruolo narrativo. L’antagonista, concepito come presenza elusiva e destabilizzante, non solo amplia il repertorio dei conflitti, ma impone all’“eroe” un confronto con le ambiguità insite nella sua stessa identità. In questo senso, il film si colloca come continuazione e rielaborazione degli elementi caratteristici del fumetto, trasponendo ancora una volta le dinamiche psicologiche e simboliche del personaggio nel medium audiovisivo, capace di amplificarne la percezione e il coinvolgimento del pubblico.

Nella versione a fumetti, come in quella cinematografica, la fisicità di Igor’ Grom è di grande impatto scenico, con un corpo atletico, capelli scuri, occhi azzurri percorsi da una luce penetrante. La sua immagine è ulteriormente caratterizzata da elementi divenuti subito iconici: il berretto, la sciarpa grigia e la giacca marrone.

Le linee del volto, segnate da un mento volitivo e da sopracciglia la cui forma fa ricordare una saetta, completano il ritratto di un eroe dal profilo inconfondibile.

Il processo di ricodificazione di genere, che approfondisce la dimensione del mistero della seconda serie, determina anche un certo cambiamento nell'aspetto. Grom viene rappresentato con la barba, un marcatore visivo che segnala la sua evoluzione interiore e ne orienta la rappresentazione verso un registro più maturo e introspettivo. Quando la saga approda sul grande schermo con *Major Grom: Il medico della peste*, le esigenze del linguaggio filmico inducono a rielaborare alcune delle caratteristiche fisiche ed esteriori: le sopracciglia a forma di fulmine, efficaci sulla carta, vengono sostituite da una cicatrice sull'occhio sinistro, che arricchisce di maggiore realismo e intensità il volto del protagonista. Anche la sciarpa, segno distintivo del personaggio nei fumetti, viene eliminata, risultando ingombrante nelle sequenze d'azione e poco adatta all'estetica cinematografica (Trofim 2021).

Pur facendo parte delle forze dell'ordine, Grom sceglie di non indossare l'uniforme ufficiale, preferendo un abbigliamento che "urla" la sua autonomia e rafforza il suo statuto di outsider. Tanto nei fumetti quanto negli adattamenti successivi, egli rimane fedele a un principio etico irrinunciabile che consiste nel rispetto della vita, persino di quella dei propri nemici. In tale scelta si riflette la sua cifra morale distintiva, che lo pone in contrasto con altri modelli di eroi più spietati. Accanto a questa fermezza, emergono altri dettagli che ne restituiscono l'umanità. Sul piano personale, spicca l'affezione per la *šaverma*⁵ di San Pietroburgo, segno della sua radicata appartenenza alla vita di quella precisa città. Attorno a lui si delinea inoltre un nucleo di figure complementari: il giovane e inesperto agente Dima Dubin, che funge da spalla e contrappunto, la giornalista Julija Pčelkina, che lo affianca e ne sostiene le azioni; e infine Muchtar, il pastore tedesco che incarna la fedeltà silenziosa e la complicità più autentica.

Oltre alla piena padronanza del proprio ruolo, Grom si caratterizza per una lucidità e un'integrità tali da guidare ogni azione contro il crimine, anticipando le mosse dei malviventi e rispettando sempre il proprio codice etico. In questo, ricorda l'archetipo del classico detective americano incarnato da Harold Francis "Harry" Callahan, meglio noto come "Dirty Harry" (nell'adattamento italiano "Harry la

5 La *shaorma*, o *shaverma* (dall'arabo شاورما – *shawarma*), è un piatto mediorientale a base di carne cotta allo spiedo – pollo, agnello o montone, più raramente maiale – avvolta in *lavash* o *pita*, arricchita con cavolo, cetrioli marinati o salati, cipolla, salsa all'aglio e spezie a piacere, tradizionalmente consumata senza posate. Nel caso di Igor' Grom, questa predilezione gastronomica assume un valore narrativo più ampio: il gusto per la *šaverma* lo radica nella vita quotidiana della città, donandogli un'umanità concreta e familiare. Tra un'indagine e l'altra, tra inseguimenti e scontri morali, Grom resta ancorato a gesti semplici e condivisi, e il piacere di un cibo popolare diventa il simbolo tangibile del suo legame con la comunità, trasformandolo non solo in un eroe straordinario, ma anche in un cittadino immerso nella realtà urbana che difende.

carogna”), personaggio creato dall’autore televisivo e sceneggiatore statunitense Harry Julian Fink e reso celebre dall’interpretazione di Clint Eastwood nella serie cinematografica omonima degli anni Settanta (O’Brien 1996). Come Callahan, anche Grom combina un acuto senso della giustizia con metodi risoluti e talvolta estremi, pur restando ancorato a solidi principi morali perfettamente riconoscibili.

Grom emerge vivido tra i dettagli della vita quotidiana: la passione per il cibo tipico della sua città, la presenza discreta ma costante dei suoi sodali, pronti a condividere con lui i pericoli più insidiosi della dimensione urbana. Non è un’entità sovrumana distante dalla realtà, ma un uomo le cui virtù e fragilità si intrecciano con l’ambiente che lo circonda, dialogano con il lettore o lo spettatore, e gli donano una rara tridimensionalità. È proprio questo equilibrio tra eroismo e umanità, tra determinazione e imperfezione, a rendere credibile il poliziotto, quasi superuomo nelle capacità eppure tanto ancorato alla concretezza del mondo e alle tensioni della città che è chiamato a custodire.

Del resto, un elemento centrale nella costruzione del mondo di *Major Grom* è il costante intreccio tra finzione e riferimento sistematico al piano empirico: le vicende si svolgono in luoghi concreti ben noti ai lettori, le notizie di cronaca sono diffuse da media realmente attivi nella Russia odierna e numerosi dettagli della vita quotidiana – catene di negozi, marchi commerciali, eventi sportivi – rafforzano l’impressione di una storia saldamente radicata in uno spazio sociale riconoscibile. L’aderenza alla dimensione fattuale fa sì che persino il mondo finzionale appaia come una possibile estensione del reale, favorendo l’immersione del pubblico nel racconto.

All’interno di questo quadro realistico si sviluppa tuttavia una dimensione mitologica più complessa, che emerge soprattutto nella struttura e nell’evoluzione dei personaggi. Si considerino, per esempio, gli episodi d’esordio della serie, nei quali il Čumnoj doktor presenta tratti ambivalenti: egli, pur assumendo il ruolo di antagonista, suscita inizialmente la simpatia di una parte della società rappresentata, poiché si propone come vendicatore delle ingiustizie sociali. In tal senso il suo profilo riflette le tensioni politiche e culturali della Russia del primo decennio del XXI secolo, periodo in cui il fumetto viene pubblicato, e si colloca simbolicamente tra le figure archetipiche del giustiziere e del rivoluzionario. Con il procedere della narrazione, questa ambivalenza è sottoposta ad una progressiva rielaborazione tale da far assumere al personaggio i tratti di un antagonista pienamente definito, mentre il conflitto con Igor’ Grom si carica di un significato sempre più personale e simbolico.

Nella fiction, dietro la maschera del medico della peste si cela Sergej Razumovskij, imprenditore carismatico ma controverso, fondatore di un social network divenuto parte integrante della vita quotidiana dei cittadini di San Pietroburgo. Il suo cognome, derivato da *razum* (“ragione”, “intelletto”), funziona come nome parlante e allude a una mente acuta ma freddamente calcolatrice. In parallelo, anche il nome del maggiore pietroburchese assume valore simbolico: Grom, “tuono”

in russo, richiama la forza, la determinazione e la spinta irruente all'impegno morale che ne definiscono i tratti all'interno della serie.

Razumovskij incarna il lato oscuro dell'ambizione e del potere tecnologico, infatti la sua intelligenza, degradata e insensibile ai valori cristiani di umanità e perdono, lo conduce a una progressiva rovina personale, culminata nel ricovero in un ospedale psichiatrico dopo gli eventi criminali di cui è responsabile. In netto contrasto con la ferrea intransigenza di Grom, fiducioso nella legge degli uomini, il personaggio "negativo" consente di mettere in scena una tensione ricorrente tra ragione e responsabilità, talento individuale e giustizia sociale. Così, l'antagonista – elemento funzionale nello sviluppo della trama – assume valore emblematico per rappresentare i rischi di una razionalità svincolata da principi morali, agli antipodi dell'eroe, che esprime invece un ideale di integrità e di azione guidata da un saldo codice etico. Tale opposizione costituisce uno dei nuclei fondamentali della mitologia narrativa della serie: da un lato il valoroso protagonista, icona dell'ordine e della giustizia, dall'altro un avversario che si presenta come portatore di un sistema alternativo, spesso legittimato da motivazioni morali o ideologiche. Ecco che il fumetto, pur nella cornice di un impianto poliziesco e di azione, partecipa parimenti alla formazione di un immaginario mitico contemporaneo, nel quale tensioni sociali e conflitti etici sono sottoposti ad una rielaborazione attraverso forme narrative ricorrenti. Igor' Grom tende perciò al superamento del modello supereroico occidentale, presentandosi piuttosto come una figura di mediazione tra i codici globali della cultura pop e specifici stereotipi culturali nazionali russi.

La dimensione mitologica si rafforza in considerazione dello spazio urbano, marcato da una tradizione mediale già consolidata nella cultura popolare post-sovietica. A tal proposito, un riferimento paradigmatico è la celebre serie televisiva *Banditskij Peterburg* (Pietroburgo criminale), che nei primi anni Duemila ha contribuito a fissare nell'immaginario collettivo la metropoli come scenario drammaticamente percorso dalla criminalità, dalla corruzione e dal conflitto costante tra la legge e il delitto. L'universo narrativo di *Major Grom* si innesta dunque su un paesaggio fortemente mitizzato, rielaborato però in chiave differente, dove la città non è più soltanto il teatro dell'arbitrio e della violenza, ma diviene il luogo in cui può emergere la figura di un eroe positivo. Persino le ambientazioni si organizzano attorno ad alcuni tratti ricorrenti – il freddo, la notte, la pioggia, un'atmosfera rarefatta – che mirano a rappresentare San Pietroburgo come un organismo vivente e malato, un corpo corrotto bisognoso di "cure", rafforzando così la dimensione mitologica del conflitto tra caos e ordine.

A simile scenario, si sovrappone un ulteriore livello di memoria culturale, legato alla musica e alla dimensione generazionale. Assume particolare rilievo la celebre canzone *Peremen!* di Viktor Coj, utilizzata nella colonna sonora di apertura del film

Major Grom: Čumnoj doktor. Tradizionalmente interpretato come un inno legato alla stagione della Perestrojka, il brano mirava in realtà a rappresentare la trasformazione interiore dell'individuo in un periodo storico particolarmente complesso.

Nel lungometraggio il motivo, del tutto trasformato, si rivolge a un pubblico odierno e non più alla generazione degli anni Ottanta. La voce femminile di soprano, lenta e sospesa, si libra sopra un accompagnamento musicale essenziale e suggestivo, che spoglia il tema originario del suo impulso militante e performativo, assumendo una nuova funzione all'interno del tessuto filmico, come eco poetica di una memoria condivisa reinterpretata attraverso la lente del presente. *Peremen!* cessa così di essere un semplice slogan politico per trasformarsi in un segnale culturale, attraverso il quale la cultura pop post-sovietica rielabora la propria storia e partecipa alla costruzione di una mitologia mediale proiettata verso forme narrative attuali.

Nella stessa logica va letto *Major Grom 1939*, che colloca le origini dell'eroe in un passato storico trasfigurato e intreccia una genealogia finzionale tra la serie contemporanea e una più ampia tradizione culturale rappresentata dal fumetto slavo d'emigrazione (Politi 2025). Ciò risponde ad una specifica strategia di marketing identitario messa in atto da Bubble, volta non tanto ad ampliare l'universo narrativo quanto a costruire attorno all'eroe una mitologia che intreccia radici storiche ed elementi vitali dell'immaginario contemporaneo.

Conclusioni

L'universo narrativo di *Major Grom*, nelle sue declinazioni fumettistiche, cinematografiche, letterarie e a breve anche televisive, rivela come la serialità non sia mai neutra, ma si definisca di volta in volta entro i contesti culturali, politici ed editoriali che la sostengono. Nato sulla carta, Grom evolve attraverso cicli narrativi, ricodificazioni di genere e trasposizioni transmediali, rimanendo tuttavia un personaggio fittizio i cui conflitti, incluse le battaglie contro pseudoeroi "ricchi" che si ergono a giustizieri criminali come Razumovskij, appartengono esclusivamente all'universo narrativo. La dimensione reale è quella dei suoi creatori, tra cui Artem Gabreljanov, figlio del magnate armeno Aram e fondatore della casa editrice Bubble. La serialità di Grom, sviluppata nel contesto russo post-sovietico, segnato da un'endemica "continuità discontinua" e da molteplici contaminazioni, evidenzia come le strategie narrative e le scelte estetiche se da un lato contribuiscono a delineare un carattere riconoscibile e coerente, dall'altro riflettono le specificità culturali e le dinamiche del mercato editoriale russo, rilevando il legame fra immaginario fantastico e condizioni concrete di produzione (Parker 2017).

L'analisi qui condotta ha permesso di cogliere come la serialità operi su due livelli complementari. Sul piano macrostrutturale, il prodotto editoriale *Major Grom* mantiene una struttura aperta e reversibile, in cui personaggi e trame incedono in un flusso continuo e i temi ricorrenti consentono variazioni entro confini riconoscibili, garantendo coerenza e continuità attraverso cicli narrativi, trasposizioni cinematografiche ed evoluzioni formali. Parallelamente, a livello microstrutturale, ogni segmento o arco narrativo funziona come spazio di sperimentazione, oscillante tra ripetizione e innovazione, con episodi che, pur conservando la propria autonomia, si inseriscono nella costruzione più ampia della serie. Grazie a questa doppia codificazione, *Major Grom* trasforma l'eroe in un frammento modulare, dove le singole storie dialogano con i lettori e gli spettatori, e dove anche i *fandom* diventano protagonisti attivi della costruzione e della reinterpretazione della saga.

Bibliografia

- Bazzocchi Filippo (2021): *Major Grom: Čumnoj Doktor. Un supereroe del nostro tempo*. "Slavica Tergestina", vol. 27, II, pp. 98–145.
- Besedin Vladimir (2017): *Major Grom*. Bubble Studios, Moskva. <https://www.youtube.com/watch?v=RLt65JxNsWI> [accesso: 28.07.2025].
- Crane Diana (2005): *Cultura elevata "versus" cultura popolare (rivisitate). Una riconcettualizzazione delle culture registrate*. In: *Gli attrezzi per vivere. Forme della produzione culturale tra industria e vita quotidiana*. A cura di E. Mora. Vita e Pensiero, Milano, pp. 137–156.
- De Pascalis Ilaria Antonella, Pescatore Guglielmo (2018): *Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi*. In: *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*. A cura di G. Pescatore. Carocci, Roma, pp. 19–30.
- Eco Umberto (1984): *Tipologia della ripetizione*. In: *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*. A cura di F. Casetti. Marsilio, Venezia, pp. 19–36.
- Eco Umberto (2011): *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Bompiani, Milano.
- Fidler Roger (2005): *Mediamorfosi. Comprendere i nuovi media*. A cura di R. Andò, A. Marinelli. Guerini e Associati, Milano.
- Gabreljanov Artem, Fedotov Evgenij, Tarasov Konstantin, Kim Anastasija, Žuravleva Julija (2012–2016): *Major Grom*. Bubble Studios, Moskva.
- Gabreljanov Artem, Fedotov Evgenij, Tarasov Konstantin, Kim Anastasija, Žuravleva Julija (2017–2021): *Igor' Grom*. Bubble Studios, Moskva.

- Gabreljanov Artem, Fedotov Evgenij, Tarasov Konstantin, Kim Anastasija, Žuravleva Julija (2021–2025): *Major Igor' Grom*. Bubble Studios, Moskva.
- Groensteen Thierry (2012): *Il sistema fumetto*. ProGlo, Genova.
- Kelleter Frank (2017): *Five Ways of Looking at Popular Seriality*. In: *Media of Serial Narrative*. A cura di F. Kelleter. Ohio State University Press, Columbus, pp. 7–34.
- Kutuzov Kirill (2022): *Razumovskij*. Bubble Studios, Moskva.
- Lacroix Yves (1991): *Les lieux de la bande dessinée. Trois planches exemplaires d'Andreas Martens*. "Protée", vol. 19, n. 1: *Narratologies: États des lieux*, pp. 85–92.
- Lévi-Strauss Claude (2016): *Mito e significato. Cinque conversazioni*. Il Saggiatore, Milano.
- Morin Edgar (1993): *La conoscenza della conoscenza*. Feltrinelli, Milano.
- O'Brien Daniel (1996): *Clint Eastwood: film-maker*. B.T. Batsford, London.
- Parker John R. (2017): *The Russia House of Ideas: An Interview with Russian Comics Publisher Bubble*. "Comics Alliance", 31 March. <https://comicsalliance.com/bubble-comics-interview/> [accesso: 28.07.2025].
- Piga Emanuela (2014): *Mediamorfosi del romanzo popolare: dal Feuilleton al Serial tv*. "Between", vol. 4, n. 8. <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1374/2331> [accesso: 28.07.2025].
- Politi Gloria (2025): *Major Grom 1939, un eroe sovietico. Strategie narrative e identitarie nell'universo crossmediale di Bubble editore*. In: *Animazione, fumetti e graphic novel nei paesi slavi*. A cura di A. Ajres. Accademia University Press, Torino, pp. 71–84.
- Saduov Ruslan T. (2019): *Opyt severoamerikanskoj komiks-industrii v organizacii proizvodstva sovremennogo rossijskogo massovogo komiksa*. "Studia Litterarum", vol. 4, n. 1, pp. 274–285.
- Schaeffer Jean-Marie (2005): *Quelles vérités pour quelles fictions?* "L'Homme", 3–4, n. 175–176, pp. 19–36.
- Trofim Oleg (2021): *Major Grom: Čumnoj Doktor*. Bubble Studios, Moskva.
- Trofim Oleg (2023): *Grom: Trudnoe detstvo*. Bubble Studios, Plus Studio, Moskva.
- Trofim Oleg (2024): *Major Grom:Igra*. Bubble Studios, Plus Studio, Moskva.
- Volkov Aleksej, Gorbut Aleksej, Martinovič Natal'ja (2019): *Major Grom 1939*. Bubble Studios, Moskva.
- Volkov Aleksej (2021): *Major Grom*. Bubble Studios, Moskva.


Abstrakt

Serialowi superbohaterowie: *Major Grom* i tworzenie postsowieckiego mitu narodowego

Koncepcja „serii” stała się centralnym punktem badań nad współczesnymi formami narracji, szczególnie w mediach wizualnych, takich jak film, telewizja i komiks. Badania prowadzone w ramach zachodniej teorii mediów uwypukliły napięcie między elementami powtarzalnymi a ich wariantami, a także znaczenie struktur rekurencyjnych, które organizują złożone narracje wizualne. We współczesnym komiksie rosyjskim – zwłaszcza w serii *Major Grom* – format epizodyczny nabiera odrębnych cech, łącząc elementy zachodniego modelu superbohatera z konstrukcją postsowieckiego imaginarijnego narodowego. Niniejszy artykuł analizuje funkcjonowanie formy serialnej w *Majorze Gromie*, rozumianej zarówno jako praktyka kulturowa, jak i sposób produkcji. Koncentruje się na napięciach między strukturą epizodyczną, nadrzędną narracją oraz procesami mitotwórczymi.

Słowa kluczowe: seria, struktura epizodyczna, *Major Grom*, komiksy, mitotwórstwo

Marco Arnaudo

INDIANA UNIVERSITY
e-mail: marnaudo@indiana.edu
 <https://orcid.org/0000-0001-9063-2367>

La poetica del frammento nel librogame italiano

Abstract

The Poetics of the Fragment in Italian Gamebooks

This article discusses the tension between textual fragment and narrative unity in the gamebook genre while focusing on Italian texts. After a theoretical and historical introduction about gamebooks, we analyze significant examples like *Il presidente del consiglio... sei tu!* (*You Are the Prime Minister!*), where the multiplicity of reading paths functions as a metaphor for political opportunism, and *Due delitti per un computer* (*Two Murders for a Computer*), whose reading options are fully mapped for the reader beforehand. We then talk about branching comics, a genre pioneered by Italians, where the clear demarcations of the panels further increase the impression of a fragmentary storyworld. *L'uomo Scottecs e l'ultimo giorno del mondo* (*Scottecs Man and the Last Day of the World*) by Sio and *Analwizards* by David and William Genchi showcase very experimental uses of the visual fragment, while the series *Grafomante*, which includes blank spaces that the reader is expected to fill in with drawings, presents a case where visual fragments are reconciled and connected during the reading process.

Key words: gamebooks, interactive fiction, game theory, narratology, Italian culture

Parole chiave: librogame, narrativa interattiva, teoria dei giochi, narratologia, cultura italiana

I libri con molteplici percorsi di lettura, su cui Borges fantasticò nel *Giardino dei sentieri che si biforcano* (1941), hanno una tradizione antica ma sporadica che parte dall'*I Ching* e ha esempi significativi nei libri divinatori del Rinascimento italiano, come nel *Libro delle sorti* (1482) di Lorenzo Spirito Gualteri. Nel Novecento, Calvino ha corteggiato ma non attuato l'idea di un testo mobile nel *Castello dei destini incrociati* (1973), in cui la permutabilità generata dal mazzo dei tarocchi viene poi cementata in una serie di storie lineari. Più oltre è andato Raymond Queneau, con testi effettivamente interattivi e multicorsali come *Cent mille milliards de poèmes* (1961) e *Un conte à votre façon* (1969).

Il Novecento ha però apportato due innovazioni drammatiche all'intuizione del testo che si biforca: da alto e sperimentale, come negli esempi sopra, lo ha reso popolare e di intrattenimento; da rarità e anomalia, lo ha reso genere praticato in migliaia di testi. Questo è avvenuto tramite l'esplosione negli anni Ottanta del *gamebook*, noto in Italia come "librogame" dal nome datogli dalla casa editrice E. Elle di Trieste, che ne fu il più importante promotore. Le serie fondamentali per la diffusione di testi interattivi furono l'americana *Choose Your Own Adventure* (1979–1998), con storie giovanili e strutturate ad albero, e l'inglese *Fighting Fantasy* (1982–1995), che aggiunse l'idea di meccaniche di gioco come tiri di dadi, inventario e punteggi. Queste due serie ispirarono un numero immenso di epigoni anglofoni, i cui testi vennero tradotti internazionalmente (compreso in Giappone) e portarono presto autori francesi e tedeschi a seguirne le orme. Nella prima generazione del librogame, gli italiani rimasero invece in posizione periferica. Schiacciati dalla massiccia mole di testi tradotti soprattutto da E. Elle, i librogame italiani furono pochi e di poca visibilità. Un caso paradossale ma paradigmatico fu la serie *Galactic Foundation Games* (otto volumi, 1992), scritta da Leonardo Felician e basata sulle opere di Asimov. Pubblicata dalla grande casa editrice Mondadori, avrebbe potuto essere il trampolino di lancio del librogame italiano, se non fosse che l'editore manipolò le copertine e i testi interni in modo da far apparire Asimov come autore e Felician come curatore!

D'altra parte, la natura occasionale e libera da vincoli di collana del primo librogame italiano permise agli autori di sperimentare con una certa libertà. Privati di un facile accesso al pubblico principale del periodo, che era giovanile, gli italiani poterono permettersi di rivolgere i loro librogame a lettori adulti. Quando nel ventunesimo secolo anche il librogame internazionale si spostò in direzione di testi più lunghi, complessi e rivolti ad adulti (Salter 2014: 17–18), la cultura di fan e autori italiani era ampiamente preparata a unirsi al trend.

Ma cosa c'entra tutto questo con la poetica del frammento di cui parla il mio titolo? Diversamente da una storia interattiva digitale, in cui le animazioni possono mascherare le pause di caricamento e creare un'illusione di continuità, il librogame, in quanto forma analogica, è sempre suddiviso per sezioni chiaramente delimitate ed etichettate (Arnaudo 2023). Se il testo mi consente di scegliere se andare

a destra (alla sezione 20) o sinistra (alla sezione 71), mi deve anche mettere nelle condizioni di poter identificare esattamente dove queste sezioni si trovino e dove inizino e finiscano. I blocchi della storia sono dunque messi in perfetta evidenza, etichettati (di solito numericamente) e separati graficamente l'uno dall'altro. Nella doppia pagina abbracciata dallo sguardo di chi legge, se ne vedranno dunque diversi, e spesso anche sei o sette. La natura strutturalmente frammentaria del testo, fatto per blocchi separati giustapposti sulla pagina, è per questo sempre avvertibile. La storia potrà anche avere continuità e fluidità nella mente del lettore, ma questo non annulla il fatto che il processo di lettura funziona come una sequenza di balzi da un blocco isolato di testo all'altro, senza che mai si annulli la frammentarietà del testo fisico in cui ci si muove. Come sa qualsiasi lettore di librogame che abbia perso il segno nel passare da una sezione all'altra, la frammentarietà è un fattore sempre a rischio di prendere il sopravvento sull'esperienza narrativa. D'altra parte, il piacere del librogame deve risiedere proprio nel navigare in questo mare di frammenti, o il lettore starebbe invece leggendo un testo lineare.

La frammentarietà del librogame è poi di un tipo molto particolare, perché non prelude a un insieme unico e definito ma instaura piuttosto una gamma di "interi" tutti ugualmente validi. Se rompo un vaso, lo posso ricomporre come era dai suoi cocci. Tale processo ha un equivalente letterario in *Cain's Jawbone* (1934) di Edward "Torquemada" Mathers, un giallo le cui pagine sono state messe fuori ordine ma a cui soggiace una storia precisa che va ritrovata. In un librogame invece una sequenza di blocchi narrativi può portare a trovare un tesoro e vivere tra gli agi, e un'altra a venire divorato da un drago. Quale tra queste è quella *corretta*? Semplice: nessuna delle due, o entrambe. Nessuna sequenza narrativa, e dunque nessuna ricomposizione di frammenti, possiede un maggior o minor grado di verità rispetto alla realtà rappresentata. Più che un vaso rotto, la frammentarietà del librogame ricorda allora quella del tangram, i cui pezzi possono venire riarrangiati per costruire figure ugualmente valide.

Ciò stabilito, passiamo a vedere come alcuni autori italiani si siano rapportati con la natura intrinsecamente frammentaria del librogame. Non si tratterà dunque di fare una storia completa del librogame italiano, il che esulerebbe di molto dal nostro intento, ma di concentrarsi su pochi esempi che siano in qualche maniera particolari per creatività ed efficacia, dimostrando nel contempo il potenziale espressivo di questa forma letteraria.

Possiamo partire da *Il presidente del consiglio... sei tu!* del 1987, pubblicato da Mondadori e con copertina di Forattini, a firma di una o più persone celate dietro le iniziali "G&L". Nelle stesse settimane uscì anche un altro librogame italiano, *In cerca di fortuna* di Andrea Angiolino per la piccola casa editrice Ripostes. I due testi possono contendersi il titolo di primo librogame italiano, ma non c'è dubbio che fu il primo a ottenere maggior impatto e circolazione.

Il presidente del consiglio... sei tu! dimostra sin nel titolo la filiazione da modelli stranieri, facendo eco allo slogan “YOU are the hero!” della famosissima serie inglese *Fighting Fantasy*. Nell’esecuzione, però, il testo entra a fondo nella cultura italiana del momento. Scritto al presente e alla seconda persona, *Il presidente del consiglio* presuppone un protagonista indefinito ma grammaticalmente maschile che decide di lanciarsi nell’arena della politica italiana. Il target è chiaramente adulto, perché invece di sconfiggere maghi e trafugare tesori, come era tipico del librogame degli anni Ottanta, il protagonista prende posizione su questioni quali il caso Tortora, il dirottamento del volo Pan Am 73, un decreto sulle accise, o l’entrata della Turchia nella Comunità Europea.

La prima scelta chiede al protagonista di unirsi a un “partito di maggioranza” (la DC) o uno “di minoranza” (il PCI). Fin da subito, dunque, la struttura frammentata del librogame permette di riflettere nel testo la natura dicotomica della politica italiana ai tempi della Prima Repubblica. Un elemento satirico più sottile emerge considerando che la scelta che il lettore opera non si basa su alcuna posizione ideologica o morale del protagonista, il quale, su questo aspetto, rimane del tutto opaco. Lungo la vicenda nulla ci obbliga poi a seguire una certa strada, e il sistema di bivi consente infatti di fare scelte animate dal puro senso tattico, dal desiderio di potere e successo, e con la possibilità di cambiare schieramento quando sembrasse profittevole. Il quadro politico che ne esce è dunque uno di completo opportunismo e agnosticismo etico, che il lettore viene a sperimentare in forma più profonda grazie alla perfetta equivalenza di tutti i percorsi di lettura consentiti.

I librogame degli anni successivi seguono più da presso modelli stranieri sia per genere che concezione e struttura. Abbiamo già accennato a *In cerca di fortuna* di Angiolino, avventura fantasy classica anche se ambientata in uno scenario mediterraneo, e ai librogame fantascientifici di Felician, camuffati da testi di Asimov. Quest’ombra lunga degli stranieri continuerà a pesare tematicamente e strutturalmente. Pensiamo al librogiooco educativo *Il mistero del corvo d’argento* (1991) di Jacques Le Goff e Salvatore Baffo, che è scritto con la struttura lineare della serie *TutorTexts* e reca solo il nome di Le Goff in copertina, o al librogame giovanile *Alla ricerca della megafragola* (1989) di Davide Toffolo, scritto come seguito dei volumi della serie *Which Way Books*, di cui segue il modello generale.

Nella prima stagione del librogame, resta invece notevole per tema italiano e innovazione strutturale il romanzo *Due delitti per un computer* (1996) di Maria Adele Garavaglia. Il testo è punteggiato di riferimenti alla letteratura italiana, a partire da un incipit di marca collodiana (“-Un libro gioco? - mi chiederai tra il divertito e lo scandalizzato”) per arrivare a molti echi da Calvino, con titoli di sezione quali “Se un mattino d’autunno”. Di nuovo quella letteratura interattiva e potenziale che Calvino aveva solo costeggiato, un librogame moderno riesce invece ad attualizzare. *Due delitti per un computer*, che è sia un giallo che una satira dell’amministrazione

scolastica italiana, permette di navigare un albero di autentiche opzioni narrative, e lo fa con curiose innovazioni strutturali. La vicenda è scissa in tre macrosezioni separate, da leggere in ordine, ma entro le quali è possibile operare scelte di lettura. Un'innovazione significativa nel librogame italiano è la presenza di titoli all'inizio di ogni sezione (è più comune porvi solo un'indicazione numerica). Se questi titoli danno al testo un aspetto più tradizionalmente letterario, incorniciano anche graficamente ogni frammento, ponendo in ulteriore rilievo la struttura per blocchi giustapposti del testo. Assolutamente insolita nella storia del librogame è la presenza di una mappa testuale al termine di ogni sezione, che mostra come ogni blocco del testo sia collegato con gli altri. Queste mappe forniscono al lettore un completo controllo sulla navigazione del testo, consentendo di percorrerlo in grande libertà e scegliendo a quali filoni narrativi dare priorità. Il senso di avventura che il librogame può generare, gettandoci in un labirinto testuale sconosciuto, viene sostituito da un apprezzamento più posato per la disposizione dei blocchi narrativi. Soprattutto, questa mappa visualizza la natura paradossale e frammentaria del testo del librogame, con unità narrative graficamente separate ma tenute concettualmente insieme dalle indicazioni di lettura, che la mappa rende qui con linee di congiunzione. Mappe complete di questo tipo rimangono un'assoluta rarità nel librogame internazionale, ma ne abbiamo un altro esempio nel fumettogame italiano *Tango* (2021) di Fulvio Risuleo e Antonio Pronostico.

Sarà comunque nel librogame recente che troveremo i più interessanti esempi di innovazione strutturale. In Italia, come nel resto del mondo, il mercato del librogame entrò in crisi negli anni Novanta (Gideon). Quando riemerse negli anni 2010, si era trasformato da genere di massa e soprattutto per adolescenti in genere che poteva includere anche testi diretti ad adulti e per questo più sperimentali. In questo nuovo panorama, gli autori italiani hanno ideato metodi insoliti di mettere in discussione il rapporto tra unità e frammento tipico del librogame. Un caso eclatante si trova nei cinque volumi della serie *Escape Book* (2019–2023) di Leonardo Lupo (pseudonimo di Simone Laudiero, Fabrizio Luisi e Pier Mauro Tamburini), in cui molte sezioni sono stampate sottosopra e presentate accanto a sezioni orientate tradizionalmente. L'insanabile frammentarietà del testo non potrebbe essere più marcata.

Per assicurare continuità narrativa lungo tutti i filoni, poi, il librogame classico ha impiegato la presenza di un protagonista costante con cui il lettore si identifica. Non importa che tu sia il presidente del consiglio o un elfo fantasy, ma importa moltissimo che tu sia sempre quella persona e che le sue avventure siano il tratto unificante dietro a ogni biforcazione.

Jekyll e Hyde (2019) di Marco Zamanni e Enrico Corso adatta invece il testo classico di Stevenson in un librogame il cui protagonista è internamente scisso. Il lettore interpreta il ruolo del dottor Jekyll, il quale sta cercando un modo per liberarsi della

personalità nefasta di Hyde. Il testo è costruito dalla prospettiva di Jekyll ma punteggiato da frasi in corsivo in cui la voce di Hyde ci minaccia, tenta, lusinga e manipola. L'influenza di Hyde su Jekyll viene resa in termini ludici da un punteggio apposito, che aumenta quando noi, lettori, compiamo azioni troppo consone alla personalità di Hyde. Se questo punteggio sale troppo, la mente di Jekyll viene anientata e si perde la partita. Raccontare questa storia interattiva in un librogame piuttosto che, per esempio, in un videogioco o un audiolibro, ha il vantaggio che la forma grafica del testo, fatto di frammenti testuali posti davanti agli occhi del lettore, amplifica simbolicamente la condizione interiore di Jekyll. L'una e l'altra si sostanziano di una tensione dinamica tra desiderio di unità e rischio di sfaldamento tra tensioni contrastanti.

Ancora più lontano vanno *Inferno* (2021) di Alberto Orsini e *L'odore della pioggia* (2022) di Matteo Zaggia. Il primo è un adattamento della prima cantica dantesca in forma di librogame, il secondo una vicenda di spionaggio ambientata ai tempi della Guerra Fredda. I testi hanno la caratteristica di obbligare il lettore a interpretare i ruoli di due personaggi differenti: in *Inferno*, quello di Dante e del suo fratello Francesco; nell'altro, quello di un uomo e una donna che operano l'uno contro l'altra in una trama di spionaggio. I testi sono suddivisi fisicamente e graficamente per raggruppamenti distinti, per cui per un periodo ci si muove per un "capitolo" fatto di paragrafi dedicati al personaggio A, e quando si raggiunge un determinato punto si procede al "capitolo" dedicato al personaggio B, e così via. L'effetto è particolarmente relativizzante e straniante in *L'odore della pioggia*, perché i due protagonisti sono avversari e dunque ci troviamo a dover agire contro il personaggio che noi stessi avevamo interpretato sino a poc'anzi – insomma, contro noi stessi.

Tra le migliaia di librigame anglosassoni pubblicati a partire sin dagli anni Settanta, il procedimento che porta a saltare tra la prospettiva di molteplici personaggi è rarissima. Dopo quasi 40 anni di letture, l'unico esempio che io conosca è *An X-cellent Death* (1987) di Kate Novak, in cui la lettura passa attraverso la prospettiva di quattro supereroi. Persino in questo caso, le vicende dei protagonisti appaiono più coese grazie alla mescolanza nel testo dei paragrafi attinenti a ognuno – una soluzione molto diversa dal raggruppamento in "capitoli" visto sopra. Nel panorama molto meno prolifico del librogame italiano, dunque, il testo poliprospectico ha una presenza relativa assai più grande.

Nessuna considerazione del librogame italiano sarebbe poi completa se non si esaminasse anche la variante del fumettogame, che furono gli italiani Bruno Concina e Giorgio Cavazzano a inventare con la storia *Topolino e il segreto del Castello* (1985). Il discorso della frammentarietà si fa qui ancora più forte, perché le vignette, con il loro contenuto evidente e le loro delimitazioni nette per linee di cornice, presentano ancora più ovviamente la compresenza di unità separate che sta al lettore mettere insieme in una storia. Non a caso, anche nel fumettogame diversi

autori italiani hanno applicato idee sperimentali e inconsuete rispetto al discorso di frammento e unità.

Sio, autore di fumetti demenziali e dei fumettigame *Johnnyfer Jaypegg e il tesoro degli alieni commestibili* (2016) e *Johnnyfer Jaypegg e il mistero dei tre corgi* (2020), ha creato un'originalissima tensione tra linee di lettura nel fumettogame *L'uomo Scottecs e l'ultimo giorno del mondo* (2010). Ogni pagina presenta una griglia rigorosamente di quattro strisce di tre vignette l'una, a colpo d'occhio in un'organizzazione rigidissima in cui ogni frammento trova il suo posto e tutto appare ben ordinato. Se non fosse che dopo aver letto la prima vignetta della prima pagina, che dice semplicemente "Introduzione", la seconda, subito a destra, contiene un pupazetto che ci accusa di non avere capito niente e ci spiega che il fumetto va letto in verticale. Solo a quel punto ci accorgiamo che le quattro vignette all'inizio di ogni riga sono collegate da una linea nera verticale, esattamente come le unità della mappa testuale di *Due delitti per un computer*. Quelle vignette, lette in verticale, formano la storia principale del titolo. Ma come intendere allora le restanti due vignette di ogni riga, che comprendono due terzi del testo? Ognuna di esse è una gag, una strip autonoma, una ministoria autoconclusiva che condivide la prima vignetta con la storia da leggere in verticale. La relativizzazione tra la storia principale e queste storie periferiche diventa dunque assoluta. Ogni vignetta della storia principale include un bivio implicito e funziona come frammento che appartiene a due storie. È poi visivamente impossibile leggere la storia principale (che si dipana per più pagine) ignorando le storie che fisicamente si diramano da essa e riempiono la maggior parte del testo. Ogni senso di unità viene a perdersi, e solo con sforzo non triviale possiamo cercare di recuperare la vicenda promessa dal titolo.

Un diverso gioco tra insieme e frammento si trova nel fumettogame *Analwizards* di David e William Genchi (2023). Il titolo già ci assicura che si tratta di un testo per adulti, come sarà poi confermato dai contenuti erotici e orrificici. Questo fumettogame indica percorsi di lettura tramite frecce che dipartono dalle varie vignette, in una sorta di vero e proprio labirinto visivo. Quello che rende particolarmente forte il senso di frammento è il grande formato del volume, con pagine che possono contenere anche 30 o 40 piccole vignette in sequenze dall'ordine e dalla direzione imprevedibili. Seguire un filone narrativo vuol dire dunque farsi strada costantemente tra una ridda di vignette che, pur non pertinenti, *sono lì*, affollano la periferia del nostro campo visivo e minacciano continuamente di farci perdere il filo della lettura. Il rapporto tra frammento e storia risulta dunque tutto sbilanciato a favore del primo, in un ribaltamento del funzionamento comune del librogame.

Un ultimo e notevolissimo esperimento è messo in atto nei volumi *Grafomante all'arrembaggio!* (2022) e *Grafomante con delitto!* (2023) di Roberto Bucciarelli e Lorenzo Gherardi. I due volumi includono storie a bivi, come è tipico del librogame,

ma alcune sezioni sono lasciate volutamente in bianco. In certi punti della storia, il testo ci dice di riempire quegli spazi col disegno di certi soggetti, per esempio un volto umano, o aggiungendo le lancette al quadrante di un orologio. Ciò fatto, il testo ci dirà come proseguire in base a ciò che abbiamo disegnato.

Mentre il librogame in genere esplicita le scelte disponibili (“se vai a destra / se vai a sinistra”), il sistema *Grafomante* permette di mantenere il più completo riserbo rispetto alle direzioni che il testo può prendere. Riguardo al nostro discorso, abbiamo inoltre un testo che rimedia alla propria frammentarietà. Guardando il libro prima di leggerlo, il suo aspetto è senza dubbio incompleto, con pagine e illustrazioni parzialmente vuote. Mentre interagiamo col libro, le illustrazioni vengono completate e gli spazi bianchi riempiti, creando così una maggior continuità visiva tra le porzioni di testo intorno a quegli spazi. Il processo di lettura e interazione riduce insomma la frammentarietà del testo, ma nel farlo distrugge anche la sua giocabilità. Se altri tipi di librogame si possono leggere e rileggere molte volte, esplorando diverse sequenze di frammenti, i *Grafomante* possono venire giocati una volta sola. Una volta che leggendo e disegnando si sia rimossa la loro frammentarietà, essi diventano semplici libri, e non più game.

Bibliografia

- Angiolino Andrea (1987): *In cerca di fortuna*. Ripostes, Giffoni Valle Piana (SA).
- Arnaudo Marco (2023): *Studying Gamebooks: A Framework for Analysis*. “Analog Game Studies” 10.2. <https://analoggamestudies.org/2023/09/studying-gamebooks-a-framework-for-analysis/> [accesso: 17.05.2024].
- Borges Jorge (2015): *Finzioni*. Adelphi, Milano.
- Bucciarelli Roberto, Gherardi Lorenzo (2023): *Grafomante con delitto!* Dracomaca, Cremona.
- Bucciarelli Roberto, Gherardi Lorenzo (2022): *Grafomante all'arrembaggio!* Dracomaca, Cremona.
- Calvino Italo (1973): *Il castello dei destini incrociati*. Franco Maria Ricci, Fontanelato (PR).
- Concina Bruno, Cavazzano Giorgio (1985): *Topolino e il segreto del castello*. “Topolino” n. 1565. Mondadori, Milano.
- Felician Leonardo (1992): *L'esodo su Terminus*. Mondadori, Milano.
- Garavaglia M. Adele (1996): *Due delitti per un computer*. Mursia, Milano.
- G&L (1987): *Il presidente del consiglio... sei tu!* Mondadori, Milano.
- Genchi David e William (2023): *Analwizards*. Hollow Press, Foggia.

- Gideon (2021): *The Life and Death of Gamebooks*. "Awesome Lies". <https://awesome-liesblog.wordpress.com/2021/08/27/the-life-and-death-of-gamebooks/?fbclid=IwAR2eX5zvnH3iT5gWQh-etbkdVbxRSe8ePG8-rSc3zLP2zS39vb0IhK2hFsQ> [accesso: 15.05.2024].
- Gualteri Lorenzo S. (1482 [1983]): *Libro di sorti*. Volumnia, Perugia.
- Le Goff Jacques, Baffo Salvatore (1991): *Il mistero del corvo d'argento*. Giunti, Milano.
- Lupo Leonardo (2019): *La prigioniera degli orrori. Escape book*. Il battello a vapore, Milano.
- Mathers Ernest (1934): *Cain's Jawbone*. Victor Gollancz Ltd, Londra.
- Novak Kate (1987): *An X-cellent Death*. TSR, Lake Geneva (WI).
- Orsini Alberto (2012): *Inferno*. Watson, Roma.
- Queneau Raymond (1982): *Un conte à votre façon*. KickShaws, Parigi.
- Queneau Raymond (1961): *Cent mille milliards de poèmes*. Gallimard, Parigi.
- Risuleo Fulvio, Pronostico Antonio (2021): *Tango*. Coconino Press, Roma.
- Salter Anastasia (2014): *What Is Your Quest?: From Adventure Games to Interactive Books*. University of Iowa Press, Iowa City.
- Sio (2022): *L'uomo Scottecs e l'ultimo giorno del mondo*. In: Idem: *Questo è un libro con i fumetti di Sio: 2009–2014*. Shockdom, Brescia, pp. 111–34.
- Sio (2020): *Johnnyfer Jaypegg e il mistero dei tre corgi*. Panini, Bologna.
- Sio (2016): *Johnnyfer Jaypegg e il tesoro degli alieni commestibili*. Panini, Bologna.
- Toffolo Davide (1989): *Alla ricerca della megafragola*. Piccoli, Milano.
- Zaggia Matteo (2022): *L'odore della pioggia*. Vincent Books, Imola (BO).
- Zamanni Marco e Corso Enrico (2019): *Jekyll e Hyde*. Watson, Roma.

Abstrakt

Poetyka fragmentu we włoskich książkach-grach

Niniejszy artykuł omawia napięcie między fragmentem tekstu a jednością narracji w gatunku książek-gier, koncentrując się na tekstach włoskich. Po teoretycznym i historycznym wprowadzeniu do książek-gier, analizujemy znaczące przykłady, takie jak „Il presidente del consiglio... sei tu!” (*Jesteś premierem!*), w którym wielość ścieżek lektury funkcjonuje jako metafora politycznego oportunizmu, oraz „Due delitti per un computer” (*Dwa morderstwa dla komputera*), w którym opcje lektury są w pełni z góry zaplanowane dla czytelnika. Następnie omawiamy komiksy o strukturze rozgałęzionej – gatunek zapoczątkowany przez Włochów – w których wyraźne rozgraniczenie kadrów dodatkowo potęguje wrażenie fragmentarycznego świata przedstawionego. „L'uomo Scottecs e l'ultimo giorno del mondo” (*Człowiek Scottecsa i ostatni dzień świata*) autorstwa Sio oraz „Analwizards” Davida i Williama Genchi prezentują bardzo eksperymentalne wykorzystanie fragmentu wizualnego, natomiast seria „Grafomante”, zawierająca

puste miejsca przeznaczone do uzupełnienia przez czytelnika rysunkami, przedstawia przypadek, w którym fragmenty wizualne zostają połączone i zintegrowane w trakcie lektury.

Słowa kluczowe: książki-gry, fikcja interaktywna, teoria gier, narratologia, kultura włoska

Szymon Wróbel

„ARTES LIBERALES”, UNIWERSYTET WARSZAWSKI
e-mail: wrobelsz@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-2764-5648>

Nieświadomość ekranu albo zatarcie materialności

Abstract

Screen Unconsciousness or the Obliteration of Materiality

As we often hear, what is at stake in the transition from a paper book to a digital tool is a transformation from the material world to the virtual world and from the Symbolic to the Imaginary. The tacit assumption behind these both claims is that the material and the virtual constitute two opposing dimensions, and that the virtual is synonymous with the immaterial. In this text, drawing on the writings of Byung-Chul Han, Jacques Lacan, and Giorgio Agamben, I argue that both these assumptions are false. First, I attempt to determine what the screen's mirror is. What is the screen-mirror that no one sees even though everyone constantly looks at it? Is the function of the mirror to double or to annihilate the seer? Second, I ask a question about who is seen on the screen. Is the spectacle of the projected world seen, or are we instead drawn, sucked into the screen's interior? Third, and finally, I consider the problem of the screen's materiality and its obliteration. Is the magic of digital devices not about staging the disappearance of their own materiality? And is the description of this invisible materiality limited to describing the conditions of representation, presentation, or disclosure of the image? The answers to these three questions are intended to lead me to formulate theses about what I call the "screen unconscious."

Key words: screen, book, mirror, materiality, unconsciousness, veil

Słowa kluczowe: ekran, książka, lustro, materialność, nieświadomość, zasłona

Lustro, ekran, dotyk

Wszystkie nasze sądy na temat ekranu balansują pomiędzy redukcją funkcji ekranu do jednostki emitującej obrazy i słowa, filmy i informacje, generowane w innych bardziej podstawowych urządzeniach oraz pokusą nadania ekranowi cudownych mocy, bliskich boskiemu *causa sui*, czegoś, co powstało samo w sobie i dla siebie, czegoś, z czego wyłania się rzeczywistość niczym kosmos na skutek interwencji Boga. W mojej interpretacji zarówno strategia redukcjonistyczna, jak ta, która nadaje ekranowi omnipotencję, będą traktowane jako dwie fałszywe opcje intelektualne, zagrażające albo osłabieniem funkcji ekranu, albo ich wyniesieniem do rangi mocy boskich. Celem tego tekstu jest zatem próba odnalezienia właściwej perspektywy rozumienia ekranu. Tę perspektywę nazywam materialistyczną koncepcją ekranu.

Zacznijmy od banału. Wszyscy żyjący w epoce cyfrowej spędzamy wiele godzin, jeśli nie całe dni, naprzeciw ekranu lub nawet wielu ekranów, które już dawno temu zostały oswojone i są traktowane jako konieczne, a nawet często pożądane elementy otoczenia. Ponadto już jakiś czas temu stały się one niewidzialne. Nie chodzi tylko o wykorzystanie projektorów laserowych, które na ścianach naszych mieszkań przywołują magię kina, chodzi raczej o to, że ekrany stały się niewidocznym miejscem wyłaniania się hiperrzeczywistości w naszym materialnym świecie codziennej rzeczywistości-oczywistości. Ekran to miejsce wyłonienia się magii innego świata w banale naszego życia. Jest jednak pewna cena tej magii. Otóż miejsce wyłonienia się nowego świata „na ekranie” ukryło swoją materialność, stało się dziwną szczeliną w trywialności świata rzeczy prostych, w obrębie których i między którymi wychodzą i materializują się duchy świata transcendentnego wobec przestrzeni naszego mieszkania.

Łyżka jest widzialna, ponieważ pozwala oddziaływać na materialną rzeczywistość; łyżka, nawet jeśli znika, jest stale pod ręką. Inaczej ekran, który musi się schować, by zacząć działać. To dziwne zjawianie się duchów w naszym domu wymaga zrozumienia, tj. domaga się polowania nie tyle na duchy, ile maszynę do generowania fałszywych duchów i fałszywych zjaw. Walter Benjamin w *Pasażach* wyrokował, że mieszczanin w swej „norze” pragnie zachować atmosferę iluzji, stąd potrzebuje nieustannych fantasmagorii wnętrza mieszkalnego. Mieszkanie dla człowieka prywatnego staje się całym wszechświatem, futerałem służącym do gromadzenia wszystkiego, co przeszłe, a jego salon to „łoża w teatrze świata”. Jednak nawet Benjamin nie przewidział, że w tym mieszkaniu ekran stanie się tak żarłoczny i przeistoczy się w peryskop świata naszej intymności, ale też stanie się jedyną rzeczywistością, z którą przedmiotom użytku materialnego będzie coraz trudniej rywalizować (zob. Benjamin 2005: 241–258).

Francesco Casetti twierdzi, że dopiero na początku XIX wieku słowo „ekran” zostało powiązane z procesem ściśle optycznym, w związku z pojawieniem się okularów takich jak *fantasmagoria* (Casetti 2019: 8). Na poparcie tego twierdzenia odwołuje się on do „pierwszego ściśle optycznego pojawienia się znaczenia tego słowa *ekran*” (Casetti 2019: 8). Dwa zawiadomienia, pochodzące ze stycznia 1802 roku, informują o „przezroczystej powierzchni używanej jako *phantasmagoria*” (Casetti 2019: 9), której patent został zarejestrowany kilka miesięcy wcześniej. Nie jesteśmy zdziwieni tym patentem i tym nowym znaczeniem tego słowa, które od tej chwili okaże się w naszej kulturze wiodące.

Ekran zatem okaże się fantasmagorią, tj. miejscem wyłaniania się gry pozorów, które staną się rzeczywistością. Ta fałszywa moc generowania rzeczywistości przez ekran domaga się demaskacji, tj. przyłapania na procesie dematerializacji nie tylko dlatego, że daje nam złudne poczucie realności i bliskości świata, ale dlatego, że dostarcza nam równie fałszywego poczucia natychmiastowego dostępu do świata. Jak że łatwo zapominamy o mediacji, tj. o tym, że między nami a światem jest urządzenie cyfrowe. To urządzenie obdarza nas fałszywym poczuciem omnipotencji. Nawet nie w tym sensie, że zwielokrotnia nasze poczucie sprawstwa, ale w tym, że pozwala nam wejść w świat, tj. hojnie obdarza nas światem stworzonym dla nas właśnie. W istocie sprawy mają się zupełnie inaczej. Podczas elektronicznej mediacji to my jesteśmy eksplorowani i używani jako zasób danych, a nie traktowani jako podmiot-użytkownik dane lub informacje zbierający lub tym bardziej podmiot-podróżnik eksplorujący świat (Zuboff 2021).

Z ekranem jest inaczej niż z lustrem. Patrząc w lustro, mamy poczucie podwojenia. Faza lustrzana – wedle Jacques’a Lacana – to faza rywalizacji pomiędzy obrazem w lustrze i odczuciem ciała, które piętnuje nas rozkoszą i bólem. Stąd oczywista konfuzja ontologiczna: czy jestem tam, gdzie się widzę i z czym nakazuje się mi zidentyfikować świat społeczny, czy też jestem tam, gdzie doznaję samopobudzenia (Lacan 2006)? Ekran działa inaczej, ekran niczego nie podwaja, a wszystko – niczym czarna dziura – zasysa, wszystko wchłania i niczemu nie pozwala się oderwać. Czyżby ekran obdarzony był mocą zniewalającą, grawitującą i obezwładniającą? Z czego ta dziwna moc wynika?

Byung-Chul Han twierdzi, że idea cyfrowości nakazuje przemyśleć i przebudować Lacanowską triadę: Realne – Wyobrażone – Symboliczne (Han, 2024). Wydaje się, że cyfrowość znosi Realne, problematyzuje Symboliczne i totalizuje Wyobrażeniowe. Han twierdzi, że smartfon, na przykład, funkcjonuje jako cyfrowe zwierciadło, przedłużenie fazy lustra. Ponadto dowodzi w tym kontekście, że ekran dotykowy różni się od obrazu przesłony (*ecran*), który broni nas przed spojrzeniem Innego. Moim zdaniem rzecz-ekran powinna być analizowana nie przez pryzmat zasłony, ale dotyk. Należy się jednak zgodzić, że ekran ochronny, ekran postrzegany jako parasol pozostaje w interesującym zwarciu i napięciu z ideą ekranu-wyświetlacza. Być może

ekran w pewnym momencie historii przestaje być meblem-przedmiotem, a staje się miejscem przejścia z jednego świata do drugiego.

Ekran dotykowy daje bowiem fałszywe wyobrażenie dotyku. Dotyk przecież jest zmysłem podstawowym w tym sensie, że jeśli słuch, wzrok, a nawet węch zawodzą, to dotyk pozostaje najbardziej pierwotnym sposobem reakcji na zewnętrzną rzeczywistość (Derrida 2005). Jednocześnie warto dodać, że dotyk funduje podmiot, który stanowi pochodną zakazu, ustanowienia prawa, a zatem granic dotykalności rzeczy (Nancy 2025). Dotyk jest funkcją imperatywu „nie dotykaj”. Nie byłoby impulsu dotyku, gdyby nie sfera niedotykalności. Jean-Luc Nancy twierdzi nawet, że dotyk jest pochodną dystansu i stanowienia społeczeństwa dystansu, a samo ciało jest pewną potencjalnością otwierającą pole warunków możliwości tego, co dotykalne. Ciało nie sposób traktować jako rzeczy, przedmiotu, obiektu, lecz raczej jako pojedynczość wystawioną na inną pojedynczość, napotkaną w ruchu wzajemnego dotykania się i jego ograniczeń.

Dokonajmy pierwszego podsumowania. Siła ekranu wynika nie tylko z logiki uwodzenia lub hipnotycznej siły osłabienia samokontroli i funkcji krytycznego myślenia, ale z fałszywej obietnicy udostępnienia dotykalności wszystkiego. Lustro ma moc fabrykowania naszej tożsamości, ekran obdarzony jest czymś więcej, mocą zasypywania nas darami bezszelestnie zasilającymi nasz mózg i głód dotyku naszych palców. To, co traktujemy jako dary, to jedynie błyskotliwe próby włamania do naszej sfery wewnętrznej, do twierdzy wewnętrznej naszej jaźni i naszej intymności, która w ten sposób staje się ekstymna i nie nasza. Lustro daje fałszywe poczucie podwojenia siebie w świecie, ekran daje coś znacznie bardziej podstępnego – fałszywe podwojenie świata w nas.

Matryca ontofaniczna, arche-ekran, interfejs

Zanim przejdziemy do właściwego wywodu, poczyńmy jeszcze kilka przedwstępnych uwag. Stéphane Vial w książce *Being and the Screen* formułuje interesującą postfenomenologię ekranu (Vial 2019). Spojrzenie Viala na ekran jest spojrzeniem projektanta. Autor proponuje, abyśmy myśleli o projektowaniu nie jako o wytwarzaniu bytów, ale raczej wytwarzaniu zdarzeń; a o technologii nie jak o rzeczach, które są, ale o tych rzeczach, które się zdarzają; wzdłuż trzech osi: ontofanicznej (efekt doświadczenia), kalimorficznej (efekt formalnego piękna) i socjoplastycznej (efekt społeczny). Vial przygotowuje studium filozofii technologii, które wykracza poza prostą fascynację (technofiliją) lub strach (technofobię). Jego zdaniem „rewolucja cyfrowa” jest nie tylko wydarzeniem technologicznym, ale przede wszystkim filozoficznym,

dokonuje bowiem przemiany katalogu bytów. Dla Viala technologia tworzy filozofię, a urządzenia cyfrowe materializują teorię i urzeczywistniają filozofię. Co to jednak oznacza? W jaki sposób technologie odmieniają filozofię?

Urządzenia techniczne stanowią „filozoficzne maszyny” wyznaczające warunki możliwości rzeczywistości. Więcej nawet, urządzenia są „generatorami rzeczywistości”. Generatory tego, co rzeczywiste, Vial nazywa „matrycami ontofanicznymi”. Rozumie je jako struktury percepcji *a priori*, które są historycznie dookreślone i kulturowo zmienne. Vial opiera się na pojęciu ontofanii, zgodnie z którym proces pojawiania się bytu jest stale warunkowany technologicznie. Technologie są zatem nie tylko narzędziami; są strukturami percepcji, a nawet całego pola doświadczenia. Metafizyka zawsze przesłaniała się – zdaniem Viala – substancjalistycznym postulatem, w istocie jednak istnienie jest wynikiem produkcji. Stąd kluczowe staje się pytanie: co się dzieje z naszym byciem-w-świecie w epoce bytów cyfrowych?

Mimo że Vial deklaruje, że jego projekt jest „medytacją nad materialnością technologiczną i percepcją”, a słowo „ekran” wykorzystuje w odniesieniu do dowolnego interfejsu cyfrowego, to jednak jego analiza jest analizą fundamentalną i ściśle fenomenologiczną, przypisującą ekranowi moc wytwarzania rzeczywistości (Vial 2019: 13–18). Warunki doświadczenia percepcyjnego są warunkowane przez cyfrowy system technologiczny, co rodzi cyfrową ontofanię. Z materialistycznego punktu widzenia to uprzywilejowanie doświadczenia i technologicznego uwarunkowania skutkuje pokusą przypisania ekranowi mocy ontologicznych. Twierdzę, że ontofania ekranu skutkuje metafizyką wirtualności, w ramach której każdy proces zdolny do symulowania zachowań przy użyciu programowania, niezależnie od fizycznego podłoża, na którym się opiera, staje się wirtualny. Wirtualność, w leksykonie Viala, to kluczowa i nie dość przemyślana kategoria. W rezultacie Vial pisze o „pamięci wirtualnej” w odniesieniu do abstrakcji zasobów pamięci, które są dostępne w danym adresie maszyny lub o „maszynie wirtualnej” w odniesieniu do wydajnego duplikatu rzeczywistej maszyny cyfrowej, który nie ma bezpośredniego odpowiednika dla żadnego rzeczywistego sprzętu. Vial zapomina, że wirtualność to coś więcej niż symulacja, amulacja czy duplikacja.

Slavoj Žižek ma absolutną rację, kiedy twierdzi, że pojęcie wirtualności należy przeciwstawić wszechobecnemu tematowi rzeczywistości wirtualnej. Dla radykalnych filozofów wirtualności pokroju Gillesa Deleuze’a nie liczy się rzeczywistość wirtualna, ale rzeczywistość wirtualności, która, w terminologii Lacana, jest Rzeczywistością. Sama w sobie rzeczywistość wirtualna jest raczej imitacją rzeczywistości, reprodukcją jej doświadczenia w sztucznym medium. Rzeczywistość wirtualności ponadto reprezentuje rzeczywistość materialności jako takiej, jej rzeczywiste skutki i konsekwencje (Žižek 2015).

Jednocześnie antropologia obrazu próbująca śledzić historyczno-kulturowe konfiguracje, które opanowywały „doświadczenia ekranowe”, wydaje się także niewy-

starczająca, szczególnie gdy próbuje się odwołać do „arche-ekranu” rozumianego jako temat muzyczny. „Arche-ekran” jest tematem, który nigdy nie przestaje się formować i przekształcać wraz ze swoimi prehistorycznymi i historycznymi wariacjami i poprzez nie. Arche-ekran – z tego punktu widzenia – to transhistoryczna zasada, która obejmuje funkcje czysto praktyczne, ale także prototypiczne, takie jak ekspozowanie i ukrywanie, ochrona i wyświetlanie, tj. operacje konstytutywne dla wszelkich ekranów.

Ekran stopniowo przeobrażały się ze sfery „domowej” do „światowej”, z ochronnej do wystawienniczej. Przez stulecia znaczenie słowa „ekran” (*skirmjan*) przenosiło pewną kluczową dwuznaczność jako tego urządzenia, które może oznaczać zarówno „ukrywanie”, jak i „ujawnianie”. Ta dwuznaczność została zatarta przez nieustanną „ekspozycję”, redukującą ekran do zwykłego „wyświetlacza”. Historia ekranu to historia wielkiej mutacji, przejścia od ekranu jako ukrycia i ochrony, do czystej ekspozycji, wpisanej w znaczenie słowa „wyświetlacz” (*display*). Zdaniem Mauro Carbone i Graziano Lingua archeologia pojęcia arche-ekranu ewoluowała od „dystansu” Lukrecjusza wobec pierwotnej słonecznej katastrofy oraz „apollinijskiego muru” Nietzschego chroniącego przed obrazem pra-bólu, przez estetyczne doświadczenie wzniosłości jako nadzmysłowego ekranu u Kanta, do rejestru „wyobrażeniowego”, tj. obrony przed rejestrem „rzeczywistego” u Lacana.

Dzisiaj zostajemy zatem z ekranem rozumianym jako *interface*, który tłumaczymy jako ‘styki’ lub ‘łączniki’, a nawet ‘złącze’ lub ‘gniazdo’. Wydaje nam się, że w ten sposób banalizujemy pojęcie ekranu. Nie jest to prawda, albowiem gniazdo to miejsce wtargnięcia w naszą przestrzeń życia obcych sił. Złącze to próg przekroczenia, jeśli nie złamanie kluczowej bariery oddzielającej nas od świata.

Plamka, nieobecność, niewygaszalność

W *Seminarium XI* zatytułowanym *Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy* Lacan argumentuje, że w procesie widzenia w głębi oka zarysowuje się obraz (*tableau*), jednak w rzeczywistości to „ja” jestem w tym obrazie (*tableau*), a nie obraz we mnie (Lacan 1973). W procesie widzenia to „ja” jestem widziany. Przedmiot unoszący się na falach rzeki przekształca swojego obserwatora w rozproszony, zagmatwany obiekt, który definiuje samego siebie jako *tache* – zbląkaną plamkę. Lacan argumentuje, że w spektaklu świata to my jesteśmy istotami oglądanymi, a nie podmiotami percepcji. Jednak nawet Lacan, który już wiedział, że należy przeciwstawić się fenomenologii percepcji, w obrębie której ciało powiązane jest ze światem za pomocą

sieci źródłowych znaczeń wyływających z percepcji rzeczy samych, nie przewidział skali redukcji podmiotu do owego *tableau*, do tego momentu „zbląkanej plamki”.

Dziś mózgi-organy wkraczają w epokę technologicznego zniewolenia. W tej epoce, epoce ekranu, mózg podłączamy do sieci elektronicznej, w której zamieszkujemy, zmieniając nieustannie swoje „chwilowe jaźnie”, niestałe pozycje użytkownika, coś, nazywa się coraz częściej *Quantified Self* [*Jaźń Zmierzona*], tj. jaźnią imaginującą, że nieustannie obserwuje na ekranie monitora wszystkie parametry swego życia – od przebytych w ciągu porannego spaceru kilometrów, po spadki i uniesienia giełdowe, aż po wartość kaloryczną strawionych podczas obiadu produktów (Bratton 2015: 260–265). Oto projekt „ducha absolutnego” zmaterializowany przez „samowiedzę w liczbach”. Odbicie obrazu siebie na ekranie nie zapewnia jednak „użytkownikowi” rozpoznania, podobnie jak w fazie lustra, w której wyobrazeniowa spójność ciała odbitego w zwierciadle jest uznawana za realność potwierdzającą spójność samej jaźni (Lacan 2006). Przeciwnie, sztuczna inteligencja ekranu nie „uzasadnia” i nie „uznaje” czegoś, lecz tylko „oblicza”. Na miejsce argumentów wkraczają algorytmy. Argumenty wymagają deliberacji, rozpoznania i uznania, algorytmy wymagają tylko optymalizacji. Nowa jaźń potrzebuje racjonalności arytmetycznej, która nie szuka żadnej komunikacji, a całość i spójność pojmuje jako wielość czysto numeryczną, którą można odnaleźć poza działaniem komunikacyjnym i poza wszelkimi walkami o uznanie.

Dataista (*data scientist*), Alex Pentland, rozszerza technologię „kopania danych” o koncept „wydobycia z nich realności” i sugeruje przejście od *data mining* do *reality mining* (Pentland 2015). Dataiści myślą o *Quantified Self* jako stosie danych rozpuszczonych w morzu cyfrowej informacji jak zwykły „osad”, jako czymś mniej nawet niż *tache* – zbląkana plamka. W nowym świecie niegasnącego i niewygaszalnego ekranu rządzi logika trybu uśpienia, która znosi logikę stanów wyłączenia. Nic już nie jest całkowicie „wyłączone”, gdyż nie istnieje stan absolutnego spoczynku – ostatecznej ciemności (Crary 2015). Oko pojmuje się już nie w kategoriach optyki, lecz jako element pośredniczący w obwodzie, którego ostatecznym rezultatem działania jest motoryczna reakcja ciała na bodźce elektroniczne.

Ekran jest zatem miejscem mózgowego włamania, pozornie wycofanych, ale w rzeczywistości inwazyjnych, technologii dnia codziennego. Wergiliusz ostrzegał – „Strzeżcie się Greków przynoszących dary” (Wergiliusz 1971: 47). Miał rację. Ekran jest koniem trojańskim wprowadzonym do naszego intymnego świata. Ten koń trojański kusi – mówiąc językiem Martina Heideggera – nieustanną i nigdy niewycofującą się „poręcznością” (*Zuhandenheit*), tj. gotowością do użycia (Heidegger 2004: 97–102). Ekran pozostaje w stałej gotowości, w nieustannym stanie czuwania, tzn. jest „gotowy do/od ręki”, czyli dostępny i przydatny do wprowadzania gotowego całego świata, a nie tylko gotowych obiektów cząstkowych, w nasze mózgi. To nie jest „obecność” (*Vorhandenheit*), czyli bycie w sensie materialnym, to raczej pozór lub odbiór obcej obecności.

Podsumujmy nasze dotychczasowe rozważania. Ekran daje poczucie – (1) onnipotentnej dostępności świata, (2) nieusuwalnej i niewygaszalnej poręczności, (3) wreszcie z wielkim sukcesem zaciera ślady swojej mediacji, tj. swojej materialnej obecności. Ekran zatem nie jest lustrem, nie jest narzędziem i nie jest nawet bytem, o ile przez byt rozumieć to, co pozostawia ślady istnienia. Ekran nie jest także pamięcią, albowiem stale zaciera ślady swego wyświetlania, jest raczej nieustanną amnezją. Czym jest zatem ekran? Ekran jest wielkim technologicznym podstępem, przekrętem. Jak rozumianym przekrętem?

Od nawiedzonego ekranu do ekranu-mózgu

Zanim odpowiemy na to pytanie, zastanówmy się jeszcze nad przejściem od ekranu nawiedzonego do ekranu mózgowego. To Lotte H. Eisner wprowadziła do naszego języka pojęcie nawiedzonego ekranu (*l'ecran demoniaque/die dämonische Leinwand*). Książka *L'Écran démoniaque*, przetłumaczona na angielski jako *The Haunted Screen*, to książka o niemieckim filmie niemym, ale jest to także książka o narodzinach ekranu demonicznego mieszczanina. Ten ekran ekranizuje kulturę nawiedzaną, prześladowaną i zaludnianą przez osobliwe postacie – diabolicznego magika i jego podejrzanego sługę, aptekarza poszukującego mandragory, obdartych osobników, włóczykijów zwyczajowo niemile widzianych przy stołach zamożnej burżuazji, wystrojonych w ciężką pelerynę i wysoki cylinder. Dzieła Maxa Reinhardta, Ernsta Lubitscha, Friedricha Wilhelma Murnaua i Fritza Langa używają ekranu do wyzwalania złożonych efektów *chiaroscuro* (światłocienia). Słowo „demoniczny” (*dämonisch*) – jak wyznaje autorka – jest używane w książce w pierwotnym greckim znaczeniu – tak jak rozumiał je Johann Wolfgang von Goethe (i Leopold Ziegler) – odnosząc się do irracjonalnej „natury nadprzyrodzonej mocy”. Eisner podkreśla odmienną niemieckiego wyrażenia *dämonische* od angielskiego znaczeniu *diabolical*.

Ekran demoniczny jest rezultatem powrotu mistycyzmu i magii – mrocznych sił, którym mieszczenie zawsze chętnie się oddawali, szczególnie w chwilach rozkwitu rzezi i śmierci. Ciała pomordowanych podczas wojny żołnierzy zdawały się karmić nostalgię ocalałych i powracali z trudną do powstrzymania siłą na ekranie. Czas wojny wyzwolił pociąg do wszystkiego, co niejasne i nieokreślone, do rodzaju ponurej, spekulatywnej refleksji – *Grübeleien*, która osiągnęła punkt kulminacyjny w apokaliptycznej doktrynie ekspresjonizmu. W znanym filmie Murnaua *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* na żaglowcu, w którym śmierć powaliła wszystkich marynarzy, pusty hamak zmarłego marynarza nadal delikatnie się kołysze, a światło ledwie migoczącej lampy w opuszczonej kabinie kapitana nadal wytwarza obrazy. Nawiedzony

ekran to ekran wpuszczający duchy, demony, widma umarłych do witalnego świata nieśmiertelnej burżuazji. Demoniczność, wbrew temu co pisze Eisner, nie polega na uszanowaniu tajemnic rzeczywistości zamkniętego świata, ale na dominacji przedmiotu nad człowiekiem, tj. na kulcie przedmiotu będącego głównym narzędziem działania losu i przeczuciu, że człowiek nie jest już panem samego siebie, a nawet tego, co widzi, ale kukiełką ustawioną przed ekranem latarni magicznej świata.

Ciekawe, że w tym samym czasie Siegfried Kracauer w książce, mniej filologicznej niż książka Lotte H. Eisner, a bardziej plebejskiej, zatytułowanej *Od Caligariego do Hitlera*, twierdzi, że w epoce ekspresjonizmu niemieckiego rodzi się ekran, nie tyle ekran demoniczny, ile integralny, który obejmuje cały świat (Kracauer 2009: 15–30). Dla Kracauera kino to dynamiczna rzeczywistość, a oko to ruchoma kamera, w której porusza się cała przestrzeń świata. Kino to nie jest dziecko literatury lub teatru, przypomina ono raczej „włóczęgę bez żadnego wykształcenia”, żyjącego wśród dołów społecznych. Zdaniem Kracauera, w czasie Republiki Weimarskiej kino zasysa rzeczywistość, stając się atrakcją nie tylko dla mieszczaństwa, ale przede wszystkim proletariatu. Kino, z wielkim ekranem zamiast ołtarza, to przytułek dla biedaków, schronienie dla zakochanych i tylko czasami miejsce dla zabłąkanego inteligenta; a próba rewindykacji filmu do poziomu świata literackiego jest zwykłą pomyłką. Ludzie teatru błędnie traktowali film protekcyjnie jako środek wyeksponowania gry aktora, gdzie ekran nie był niczym więcej niż sceną. Ekran integralny staje się nie tylko demoniczny, ale nade wszystko totalny. Na tym ekranie następuje zastąpienie spektaklu *Sein* (bytu) spektaklem *Schein* (zjaw). Kino zaczyna stwarzać baśnie zaludniające pustkę i chaos, co pozwala mieszczańskiemu uciec przed światem go otaczającym (*Umwelt*), w szczególności mieszczańskiemu, który wierzy, że jest ścigany przez los.

Ekran niemieckiego ekspresjonizmu czasu międzywojennego wytwarzał inne symptomy w porównaniu z czasami ekranów wyświetlających obrazy za pomocą ciekłych kryształów reagujących na światło, tym bardziej ekranów pracujących na samowystarczalnych diodach, które emitują własne światło lub ekranów kropel kwantowych. Pierwszą ściśle materialistyczną koncepcję ekranu wypracował Gilles Deleuze. Autor *Schizofrenii i kapitalizmu* w wywiadzie opublikowanym w „Cahiers du cinéma” w lutym 1986 roku, rodzaju komentarza do monumentalnego *Kina*, stwierdza, że „Mózg jest ekranem” (Deleuze 2000: 366). Deleuze wyraża w tym wywiadzie swój sceptycyzm nad ekranem wobec badań lingwistycznych i psychoanalitycznych. Jedynie biologia mózgu oraz biologia molekularna obdarzone są potencjałem wyjaśnienia zjawiska kina i ekranu. Deleuze stwierdza kategorycznie, że myśl jest molekularna, a prędkości molekularne tworzą powolne istoty molarne, którymi są nasze ciała. Parafrazując Henriego Michaux, Deleuze stwierdza, że „Człowiek jest powolną istotą, której istnienie jest możliwe tylko dzięki fantastycznym prędkościom” (Deleuze 2000: 366). Obwody i połączenia mózgu nie istnieją przed bodźcami,

cyrkulacjami, ziarnami materii. Kino nie jest teatrem; kino potrzebuje ekranu, na którym tworzy ciała z ziaren materii.

Kino, właśnie dlatego, że wprawia obraz w ruch, a raczej obdarza obraz ruchem, nigdy nie przestaje torować obwodów mózgu. Ta cecha manifestuje się zarówno pozytywnie, jak i negatywnie. Ekran, czyli my sami, może stać się równie łatwo „mózgiem idioty”, jak i „mózgiem kreatywnym”. Teledyski inscenizują mózg idioty: ich siła tkwi w nowatorskiej pozornej szybkości, zaskakujących powiązaniach i ponownych wiązaniach. Jednak zanim te powiązania nabiorą siły, teledyski rozpadają się w chaotycznych cięciach. Złe kino zawsze porusza się w obwodach stworzonych przez „mózg idioty”. Linie działania takiego mózgu są łatwe do odgadnięcia: przemoc i seks wypełniają „ekran idioty”. Ten ekran karmiony jest mieszkanką nieumotywowanego okrucieństwa i zorganizowanej nieudolności.

Ekran molekularny sięga po inną przemoc, inną seksualność, tj. materialność molekularną, a nie molarną. W kinie Josepha Loseya na przykład ekran składa się z kapsulek (*des comprimés*), „statycznej przemocy”, tym bardziej gwałtownej, że „nieruchomej”. *Służący, Wypadek, Poślaniec* to historie o szybkości myśli, petryfikacji – rozumianej jako utwalenie i przemiana. Wyjątkowość kina polega na tym, że poruszany w nim obraz obdarzony jest potencjałem czasu, a jednocześnie spowinowacony jest z dziełami: malarskim, muzycznym czy literackim. Ekran ramuje obraz, ale go nie więzi, przeciwnie – pozwala się rozwijać w różnych kierunkach. Wielkie kino nie reprodukuje ciał, lecz produkuje je z ziaren, które są ziarnami czasu.

Obraz kinematograficzny jest zawsze indywidualny. Dzieje się tak, ponieważ ekran, jako klatka klitek, rama wszystkich ram (*frame of frames*), nadaje wspólny standard pomiaru rzeczom – długim ujęciom krajobrazu, zbliżeniom twarzy, układowi drzew w lesie i pojedynczej kropli wody – częściom, które na pozór nie mają tego samego mianownika. We wszystkich tych znaczeniach klatka deterytorializuje obraz, co zakłada reterytorializację obrazu w mózgu, skonstruowanie nowego krajobrazu, nowego ekranu. Nie istnieje jednak deterytorializacja bez szczególnej reterytorializacji, co zmusza nas do przemyślenia korelacji tego, co molowe, i tego, co molekularne. Żadne stawanie-się-molekularnym nie odbywa się bez formacji molowej, bez jednoczesnego procesu, za sprawą którego molowe elementy integrują się, pozwalając na ukształtowanie przejścia albo wytworzenie procesów niedostrzegalnych. Ekran staje się właśnie niedostrzegalny, tj. ulega absolutnej deterytorializacji i w tym sensie staje się absolutnie demoniczny. To wielki paradoks historii ekranu, że deterytorializacja parasola-ekranu w ekran demoniczny skutkuje jego reterytorializacją w postaci ekranu-mózgu, którego granice stają się nieustannie kwestionowalne.

Hyle albo zatarcie materialności

Od mózgu i deterytorializacji wróćmy do materialności ekranu. Zgodnie z banałem, który często słyszymy, stawką w przejściu od papierowej książki do narzędzi cyfrowych jest przejście od świata materialnego do świata wirtualnego i od rejestru Symbolicznego do Wyobrażeniowego. Milczącym założeniem obu twierdzeń jest sugestia, że element materialny i wirtualny wyznaczają dwa przeciwstawne wymiary i że wirtualny jest synonimem niematerialnego. Na czym jednak polega to zatarcie materialności ekranu i przejście na stronę wirtualności? Czy opis tej „niedostępnej materialności” wyczerpuje się na opisie transcendentálnych warunków przedstawienia, prezentacji lub ujawnienia obrazu?

Giorgio Agamben w tekście *From the Book to the Screen* zauważa, że komputer jest skonstruowany w taki sposób, że użytkownicy nigdy nie postrzegają ekranu jako takiego, w jego materialności, ponieważ gdy tylko go uruchomią, zapełnia się on znakami, symbolami lub obrazami, przesłaniając materialną przestrzeń (zob. Agamben 2017: 83–109). Kiedy korzystamy z komputera, iPada lub Kindle’a, godzinami patrzymy na ekran, którego fizyczności nigdy nie widzimy. Agamben, którego wiedza filozoficzna jest prawie absolutna, wyciąga stąd wniosek godny metafizyka: podobnie jak w platońskiej doktrynie materii, „materia ekranu” jest tym, co ustępuje doznaniom zmysłowym, sama nie będąc postrzegana. Ekran jest enigmatyczną materią.

Agamben, zgodnie ze swym powołaniem archeologicznym, bada historię materialną, tj. „fizykę” książki. Kluczowym momentem transformacji w tej historii jest IV i V stulecie, kiedy „kodeks” — termin techniczny oznaczający księgę po łacinie — zastępuje pojęcie zwoju, będącego w epoce starożytnej formą księgi. Wiek V stanowił prawdziwą rewolucję. Przez długie stulecia tom był zwojem papirusu (a później pergaminu), który czytelnik rozwijał prawą ręką, trzymając w lewej część zawierającą „pępek”, czyli drewniany lub hebanowy walec, wokół którego nawijano rulon z tekstem. Archetypem nowej technologii czytania w formie kodeksu były woskowe tabliczki używane przez starożytnych do zapisywania myśli i dokonywania obliczeń. Kodeks wprowadza coś zupełnie nowego, mianowicie — strony. Rozwijanie „zwoju” ujawniało jednorodną i ciągłą przestrzeń, wypełnioną szeregiem zestawionych ze sobą pisanych kolumn. Kodeks — lub książka — zastępuje tę ciągłą przestrzeń nieciągłą serią stron, na których ciemna kolumna pisma jest otoczona z każdej strony pustym marginesem. Idealnie ciągły tom obejmował cały tekst, tak jak niebo obejmuje wpisane w niego konstelacje; samowystarczalna strona w każdym kroku lektury musi fizycznie zniknąć, aby czytelnik mógł przeczytać następną stronę. Agamben sugeruje, że księga odpowiadała linearnej koncepcji czasu charakterystycznej dla świata chrześcijańskiego, podczas gdy „zwój”, swoim „toczeniem się”, odpowiadał

charakterystycznej dla starożytności cyklicznej koncepcji czasu. Czas czytania niegdyś odtwarzał doświadczenie czasu życia i kosmosu; przerzucanie stron książki to nie to samo, co rozwijanie tomu, to nieustanne kończenie i zaczynanie.

Walter Benjamin w swym *Obrazie Prousta* przypomina, że łacińskie słowo *textum* oznacza 'sieć' (Benjamin 1999). Żaden tekst nie jest bardziej gęsty niż tekst Marcela Prousta; dla niego nic nie było wystarczająco ciasne i trwałe. Od pierwszego wydawcy Gallimarda dzieła zatytułowanego – *W poszukiwaniu straconego czasu*, wiemy, że nawyki korektorskie Prousta były przyczyną rozpaczycy zecerów. Korekty zawsze wracały pokryte notatkami na marginesach, a cała dostępna przestrzeń została wykorzystana przez autora na dopiski i rozwinięcia. W ten sposób – w dziele Prousta – prawa pamięci działały nawet w ramach „piszącego się” dzieła.

Pamięć ma jeszcze inny sens, odsyłający do tkactwa. Tylko czysty akt samego wspomnienia, a nie fabuła, stanowi o jedności tekstu. Przerwy na oddech autora i fabuły są tylko odwrotnością kontinuum nieprzerwanej pamięci. To właśnie miał na myśli Proust, gdy powiedział, że wolałby, aby jego dzieło zostało wydrukowane w jednym tomie, w dwóch kolumnach i bez paragrafów. Tak wyłania się spójność i gęstość życia i powieści. Wydaje się, że w świecie ekranu taka gęstość i spójność nie jest już możliwa. Redukcja oddalenia i unicestwienie dystansu, a także fałszywe poczucie przekładalności wszystkiego na wszystko, stanowi immanentną cechę logiki ekranu. Ekran redukuje wszystko do płaskiej ontologii, w której nie ma oporu translacji i nie ma różnic w temporalnym oddaleniu zdarzeń. Informacja i obraz na ekranie objawiają pragnienie udostępnienia wszystkiego. Co zatem się dzieje, kiedy wydaje się, że książka i strona ustąpiły dziś miejsca narzędziom IT?

Podobnie jak książka ekran umożliwia uwzględnienie paginacji, choć współczesne czytniki pozwalają także „przeglądać” tekst, nie jak w książce – strona po stronie, ale jak w rolce, od góry do dołu. Agamben posuwa się do twierdzenia, że – z teologicznego punktu widzenia – ekran sytuuje się gdzieś pomiędzy *Missale Romanum* a zwojem Aron-ha-qodesz – szafy ołtarzowej w postaci ozdobnej drewnianej skrzyni służącej do przechowywania zwojów Tory (Agamben 2017: 105). Ekran jest rodzajem hybrydy judeochrześcijańskiej, co może przyczynić się do jego niepodważalnej dominacji na długie lata.

Agamben, śledząc materialne korzenie ekranu, zwraca uwagę, że włoskie słowo *libro* ('książka') pochodzi od łacińskiego terminu: *liber*, który pierwotnie oznacza 'drewno lub korę'. W języku greckim termin „materia” to *hyle*, co oznacza 'drewno, las' – lub, jak tłumaczą to w łacinie: *silva*, który jest terminem używanym na określenie „drewna jako materiału budowlanego”, w odróżnieniu od „lignum” – drewna opałowego (Agamben 2017: 105). Dla klasycznego świata „materia” stanie się jednak miejscem możliwości i wirtualności: jest to czysta możliwość, „bezsztaltność”, która może przyjąć i zawierać wszystkie formy, i której wszelki kształt jest niejako śladem. Materia jest po prostu pustą tablicą do pisania, na której można

wszystko zapisać. Być może nawet enigmatyczne życie ekranu stanowi synekdochę samoukrywania się natury – *physis*. Powiedziałbym nieco przesadnie, że ekran żyje tylko życiem wegetatywnym, zgodnie z podwójną etymologią słowa „wegetacja”, która prowadzi do łacińskiego *vegetabilis* oznaczającego ‘wzrost’ lub ‘rozkwit’, oraz współczesnego angielskiego słowa *vegetable* oznaczającego warzywo, bierność bezczynności (Marder 2013: 35–36).

Należy zadać pytanie: co dzieje się z tą pustą tablicą, czystą materią, życiem wegetatywnym na ekranie? W pewnym sensie ekran to nic innego jak pusta tablica, wegetacja słów i obrazów. Słowo „ekran” wywodzi się od starożytnego niemieckiego czasownika *skirmjan*, oznaczającego ‘chronić, bronić, przeszkadzać’. Jak słowo oznaczające „przeszkodę lub schronienie” może nabrać znaczenia „powierzchni, na której pojawiają się obrazy”? Co takiego jest w narzędziach cyfrowych, że tak wytrwale przyciągają nasz wzrok, mimo że pozostawione w spoczynku, migoczą jedynie wegetatywnym nieodróżnieniem światła? No cóż, prawdopodobnie ważne w nich jest to, że strona jako materialne wsparcie pisania została oddzielona od strony rozumianej jako tekst.

Ivan Illich w książce *In the Vineyard of the Text* („W winnicy tekstu”), zademonstrował, jak w XII wieku szereg usprawnień technicznych pozwoliło mnichom myśleć o tekście jako czymś niezależnym od fizycznej rzeczywistości strony (Illich 1993). Kartka, która etymologicznie wywodzi się od terminu oznaczającego „pęd winorośli”, była dla nich wciąż materialną rzeczywistością, w której wzrok mógł „przechadzać się” i poruszać, by zbierać znaki pisma, tak jak ręka zbiera kiść winogron. Przypomnijmy, że samo słowo *legere* (‘czytać’) pierwotnie oznaczało ‘zbierać’.

W narzędziach cyfrowych tekst, to znaczy zapisana strona – zakodowana za pomocą kodu numerycznego, który jest nieczytelny dla ludzkiego oka – została całkowicie wyzwolona ze strony rozumianej jako „podpora” i sprowadza się do przejścia „ducha” na ekranie. To zerwanie relacji między kartką a pismem, powierzchnią a obrazem, które definiowało książkę, zrodziło wyobrażenie o niematerialności przestrzeni technologii cyfrowej. Ekran, „materialna przeszkoda”, staje się niewidoczny, co sprawia, że widzimy tylko „tekst”. Jeśli postrzegamy ekran, gdy jest pusty lub robi się czarny, oznacza to, że narzędzie nie działa. Czerń na ekranie oznacza awarię, tj. powrót wegetacji, czystej potencjalności, a zatem materii. Podobnie jak w platońskiej doktrynie o materii, którą starożytni uważali za intelektualnie kłopotliwą, materia, *chora*, jest tutaj tym, co ustępuje wszystkim formom zmysłowym, sama nie będąc postrzeganą. Ekran sam się „ekranuje”, tj. ukrywa stronę jako „podporę” – czyli materię – jako pismo, które samo stało się niematerialne, widmowe. Jeśli przynajmniej przez widmo rozumieć coś, co utraciło swoje ciało, ale równocześnie zachowuje formę.

Na koniec zapytajmy jeszcze, jaką cenę płacimy za tę dematerializację ekranu? No cóż, my pisarze, czytelnicy, podglądacze, użytkownicy maszyn cyfrowych musimy

zrezygnować z doświadczenia „pustej strony”, samej wegetacji, pustej tabliczki do pisania, na której jeszcze nic nie jest napisane, tj. doświadczenia potencjalności myśli, życia wegetatywnego myśli. Myślenie – jak pisał Proust – oznacza przypominanie sobie pustej strony podczas pisania lub czytania. Mamy wątpliwości, czy pusta, czysto „wegetatywna” strona była kiedykolwiek pusta i tylko wegetatywna. Myślenie – ale także czytanie – oznacza przywoływanie materii. I tak jak rulon *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta był niczym innym, jak próbą przywrócenia pamięci, tak ci, którzy używają ekranu, powinni być zdolni do zneutralizowania fikcji jego niematerialności. W przeciwnym razie pozostają bezmyślni, bardziej niż wegetatywni. Ekran, a zatem materialna i nieświadomiona „przeszkoda”, jest swego rodzaju „bezsztaltnością”, której śladem są wszystkie kształty, porywające nas do widzenia.

Bibliografia

- Agamben Giorgio (2017): *The Fire and The Tale*. Transl. L. Chiesa. Stanford University Press, Stanford, California.
- Benjamin Walter (1999): *The Image of Proust*. In: Idem: *Illuminations: Essays and Reflections*. Schocken, New York, s. 202–217.
- Benjamin Walter (2005): *Pasaże*. Przeł. I. Kania. Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bratton Benjamin H. (2015): *The Stack. On Software and Sovereignty*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London, England.
- Carbone Mauro, Lingua Graziano (2023): *Toward an Anthropology of Screens. Showing and Hiding, Exposing and Protecting*. Springer Nature, Switzerland AG.
- Casetti Francesco (2019): *Primal Screens*. In: *Screen Genealogies. From Optical Devices to Environmental Medium*. Eds. C. Buckley, R. Campe, F. Casetti. Amsterdam University Press, Amsterdam, s. 27–50.
- Casetti Francesco, Buckley Craig, Campe Rudiger (2019): *Introduction*. In: *Screen Genealogies. From Optical Devices to Environmental Medium*. Eds. C. Buckley, R. Campe, F. Casetti. Amsterdam University Press, Amsterdam, s. 7–24.
- Crary Jonathan (2015): *24/7. Późny kapitalizm i koniec snu*. Przeł. D. Żukowski. Wydawnictwo Karakter, Kraków.
- Deleuze Gilles (2000): *The Brain is the Screen*. Transl. M.T. Guirgis. In: *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Ed. G. Flaxman. University of Minneapolis Press, Minneapolis, s. 365–375.
- Deleuze Gilles (2008): *Kino. 1. Obraz-ruch, Kino. 2. Obraz-czas*. Przeł. J. Margański. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

- Derrida Jacques (2005): *On Touching—Jean-Luc Nancy*. Transl. Ch. Irizarry. Stanford University Press, Stanford, California.
- Eisner H. Lotte (2008): *The Haunted Screen. Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. University of California Press, Berkeley.
- Han Byung-Chul (2024): *Kryzys narracji*. Przeł. R. Pokrywka. Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Heidegger Martin (2004): *Bycie i czas*. Przeł. B. Baran. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Illich Ivan (1993): *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*. University of Chicago Press, Chicago.
- Kracauer Siegfried (2009): *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*. Przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein. Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Lacan Jacques (1973): *The Four Fundamental Concepts, Seminar XI*. Ed. by J.-A. Miller. Transl. A. Sheridan. W. W. Norton & Company, London–New York.
- Lacan Jacques (2006): *The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience*. In: Idem: *Écrits: The First Complete Edition in English*. Transl. B. Fink. W. W. Norton & Company, New York, s. 75–82.
- Marder Michael (2013): *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press, New York.
- Nancy Jean-Luc (2025): *Obraz i przemoc. Wybór pism o sztuce*. Przeł. J. Momro, A. Turczyn. Oprac. J. Momro. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Pentland Alex (2015): *Social Physics: How Social Networks Can Make Us Smarter*. Penguin Random House, New York.
- Vial Stéphane (2019): *Being and the Screen. How the Digital Changes Perception*. Transl. P. Baudoin. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London, England.
- Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) (1971): *Eneida. Epopeja w dwunastu księgach*. Przeł. I. Wieniewski. Polska Fundacja Kulturalna, Londyn.
- Žižek Slavoj (2015): *Organs Without Bodies: on Deleuze and Consequences*. Routledge Classics, London–New York.
- Zuboff Shoshana (2021): *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*. Przeł. A. Unterschuetz. Zysk i S-ka, Poznań.

Abstract

Inconscienza dello schermo, ovvero l'obliterazione della materialità

Come si sente spesso affermare, ciò che è in gioco nel passaggio dal libro cartaceo agli strumenti digitali è una trasformazione dal mondo materiale al mondo virtuale e dal Simbolico all'Immaginario. L'assunto implicito che sorregge entrambe queste tesi è che il materiale e il virtuale costituiscano due dimensioni opposte, e che il virtuale sia sinonimo di immateriale. In questo contributo, muovendo dagli scritti di Byung-Chul Han, Jacques Lacan e Giorgio Agamben, sostengo che entrambe tali assunzioni siano infondate.

In primo luogo, cerco di determinare quale sia lo specchio dello schermo: che cos'è lo schermo-specchio che nessuno vede, benché tutti lo guardino costantemente? La funzione dello specchio è forse quella di raddoppiare o di annientare colui che vede? In secondo luogo, mi chiedo chi sia visto sullo schermo: è lo spettacolo del mondo proiettato a essere percepito, oppure siamo noi, piuttosto, a essere attratti, risucchiati all'interno dello schermo? In terzo luogo, e infine, considero il problema della materialità dello schermo e della sua obliterazione. Non è forse la magia dei dispositivi digitali quella di mettere in scena la scomparsa della propria materialità? E la descrizione di tale materialità invisibile si limita forse a delineare le condizioni di rappresentazione, presentazione o disvelamento dell'immagine?


Le risposte a queste tre questioni intendono condurmi a formulare alcune tesi su ciò che denomino "inconscio dello schermo".

Parole chiave: schermo, libro, specchio, materialità, inconscio, velo

Lucio Angelo Privitello

STOCKTON UNIVERSITY

e-mail: lucioap57@outlook.com

 <https://orcid.org/0000-0002-5875-6068>

Fatto (d)a Pezzi – **Made from Pieces / Broken to Pieces**

Abstract

The fragment is a splintered presentism in an unanchored ordinance of time, caused by the trepidation that vacillates between a search for, and a liberation from, a whole. It wrenches both past and future within its collapsing, yet symptomatic, spaces of *whereof* to inscribe its sandstone script. These pages, *fatto (d)a pezzi*, are weathered planks of scaffolding left over from a view of the spaces that these fragments imagined they were surrounding, some as excerpts to unfinished monographs, a few as lines in hermetic anthologies; others as intentionally detached epigrams or maxims, and most as impossible sequences of a series of lectures.

Key words: fragmentation, eros-ion, deterioration, F. Schlegel, Blanchot

Parole chiave: frammentazione, erosione, degrado, F. Schlegel, Blanchot

Unlooked for things must once for all begin.

Sophocles, frag. 739, Plumptre 1878: 418

The interruption of the incessant: this is the distinguishing characteristic of fragmentary writing...

Blanchot 1986: 21

The essence of Romanticism is not simply to invent fragments, but to give them a strong *raison d'être*.

Boulez 2018: 595

It appears that we are beyond these epigrammatic gems, caught instead in a phantomatic struggle with pieces of language, grabbing wildly, turning between a flux of unlimited dispersals, where each move is set as a perpetual conveyor belt of our overtaxed, yet mundane Eurydicean losses. Pieces. Fear.

... but that fear is a piece of language, something that it would have lost and that would make it entirely dependent on this dead piece [...] reconstituting itself without unity, piece by piece, as something other than a collection of significations. (Blanchot 1992: 59)

What follows are *fatto (d)a pezzi*, found and made from-and-as broken pieces in this “other than a collection of significations.” Within, we chase after what anticipation was once: epigrammatic balms and salves, now as mere fleeting glimpses between turning towards and turning away, fear, dread in the fulfilment of an a-totally of “a closed world whose closing is the only event that produces itself in it” (Blanchot 1992: 65).

Album A

Fractione panis. The breaking of bread. The unable to be sliced became precious when broken in company from a whole.

Διαθρύπτω – θρύπτω – κλάω. Break in pieces; break off.

Σύμβολον (*sūmbolon*). Then after what broke between them was no(one)thing. It was already an illusion of a w/whole reflected in fragments. Stray pieces outside of how a group would join one corresponding object, sealing their impossible identity, each became an other-ized unwarranted token, an *ego consumans*, *fatto (d)a pezzi*.

The dream of an unbroken lineage unaged by time, and once made of two halves by two at a primal scene fails to seal the identity of one-and-other.

Ἀστράγαλος (*astragalos*). The Heraclitian game of dice remains un-played due to the unheeded symbolic exchange of reversible uncured fidelities.

... αἰῶν παίς παίζων πεσσεύων' παιδὸς ἢ βασιληῆ (Aeons are but a child's playing dice with gambled kingdoms. Heraclitus, B52, my translation).

"Each epoch has such a side turned toward dreams, the child's side" (Benjamin 1999: 838). From the early notes for his *Arcades Project*, this line from (F⁰, 7) is enlivened by piecing it to what follows from note (M⁰, 20):

Task of childhood: to bring the new world into symbolic space (*Symbolraum*). The child, in fact, can do what the grownup absolutely cannot: remember the new once again. For us, the locomotives already have symbolic character because we met them in childhood. Our children, however, will find automobiles, of which we ourselves see only the new, elegant, modern, cheeky side. (Benjamin 1999: 855)

Beyond the illusion of an organizing principle of measured sequences, fragmented in pieces from haunting its reflected whole as private sphericities, a countergift still exists as an archival production in erosion, deterioration, and phantasmagoric strategies of presentation. The Rhapsodic. If an aesthetics of the fragments glimmers forth from a private a-teleology, it is because, as the confession of an artwork, it w/rests in the penetration of its own displacements (Privitello 1990: 108). However, that was before the veiling code made the signified nothing but a belabored alibi. Yet, the enchantment of the episodic grants the space of displacement as pure pretext.

From the transgression of the economic value (UV – SbE) to the transgression of the sign value (EcEV – SbE) we attain the "process of breaking and reducing symbolic exchange" (SbE). Therein, gifts become reversible theater-tokens of besmirched value, a slight of hand between the "system as a whole and symbolic exchange" (Baudrillard 1981: 128).

"The fragmentation of the social fabric today lends a *political* dimension to the problem of the subject" (Certeau 1984: xxiv).

Today the phenomenon [political discourse] is different: there no longer exists any truth at stake in the game of deceit" (Certeau 1997: 30).

Album B

“The fragmentary is that part of totality of the work that opposes totality” (Adorno 1977: 45).

“Romanticism had created two opposite tendencies: the fragment freed from the whole, and the fragment dominated by the whole” (Boulez 2018: 598).

The fragment is certainly complete in itself, but it is also open to everything and nothing; it does not need preparation or consequence, but exists separately, and its value depends on no formal correspondences. It is there as an aphorism of whatever length, independent, but with the possibility of being associated in due course with other aphorisms of a similar kind. (Boulez 2018: 595)

Fragments (discontinuities) make no bones about their transience while lingering as a dream of the persistence of the momentary.

Such is the whispering of “incurable imperfection in the very essence of the present” (Gide 1959: 279).

Erfahrung is grown and nurtured from *Erlebnissen*.

“[Long] experience [*Erfahrung*] is the outcome of work; immediate experience [*das Erlebnis*] is the phantasmagoria of the idler” (Benjamin 1999: 801).

Love’s daily labor is a child playing with scraps and imagining worlds. “Plato made love a child of the destitute, of the impulsive – and of the excessive” (Novalis 1989: 58).

A pleasant ill is this disease of love,
And 'twere not ill to sketch its likeness thus:
When sharp cold spreads through all the æther clear,
And children seize a crystal icicle,
At first they firmly hold their new-found joy;
But in the end the melting mass nor cares
To slip away, nor is it good to keep:
So those that love, the self-same strong desire
Now leads to action, now to idleness. (Sophocles in Plumptre 1878: 405)

“Love is ice in the hands of a child” (Sophocles, my rendition).

“Love blots out its name: to you it ascribes itself” (Celan 1983: 165).

Bonheur rapide (Quick happiness) and selfies – “Self-photograph and the unrolling of the lived life before the dying” (Benjamin 1999: 839). Incessant selfies substitute all identifying motifs (leitmotifs) for what governs the order, disorienting each fragmented detail – persons, materials objects, and the unworked experience of concepts – whether it is of love, loss, or the development, or erosion, of dramatic action. Closer now to jingles, identifying motifs are self-contained, patched interminable visual journal entries in no modulated temporal expressive hierarchy, linguistically torn across a duration that is nothing but that of the dying. The contemporary operettas and art of a *Bonheur rapide* have failed, and in “... this very heedless boisterousness there lies the ideal feature: it is the Sunday of life which equalizes everything ...” (Hegel 1967: 989).

First Folio

There are movements of fragmentariness, fracturedness, and fragments product of deterioration, transits in degeneration, and erosion, and there are movements of fragments composed as attempts at freeing themselves from those products. What is unnamed is a trope to distinguish the difference. For either option, the need to describe the spaces of each against the other that tend to collapse in a strasbismic *hypotyposis*. The compositional attempts described through the novel *Fragments of Lichtenberg* (Senges 2016), is a model to approach fragments in pieces. But, before they can be set down, the project must grow into and out of an archive, along with its proper Society, where directions of vision change with each new set of members of the Society of Archives – The Lichtenberg Archives. Their demands, and continuously impossible choice of formats, searching how to piece those fragments together, and how many there are, how many were possibly missing, and the endless needs, even the need to “... yank [...] specialists in pre-Platonic philosophy off their deathbeds just to have them speak about Heraclitus and his little pieces of a broken pitcher” (2016: 65). This mention wanders between *astragalos* and *sūmbolon*, and perhaps even mistaking its mentioned figure – if *pithos* (cistern) was intended, then, Diogenes, if cup (κοτύλην), then again Diogenes.

Michel de Certeau will now set the stage to what this folio on erosion seeks *in nuce* as choreograph of its movements. It is a stage made from the grains of previous lumber, for which we cannot entertain – Musil, Adolf Loos, Freud, and Witold Gombrowicz. With Michel de Certeau,

The fragmentation of the social fabric today lends a *political* dimension to the problem of the subject, and [t]hese ways of reappropriating the product-system, ways created by consumers, have as their goal a *therapeutics for deteriorating* social relations [...] recognize[d] [as] procedures of everyday practices. (1984: xxxiv)

There is no outside to these everyday practices, and

... the philosopher no longer has [their] own (*propre*) appropriable language. Any position of mastery is denied [them]. The analyzing discourse and the analyzed 'object' are in the same situation: both are organized by the practical activity with which they are concerned [...] inscribed in a texture in which each can by turns 'appeal' to the other, cite it and refer to it. (1984: 11)

Then common fear would be philosophical fear insofar as it gives us a kind of relation with the unknown, thereby offering us a knowledge of what escapes knowledge. Fear: anguish. (Blanchot 1993: 49)

Thus, the turn to an appeal and of beginning repeatedly, each prone to how τὸ φαινόμενον παντῆ σθένει ἂν ἔλθῃ (every authority comes and goes as phenomenon) (Pyrrho, in Sextus M VII, 30, my translation). Whether as lists from "Seriallove" or as "Meta/verses," each caught *...in pieces*, as a *therapeutics of deteriora[tion]* outline a puzzle of the futile erosion of time, or what Marc Lowenthal called "eroding permanence" in reference to Georges Perec's *An attempt at exhausting a Place in Paris* (Perec 2010: 50). It seems that everyone is seeking to exhaust a place in the throes of absolute serialization. Such is the erosion (of manipulated parameters) that, for de Certeau, "operates by the insinuation of the ordinary into established scientific [literary, philosophical, and poetic] fields" (1984: 5). He adds,

I shall try to describe the erosion that lays bare the ordinary in a body of analytical techniques, to reveal the opening that marks its trace on the borders where a science is mobilized, to indicate the displacements that lead towards the *common place* where 'anyone' is finally silent, except for repeating (but in a different way) banalities. (Certeau 1984: 5)

It is here that Wittgenstein appears, and

... operates a double erosion: one which, from the interior of ordinary language, makes these limits appear [ethical or mystical]; another which reveals the unacceptable character (the nonsense) of any proposition that attempts

to escape towards 'that which cannot be said.' The analysis locates the empty places that sap language, and it destroys the statements that claim to fill them in. It works with what language shows without being able to say it. (Certeau 1984: 10)

... the fact that so many of [Wittgenstein's] investigations are fragmentary, opening on the fragmentary [...] is always that of respect, respect for thought [...] that there is a nonhistorical history of something which can only be called thought. (Blanchot 1986: 139)

Language cannot render or say enough of the how of its showing; the once common scenes of its more primal terms and uses are memories and forms of life of a now unreadable occult ekphrases. Fragments unleash their own Wittgensteinian "whereof" (*woven*). In this way, an analysis, as mentioned above, and again with de Certeau, "... cannot avoid reproducing the dissemination which fragments every system" (1984: 12). This very writing is a writing from such loss, from transgressions of the sign value that has w/rested in the penetration of its own displacements. From within this we can hear the phantasmic Joycean injunction: "Write it, damn you, write it!" (Joyce 1959: XIV, see also Certeau 1984: 195).

From everyday life, to popular culture, from tales and narratives to the more ghostly social media discourses on the edges of common experiences, and ...*in pieces*, Certeau's "*therapeutics for deteriorating social relations*" impacts most strategically as the "bet on the *erosion* itself of every conviction" (1984: 178). Such is the fragmentarization and fracturedness of the pretenses of belief, *sūmbolon* no longer broken, nor held or joined again from a whole as a living value, but instead as sampling of disjointed episodic semblances.

The capacity for believing seems to be receding everywhere in the field of politics [...] it is no longer enough to manipulate, transport, and refine belief; its composition must be analyzed because people want to produce it artificially [...] believing is being exhausted. (Certeau 1984: 178, 179, 180)

With most people, disbelief in a thing is founded on a blind belief in some other thing. (Lichtenberg 1990: # 81, p. 195)

Man has an irresistible instinct to believe he is not seen when he himself sees nothing. Like children who shut their eyes so as not to be seen. (Lichtenberg 1990: # 62, p. 90)

Sidequel on *Eros-ion*

I would like to remind us of the potency known as “Eros” in my hyphenated rendition of “eros-ion”. Away in the distance, as a metallurgic blooper, there will be a turn to the chain-weld rings in Plato’s dialogue *Ion*, for they too are forged ...*in pieces*. However, for now let us travel through the notion of erosion found in Paul Feyerabend, and Henry Miller, and bring along erosion’s sister concept, “deterioration” in Feyerabend, and Wittgenstein, to lead us round to Certeau’s “*therapeutics for deteriorating*.” These pieces, (*sūmbolon* and *astragalus*), broken from and thrown back up against our everyday reality, may be enough to serve as a gardener’s *heel in* to prolong, even if only in flashes, an existence in an aesthetics of enculturation’s fragmentariness. “*Heeling in*” is a gardening and forestry term that place plants or trees in a temporary shallow trench or container, maintaining their root moisture, before replanting. Such is the shattering hope of episodic lessons and pedagogic sampling of the fragmentary, and fragments, when containers become algorithmic servers. Seemingly *Perfect Days*.

In addressing creativity, and how concepts and theories (and artworks) occur, Feyerabend signals us to pay attention to how concepts develop – or become re-enveloped – by the erosion of previous usage, not by an individual’s creative act from a clean and intact slate. Creativity is more of a continuous *heeling in*. For Feyerabend,

... the abstract notions of being, divinity, part and whole that were introduced by Xenophanes and Parmenides and elaborated by Zeno had been prepared by an unplanned gradual erosion of more concrete concepts. The erosion began in the *Iliad* ... [and] the philosophers built on the erosion; they did not initiate it. The erosion affected behavioral concepts such as the concept of looking, social concepts such as the concept of honor, and ‘epistemological’ concepts such as the concept of knowledge. (Feyerabend 1987: 704)

While Feyerabend’s portrayal of individual acts of creativity warned us of their myths of free creations versus the more measured process of adaptation, at this time we have become co-adopted, and co-enveloped in cultured fragmentariness. This places the erosion, or “deterioration” of prior notions, beyond the push for “simple, clear and easily definable notions” (1987: 704), artificially abstracted from a nonlinear nature (and cultures), and instead into a state of sublimation (and the digital-sublime, for that matter), that remains as wreckage, impasses, disappearances, and as the deteriorating screen-scrolled conditions themselves. The creative urge is exposed as one from loss, frustration, and unease (fear, dread), to

then “give [fragments] a strong *raison d’être*” (Boulez 2018: 595). Reintegration of the fragmented, of acts in pieces, leads us to the work of exposing the sedimentations of how concepts, themes, and narratives were formed from erosion. Therein we, in a dipolar sublime, ferry from the integration of the segments into a whole, to the “[...] the ‘unformedness’ that gives the whole its fragmentary character, in contrast to an imagined and in some ways ‘*in-finite*’ whole [...]” (627). This is the bind from working the everyday, our mundane Eurydicean losses where the fragment is unshackled from the whole, and where

... the philosopher no longer has [their] own (*propre*) appropriable language. Any position of mastery is denied [them]. The analyzing discourse and the analyzed ‘object’ are in the same situation: both are organized by the practical activity with which they are concerned [...]. (Certeau 1984: 11)

The working process of Henry Miller sheds light upon this everyday mundane practice in the realization of erosion’s potency. Love acts the same through the heart of being(s); its completion is had by piecing together fragments of promise. Miller lets go of any hope to “embrace the whole, but merely to give in each separate fragment, each work, the feeling of the whole [...]” (Miller 1952: 179). For Miller there are and there must remain “imperfections,” “disappear[ances],” “the non-perfect,” “detours,” “distortion/deformations,” and what is “altered [and] repair[ed]” (179–182). This exposes the non-difference between the subjective and the objective, between art, and living, and as Certeau claimed, reveals the welded joint of “analyzing discourse and the analyzed ‘object’” (Certeau 1984: 11). Miller realized this and worked from erosion as product of a “dissolving influence” of one’s “shattered and dispersed ego,” and in the “aware[ness] that there is no goal” (Miller 1952: 184, 179). Erosion’s dissolving potency also displaces the “sublime indifference [of the] logical development of the egocentric life [...] making a life in accord with the deep-centered rhythm of the cosmos” (180). Yet, within that deep center, there was no whole. There are only examples of filaments pieced together, separate fragments, a lack of criterions from past literary movements, and a collection of *heeled in* saplings and samplings, and series. This allowed the crash of any well-rounded crystal, and this absent center was Miller’s awakening from his earlier rivalry with Dostoyevsky. Have we now awakened from Miller? As he stated, “we had evolved to a point far beyond that of Dostoyevsky – beyond in the sense of degeneration” (184). He felt that such degeneration would eventually lead to where art itself would disappear, and that disappearance would remain as the *eerie-death-sense* of art, yes, in fact, it will appear as iridescence. Could this be another “[...] Sunday of life which equalizes everything [...]”? (Hegel 1967: 989).

Here we may join Certeau's considerations on what he calls Wittgenstein's "double erosion" (Certeau 1984: 10). It is that which carves the limits of what can be said from *within* everyday language, thus curtailing the expanse of what may, and does too easily exceed into ineffable and hierarchized expressions resounding from *without*. It is here that Certeau links Wittgenstein to Musil's Ulrich, who "possessed fragments of a new way of thinking and feeling" allowing descriptions of deterioration, occasions, not a theory of deterioration (1984: 12).

Suppose I talked about the deterioration of style and of living. If someone asks: 'What do you mean by deterioration?' I describe, give examples. You use 'deterioration' on the one hand to describe a particular kind of development, on the other had to express disapproval. I may join it up with the things I like; you with the things you dislike. But the word can be used without any affective element [...]. (Wittgenstein 1966: 10)

Platonic metallurgic blooper reel

Now to a *reel*-istic, yet scrapped version of the forged chain-weld rings in Plato's dialogue *Ion* (Plato 1993, 1996). This also questions the rhapsode (stitcher – ῥάπτης), who recites poem fragments (ῥαψωδικός) in ceremonial garb and crowned golden wreath, once a practiced art codified by Solon (though not for Socrates), that spanned disciplines (at religious festivals and in contests), with its performative-rhetorical *riga-parole vide*. Such was the rhapsodist's intellectual challenge, a sequel to coming episodic serialized pedagogy, sampling, and strategic pieced-together narratives.

In the *Ion*, we get a preview of the fragmenting of individualized lines of influence and attention, as *Ion's* was for Homer's poetry and others for Orpheus, or Musaeus. These examples of fragmentariness (niches), each bound by their own welds, with their focus and expertise on a choice author, yielded not only anthologies (as was the first *Synagogé* of Hippias of Elis), but performances, and schools of thought, thus creating the long, rattling cultural chains à la Jacob Marley. Can humanity remain our business in such exercises of academic serialities?

This blooper *reel* takes up the question of Socrates's (Plato's) technical gloss on how forged chain-welded rings are linked and suspended, problematizing the philosophical descriptive validity of Socrates's imagined "inspiration" link (the middle ring), of the four rings (God – Muse, Poet, Rhapsode, Audience). Following Plato's rendition in *Ion*, the Heracleian magnetite stone (God's loadstone), magnetize

the rings that are touching outer-edge-to-outer-edge attracting each other and suspended (even sideways!). Plato simplifies by distorting the practical knowledge of how suspended chains are forged and work as rings. His description recedes into the anthropological-social haze seen in *Republic* III, 415a, and VIII, 547a, most surprisingly against craftspersons. If a first chain-forged link, imagined as that of the Muse is the *chain apex* ring, and it is forged closed from the start, then two other yet unclosed links must be hung to the closed chain apex link of the Muses, and then after, individually forged shut. Upon completion of the two added rings (poet and rhapsode), the Muse ring would not be the *chain apex*, but the middle ring. Of the poet and rhapsode rings, one shifts above, and one shifts below, thus poet and/or rhapsode surround (or have they created!) the Muse ring. An alternative fabricated grouping would be made up of a closed ring, being the rhapsode that gets two open rings hung to it, one being the poet (that would hang above the rhapsode), and the other, the audience (that hangs beneath the rhapsode). The fourth ring, or intended first ring (*chain apex* – of the Muse), the last to be forged, so to allow the grouping – poet, rhapsode, and audience – to hang from their primal inspiration. Is this blooper *reel* how contemporary hyper-communicative-interpretive fragmentariness retroactively and rhapsodically stirs spectator emotions by creating their individual Muses, each singing their own mystical scented hymns (*thymiama-ta*), and perhaps even different gods? Is the *Ion* an example of a minor literature/dialogue in itself, the unintended prequel that foretells such poetic expiration over inspiration? These new individualized Muses only say without seeing or knowing, as was once their accorded power.

Sneak-peeks

There is something about the “fragmentary imperative” (Blanchot 1986: 60, 61, 62) that drives any search for totality (and collected fragmentariness itself) to task, and does so from both how self and writing are perpetually at wrest. Is this enough of a future century where we may agree with Blanchot’s, and Schlegel’s view, that

This demand for a fragmentary speech, not in order to trouble communication but to render it absolute, is what causes Schlegel to say that only future centuries will know how to read [his] ‘fragments.’ (Blanchot 1993: 358)

Has such a future arrived? Has the push to render communication absolute, untroubled, rendered what is communicated as velum overlays from minor storyboards,

spin-off, and re-mixes with no episodic coherence, compressed to a lifeless potlach living off a shared blindness so intently pursued as to have dissolved? Was Schlegel too lax about the disordered spaces between the discordance of fragments and a system (feigned or not), neither registering as exceeding nor maintaining a system as fragments? Could he have conceived of what Blanchot says about the “neutral,” the realized whole, but in absence of time past, present, and to come? Between this absence, fragments will find endless unfinished business. Certeau would call it the business of “story time,” a detour and *coup* of narrative, as an ellipsis of narrative, using an ellipsis as the space for the act of what they mean. This works in Blanchot’s approach as well as in Schlegel’s, by using

its treasure of past experiences ... to inventory multiple possibilities in it [encyclopedically] contain[ing] all this knowledge with the smallest volume. It contains the *most* knowledge in the *least* time. (Certeau 1984: 83)

The result is that the whole can be recognized in fragments, and such a separated part affords the contemplation and enjoyment of an unbroken whole. (Hegel 1967: 812)

I can conceive for my personality no other pattern than a system of fragments, because I myself am something of this sort; no style is a natural to me and as easy as that of the fragment. (Schlegel in Blanchot 1993: 359)

Would it be empathy with exchange value that first qualifies the human being for a ‘total experience’? (Benjamin 1999: 801)

[...] fragmentation is the pulling to pieces (the tearing) of that which never has preexisted (really or ideally) as a whole, nor can it ever be reassembled in any future presence whatever. [...] Fragmentation is the spacing [...] as the absence of time. (Blanchot 1986: 60)

Our society has become a recited society, in three senses: it is defined by *stories* (*récits*, the fables constituted by our advertising and informational media), by *citations of stories*, and by the interminable *recitation* of stories. (Certeau 1984: 186)

[...] heritage was a notion fashioned by and for crises of time [...] The natural environment was qualified as ‘heritage’ as soon as people realized that its deterioration, whether accidental or ordinary (pollution), temporary or irreversible, endangered its transmission. (Hartog 2015: 195, 151–152)

The mirage of a former golden age is one of the greatest obstacles to approximating the golden age that still lies in the future. [...] if the golden age won't last always and forever, then it might as well never begin, since it will only be good for composing elegies about its loss. (Schlegel 1991: 51–52)

Friedrich Schlegel (1772–1829), a prefix fragmentarian, and Maurice Blanchot (1907–2003), a suffix fragmentarian, are two figures ushering in a sneak-peek for contributors of fragments and fragmentariness. Could all this remain as a *Symphilosophieren*, as Novalis and Friedrich Schlegel called their conversations? Schlegel's fragments are suspended, at wrest between construction and criticism; Blanchot's fragments never escape a system, because there is no such one, and in feigning knowledge of this, they travel from aster to aster and to the term “-aster” as a suffix (expressing incomplete resemblance), thus recoiling into irony; philosophy's homeland. Fragments are ironic glances, all furtive eyes, and smiles against systems and totalizing tomes. As “a miniature work of art” (Schlegel 1991: 45), they realize a wanting grasp through crumbling pieces of the whole of which they are isolated. These are culture's true literary factories, a bustling firmament in constant production, constellations of fragments and lives in “unfinished separations” as Blanchot imagined were the writing of fragments (Blanchot 1986: 58). Three extended citations will enliven these considerations.

[Perhaps] [...] one of the tasks of romanticism was to introduce an entirely new mode of accomplishment, even a veritable conversion of writing: the work's power to be and no longer represent; to be everything, but without content or with a content that is almost indifferent, and this at the same time affirming the absolute and the fragmentary; affirming totality, but in a form that, being all forms – that is, at the limit, being none at all – does not realize the whole, but signifies it by suspending it, even breaking it. (Blanchot 1993: 353)

Ogni frammento e ogni sistema si riflette e si potenzia in altri Frammenti e in altri sistemi oltrepassando anche i confini disciplinari in un infinito gioco, che è libero, ma non arbitrario. Il suo rigore consiste nel non arrestare mai (arbitrariamente) il lavoro di analisi e sintesi, ma spingerlo alla scoperta di sempre nuove commessioni e mediazioni, che sono infinite non come infinite possibili invenzione della fantasia, ma al contrario costituiscono il respiro stesso dell'infinito, il pulsare della sua vita, e per ciò stesso una sua rappresentazione più adeguate di quanto possa essere quella fornita da un sistema chiuso. (Ciancio 1984: 96)

I would also observe that a machine can realize what I might term the ‘infinite fragment.’ This is not in fact a whole, but frames the unending fragment in such a way that it seems like a whole, conceived as such: an aleatoric fragment designed so that the only possible ending seems arbitrary. There is actually no need for a computer to realize such a concept; one can do so, in reduced form, with sufficiently reduced materials that suppress the individual characteristics of the composer as fully as possible. (Boulez 2018: 607)

These pieces, *fatto (d)a pezzi*, of examples and reflections on fragmentariness are embraced by the three characteristics of minor literature where, according to Deleuze and Guattari,

1. Fragments “deterritorialize language” against easy inclusion to a whole,
2. ...while the individual remains connected to whole(s) through many other stories as
3. ... “the collective assemblage of enunciation,” where everything takes on a collective value [...] [because] there are no possibilities for an individual enunciation that would belong to this or that ‘master’ and that could be separated from a collective enunciation. (Deleuze and Guattari 1986: 16–18)

The fragment remains as a splintered presentism in an unanchored ordinance of time caused by the trepidation that vacillates between a search for and a liberation from a whole, wrenching both past and future within its collapsing, yet symptomatic spaces of *whereof* inscribed by its sandstone script. These spaces (of system and non-system) pertain to childhood’s symbolic realm, surviving as exchange in a search of a whole of what remains unnamable of an “eroding permanence” (Lowenthal in Perek 2010: 50). The unnamed is how fragments, and fragmented enculturation, enter and rework the incommunicable imperative realization of the abyss, a cameo worn for a meaningful encounter with an-other; or pieced together systems of edges, scrap presentism, and episodic trivia, each finding themselves homeomorphic in spite of themselves as the “infinite fragment” imagined by Boulez. *He no longer delimits himself, he fragments himself* (Blanchot 1992: 65). Where within such un-delimited limits can one say: ἔδιζήσάμην ἐμεωυτόν – “I live in measure with myself”? (Heraclitus, Fragment 101, my translation. Usually rendered as “I searched myself”).

The smallness of dread, my whole always surpassed – that which keeps me from being whole with myself, with you. The incessant intermittence. (Blanchot 1992: 65)

These pages are weathered planks of scaffolding left over from glimpses of the artifactual spaces that the writing on fragments imagined they were surrounding. Some even imagine a future use, as excerpts to unfinished monographs, lines for a hermetic anthology, others as intentionally detached epigrams, maxims, and most as dispersed notes that trace intersecting edges of texts and histories, and authors in impossible combinatorial sequences of lectures or a *Novel-Fragment* to come. Such would be “a fragment of the whole that one would be unable to imagine in its completeness” (Boulez 2018: 608).

I can conceive for my personality no other pattern than a system of fragments, because I myself am something of this sort; no style is a natural to me and as easy as that of the fragment. (Schlegel in Blanchot 1993: 359)

This fragment or epigrammatic confession of Schlegel, left unnumbered by Blanchot, as others he mentions, should be more appropriately paired *not* with Schlegel's *Athenaeum*, fragment 206, “A fragment, like a miniature work of art, has to be entirely isolated from the surrounding world and be complete in itself like a porcupine.” The unnumbered fragment calls out to be in constellation with Schlegel's fragments 77 and 357, as we shall see. Blanchot's use of the paired fragments reveals his style of self-complacency, disorder (disaster), closed upon itself, and yet, as writing's struggle, open to the fragmentary. In the open, there is an encounter with nothing, revealing an outside that has withdrawn from the writer's being – as were Schlegel's patterns of a system of fragments and his self. These chains of ruptures, that Blanchot sees as writing (*écriture*), is what Schlegel captured in fragment 77,

A dialogue is a chain or garland of fragments. An exchange of letters is a dialogue on a larger scale, and memoirs constitute a system of fragments. But as yet no genre exists that is fragmentary both in form and content, simultaneously completely subjective and individual, and completely objective and like a necessary part of a system of all the science. (Schlegel 1991: 27)

As a chain of fragments, exchange, and system of fragments, the *fragmentary* remains in a space of exile, as in a conversation where “[...] an ‘I’ had been expressed anew by him as ‘other’ (*autrui*) [...] carried into the very unknown of his thought [...]” (Blanchot 1993: 341). Could this become a part of a system of all the sciences? Indeed, it appears so in this third decade of the 21st century as the urbanity/urbanization of private garlands of fragments, micro-memoirs, and shorts, guided and beguiled by social media's algorithmic techno-agnostic science where writing and writer is manufactured, as Schlegel once imagined as the future of fragment reading on the grandest of scales in his *Athenaeum Fragment* 367:

People often think they can insult writers by comparing them to factories. But why shouldn't a real writer be a manufacturer as well? Shouldn't he devote all his life to the business of shaping literary substance into forms that are practical and useful on a grand scale? How well many bunglers could use only a small fraction of the industry and precision that we hardly notice any more in the most ordinary tools! (Schlegel 1991: 75)

What could this comparison to factories have been if not a spectral hint at what is here; in *Fabrica Litterarum*, as collected pieces ... *in pieces*, as descriptions, interpretative models, poetic poses, intuitions, raw anthologies, and literary seeds, linked to an industry of talents, and here as *la folie d'écrire* on fragmentariness.

References

- Adorno Theodor W. (1997): *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Trans. Robert Hullot-Kentor. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Baudrillard Jean (1981): *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Trans. Charles Levin. Telos Press, St. Louis.
- Benjamin Walter (1986): *Parigi, Capitale Del XIX Secolo. I "Passages" di Parigi*. Edited by Rolf Tiedemann, translated by Renato Solmi, Antonella Moscati, Massimo De Carolis, Giuseppe Russo, Gianni Carchia, and Francesco Porzio. Giulio Einaudi, Turin.
- Benjamin Walter (1999): *The Arcades Project*. Trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin. The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA.
- Blanchot Maurice (1986): *The Writing of the Disaster*. Trans. Ann Smock. University of Nebraska Press, Lincoln.
- Blanchot Maurice (1992): *The Step Not Beyond*. Trans. Lycette Nelson. State University of New York Press, New York.
- Blanchot Maurice (1993): *The Infinite Conversation*. Trans. Susan Hanson. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Boulez Pierre (2018): *Music Lessons: The Collège de France Lectures*. Edited and translated by Jonathan Dunsby, Jonathan Goldman and Arnold Whittall. Faber & Faber, London.
- Celan Paul (1983): *Poems of Paul Celan*. Trans. Michael Hamburger. Persea Books, New York.
- Certeau Michel de (1984): *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. University of California Press, Berkeley.

- Certeau Michel de (1997): *Culture in the Plural*. Trans. Tom Conley. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Ciancio Claudio (1984): *Friedrich Schlegel: Crisi della filosofia e Rivelazione*. Mursia, Milan.
- Deleuze Gilles and Guattari Félix (1986): *Kafka: Towards a Minor Literature*. Trans. Dana Polan. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Feyerabend Paul (1987): "Creativity – A Dangerous Myth." *Critical Inquiry*, no. 13.
- Gide André (1959): "Upon Rereading *Les Plaisirs et les jours* after the Death of Marcel Proust." Trans. Blanche A. Price. In: *Gide Pretexts: Reflections on Literature and Morality*. Edited by Justin O'Brien. Meridian, New York, p. 279.
- Hartog François (2015): *Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time*. Trans. Saskia Brown. Columbia University Press, New York.
- Hegel Georg W. F. (1967): *Estetica*. Trans. Nicolò Merker and Nicola Vaccaro. Giulio Einaudi, Milan.
- Joyce James (1959): *Giacomo Joyce*. Viking Press, New York.
- Lichtenberg Georg Christoph (1990): *Aphorisms*. Trans. Reginald John Hollingdale. Penguin Books, London.
- Miller Henry (1952): "Reflections on Writing." In: *The Creative Process*. Edited by Brewster Ghiselin. Mentor Books, New York.
- Novalis Friedrich von Hardenberg (1989): *Pollen and Fragments*. Trans. Arthur Versluis. Phanes Press, Grand Rapids, MI.
- Perec Georges (2010): *An Attempt at Exhausting a Place in Paris*. Trans. Marc Lowenthal. Wakefield Press, Cambridge, MA.
- Plato (1993): *Opere Complete*, vol. 5. Trans. Francesco Adorno. Laterza, Roma-Bari.
- Plato (1996): *The Dialogues of Plato*, vol. 3. Trans. Reginald E. Allen. Yale University Press, New Haven.
- Plumptre Edward Hayes (1878): *The Tragedies of Sophocles*. Daldy, Isbister & Co., London.
- Privitello Lucio Angelo (1990): "The Evening's Porcelain." *Canadian Journal of Political and Social Theory*, vol. 14, no. 1–3.
- Schlegel Friedrich (1991): *Philosophical Fragments*. Trans. Peter Firchow. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Senges Pierre (2016): *Fragments of Lichtenberg*. Trans. Gregory Flanders. Dalkey Archive Press, Illinois.
- Wittgenstein Ludwig (1966): *Lectures & Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Compiled from notes taken from Yorick Smythies, Rush Rhees and James Taylor. Edited by Cyril Barrett. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.


Abstrakt

***Fatto (d)a Pezzi* – Zrobiony z kawałków / Rozbity na kawałki**

Fragment jest rozbitym prezentyzmem w nieugruntowanym porządku czasu, wywołanym drżeniem wahającym się między poszukiwaniem całości a wyzwoleniem się od niej. Wrywa zarówno przeszłość, jak i przyszłość w rozpadających się, lecz symptomatycznych przestrzeniach, na których można by wyryć swoje piaskowcowe pismo. Te strony, *fatto (d)a pezzi*, to zwietrzałe deski rusztowania, które pozostały po spojrzeniu na przestrzenie, które te fragmenty wyobrażały sobie, że otaczają – niektóre jako fragmenty niedokończonych monografii, kilka jako wersy w hermetycznych antologiach; inne jako celowo oderwane epigramaty lub maksymy, a większość jako niemożliwe sekwencje serii wykładów.

Słowa kluczowe: fragmentacja, erozja, degradacja, F. Schlegel, Blanchot

Zenia Duell

KING'S COLLEGE LONDON
e-mail: zenia.duell@kcl.ac.uk
 <https://orcid.org/0000-0002-8748-6407>

History... in pieces

Abstract

This article examines the fragmentation of history in popular storytelling media, arguing that such fragmentation reveals more about contemporary narrative trends than about history itself. Drawing on narratological theory and the author's experience as a TV producer, it positions fragmentation as an inevitable aspect of historical storytelling rather than a consequence of modern media. The analysis explores three dimensions: the theoretical necessity of narrative fragmentation (White, Fludernik), debates between advocates of democratized access versus critics concerned with oversimplification of traumatic events, and a heuristic perspective revealing how sensationalized fragments can be co-opted into politically motivated narratives. While acknowledging benefits of increased accessibility and representation of marginalized voices, the article highlights risks including the proliferation of ahistorical content serving extremist ideologies. The author concludes by advocating for an interdisciplinary, sociologically-informed approach to discourse analysis that examines the social forces driving contemporary reconstructions of the past.

Key words: fragmentation, narratology, discourse, historiography

Parole chiave: frammentazione, narratologia, discorso, storiografia

When we tell stories about the past, we inevitably break history into pieces. We divide the historical record into elements based on their perceived importance to our narrative. Certain facts or episodes are sidelined or downplayed, others are re-arranged to create a stronger narrative flow, and still others are retold so frequently that they become embedded in collective memory.

I was an active agent in this process when I worked as a TV producer, making historical documentaries. When preparing research materials for a director in my very first TV job, I was told to include more stories with “sex, death and murder” (Selby 2023: 48). I went on to produce several series about historical periods that US, UK and international commissioners knew would capture their viewing public’s attention and imagination: the British royal family, the Roman Empire, Viking conquests, the Second World War. History was broken up into discrete, entertaining fragments that were caricatured to highlight periods of dramatic social upheaval, or episodes of extreme violence. This narrative engineering takes place across all storytelling mediums that include historical programming: books, TV dramas, musicals, podcasts, radio shows, videogames, and social media.

Historians, in their analysis of this fragmentation process and its effects on popular discourse, have tended to focus on the relative benefits and dangers, but I would like to offer an alternative characterization of the phenomenon, based on my own heuristic perspective as an active participant in the process: an observer, consumer and shaper of historical discourse. I believe that there is an important sociological aspect to the flow of these fragments in popular storytelling that reveals more about current narrative trends than it does about history itself, and I advocate for an interdisciplinary approach to fully understand the dynamics of this discourse.

My methodological approach is founded in narratological theory. Monika Fludernik (2009) and Hayden White (1987) assert that the fragmentation of history is not an unfortunate consequence of modern media production techniques, but rather a necessary aspect of historiography. To render history into a form that can be consumed, understood and distributed, it must follow a narrative process (White 1987: 268), and that narrative process is a discourse between the narrator and their story (Fludernik 2009: 13), in which elements of the historical record are highlighted, brought together, and structured into a form to which audiences respond effectively. Dilthey (2002), furthermore, advocates for an understanding of history that takes into account actions, analogy and the context of lived experience. Narrative, therefore, is an essential process of historiography, and fragmentation is a necessary aspect of narrative. Engagement with those narrative fragments by audiences creates a discursive response of its own, following Ricoeur’s hermeneutic approach, which seeks to mediate the tension between time and narrative in the construction of history (1984).

Recent literature on the engagement with fragmented history in popular culture features a strong contingent of advocates for the facilitation of greater accessibility to history through storytelling media, but critics are particularly concerned by the oversimplification of deeply traumatic historical events. For example, in 2014, Alabama teen Breanna Mitchell faced significant backlash on social media when she tweeted a smiling selfie in front of Auschwitz-Birkenau concentration camp (Gunter 2017), sparking a conversation around what engagement was and was not appropriate at such sites of collective tragedy. In 2017, Shahak Shapira's art project, *Yolocaust.de*, highlighted the inappropriate nature of some photographs taken at the Holocaust memorial in Berlin by juxtaposing them against photographs from concentration camps (Gunter 2017). In 2020, the #HolocaustChallenge on TikTok encouraged creators to dress up as Holocaust victims and talk about these victims' lives (Jones 2020). This engagement had a variety of motivations behind it, with some creators attempting to relate to victims or share stories of their family history, but the 'challenge' was widely condemned as disrespectful. Jo Guldi and David Armitage anticipated this requirement for balance in their seminal 2014 manifesto, which advised setting academic rigour, media literacy, and authoritative historical education as core foundations for fostering critical engagement.

Apologists for historical fragmentation and storytelling through popular media, on the other hand, celebrate the increased accessibility and subsequent democratization and decolonization of history. Jerome de Groot, for example, has argued that historical novels, TV documentaries and dramas create a new kind of experiential engagement with history that enfranchizes the public as participants in the discourse (2009, 2010, 2012). Equally, Thomas Cauvin notes that the democratization of information has led to a decolonization of history (2024), and this has led to a clear change in how history is portrayed in popular culture, creating a platform and representation for groups that have been "under-represented in the archival tradition" (Madison 2017: 53). The hit musical *Hamilton*, for example, tells the tale of a white male through the voices and performances of women and racial minorities. The show's creator, Lin-Manuel Miranda, said that this was "a story about America then, told by America now" (Herrera 2018: 229). For Claire Bond Potter, the innovative reinterpretation of history by the musical, as well as the interactive response that it has prompted among its fan base, has translated the intellectual language of a different era into a more modern, more relatable, more entertaining parlance (2018: 328–329). In the UK, meanwhile, the musical *SIX* retells the Tudor history lesson learned by every British schoolchild (that King Henry VIII had six wives and that all but one met an unpleasant end), but from a modernized, feminist perspective. A poem used to remember each wife's fate: "divorced, beheaded, died / divorced, beheaded, survived," is set to music as the overture of the show, followed by the line, "and just for you tonight / we're divorced, beheaded, LIVE!"

The show even brings the participatory culture of social media into the theatre: during the finale, audience members are encouraged to get their phones out, film the performance, and sing along. These modern fragmentations of history, made accessible and entertaining, have allowed historically silenced voices – those of racial minorities and women – to take centre stage, adding depth, nuance and perspective to the traditional canon.

A heuristic perspective offers a third, sociological dimension to the discussion. I have noticed that the fragmentation of history in the pursuit of narrative storytelling can result in an imbalance of historical knowledge. Facts or episodic events are prioritized or popularized because of their sensationalism, their modern resonance, or their shareability. In one of the episodes of my ancient history podcast, *Against the Lore*, the three historical experts (one specializing in ancient Greece, another an expert on the ancient Near East, and myself, a Roman history specialist), came together to share our “pet peeves” around historical events or factoids that we felt had an overblown status in the popular imagination. The perception of Queen Cleopatra VII of Egypt as a promiscuous *bonne vivante*, for example, is a character assassination that was deliberately manufactured by Octavian, who, in his pursuit of sole power in Roman politics, was attempting to discredit her and by extension, her ally (and Octavian’s political rival), Mark Antony (Wyke 2007: 213–214). Yet despite a distinct lack of evidence supporting her alleged promiscuity and alcoholism, and a generous body of evidence supporting her skills in diplomacy and statecraft, the association between Cleopatra and seductiveness not only pervades, but has contributed to a continuation of orientalist and sexist tropes levelled against powerful women throughout history (Hall 1989: 95). Another historical episode that has captured the public imagination is a cuneiform complaints tablet, acquired from the site of the ancient city of Ur by the British Museum (British Museum 131236). It holds the status of being the oldest known complaints tablet in history and was found in the house of a merchant named Ea-Nasir (Guinness World Records 2025). The house contained several such tablets, all complaining of defective deliveries of copper. The language of this particular tablet, written by a disappointed customer called Nanni, resonates strongly with modern complaints letters, creating a moment of intimacy “when time collapses” between a historical figure and a modern reader (Hughes 2025). Despite this letter being one of many found at the site, and despite several other examples of complaints letters throughout antiquity, it is Nanni’s letter, more than any other, that has captured the public imagination through memeification, giving it an elevated status in the historical record.

Against the Lore’s podcast episode on “pet peeves” was so well-received that we launched a poll on the social media platform then known as Twitter (now X) to ask our followers what their greatest frustrations around historical misconceptions were. This revealed a darker side to the fragmentation process: a coopting of

decontextualized historical fragments into narratives with a broader political agenda, such as far-right, neo-Nazi and white supremacist perspectives. Our followers were deeply concerned by an idea, pervasive on Twitter and in popular depictions of antiquity, that the Romans and Greeks were northern European white. The inaccuracy of this fallacy is obvious (not least the geographical positions of Greece and Italy as distinctly southern European, rather than in northern Europe; furthermore, the wider reaches of both empires clearly encompass portions of Asia), yet despite the widespread availability of maps, the perception still pervades. Naoise Mac Sweeney has expertly traced the evolution of this narrative, in which Greco-Roman culture was coopted into a story of Western cultural hegemony (2023), and Jerry Toner (2013) complements this exposure of the narrative with additional nuance in his book charting the way 19th and 20th century Western travellers explored the Middle East using classical texts as their guides, creating a discourse between antiquity and modernity. However, our podcast's followers' concerns point to a trend in which the narrative takes on a life of its own, running beyond – even counter to the weight of – the historical evidence. Rather than serving as a point of engagement or connection, as de Groot and Cauvin advocate, carefully selected and isolated historical fragments become an exclusionary framework to feed a volatile ideology: a manipulation against which Margaret Macmillan presciently warned (2009: 9).

Even the global streaming platform Netflix, chasing after the popularity of historical narratives that support a certain political agenda, commissioned a series presented by pseudoscientist Graham Hancock, who used his airtime to pursue his theory that an Ice Age (read: northern European white) civilization predated those of ancient Mesopotamia and Egypt (*Ancient Apocalypse* 2022; Azizi 2024). The growing prominence of such ahistorical, politically motivated narratives, peppered with mis- and disinformation, has muddied the range of reliable resources available to a curious public and developed an ambiguity of information: an ambiguity on which alternative narratives are quick to capitalize.

This phenomenon suggests that historiographical analysis alone is insufficient. While Guldi and Armitage's intervention offered valuable insights, it has not adequately addressed the underlying dynamics at play. The question is not simply how to improve the teaching of history, but rather to understand the sociological mechanisms driving its contemporary reconstruction. Narratological theory confirms that the selective appropriation of historical fragments is inevitable. Storytelling is at the core of history as a discipline. Audiences continue to share and consume history "in pieces," through the storytelling mediums with which they are most familiar. Our narratives about the past serve as a reflection of our contemporary societal values and identities, fuelling the enduring interest in understanding the historical figures and events that contributed to our current state of being. But this leaves

unanswered more pressing questions concerning motivation and purpose. Why does this teleological restructuring of historical fragmentation occur, and to what ends? The analysis presented here has been necessarily synoptic, offering an overview rather than an exhaustive examination. My aim has been to identify and characterize this problem rather than to resolve it. I conclude by advocating for a sociological approach to discourse analysis in popular history – one that embraces interdisciplinary methodologies to examine the social forces shaping our engagement with the past. This article serves as a call for such further inquiry.

References

- Against the Lore (2022): *Pet Peeves*. Spotify Podcast. Available at: <https://open.spotify.com/episode/6SWH3CEARYkiUFwUMenaQk?si=e1812b1d051b49c4> [access: 27.03.2026].
- Ancient Apocalypse* (2022): Netflix series, 10 November.
- Azizi Arash (2024): “The Dangerous Rise of the Podcast Historians.” *The Atlantic*. Available at: <https://www.theatlantic.com/international/archive/2024/09/holocaust-denial-podcast-historians/679765/> [access: 09.02.2026].
- British Museum (2025): “Tablet.” Available at: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1953-0411-71 [access: 09.02.2026].
- Cauvin Thomas (2024): “Decolonizing through Public History – Introduction.” *International Public History*, vol. 7(1), pp. 1–4. <https://doi.org/10.1515/iph-2024-2004>.
- De Groot Jerome (2009): *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. Routledge, New York.
- De Groot Jerome (2010): *The Historical Novel*. Routledge, London and New York.
- De Groot Jerome (2012): *Public and Popular History*. Routledge, London.
- Fludernik Monika (2009): *An Introduction to Narratology*. Routledge, London.
- Guinness World Records (2018): “Oldest Written Customer Complaint.” Guinness World Records. Available at: <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/537889-oldest-written-customer-complaint> [access: 09.02.2026].
- Guldi Jo and Armitage David (2014): *The History Manifesto*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gunter Jenny (2017): “‘Yolocaust’: How Should You Behave at a Holocaust memorial?” *BBC News*, 20 January. Available at: <https://www.bbc.co.uk/news/world-europe-38675835>
- Hall Edith (1989): *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Clarendon Press, Oxford.

- Herrera Brian Eugenio (2018): "Looking at Hamilton from inside the Broadway Bubble." In: *Historians on Hamilton: How a Blockbuster Musical Is Restaging America's Past*. Edited by Renee C. Romano and Claire Bond Potter. Rutgers University Press, pp. 222–246.
- Hughes Bettany (2025): "Classics for All." *Radio Times*. Available at: https://gb.readly.com/magazines/radio-times-magazine/2025-07-22/687f689349d427e58abf724d?srltid=AfmBOooVCVYHC-OnDcTQH-YXrM8w5hys3G_W3xSOHFUzoOWs4jBZW39l [access: 09.02.2026].
- Jones Stephen (2020): "TikTok Holocaust Trend Shows That We Need to Teach the Ethics of Remembrance." *The Conversation*. Available at: <https://theconversation.com/tiktok-holocaust-trend-shows-that-we-need-to-teach-the-ethics-of-remembrance-145640> [access: 09.02.2026].
- Macmillan Margaret (2009): *The Uses and Abuses of History*. Penguin Canada, Toronto.
- Madison Kristin S. (2017): "'Who Lives, Who Dies, Who Tells Your Story': The Use and Representation of Records in Hamilton – an American Musical." *The American Archivist*, vol. 80(1), pp. 53–81.
- Mac Sweeney Naoise (2023): *The West*. Random House.
- Potter Claire Bond (2018): "'Safe in the Nation We've Made': Staging Hamilton on Social Media." In: *Historians on Hamilton: How a Blockbuster Musical Is Restaging America's Past*. Edited by Renee C. Romano and Claire Bond Potter. Rutgers University Press, pp. 324–350.
- Ricoeur Paul (1984): *Time and Narrative*. University of Chicago Press, Chicago.
- Selby Zoe (2023): *Breaking into Factual TV*. Taylor & Francis, London.
- Toner Jerry (2013): *Homer's Turk*. Harvard University Press, Cambridge, MA.
- White Hayden V. (1987): *Metahistory*. Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Dilthey Wilhelm (2002): *The Formation of the Historical World in the Human Sciences*. Edited by Rudolf A. Makkreel and Frithjof Rodi. Princeton University Press, Princeton.
- Wyke Maria (2007): *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*. Oxford University Press, Oxford.

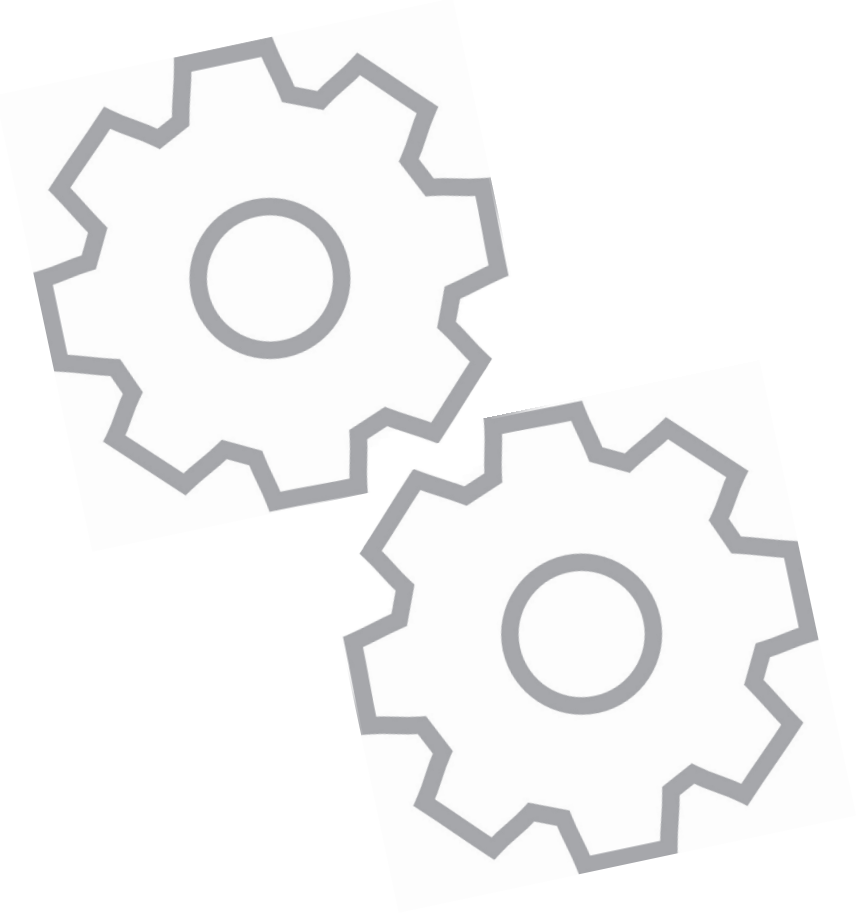
Abstrakt

Historia... w odcinkach

Niniejszy artykuł analizuje proces fragmentacji „dyskursu historii” w popularnych mediach – pokazując, że mówi on więcej o współczesnych trendach narracyjnych niż o samej historii. Wykorzystując zdobycze teorii narratologicznej i odwołując się do doświadczeń autorki jako producentki telewizyjnej, artykuł ujmuje fragmentację jako


nieunikniony aspekt narracji historycznej, a nie konsekwencję działania współczesnych mediów. Autorka bada trzy wymiary: teoretyczną konieczność fragmentacji narracji (White, Fludernik), debaty między zwolennikami zdemokratyzowanego dostępu a krytykami zaniepokojonymi nadmiernym uproszczeniem traumatycznych wydarzeń z przeszłości oraz perspektywę heurystyczną, ujawniającą jak sensacyjne fragmenty mogą być tym, co skłania do „włączenia się” w narracje motywowane politycznie. Doceniając korzyści płynące ze zwiększonej dostępności i reprezentacji głosów marginalizowanych, artykuł podkreśla zagrożenia, w tym proliferację ahistorycznych treści służących ideologiom ekstremistycznym. Autorka kończy artykuł, opowiadając się za interdyscyplinarnym, socjologicznie uzasadnionym podejściem do analizy dyskursu, które bada siły społeczne „napędzające” współczesne rekonstrukcje przeszłości.

Słowa kluczowe: fragmentacja, narratologia, dyskurs, historiografia




VARIA

Angelo Lombardo

GHENT UNIVERSITY
e-mail: angelo.lombardo@ugent.be
 <https://orcid.org/0009-0005-1897-2363>

Teodoro Katinis

GHENT UNIVERSITY
e-mail: teodoro.katinis@ugent.be
 <https://orcid.org/0000-0003-2425-0250>

Retorica e dialettica nel *Cannocchiale aristotelico* (1670) di Emanuele Tesauro Una prima indagine

Abstract

Rhetoric and Dialectic in Emanuele Tesauro's *Cannocchiale aristotelico* (1670). A Preliminary Investigation

This article examines the relationship between rhetoric and dialectic in Tesauro's *Cannocchiale aristotelico* through a comparative reading of Aristotle, with particular attention to the opening of the *Rhetoric*, where the art of persuasion is defined as the “antistrophe” of dialectic—its complementary counterpart. Tesauro, through his peculiar conception of the rhetorical syllogism as an “entimema urbanamente fallace,” not only exceeds the Aristotelian antistrophe but also establishes a new, original relation between dialectic and rhetoric that reveals the intuition of a distinctive vision of the world and its order of truth.

Key words: Tesauro, Aristotle, rhetoric, dialectic, enthymeme

Parole chiave: Tesauro, Aristotele, retorica, dialettica, entimema

L'opera di Emanuele Tesauro, nome che evoca immediatamente la letteratura barocca, vive ad oggi di un paradosso. Da un lato è uno degli autori più usati – e forse abusati – nel vorticoso citazionismo dei nostri tempi, dall'altro rimane un autore sostanzialmente sconosciuto. Lo sono sicuramente le sue opere, tra le quali il *Cannocchiale aristotelico*¹, che pur essendo universalmente riconosciuto – e certamente citato – come un capolavoro della retorica del Seicento, conta un numero relativamente basso di contributi a esso dedicati². All'inizio del nuovo millennio, il *Cannocchiale* ha ricevuto una prima attenzione monografica da parte di Pierantonio Frare (2000), unitamente all'uscita di una preziosa anastatica dell'edizione del 1670 – l'ultima direttamente curata da Tesauro – corredata da un utile apparato critico (Tesauro 2000). Più di recente, il lavoro di Maicol Cutrì ha fornito non solo una seconda monografia di ampio respiro sul *Cannocchiale* e sul profilo intellettuale del suo autore (Cutrì 2023), ma anche un'edizione critica dell'opera (Tesauro 2024–2025), arricchita da un fitto apparato di note che rende finalmente accessibile il complesso universo culturale entro cui essa prende forma. È in questo contesto che il presente contributo intende approfondire un aspetto ancora poco sondato: il rapporto fra retorica e dialettica nel *Cannocchiale*. L'opera, pubblicata per la prima volta nel 1654 e poi rivista fino alla definitiva edizione del 1670, rappresenta il coronamento di una vita di studi che Tesauro rivolge sin dalla giovinezza alla *Retorica* aristotelica, con particolare attenzione al terzo libro, quello dedicato all'elocuzione.

Tuttavia, l'interesse tesauriano non si esaurisce nell'analisi della capacità del discorso, secondo Aristotele, di ornarsi e divenire piacevole: esso si radica piuttosto in una volontà di sistematizzazione ampia, che ambisce a comprendere ogni arte "SIMBOLICA et LAPIDARIA" (Tesauro 2024–2025: 24, vol. 1). Tesauro mira, infatti, a cogliere le funzioni dell'intelligenza che presiedono a tutte le forme di rappresentazione, da quelle dirette alla trasformazione di una materia esterna (come avviene nella pittura o nella scultura) a quelle affidate al potere delle parole (nelle arti propriamente lapidarie). In questa prospettiva, il confronto con la dialettica e la logica aristotelica risulta imprescindibile e strutturale. La dialettica offre infatti a Tesauro il terreno radicale da cui osservare e reinterpretare le strutture logiche che sostengono le suggestioni retoriche, quelle stesse che impreziosiscono e rendono vitale la comunicazione umana. A questo proposito, nell'analisi di un trattato che pretenda esplicitamente di sistemarsi nella precettistica oratoria dello Stagirita, è necessario assumere l'esordio, così significativo, della *Retorica* peripatetica, ai fini di problematizzare la struttura complessiva del contributo di Tesauro.

1 Da questo momento *Cannocchiale*.

2 Per una bibliografia esaustiva degli studi tesauriani si veda Tesauro (2024–2025: LI–LXXVI, vol. 1).

Come riporta Zanatta (Aristotele 2015: 15–23), è subito urgente per Aristotele la proiezione sulla retorica della dignità “scientifica” della dialettica, la sussumibilità dell’esperienza oratoria in quella specie di scienza che è l’arte retorica, la quale – come una scienza – identifica le cause del proprio incedere³; la retorica non si riduce pertanto a mero repertorio di esempi né a pura efficacia persuasiva, ma si fonda su principi teoretici capaci di spiegarne le funzioni suasorie (*Retorica*, 1055b: 10–11). L’accostamento di retorica e dialettica non può ridursi però all’esplicitazione di un comune genere di appartenenza, quello della scienza; in questo senso non sarebbero più prossime che alla medicina o alla musica. Il nervo sta tutto nella definizione aristotelica della retorica come “antistrofe” della dialettica⁴, un controcanto della scienza logica che se da un lato tradisce un’eccedenza fra le due discipline, dall’altro sottolinea i termini per i quali le due giungano problematicamente a sovrapporsi. Entrambe, infatti, si connotano per un certo formalismo che le emancipa da una materia specifica; paiono così potersi rivolgere allo scibile, costituendosi in una qualità peculiare del discorso, piuttosto che nell’esposizione di un contenuto determinato⁵. È lo stesso Aristotele dopo tutto a ridurre la retorica ad una sorta di circoscrizione dialettica, ad opera della sillogistica che entrambe condividono. Il dialettico, ci dice lo Stagirita, è già di per sé introdotto alla retorica, proprio perché è versato nel possesso di quei principi dell’argomentazione che determinano l’integrità logico-inferenziale dell’orazione⁶. In questo senso il bisogno aristotelico di fondare la retorica come scienza si spiega proprio attraverso il suo rapporto con la dialettica: istituire un’oratoria consapevole dei suoi limiti vuol dire riconoscere come la logica non sia semplicemente lo strumento, l’*organon* appunto, che ci introduce ad una rigorosa rappresentazione dell’ordine mondano, ma anche una potenza suasoria, che se assunta di per sé stessa, non è competenza del logico, ma del retore (Aristotele 2015: 80–86). L’oratore, dunque, nella misura in cui dimostra, non lo fa per vincolare forzatamente le coscienze attraverso un pensiero perfettamente concludente, ma perché queste partecipino spontaneamente dei contenuti che il discorso veicola, in vista del ruolo civile ed edificante della retorica.

Se in Aristotele il rapporto fra dialettica e retorica è costruito attraverso una netta separazione di competenze — la prima deputata alla dimostrazione e al

3 Il termine scienza non fa di necessità riferimento per Aristotele alla dignità epistemologica di una disciplina, ma alla semplice possibilità di riferirne organicamente le determinazioni ad un sistema di principi (*Metafisica*, VI, I).

4 *Retorica* 1354a I; nonostante il termine “ἀντίστροφος” sia variamente tradotto, si è preferito restituirne la traduzione letterale che enfatizzi l’immagine metaforica che Aristotele utilizza per determinare il rapporto fra retorica e dialettica. L’antistrofe è infatti un momento della tragedia greca, quello in cui il coro complementa i versi della strofa.

5 *Retorica*, 1355b: 8–9.

6 *Retorica*, 1355a: 4–14.

fondamento, la seconda alla persuasione — in Tesauro questa cesura si radicalizza, al punto da divenire una risoluta contraddizione. L'obiettivo tesauriano parrebbe dunque quello di voler disinnescare l'antistrofia retorico-dialettica promulgata da Aristotele, attraverso, come si vedrà, una riformulazione strutturale di queste discipline sulla base di assunti ontologico-epistemologici diversi da quelli aristotelici. In questo senso, il *Cannocchiale* ridefinisce l'ideale veritativo dello Stagirita e fornisce una nuova prospettiva sul rapporto peculiare fra verità e suasion.

Per introdurci entro una più perspicua comprensione di queste tematiche, focalizziamo la nostra attenzione sul IX capitolo del *Cannocchiale*, forse uno dei più sensibili dell'intera opera⁷. Da un lato infatti è quello in cui la retorica e la dialettica giungono ad un confronto puntuale, che ricalca le istanze che lo stesso Aristotele pone ad apertura della sua *Retorica*; dall'altro questo capitolo può considerarsi una sorta di "altura" dell'opera, un apice tematico, poiché proprio qui l'argutezza, che del *Cannocchiale* è il cuore, riceve la sua compiuta definizione. Questa parte del trattato di Tesauro ha già ricevuto una certa attenzione critica (Benassi 2006; Bisi 2006; Frare 2006; Fiorani 2005; Tedesco 2003; Frare 2000; Frare 1994; Hook 1986; Proctor 1973). Fra i più recenti contributi quello di Fiorani si caratterizza per una profonda dovizia filologica, che ricostruisce l'evoluzione concettuale della categoria di "ingegno" dalla prima modernità alla stesura del *Cannocchiale*. L'interesse di Fiorani per questo capitolo è essenzialmente dovuto al fatto che rappresenta il compimento della trattazione tesauriana delle "FIGURE INGEGNOSE"⁸, quelle basate sulla "SIGNIFICAZIONE INGEGNOSA" (Tesauro 2024–2025: 648, vol. 1) di cui la metafora è l'esemplare. Istituire quelle figure retoriche capaci di solleticare il pensiero è, per Tesauro, il frutto infatti di un progresso intellettuale che si articola secondo tre distinte operazioni (Tesauro 2024–2025: 608, 763, vol. 1). La prima corrisponde alla metafora semplice come pura traslazione semantica, frutto dell'apprensione intellettuale, di quel processo per il quale pensiamo determinatamente qualcosa (in questo caso una cosa per l'altra). La seconda è la risultante di un giudizio come sintesi copulativa tra un soggetto metaforico e un termine di predicazione che sussiste solo all'interno del campo semantico "allargato" che la metafora istituisce; si tratta della così detta "metafora continuata" o "allegoria". Infine, nella misura in cui realizziamo un'inferenza costruendo un sillogismo a partire da una metafora, questa non solo satura le nostre funzioni cognitive, ma ci introduce al significato proprio dell'argutezza. Dopo aver congedato le allegorie quali risultanti

7 Lo studio si focalizza sulla prima parte del capitolo, escludendo il *Trattato de' concetti predicabili*.

8 La trattazione tesauriana delle "FIGURE INGEGNOSE" rappresenta la parte più voluminosa e densa del *Cannocchiale*. Comincia a p. 647 (Tesauro 2024–2025), vol. 1, attraversa il "TRATTATO DELLA METAFORA" (Tesauro 2024–2025: 729–1268) e si protrae sino ad includere l'VIII e, parzialmente, il IX capitolo dell'opera (Tesauro 2024–2025: 3–51), l'ultimo, oggetto di questo studio.

della “SECONDA OPERAZION DELL’INTELLETTO”, argutezze “assai più nobili et ingegnose che non son quelle della prima” (Tesauro 2024–2025: 17, vol. 2), Tesauro afferma che

per necessaria conseguenza, adunque, perfettissima et sopra tutte l’altre ingeniousissima sarà quella che si fabrica dalla TERZA OPERAZIONE *dell’intelletto*. Anzi questa sola merita il nome di *arguzia*, che nasce dall’*argomento*: proprio parto di quella terza facoltà della umana mente. Et qui ti conduco io ad una sublime, ma piacevole et curiosa teorica nelle retoriche scuole non ancor posta al chiaro, se non per quel raggio che l’*autor* nostro in pochi detti ne fe balenare, con nominarci un ENTIMEMA URBANO o una URBANITA’ ENTIMEMATICA nella maniera che delle semplici urbanità delle parole ci aveva ragionato (Tesauro 2024-2025: 17–18).

Si apre così la spinosa questione della natura entimematica dell’argutezza. Come già accennato, la trattazione aristotelica tende a proiettare senza soluzione di continuità l’integrità inferenziale del sillogismo dialettico sull’entimema, che Aristotele definisce in senso proprio il “sillogismo retorico” (*Retorica*, 1456b: 4–5). Pertanto Aristotele non riferisce la peculiarità di questa specie del sillogismo all’armamentario logico che impiega, non si tratta cioè di costituire due logiche, una concludente per la dialettica, l’altra per la retorica, ma di osservare quelle peculiarità che intervengono sulla forma dell’esposizione dell’argomento e che dipendono dalle incombenze persuasive di cui la retorica si caratterizza (Aristotele 2015; Piazza 2008; Berti 1989; Gastaldi 1981). Il sillogismo retorico o entimema è tale, infatti, per quel carattere di “brevità” che omette una delle premesse che lo rendono concludente. La nota 252 a margine del *Cannocchiale*, che integra il passo sopra citato, riporta piuttosto fedelmente la lezione di Aristotele, focalizzandosi sui risvolti psicologici della brevità entimematica:

Ar.3 Rhet. c. 10: *Necesse est igitur tam dictionem quam enthymemata ea urbana esse, quae velocem nobis cognitionem faciunt* [«È necessario allora che tanto l’elocuzione quanto gli entimemi siano urbani, quando ci procurano un rapido apprendimento»] (Tesauro 2024–2025: 623, vol. 2; la traduzione è di Cutri).

La rapidità con cui si viene istruiti dall’entimema dipende, in senso materiale, da quanto appunto l’oratore “tace” del suo argomento e che, nonostante l’omissione, l’uditorio coglie per una complicità comunicativa, integrando attivamente i contenuti mancanti. Tuttavia, come ha giustamente sottolineato Tedesco (2003: 61), questo espediente formale attraverso il quale Tesauro “sfiora” la lettera della

concezione entimematica di Aristotele, riceve, nel *Cannocchiale*, tutt'altro *focus*. A proposito delle differenze di "MATERIAL FORMA" che intercorrono fra dialettica e retorica, l'omissione o meno delle premesse, per le quali l'argomento si rende concludente, è una diretta emanazione delle differenti finalità cui la dialettica e la retorica rispettivamente concorrono in rapporto al vero:

Però che, sì come il fin del retorico è il persuadere in qualunque maniera più aggradevole all'ascoltatore, eziandio con le favolette e co' trovati, così or condisce le proposizioni del suo entimema con belle frasi, or le ci porge senza alcun ordine dialettico; ora tronca quelle che l'uditor, già sapendole, non udirebbe senza noia, et quelle avviluppa, che sviluppate et chiare, discoprirebbero la fallacia (Tesauro 2024–2025: 34, vol. 2).

Retoricamente, dunque, all'entimema si riserva la brevità perché un argomento esposto per intero non annoi il suo pubblico esplicitandone la natura fallace. Pertanto il piacere connesso all'entimema, prima ancora che alleare l'uditorio all'oratore, dipende dalla relazione positiva tra la retorica e la fallacia logica di cui l'argomento consta. Non solo; ma se "le perfette argutezze e gl'ingegnosi concetti" non sono altro "che ARGOMENTI URBANAMENTE FALLACI" (Tesauro 2024–2025: 23, vol. 2), la fallacia esaurisce lo spettro possibile dell'entimema metaforico, come argomento intrinsecamente paralogico.

Si tratta di un punto essenziale, perché un'accurata comprensione della concezione tesauriana dell'entimema come entimema fallace può fare luce sulla novità e la radicalità dell'impostazione retorica che il *Cannocchiale* profila. A questo proposito rileviamo che la critica tende ad appiattare l'imperfezione dell'entimema sulle sue connotazioni formali di argomento "tronco". In particolare, lo studio di Proctor riconduce alla figura di Boezio la trasmissione dell'entimema come "truncated syllogismus" (Proctor 1973: 84); in realtà la coerenza della posizione boeziana sta tutta nell'assimilare la brevità entimematica alla sua imperfezione dialettica (Kraus 2012: 29). Nonostante Fiorani citi Proctor a sostegno delle sue tesi, la studiosa afferma che un tale abbinamento fra brevità e imperfezione sillogistica parrebbe trasmettersi incontrastato sino a Tesauro, che vi riscoprirebbe entusiasticamente il proprio del suo pensiero. In realtà esattamente il passo tratto dal celebre contributo di Morpurgo-Tagliabue (1955: 125), che Fiorani riporta, testimonia come la prima modernità abbia per certi aspetti destituito la retorica dal pronunciarsi sulla forma logica dei suoi contenuti, attribuendosi piuttosto il momento esornativo dell'elocuzione, quello ascrivibile al terzo libro della *Retorica* aristotelica. L'eventualità del formalismo, come riduzione del piacere comunicativo a cosmesi del discorso, è pertanto, piuttosto, un'istanza culturale su cui la retorica seicentesca interviene, proprio in quanto alla forma oratoria non si attribuisce una dignità dialettica: fra piacere

e conoscenza è promossa una sintesi, laddove l'umanesimo ne suggeriva tutt'al più la "sommatoria". Il Seicento retorico (e Tesauro ne è l'espressione emblematica) non può ridursi dunque, per Morpurgo-Tagliabue, a mero gusto dell'ornato, ma è la riscoperta delle funzioni elocutorie immanenti alla dialettica, del diletto intrinsecamente connesso al rispecchiamento intellettuale del mondo:

"L'arguzia nasce dall'argomento", scriverà il Tesauro. "Virile" o no, il concetto è sempre una contrapposizione di cose oltre che di parole, una dialettica retorica; e la «efficacia», il «docere», le appartiene non meno del "vezzo", l'utile non meno del dolce (Morpurgo-Tagliabue 1955: 151).

Se la retorica si connota dialetticamente è proprio perché la forma entimematica non è sufficiente a specificarne il rapporto con le cose; per Tesauro, come si è detto, la brevità dell'entimema non costituisce infatti la fallacia, ma ne cela l'impropria rappresentazione del mondo (Morpurgo-Tagliabue 1955: 7). Tesauro dunque, in continuità con Aristotele, concepisce la brevità entimematica come puro espediente elocutorio: il troncamento della premessa non mina la validità della forma argomentativa, ma sollecita semplicemente il piacere dell'uditorio, coinvolto o provocato dall'incompletezza. Per Aristotele tale ellissi è strutturale al sillogismo retorico (*Retorica*, 1295b: 23–27), mentre la possibilità del falso non dipende dalla forma (*Analitici primi*, 24b: 24–26), bensì dai "luoghi paralogici" da cui l'argomento trae origine, schemi concettuali che presiedono, secondo lo Stagirita, alla formazione di argomenti fallaci, di proposizioni la cui sintesi dà luogo a sillogismi inconcludenti (*Retorica*, II, 24). Come recita la nota 255⁹, Tesauro è perfettamente consapevole che la fallacia entimematica sia per Aristotele un'eventualità dell'orazione, che non riguarda in nessun modo la forma dell'entimema ma i luoghi sulla base dei quali lo si costruisce. Da questo punto di vista, è prosecutore di una certa tradizione entimematica, non già perché ne consideri le omissioni formali, ma perché la specifica in funzione del momento oratorio dell'invenzione, di quella materia da cui l'argomento si forma:

Et che questo sia il vero, richiama alla esamina quelle diece argutezze che ti ho proposte per idea, ciascuna delle quali spiegata in versi, formerebbe un epigramma arguto: e tutte le troverai fondate in alcun de ci fallaci che dall'autore Nostro si intitolarono *apparentium enthimematum loci*. Però che ad udirle sorprendono l'intelletto, parendo concludenti di primo incontro, ma esaminate, si

⁹ "Arist. 2 Rhet. c. 25: *Loci autem enthimematum quae non sunt sed apparent, hi sunt* etc. [«Qui invece ci sono i topici degli entimemi che non sono tali ma che lo sembrano»]" (Tesauro 2024–2025: 623–624, vol. 2).

risolvono in una vana fallacia: come le mele del Mar Negro di veduta sono belle et colorite, ma se le mordi, ti lasciano le fauci piene di cenere et di fumo (Tesauro 2024–2025: 25, vol. 2).

Ora che l'entimema metaforico o urbano si è mostrato essere fallace essenzialmente per i luoghi paralogici sopra cui si fonda, è opportuno domandarsi se alla retorica si riservino ulteriori possibilità argomentative, che non riducano la suasiona a traviamiento. A ragione, Cutrì, nel commentare il carattere dell'“ARGOMENTO URBANAMENTE FALLACE”, lo traduce come quello di un sillogismo “piacevolmente sbagliato” che, come tale, “appartiene propriamente alla retorica” (Tesauro 2024–2025: 23, vol. 2). Tuttavia, come si è detto, il rapporto fra l'entimema e la fallacia è, tradizionalmente, quello di un'interazione possibile, non già endemica e strutturale. La novità di Tesauro, sta proprio nella necessità di questo abbinamento fra l'entimema e il falso. Quando parla dei modi della persuasione – interpretando la scansione aristotelica per cui l'orazione si renderebbe credibile attraverso l'*ethos* dell'oratore, il *pathos* del pubblico e l'argomento oratorio – Tesauro riconosce tre maniere del “maneggiar queste persuasioni: Razionalmente, Moralmente e Pateticamente” (Tesauro 2024–2025: 147, vol. 2). A proposito del modo razionale, in un passo già attenzionato dalla critica (Fiorani 2005: 114–115; Tedesco 2003: 69), questi cita “l'enthimema semplicemente Razionale, [...] che fa la sua forza nella Ragione, ò vera, ò verisimile”, distinguendolo da quello “Urbano & Arguto”, fondato “nella Figura” (Tesauro, Cutrì 2024: 150–151). In questo modo parrebbe possibile un uso della retorica che prescindendo dall'argutezza, che non apporti così un fallace argomento. Ma l'auspicio conclusivo è che “se in un sol concetto Arguto farai concorrere tutte tre le Maniere, Razionale, Morale, & Affettuosa; aggiugnerai gratia a gratia, & argutezza ad argutezza”. L'entimema “Urbano & Arguto” non è dunque un semplice espediente della suasiona fra i tanti, ma è l'idea cui ricondurre e su cui fondare ogni funzione persuasiva (cfr. Tedesco 2003: 60). Questo ha delle implicazioni di profonda rilevanza, che riqualificano l'equilibrio interno alla retorica classica, in particolare quello fra l'invenzione e l'eloquio.

Se riportiamo infatti l'attenzione sulla coestensività di retorica e dialettica secondo la dottrina di Aristotele, vediamo che queste condividono il patrimonio delle opinioni comuni (*endoxa*), nonostante risulti diversamente utilizzato nei due ambiti disciplinari (*Retorica*, 1358a: 10–12). In ogni modo, per entrambe gli argomenti sono “inventati” (è la fase classicamente definita dell'*inventio*) a partire da quei contenuti (i luoghi) che ne sostanziano la forma e l'integrità logica, dal momento che si tratta di opinioni fondate, verosimilmente, in un'esperienza accreditata del mondo e del suo ordine intrinseco. Il momento elocutorio è precisamente quello che Tesauro, dalla metafora, proietta sulla costruzione entimematica *tout court*, e che per Aristotele costituisce invece quella fase del processo di elaborazione del discorso che

lo rende estetico e accattivante. L'*elocutio* rappresenta per lo Stagirita un elemento accidentale, che ricade più che altro sull'asimmetria culturale fra l'oratore e il suo pubblico, e che riguarda l'argomento in quanto accidentalmente gli si sovrapponga (*Retorica*, 1356a; 35-b: 8; 1404a: 7). Escludendo la possibilità che si dia in ambito suasorio un argomento schiettamente razionale, Tesauro è invece il garante di una fondazione elocutoria dell'invenzione, prescrittiva della priorità della figura sull'argomento, dell'*elocutio* sull'*inventio*. L'unicità del *Cannocchiale* sta proprio nella definizione del carattere che detta priorità assume. Da questa prospettiva, la sistemazione elocutoria della retorica interessa da un lato la "materia" dell'argutezza, ossia la possibilità di riscoprire nell'entimema urbano una fallacia implicata nelle strutture di cui si compone; dall'altro è il frutto di una riflessione metadisciplinare in merito al rapporto fra verità e persuasione e, in particolare, su come questo equilibrio si declini, per Tesauro, in ambito retorico e dialettico.

Cominciamo quindi col dire perché un argomento metaforico sia, per sua costituzione, fallace. Tesauro inizialmente specifica l'entimema urbano come argomento "urbanamente fallace" attraverso una semplice interazione intuitiva con un insieme di esempi:

Darottene qui di primo lancio alcuni esempi, che servano di facella a questa mia teorica et di materia preparata per fabricarne precetti (Tesauro 2024–2025: 18, vol. 2).

Il primo è tratto da uno degli epigrammi di Marziale, "sopra l'ape casualmente morta nell'ambra":

*Et latet et lucet Phaethontide condita gutta:
ut videatur apis nectare clausa suo
Dignum tantorum pretium tulit illa laborum
credibile est ipsam sic voluisse mori* (Tesauro 2024–2025: 19, vol. 2).

È un'argutezza alla quale Tesauro è particolarmente legato evidentemente, perché compare già una volta nell'opera come esempio di metafora di attribuzione. L'entimema in oggetto risulta infatti basato su una metafora "DALLA SPECIE AL GENERE" (Tesauro 2024–2025: 772, vol. 1)¹⁰, in particolare "dalla Cagion Finale: dicendo alcuna cosa esser fatta a un fine, che mai non fu nella intentione" (Tesauro 2024–2025: 20–21, vol. 2). In questo caso l'argomento è costruito dicendo la morte dell'ape per una sua determinazione impropria (il fatto appunto che, nel finire

¹⁰ Sul rapporto fra Tesauro e Marvell anche attraverso questo epigramma, si veda Holberton (2024: 585).

sommersa nella resina a divenire un pezzo di ambra, l'ape sia morta di morte spontanea). L'obiettivo di Tesauro in questa fase è quello di ricavare da queste esemplificazioni materiale per un preciso scopo analitico ("materia preparata per fabbricare precetti") e, come riportato in una previa citazione (Tesauro 2024–2025: 11, vol. 2), si tratterebbe nello specifico di determinarle come occasioni particolari dell'applicazione dei luoghi paralogici dello Stagirita:

Et primieramente quel concetto di Marziale sopra l'ape nell'ambra: *Credibile est ipsam sic voluisse mori*, è fondato nel paralogismo dal nostro autore chiamato EX SIGNO. [...] Et oltre a ciò v'entra l'inganno A FALSA ANALOGIA: fingendo il discorso negli animali come negli uomini (Tesauro 2024–2025: 26, vol. 2).

Il pregiudizio critico intorno allo sforzo analitico di Tesauro è, daccapo, dovuto al desiderio di formalizzarlo. Il passo del *Cannocchiale* che Proctor cita per esaltare la tendenza tesauriana a determinare in senso formale l'argutezza – sottolineando come l'entimema si risolve nell'omissione di una delle sue premesse – ha l'effetto contrario. Tesauro vi afferma che l'entimema sia "nome, che se bene ampiamente si estenda a quella parte sostanziale della rettorica, che provando la tesi con tre proposizioni, ritiensene una nella tacita mente, nonpertanto più strettamente significa un *argomento cavilloso e succinto*, che motteggiando alcune parole, serba il concetto nella mente altamente nascoso; et mostra più ingegno che sodezza" (Tesauro 2024–2025: 36, vol. 2; Proctor 1973: 84). Da questo Proctor conclude che Tesauro per entimema "does not mean that it is an argument based upon probable premises (Aristotle), but rather that it has the form of a syllogism in which one of the premises has been suppressed" (Proctor 1973: 84). Lo studioso non nota che la definizione dell'entimema si concentra, sin dalle battute iniziali dell'opera tesauriana, nel carattere fallace dell'espressione entimematica. Il troncamento della premessa così come la fallacia argomentativa si risolvono infatti per Proctor in un semplice espediente formale dell'entimema, si rubricano ad attributi equivalenti che gli si riconoscono piuttosto che a criteri che ne possano spiegare la formazione. Sarà per questo che la sua analisi attribuisce a Tesauro la definizione del "conceit", dell'argutezza, "as a paralogistic enthimeme", come un semplice strumento per il quale l'autore "succeeded in distinguishing the conceit from other tropes on the basis of its structure alone" (Proctor 1973: 89). Anche Fiorani va in questa direzione, proprio perché anche lei non coglie la dignità causale che Tesauro attribuisce ai luoghi paralogici rispetto alla natura fallace dell'entimema. Per Tesauro la brevità dell'entimema rientra a pieno titolo nella sua definizione, ma in nessuna sede spinge l'autore del *Cannocchiale* ad attribuirle un'imperfezione. Nonostante questo, Fiorani interpreta l'integrazione tesauriana dell'entimema urbano – quale fallacia – come una semplice radicalizzazione di una tradizione che già alla brevità

entimematica riferiva un *minus* logico. La fallacia è determinazione che per Fiorani si limita dunque ad estendere il significato dell'entimema tesauriano: non ne è l'essenza, ma solo un'aggiunta che rende l'argomento entimematico onnicomprensivo rispetto a "qualsiasi discorso semanticamente denso e figurato" (Fiorani 2005: 113). Risulta così evidente perché, secondo Fiorani, il confronto con la dialettica, con la quale la retorica condivide i luoghi paralogici, debba ridursi, nell'economia del *Cannocchiale*, ad un mero "parallelismo" (Fiorani 2005: 114), ad una parentela di superficie. Ma proprio qui sta il punto, nell'impossibilità di ricondurre la fallacia entimematica ad un vezzo poetico, o alla semplice esposizione da parte di Tesauro di un criterio di artificiosa organizzazione dell'argutezza. Il momento analitico, fin qui profilato dall'autore, non ha infatti l'ultima parola. Ben consapevole della lezione aristotelica (*Metafisica*, 1070b: 4–8), Tesauro sa che l'analisi, come partizione di un tutto, è poca cosa se non ritorna sui suoi passi e, su quel tutto, non dice qualcosa di nuovo:

Parmi qua di udirti, più imbrogliato che mai, borbottar fra te e te: *lo presumeva cotesta teorica de' concetti arguti cotanto facile et amena, et or inviato mi veggio alle spinosità dialettiche, per apprendere le maniere degli argomenti fallaci, che scapezzar potrebbero un cervel di ferro*. Or io non niego il perfetto dialettico non debba avere una più chiara intelligenza delle cavillazioni, et per conseguente una notizia più dottrinale delle argutezze. [...] Ma la *retorica pratichevole* di cui sovente gli filosofi son più digiuni, non camina per le alte cime, et più opera con mediocre ingegno che con la molta scienza. Dicoti, adunque, che sì come il *concetto arguto* è un ENTIMEMA URBANO, cioè *metaforico*, così, se 'l dialettico deriva le sue cavillazioni scolastiche da' *luoghi sofistici*, il retori-co deriva le sue cavillazioni metaforiche dalle otto metafore, che sono in vece di *luoghi*. Se dunque finqui, senza tanta loica, tu aprendesti a fabricar col tuo ingegno le *parole metaforiche*, et indi a continuarle nelle *metaforiche proposizioni* con l'allegoria, così col medesimo ingegno, ma aggiuntovi un poco di *discorso*, potrai tu fabricar gli *entimemi metaforici* che tu desideri (Tesauro 2024–2025: 43–44, vol. 2).

L'oratore per Tesauro non ha bisogno dell'esercizio cosciente dei luoghi paralogici per istituire argomenti urbani. Un tale argomento è infatti la semplice risultante meccanica dell'applicazione di quel "poco di discorso" alla metafora. La metafora si erge così per Tesauro nel garante sistematico di una retorica integralmente elocutoria, perché non semplicemente fornisce la materia all'entimema, ma è capace anche della sua forma paralogica. L'argutezza per Tesauro non è infatti la costruzione di un paralogismo sulla metafora, ma la necessità che un argomento costruito metaforicamente sia paralogico. In questo modo la priorità della figura sull'argomento,

di cui sopra, può dirsi, nel *Cannocchiale*, di natura causale. Se pensiamo a come la metafora, tesaurianamente, si costruisca non è difficile capire il perché.

Come si è detto, l'invenzione per Aristotele attinge infatti ai luoghi del probabile, i quali si presuppongono in un'ontologia "dura", cioè in quei principi universali e necessari che descrivono l'ossatura incontrovertibile del cosmo e di cui gli *endoxa* sono la trascrizione analogica¹¹. Dette autorevoli e comuni opinioni imitano, infatti, l'eternità di quei principi pretendendo per sé di valere "per lo più". Anche Tesauro suggerisce di inventare metafore (che abbiamo capito essere il corrispettivo tesauriano dell'argomento aristotelico, o per lo meno la sua matrice elocutoria) attraverso una ricognizione dell'ordine mondano, che passi per le dieci categorie aristoteliche¹². Di certo però, attraverso quell'uso, non ne rispetta le connotazioni ontologiche¹³. L'indice categorico, lo strumento che Tesauro elabora per esercitarsi nella formazione di metafore, non tiene conto che per Aristotele le categorie costituiscono un sistema gerarchico e polarizzato nella sostanza. In questo modo, ogni aspetto del cosmo non solo trova posto nello schema tesauriano, ma può anche essere messo in relazione con qualsiasi altro: nella metafora basta infatti anche la più lontana o sottile somiglianza formale per stabilire un legame. L'espressione metaforica risulta, in questo senso, a pieno titolo una sorta di sovvertimento ontologico. In fondo però è la stessa fallacia paralogica a rendersi riconoscibile come rappresentazione impropria di un'ontologia. Pensiamo all'esempio dell'ape di Marziale: possiamo riconoscere nell'ape che muore volontariamente una fallacia perché riteniamo che l'universo non sia fatto da api che deliberano, né tantomeno che scelgano di propria sponte la morte. La metafora è dunque necessariamente paralogica proprio perché tratta le somiglianze fra questo e quello in un senso puramente orizzontale, trascurando di netto la verticalità, che è la priorità della sostanza sui suoi attributi¹⁴. Discorrere a partire da un traviamiento logico-ontologico non potrà dunque che portare ad una conclusione traviata e fallace.

Ora non ci resta che tentare di comprendere perché Tesauro paia ricondurre ogni funzione suasoria all'errore e alla menzogna. È necessario notare, a questo proposito, che proprio nel caso del IX capitolo del *Cannocchiale*, la fallacia entimematica non sia tematizzata in contrapposizione al vero, ma ad un altro genere di falsità, quello dialettico. Il confronto fra retorica e dialettica si rende infatti necessario per Tesauro laddove ormai è evidente la possibilità di giudicare gli esempi entimematici che l'autore adduce attraverso i luoghi paralogici: è la riduzione dell'urbanità

11 Aristotele a proposito del "verisimile", come "proposizione fondata su opinioni notevoli (*Analtici posteriori*, 70a: 3-4; *Retorica*, 1357a: 34-b: 1).

12 Sulle "categorie" come topos poetico-letterario, si veda Cutri (2023: 107-111).

13 Un primo studio su Tesauro e l'ontologia aristotelica è Bisi (2011: 17-61).

14 A questo proposito, si veda il contributo di Lorusso (2005: 213-234).

entimematica ad argomento fallace e sofistico che Tesauro teme possa generare confusione con il dominio dialettico:

Ma parmi qua di udirti dire: Dunque tutte le sofistiche fallacie de' dialettici et le vituperate cavillazioni di Protagora et di Zenone saran motti arguti et ingegniosi concetti da epigrammi. Difficoltà sostanziale e vasta, ma dall'oracol nostro dispedita in due parole: ENTHYMEMA URBANUM. Egli è vero che per ben intenderle si converrebbe svolgere gli più arcani misteri di tutta l'arte retorica, avviluppati anche oggi fra molte intricatissime questioni: principalmente *qual differenza passi fra la DIALETTICA et la RETORICA*, sorelle (come motteggia il nostro autore) nate a un parto e tanto simili di fattezze, che molti insegnatori le prendono in iscambio (Tesauro 2024–2025: 30–31, vol. 2).

Per Aristotele il sofisma è un argomento fallace che tradisce l'intenzione di strumentalizzare la propria forza illusoriamente probante, per trionfare in una disputa e poterne lucrare (*Retorica*, 1355b: 17–18; *Elenchi sofistici*, 171b: 23–33). Si tratta di una peculiare circoscrizione dell'ambito dialettico, da un lato perché trattasi di un'esternazione pubblica (la dialettica è nella tradizione peripatetica essenzialmente un esercizio privato, è la privata familiarizzazione con i luoghi (*topoi*) per poterne interiorizzare il potenziale critico e poterlo sfruttare per la confutazione pubblica o privata di un argomento (*Topici*, 101a: 27)); dall'altro perché i luoghi paralogici di cui il sofista si serve rappresentano solo una parte del patrimonio dei *topoi*, che il dialettico è chiamato certo a conoscere e riconoscere, ma di cui non si serve nell'argomentazione, pena il suo decadimento sofistico (*Retorica*, 1355b: 18–21). L'operazione tesauriana è differente perché sposta radicalmente l'attenzione sull'intenzione comunicativa alla base del discorso, l'uso di argomenti paralogici non è più dunque condizione sufficiente del sofisma. Lungi dal costituire una mera categoria teorica, il paralogismo è infatti per Tesauro essenzialmente il problema della liceità del suo pubblico utilizzo.

Osservando la strategia tesauriana di distinzione fra la cavillazione retorica – l'entimema urbano – e quella dialettica – intesa come uso sofistico dell'argomentazione –, si vede come la loro differenza si articoli secondo una quadruplica scansione: i due paralogismi si distinguono secondo la "MATERIA", il "FINE", la "MATERIAL FORMA" e la "FORMA ESSENZIALE". Secondo la "MATERIA" la retorica tratta delle "*cose civili in quanto sian moralmente persuasibili*", mentre la dialettica "*comprende le cose scolasticamente disputabili fra gli 'nvestigatori del vero*" così che la cavillazione retorica si fabbrica "*di materia civile, popolarmente persuasibile, et la cavillazion dialettica di materia scolasticamente disputabile.*" (Tesauro 2024–2025: 31–32, vol. 2). In questo modo la differenza di campo fra retorica e dialettica ne diversifica le declinazioni paralogiche, così che la cavillazione dialettica si distingue da quella retorica come

applicazione dei luoghi paralogici a contenuti di stampo differente. Tuttavia, se ne determina il dominio di incidenza, la distinzione della materia non esaurisce ancora la specificità del sofisma.

Le considerazioni tesauriane sull'esempio di cavillazione dialettica qui addotto – “*Ens syllaba est; sed ens est genus; ergo syllaba est genus*” – non sembrano infatti ridurre il sofisma a un mero fatto procedurale. Che tale paralogismo “non offenda nessuno” non significa infatti soltanto che esso si consumi in materia scolastica, ma anche che la sua improprietà argomentativa, essendo troppo manifesta, si lascia immediatamente risolvere nel risibile. È proprio in questo punto che si misura il limite di una definizione puramente meccanica del sofisma come semplice applicazione dei luoghi paralogici a contenuti differenti. Prima ancora della materia cui si applica, conta infatti il modo in cui il paralogismo si espone e viene ricevuto: il sofisma si apre alla sua possibilità come problema della sua efficacia pubblica, là dove il falso non resta semplicemente costruito, ma si esercita performativamente su un ascoltatore. In questo la “cavillazione urbana” si distingue nel “FINE” dalle sofistiche dialettiche, perché “ha per iscopo di rallegrar l’animo degli uditori con la piacevolezza”, quando invece “la cavillazione dialettica mira a corrompere quasi prestigiosamente l’intendimento de’ disputanti con la falsità” (Tesauro 2024–2025: 33, vol. 2). Mentre infatti per Tesauro al retore ogni argomento è lecito, il dialettico è vittima di un imbarazzo radicale attraverso il pubblico esercizio del discorso. La nota aristotelica che Tesauro riporta si focalizza precisamente su questo punto: “Orator tam scientia quam electione cavillator est. Dialecticus autem scientia tantum, non electione [«L’oratore è un disputante tanto per disciplina quanto per intenzione. Il dialettico invece lo è solo per disciplina, non per intenzione». Rh. I 1, 1355b19–21.” (Tesauro 2024–2025: 625, vol. 2); la dialettica si salva solo come virtualità, può tradirsi non appena presta il fianco al pubblico esercizio di sé.

Le ragioni del sospetto tesauriano per la dialettica paiono potersi apprezzare secondo la “MATERIAL FORMA”, laddove la particolare idea del rapporto fra inferenza e assenso ne suggerisce la peculiare impostazione gnoseologica. Si dice infatti che mentre il “retorico”, quasi una sorta di gastronomo del sermo, lo “condisce” con “belle frasi” e “le ci porge senza alcun ordine dialettico” (la brevità entimematica suddetta), “per contrario fra’ disputanti, che scrupolosamente si assottigliano nel conoscimento del vero le proposizioni vogliono essere chiare et distese: acciò che l’intelletto, consentendo all’*antecedente*, sia stretto di consentire al *consequente*” (Tesauro 2024–2025: 34–35, vol. 2). Rispetto dunque alla cavillazione, il dialettico renderebbe piana ed esplicita un’ossatura argomentativa fallace attraverso cui il retore, per la contrazione entimematica del suo argomento, “sorprende l’ascoltatore, il quale gode di quella destrezza di intelletto et ne ride, come di un bel gioco di mano”. Sorprende in questa sede la tematizzazione tesauriana della forma logica come effettualità, come risposta psicologico emozionale, laddove la necessità del

nesso logico, così come quella della sua ricasazione, si espone come una funzione suasoria: nel primo caso come assenso cui l'intelletto è "stretto", nel secondo come dissoluzione di quell'assenso, quando troppo chiaramente "appare l'equivocazione" (Tesauro 2024–2025: 35, vol. 2). L'inferenza si declina in un fenomeno psicologico che attiene alla prospettività della nostra ricezione del mondo, così che la stessa integrità della coscienza e del pensiero paiano ridursi, tesaurianamente, a semplici impressioni. La posizione oratoria, di chi si compiace dell'assenso del suo pubblico entro una sorta di *epochè*, di momentanea sospensione del giudizio sul mondo e sulla sua integrità ontologico-epistemologica, è di conseguenza preferibile, perché protetta da un assenso persuaso della perfetta sovrapposibilità fra certezza e verità¹⁵. Il significato tesauriano dell'argutezza, se rappresenta così la sua capacità di celebrare l'errore, è tale perché è ad un tempo il superamento di un certo ideale veritativo, quello che pretende di cristallizzare il mondo entro un ordine imperituro, ma che si disvela come la semplice *volontà* di stabilizzare il tutto entro una certa identità di senso. Nella sua "FORMA ESSENZIALE" la retorica si emancipa infatti dalla dialettica poiché

senza *dolo malo* scherzevolmente imita la verità ma non l'opprime, et imita la falsità in guisa che il vero vi traspaia come per un velo: acciò che da quel che si dice velocemente tu intendi quel che si tace. [...] Et questa è la CAVILLAZIONE URBANA che tu cercavi. Per contro la cavillazione dialettica vuol che tu intenda le sue proposte com'elle suonano (Tesauro 2024–2025: 37, vol. 2).

La dialettica vuole, pretende che le si creda; questo si cela dietro la sodezza dei suoi argomenti ed è per questo che, con Tesauro, non possiamo che assistere all'intrinseca esposizione del dialettico al sofisma, poiché, anche inconsciamente, tradisce il suo interesse per la "verità". Da quanto detto, risulta possibile comprendere perché la "finzione" sia per Tesauro un'esclusiva della suasion, dal momento che mentre il dialettico è convinto che solo la fallacia sia artificiosa, il retore contempla l'artificiosità potenziale di ogni contenuto; prima di poter dunque parlare di una retorica razionale, occorre, con Tesauro, problematizzare la possibilità di una dialettica che non sia retorica, di un discorso che possa prescindere da un'istanza persuasiva. Quella del retore è così ormai una falsità trasfigurata, che non osa dirsi vera solo perché non vuole confondersi con la verità della tradizione¹⁶.

15 Si tratta di un punto che interseca la lezione tesauriana alle *Meditazioni metafisiche* di Cartesio.

16 L'influenza della tradizione scettica nel *Cannocchiale* suggerisce una sensibilità epistemologica consapevole. Si veda a questo proposito Katinis (2024). Per l'intuizione di una doppia concezione della verità nel *Cannocchiale*, si veda Bisi (2006: 67–68). Per una lettura più conservatrice sulle funzioni epistemiche dell'argutezza tesauriana, che ne risolve il rapporto con la verità a sua schermatura, si veda Frare (2000), pp. 145–155; e Frare (2006: 113–117).

L'entimema tesauriano non può assimilarsi ad una sorta di faro, che l'elocuzione fornisce per apprendere qualcosa di nuovo sulla realtà. Se l'argutezza si destreggia fra il vero e il falso lo fa perché vi si riferisce attraverso un criterio del tutto arbitrario di metaforizzazione che non può e non vuole ancorarsi ad una qualche correlazione verace fra le cose, ma che la fa apparire piuttosto la più efficace maniera di estrinsecazione dell'intenzione comunicativa del suo artefice, di quella volontà di senso che per Tesauro costituisce il fondamento originario di ogni espressione¹⁷. Quanto distingue l'urbanità dell'entimema è infatti quel potersi chiamare "concetto nostro" (Tesauro 2024–2025: 24, vol. 2)¹⁸, depositario di una realtà del tutto indotta a capriccio. Quando Tesauro parla della cavillazione dialettica come di una "vipera vera, la qual di repente ti morde et ti avvelena", quando invece la retorica è "una vipera dipinta, che par ti voglia mordere et pur ti piace" è il *realismo* dialettico a risultare velenoso e mortifero. La retorica, che è qui descritta in ossequio ad un celebre passo della *Poetica* aristotelica in cui si tematizzano le arti rappresentative (*Poetica*, 1448b: 10–13), definisce dunque un'istanza catartica. Se per Aristotele la prospettiva di liberazione dal coinvolgimento emotivo indotto dal soggetto della rappresentazione si definisce attraverso l'esatta riproduzione del suo oggetto, per Tesauro condizione di tale liberazione è la coscienza del suo carattere artificioso e fittizio. Di fronte ad una realtà assimilata ad assenso immaginativo (ogni esperienza è cioè reale perché intimamente la approvo) l'unica verità che Tesauro pare tollerare è dunque quella dell'artificio entimematico, che di quell'assenso è consapevole.

Questa panoramica parziale del IX capitolo del *Cannocchiale* ha inteso dare un primo contributo alla comprensione della riformulazione del rapporto fra retorica e dialettica operata da Tesauro rispetto all'opera di Aristotele. Di quella abbiamo dato conto secondo l'indicazione dello stesso *Cannocchiale*, che si definisce come esplicitazione del senso profondo della *Retorica* d'Aristotele, seppure di fatto si tratti di una sua rivisitazione per la creazione di una nuova retorica. Abbiamo voluto mostrare come il concetto di argutezza, oltre a risolvere la retorica in una fallacia, assume la metafora come luogo paralogico, quale matrice meccanica, del tutto inconscia, della fallacia entimematica; in questo modo, per Tesauro ricondurre la retorica al falso vuol dire ridurre l'ambito all'elocuzione. In questo senso il distacco con la dialettica si rende radicale, perché di fatto la retorica non chiede nulla in prestito alla logica, entro uno scarto qualitativo fra teoresi dei principi paralogici della suasion e l'esercizio pragmatico ed efficace dell'argutezza, che esercita quei luoghi paralogici semplicemente perché discorre sopra una metafora. È qui che si può apprezzare gran parte della distanza da Aristotele e il paradosso di un'opera che

17 Sulla poetica del *Cannocchiale* in rapporto all'artificio, si veda Conte (1972).

18 Sul carattere artificioso dell'argutezza e sulla sua intrinseca dimensione metalinguistica, si veda Benassi (2006).

si dichiara chiarificatrice della sua *Retorica* mentre della filosofia di quello abbatte alcune strutture portanti. Ad introdurre questi nuovi risultati, è la problematizzazione tesauriana dell'ideale veritativo della dialettica, perché in essa si cela ciò che nella retorica è cosciente: il carattere psicologico dell'inferenza, non solo rispetto all'assenso di colui che ne fruisce, il quale essendovi "stretto", vi coglie il proprio limite piuttosto che un'intrinseca oggettività argomentativa; ma soprattutto in relazione al dialettico, i cui contenuti si presuppongono strumentalmente nella volontà che siano creduti. Da questo punto di vista per Tesaurò la retorica è il positivo della dialettica, perché esercita scientemente la natura irrimediabilmente arguta della comunicazione, dato che ogni significato risulta in fondo il traslato di un'intenzione comunicativa.

Bibliografia

- Aristotele (2015): *Retorica*. A cura di Marcello Zanatta. Utet, Torino.
- Benassi Alessandro (2006): *Lo scherzevole inganno. Figure ingegnose e argutezza nel "Cannocchiale aristotelico" di Emanuele Tesaurò*. "Studi Secenteschi", n. 47, pp. 9–55.
- Berti Enrico, Napolitano Valditara Linda M., a cura di (1989): *Etica, politica, retorica. Studi su Aristotele e la sua presenza nell'età moderna e contemporanea*. L. U. Japadre Editore, L'Aquila.
- Bisi Monica (2006): *Visione e invenzione. La conoscenza attraverso la metafora nel "Cannocchiale aristotelico"*. "Studi Secenteschi", 47, pp. 57–87.
- Bisi Monica (2011): *Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesaurò*. ETS, Pisa.
- Conte Giuseppe (1972): *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*. Mursia, Milano.
- Cutri Maicol (2023): *Leggere il "libro aperto"*. ETS, Pisa.
- Fiorani Monica (2005): *Aristotelismo e innovazione barocca nel concetto di ingegno del "Cannocchiale aristotelico di Tesaurò"*. "Studi Secenteschi", 46, pp. 91–129.
- Frare Pierantonio (1994): *Antitesi, metafora e argutezza tra Marino e Tesaurò*. In: *The Sense of Marino*. Edited by Francesco Guardiani. Legas, New York–Ottawa–Toronto, pp. 299–322.
- Frare Pierantonio (2000): *"Per istraforo di prospettiva". "Il Cannocchiale Aristotelico" e la poesia del Seicento*. Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma.
- Frare Pierantonio (2006): *L'argutezza in Tesaurò e in Gracián*. In: *Cyberletteratura. Tra mondi testuali e mondi virtuali*. Atti del Convegno, Roma, 9–10 giugno 2005. Nuova Cultura, Roma, pp. 105–117.

- Gastaldi Silvia (1981): *Discorso della città e discorso della scuola. Ricerche sulla "Retorica" di Aristotele*. La Nuova Italia, Firenze.
- Holberton Eleanor (2024): *Metaphors and Telescopes: The Reception of Emanuele Tesauro's "Il Cannocchiale Aristotelico" in Marvell's Poetry*. "The Review of English Studies", n. 75, pp. 578–594.
- Katinis Teodoro (2024): *The Ancient Greek Sophists in Emanuele Tesauro's "Il Cannocchiale aristotelico" (1670): Thrasymachus and Gorgias*. "Humanities", n. 13: 33. <https://doi.org/10.3390/h13010033>
- Kraus Manfred (2012): *Teorie dell'entimema nell'antichità*. "PAN", 1, pp. 17–30.
- Lorusso Anna Maria (2005): *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel "Cannocchiale" del Tesauro*. In: *Metafora e conoscenza*. A cura di A. M. Lorusso. Bompiani, Milano, pp. 213–234.
- Morpurgo-Tagliabue Guido (1955): *Aristotelismo e barocco*. In: *Retorica e barocco*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia, 15–18 giugno 1954. A cura di Enrico Castelli. F.lli Bocca, Roma, pp. 119–196.
- Piazza Francesca (2008): *La Retorica di Aristotele. Introduzione alla lettura*. Carocci, Roma.
- Proctor Robert (1973): *Emanuele Tesauro: A Theory of the Conceit*. "Modern Language Notes", 88, n. 1, pp. 68–94.
- Tedesco Salvatore (2003): *Le Sirene del Barocco: il nuovo spazio dell'estetico nel dibattito barocco italiano su dialettica e retorica*. Centro internazionale di studi di estetica, Palermo, pp. 33–70.
- Tesauro Emanuele (2000): *Il Cannocchiale Aristotelico [...]*. Ristampa anastatica dell'edizione 1670. Editrice artistica piemontese, Savignano.
- Tesauro Emanuele (2024–2025): *Il Cannocchiale aristotelico*. 2 voll. A cura di Maicol Cutrì. Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, Milano.
- Van Hook James W. (1986): *"Concupiscence of Witt": The Metaphysical Conceit in Baroque Poetics*. "Modern Philology", n. 84, pp. 24–38.

Abstrakt

Retoryka i dialektyka w *Cannocchiale aristotelico* Emanuela Tesauro (1670). Wstępne rozpoznanie

Niniejszy artykuł analizuje relację między retoryką a dialektyką w *Cannocchiale aristotelico* Emanuela Tesauro, poprzez porównawczą lekturę Arystotelesa, ze szczególnym uwzględnieniem początku *Retoryki*, gdzie sztuka perswazji jest definiowana jako „antystrofa” dialektyki – jej dopełniający odpowiednik. Tesauro, poprzez swoją

szczególną koncepcję sylogizmu retorycznego jako „entimema urbanamente fallace”, nie tylko wykracza poza Arystotelesowską antystrofę, ale także systematycznie ustanawia dialektycznie wyzwoloną retorykę, która ujawnia intuicję odrębnej wizji świata i jego porządku prawdy.

Słowa kluczowe: Tesauro, Arystoteles, retoryka, dialektyka, entymem

Donatella Di Leo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "G. D'ANNUNZIO" DI CHIETI-PESCARA
e-mail: donata.dileo@unich.it
 <https://orcid.org/0000-0002-3259-5411>

Satira e sentimento nazionale nella commedia russa del primo Ottocento: Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij

Abstract

Satire and National Sentiment in Early Nineteenth-Century Russian Comedy: Shakhovskiy, Zagoshkin, Khmel'nitsky

This paper examines Russian satirical comedy in the first three decades of the nineteenth century, focusing on the role of A. Shakhovskoy, M. Zagoskin, and N. Chmel'nitsky. Although traditionally relegated to the status of minor authors, they were in fact central figures in a prolific theatrical season that enjoyed wide popularity among audiences. While drawing on French models, their comedies gradually "russified" plots, characters, and situations, thereby contributing to the shaping of a national dramaturgical identity and laying the groundwork for the subsequent development of nineteenth-century Russian theatre.

Key words: satirical comedy, national sentiment, Shakhovskoy, Zagoskin, Chmel'nitsky

Parole chiave: commedia satirica, sentimento nazionale, Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij

Introduzione

Il presente contributo si propone di analizzare il ruolo della commedia satirica russa nel primo trentennio dell'Ottocento, con particolare attenzione al rapporto tra satira e sentimento nazionale. In un'epoca segnata da profondi mutamenti politici e sociali – dalla fine del regno di Paolo I (1796–1801) alle aperture riformatrici di Alessandro I (1801–1825), fino alla repressione di Nicola I (1825–1855) – il teatro russo si trovò a un crocevia tra l'imitazione dei modelli occidentali, soprattutto francesi, e la ricerca di un repertorio autenticamente nazionale.

In questo contesto la commedia satirica assunse una funzione decisiva: attraverso la caricatura dei costumi, la derisione della gallomania e la rappresentazione di tipi sociali riconoscibili, contribuì a rafforzare il senso di appartenenza collettiva e a plasmare una coscienza patriottica. Dopo le esperienze di Fonvizin e Kapnist e prima della svolta segnata da Griboedov, le opere di Šachovskoj, Zagoskin e Chmel'nickij colmano un vuoto spesso trascurato nella ricostruzione della storia del teatro russo¹. Sebbene a lungo relegati al rango di autori minori, questi drammaturghi ottennero notevole successo e svolsero un ruolo significativo nel processo di russificazione dei modelli francesi, adattando soggetti e personaggi alla realtà nazionale. Esaminare la loro produzione consente dunque di cogliere un passaggio cruciale nella formazione della commedia satirica nazionale, destinata a trovare piena espressione nel capolavoro di Griboedov *Gore ot uma* (*Che disgrazia l'ingegno!*, 1825) e, più tardi, nel teatro realistico di Ostrovskij.

Contesto storico e teatrale

I primi tre decenni dell'Ottocento costituiscono un momento di svolta nella cultura russa: la scena teatrale, infatti, diventò uno spazio privilegiato di confronto

¹ Oltre alle opere pionieristiche di Lo Gatto (1953 e successive ristampe) e di Risaliti (1998) che tuttavia riservano scarsa attenzione agli anni Dieci e Venti dell'Ottocento, manca ancora in Italia uno studio aggiornato e sistematico sulla fioritura della commedia nei teatri di Mosca e San Pietroburgo, in coincidenza con l'attività di Šachovskoj. Una simile lacuna è stata segnalata anche da Olivieri (2023) a proposito dell'assenza di una storia complessiva aggiornata del teatro russo. In Russia restano fondamentali le raccolte *Russkij vodevil'* (1959; 1970), mentre alcuni studi in lingua tedesca, come quelli di Kempf (1980) e Baumgarten (1998), si rivelano più approfonditi. Pur rivolto alla nascita del romanzo storico russo, di cui Zagoskin è considerato fondatore, lo studio di Vertlib (1990) risulta utile per chiarire il rapporto tra letteratura e formazione della coscienza nazionale.

fra tradizione e innovazione. Tale dinamica rispecchiava la più ampia condizione dell'Impero, stretto in strutture immobili afflitte da mali atavici e, allo stesso tempo, attraversato da correnti rivoluzionarie provenienti dall'Europa che alimentarono le aspirazioni di intellettuali e riformatori, desiderosi di una maggiore partecipazione alla vita politica. Queste tensioni sfociarono nel moto decabrista del 1825, un tentativo, seppur fallito, di affrancarsi dall'arretratezza e dall'oppressione imperiale². L'avanzata napoleonica, a sua volta, aveva messo in crisi tanto la nobiltà, timorosa di vedere compromesso il proprio *status*, quanto il popolo che, da un lato, rafforzò il sentimento patriottico volto a custodire le tradizioni e a respingere l'influsso straniero, dall'altro accolse con favore le idee rivoluzionarie, in special modo tra quanti si opponevano al sistema feudale.

Il primo Ottocento può essere definito a ragione "un'epoca d'oro per il teatro e per i teatranti" (Žicharev 1955: 620). Alessandro I liberalizzò la vita pubblica e favorì lo sviluppo delle arti e delle scienze, testimoniato anche dalla proliferazione di riviste e tipografie³. Nel 1756 era stato inaugurato il primo teatro pubblico a San Pietroburgo per volontà dell'imperatrice Elizaveta Petrovna che ne affidò la direzione ad Aleksandr P. Sumarokov (1717–1777)⁴, un teatro che aveva quindi alle spalle circa cinquant'anni di attività. Se nel Settecento il repertorio russo era rimasto fortemente legato ai modelli stranieri, all'inizio dell'Ottocento si sentì l'esigenza di un teatro nazionale capace di riflettere la storia e la realtà russe. Nonostante ciò, l'influenza occidentale, in particolare francese, rimase forte fino agli anni Venti: la tragedia continuò ad essere dominata da Corneille, Racine, Voltaire, Lessing, Schiller e Shakespeare, mentre nella commedia prevalevano autori come Molière, Regnard, Destouches e Marivaux. Anche le tendenze classicheggianti regnarono incontrastate nei primi decenni dell'Ottocento, pur con tentativi di emancipazione. Traduttori e autori come Nikolaj I. Gnedič (1784–1833)⁵, Fëdor F. Kokoškin (1773–1838)⁶ e Aleksandr A. Šachovskoj realizzarono versioni dal francese accanto a tentativi di opere originali che si collocavano al confine tra traduzione, adattamento e creazione, un

2 Sulla preparazione, gli attori, i retroscena e la storiografia della rivolta decabrista cfr. Nečkina 1982.

3 Per una panoramica generale sulle riviste letterarie del primo Ottocento cfr. Krupčakov (2005), Polevoj (1934) *Russkaja periodičeskaja pečat'...* (1957–1959: 94 sgg.) e Kuročkina (2017: 75 sgg.). L'influsso delle idee filosofiche tedesche sulla rivista "Moskovskij vestnik" è indagato da Di Leo (2020: 13–27).

4 Il Teatro stabile russo per la rappresentazione di tragedie e commedie fu istituito per ordine dell'imperatrice e la direzione affidata a Sumarokov (Gurevič 2012: 64 sgg.).

5 Per un breve profilo sul ruolo e sulle opere di Gnedič cfr. Al'tšuller (1979: 112–118).

6 F.F. Kokoškin tradusse *Il Misanthropo* di Molière e altre opere teatrali dal francese, compose versi e diresse il teatro imperiale di Mosca dal 1822 al 1831.

confine all'epoca molto labile⁷. La satira aveva già conosciuto una fase di vitalità nel Settecento con le commedie di D.I. Fonvizin⁸, V.V. Kapnist (1758–1823) e persino di Caterina II (Baumgarten 1998: 31 sgg.). All'inizio dell'Ottocento le opere teatrali di I.A. Krylov (1768–1844)⁹ e D.I. Fonvizin (1745–1792) presero di mira la galomania, cioè l'eccessiva fascinazione per i costumi francesi, utilizzando il registro comico come strumento polemico.

Tuttavia, il 1812 agì da spartiacque nella percezione dei modelli francesi: si verificò un graduale distacco dal teatro francese, senza però abbandonarlo del tutto, mentre il teatro a soggetto russo acquisì maggiore importanza e ottenne una migliore accoglienza di pubblico, sempre più attratto da testi permeati di pathos patriottico nei quali vedeva riflessa la propria condizione. Proprio questa crescente attenzione a temi nazionali e civili rese il teatro un terreno sensibile per il potere, che reagì inasprendo i meccanismi di censura. Istituita nel 1799, essa divenne ancora più severa dopo il 1819, quando la sua gestione passò al Ministero degli Interni, con il risultato di limitare la messa in scena di molte opere, comprese quelle a sfondo nazionale, come *Che disgrazia l'ingegno!* di Griboedov (1795–1829).

Figura centrale della vita teatrale dell'inizio dell'Ottocento fu il principe Šakovskoj che, dal 1802 al 1825 diresse i teatri imperiali di San Pietroburgo, ruolo che gli consentì di influire direttamente sulle scelte di repertorio e sulla formazione di una nuova generazione di attori. Consapevole delle difficoltà economiche e della necessità di andare incontro ai gusti di un pubblico ampio, composto non solo da aristocratici, ma anche da funzionari (*činovniki*) e da membri dell'*intelligencija* di origine non nobile (*raznočincy*), Šachovskoj avviò un percorso volto alla definizione di una commedia autenticamente russa, capace di coniugare satira sociale e sentimento nazionale. Già nel 1815 egli aveva stretto amicizia con Zagoskin, esponente di una famiglia aristocratica decaduta che, proprio in quell'anno esordì con commedie in sintonia con la sua linea artistica, dando voce a un umorismo satirico che prendeva di mira i vizi della società russa.

Anche Ch'melnickij contribuì a consolidare il genere realistico-satirico, potenziando l'analisi della realtà quotidiana e la critica del culto per tutto ciò che era straniero. Griboedov, infine, con *Che disgrazia l'ingegno!* realizzò la sintesi più alta del progetto di una commedia nazionale (Fon Berg 1912: 243–245).

7 Una sintesi di tutte le commedie pubblicate e messe in scena tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento è riportata da Fon Berg (1912: 6–31).

8 Su Fonvizin, considerato il Molière russo, si veda una ricostruzione relativamente recente della vita e della produzione letteraria a opera di Ljustrov (2013).

9 Sulla biografia e le opere di Krylov cfr. Stepanov (1963) e l'interessante raccolta di articoli, saggi, memorie e racconti *I.A. Krylov v vospominanijach sovremennikov* (1982) contenenti, tra gli altri, scritti di Puškin e Turgenev.

La fondazione, nel 1824, del Malyj teatr e del Bol'shoj teatr a Mosca sancì l'istituzionalizzazione del processo di 'nazionalizzazione' della commedia, pur senza immediate innovazioni di repertorio. Parallelamente, le iniziative private di Kokoškin, che nella sua casa di Mosca organizzava serate teatrali e letterarie frequentate da Aksakov, Zagoskin, Pisarev e, più tardi, dallo stesso Šachovskoj, contribuirono a rendere la commedia un genere sempre più centrale nel panorama culturale russo¹⁰.

La commedia satirica del primo Ottocento si colloca, dunque, al crocevia fra tradizione settecentesca – con la sua forma chiusa, la satira sociale di Fonvizin e Krylov, i temi di attualità e il carattere polemico – e i modelli francesi, che intrecciavano rappresentazione realistica e riso lieto (Fon Berg 1912: 243), cifra già presente nelle commedie in prosa di Krylov (per esempio in *Modnaja lavka, Il negozio di mode*, 1805, e in *Urok dočkam, La lezione alle figlie*, 1806)¹¹. Dalla polemica contro la gollomania alla raffigurazione di tipi nazionali, passando per il rifiuto del sentimentalismo e dell'idealismo, la commedia satirica si affermò come il genere più idoneo a veicolare un messaggio insieme comico e patriottico, gettando le basi per la grande stagione del teatro russo.

Aleksandr Šachovskoj

Proveniente da un'antica famiglia aristocratica, Aleksandr Aleksandrovič Šachovskoj (1777–1846) nell'arco della sua carriera scrisse oltre un centinaio di testi fra commedie, *vaudevilles*, tragedie, drammi, prologhi e intermezzi.¹² Nel 1808 fondò la rivista bisettimanale "Dramatičeskij vestnik" (Il messaggero drammatico), dedicata alle questioni del repertorio e della vita teatrale, che divenne uno strumento importante per affermare la centralità del teatro nel dibattito culturale.

La prima importante affermazione di Šachovskoj come commediografo avvenne con *Novyj Stern (Un nuovo Sterne, 1805)*¹³ che si colloca nella tradizione della

10 Aksakov imprese i suoi ricordi e le sue collaborazioni con uomini di teatro, scrittori e attori risalenti agli anni Venti in *Teatral'nye i literaturnye vospominanija* (Aksakov 1956: 7–148).

11 La commedia classica era stata introdotta in Russia da Sumarokov nel 1750, la commedia di costume satirica da Fonvizin (Kempf 1980: 10).

12 Di grande interesse risulta la dissertazione di Ivanov (2009), che esamina l'intera opera di Šachovskoj in una cornice ampia e ben contestualizzata. Segnalo anche la tesi di dottorato di Cioni (2012), ben documentata e unica nel panorama slavistico italiano.

13 *Un nuovo Sterne* è l'unica commedia di Šachovskoj sinora tradotta in italiano (Šachovskoj 2002). L'edizione contiene una introduzione del traduttore (Gandolfo 2002b) e un breve profilo bio-bibliografico del drammaturgo (Gandolfo 2002a). Più recentemente Giust ha

commedia satirica russa e inaugura una riflessione sistematica sui limiti del sentimentalismo occidentale. La commedia mette in discussione il modello di Laurence Sterne e, in particolare, la sua imitazione da parte di Karamzin e degli epigoni¹⁴. Il protagonista, il conte Pronskij, viaggia per i villaggi russi alla ricerca di un contatto diretto con la Natura¹⁵, secondo i canoni del sentimentalismo europeo. Si innamora di una contadina, cui dà il nome francesizzato di Melanie, e arriva a dichiararsi disposto a rinunciare al proprio rango pur di sposarla e vivere con lei in una capanna.

La satira ironizza sul sentimentalismo astratto, ridicolizzato attraverso il conte Pronskij, che arriva a voler diventare contadino pur di sposare una villanella, e dal servo Ipat che, imitando ironicamente il padrone, ne smaschera la follia. Il conte, di fronte all'evidenza, riconosce di essersi lasciato travolgere da fantasticherie astruse e si ravvede, ripudiando "per sempre tutte le stravaganze sentimentali che ci rendono inutili a tutto e ridicoli" (Šachovskoj 2002: 85), ribadendo, infine, la distanza invalicabile fra nobiltà e ceto contadino.

Negli anni successivi Šachovskoj affinò la sua vena satirica con opere come *Urok koketkam ili Lipeckie vody* (*La lezione alle civette o Le acque di Lipeck*, 1815), in cui bersaglio polemico è il poeta Vasilij Žukovskij (1783–1852), portavoce del romanticismo tedesco in Russia. La commedia, rappresentata nello stesso anno al Malyj teatr, mette alla berlina la mondanità e la gallomania, opponendo ai personaggi "vili e vacui... innamorati senza cuore e acuti senza intelligenza" (Šachovskoj 1815: 82) un risveglio patriottico che trova espressione anche nell'uso orgoglioso della lingua russa: "Un grande cambiamento. / Passione per lo straniero e disprezzo per il nostrano / ho trovato nello scherno di quelle persone nobili / dove prima si provava vergogna a parlare russo" (Šachovskoj 1815: 16). Con la successiva *Kakadu, ili sledstvie uroka koketkam* (*Cacadu o Il seguito della lezione alle civette*), una sorta di continuazione della commedia precedente, il drammaturgo sviluppa gli stessi motivi, caricaturando in chiave ironica l'eroe romantico (Ol'gin, frivolo e annoiato, sembra essere una parodia di Onegin, l'eroe puškiniano). In *Aristofan, ili Predstavlenie komedii "Vsadniki"* (*Aristofane o la rappresentazione de "I cavalieri"*, 1825) i personaggi recitano versi di Aristofane ed Euripide, dando vita a un gioco intertestuale che, dietro il travestimento classico, allude in realtà a figure e vicende della Russia contemporanea. Il recupero di Aristofane, maestro della satira politica, diventa per

dedicato a Šachovskoj un capitolo della sua monografia (*Il librettista: Aleksandr Aleksandrovič Šachovskoj e il suo tempo*, Giust 2011: 141–167).

14 Puškin (1962–1966a: 16) definì l'opera una "fredda pasquinata su Karamzin". Un'intera pagina del diario è dedicata alla negativa considerazione di Šachovskoj e delle sue opere giudicate "affrettate, superficiali e noiose" (Puškin 1962–1966a).

15 In russo è utilizzato il sostantivo *natura* al posto del più comune *priroda*. Come nell'equivalente italiano, *natura* fa riferimento anche all'indole di una persona.

Šachovskoj strumento di critica sociale e occasione per inserire la commedia russa in una tradizione che lega la satira alla funzione civile del teatro.

Con *Pustodomy (Case vuote, 1818)* Šachovskoj colpì tanto i sostenitori del latifondismo europeo, inadeguato alle condizioni della Russia, quanto i conservatori che si opponevano a una nuova visione della gestione della terra (Smirnovskij 1902: 82). Il protagonista, il principe Radugin, appassionato del sistema latifondista occidentale, ne illustra i presunti vantaggi al proprio servo che egli descrive come onnisciente e colto, capace di amministrare le sue proprietà secondo criteri moderni. Ma la realtà rivela presto l'inconsistenza di tali pretese: il servo, lungi dall'essere un amministratore illuminato, resta un personaggio goffo e superficiale.

Un altro esempio emblematico in questo senso è *Svoja sem'ja ili Zamužnjaja nevesta (La propria famiglia o La sposa maritata, 1818)*, scritta con Griboedov e Chmel'nickij come pièce d'occasione per celebrare l'attrice Valberchova¹⁶. La satira prende di mira i costumi provinciali attraverso la protagonista, che si adatta di volta in volta alle diverse figure familiari per ottenere l'approvazione di un matrimonio già celebrato. Dietro la leggerezza dell'intreccio, la commedia sbeffeggia i vizi della nobiltà di provincia e smaschera il conformismo sociale, offrendo un ritratto realistico e patriottico dei costumi russi.

Nel complesso, le opere di Šachovskoj mostrano chiaramente la doppia vocazione della sua commedia: da un lato la polemica contro le mode straniere, dall'altro la creazione di tipi autenticamente russi che alimentano il sentimento nazionale. La presunta superficialità di Šachovskoj, sottolineata anche da Puškin, potrebbe dipendere dal fatto che molte delle sue commedie furono spesso composte in fretta per celebrare attrici e attori, che esercitavano grande attrattiva sul pubblico. Rimane tuttavia innegabile che la sua lingua e i suoi personaggi appaiono vivi, verosimili e nettamente distaccati dai modelli stranieri. Nonostante il suo impegno nel rinnovamento della scena teatrale dei primi decenni dell'Ottocento, Šachovskoj non fu immune da severe critiche: i sostenitori di Karamzin, riuniti attorno alla rivista "Arzamas", gli riservarono infatti una serie di articoli polemici (Arapov 1861: 239).

16 "Volendo scrivere una nuova commedia in onore della sig.ra Valberchova [...], ma restando poco tempo a disposizione e temendo di non poter tenere fede alla mia promessa, ho chiesto a A.S. Griboedov e a N.I. Chmel'nickij di aiutarmi. Essi per amicizia hanno accettato: il primo ha scritto tutto l'inizio del secondo atto, fino all'uscita di scena di Felka Savkina, il secondo si è occupato della scena in cui, nel terzo atto, Birjul'kin esamina Nataša" (Šachovskoj 1818). La commedia fu messa in scena per la prima volta al Malyj Teatr di San Pietroburgo il 24 gennaio 1818.

Michail Zagoskin

Scrittore poliedrico, drammaturgo e autore di romanzi storici, Michail Nikolaevič Zagoskin (1789–1852)¹⁷ rappresenta un anello importante nello sviluppo della commedia satirica russa. A soli undici anni iniziò a scrivere per il teatro, attività che avrebbe coltivato soprattutto negli anni Dieci e Venti, per approdare in seguito al romanzo storico sul modello di Walter Scott, di cui fu considerato l’iniziatore in Russia. Arruolatosi nel 1812 nell’esercito di San Pietroburgo e reduce della campagna contro Napoleone, tornò nella sua tenuta di Ramzaj per dedicarsi alla scrittura della commedia in un atto *Prokaznik (Il burlone)*, 1815) che, inviò a Šachovskoj. Questi, colpito dal testo che appariva in sintonia con la sua poetica, ne favorì il debutto al Malyj teatr di San Pietroburgo, dove l’opera fu rappresentata due volte.

Le sue prime opere appartengono al genere della commedia satirica e raffigurano con tono vivace e realistico i vizi e le contraddizioni della società contemporanea. *Komedija protiv komedii, ili Urok volokitam (La commedia contro la commedia, o La lezione ai donnaioli)*; Zagoskin 1988: 7–50), fu messa in scena il 3 novembre 1815 al Malyj Teatr di San Pietroburgo con sei repliche fino all’estate successiva. L’opera richiama la commedia šachovskojana *Lezione alle civette o Le acque di Lipeck* non solo nel titolo, ma anche intento polemico contro gli oppositori del teatro satirico (Kempf 1980: 13). Nella sua struttura si avverte l’influsso dei drammi di costume ad atto unico di Molière e il riferimento alla parodia *La comédie des comédies (La commedia delle commedie)*, 1629) di N. Du Peschier¹⁸. Nell’Introduzione l’autore respinge le accuse mosse dal “Syn otečestva” (Figlio della patria), sulle cui pagine era apparso un articolo in cui si sosteneva che la pièce fosse stata scritta da Šachovskoj per difendersi dai karamziniani (Vigel’ 1815: 35–36).

Dopo l’esordio, Zagoskin consolidò rapidamente la sua notorietà con una serie di commedie rappresentate tra il 1817 e il 1822: *Bogatonov, ili Provincial v stolice (Bogatonov o Un provinciale nella capitale)*, 1817)¹⁹, *Dobryj malyj (Un brav’uomo)*, 1819), *Bogatonov v derevne, ili Sjurpriz samomu sebe (Bogatonov in campagna o Una sorpresa per se stesso)*, 1821) e *Urok cholostym, ili Nasledniki (Lezione agli scapoli o Gli eredi)*, 1822). Le ultime due furono rappresentate a Mosca, città in cui il drammaturgo si era trasferito nel 1820 e dove entrò in contatto con Aksakov, già

17 Accanto alle altre fonti bibliografiche dell’autore, qui citate, quella più diretta appartiene ad Aksakov (1853). Cfr. anche Kruglyj (1898: X–LX) e *Istorija russskoj literatury* (1941: 301 sg).

18 Informazioni su quest’opera si trovano nella *Bibliothèque du théâtre français...* (Groell 1768: 42–44).

19 Le tre commedie *Komedija protiv komedii*, *G-n Bogatonov* e *Blagorodnyj teatr* sono contenute nella raccolta di opere di Zagoskin (1988: rispettivamente 7–50; 51–120; 121–254). *Bogatonov* vide una seconda edizione a Mosca nel 1823 dopo quella pietroburghese del 1817.

conosciuto a San Pietroburgo, e con Fëdor Kokoškin, direttore del teatro imperiale di Mosca dal 1823 al 1831, di cui divenne collaboratore. Nel 1823 gli fu affidata la direzione dell'ufficio finanziario dei teatri moscoviti e nel 1831 succedette allo stesso Kokoškin alla guida dell'istituzione.

Il primo *Bogatonov* ottenne un successo straordinario, con 49 repliche nei teatri di Mosca e San Pietroburgo fino al 1843 (Zagoskin 1988: 750), tanto da spingere l'autore a scriverne una continuazione, rappresentata però solo dodici volte fino al 1826. La popolarità consolidò il legame di Zagoskin con il pubblico, ma non lo mise al riparo dalle critiche, che si concentrarono soprattutto sulle pagine del "Figlio della patria" (in particolare nel n. 29 del 1817), diretto da A.E. Izmajlov. Recensioni favorevoli comparvero invece sul "Severnij nabljudatel'" (L'osservatore del Nord), di cui lo stesso Zagoskin curava la sezione teatrale²⁰: qui si sottolineava la capacità di trasformare un modello straniero, come il personaggio del signor Jourdain, in una figura funzionale alla realtà russa, a dimostrazione di come "l'imitazione dell'intelligente, del buono, dello straniero" potesse rappresentare una conquista a beneficio della patria, "soprattutto se questa imitazione è ben riuscita, come nella commedia di Zagoskin" ("Severnij nabljudatel'" 1817: 25). Questo elogio suscitò una violenta polemica sul "Figlio della patria", dove qualcuno accusò Zagoskin di aver scritto egli stesso un'apologia della sua opera. Al di là dell'aspetto personale, l'episodio riflette la contrapposizione tra i karamziniani, legati a un'estetica sentimentale e occidentalizzante, e i fautori di una commedia nazionale vicina alla linea di Šachovskoj. In questa frattura si colloca la posizione di Zagoskin: apprezzato dal pubblico per il tono patriottico e immediato della sua comicità, ma osteggiato da una critica che giudicava il suo stile poco elevato sul piano letterario.

Nei due *Bogatonov* Zagoskin caricaturizzò le riforme introdotte dai proprietari di provincia nei loro possedimenti dopo i soggiorni nella capitale. Nel *Bogatonov o Un provinciale nella capitale* l'autore deride l'arroganza della piccola nobiltà terriera, il suo desiderio di scalata sociale e la smania di ingraziarsi l'aristocrazia con atteggiamenti servili, fenomeno già evidenziato da Šachovskoj in *La propria famiglia o La sposa maritata*. Il protagonista, giunto dalla provincia a San Pietroburgo,

20 In una recensione dal titolo *Gospodin Bogatonov (Il signor Bogatonov)* di un autore con pseudonimo Juvenal Benevol'skij, la pièce di Zagoskin fu accostata alla commedia di carattere che raffigura i difetti tipici e le debolezze della gente. Sul "Figlio della patria" i critici attaccarono la poca eleganza della commedia satirica, specialmente sul piano linguistico e dell'azione. Proprio per difendersi da questi attacchi, nel 1817 Zagoskin fondò la rivista "L'osservatore del Nord" che si pose come continuazione del foglio di Korsakov "Russkij pustynnik, ili Nabljudatel' otečestvennych нравov" (L'eremita russo, o l'osservatore dei costumi patrii). La rivista durò solo sei mesi, ma Zagoskin vi pubblicò articoli sotto pseudonimo e diresse la sezione teatrale. Qui egli espresse le sue visioni sul genere della commedia che possono essere riassunte nella fusione della funzione d'intrattenimento con quello didattico.

diventa facile preda di una nobiltà impoverita che approfitta di lui nel gioco, nella richiesta di prestiti e in lautissimi banchetti. Nel tentativo di imitare i costumi dell'alta società, Bogatonov contrae debiti e cerca invano di accasarsi con la baronessa Vol'mar. Finito sul lastrico, viene infine salvato dal matrimonio della nipote Liza con il conte Vladimilov, che paga i suoi debiti in cambio della mano della fanciulla.

Pur difettando nella caratterizzazione psicologica, la commedia si distingue per i tipi vivaci e per i dialoghi realistici che ne accrescono l'efficacia comica. Rispetto a Šachovskoj, che concepiva la satira come strumento di critica morale e civile, Zagoskin prediligeva un umorismo immediato, allegro e patriottico: per lui una commedia che suscitava solo disprezzo senza provocare riso non poteva dirsi riuscita. Anche per questo, opere come *Nedovol'nye (I malcontenti, 1835)*²¹ restarono isolate nella sua produzione, mentre la cifra distintiva rimase l'uso costante di strategie comiche, talvolta spinte fino alla caricatura, unite a un marcato patriottismo e a una spiccata vitalità dei tipi umani rappresentati.

Nel 1828 Zagoskin si cimentò nella commedia da salotto con *Blagorodnyj teatr (Il teatro nobile)*, parodia della commedia aristocratica presentata come vuota di contenuti e stilisticamente scadente. Meno riuscita fu invece la continuazione del *Bogatonov (Bogatonov in campagna, 1821)*, debole tanto nella comicità quanto nella costruzione dei personaggi.

Le commedie degli anni Venti, con la loro crescente attenzione alla resa realistica e al sentimento nazionale, prepararono il terreno alla grande stagione di Griboedov e aprirono la strada all'affermazione di un autentico teatro nazionale che avrebbe trovato piena maturazione con Aleksandr N. Ostrovskij (1823–1886).

Nikolaj Chmel'nickij

Discendente di una famiglia aristocratica ucraina, Nikolaj Ivanovič Chmel'nickij (1789–1845) avviò l'attività drammaturgica nel 1817, nell'orbita della cultura francese conosciuta durante i soggiorni giovanili a Parigi. Le sue opere, per gli adattamenti di commedie francesi, appartengono al genere della commedia da salotto, caratterizzata da trame brevi (spesso in un atto), situazioni mondane, pochi personaggi aristocratici e temi legati all'amore, al flirt e alla conversazione frivola. Queste commedie riscosero grande successo presso la nobiltà pietroburchese, che si riconosceva nei personaggi e nelle situazioni ritratte.

21 Eppure, anche questa commedia si attirò un giudizio molto negativo da parte della critica sulle riviste di Mosca, giudizio condiviso dallo stesso Puškin (1962–1966b: 324–325).

Accanto a questa produzione frivola, nelle opere di Chmel'nickij si colgono anche influssi della commedia satirica. La sua drammaturgia è stata considerata l'apogeo della commedia scherzosa. Nella commedia in versi rimasta incompiuta, *Arzamasskie gusi* (*Le oche di Arzamas*, 1824–1825) l'autore si allontanò dall'ambiente aristocratico della capitale per rappresentare uomini di provincia (Kempf 1980: 17). Qui gli attacchi satirici assumono rilievo, soprattutto se collegati al motivo della visita di un ispettore generale, tema che verrà rielaborato in chiave satirico-realista da Gogol' nel *Revizor* (*L'ispettore generale*, 1836). Accanto ai dettagli realistici, risalta anche l'uso del verso libero che lo avvicina al capolavoro di Griboedov.

Inserito nei circoli letterari della capitale, Chmel'nickij fu vicino a Puškin, Griboedov e Katenin. Il servizio alle dipendenze di Miloradovič, governatore militare di Pietroburgo e responsabile dell'attività teatrale nella capitale, favorì il suo legame con il mondo del teatro, con Šachovskoj e con numerosi letterati.

Già un anno prima della messa in scena di *La propria famiglia o La sposa maritata* (1818), Chmel'nickij presentò *Govorun* (*Il ciarlatano*, 1817), riduzione in un atto della commedia in cinque atti *Le Babillard* (*Il chiacchierone*, 1725) di Louis de Boissy (1694–1758). Nello stesso anno completò *Šalosti vljublennyh* (*Scherzi di innamorati*), rielaborazione di *Les Folies amoureuses* (*Le follie amorose*, 1704) di J. F. Regnard, oltre ad altre commedie, anch'esse rifacimenti di modelli francesi. Tradusse in russo, inoltre, opere di Molière, come *L'École des femmes* (*La scuola delle mogli*, 1821) e *Tartuffe ou l'Imposteur* (*Il Tartuffo o l'Impostore*, 1828).

Accanto al teatro, Chmel'nickij si dedicò alla politica: nel 1829 fu nominato governatore di Smolensk e, successivamente, di Archangel'sk. A Smolensk promosse lavori di recupero della città, ma una gestione giudicata negligente ne compromise la carriera amministrativa. Tornato a San Pietroburgo nel 1837, subì un processo che si concluse con la reclusione nella fortezza di Pietro e Paolo fino al 1843. Liberato per ordine di Nicola I, trascorse un breve periodo all'estero prima di morire a San Pietroburgo poco dopo il rientro (Korobka 1903: 461–462).

La sua produzione teatrale si concentrò dunque negli anni Venti, con una nuova parentesi negli anni Quaranta, quando scrisse opere su trame russe pseudo-storiche, passate quasi inosservate, come *Russkij Faust, ili Brjusov kabinet* (*Il Faust russo, o Lo studio di Brjus*, pubblicata postuma nel 1848). Come osserva Fon Berg (1912: 291), nelle opere di Chmel'nickij “non c'è una reale rappresentazione di tutti i lati della vita reale, né un'analisi profonda dei personaggi rappresentati. [...] C'è soltanto il riso allegro, disimpegnato, e in esse è declinato in tutti i modi possibili un solo tema, [...] quello dei legami coniugali”.

Sul piano formale le commedie risultano molto accurate, con uno stile cesellato che conferisce ai dialoghi leggerezza e grazia. Un esempio significativo di satira è *Govorun* (*Il ciarlatano*), la sua prima opera in versi, messa in scena nel 1817 a San Pietroburgo e accolta con enorme successo. La trama ruota attorno al conte

Zvonov (“nome parlante che significa colui che risuona”, cioè, “colui che da fiato alle trombe”), un chiacchierone vanaglorioso che pretende di sposare la giovane vedova Prelestina (“la Graziosa”). Infastidita dalla logorrea del conte, la zia della donna, Čvanova (“la Spavalda”), decide di concedere la nipote in sposa allo scaltro e umile Modestov (“il Modesto”). Zvonov si vanta di successi militari inesistenti (“A quindici anni in servizio sono entrato, / Io ero un ufficiale, e voi, signore, cadetto. / Ho tenuto il passo ovunque: sono stato in mille battaglie”, Chmel’nickij 1817: 13), di competenze scientifiche e persino della capacità di rivaleggiare con i migliori poeti (“Conosco tutti i metri / E in un istante raggiungerei i Sofocle o gli Omero”, Chmel’nickij 1817). Queste vanterie, continuamente ridicolizzate, mettono in risalto la vacuità delle sue pretese e preparano la scena finale nella quale Prelestina sceglie Modestov. Il nucleo satirico si condensa nella battuta lapidaria di quest’ultimo, che liquida il rivale definendo le sue chiacchiere “superflue, noiose e insopportabili” (Chmel’nickij 1817: 16). In quest’opera la cifra di Chmel’nickij fatta di una comicità brillante, alleggerita di ogni pathos morale, capace di divertire il pubblico aristocratico riflettendo al tempo stesso, in forma leggera, i vizi della società, emerge con estrema chiarezza e conferma il suo ruolo pregnante nel processo di sviluppo della commedia satirica russa.

Conclusioni

Le figure di Šachovskoj, Zagoskin e Chmel’nickij delineano, con accenti diversi, un percorso unitario nello sviluppo della commedia russa del primo Ottocento. Šachovskoj avviò la commedia satirica nazionale, volta a smascherare i vizi sociali e a combattere l’influenza straniera in nome di una esigenza patriottica. Zagoskin, pur muovendosi nello stesso orizzonte, mediò tra satira sociale e intrattenimento, accentuando la dimensione comica e la leggerezza rispetto alla funzione morale. Chmel’nickij, infine, seppe dare alle sue opere eleganza formale e grazia aristocratica, sviluppando la commedia da salotto e aprendo, al tempo stesso, con alcuni tentativi satirici, la strada verso la drammaturgia gogoliana.

Comune ai tre commediografi è il processo di progressiva “russificazione” dei modelli francesi: dalle traduzioni e imitazioni iniziali essi passarono a una loro rielaborazione critica e, infine, alla creazione di trame, soggetti e personaggi autenticamente russi. In questo senso la commedia satirica non fu soltanto un genere di successo, ma un terreno di elaborazione identitaria, in cui la critica ai costumi e ai difetti sociali si intrecciò con l’affermazione della realtà russa contro i modelli d’importazione.

La produzione di questi autori, sebbene talvolta giudicata “minore”, ebbe un ruolo preparatorio fondamentale: senza le loro sperimentazioni la grande stagione della commedia russa, da Griboedov a Ostrovskij, non avrebbe potuto maturare con la stessa forza. Il loro contributo va quindi riconosciuto in una prospettiva storiografica come parte integrante del processo di formazione del teatro nazionale autenticamente russo.

Bibliografia

- Aksakov Sergej T. (1853): *Biografija M.N. Zagoskina*. Tipografija N. Stepanova, Moskva.
- Aksakov Sergej T. (1956): *Literaturnye i teatral'nye vospominanija*. In: Idem: *Sobranie sočinenij*. Vol. 3. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Al'tšuller Anatolij Ja. (1979): *N.I. Gnedič*. In: *Očerki istorii russkoj teatral'noj kritiki*. A cura di A. Ja. Al'tšullerom. Iskusstvo, Leningrad.
- Arapov Pimen N. (1861): *Letopis' russkogo teatra*. Tipografija N. Tiblena i Komp, Sankt-Peterburg.
- Baumgarten Caroline (1998): *Die spätklassizistische russische Komödie zwischen 1805 und 1822. Studien zu Šachovskoj, Zagoskin, Chmel'nickij und Griboedov*. Verlag Otto Sagner, München.
- Chmel'nickij Nikolaj I. (1817): *Govorun*. V tipografii Imperatorskich Teatrov, Sankt-Peterburg.
- Cioni Lorenzo (2012): *L'idea nazionale e le sue incarnazioni letterarie nel teatro e nella prosa di A.A. Šachovskoj (1777–1846)*. Università degli Studi di Pisa, Pisa.
- Dement'ev Aleksandr Grigor'evič et al., a cura di (1957–1959): *Russkaja periodičeskaja pečat': spravočnik*. 2 voll. Gospolitizdat, Moskva.
- Di Leo Donatella (2020): *Il ruolo del “Moskovskij vestnik” (1827–1830) nella diffusione delle idee filosofico-letterarie tedesche*. In: *La carta delle idee. Studi e prospettive sulle riviste artistico-letterarie russe*. A cura di O. Discacciati, E. Mari. Universitalia, Roma.
- Fon Berg Edgar P. (1912): *Russkaja komedija do pojavlenija D.N. Ostrovskogo*. Tipografija Varšavskogo učebnogo okruga, Varšava.
- Gandolfo Giampaolo (2002a): *Il contesto di una commedia di successo*. In: Šachovskoj Aleksandr S. (2002): *Un nuovo Sterne*. Trad. G. Gandolfo. Marsilio, Venezia.
- Gandolfo Giampaolo (2002b): *L'autore e l'opera*. In: Šachovskoj Aleksandr S. (2002): *Un nuovo Sterne*. Trad. G. Gandolfo. Marsilio, Venezia.
- Giust Anna (2011): *“Ivan Susanin” di Catterino Cavos. Un'opera russa prima dell'Opera russa*. EDT, Torino.

- Grigor'ev Vasilij Grigor'evič, Jakovlev Pavel Osipovič, a cura di (1817): "Severnyj nabljudatel'" n. 1.
- Groell Michel, a cura di (1768): *Bibliothèque du théâtre français, depuis son origine*. Pierre-Guillaume Simon, Parigi.
- Gurevič Ljubov' Ja. (2012): *Istorija ruskogo teatral'nogo byta. Ot serediny XVII do načala XIX veka*. Moskva.
- Ivanov Dmitriy (2009): *Tvorčestvo A.A. Šachovskogo-komediografa: teorija i praktika nacional'nogo teatra*. Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu.
- Kempf Gabriele (1980): *Aleksandr Ivanovič Pisarev als Dramatiker: Ein Beitrag zur Moskauer Literatur des frühen 19. Jahrhunderts*. Schmitz, Giessen.
- Korobka Nikolaj I. (1903): *Chmel'nickij, Nikolaj Ivanovič*. In: *Énciklopedičeskij slovar' Brokgauza i Efrona v 86 tomach*. Vol. 37. F.A. Brokgauz e I.A. Efron, Sankt-Peterburg.
- Kruglyj Aleksandr O. (1898): *Biografičeskij očerk*. In: M.N. Zagoskin: *Polnoe sobranie sočinenij*. A cura di M.O. Vol'f. Vol. 1. Tovarishchestvo M.O. Vol'f, Sankt-Peterburg-Moskva.
- Krupčakov Leonid M. (2005): *Istorija russoj literaturnoj kritiki XIX veka*. Vysšaja škola, Moskva.
- Kuročkina Irina N. (2017): *Étapy razvitija moskovskoj kultury do načala XX veka*. Flinta, Moskva.
- Lebedev-Poljanskij Pavel Ivanovič, a cura di (1941): *Istorija russoj literatury*. Vol. 5. AN SSSR, Moskva-Leningrad.
- Ljustrov Michail Ju. (2013): *Fonvizin*. Molodaja Gvardija, Moskva.
- Lo Gatto Ettore (1953): *Storia del teatro russo*. 2 voll. (ristampe 1963, 1964–1965, 1993). Sansoni, Firenze.
- Nečkina Milica V. (1982): *Dekabristy*. "Nauka", Moskva (2° ed. ampliata).
- Olivieri Claudia (2023): *Il teatro russo in Italia. Trent'anni senza antrakt? "Studi Slavistici"* n. XX/1.
- Polevoj Nikolaj A. (1934): *Materialy po istorii russoj literatury i žurnalistiki tridcatych godov*. A cura di Vl. Orlov. Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, Leningrad.
- Puškin Aleksandr S. (1962-1966a): *Dnevniki (1915)*. In: Idem: *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*. Vol. 8. Moskva, AN SSSR.
- Puškin Aleksandr S. (1962-1966b): *Komedija Zagoskina "Nedovol'nye"*. In: Idem: *Polnoe sobranie sočinenij v 10 tomach*. Vol. 7. AN SSSR, Moskva.
- Risaliti Renato (1998): *Storia del teatro russo*. 2 voll. Le Lettere, Firenze.
- Šantarenkov Nikolaj Ivanovič, a cura di (1970): *Ruskij vodevil'*. Iskusstvo, Moskva.
- Šachovskoj Aleksandr A. (1815): *Urok koketkam, ili Lipeckie vody*. V Morskoj Tipografii, Sankt-Peterburg.
- Šachovskoj Aleksandr A. (1818): *Predislovie*. In: *Svoja sem'ja ili Zamužnjaja nevesta*. A cura di A.A. Šachovskoj, A.S. Griboedov, N.I. Chmel'nickij. V tipografii Imperatorskich Teatrov, Sankt-Peterburg.

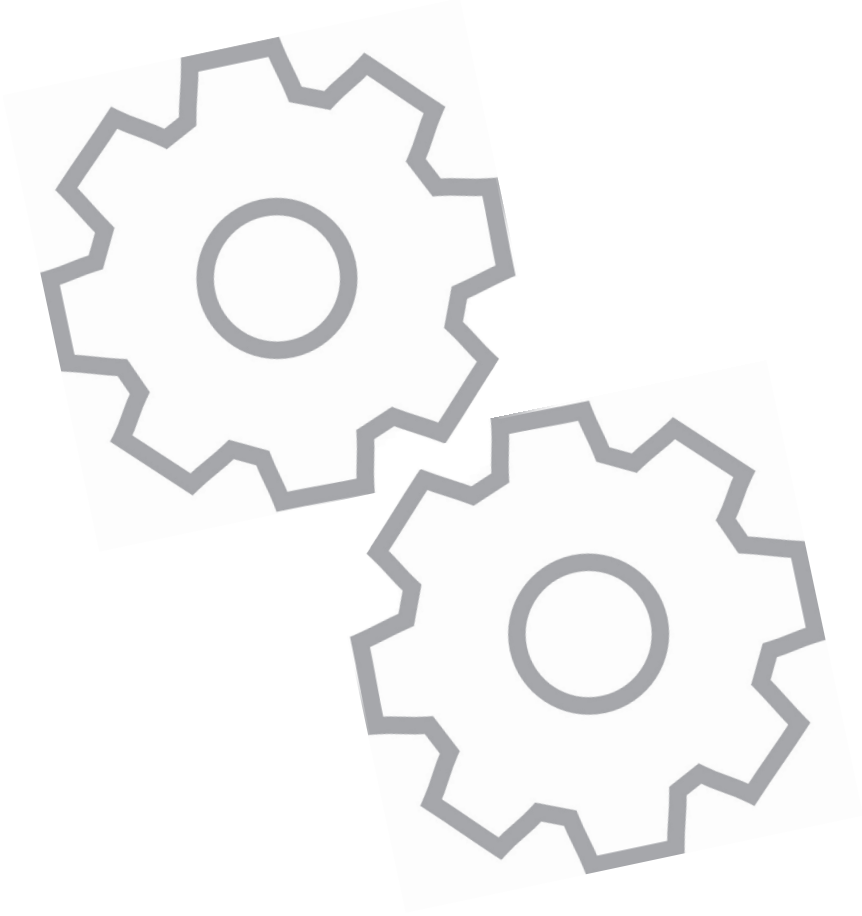
- Šachovskoj Aleksandr A. (2002): *Un nuovo Sterne*. Trad. G. Gandolfo. Marsilio, Venezia.
- Smirnovskij Pëtr VI. (1902): *Istorija ruskoj literatury devjatnadcatogo veka*. Fasc. 6. Izdanie knigoprodavca A.S. Panafidina, Sankt-Peterburg.
- Stepanov Nikolaj L. (1963): *Krylov*. Molodaja Gvardija, Moskva.
- Uspenskij Vsevolod Vladimirovič, a cura di (1959): *Russkij vodevil'*. Iskusstvo, Leningrad-Moskva.
- Vacurov Vadim Ęrazmovič, a cura di (1982): *I.A. Krylov v vospominanijach sovremennikov*. AN SSSR, Moskva.
- Vertlib Evgenij (1990): *1812 god u Puškina i Zagoskina (K voprosu ob istokach russkogo samosoznania)*. Effect Publishing, New York.
- Vigel' Filipp F. (1815): *Mnenie postoronnego. "Syn otečestva" 1815 n. 46*.
- Zagoskin Michail N.(1988): *Komedija protiv komedii, ili Urok volokitam*. In: Idem: *Sočinenija v 2 tomach*. Vol. 2. Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Žicharev Stepan P. (1955): *Vospominanija starogo teatrala*. In: Idem: *Zapiski sovremennika*. AN SSSR, Moskva-Leningrad.

Abstrakt

Satyra i nastroje narodowe w komedii rosyjskiej z początku XIX wieku: Szachowski, Zagoszkin, Chmielnicki

Niniejszy artykuł analizuje rosyjską komedię satyryczną w pierwszych trzech dekadach XIX wieku, koncentrując się na rolach A. Szachowskiego, M. Zagoskina i N. Chmielnickiego. Choć tradycyjnie relegowani do statusu drugoplanowych autorów, byli oni w rzeczywistości centralnymi postaciami bogatego sezonu teatralnego, cieszącego się dużą popularnością wśród publiczności. Czerpiąc z francuskich wzorców, ich komedie stopniowo „rusyfikowały” fabułę, postaci i sytuacje, przyczyniając się w ten sposób do kształtowania narodowej tożsamości dramaturgicznej i kładąc podwaliny pod późniejszy rozwój teatru rosyjskiego XIX wieku.

Słowa kluczowe: komedia satyryczna, nastroje narodowe, Szachowski, Zagoszkin, Chmielnicki



KRONIKA

Jan Zieliński

KRONIKA

Spod powieki Sycylia (I)

Poniedziałek, 4 września 2023

Z Berna zaproszenie na pokaz prasowy nowej wystawy w Zentrum Paul Klee, która ma być czynna od 8 października. Nareszcie jest to stała ekspozycja, pokazująca chronologicznie, w podziale na różne okresy twórczości, przekrój przez życie artysty i przez berneńską kolekcję jego dzieł. Jeden dział, zatytułowany FOKUS, będzie przestrzenią otwartą, zarezerwowaną na wystawy czasowe, pokazujące jakiś szczególny aspekt twórczości Klee albo prezentujące artystkę czy artystę, w zaskakujący sposób z jego dziełem powiązaną/powiązanego. Od razu planuję, jak połączyć obejrzenie nowej ekspozycji z wyjazdem do Szwajcarii na jury nagrody Kościelskich (też w sobotę, 8 października). Pod kątem okienka FOKUS przypominam sobie swój pomysł małej wystawy, związanej z tematycznym trójkątem Klee – Trakl – Kraków, na który to koncept wpadłem w roku 2009, ale nie mogłem wcielić go wtedy w życie, bo dopadł mnie pierwszy zawał. Obracam te trzy słowa w głowie, widzę, że powtarzają się w nich nie tylko poszczególne litery (na 14 liter są cztery K, trzy A, po dwa E, L i R), ale też ciągi liter (RAK, KL). Wycinam litery z papieru i układam je na stole w prowizoryczny plakat wystawy. Pozostałe po wyodrębnieniu wspólnego rdzenia litery układają się w dwa słowa: TEE ('herbata') i KAU ('żucie') jak w złożeniu KAUGUMMI ('guma do żucia'), co od biedy dałoby się złożyć w KAUTEE ('herbata do żucia'). Skoro można żuć tytoń czy liście koki, czemu nie listki herbaty? (zob. fot. 1¹).

¹ Wszystkie fotografie pomieszczone w niniejszym tekście wykonał Jan Zieliński.



Fot. 1. Prowizoryczny plakat wystawy

W tej samej chwili dzwoni koordynatorka mojej operacji, proponując zamiast wstępnie planowanego terminu listopadowego – 2 października. Nie pojadę zatem w tym roku do Berna ani do Ecublens pod Lozanną, mam nadzieję, że będę mógł wziąć udział w obradach jury online.

Piszę zaraz do François Rosseta, żeby go powiadomić o mojej nieobecności. Na wzmiankę o Sycylii i pytanie, czy coś tam szczególnie poleca, przychodzi entuzjastyczna odpowiedź:

Oj Sycylia! Skorzystajcie, to cudowna ziemia. Wszystko jest tam nadzwyczajne, od antyku do talerza. Z mniej opiewanych ciekawostek poleciłbym miasteczko Noto. Zostało ono doszczętnie zniszczone przez trzęsienie ziemi w 1693 r. Ruiny tego miasta są imponujące (jakby nowożytna Pompeja); a osiem kilometrów dalej wybudowano w XVIII w. całkiem nowe miasto, na podstawie najbardziej wówczas nowoczesnych koncepcji urbanistycznych i artystycznych. Wyszła z tego jedna z bardziej spójnych osad barokowych w Europie: cudo!²

² F. Rosset (2023): List z dnia 4 września. Archiwum prywatne Jana Zielińskiego.

Słowa „od antyku do talerza” przypominają oczywiście enigmatyczny wiersz Norwida *Idącej kupić talerz pani M.*, który warto tu przytoczyć w całości:

1

Są pokolenia, i miasta, i ludy,
Smętne i stare –
Które podały nam nie żadne cudy,
Lecz – garnków parę!

2

W Muzeum Dama stawia z parasolką
Przed garnkiem takim;
W Sycylii stąpa (choćby była Polką!...),
Nie wiedząc, na kim!...

3

Gdy Ludy – których się ani użalisz
W Epok otchłani –
Nikną – jak sługa, co podawa talerz
Wielmożnej Pani³.

*

W Lesie Młochowskim słyszymy żurawie, zwołujące się na próbne loty przed wielką wędrówką. Ciepłe powietrze unosi się do góry – to ułatwia loty. Maria wspomina, jak dawniej w ostatni dzień września od rana kładła się na pomoście w Kierżlinach i obserwowała, jak stada żurawi krążą nad jeziorem, nawołując się i szykując do odlotu – nieraz były to dwa duże klucze, za którymi pędzili w popłochu maruderzy.

*

Krymski Tatar rodem z Ałusztzy (przypominam Mickiewicza: *Ałusztza w dzień; Ałusztza w nocy*: „Nocy wschodnia! ty na kształt wschodniej odaliski, / Pieszczotami usypiasz, a kiedym snu bliski / Ty iskrą oka znowu budzisz do pieszczoty”⁴) nowym ministrem obrony Ukrainy. Myślę, że to dobrze wróży ukraińskiej przyszłości Krymu – kto jak kto, ale Rustem Umerow nie pójdzie w tej kwestii na ustępstwa.

3 C.K. Norwid (1971): *Pisma wszystkie*. Oprac. J.W. Gomulicki. T. 2. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, s. 192.

4 A. Mickiewicz (1975): *Ałusztza w nocy*. W: Idem: *Wiersze*. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, s. 194.

*

Pacyfik II po prawie miesięcznym pobycie w Oypach wrócił w tutejszy pejzaż, opleciony roślinnością, omiotany nasionkami, dopieszczany przez owady. Po Pacyfiku I natomiast ani śladu. Ciekawe, czy wróci na zimę, obgryzać gałązki krzewów (zob. fot. 2).



Fot. 2. Pacyfik

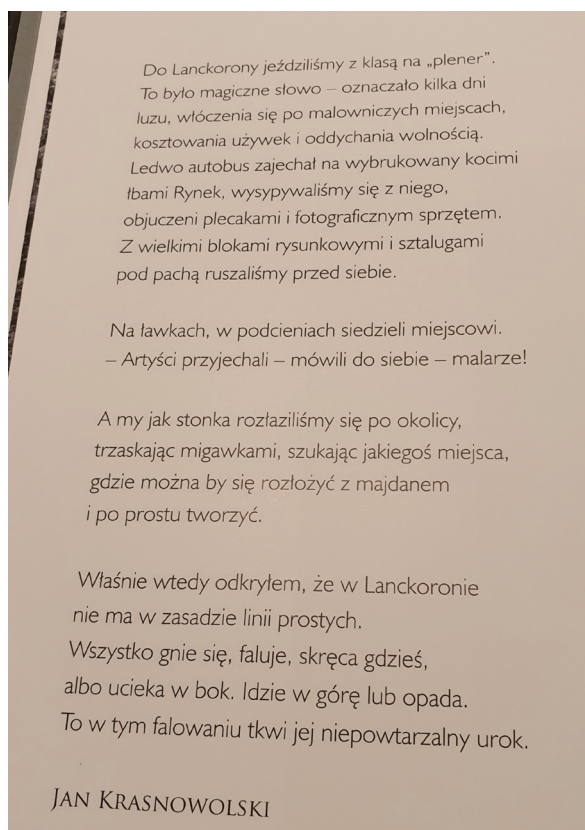
Wtorek, 5 września

Wiadomość od Andrzeja Lothammera, b. bibliotekarza berneńskiej biblioteki: od lata 2024 przez co najmniej trzy lata głównym dyrygentem Berner Symphonieorchester będzie Krzysztof Urbański. Czterdziestolatek z Pabianic, dyrygował już w Trondheim i w Tokio, w Niemczech i w Indianapolis. Znany jest z dynamizmu, ale warto popatrzeć na YouTube, jak prowadzi taką rzecz, jak *Carmina Burana*: najbardziej dynamiczny jest wtedy, kiedy niemal fizycznie krępuje chór i orkiestrę w partiach cichych, kiedy delikatnie, wręcz czule wydobywa z krzyku milczenie. Gratulacje! Czuję, że szykuje się godny następca Pawła Kleckiego, który miał żonę Szwajcarkę,

uzyskał po wojnie szwajcarskie obywatelstwo i przez kilka lat był szefem berneńskiej orkiestry. A jego spuścizna, przechowywana w kufrze w Mediolanie w domu, który był zbombardowany, ocalała. Klecki bał się zajrzeć do środka, z obawy, że zobaczy, jak dorobek jego życia rozpada się bezpowrotnie w proch, ale zawartość na szczęście przetrwała, można ją dzisiaj badać w zuryskiej bibliotece. Klecki urodził się niedaleko Pabianic, w Łodzi, gdzie rok 2023 ogłoszono jego rokiem – w półwiecze śmierci.

*

Wieczorem przeglądam dwa albumy fotograficzne Bogdana Frymorgena: *Kazimierz i Lanckorona*. Z tego drugiego wyjmuję opowieść o przyjeździe malarzy – może się przyda do biografii Heleny Cygańskiej-Walickiej? Okrężnie, bo przecież „w Lanckoronie / nie ma w zasadzie linii prostych” ... (zob. fot. 3).



Fot. 3. J. Krasnowolski: (inc.) *Do Lanckorony jeździliśmy z klasą...*
W: B. Frymorgen, *Lanckorona*, Bogdan Frymorgen, Londyn 2015

*

Jutro bladym świtkiem wylot do Katanii, a prognozy zapowiadają we wschodniej Sycylii cyklon. Może być ciekawie.

Środa, 6 września

Obyło się bez katastrof. Gorąco, sucho, słonecznie.

Podczas lotu czytałem najnowszą Krall, *Szczegóły znaczące* (WL). Tytuł bliski memu sercu, czy raczej, mówiąc mniej patetycznie, metodzie. Styl Krall, zawsze oszczędny, staje się coraz bardziej sterylny, pozostają najważniejsze słowa, a akcja dzieje się w pustej przestrzeni między nimi. Słowa? Czasem litery. Jak hebrajski znak szwa:

To bardzo ciekawy znak: dwie kropki w pionie, jedna pod drugą. Nie wiadomo, czym jest, w przeciwieństwie do innych znaków, które są samogłoskami. Może znaczyć coś, a może nic nie znaczyć. Może być ciszą. Rozważano to już w dziejącym wieku, kolejne wieki mijają, a znak szwa nadal ma swoje tajemnice⁵.

Jakby na przekór tej zwięzłości podskórnym bohaterem *Szczegółów znaczących* jest Proust. W rozdziale wstępnym Mariusz Szczygieł przytacza swoją rozmowę z autorką, która wyznaje: „W roku 1950 przyszedł do mnie Proust”⁶. Przyszedł z wypożyczalni na ulicy Kawęczyńskiej, w pamięci została szczególnie słynna scena z czerwonymi pantofelkami księżnej de Guermantes. Krall wróciła do niej po latach, rozmawiając o Prouście z Krzysztofem Warlikowskim („Czerwone pantofle, to mógł być strach, ucieczka przed śmiercią, przed tym, co powiedział Swann. Przed miłością, przed zdradą, przed utratą miłości, przed upływem czasu. Na nowo przejrzałam wszystkie tomy i cały Proust jest o strachu”⁷).

Po raz kolejny Proust wraca w listach Adama Michnika, pisanych do Krall z więzienia, listach o lekturach: „pisze jej, że czyta Simone Weil, świętą heretyczkę. A także Prousta. Proust to geniusz. Nauczył go podziwiać stare filizanki. Nauczył go inaczej spoglądać na świat. Proust jest Europejczykiem, ale i on jest Europejczykiem – z alei Przyjaciół”⁸.

I wreszcie w oszczędnej relacji z rozmów o książkach z Marcelem Reichem-Ranickim:

5 H. Krall (2023): *Szczegóły znaczące*. Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 38.

6 Ibidem, s. 6.

7 Ibidem, s. 6–7.

8 Ibidem, s. 51.

Zgodzi się pani ze mną... – zaczynał i wygłaszał krótki, błyskotliwy monolog. O Prouście, że to książki o strachu. Albo o Kafce – że też o strachu.

Zgodzi się pani ze mną, że byli Żydami...

Jak Żyd, to o strachu? – pytałam.

Nie. Jak Żyd, to przecucie⁹.

A więc strach jako główny temat Prousta to nie Warlikowski tylko Reich-Ranicki? W tym kontekście można zadać sobie pytanie, czy imię niemieckiego krytyka, urodzonego w roku 1920 we Włocławku, nie wzięło się z fascynacji rodziców cyklem o poszukiwaniu straconego czy utraconego czasu?

[Po powrocie zaglądam do monografii Gerharda Gnaucka o polskich latach Reicha-Ranickiego. Chyba nie: „Jego rzadkie wtedy imię musiała podsunąć rodzicom – tak dzisiaj sam przypuszcza – jakaś katolicka służąca bądź panna do dzieci, bo 2 czerwca był dniem świętego Marcellusa, rzymskiego kapłana i męczennika”¹⁰. Ale wątek Prousta jednak się u Gnaucka pojawia. W ostatnim roku Dwudziestolecia Reich, wyrzucony z Niemiec, mieszkał w Warszawie. Gnauck zastanawia się, czy bywał w warszawskich kawiarniach i przywołuje szczególnie przypadek kawiarni Swann, opatrzonej napisem „Lokal aryjski”, cytując przy tym komentarz Słonimskiego z *Alfabetu wspomnień*: „Przecież Swann nie mógłby wejść do tego aryjskiego lokalu, aby wypić filiżankę herbaty, zjeść przysłowiową ‘magdalenkę’, której śliczny opis pomieszczono w prospekcie kawiarni”¹¹. Ładnie się ten cytat rymuje z wyznaniem Adama Michnika, w swoim czasie sekretarza prywatnego Antoniego Słonimskiego, o miłości do starych filiżanek...]

W szkicu *Na niby*, zainspirowanym fotografiami Jakuba Birbrajera, pojawia się wątek związany topograficznie z naszą podróżą:

Diabły są natrętne. Biegają po ulicach, chwytają przechodniów za ręce, nie chcą puścić, trzeba się wykupić pieniędzmi lub smakołykiem. Nawet Jezusowi przeszkadzają – nie chcą, żeby się ze swoją matką spotkał. Na szczęście anioły stawiają czoło diabłom i dobro zwycięża – w każdym razie na Sycylii¹².

Czytam ten fragment Marii jako dobrą wróżbę na tę wyprawę, zaplanowaną w kwietniu, kiedy nie myśleliśmy o chorobie. A kilka stron dalej u Krall mowa jest o Danielu Weissborcie – dobrze znanym tyłu ludziom pióra z Europy

9 Ibidem, s. 72.

10 G. Gnauck (2009): *Marcel Reich-Ranicki. Polskie lata*. W.A.B., Warszawa, s. 24.

11 Ibidem, s. 40.

12 H. Krall (2023): *Szczegóły znaczące...*, s. 82.

Środkowo-Wschodniej, którzy dzięki kierowanemu przez niego International Writing Program mogli w trudnych czasach przyjeżdżać do Stanów Zjednoczonych – i o jego uleczeniu. Kiedy Weissbort zachorował na raka, operował go przyjaciel, którego prababka, zwana Ludmere Mojd, czyli Dziewicą Włodzimierską („we Włodzimierzu Wołyńskim to się działo, w końcu dziewiętnastego wieku”), uzdrawiała chorych dotknięciem rąk. Jej prawnuk też ma tzw. szczęśliwą rękę jako chirurg. „Dzięki rękom Ludmere Mojd wyzdrowiał i Daniel W. Po operacji będzie żył osiemnaście lat i już nigdy nie zachoruje na raka”¹³.

Nie wiem, kim była prababka profesora Jakuba Dobrucha, mogę mieć tylko nadzieję, że z takim nazwiskiem i on ma dobrą rękę.

W powieści historycznej Kraszewskiego pt. *Waligóra*, z czasów Leszka Białego, występuje stary klecha Dobruch („w długiej sukni czarnej, [...] człek pobożny, któremu nauki zabrakło tylko, aby mógł księdzem zostać, jak sobie dusznie życzył”, i który „Nosił [...] opończę kleszą i miał się niemal za duchownego”¹⁴). Dobruch działa wspólnie z „wszystko wiedzącą” Dzierłą, która zna się na ziołach i środkach nasennych. Operator z anestezjolożką?

W artykule językoznawczym znajduję jeszcze taki komentarz do przypuszczalnej genezy nazwiska Dobruchowski (cytuję po rozwiązaniu skrótów): „imię Dobruch może od Dobrosław lub nazwy miejscowej Dobruchów powiat łaski lub nazwisko neofitów”¹⁵. Tu już jesteśmy bliżej Ludmere Mojd niż w powieści Kraszewskiego z XIII wieku.

Są też u Krall talerze. W pięknej opowieści o wyprawie do Zagorska w towarzystwie Kaliny Jędrusik i Stanisława Dygata. Kiedy Dygat znikł nagle, Jędrusik denerwowała się, że on się o nią denerwuje. Na pocieszenie kupiła cztery talerze („Metalowe, ręcznie malowane w jaskrawe kwiaty na czarnym tle”). A przy samochodzie czekał mąż, który podczas swej nieobecności kupił dla niej prezent: „półmisek i dwa talerze, z kwiatami na czarnym tle. Z jej czterema mieli komplet”¹⁶.

*

Po drodze z lotniska do Syrakuz na kilku odcinkach, niekiedy parukilometrowych, po obu stronach drogi wypalone pożarem czarne kikuty drzew.

13 Ibidem, s. 90.

14 J.I. Kraszewski (1880): *Waligóra. Powieść historyczna z czasów Leszka Białego*. T. 1. Spółka Wydaw. Księgarzy w Warszawie Gebethner i Wolff. M. Glücksberg [etc.], Kraków, s. 20. <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/waligóra> [dostęp: 19.05.2026].

15 B. Stanecka-Tyralska (1971): *Antroponimia gromady Jezów w powiecie brzezińskim*. „Rozprawy Komisji Językowej Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, T. 17, s. 99.

16 H. Krall (2023): *Szczegóły znaczące...*, s. 214.

Zatrzymujemy się w Palazzo Spagna przy Via Roma, na wyspie Ortygii, zamieszkałej ponoć już w XIV wieku p.n.e. To historyczne centrum Syrakuz, Grecy założyli tu kolonię w VIII w. p.n.e. Fale rozbijają się o wysokie, ufortyfikowane nabrzeże, cztery biegi schodów po dwanaście stopni, plus jeden ośmiostopniowy, wiodą z kamienistej plaży na poziom ulicy, zamkniętej rzędem dwupiętrowych kamienic i pałacików. Przeważa jasna siena palona.

Podczas lunchu wyjaśnia się tajemnica talerza z Sycylii w wierszu Norwida. *Spaghetti nero di seppia* podano w czymś, co jest między talerzem płaskim a głębokim i między okrągłym a owalnym. Można by powiedzieć, że talerz taki jest prawie okrągły, na dwóch biegunach spłaszczony nieco. Jak Ziemia¹⁷. Taki kształt naczynia pozwala dłużej zachować ciepło potrawy. Ciekawe, że Norwid po raz drugi zwrócił uwagę na taki osobliwy, hybrydyczny kształt.

Chodzimy po Ortygii, oglądając kościoły i kapliczki (przeważa patronka Syrakuz, św. Łucja, chroniąca miasto, jak głosi łaćski napis, od syfilisu, gwałtownego ognia i trzęsienia ziemi). W wąskiej uliczce robię zdjęcie jakiegoś loszku, gdzie dokarmia się koty, gdy okazuje się, że wysoko nad moją głową całkiem poziomo sterczy z muru posąg – nazwaliśmy go lewitującą Madonną (zob. fot. 4).

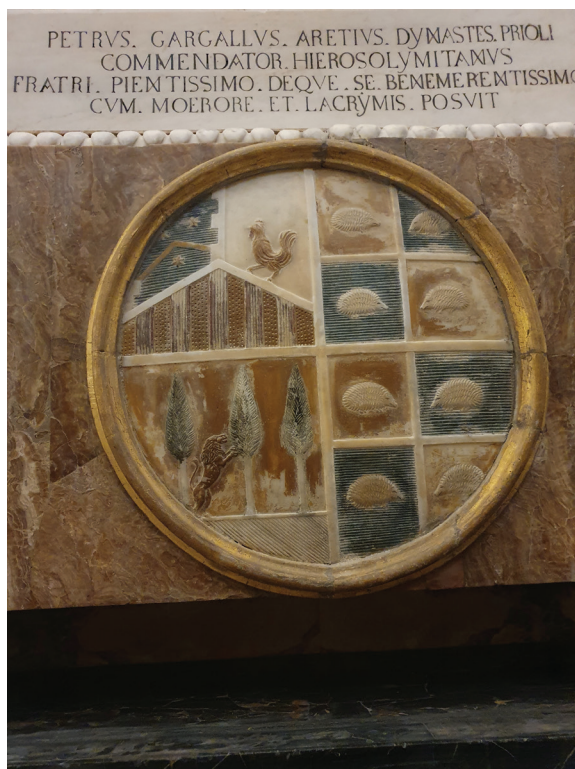


Fot. 4. Lewitująca Madonna

17 O źródle tego sformułowania pisałem 4 lata temu w blogu Norwidiana: <https://norwidiana.blogspot.com/2019/03/>.

Potem kościół Santa Lucia all Badio – z wiszącego tu kiedyś obrazu Caravaggia pozostała tylko kopia.

Dalej katedra, o której Iwaszkiewicz pisał słusznie, że nawarstwiły się w niej różne czasy. We wnętrzu sporo kości św. Wiktora (inne jego relikwie przywiózł do Polski ojciec Zygmunta Krasińskiego i poumieszczał w ważnych dla siebie kościołach), a na pewnym nagrobku dziwny ornament (herb?) z chodzącym po pochyłym dachu kogutem, wspinającym się na drzewo lwem i ośmioma jeżami. Święte Jeże? (zob. fot. 5).



Fot. 5. Święte Jeże

Pod wieczór zeszliśmy do Źródła Aretuzy. Dziwne wrażenie robią papirusy nad sadzawką, po której pływają kaczkę. Nad brzegiem ażurowa płaskorzeźba przypomina mityczną opowieść o pościgu Alfejosa za wysmukłą nimfą. Ale samo miejsce o tej porze dnia raczej rozczarowuje. W pokoju słuchamy kompozycji Szymanowskiego w nastrojowym (aczkolwiek miejscami zabawnym) wykonaniu Romana Reinera i Sławomira Cierpika, nagranej w zakopiańskiej willi Atma, z namalowanymi sylwetkami górali w tle. Egipt, Sycylia i Tatry. Potem jeszcze spacer wzdłuż wschodniego wybrzeża wyspy, na której mieszkamy.

A u Krall nieoczekiwanie *Obrazy*: bardzo piękny i prawdziwy szkic o Czapskim w Saily. Z cytatem z wiersza Gumilowa o księżycu (w przekładzie Leopolda Lewina): „Piękny Bóg – byłem mu nie całkiem obcy / Spojrzeniem mi się odwzajemnił...”¹⁸.

Czwartek, 7 września

Dalszy ciąg syrakuzkańskich oczarowań i rozczarowań. Całodniowa piesza włóczęga po mieście. Najpierw długa droga, w wielki upał, do starożytnych ruin, zwanych parkiem archeologicznym. Słynne Ucho Dionizjusza, w którym, nie obawiając się tyrańca, można wykrzyknąć pełnym głosem wyznanie. Teatr grecki – wielkie rozczarowanie, zwłaszcza dla Marii: większość kamiennych ław pokryta współczesnymi drewnianymi ławkami (teatr do dziś służy swemu przeznaczeniu). Stamtąd pieszo ruszamy w stronę centrum, chcąc po drodze zobaczyć grób Augusta von Platena, który zmarł w Syrakuzach na cholerę w roku 1835 (kiedyś w latach siedemdziesiątych przełożyłem na małych karteczkach jego sonety, ale nigdy nie odważyłem się ich poddać próbie druku). Kolejne rozczarowanie – grób, stojący w ogrodach willi Landolina, jest niedostępny z powodu przebudowy terenu, nie można go nawet z daleka zobaczyć. Na (słabą) pociechę oglądam popiersie mężczyzny z okrągłymi białymi źrenicami, wmontowane w budynek bocznego skrzydła. Podejrzewam, że to współczesna robota, ale fascynuje mnie sceptyczne spojrzenie tych źrenic (zob. fot. 6).



Fot. 6. Popiersie

18 Cyt. za: H. Krall (2023): *Szczegóły znaczące...*, s. 172.

Potem Sanktuarium św. Łucji i w ołtarzu jej pogrzeb, obraz Caravaggia, przeniesiony tu przed paru laty z tamtego kościoła na wyspie. Grabarze na pierwszym planie, Łucja leży na plecach na ziemi, nad wszystkim góruje biskup w mitrze i z pastorałem.

Wracamy na Ortygię koło mariny. Łódki najprzeróżniejszej klasy, niektóre eleganckie, inne zaniedbane, czasem nawet zanurzone w wodzie. Jak zwykle szukam błękitnych jednoosobowych łódek Charona, nie zważając na stan ich zachowania. Cóż może się stać? Najwyżej zatonię (zob. fot. 7).



Fot. 7. Łódka Charona

Na Ortygii zatrzymujemy się w kilku księgarniach, chcąc zakończyć spacer wizytą w krakowsko-budapesztańsko-syrakuzkańskiej „Austerii”. Niestety, kiedy do niej docieramy, jest sześć minut po siódmej i drzwi zastajemy zamknięte (inne księgarnie otwarte były do ósmej).

Piątek, 8 września

Wyprawa do Noto. Rzeczywiście, barokowa perełka. Miasto zbudowane od nowa, tak żeby każda ulica miała swoją dzienną porcję słońca i cienia. Wzniesione na wzgórzu, odsłania coraz to nowe plany. Istotną rolę w koncepcji całości odgrywa dialektyka odsłonięcia i zastonięcia. Widać to zwłaszcza w labiryntowej konstrukcji klasztoru dla panien z dobrych domów, zwieńczonego belwederem: przechodząc licznymi krężgankami i schodami domyślamy się tarasów, z których mniszki mogły spoglądać na miasto, same nie będąc widziane.

W katedrze ciekawa, nowoczesna droga krzyżowa.

Dzięki plakatowi trafiamy na niezłą wystawę *Il Barocco è Noto* – kilkadziesiąt obrazów głównie sycylijskich malarzy, często pochodzących z kolekcji prywatnej. Jest jeden Caravaggio (Maria Magdalena w ekstazie; zwracają uwagę brudne paznokcie świętej i dwie łzy, spływające z lewego oka na obnażone ramię jak zaczątek sznura perełek), jest piękne *Ecce Homo* Guida Reniego (z trzcina), Luca Giordano i zmysłowy duet *Herkules i Omfale*, jest *Boreasz porywający Orycję* (Federico Cervelli), jest wreszcie autoportret Van Dycka. W tym samym prywatnym muzeum współczesna wystawa rzeźby (Giuseppe Agnello, rocznik 1962) oraz interaktywna instalacja Pop Garden. W muzealnej księgarni oglądamy ładnie wydany wielkoformatowy album, dokumentujący wystawę, jaką urządził w Noto trzy lata temu Igor Mitoraj – imponująco musiały wyglądać jego rzeźby na ogromnych schodach katedry.

Dobrze zachowany, do dziś używany teatr, nazwany jest imieniem lokalnej sławy, śpiewaczki Tiny di Lorenzo, która, jak głosi napis na tablicy pamiątkowej, w tej „świątyni sztuki” w roku 1883, *fanciulla appena* (‘nieledwie dziewczeczka’), dała pierwszy dowód swego talentu, by powrócić tu w chwale w roku 1902 i udowodnić, jak zasłużona była sława, jaką zdobyła w największych miastach globu.

Sobota, 9 września

Przystanek, który zawdzięczamy oglądanemu na Netfliksie serialowi o komisarzu Montalbano: Ragusa. Świetnie położone miasto, pełne przestrzeni, oddychające. Wąskie, strome uliczki, dużo schodów.

W dobrze zaopatrzonej księgarni przeglądam nowy tom Itala Calvino pt. *Guardare* (to jak *Patrząc* Józefa Czapskiego, przygotowany przez Joannę Pollakówą tom esejów o sztuce, który zainspirował mnie do wydania w „Znaku” analogicznego tomu jego szkiców literackich – *Czytając*). Równie ciekawie wygląda inna nowość Calvina – *Il libro dei risvolti*. Zebrano tu jego krótkie teksty o książkach innych autorów – tzw. plecki, noty wydawnicze, krótkie komentarze (wydawca obu tomów: Mondadori).

W Katedrze św. Jana w bocznym ołtarzu przejmująca w swej oszczędności biała klasycystyczna płaskorzeźba: ścięcie św. Jana Chrzciciela.

W witrynie jednego z budynków publicznych reprodukcja dawnej francuskiej mapy Sycylii (Alexis-Hubert Jaillot, 1675). Na południe od wyspy napis „Mer d’Afrique ou de Barbarie”, na którym ktoś zielonym flamastrem zamazał ostatnie słowo. *Political correctness* działa także wstecz. Dla mnie ciekawy jest dawny podział wyspy na trzy prowincje albo „doliny”. Są to, idąc w kierunku naszej wyprawy, na południowym wschodzie Valle di Noto, na zachodzie

Valle di Mazara, a na północnym wschodzie, tam, gdzie Messyna i Taormina – Valle di Demona. Zaiste demoniczna nazwa terenów, gdzie w latach pięćdziesiątych rozkwitła na nowo i nabrała archetypicznej głębokości poezja Aleksandra Wata (zob. fot. 8).



Fot. 8. Mapa Sycylii

W dolnym mieście (Ragusa Ibla) też jest katedra – San Giorgio. Kiedy wchodzimy, czuje się jakieś podniecenie. Duchowni i świeccy gromadzą się wokół wejścia. Podchodzę i ja, akurat w chwili, kiedy wchodzący purpurat błogostawi wiernych. Pytam, kto zacz, mówią, że biskup Genui. Przyjechał udzielić ślubu parze, która ma rodzinne powiązania z Genuą. [Sprawdzam po powrocie, to był kardynał Angelo Bagnasco, emerytowany arcybiskup Genui, członek Kongregacji Kościołów Wschodnich – zob. fot. 9.]



Fot. 9. Kardynał Bagnasco

Wieczorem wjeżdżamy do Agrigentu. GPS prowadzi przez straszne slumy, po których ospale snują się Murzyni. Apartament na skraju starego miasta, ale w wieżowcu. Widok na morze – owszem, w głębi widać z oddali zamglony kawałek wody. Głównie jednak możemy oglądać tory dworca kolejowego i – rzecz rzadka – z dwunastego piętra patrzymy z góry na pobliski kościółek. No i liczy się adres: Via Empedocle.

Redakcja: Aleksandra Kalaga, Aleksandra Paliczuk, Katarzyna Więckowska

Projekt okładki i strony tytułowej: Tomasz Tomczuk

Korekta: Marzena Marczyk, Aleksandra Paliczuk

Łamanie: Paulina Dubiel

ISSN 2658-185X

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



Wersją referencyjną czasopisma jest wersja elektroniczna, ukazująca się na platformie www.journals.us.edu.pl oraz na stronie www.fabricalitterarum.com

Czasopismo dystrybuowane bezpłatnie

Wydawca

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

ul. Jordana 18, 40-043 Katowice

<https://wydawnictwo.us.edu.pl>

e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 17,0. Ark. wyd. 19,0.



Egzemplarz bezpłatny

ISSN 2658-185X



62

9 772658 185606

Więcej informacji

