Sosnowiec/Chorzów, 2023-07-26

Jacek Mydla, dr hab. prof. UŚ
Instytut Literaturoznawstwa
Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Michała Urbanowicza

British Spy Fiction in the Changing World: The Genre and Its Hybridity in a Diachronic Perspective

(Brytyjska fikcja szpiegowska w zmieniającym się świecie: gatunek i jego hybrydyczność w perspektywie diachronicznej)

Przedstawiona do oceny rozprawa doktorska poświęcona jest Brytyjskiej powieści szpiegowskiej, który to gatunek omówiony został w perspektywie, jak głosi tytuł, „diachronicznej". Perspektywa ta polega na uwzględnieniu – podążając za sformułowaniem użytym w tytule – zmieniającego się kontekstu (historycznego, kulturowego i społecznego), będącego niejako pożywką tego typu literatury. Użycie przeze mnie słowa „powieść" jako odpowiednika angielskiego „fiction" jest uzasadnione stosowanym w polszczyźnie nazewnictwem, ale jednocześnie, co istotniejsze, wskazuje na trapiące pracę pana Michała Urbanowicza konceptualne rozbicie lub, jak kto woli, terminologiczne niedookreślenie. W toku analiz bowiem Autor dosyć swobodnie „przełącza się" pomiędzy beletrystykę i filmem nie uzasadniając tej swobody w satysfakcjonujący sposób, do czego powrócę w dalszych partiach recenzji. Podobnie jest zresztą z kwestią brytyjskości, który to wątek również podejmę nieco dalej.

Zacznę swoją recenzję, niekonwencjonalnie, od zdecydowanie pozytywnej konkluzji. Rozprawa jest dojrzałym metodologicznie, kompetentnym i dobrze napisanym studium zjawiska, którym jest – będę się upierał przy zasugerowanym zawężeniu, uzasadnionym treścią wywodu – powieść szpiegowska. Stawiany rozprawom doktorskim warunek „oryginalnego rozwiązania" postawionego w punkcie wyjścia „problemu badawczego" musimy oczywiście skalibrować pod kątem zarówno materiału, na którym młody badacz pracuje oraz cech dyscypliny, w obrębie której się porusza. Jeśli zatem pytamy, czy rozprawa naświetla w

oryginalny sposób ten obszar za pomocą samodzielnie i twórczo wypracowanej metodologii, to na tak sformułowane pytanie, pytanie o tzw. „wkład", moja odpowiedź jest pozytywna. Przedstawiona recenzja jest z gruntu polemiczna, ale dominujący w niej ton krytyczny nie jest w swojej intencji niszczycielski, a konstruktywny.

Przejdę obecnie do omówienia treści głównych rozdziałów rozprawy. Pierwszy rozdział poświęcony jest omówieniu cech literatury szpiegowskiej (ang. „spy fiction") w kontekście innych gatunków, w szczególności różnych typów kryminału (ang. „crime"). Rozdział oceniam jako ciekawy merytorycznie i napisany z charakterystyczną werwą. Słuszne jest skupienie uwagi Doktoranta na „konwencjach narracyjnych" służących budowaniu „tajemnicy" i „suspensu" oraz towarzyszących im „dreszczyków" (jeśli zgodzimy się, że to odpowiednie słowo na oddanie angielskiego „thrills"). Słowa „konwecja" i „narracja" występują w rozprawie sporadycznie; to drugie zaledwie kilka razy w toku wywodu (zwrot „narrative conventions" pojawia się na s 62, a „plot structure" na s. 184). Podkreślam ten niefortunny fakt, albowiem wysiłki Autora zmierzające do zdefiniowania literatury szpiegowskiej jako swoistego gatunku znacznie zyskałyby na precyzji dzięki zastosowaniu zestawu narzędzi wypracowanych przez teorię narracji (np. pojęcia fokalizacji i anachronii), dyscyplinę uprawianą od mniej więcej stu lat. Podejście narratologiczne pozwoliłoby Doktorantowi na ujednolicenie analiz, na przykład poprzez opracowanie elementarnego pojęcia jakim jest fabuła (ang. „plot", by nie zagłębiać się w rozróżnienia, jak np. „story" i „discourse"; zob. np. książkę Seymoura Chatmana *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* z roku 1978). Aspekt „fabularny" umożliwia zestawienie materiału literackiego z filmowym (tzw. „transmedial narratology") oraz wykorzystanie klasycznych opracowań, np. książki *Filozofia horroru* Noëla Carrolla (*The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, 1990). Mamy tu jasno i przekonująco sformułowaną teorię suspensu, o którą Doktorant zresztą „ociera się" na ss. 32 i 120, mówiąc o „conjectures" i „suspenseful guesses" (mam tu na myśli tzw. erotetyczną koncepcję suspensu). Uprzedzając ripostę Doktoranta (do której gorąco zachęcam) wyjaśniam, że „horror" w tym kontekście (obudowany przez Carrolla wokół pojęcia „potwora", ang. „monster"; w pracy mowa o „potworności" m. in. na ss. 191 i 196), to typ fabuły napędzanej poczuciem czy stanem zagrożenia, którego źródła nie muszą być nadprzyrodzone (to w odniesieniu do sporadycznych uwag Doktoranta na ten temat na s. 93 i in.). Innymi słowy potworem może być istota „z tego świata", a typowy „abiektalny" nikczemnik w uniwersum Bonda świetnie spełnia kryteria wypracowane w teorii Carrolla. Z kolei podkreślana przez Doktoranta walka dobra ze złem (np. na ss. 41 i 45) ma odpowiednik w Carrolla teorii „złożonej fabuły odkrywania" (ang. „complex discovery plot"). Łącznikiem jest tu postać i oczywiście

twórczość Alfreda Hitchcocka, którego klasyczne wypowiedzi w tej materii Doktorant sprawnie omawia. Mam w szczególności na uwadze przypis na temat horroru na s. 41, który opatrzę komentarzem, że jest on (przypis) przykładem stosunkowo często stosowanego przez Doktoranta marginalnego traktowania kwestii zasadniczych. Do tego rodzaju „przypisowego" potraktowania nadawałyby się z kolei wątki, które uległy zbytniemu wyeksponowaniu, jak ma to miejsce ze ściśle teologiczną tematyką dotyczącą relacji wiara i rozum („fides et ratio").

Obudowaną wokół Carrolla teorii horroru i suspensu (skądinąd słowo „horroresque" brzmiałoby lepiej niż nieco nadużywane w pracy „thrilleresque") koncepcję thrillera można byłoby rozwinąć poprzez zastosowanie teorii „zasadniczych fabuł" (ang. „basic plots") znanej z książki Christophera Bookera *The Seven Basic Plots* (2004). Określenie (lub raczej dookreślenie, zdefiniowanie) typu fabuły, z jaką mamy do czynienia w przypadku powieści i filmów szpiegowskich po prostu ułatwiłoby panu Urbanowiczowi realizację zadania, z którym się mierzy, polegającego na śledzeniu „hybrydyczności" gatunków. Angielskie słowo „genre" niewiele pomaga, a często wręcz stanowi przeszkodę na drodze do naukowej precyzji. Doświadczyłem tego boleśnie w studiach nad angielskim gotykiem, a płynąca stąd nauka jest głównie taka, że należy wyjaśniać, czy używamy „genre" w odniesieniu do fabuły czy do elementów dzieła, które nie mają ścisłego związku ze strukturą narracji. W studiach nad gotykiem badacze wahają się między „genre", „mode" (polskie słowo „tryb" jest niezbyt dobre) oraz „convention" i „trope". Nie mogąc w tym miejscu rozwijać tematu, który osobiście uważam za fascynujący, zwrócę uwagę na istotną dla wątku szpiegowskiego dwuznaczność słowa „plot" w języku angielskim, które oznacza nie tylko „fabułę" lecz również „intrygę" (wraz z czasownikiem „to plot", czyli „knuć", „spiskować"), co prowadzi nas ku jednemu z ważniejszych kulturowo incydentów, tzw. Gunpowder Plot (polskie „spisek prochowy") z 5 listopada 1605 roku. Zagrożenie – realne czy domniemane – ze strony katolickich spiskowców to jedna z głównych kulturowych przesłanek powstania (gatunku? trybu? konwencji?) gotyku literackiego w Anglii. Ta osobliwa kulturowa obsesja pojawia się u zarania „gotyku", mianowicie zarówno w *Zamczysku Otranto* (*The Castle of Otrannto*) Horacego Walpole'a (1764/1765), jak i w anonimowej przedmowie do pierwszego wydania (zwracam uwagę na zwrot „an artful priest).

W pierwszym rozdziale sporo miejsca poświęca Doktorant „genderowym" stereotypom determinującym sposób ukazywania szpiega (jednocześnie pomijając interesującą kwestię tożsamości nieheteronormatywnej, szczególnie w kontekście powieści Johna le Carré i ich filmowych adaptacji, np. *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*, polski tytuł *Druciarz, krawiec, żołnierz, szpieg*). W moim przekonaniu o wiele bardziej produktywne byłoby rozwinięcie dosyć

oczywistego, wziąwszy pod uwagę kontekst polityczny, wątku bohaterskości (uwagi na ten temat w pracy są na ss. 110 i 166; pojawia się też temat antybohaterskości u Conrada, s. 140). Szpieg typu Bonda to, by użyć kategorii narratologicznej, „lubiana postać" (ang. „liked protagonist"), którego powodzenie w zmaganiach z wrogiem wywołuje ów zasadniczy dla tego typu fabuły stan suspensu. Stan ów pozostaje w swojej dynamice w stosunku odwrotnie proporcjonalnym do szans pokonania przeciwnika i odniesienia zwycięstwa na „siłami zła". (Ciekawe i celne, aczkolwiek marginalne i nieco spóźnione, są uwagi na ten temat na ss. 105-106.) Posłużyłem się tutaj koncepcjami wypracowanymi m. in. przez Manfreda Pfistera, które rozwinąłem w swoich publikacjach na te tematy. Jak zaznaczyłem w punkcie wyjścia, moje uwagi są w intencji konstruktywnie polemiczne. Ubolewam nie nad tym, że moje nazwisko nie znalazło się wśród przywoływanej w rozprawie literatury pomocniczej, ile na nad faktem, że w pracy nie dochodzi do polemiki (do której, ponownie, zachęcam). Okoliczność ta nasuwa niezbyt optymistyczne przemyślenia na temat upowszechniania wyników badań w dobie postępującej cyfryzacji, od rozwinięcia których się powstrzymuję. A skoro mowa o rodzimym kontekście, to godna wymienienia w tym kontekście jest książka Jacka Dąbały *Tajemnica i suspens* (podtytuł „Wokół głównych problemów creative writing"; Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, ponad 350 stron).

Rozdział drugi rozprawy poświęcony jest, jak głosi tytuł, początkom czy zaraniu literatury szpiegowskiej, w szczególności zaś czterem powieściom. Dwa znane utwory, *Kim* Rudyarda Kiplinga (1900) i *Tajny agent* Josepha Conrada (1907), klamrują rozdział. Podkreślam sposób wykorzystania tych dwóch powieści ze względu na bardzo osobliwie rozłożone proporcje, bowiem tym utworom poświęca Doktorant łącznie niemal 60 stron rozprawy, konkretnie po około 30 stron liczącego 90 stron rozdziału. Mówię tu o zachwianiu proporcji ze względu na niedostatecznie wyraźnie, moim zdaniem, uwydatnienie zasadniczej różnicy między prozą literacką (ang. „literary fiction") i prozą gatunkową (ang. „genre fiction"). Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że utwory noblisty (Kiplinga) i wybitnego modernisty (Conrada) w pełni zasługują na dogłębną analizę, właśnie taką, jaką proponuje w omawianym rozdziale Doktorant. Problem jednak w tym, że w tego rodzaju „literackich" utworach ich cechy gatunkowe niejako schodzą na dalszy, odległy plan. Nie są to bowiem utwory reprezentatywne dla gatunku. Analogicznie, znana skądinąd *Trylogia nowojorska* (1985-86) Paula Austera jest modelowym już przykładem „wariacji" na temat konwencji powieści detektywistycznej, ale nie może uchodzić za klasyka gatunku z tego właśnie powodu, będąc metafikcyjną i przesiąkniętą sceptycznym dystansem eksploracją elementów i konwencji typowych i konstytutywnych dla gatunku. Najprościej rzecz ujmując, lektura i analiza tego

rodzaju utworu nie zastąpi lektury i analizy powieści gatunkowo klasycznych. Przyjęty w omawianym rozdziale układ materiału literackiego jest chronologiczny, ale sądzę, że – pominąwszy kwestię proporcji – omówienie nietypowych, literackich utworów mogło nastąpić po analizie tego, co gatunkowe i stereotypowe (ang. „formulaic") dla literatury spod znaku „literatury popularnej zajmującej się zakamuflowaną działalnością" (mój przekład zwrotu „popular literature devoted to clandestine activities", s. 67 pracy). Uwaga na s. 68 („While the artistic value…".) utwierdza mnie w przekonaniu, że Doktorant jest w pełni świadom różnicy między „literary finction" i „genre fiction" (co potwierdzają stwierdzenia w poprzednim rozdziale), tym niemniej trudno mi zgodzić się z sugestią, że mamy tutaj do czynienia z „ironicznym" zbiegiem okoliczności, albowiem pisarze-literaci w osobach Kiplinga i Conrada w zasadzie nie byli i nie są zdolni do pisania utworów gatunkowych. Pragnę jednak podkreślić z naciskiem, że byłoby niesłusznym oczekiwać szczególnego typu „wartości artystycznych" od utworów gatunkowych, jak również, że powieści trzymające się konwencji gatunku nie muszą być artystycznie bezwartościowe, o ile tylko dookreślimy, o jakich wartościach jest mowa, które z nich preferujemy i dlaczego. Pouczającym i wartym rozważenia przykładem jest *The Turn of the Screw* (*W kleszczach lęku*) Henry'ego Jamesa z roku 1898, mini-powieść, która niejako żeruje na konwencji opowieści o duchach, będąc jednocześnie niezamierzonym arcydziełem gatunku (jeśli brać na poważnie wypowiedź pisarza, że miał to być „potboiler", czyli utwór napisany dla pieniędzy).

W związku z powyższym uważam dwa podrozdziały rozdziału drugiego poświęcone powieściom gatunkowym za lepsze od pozostałych dwóch, bowiem to w nich Doktorant zajmuje się mechanizmami narracyjnymi właściwymi dla literatury szpiegowskiej i odpowiedzialnymi za budowanie charakterystycznego napięcia, owych „thrills". Moją wątpliwość budzi natomiast sposób użycia terminu „sensacyjny" (ang. „sensational"; m. in. na ss. 89, 103, 109-110, 132). Zrozumiałe są intencje Autora, by przy pomocy tej kategorii uchwycić momenty, w których opowieść przenosi się w sferę tego, co …, no właśnie, język angielski oferuje tu szereg synonimów, a pan Urbanowicz używa zamiennie z „sensational" słów „implausible", „audacious", „improbable", do których można dorzucić „fantastic" i „daring" oraz „heroic" i „ridiculous". Doktorant pokazuje tutaj swoją, by tak rzec, czytelniczą wrażliwość, śledząc miejsca w tekście, gdzie dochodzi do naruszenia przyjętych reguł wiarygodności. Znakomicie. Zwracam jednak uwagę, że takie użycie słowa „sensational" odbiega od właściwego kontekstu dziewiętnastowiecznego i uwidacznia pewną słabość rozprawy, jej odcięcie od dyskursów tego właśnie stulecia, wśród których znajdujemy ten termin i spory kontekst związany z powieścią sensacyjną. Wilkie Collins zostaje wspomniany

– zaledwie wspomniany! – w bardzo ogólnikowej uwadze na s. 54 oraz w przypisie (192) na s. 140 (w dosyć wątpliwym kontekście powieści epistolarnej), ale już np. Mary Elizabeth Braddon jest całkowicie pominięta. Polecam uwadze Doktoranta wiele mówiącą refleksję doktora Johna Watsona na temat związków między „the sensational" i „the criminal" na początku opowiadania „The Adventure of the Cardboard Box" (1893) Arthura Conan Doyle'a (oraz, przy okazji, fakt użycia przez Doyle'a słowa „thriller" na określenie fabuły opowiadania „The Adventure of the Speckled Band"). W rozprawie takie znaczenie „sensational" odpowiada na przykład rozważaniom ze strony 122. Wiele mówiąca jest pod tym względem, cytowana na s. 167, wypowiedź Iana Fleminga z 1963 roku: „My plots are fantastic, while being often based upon truth. They go wildly beyond the probable but not, I think, beyond the possible." Nie pada tu słowo „sensational", a słowo „fantastic" zostaje zdefiniowane w odniesieniu do tego, co prawdopodobne („probable") i możliwe („possible"). Za wypowiedzią Fleminga stoi ponad stuletnia historia prób uchwycenia zjawiska fantastyczności, począwszy od kategorii „outré", która pojawia się u E. A. Poe'go, poprzez szereg komentarzy rozsianych po opowiadaniach z Sherlockiem Holmesem. Takie rozumienie „the fantastic" różni się zapewne od tego, które w latach 1970-tych zaproponował Tzvetan Todorov w studium na temat literatury spod znaku „fantastique" (np. w odniesieniu do przywołanej wcześniej opowieści Jamesa), ale różnica ta wymaga wyartykułowania. Osobiście jestem wdzięczny Doktorantowi za zmuszenie mnie do ponownego przemyślenia tych zagadnień w nowym naświetleniu. Sądzę, że uwzględnienie wskazanych przeze mnie kontekstów pozwoliłoby na bardziej precyzyjne i trafniejsze historycznie dookreślenie jednej z istotnych cech gatunkowych powieści szpiegowskiej.

Rozdział trzeci i ostatni rozprawy poświęcony jest niemal w całości „bondologii". Dominuje tutaj omówiona właśnie opozycja, odzwierciedlona w strukturze rozdziału, która uwydatnia kontrast między „sensacyjną" prozą Iana Fleminga i „realizmem" Johna le Carré. Dobór materiału literackiego jest tutaj nader skromny (Doktorant omawia po jednej powieści, a są nimi, odpowiednio, *Casino Royale* i *The Spy Who Came in from the Cold*) i nie pozwala na szerszej zakrojone uogólnienia, czy to historyczne, wychodzące poza okres „Zimnej Wojny", czy ściśle literaturoznawcze, dotyczące przemian czy ewolucji w obrębie omawianego w rozprawie gatunku. Doktorant nie dokonuje takowych, a ja ze swej strony powstrzymuję się przed bezproduktywną krytyką, która sprowadzałaby się do wyliczania autorów, tytułów i trendów. Nadmienię, że szczególnie interesująco przedstawia się wątek szpiegowski w kontekście północnoirlandzkim eksplorowanym przez thrillery kryminalne rozgrywające się w okresie wolny domowej (tzw. The Troubles), a to głównie w związku z negocjowaną w nich –

by posłużyć się modną obecnie terminologią – brytyjskością na styku tożsamości katolickiej (lub republikańskiej) i protestanckiej (lub lojalistycznej).

Przechodząc do innych kwestii i wybiegając nieco w przyszłość ku, jak to się mówi, kolejnym etapom przewodu doktorskiego, chciałbym – w uzupełnieniu do poczynionych już uwag – wskazać na kilka niedopowiedzeń. I tak, uwagi na temat E. A. Poego na stronie 39 pozbawione są odpowiedniego odsyłacza do tekstu źródłowego. Określenie „Victorian love romance" (np. s. 79) pozostawia czytelnika w sferze kłopotliwych domysłów. Bibliografia zawiera dwa tytuły z obfitej twórczości Agathy Christie, przy czym pominięte zostały powieści i opowiadania szpiegowskie z serii Tommy and Tuppence. W skądinąd bogatej bibliografii zawierającej literaturę pomocniczą zabrakło mi – oprócz wymienionych wyżej w recenzji – klasycznej pozycji z roku 1947, *The Art of the Mystery Story* (*A Collection of Critical Essays*), pod redakcją Howarda Haycrafta.

Oceniana rozprawa została przygotowana z należytą dbałością o stronę językową i edytorską. Nie mam zastrzeżeń co do stylu wywodu, który stanowi dobre połączenie akademickości i cechy, którą określę słowem „dziarskość". Pracę czyta się dobrze, a moje zastrzeżenia ograniczają się do następujących trzech spostrzeżeń. Nieco drażni częste użycie słowa „regardless" jako przysłówka rozpoczynającego zdanie (s. 20 i wiele innych); Doktorant bodaj raz tylko sięgnął po znacznie naturalniejsze „still" (s. 149, przypis 201). Zwrot „among others" nie powinien być używany bez rzeczownika (np. „among other authors", a nie „among others"), bo w przeciwnym wypadku stanowi kalkę polskiego „między innymi". Wreszcie, niewłaściwe gramatycznie użycie rzeczownika „police" (s. 139) traktuję jako dowód na to, że praca nie została napisana przez maszynę czy bota.

Kończąc swoją recenzję przede wszystkim potwierdzam swoją pozytywną ocenę rozprawy pana Michała Urbanowicza, który pokazuje się w niej jako samodzielny i dociekliwy badacz literatury w kontekstach historycznych i kulturowych. Przedstawione do oceny studium na temat brytyjskiej powieści szpiegowskiej jest dla mnie potwierdzeniem sporego potencjału badawczego Doktoranta, który przedstawił w niej oryginalnie sformułowany problem oraz pokazał ścieżki prowadzące do jego rozwiązania. Rozprawa stanowi w moim przekonaniu podstawę do podjęcia przewidzianych procedurą dalszych kroków w postępowaniu o nadanie Kandydatowi stopnia doktora w dyscyplinie literaturoznawstwo.

Jacek Mydla