

MARCIN CZERWIŃSKI ORCID: 0000-0001-5351-293X
Uniwersytet Wrocławski

Hipotetyczne odczucia czytelnika wobec warstwy wizualnej wydania i ekspozycji świata przedstawionego w powieści dla młodzieży *Dolina światła* Aleksandra Minkowskiego

Abstrakt: W artykule początkowo omawiany jest potencjalny odbiór okładki pierwszego wydania powieści Aleksandra Minkowskiego pt. *Dolina światła*. W drugiej kolejności przechodzi się do strategii zawartej w jej ekspozycji: analizowana jest focalizacja, styl narracji oraz relacje protagonisty z innymi bohaterami, jak też źródła potencjalnego konfliktu konstruującego fabułę. W analizach tych bierze się pod uwagę czytelnika modelowego tej powieści młodzieżowej, jak też emocje, jakie mogą wywoływać poszczególne chwyt stylistyczne i wielkie figury narracyjne. W perspektywie tej wykorzystane zostają między innymi koncepcje Gastona Bachelarda, Rolanda Barthes'a i Rity Felski.

Słowa kluczowe: rozpoznanie, emocje, teoria odbioru, ekspozycja, identyfikacja, literatura młodzieżowa, Aleksander Minkowski

Reader's Hypothetical Feelings Towards the Visual Layer of the Edition and Exposure of the World Presented in the Novel for Teenagers: Aleksander Minkowski *Valley of Light*

Abstract: The article initially discusses the potential reception of the cover of the first edition of the novel by Aleksander Minkowski entitled *Valley of Light*. Next, the article passes to the strategy contained in the novel's exposure: focalization, narrative style and relations of the protagonist with other characters, as well as sources of potential conflict constructing the story, are analyzed. In these analyzes, the model reader of this youth novel is taken into account, as well as the emotions that individual stylistic holds and great narrative figures can evoke. In this perspective, the concepts of Gaston Bachelard, Roland Barthes and Rita Felski are used, among others.

Keywords: diagnosis, emotions, theory of reception, exposure, identification, youth literature, Aleksander Minkowski

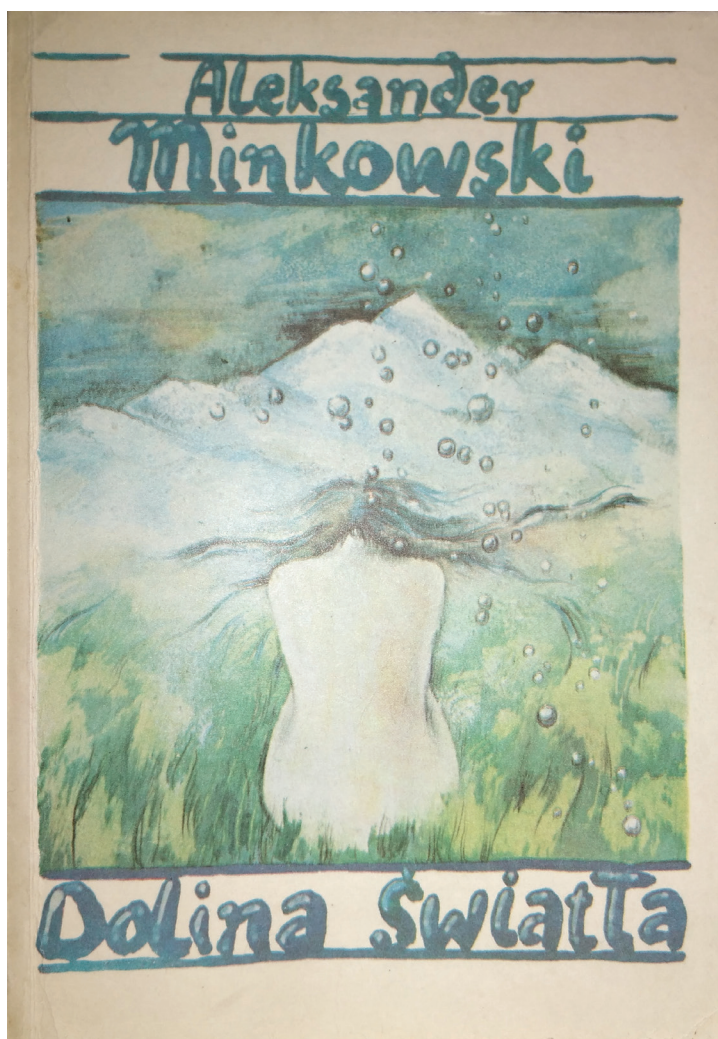
Dolina światła Aleksandra Minkowskiego to jedna z kilkudziesięciu pozycji w twórczości tego autora, które przynależą do prozy młodzieżowej. Minkow-

ski (1933–2016) – pisarz, reportażysta i scenarzysta – jeśli chodzi o twórczość dla dzieci i młodzieży, najbardziej chyba znany jest z dwóch powieści: *Gruby* (1966) oraz *Szaleństwo Majki Skowron* (1972), które zostały sfilmowane jako seriale telewizyjne. Bohaterowie jego powieści częstokroć poruszają się w ramach własnego, wyizolowanego środowiska młodzieżowego (Skrobiszewska 1993: 569), tak też jest w świecie przedstawionym omawianej tu powieści.

Dolina światła ukazała się w Polsce roku 1985, ale napisana została przez Minkowskiego kilka lat wcześniej, wiosną i latem roku 1982¹. W kolofonie widnieje informacja, że książkę oddano do produkcji rok później – w sierpniu 1983, a do druku podpisano w listopadzie 1984. Te roczne datacje uzmysławiają, jak długo trwał wówczas proces wydawniczy. Była to sytuacja nieporównywalna z dzisiejszą sytuacją wydawania książek, takich jak chociażby globalnie popularny cykl tomów o Harrym Potterze, którego kolejne tomy ukazywały się w wersji oryginalnej w odstępach rocznym, a później dwuletnim – z towarzyszeniem potężnej maszyny marketingowo-promocyjnej. W przypadku *Doliny światła* można mówić o kilku co najmniej przyczynach tej rozciągłości wydawniczej. Po pierwsze, nie wolno zapominać o procedurach funkcjonowania ówczesnej instytucjonalnej cenzury politycznej, które też rozciągały się w czasie. Po drugie, z racji na nieobecność wówczas konkurencyjnych bodźców technologicznych (jak nowe media i świat wirtualny), kształtujących powszechną świadomość, odczucie czasu było odmienne od dzisiejszego. Jak się wydaje, dodatkowo miało to wpływ na konstruowanie narracji oraz fabuły książki. Inaczej mówiąc, powieść powstawała przed epoką społeczeństwa informacyjnego i mediów cyfrowych. Pamiętać także należy o dłuższym procesie ówczesnego drukowania offsetowego, produkcji klisz i blach, bez wsparcia komputerów. Po trzecie, jej publikacja przypadła na ostatnie lata upadającego systemu społeczno-politycznego, kiedy Polska pogrążona była w długotrwałym kryzysie ekonomicznym. Ówczesny rynek polskich wydawców państwowych cierpiał na najróżniejsze braki materiałowe, przede wszystkim braki papieru, a jakość ówczesnych publikacji była bardzo niska. Kryzys ekonomiczny zatem także mógł być przyczyną tak długiego procesu wydawniczego. Powieść została wydana w nakładzie (dzisiaj imponującym) 100 tysięcy egzemplarzy, ale na złej jakości papierze makulaturowym, który po trzydziestu z okładem latach stał się prawie zupełnie brązowy, i oklejona miękką, kolorową na froncie okładką (pozostałe strony okładki pozbawione są wszelkich elementów graficznych, poza logotypem wydawcy na ostatniej), ale nie powleczoną ani lakierem, ani nie foliowaną, a zatem o słabej odporności na uszkodzenia i upływ czasu. Pokazuje to wszystko razem, jak kolosalne zmiany w wydawaniu książek zaszły wraz ze zmianą paradygmatu społeczno-ekonomicznego z socjalistycznego na kapitalistyczny i wraz z rozwojem technologicznym.

¹ W okresie „marzec/ sierpień 82 r.” [zapis oryginalny], jak możemy przeczytać na ostatniej stronie (Minkowski 1985: 238). Dalsze oznaczenia stron cytatów z powieści – w nawiasach w tekście głównym.

Sama ilustracja na frontowej okładce w tym pierwszym wydaniu odznacza się wysoką jakością estetyczną. Cechują ją barwy jasne i pastelowe, głównie uspokajające błękity i zielenie, zharmonizowane pod względem kolorystyki i kształtów z oryginalnymi, zapisanymi odręcznie fontami tytułatury, tzw. pisankami. Tu warto zauważyć, że w tym samym okresie olbrzymią karierę robi inny font zaprojektowany na zasadzie dość podobnej pisanki, mianowicie powstała w 1980 roku solidaryca Jerzego Janiszewskiego (zob. Szydłowska 2018). Za opracowanie graficzne książki odpowiada Zdzisław Milach, absolwent ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, i on jest też autorem ilustracji na okładce. Niewątpliwie wysokiej jakości artystycznej tej ilustracji towarzyszy niska jakość wydawnicza. Kiedy spojrzy się na kolejne wydania *Doliny światła*, z lat dwutysięcznych, sytuacja wydaje się ulegać odwróceniu.



Il. 1. Pierwsza strona okładki powieści *Dolina światła* (1985), il. Z. Milach

Można by zaryzykować twierdzenie, że w wielu kolejnych wznowieniach po roku 1989 estetyka ilustracji okładowych przesuwają się w kierunku kultury popularnej. Jedno z wydań pochodzi z roku 2003, jego okładka wykorzystuje fotografię przetworzoną najprawdopodobniej komputerowo. Zdjęcie przedstawia widok ruin starodawnej budowli, zamku bądź twierdzy położonej na terenie górzystym, a na jego tle rozciągają się cienie dwóch stojących obok siebie osób. Wspomniane cienie nie podlegają jednak obowiązującym prawom optycznym, rozciągają się bez zakłóceń zarówno na bryłę „zamku”, jak i chmury i niebo. To argument na to, że fotografia została przetworzona komputerowo. Powstaje tu pytanie o cel takiego przetworzenia, a odpowiedź mogłaby wesprzeć zaprezentowane tu podejście interpretacyjne. Może być tak, że cienie zostały nieumiejętnie nałożone w programie komputerowym, co wydaje się mało prawdopodobne, ale nie możemy wykluczyć takiego rozwiązania. Wtedy interpretacja ich metafizycznego wymiaru nie miałaby racji bytu. Jeśli jednak odrzuci się – wzorem strukturalistów oraz Barthesowskiej koncepcji „śmierci autora” (Barthes 1999b) – przeświadczenie co do autorskiej intencjonalności, pozostaje przyjąć metafizykę bądź przynajmniej nadnaturalność rzeczywistości świata przedstawionego powieści. Cienie wtedy przerastają otoczenie bohaterów albo „rzucają” nowe, niezwykle „światło” na to otoczenie.

W kolejnych wydaniach powieści ilustracje okładowe pozbywają się takiego nadnaturalnego wymiaru. W roku 2012 na przykład ilustrację okładową stanowi po prostu fotografia głównych bohaterów z bramą w stylu chińskim w tle, przypominająca fotos filmowy, w 2014 zaś to komiksowy rysunek przedstawiający trójkę chłopców i rozgwieżdżone niebo nad nimi. Trop komiksowy i rysunkowy rozszerza się zresztą do kilku jeszcze innych wydań.

Po wprowadzeniu należy zastanowić się, jakiego rodzaju (auto)rozpoznań w *Dolinie światła* mógł dokonać nastoletni polski czytelnik i co na to wpływało ze strony tekstu, czyli jak tekst planował owe rozpoznania. Jak pisze Rita Felski:

Co to znaczy rozpoznać samego siebie w książce? Doświadczenie to wydaje się z jednej strony do cna przyziemne, z drugiej wyjątkowo tajemnicze. Gdy przeczucam stronę, moją uwagę przykuwa fascynujący opis, konstelacja zdarzeń, rozmowa postaci, monolog wewnętrzny. Nagle i bez ostrzeżenia w jednym błysku powstaje most między tekstem a mną, szczególna inklinacja czy wyczulenie zostają wydobyte na światło dzienne. Mogę oczekiwać tej chwili lub przeżyć ją zupełnie przypadkowo, zaskoczona własną zdolnością przewidywania pewnych połączeń wyrazowych. W każdym z tych przypadków czuję się przywołana, wezwana: nie potrafię nie widzieć śladów samej siebie na stronach, które czytam. Bezdyskusyjnie coś ulega zmianie, przyjmuję inny punkt widzenia – dostrzegam coś, czego nie widziałam wcześniej (Felski 2016: 32).

Wydaje się, że ten dłuższy cytat jest nieoczywisty. Felski co prawda być może zbyt afirmatywnie opisuje proces rozpoznania czytelnika w tekście, ale też wskazuje, że mechanizmy tego rozpoznania mogą być bardzo różnorodne i skomplikowane, nie sprowadzając się do serii prostych utożsamień, a bodź-

ce wpływające na to mogą pochodzić z bardzo różnych poziomów i obszarów książki.

Ponieważ czytelnik w pierwszej kolejności i w konwencjonalny sposób ma do czynienia z okładką frontową książki, należy przynajmniej zarysować interpretację obrazu, jaki ona prezentuje. Naga postać siedząca tyłem na pierwszym planie, z rozwianymi włosami (to prawdopodobnie kobieta), wśród zieleni traw, przed nią rozpościerają się górskie szczyty. W przestrzeni nad postacią unoszą się kulki przypominające trochę śnieg, a trochę bąbelki powietrza w wodzie, być może to bąbelki tytułowego światła. Gdyby użyć tu jakiegoś kodu rozpoznawczego, byłby to Barthesowski kod tajemnicy (postać zwrócona tyłem, impresjonistyczny, zamazany krajobraz) oraz kod błogości i odrealnienia (wspomniana już, uspokajająca kolorystyka, przyroda, „bąbelki światła”, miękkie kształty liter tytułatury). Nagość postaci może uruchamiać także kod seksualny, ale i kulturowy: mitologiczny. W interpretacji obrazu na okładce mogłaby pomóc semiotyka, jak również krytyka tematyczna, mająca swoje źródła w Gastona Bachelarda fenomenologii obrazu (zob. Bachelard 1975; Błocian, Morawska, Ples-Bęben 2018). Przydatną kategorią byłaby tu Bachelardowska kategoria marzenia – tj. próba zastanowienia się, jakie marzenia wywołuje w odbiorcy obraz (ze świadomością oczywiście, że pierwotną sceną badań jest tu obraz poetycki, nie wizualny). „Trzeba porzucić racjonalne, trzeźwe rozumowanie i podejść do obrazu w sposób naiwny i marzycielski” oraz „należy przeżywać wyobrażoną rzeczywistość obrazu, aby uchwycić w nim działalność wyobraźni”, jak wskazuje Anna Kamińska w książce poświęconej Bachelarda filozofii obrazu (Kamińska 2003: 64). Dzięki takiej optyce można podjąć być może precyzyjniejszą próbę rekonstrukcji odczuć, jakie powstają w świadomości odbiorcy obrazu takiego, jak okładkowa praca Zdzisława Milacha. Skłaniają do tego również późniejsze ustalenia humanistyki, zwłaszcza kognitywistyki, wskazujące na wartość pierwszej lektury tekstu czy obrazu, poprzedzającej późniejsze „wdrożenie procedur analitycznych”, opartych na świadomym już namyśle nad zakończonym i poddanym ocenie doświadczeniem lekturowym (Rembowska-Płuciennik 2012: 260). A w przyglądaniu się emocjom czytelniczym powinna interesować badacza pierwotna ich scena – pierwszy niejako kontakt z tekstem (i obrazem) książki, poprzedzający intelektualną „obróbkę” całości i namysł interpretacyjny, w dodatku dokonywany – jak pisze Magdalena Rembowska-Płuciennik – „na profesjonalny użytek niewielkiej liczby czytelników” (Rembowska-Płuciennik 2012: 260).

Reasumując interpretację ilustracji okładkowej: pastelowe chłodne barwy mogą budzić w odbiorcy zarówno uspokojenie, jak i odczucie odrealnienia. Skulona, odwrócona postać na pierwszym planie może uruchamiać w odbiorcy empatię – zarówno budzić odczucie samotności, jak i wywoływać czułość. Rozwiane włosy postaci są symptomem wiatru, a w katalogach symboli wiatr oznacza między innymi wolność i przestrzeń, ale też zmianę, nicość i siłę destrukcyjnych żywiołów, budzi w związku z tym zarówno poczucie wolności,

jak i niepokoju czy nawet lęku (por. Kopaliński 1990: 453–456). Zielona łąka w dolnej części obrazu może wzbudzać błogość, przyjemność; monumentalne, białawe góry w jego górnej części – ciekawość, kontemplację, podziw, spokój, wrażenia owe wzmacnia być może symetria kształtu zarysowanego pasma górskiego. Ciemnoniebieskie niebo wieńczące obraz może ewokować w odbiorcy zarówno odczucie kosmicznego bezkresu, jak i smutek czy lęk związany z ciemnością. I wreszcie wymieniane już „bąbelki”, mogą przypominać śnieg – i wszystkie sensory związane z polem semantycznym zimy, a mogą też odwoływać odbiorcę do podwodnych bąbelków, co wzmacniałoby nierealność przedstawionej rzeczywistości, rozumiane przez odczucie zatarcia granicy pomiędzy powierzchnią ziemi i światem podwodnym. Po zapoznaniu się z treścią powieści – interpretację „bąbelków” można poszerzyć o semantykę pigulek, bowiem bohaterowie zażywają w sanatorium/szpitalu różne środki farmakologiczne. Ostatecznie chyba można określić estetykę obrazu Zdzisława Milacha mianem onirycznej.

Obraz malarski, jak widać, może być źródłem całego szeregu intuicyjnych odczuć i być źródłem dla kompleksu rozproszonych i nieświadomych marzeń odbiorcy. Takim marzeniem może być identyfikacja z postacią umieszczoną w surowym, ale błogim jednocześnie otoczeniu przyrody, gór, nieba i łąki. Marzenie może tu mieć wymiar mocno symboliczny, czyli łączący przeciwieństwa. Relacja przyrody i postaci może nas bowiem prowadzić w dwa przeciwstawne kierunki: odosobnienia i wyobcowania oraz odpowiedniości i dopełnienia. W trakcie lektury powieści to pierwsze, intuicyjne spotkanie może poszerzyć się o interpretację nagiej kobiecej postaci na obrazie. Mniej więcej w połowie tekstu można przeczytać na przykład o tym, jak protagonista maluje portret Milczuchy, koleżanki z sanatorium: „Mgliste, pastelowe plamy o dozowanym natężeniu barw” (s. 120). To opis jakby stworzony do ilustracji na okładce książki, można by wysnuć hipotezę, że autor ilustracji wziął go pod uwagę. Co prawda na obrazie w świetle przedstawionym utworu pojawia się twarz bohaterki, a okładowy obraz ukazuje siedzącą tyłem postać, niemniej deskrypcja estetyki bardzo zbliża ilustrację okładową i literacką ekfrazę.

Percypowaniu obrazu wizualnego na okładce towarzyszy oczywiście odbiór tytułu tekstu literackiego. Warto pamiętać, że tytuł to pierwszy i najistotniejszy element inicjalny tekstu. Metafora „dolina światła” wydaje się ewokować w czytelniku zbliżone czy nawet identyczne odczucia i sensory, co ilustracja okładowa, obrazująca zresztą ów tytuł w dość znacznym stopniu. Metaforę zawartą w tytule najlepiej rozpoznać na drodze analizy interakcyjnego sprzężenia zestawionych leksemów. Znacząca zatem więcej niż „jasna dolina” czy „światlista dolina”, można zaś doszukiwać się w niej sensu „lokalizacji” gromadzącej szczególnie, metafizyczny przykładowo czy nadnaturalny rodzaj światła, przy czym sama „lokalizacja”, obok sensu dosłownego, geologicznego i geograficznego, także wnosiłaby w to zestawienie sens nieliteralny, jako na przykład „miejsce mentalne” lub „legendarne”.

Kolejne wrażenia wywołuje w odbiorcy ekspozycja samego tekstu. Powieść umieszcza czytelnika od razu we wnętrzu akcji, czemu nie towarzyszy żaden wstęp, żadne wprowadzenie czy eksplikacja, presupozycja jest tu zatem znaczna (zob. Culler 1980: 297–312). Informacje o kontekście świata przedstawionego w pierwszych scenach są prezentowane w sposób implikowany, niebezpośredni, młody czytelnik ma za zadanie zrekonstruować ów kontekst. Ponieważ jednak powieściowa czasoprzestrzeń jest łatwa do rozpoznania, akcja toczy się w bliżej nieokreślonej współczesności, wydaje się, że taki model ekspozycji nie nastęrcza trudności percepcyjnych, zwłaszcza że jest modelem dość powszechnie występującym w powieści współczesnej, dość już skonwencjonalizowanym i w pewnym sensie „filmowym”², a powszechność odbioru gatunków filmowych (konwencji scen filmowych i ich montażu) tylko to ułatwia. Mogą zaskoczyć niepolskie imiona bohaterów – doktora Jaela i Marcela. Protagonista to Marcel, chociaż dość szybko czytelnik poznaje jego pełne imię i nazwisko: Marceli Jung, z prostą aluzją zapewne do twórcy psychologii głębi. Jaka może być funkcja obcojęzycznie brzmiących imion na pierwszych stronach powieści? Być może to także kod tajemnicy, być może to kwestia ówczesnej mody pisarskiej albo oczekiwania czytelniczych, związanych z tęsknotami polskiego społeczeństwa lat 80., ograniczonego żelazną kurtyną, do świata Zachodu. Być może zadziałałoby tu też czysto idiolektyczne skojarzenie imienia protagonisty: Marceli Szpak – postać rysunkowa w powstałym w latach 1984–86 roku (a więc niemal równolegle do wydania powieści) polskim serialu animowanym dla dzieci według scenariusza Joanny Pollakówny pt. *Marceli Szpak dziwi się światu*.

Ekspozycja w pierwszej scenie ukazuje nastolatka, który zostaje umieszczony przez ojca w sanatorium bądź szpitalu, mającym za zadanie wyleczyć go z – jak by się wydawało – problemów z psychiką i emocjami, a w rzeczywistości z anemii. Lekarz przyjmujący, dr Jael, buduje specyficzną więź z chłopakiem podczas osobistej rozmowy, konstruując analogię aktualnej sytuacji Marcela z przeszłością jego własnych nastoletnich problemów. Cała scena jest taką interakcją, w której protagonista zostaje poddany wielokrotnie retoryce i figuram perswazji. Powinno się w tym miejscu przyjąć hipotezę, że młody czytelnik dokonuje od początku utożsamienia z głównym bohaterem. Taki ruch docelowego czytelnika programuje zarówno możliwość identyfikacji wiekowej, jak też sama kwestia genologiczna, *Dolina światła*, i szereg innych powieści Minkowskiego (choćaby *Gruby*), jest bowiem powieścią młodzieżową, a na marginesie należy dodać, że pierwotnym wydawcą była wyspecjalizowana w tego typu literaturze Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.

Bodźcem literackim, prawdopodobnie jednym z najsilniejszych w hierarchii sygnałów, jakie mają za zadanie naprowadzić na identyfikację z protagonistą, jest konsekwentnie stosowana przez całą powieść narracja personalna,

² Na marginesie warto zaznaczyć, że Minkowski obok licznych pozycji prozatorskich ma na swoim koncie szereg scenariuszy filmowych i telewizyjnych, obrazowanie „filmowe” w jego powieściach może więc wiązać się z tym drugim nurtem jego twórczości.

pierwszoosobowa. Pierwsze zdanie *Doliny światła* brzmi: „Doktor Jael podał mi rękę” (s. 5), i wskazuje na swoistą bierność głównego bohatera, który w zdaniu tym pod względem gramatycznym uzyskuje miano zaledwie dopełnienia. I faktycznie, protagonista jest w pewnej mierze bezwolny jako człowiek niepełnoletni, oddany przez ojca do sanatorium, nie ma specjalnej możliwości na niezależne ruchy. Na takiej zasadzie skonstruowana jest cała rozmowa w ekspozycji. Doktor Jael jest jej aktywnym elementem, swoistym demiurgiem, to on ją prowadzi, podczas gdy nastolatek poddaje się, niekiedy z niepokojem i tłumionym buntem, ale jednak poddaje. To „prowadzenie” czy też dominacja doktora potwierdza nawet język narracji jeszcze na pierwszej stronie („wziął mnie za rękę i poprowadził do innych drzwi”, „pod tym spojrzeniem poczułem się raptem obnażony i bezbronny jak preparat pod mikroskopem”, s. 5–6). Używając terminologii Rolanda Barthes’a, który w sławnej książce *S/Z* analizował pojedyncze odcinki tekstu narracyjnego, można powiedzieć tu o kodzie symbolicznym tej sceny, jaki tworzy figura kontrastu czy antytezy (Barthes 1999a: 56 i in.). Pozycję dominacji nad chłopcem retorycznie wzmacnia kontrastująca z niewiedzą Marcela wszechwiedza lekarza, nabierając znamion niesamowitości, z drugiej strony bezwolność protagonisty potęgują wrażenia „dziwnej senności”, jaka go ogarnia. Można by tu postawić tezę, że tak skonstruowana scena wykorzystuje baśniowy motyw przeniesienia i zapanowania nad dziecięcym bohaterem w nowym i obcym dla niego świecie. W inną rzeczywistość zostaje tak chociażby bezwolnie przeniesiona Dorotka w powieści Lymana Franka Bauma (*Czarnoksiężnik z krainy Oz*) czy słynna bohaterka *Ali-cji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla. Oczywiście powieść Minkowskiego posługuje się estetyką realistyczną, niemniej wydaje się, że tego typu używane tu chwyt, o innych niż realistyczny rodowodach, nie wchodzi w kolizję z tą estetyką.

Druga scena *Doliny światła* rozpoczyna się od legendy o mnichach budyjskich i Białym Lamie, jaka stanowi mit założycielski tytułowego miejsca i tłumaczy szczególną moc leczniczą sanatorium/szpitala. Pojawia się w związku z tym motyw tajemnicy – co czytelnika może zauroczyć (zob. kategoria oczarowania; Felski 2016: 60–86) – w tym sił nadnaturalnych, tak ulubiony przez literaturę przygodową i fantastyczną. Wraz z protagonistą w scenie tej poznajemy kolejnego członka lokalnej społeczności, tzw. Trzeciego. Brak konwencjonalnego imienia ma podwójną funkcję, anonimizuje postać i wzmacnia jej rangę, a równocześnie sygnalizuje poprzez nią o strukturze tzw. Rady Trzech, wybranej przez kuracjuszy czy też pacjentów Doliny światła jako rodzaj samorządu. Trzeci nie objawia się już tak pozytywnie jak doktor Jael; jego postać zdradza egoizm i cynizm, co budzi pewne wątpliwości Marcela, a wraz z nim, czytelnika. Tu warto nadmienić, że opinie o świecie przedstawionym czytelnik uzgadnia albo też kształtuje dzięki sympatyzowaniu ze światopoglądem głównego bohatera. Jak pisze Felski, chodzi o tak zwaną lojalność wobec bohatera, która wyraża się w poczuciu bliskości lub przywiązania. Jest przy

tym dla rozpoznania siebie w tekście literackim, czynnikiem równie istotnym, co identyfikacja, a zatem zrównanie się z postacią, osiąganę dzięki fokalizacji, punktowi widzenia i strukturze narracji (Felski 2016: 43). Wystarczy jednak, że protagonista stałby się antypatyczny albo niewiarygodny, a czytelnik musiałby dystansować się od jego poglądów i opinii, a może i przeciwstawiać się im wewnętrznie, mimo że wciąż mógłby podlegać zrównaniu z nim jako postacią (Felski 2016: 43).

W relacji z Trzecim protagonista zyskuje już jednak więcej swobody; po pierwsze, początkowe onieśmienie nowym otoczeniem zaczyna ustępować, a zamiast niego pojawia się odwaga w wydawaniu sądów, po drugie, rozmówca Marcela jest w jego wieku i wygląda na słabszego fizycznie, a aspekt siły fizycznej dla środowiska nastoletnich chłopców jest przecież istotny („przerastałem go niemal o głowę, pomimo choroby miałbym jeszcze dość sił, by znokautować to chuchro o kurzej szyjce i przygarbionych plecach”, s. 12). Jak widać po powyższym zapisie monologu wewnętrznego, protagonista Marcel okrzepł już na tyle, że stać go na uszczypliwość i kpinę. I słowa, które dojrzałem czytelnikowi mogą wydać się przejawem infantylniej agresji, dla dziecięcego czy nastoletniego odbiorcy mogą być kluczem do sympatyzowania z bohaterem, wspartym na poczuciu humoru tego ostatniego, i pozwolić na lojalność wobec niego i identyfikację z nim.

Warto przy okazji zauważyć, że drugą po doktorze Jaelu osobą poznaną przez Marcela jest Trzeci, a nie Drugi bądź Pierwszy, działa tu bez wątpienia narracyjny kod stopniowania wartości (stosowany szeroko w kulturze masowej, w tym sportowej, konstruujący strategię ujawniania publiczności zdobytych miejsc, punktów, nagród w konkursach i zawodach). Dzięki temu zabiegowi ranga postaci Drugiego i Pierwszego, o których się tylko wspomina, w oczach czytelnika rośnie. Inaczej mówiąc, to rodzaj zawieszenia narracyjnego, nazwa własna w formie liczebnika „Trzeci” sugeruje leksemy określane przez pseudonimy „Drugii” i „Pierwszy”, o których na razie nic się nie mówi.

Jednym z ostatnich bohaterów, których interakcja z protagonistą zostanie omówiona w tym krótkim szkicu, jest Piotr. Niejako dla kontrastu (być może to znów kod symboliczny, jaki by stanowiła antytetyczność postaci) Piotr uosabia pozytywne cechy i w relacji z Marcelem wydaje się działać co najwyżej na równi z nim, a można też potraktować jego rangę nawet jako niższą. Jest zalękniony, delikatny i życzliwy protagoniście. Wzajemna relacja powoduje niejako wywyższenie pozycji tego ostatniego, który staje się w niej jeszcze bardziej pewny siebie i nieustępliwy, niemniej wciąż cechuje go kurtuazyjność i wrażliwość na drugiego człowieka. Tej ekspozycyjnej relacji z Piotrem towarzyszy także kod tajemnicy, protagonista otrzymuje bowiem od niego w prezencie białą pigułkę, która przynosi błogą senność, pigułkę nie przeznaczoną dla każdego, ale będącą nagrodą za pewne zachowania w sanatorium/szpitalu. Tu czytelnik dowiaduje się o nieoficjalnych

hierarchiach wśród kuracjuszy, których należy przestrzegać. Oficjalnie tabletkę otrzymują tylko ci, „których przenoszą do Sali 13 [...]. Do nich nie wolno wchodzić” (s. 17). Ten dający się wydzielić semantycznie fragment sceny (*sem* w terminologii Barthes’a) stawia więc pytania o to, co naprawdę może dziać się w sanatorium; jest sygnałem nieoficjalnego, niejako podziemnego życia. Należałoby go więc nazwać za Barthes’em, za jego kierunkowanie w stronę prawdy, przynoszenie pytań i sugerowanie odpowiedzi – kodem hermeneutycznym (Barthes 1999: 53–54).

Co więcej, w ekspozycji pojawia się kwestia erotycznych relacji chłopców i dziewcząt: obok informacji o tym, że poza sanatorium takie relacje nawiązywali, co nierzadko wiązało się z kłopotami, zasypiający protagonista przeżywa fantazję erotyczną z dziewczyną, w formule marzenia sennego. Uruchomiony tu kod kulturowy (czy referencyjny) nastoletnich relacji erotycznych jest potwierdzeniem okresu dojrzewania dla młodego, heteroseksualnego czytelnika, który ma możliwość odczucia wspólnoty potrzeb i pragnień, swojego życia erotycznego z życiem bohaterów. Za Felski nazywamy takie sygnały życia codziennego w tekście wspomagające rozpoznanie – autointensyfikacją (Felski 2016: 48). Na marginesie można chyba przyjąć hipotezę, że w ówczesnej literaturze polskiej dla młodzieży kwestia nieheteronormatywności bohaterów literackich nie istniała – podlegała całkowicie tabuizacji.

W konstrukcji ekspozycji w końcu przychodzi kolej na oczekiwaną postać Pierwszego. Przez jego figurę pociągnięty zostaje wątek władzy (wprowadzony przy roli Trzeciego i trzecioplanowej Drugiego). Pierwszy w strukturze relacji między bohaterami jest waloryzowany wysoko i swoją osobą oczarowuje pozostałych. Dopiero po nim pojawiają się, można by powiedzieć: z opóźnieniem, bohaterki kobiece. Są nimi Ewka i Milczucha (s. 18). Ich wprowadzenie zostaje poprzedzone negatywną informacją stematyzowaną, przekazywaną przez Piotra: „Dziewczyny są niewiele warte. Kiedy cię nie ma, zapominają; zaraz znajduje się inny” (s. 16), albo: „Uważaj na Ewkę, Marcel. To niebezpieczna dziewczyna. Zawsze interesują ją nowi” (s. 15). Dochodzi do tego fokalizacja ze strony protagonisty: „długonoga blondynka o figurze z żurnala, zielonooka, uśmiechnięta” (tamże). Reprodukowany jest w ten sposób pewien mizoginiczny stereotyp, który zapewne działa dość efektywnie na młodocianego, męskiego czytelnika. Barthes wskazałby tu na kod kulturowy, a Pierre Bourdieu na *habitus* (Bourdieu 2007: 497).

Na tym momencie fabuły i narracji można by zakończyć to skrótowe przedstawienie ekspozycji. Ten istotny element tekstu nie tylko wprowadza w świat przedstawiony i odpowiednio „ustawia” (zaznajamia) czytelnika z problematyką utworu, ale także sygnalizuje najistotniejsze dla późniejszej fabuły konflikty i postacie. Trudno określić jednoznacznie granice ekspozycji – tutaj przyjąłem zasadę, że obejmuje ona zarys miejsca akcji i tła wydarzeń oraz wprowadzenie najważniejszych postaci. W tym krótkim artykule zwróciłem uwagę tylko

na kilka aspektów wiążących się z ekspozycją, jej pełne omówienie zajęłoby znacznie więcej miejsca, ale mam nadzieję, że szereg istotnych kwestii związanych z perspektywą narracji oraz relacjami protagonisty z bohaterami udało mi się na jej obszarze poruszyć.

Gdyby do opisu kolejności i hierarchii poszczególnych bohaterów użyć narzędzi Proppowskich, to każdy z kolejno wchodzących z Marcelem w interakcję jak dotąd odchyła się przeciwnie, zgodnie z sinusoidą i realizując funkcję pomocnika bądź przeciwnika (zob. Propp 1968). Są to oczywiście dość ostro sformułowane terminy, dlatego należy zastrzec, że mamy do czynienia z estetyką realistyczną, która kamufluje i niuansuje tak brutalnie rozumiane typy bohaterów, wprowadzając zamiast statycznych typów dynamiczne postaci. A zatem dr Jael, mimo że stara się zaprzyjaźnić z chłopcem, jest jednocześnie w jakiejś mierze demoniczny i niedostępny, Trzeci zaś także stara się zbudować układ kumpelski z Marcelem, mimo swojej niezbyt sympatycznej powierzchowności.

Lojalność wobec protagonisty programowana jest w tekście poprzez psychologię postaci wspartą o jej wybory etyczne, czyli całość sprawiającą, że do któregoś bohatera podczas lektury odczuwa się sympatię, a do innego – nie. Jednakże ani zrównanie się z postacią, ani lojalność wobec niej nie gwarantuje rozpoznania w oczach czytelnika. By nastąpiło rozpoznanie, potrzebny jest „błysk” samoświadomości, o jakim pisze Felski analizując wpływ bohaterek Ibsena, m.in. Heddy Gabler, na współczesne dramaturgowi czytelniczki i pojawiający się w odczuciu tych ostatnich w haśle „Hedda to my wszystkie” (Felski 2016: 42–43).

Sytuacja, w której taka (samo)świadomość zostaje zagłuszona, może mieć natomiast miejsce wówczas, gdy czytelnik staje wobec wyidealizowanego protagonisty, stającego się odskocznią od codziennej egzystencji i budzącego intensywną sympatię czytelnika. Jego przywiązanie do fikcyjnej postaci odbywa się wówczas kosztem własnej świadomości i analitycznego myślenia (Felski 2016: 43). O pewnym tego aspekcie pisał już zresztą Arystoteles, wskazując, że odbiorca opowieści o zdarzeniach, podczas których nieposzlakowany bohater popada w nieszczęście, odczuwa raczej oburzenie zamiast doznania litości i trwogi (Arystoteles 1983: 35).

Rozpoznanie czytelnika w tekście to jeden z mechanizmów, jaki towarzyszy lekturze literatury pięknej. Inne, na jakie wskazuje Felski, to zauroczenie i szok. Wydaje się, że w powieści młodzieżowej podstawowym mechanizmem w ekspozycji i właściwie w całej jej przestrzeni jest rozpoznanie. Wynika to naturalnie z dydaktycznego, inicjacyjnego czy też budującego charakteru tego typu literatury. Oczywiście, nie znaczy to, że zauroczenie i szok nie mogą pojawiać się w trakcie fabuły – zdarza się, że przejmują rolę rozpoznania wraz z jej rozwojem – jednakże na pierwszym planie protagoniście powinno towarzyszyć ze strony czytelnika właśnie rozpoznanie. I tak też dzieje się bez wątpienia w *Dolinie światła* Minkowskiego.

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles 1983. *Poetyka*. Tłum. H. Podbielski. Wrocław-Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bachelard, G. 1975. *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Barthes, R. 1999a. *S/Z*. Tłum. M. P. Markowski, M. Gołębiowska. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Barthes, R. 1999b. *Śmierć autora*. Tłum. M.P. Markowski. – *Teksty Drugie*, 1/2, 247–251.
- Błocian, I., Morawska, K., Ples-Bęben, M. 2018. *Gaston Bachelard i filozofie obrazu. Psychologiczne i społeczno-polityczne aspekty obrazowości*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bourdieu, P. 2007. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Tłum. A. Zawadzki. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Culler, J. 1980. *Presupozycje i intertekstualność*. Tłum. K. Rosner. – *Pamiętnik Literacki*, 71/3, 297–312.
- Felski, R. 2016. *Literatura w użyciu*. Tłum. Zespół. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie studia Polonistyczne”.
- Kamińska, A. 2003. *Gaston Bachelard: rzeczywistość wyobraźni*. Lublin–Bensheim: .
- Kopaliński, W. 1990. *Słownik symboli*. Warszawa: Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”.
- Minkowski, A. 1985. *Dolina światła*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Propp, W. 1968. Morfologia bajki. Tłum. i oprac. S. Balbus. – *Pamiętnik Literacki*, 59/4, 203–242.
- Rembowska-Pluciennik, M. 2012. *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*. Toruń: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej.
- Skrobiszewska, H. 1993. Literatura dla dzieci i młodzieży. – Brodzka, A. (red.), Puchalska, M. (red.), Semczuk, M. (red.) i in. *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Szydlowska, A. 2018. *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.