

POP, MAŁY EKTRAN, GRUBE KSIĄŻKI I WIDMA CIĄGŁOŚCI

(na motywach z pisarstwa Martina)

KRZYSZTOF HOFFMANN

1. W czerwcu 2011 roku stałem w Poznaniu w kolejce przed pewnym sklepem, który niegdyś był całkiem niezłą księgarnią, a dziś w ofercie posiada obok świetnych książek niezliczoną masę pierwszej klasy literackiego humbugu, materiały do dekupażu i żele pod prysznic z bohaterami gier na telefony. Stonoga złożona z oczekujących na wejście kroczyła jednak tym razem swym stunogim tempem po to, by zdobyć autograf pisarza. Współtworzyłem ją ponad trzy godziny i wsłuchiwałem się w kolejkowe rozmowy, z których wniosek mógł być tylko jeden: kto twierdzi, że czytelnik nieprofesjonalny w ogóle dziś nie istnieje, nie znalazłby sposobu na potwierdzenie swych słów. Stonoga najskrupulatniej komentowała najmniejsze szczegóły grubych powieści, entuzjazmowała się kreacją postaci i świata przedstawionego, bez żadnych oznak zniecierpliwienia trwała z książkami w dłoni, by mieć swoje dwadzieścia sekund z pisarzem. Był nim G.R.R. Martin.

2. Oczywiście, że „pop” wziął się od „popularności”. Ale i tej tezy będę bronił, przywracający wartość epickiemu rozmachowi cykl *Pieśń lodu i ognia* wykracza poza to określenie i raczej ukazuje nieprzydatność kategorii w czasach zmaconych podziałów. Oczywiście, że literatura fantasy od zawsze ma swoje autonomiczne, wierne grono wielbicieli i fanatyków (widać to na konwentach, np. na poznańskim Pyrkonie). Ale książki Martina zdobywają czytelników właśnie tym, że literaturą fantasy raczej nie są niż są, a ich popularność sięga daleko poza mały światek miłośników gatunku. Oczywiście, że nie są to dzieła wzorcowe. Ale, przynajmniej częściowo, w Polsce na tę opinię zapracowały wczesne tłumaczenia wypłaszczające rejestry autorskiej angielszczyzny i redakcja (moje ulubione zdanie z pierwszego tomu to: „Palce lewej dłoni miał śliskie od krwi, lewa zaś drżała od ciężaru wiadra”). Oczywiście, że dzisiejszy rozgłos zbudowany jest na machinie promocyjnej i przede wszystkim telewizyjnym serialu *Gra o tron*. Ale w tym wypadku winniśmy raczej spytać, dlaczego przez

lata postponowany gatunek telewizyjny, który wraz z pojawieniem się *Rodziny Soprano* (czyli w roku 1999) lawinowo zaczął nabierać jakości autonomicznych, niesprowadzalnych do reprodukcji w pomniejszonej skali efektów z dużego ekranu, dziś zawładnął okazałym obszarem wyobraźni i wrażliwości konsumenta kultury.

3. Nie jest sztuką przekonywać przekonanych, o czym może świadczyć choćby „**Nowa Fantastyka**”. Rok temu numer 4/2012 przynosił na pierwszej stronie okładki zapowiedź drugiego sezonu serialu, a na stronie czwartej – jego reklamę. Numer 4/2013 to... zapowiedź trzeciego sezonu na pierwszej stronie i reklama na czwartej. Różnica jest taka, że tym razem zamiast grafiki spogląda z okładki Peter Dinklage – za rolę Tyriona Lannistera w pierwszym sezonie (2011) zdobył zarówno Emmy, jak i Złoty Glob dla najlepszego aktora drugoplanowego.

Marcin Zwierzchowski poddańczo-wyznawczy artykuł z tegorocznego wydania zatytułował *Serialowa rewolucja*, obwieszczając nastanie nowej, oczywiście złotej ery srebrnego ekranu. Teza tyleż rozbuchana, co naciągana. „Jeżeli przyjrzeć się serialowi od strony technicznej, różnic między standardową kinową produkcją fantastyczną a *Grą o Tron* nie dostrzeżemy”, pisze publicysta. I trzeba mu przyznać rację, a nawet powiedzieć więcej, ponieważ gdy zgodzimy się, że „standardowy” oznacza tyleż co uśredniony, przeciętny, niewyróżniający się, a zatem robiony na kolanie, tandetny, szmirowaty i sztuczny sam dla siebie produkcja telewizji HBO nie tyle się nie różni, ile pozytywnie wyróżnia. Choć argumentacja Zwierzchowskiego jest akurat dość kulawa: „Owszem [...] twórcy musieli nieźle kombinować, żeby pokazać, a zarazem nie pokazać nam efektownych bitew, na sam koniec [drugiego sezonu] czekała nas jednak uczta, a więc starcie z udziałem floty Stannisa”.

Łatwo można się przekonać, że wystawność tej uczty została dość skrętnie skryta faktem, iż bitwa morska dzieje się w nocy, dzięki czemu zbyt wiele jednak nie widać.

Podstawa rewolucji jest, zdaniem „*Nowej Fantastyki*”, jednak inna: „Przede wszystkim, mamy do czynienia z jedną dużą, podzieloną na części opowieścią, a nie zbiorem godzinnych epizodów o samodzielnej fabule”. Ponownie i pozornie zgoda, tyle że konstrukcja epizodyczna, na którą nieuleczalnie cierpiał choćby *Dr House*, mimo wszystko nie została całkowicie zarzucona, co najlepiej ukazują tak zwane cliffhangery, czyli zawieszenia akcji na koniec odcinka. Co więcej, fabuła w podobny sposób konstruowana była już choćby w pionierskich, jeśli chodzi o recepcję serialu, *Zagubionych (Lost)* z 2004 roku, w *Breaking Bad* emitowanym od początku roku 2008 czy we wcześniejszej od ekranizacji Martina o rok adaptacji komiksu *Żywe trupy (The Walking Dead)* albo zbierającym wszystkie laury *Homeland*, którego emisja rozpoczęła się sześć miesięcy później. *Gra o tron* wpisała się po prostu w szerszą tendencję przemian.

Wreszcie argument koronny: „Wszystko to – duże budżety, rozmach fabularny, wiara w inteligencję widza oraz świetna obsada [...] – sprawiło, że zmieniły się nie tylko seriale [...], ale przede wszystkim nasze myślenie o nich”. Jakkolwiek Zwierzchowski nie tłumaczy, na czym polega wiara w inteligencję widza, to znów jest to co najmniej projektowanie rzeczywistości. Te same zalety można wyliczyć odnośnie do choćby *Zakazanego imperium (Boardwalk Empire)*, które emitowane było prawie rok wcześniej, budżet pilotażowego odcinka wyniósł ponad jedną trzecią kwoty przeznaczanej na cały pierwszy sezon *Gry o tron* (odpowiednio 18 i 50 mln dolarów), a w roli głównej wystąpił doskonały Steve Buscemi. Jednak jak fanowi odmawiać jego zaangażowania?

Serialowa rewolucja dokonała się już wcześniej, a myślenie o nich rozpędzone jest na dobre. Starczy wspomnieć liczne, coraz liczniejsze konferencje naukowe o serialach. Fenomenowi Gry o tron, a o można takowym niewątpliwie mówić, należałoby upatrywać jednak gdzie indziej.

4. U jego podstawy leży trafiona ekranizacja potężnego cyklu powieściowego. Chodzi nie tylko o to, że odświeża tradycję Tolkienowską albo też, że udało się dzięki temu uniknąć scenarzystom nadmiernych pływacz – fabuła musi raczej gnać na skróty za meandrycznie rozwichrzonym pierwowzorem, niewiele jest czasu na drewniane dialogi, trzeci tom nie mieści się już w jednym sezonie. W większym stopniu sprawa zasadza się na tym, że dzięki serialowi czytelnicy literatury fantasy (raz jeszcze: którą Pieśń lodu i ognia przynajmniej z początku bardziej nie jest niż jest) zostali włączeni w główny nurt kultury i odwrotnie – zjadacze mainstreamu zostali przyciągnięci do książek, wcześniej trzymany na dystans ze względu na ich łatkę. Zostali przyciągnięci i przekonali się, że są lepsze, niż mogło im się pierwotnie wydawać. Załazek fenomenowi wyrasta z udanego, mainstreamowego sprzężenia dwóch silnych grup, aktywnie uczestniczących w masowej kulturze: czytelników fantasy i serialowych widzów.

W ten sposób między innymi chciałbym rozumieć obszerny artykuł Johna Lanchestera z „*London Review of Books*” (11.04.2013) opublikowany pod wymownym tytułem *W którym momencie się uzależniłeś?* (When did you get hooked?). Autor wydanych po polsku trzech powieści (czwarta, z zeszłego roku, czeka na tłumaczenie) omawia wspólnie, prawie jak jedno dzieło, produkcję telewizyjną i dotychczasowe pięć tomów cyklu, posługuje się zresztą wyrażeniem „czytelnik/widz”. Komentarz zaś prowadzi z pozycji neofity, uczestniczącego w „spektakularnym sukcesie” Martina prawie 20 lat po premierze

pierwszego tomu (1996), zachęcony rekomendacją, że jest to (najpierw) serial i (potem) książka, w których Rodzina Soprano spotyka się z Władcą Pierścieni.

Lanchester rozpoczyna od stwierdzenia, które w pierwszej chwili wydaje się sprzeczne z tym, co dotychczas napisałem: „Osoby, które nie czytają fantasy, po prostu najzwyczajniej, nigdy, w 100 procentach nie czytają fantasy”. Ruch jest jednokierunkowy – czytelnicy fantasy mogą sięgnąć po pozycję spoza niego, ale dla tego, kto raz powziął decyzję o uszczelnieniu swojej literackiej wrażliwości przed „tego typu” pisarstwem, decyzja jest ostateczna. Oczywiście, autor Cnym rozkoszom będzie analizował powrót gatunku do łask.

I warto w tym momencie wreszcie powiedzieć, że przyjmuję inną perspektywę, ponieważ skojarzenie z Rodziną Soprano jest nie od rzeczy, a przywołanie innego serialowego hitu, Domku z kart (House of Cards) z Kevinem Spaceym w roli głównej, byłoby też uzasadnione. Jeżeli spoglądać na cykl z perspektywy pierwszego tomu (a ciężko inaczej), niełatwo będzie zaklasyfikować Grę o tron do fantasy. Owszem, pory roku trwają dłużej, niż jesteśmy do tego przyzwyczajeni, a od północy strzeże ludności wysokości na ponad 200 metrów mur (będący hiperbolą muru Hadriana), ale to nieliczne „fantastyczne” elementy świata przedstawionego. Nie ma przede wszystkim magii – ta zjawia się dopiero na ostatnich stronach pierwszego tomu i stopniowo zaczyna odgrywać coraz ważniejszą rolę. Cykl Martina to w większym stopniu historical fiction niż cokolwiek innego. To historia o władzy i intrygach, które mają na celu ją utrzymać, zdobyć, ukrócić, umocnić, o żądy i honorze, rycerskim etosie i jego nieprzystawalności do średniowiecznych realiów. Z wyjątkiem etosu, pod tym względem bliżej pierwszemu tomowi do historycznego serialu Rodzina Borgiów niż

do *Hobbita*. Żeby sprawę załagodzić: to jest fantasy, ale jest inaczej.

Źródła sukcesu należy, zdaniem Lanchestera, upatrywać jednak przede wszystkim gdzie indziej. Pozwalam sobie na większe przytoczenie: „Wzorce rozwoju bohaterów w literaturze popularnej stały się tak oklepane i wyeksploatowane, że otrzymanie opowieści, w której czytelnik zostaje tak dalece odsunięty od pierwotnego sposobu postrzegania postaci, jest ożywcze i niemal niepokojące. Wszystko sprowadza się do tego, że w świecie tych powieści otrzymujemy coś, co jest niezwykle rzadkie dla form przeznaczonych dla masowego odbiorcy: autentycznie nie wiemy, co się dalej zdarzy”.

Publicysta „LRB” kontynuuje: „Oto, jak sądzę, pierwszy powód niesamowitej popularności i sukcesu *Gry o tron*. Wrażenie niestabilności, niewiedzy odnośnie do tego, co ma się zdarzyć, przemawia do współczesnych. Wszyscy czujemy się zaniepokojeni i niepewni co do przyszłości; nikt z nas nie wie, jak dalece solidnie stoimy na nogach. Ciężko jest przedstawić w sztuce [dramatise] niepewność ekonomiczną, dlatego zatem nie przekazać owego wrażenia za pomocą zmyślonej wersji *Wojny Dwóch Róż*?”. To dopiero teza! Inaczej mówiąc, recenzent brytyjskiego dwutygodnika ceni powieść zaliczaną przez niego do gatunku fantasy, wzorowaną do tego na XV-wiecznej angielskiej wojnie domowej i jednoznacznie utrzymaną w alternatywnym świecie średniowiecznym, za to, że stanowi odbicie lęków teraźniejszości. Trzeba przyznać, że to dość odważne, iście późnonowoczesne, rozumienie mimesis.

Tak samo skonstruowane jest drugie uzasadnienie popularności cyklu. O dziwo, dotyczy magii – tej, jak się rzekło, nie ma zbyt wiele, ale są pory roku, których następstwo wyznaczane jest w rytmie nie miesięcy, tylko lat. W efekcie

na świat przychodzi całe pokolenie nie znające trudów zimy, która „nadchodzi”, jak powtarzają Starkowie, dumny ród z północy. Lanchester wyciąga z tego następujący wniosek: „Aspekt zmian klimatycznych jest oczywisty dla współczesnej publiczności, lecz działa tu również coś o wiele bardziej subtelne i podtekstowe: kolejna metafora ekonomiczna, inny rodzaj trudnego klimatu. Westeros jest niczym nasz świat, w którym nastąpiły trudne czasy i nikt nie jest uodporniony na ich konsekwencje, i nikt też nie wie, jak długo mróz będzie trzymał. Nasz mróz ma charakter ekonomiczny, ale jednak”.

Przyznam, że nie jestem w stanie czytać powieści Martina w ten sposób. Wywód z „LRB” napisany jest ze swadą i sporą dozą humoru, niemniej mam wrażenie, że źródło popularności *Gry o tron* bije dokładnie po przeciwnej stronie, niż ta wskazana przez brytyjskiego krytyka i pisarza. O tym za chwilę.

5. W tym momencie ważne jest, że periodyk progresywny, to prawda, ale i jednocześnie utrzymujący niezmiennie wysoki poziom, traktuje serial jako pełnoprawne i pełną gębą medium w dyskusji o kulturze. Obecność *Gry o tron* mogłaby zostać usprawiedliwiona jeszcze faktem, że to ekranizacja, a „LRB” ma słowo „Boks” w nazwie.

Nie da się tego powiedzieć o wspomnianym już *Breaking Bad*, o którym w tekście *Tak jest słusznie* (It's the moral thing to do) pisze James Meek w „LRB” (3.01.2013). Autor, podobnie jak Lanchester, widzi w serialu komentarz do współczesnego amerykańskiego społeczeństwa, napięć wytwarzanych przez kapitalizm, opartą na kapitale służbę zdrowia i „kompetytywny konsumeryzm”. Tyle że tym razem jest to o wiele bardziej zasadne: historia Waltera White’a (Bryan Cranston za główną rolę trzykrotnie otrzymał Emmy) – ponadprzeciętnego nauczyciela +

chemii uczącego w bardzo przeciętnej szkole, który dowiaduje się o chorobie nowotworowej i decyduje swojej na nielegalną produkcję meta-amfetaminy, by zapewnić rodzinie środki poswojej śmierci – wręcz do tego zachęca.

Do rzeczy: Meek traktuje serial telewizyjny jako samodzielny materiał do lektury. idzie nawet dalej i stwierdza: „Gatunek osiągnął taki punkt artystycznej wiarygodności, iż redaktor znanego amerykańskiego wydawnictwa skarżył mi się ostatnio, że powieściopisarz z podpisaną umową odkłada na bok niedokończoną książkę na rzecz scenariusza [...]”. Na tym paralela się nie kończy, serial bowiem oferuje „pole dla bogatszych, powieściowych form narracyjnych: pominięć, dygresji oraz przemyślanych skrótów czasu i miejsca [akcji] na miarę neuroz [głównych] bohaterów”. Jego atrakcyjność jako formy artystycznej, która może skusić piszących, Meek znajduje w rozmachu. *Breaking Bad* oferuje 46 i pół godziny na snucie ząbniąjącej się narracji. „Być może właśnie to jest kolejnym [po potencjalnym sukcesie] powodem, dla którego powieściopisarze dali się uwieść marzeniu o pracy dla kablówek: dają im nie tylko nowy twórczy rynek zbytu, ale i drogę do czegoś, czego pisarze rzadko doświadczali w wypadku ruchowego obrazu – potęgę [power]”.

6. Meek jest o krok bliżej od odpowiedzi, którą upatrzyłem sobie za obowiązującą. Aby ją zbudować, sięgam na chwilę w przeszłość do magazynu „*Książki*” (2/2011) i świetnego tekstu Zbigniewa Mikołajki o książkach Martina Ten świat to za mało. Mikołajko beztrósko opowiada trzy pierwsze tomy, każdy po prawie 1000 stron (gwołi ścisłości, to samo robi Lanchester), ale stawia mocne rozpoznanie: „powieść – może po raz pierwszy od czasów Tolkiena – oddaje nas, czytelników, we władzę mitu”.

7. Na tym polega niewątpliwa siła pisarstwa Martina. Ale chciałbym nieśmiało ekstrapolować tę diagnozę ze świadomością wadliwości i wątpliwości, jakie mogą wzbudzić takie konstrukcje.

„Książki” przez pewien czas pisały o serialach. Dlaczego zarzuciły świetny pomysł? W tym samym numerze przywoływaną już serialową Rodzinę Borgiów określały nader symptomatycznie mianem „powieści telewizyjnej”.

Serial przejął funkcję powieści, zwłaszcza XIX-wiecznej powieści w odcinkach, którą ta pełniła dla masowego odbiorcy. W świecie porwanym na różne, nieprzystające porządki dostarcza „widm ciągłości”. Jest nią zaopatrzenie czytelnika w alternatywny model rzeczywistości, który żyje we własnym (choć antenowym) tempie. Świat ten, rządzący się swoimi regułami, trwa niejako poza odbiorcą. Jego wartości trwają. Zawieszenia akcji potęgują oczekiwanie na kolejną odśłonę. Losy bohaterów, rozciągnięte w czasie (czyż trzeba dodawać, że to czas epicki?), dają go wystarczająco dużo, byśmy zdążyli się z nimi zaprzyjaźnić i identyfikować. Ów alternatywny model rzeczywistości to mit.

Powieść nie utraciła tej mocy, ale być może serial jest jej najpełniejszym współczesnym, późnonowoczesnym residuum. Pop oddycha płucami mitu; kto nie dowierza, niech pomyśli o karierze superbohaterów. Literatura fantazy jest zlaicyzowaną, kolejną inkarnacją spełnienia kulturowej potrzeby mitu. Saga Martina Pieśń lodu i ognia, która objawiła się w serialowej postaci jako Gra o tron (i dla wielu była drogą do poniekąd wtórnej lektury książek), swój sukces zawdzięcza udanemu połączeniu owych trzech składników. ●