

WŁODZIMIERZ BIALIK
Poznań

WYPRZEDAŻ BUNTU

LITERATURA TRYWIALNA W REPUBLICE FEDERALNEJ NIEMIEC

Poniższy tekst o literaturze trywialnej (masowej, popularnej, brukowej) w Republice Federalnej Niemiec jest pierwszym fragmentem zaplanowanej na trzy części całości. Kolejna będzie dotyczyć tejże literatury w Niemieckiej Republice Demokratycznej, ostatnia zaś w zjednoczonych Niemczech. Nie jest to jednak praca historycznoliteracka, lecz mieszcząca się w szeroko pojmowanej krytyce ideologii. Ma zbadać, jakie mechanizmy działały i działają w tego typu ofercie literackiej na terenie wyżej wymienionych państw, kształtując ze względu za swój zasięg i masowy charakter znaczną część świadomości zbiorowej Niemców w różnych warunkach historycznych, społecznych i ustrojowych¹.

Poważne kłopoty z „niepoważną” literaturą zaczęły się wtedy, gdy zaczęto się nią na serio zajmować, to znaczy od czasu, gdy przestano określać jej ramy w opozycji do tzw. literatury wysokiej i podjęto próby badawczego jej ogarnięcia, bez balastu z góry dyskryminującego „fetyszyzmu pojęciowego” (pseudoliteratura, literatura kubła na śmieci, subliteratura, piśmiennictwo wulgarne, literatura brukowa itd.) i związanego z nim, jednoznacznie pejoratywnego, wartościowania. Innymi słowy zrezygnowano wreszcie z kryterium estetycznego jako jedyne miernika wartości literackiej i z przyrównywania literatury trywialnej lub przyporządkowania jej „wyższym” wartościom literackim, stała się ona sama dla siebie punktem odniesienia. Nie znaczy to jednak, że w nowszych badaniach odstępiono od umieszczania literatury trywialnej w kontekście całości zjawisk literackich, wręcz przeciwnie, „obowiązującą” do niedawna dychotomię, podział na literaturę wysoką i trywialną uzupełniła tzw. teoria trzech płaszczyzn (*Dreischichtentheorie*) uwzględniająca także obszar przejściowy między literacką „górami” i „dołami”, określaną najczęściej jako literatura rozrywkowa (*Unterhaltungsliteratur*) lub nawet „literatura trywialna wyższego lotu” (*gehobene Trivilliteratur*).

¹ Niejako „programowo” zrezygnowałem tu z wprowadzania tak często cennego drugiego „dyskursu przypisowego”, umieszczając wszelkie, choć z natury rzeczy „okrojone” i ogólne odnośniki do sformułowanych już tez, poglądów i komentarzy w samym tekście, i to tylko wtedy, jeśli jakaś myśl zawierała ważniejsze treści niż tylko urodę sformułowania.

Badania historycznoliterackie ostatnich lat wykazały, że literatury trywialnej nie sposób wyprowadzać z literatury artystycznej i traktować jako jej „negatywna mutacja”, wynik „procesu degeneracyjnego” oraz że nie jest ona czymś gorszym niż „literatura normotwórcza”, jest po prostu czymś innym. Próby zdefiniowania tejże literatury sięgają od estetycznie obciążonych określeń „upadłe dobro kulturowe” (Walter Müller-Seidel) czy „utwór prozą o określonej długości i nieokreślonej jakości” (E. M. Forster), poprzez wzbogacone o wymiar historyczny i socjologiczny sformułowanie Helmuta Kreuzera głoszące, iż literatura trywialna jest „kompleksem literackim estetycznie dyskryminowanym przez dominujących nosicieli smaku (*Geschmacksträger*) danej epoki” aż po definicję Joachima Barka, uwzględniającą szeroko rozumiane socjologiczne uwarunkowania literatury trywialnej: „Przedmiotem badań jest literatura posługująca się środkami poetycko-fikcyjnymi, która dzieli się na różne gatunki i zaspokaja określone potrzeby określonych warstw czytelników, jakościowo poprzez bezwarunkowe dopasowanie się do nisko umiejscowionego horyzontu oczekiwań, ilościowo przez ogrom tytułów i wielkość nakładu poszczególnych tytułów. Powstanie literatury trywialnej jest związane z historycznymi i historycznoliterackimi przesłankami, które pojawiły się pod koniec XVIII wieku, czyli z materialnymi uwarunkowaniami masowej produkcji książek i odpowiednich organizacji dystrybucyjnych oraz z istnieniem lub pozyskiwaniem szerokich warstw czytelników o zuniformowanym horyzoncie oczekiwań”.

Opuszczając poletko teoretycznych rozważań przytoczmy, jeszcze za Walterem Nutzem najbardziej charakterystyczne cechy powieści trywialnej:

1. W stosunku do swych wzorców i poprzedników powieść trywialna redukuje swą treść do najbardziej koniecznych elementów akcji.

2. Postaci są całkowicie stypizowane, przy czym archetypy (intrygant, bohater, bohaterka, łajdak) występują we wszystkich odmianach gatunkowych, typy zaś pozostają w ramach jednej odmiany (detektyw, szeryf, właściciel ziemski).

3. Każda odmiana gatunkowa posiada własny styl (bogaty w przymiotniki język powieści kobiecej, „twardy” powieści kryminalnej itd.).

4. Powieść kryminalna kończy się *happy endem*.

5. Miejsce i czas akcji uzależnione są od odmiany gatunkowej (western rozgrywa się na zachodzie USA w latach 1870-1885, powieść kryminalna w dżungli wielkomięskiej, powieść kobieca w ahistorycznym świecie szlachty, wielkich właścicieli ziemskich, bogatego mieszczaństwa).

By unaoczyć zakres zachodniemieckiej literatury masowej, która ma się stać treścią niniejszego szkicu, przywołajmy oparty na teorii informacji model komunikacji literackiej A.A. Molesa (*Information und Redundanz*), proponujący bardzo przydatną podstawę określania szerokiego spektrum zawartego między „najwyższą” literaturą artystyczną a „najniższą” literaturą trywialną: „Każdy komunikat – pisze A.A. Moles – zawarty jest między

a) zupełną oryginalnością, która uzyskiwana jest przez niedające się w żaden sposób przewidzieć i całkowicie niezrozumiałe następstwo znaków (*Zeichenfolge*) i między

b) zupełną banalnością, totalną redundancją, która nie wnosi nic nowego dla odbiorcy, ale jest łatwa do zrozumienia, np. powtarzanie w nieskończoność tych samych znaków”.

Wartość komunikatu dla odbiorcy – wywodzi dalej A.A. Moles – zależy od stosunku ilości nowości do ilości tej nowości możliwej do przyjęcia przez adresata, przy czym zupełna oryginalność będzie miała dla niego (przez swą niezrozumiałość) tak, jak i zupełna banalność (przez całkowity brak nowości) wartość równą zeru.

Jeśli przez język ma być osiągnięta komunikacja, komunikat musi być zawarty między tymi dwoma biegunami, także komunikat literacki. Ukierunkowanie na któryś z tych punktów ekstremalnych decyduje o tym, czy powstaje literatura trywialna czy dzieło sztuki. Literatura trywialna wykazuje tendencję do „całkowitej banalności”, do bieguna oryginalności przybliża się tylko na tyle, by nie uszczknąć nic ze swej zrozumiałości dla odbiorcy, jest nastawiona na przekazywanie „treściowych stanów rzeczy”, a jej „maksymalna wartość” – jako komunikatu – powstaje nie przez innowację (jak w literaturze wysokiej), lecz przez wariację, w znaczeniu operowania wariantami, nie wykraczającymi poza horyzont oczekiwania odbiorcy.

Proponowany tu obraz literatury trywialnej „produkowanej” w Republice Federalnej Niemiec będzie obrazem literatury masowej, dopasowującej się maksymalnie owemu „nisko umiejscowionemu horyzontowi oczekiwań” odbiorcy (o zależności odwrotnej, czyli kształtowaniu przez literaturę trywialną tegoż horyzontu oczekiwania w dalszej części), literaturze wariacji i powielania schematów (we wszystkich odmianach gatunkowych!) najbardziej bliskich „zupełnej banalności”, innymi słowy najniższej warstwie najniższej warstwy wspomnianej teorii trójwarstwowej.

Walter Nutz podaje w swej pracy *Der Trivialroman. Seine Formen und seine Hersteller* klasyczny wykaz odmian gatunkowych powieści trywialnej: powieść kobieca (jako pochodne wymienia powieść lekarską, obyczajową i ojczyźnianą), powieść kryminalna, western i powieść przygodowa. Ten tyle ogólny, co dyskusyjny podział jest jednym z bardzo wielu możliwych. Nie miejsce tu na polemikę z nim, zadowolimy się omówieniem kilku najbardziej popularnych i „wpływowych” odmian gatunkowych powieści trywialnej, uwzględniając kolejno powieść kryminalną, kobiecą, fantastycznonaukową i żołnierską, o innych wspominając jedynie okazjonalnie i na marginesie. Polem naszego działania będzie z koniecznością głównie (choć nie jedynie) tzw. powieść groszowa (zeszytowa) i kieszonkowa, ogarniająca wszystkie cztery wymienione wyżej odmiany gatunkowe (np. w sezonie wydawniczym 1964/1965 zarejestrowanych było w Republice Federalnej 87 serii powieści zeszytowych wydawanych przez 10 edytorów w rocznym nakładzie 357 mln. egzemplarzy). Nie będziemy osobno analizować powieści w odcinkach

(w gazetach i pismach ilustrowanych), gdyż – mimo iż rządzą się one własnymi prawami – bywają najczęściej także (z odpowiednim opóźnieniem) drukowane jako powieści zeszytowe lub kieszonkowe. Nie zajmiemy się też bliżej komiksem, gdyż traktujemy go przede wszystkim jako nową formę prezentacji wszystkich niemalże odmian gatunkowych powieści trywialnej (komiks western, komiks *science fiction*, komiks kryminalny itd.), a nie jako osobny gatunek.

Rocznie wydawało się w Republice Federalnej Niemiec kilka milionów egzemplarzy powieści kryminalnej. Niektórzy twierdzą wprawdzie, że supremacji literatury kryminalnej zagraża poważnie literatura fantastycznonaukowa, ale nie ulega wątpliwości, że kryminalny nadal pozostanie na szczycie hierarchii literatury masowej. Zapoczątkował wydawanie powieści kryminalnej za Łabą aktywny do dziś Goldmann-Verlag, wkrótce dołączyły do niego inne wydawnictwa, wśród nich tak poważne jak Kiepenheuer-Witsch, Rowohlt czy Desch. Gros trywialnej literatury kryminalnej ukazują się jednak w wydawnictwach takich jak Nest, Scherz, Ullstein, Moewig, Pabel, Bastei, Heyne, Diana czy Mister-Verlag, przy czym lwia jej część to zeszytowe serie wydawnicze (Jerry Cotton, Fledermaus, Kommissar X) idące w setki tysięcy, nawet miliony egzemplarzy.

Powieść kryminalna nie jest *a priori* trywialna (Gerhard Schmidt-Henkel próbuje nawet udowodnić, że powieść kryminalna jako gatunek nie jest gatunkiem trywialnym), poszczególne realizacje schematu (lub odstępstwa od niego) można przypisać wszystkim trzem warstwom literatury, od „wysokiej” (Dürrenmatt, Handke, Robbe-Grillet) poprzez rozrywkową (Chandler, Hammett, Simenon, Christie), aż do brukowej.

Trywialna powieść kryminalna, bo o niej będzie tu przecież mowa, ma w gruncie rzeczy znacznie więcej wspólnego z powieścią sensacyjną niż z klasyczną detektywistyczną powieścią-zagadką, opartą na schemacie przestępstwo-śledztwo-demaskacja. Brak w niej prawie zawsze narracyjnej ramy, której jednym biegunem jest tzw. prehistoria (*Vorgeschichte*) – zdarzenia zaszłe przed momentem rozpoczęcia narracji – drugim zaś ujawnienie owej prehistorii, zwane w teorii powieści kryminalnej „rekonstrukcją nieopowiedzianego” (E. Bloch) lub „rekonstrukcją części nieopowiedzianego” (H. Heissenbüttel, w oryg. *die Spur des Unerzählten* w znaczeniu „odrobina”, jako że ujawniane są tylko główne, najistotniejsze dla akcji elementy owej prehistorii), czyli podanie do czytelniczki wiadomości pełnego łańcucha przyczynowo-skutkowego, ukrytego początkowo wśród kłębowiska nieskoordynowanych poszlak, potencjalnych motywów, podejrzeń, tajemniczych faktów i niedomówień.

Zbliżenie się do kanonów literatury sensacyjnej powoduje, że trywialna powieść kryminalna jest pod wieloma względami bardziej „otwarta” niż jej klasyczna, oparta na regule „odwróconego dramatu” (katastrofa na początku akcji) poprzedniczka, lub inaczej: u jej podstaw leży nie jeden, lecz kilkanaście pełnoprawnych schematów o nieskończonych możliwościach wariacji.

Tydzień w tydzień w samej tylko Republice Federalnej ukazywał się nowy tytuł serii zeszytowej w nakładzie 300 do 350 tys. egzemplarzy, czytany (jak wykazały badania Instytutu Demoskopijnego w Allensbach) przeciętnie przez ośmiu czytelników, a więc razem przez prawie 3 mln Niemców. Do tego dochodziła jeszcze ukazująca się co miesiąc książka kieszonkowa (sprzedawana często w nakładzie ponad 1,5 mln egzemplarzy), a także powieści odcinkowe w gazetach i pismach ilustrowanych.

Standardowym dziełem zachodniemieckiej trywialnej powieści kryminalnej była wydawana przez Bastei-Verlag w Bergisch Gladbach seria z agentem specjalnym *FBI* Jerry Cottonem. Tłumaczona na 19 języków i sprzedawana w 52 krajach świata seria powieści zeszytowych tworzona była (i jest) przez zespół autorów, najczęściej niezwiązanych zawodowo z wydawnictwem i rekrutujących się ze wszystkich warstw społecznych, od docentów uniwersyteckich i lekarzy począwszy, na szefie kuchni skończywszy (niektórzy z nich produkują 20 do 30 powieści zeszytowych rocznie, najbardziej płodny z nich zaś – jak podaje Klaus Kunkel – ma ich na swym koncie ponad 200). O jednolitość stylistyczną, o zgodność szczegółów dba specjalny sztab współpracowników Bastei-Verlag.

Autorzy lub kandydaci na autorów serii otrzymują „kodeks postępowania” zabraniający między innymi: realistycznych opisów bójek i tortur, sadyzmu i perwersyjności, sympatycznego przedstawiania przestępców, prób usprawiedliwiania czynów przestępczych, dyskredytowania narodów, ras i religii, apoteozy i bagatelizowania wojny, opisów „działań seksualnych”, a nawet usprawiedliwiania kontaktów przedmażeńskich, zdrady i wulgaryzmów. Z drugiej strony nie wolno ukazywać organów bezpieczeństwa publicznego jako skorumpowanych i działających metodami niezgodnymi z prawem. Nic dziwnego, że „Federalne biuro do spraw piśmiennictwa szkodliwego dla młodzieży” (*Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften*) w Bad Godesberg uznało Jerry Cottona za bohatera wzorcowego.

Jakiż więc jest ten idol milionów, o którym jeden z czytelników powiedział: „Jeśli Cotton nie istnieje, a pod tym pseudonimem ukrywa się jakiś inny autor, może on spokojnie pisać pod swym własnym nazwiskiem, gdyż w przypadku odkrywy naszego wielce szanownego Jerry Cottona chodzi o największego żyjącego niemieckiego pisarza”, sam zaś wydawca, Gustaw Heinrich Lübke, nie waha się twierdzić, że „Jerry Cotton jest jedyną międzynarodowo nośną postacią, jaką wydała po wojnie literatura niemiecka, i to bez linijki seksu”.

Przyjrzyjmy się więc w końcu Jerry Cottonowi. Wydawca przedstawia go w sposób następujący: „Jeśli spotkalibyście Jerry Cottona na ulicy, najprawdopodobniej nie poznalibyście go. *Okay*, jest wysokim, barczystym, przystojnym mężczyzną, ale jego twarzy nie naznaczyła twarda bezwzględność długoletniej walki z gangsterami. Jest pogodny, poważnie bierze tylko to, co zasługuje na poważne traktowanie. Nie bije bez powodu, strzela tylko w przymusowych sytuacjach, woli ryzykować własną głową niż narazić na niebezpieczeństwo

innych”. Zwykły człowiek, jeden z nas – sugeruje wydawca – a przecież ów „grzeczny James Bond”, jak go ochrzcił Kunkel, umie praktycznie wszystko, co więcej: on umie wszystko lepiej.

Oto tropi najbardziej poszukiwanego przestępcę USA (*Das zweite Leben eines Killers – Drugie życie mordercy*), Bastei Verlag, Bergisch Gladbach 1977), gangstera, ośmiokrotnego mordercę Adama Elana Smitha (A.E.S.), który – jak sądzi Cotton – upozorował swą śmierć, by wymknąć się z zaciskającego się wokół niego kręgu. Ponieważ ślady prowadzą na Florydę, Cotton udaje się tam ze swym nieodłącznym przyjacielem Philem Deckerem do Miami. Na pokładzie samolotu Cotton z dziecinną łatwością rozbraja parę porywaczy (kierunek oczywiście Kuba!) i chroni pewną młodą dziewczynę – jak się później okaże – córkę multimilionera Engbloma, przed zeszcpeceniem stężonym kwasem. Jedynym rezultatem wypadu do Miami jest zdobycie wiadomości, że A.E.S. „załatwili” jakoby bracia Ronsonowie z Nowego Jorku. Miał jednak pośpieszyć z powrotem na północ, Jerry pozostaje na Florydzie, by „zainkasować” nagrodę panny Carol Engblom. Sielankę przerywa wezwanie szefa *FBI* w Nowym Jorku, któremu bardzo zależy na tym, by Cotton ochraniał na reprezentacyjnym balu wydawanym przez burmistrza jego krewną, multimilionerką Eve Deletto, która otrzymała ostatnio kilka listów z pogrózkami, a dopiero później zajął się braćmi Ronsonami. Spełniwszy życzenie szefa, leci Cotton pierwszym samolotem z powrotem na Florydę, by kontynuować znajomość z panną Engblom. W czasie jego nieobecności dzieje się jednak wiele: Eve Deletto zostaje jednak nad ranem (już po balu) porwana, towarzyszący jej detektyw (przejął rolę Cottona) zamordowany, a partner z balu, niejaki Gregley, pobity. Ale to nie wszystko. Tej samej nocy zostaje w drodze na rzeczony bal napadnięty i okaleczony (paraliż) ojciec Carol, milioner Engblom. Rozminawszy się w powietrzu z lecącą do Nowego Jorku Carol (otrzymała w międzyczasie wiadomość o wypadku ojca), wraca Cotton następnym samolotem do Nowego Jorku i przejmując – nie znając jeszcze wydarzeń ubiegłej nocy – sprawę braci Ronson, których podejrzewa nie o zamordowanie A.E.S., lecz o współpracę z nim, żywym i całym. Gdy wszystko wskazuje na to, że to właśnie Ronsonowie uprowadzili Eve Deletto, a także napadli na Engbloma, Cotton zaczyna w tym wszystkim przewąchiwać robotę A.E.S. Początkowo sądzi, że jest nim trzeci tajemniczy osobnik widziany przez świadków w obu „akcjach”, lecz gdy wysadzeni zostają w powietrze Ronsonowie, a wszystko wskazuje na to, że także ten „trzeci” postradał życie, Cottonowi wpada do głowy myśl, że prawdziwym A.E.S. jest ... Gregley, partner pani Deletto z balu, który – wkradłszy się w łaski Engbloma – nie tylko chciał się wżenić w milionowy układ (uwijał się wokół Carol), lecz także unieszkodliwić starego, by być tym jedynym, wybawicielem, który przejął interesy w swoje ręce. W napadzie na Engbloma nie chodziło zatem – twierdzi Cotton – o wyłudzenie pieniędzy (był szantażowany), lecz o wyłączenie go z „obiegu”. Ponieważ jednak przyszły zięć milionera musiał mieć pękate konto, a A.E.S. był biedny jak mysz kościelna, przeprowadził za jednym zamachem drugi skok: porwał przy pomocy Ronsonów Eve Deletto (dał się

przy okazji dla całkowitego odwrócenia od siebie uwagi nieco przez swych ludzi poturbować), by wyłudzić za nią 3 mln okupu. Koniec końców Gregley zostaje („w błyskawiczny sposób”) unieszkodliwiony przez Cottona. W jego mieszkaniu policja znajduje skrupowaną Eve Deletto i zwłoki owego „trzeciego”, które musiały zostać w końcu znalezione, by zamknąć całą sprawę.

Zacznijmy od spraw najbardziej oczywistych. Język nie jest mocną stroną Cottona. Dopóki jest wyłącznie „nośnikiem” wydarzeń, spełnia – przy całym swym językowym ubóstwie (przeciętnie 8,8 słów w zdaniu, 80% zdań głównych) swe podstawowe zadanie komunikowania czytelnikowi o przebiegu akcji, choć nawet tu perłą się takie finezyjne pasaże tekstu: „Jak kopnięcie słońca ulokowałem swą pięść na jego nosie. Zatrzeszczały kręgi szyjne. Łzy stanęły mu w oczach. Jeszcze nie zrezygnował”.

Jeszcze weselej bywa, gdy Cotton nieopatrznie wda się w jakiś komentarz lub przyjdzie mu ubrać w język coś, co nie jest ani bijatyką, ani strzelaniną, ani skokiem ze spadochronem czy wydostaniem się z beznadziejnej sytuacji, gdy przyjdzie, chcąc nie chcąc, coś do czegoś przyrównać lub wynieść poza dosłowność. Wyżyny stylistyczne osiąga niezrównany G-man w opisach swych licznych, acz w odpowiednim momencie wyłączanych z narracji (aseksualność!), afer miłosnych: „Przez chwilę słyszałem jej oddalony głos. Wypiłem łyk piwa. Carol siedziała obok mnie. Jej grzbiet dłoni musnął me ramiona. Przyciągnąłem ją do siebie. Oparła głowę na mych ramionach. Jedwabisty połysk jej bujnych brunatnych włosów zakrył jak welon jej twarz. Jej skóra pachniała. Pocałowałem ją w kark. (...) Przejechałem ręką po czole. Moje szczęki zacisnęły się jak potrzask na drapieżniki. Objąłem Carol ramieniem...”

O ile nadludzkie cechy klasycznego detektywa tkwiły zazwyczaj w szarych komórkach, choć oczywiście nie tylko, o tyle pełnia nadludzkości Cottona ogranicza się do jego krzepy i bitewnego doświadczenia. Rozwiązanie zagadki *Drugiego życia mordercy* pojawiło się w tekście nie jako wynik logicznego rozumowania agenta, lecz *deus ex machina*, choć praktycznie Gregley pozostawał w kręgu znanych czytelnikowi postaci jedynym wchodzącym w rachubę podejrzanym. Dopiero przypadkowe całkiem stwierdzenie Carol („Mike Gregley narzuca mi swą osobistą pomoc. Zachowuje się jak taty następcę. Chce zająć jego miejsce, kierować interesami, uczynić się niezbędnym”) naprowadza Cottona na właściwy trop, choć przecież jak tylko zbliżył się po raz pierwszy do Gregleya (na balu) dostrzegł (jakżeby inaczej) bliźny na jego twarzy – ślady po operacji plastycznej.

Za to, jako się rzekło, fizycznie jest Cotton niezawodny. Wrażenie jego wyjątkowej sprawności potęguje się w obliczu faktu, że Jerry pokonuje swych przeciwników z dziecinną łatwością, jakby od niechcenia i tylko wówczas, gdy jest do tego zmuszony. W momencie ujawnienia się porywacza samolotu „siwowłosy starzec wgrzył się swymi trzecimi zębami w wierzchni liść cygara, jakaś *lady* z nadwagą miała już pralinkę na języku, ale zapomniała zamknąć usta, piegowatemu nastolatkowi oczy wychodziły z orbit, długowłosy typ wyglądał niewypowiedzianie

głupio ze swą nieprzytomną miną”, a Jerry Cotton spokojnie unieszkodliwił porywaczy, tłumacząc się jednocześnie przed czytelnikiem, że „w tej sytuacji nie pozostało (mu) nic innego”.

Ze strony na stronę narastają w opowieściach Cottona nieprawdopodobieństwa. By odciąć czytelnika od możliwości odniesienia świata przedstawionego do tzw. rzeczywistej rzeczywistości, umieszcza się akcję w Stanach Zjednoczonych. Jest to wyraźny zabieg dążący do uprawdopodobnienia lub raczej ułatwienia czytelnikowi uwierzenia w realność przedstawionych wydarzeń. Naczelny redaktor wydawnictwa Bastei nie ukrywa tego zresztą: „Jeśli rzecz dzieje się w USA, można jeszcze uwierzyć w grad śmiercionośnych pocisków z broni maszynowej policji i gangsterów, na tym terenie wierzy się jeszcze w zorganizowane bandy przestępcze i gardzących śmiercią policjantów [...] Amerykańscy przestępcy są jeszcze wiarygodni”.

Jeszcze innym chwytem tego typu jest rozpinanie akcji zeszytów powieściowych Cottona między absolutnym nieprawdopodobieństwem a opracowaną do najmniejszego szczegółu zgodnością sprawdzalnych faktów. Tak więc z jednej strony Cotton zawsze zwycięża, wychodzi cało z najbardziej nieprawdopodobnych, absolutnie niewiarygodnych opresji, z drugiej zaś podaje prawdziwe (zgodne z pozaliterackim stanem faktycznym) opisy miast, ulic, instytucji i restauracji, operuje rzeczywistymi numerami telefonów *FBI*, serwuje prawdziwe dane z zakresu organizacji bezpieczeństwa publicznego USA itd. Niemieccy marynarze sprawdzili kiedyś ze stoperem w rękę opisaną w jednej z powieści trasę pościgu i napisali do wydawnictwa: „Zgadza się. Na sygnale świetlnym i syrenie można tę trasę pokonać w podanym czasie”.

Dla przeciętnego czytelnika są te manewry uprawdopodobniania, które można by nazwać „podpórkami prawdopodobieństwa”, zbyteczne, prowokują co najwyżej do pytania: „Czy Cotton naprawdę istnieje?” Postawę czytelniczą można w przypadku masowo konsumowanej powieści kryminalnej przyrównać do tejże dziecka z ufnością zagłębiającego się w świat bajki, gdzie nikt nie pyta – „kupując” konwencję – czy coś jest prawdziwe (prawdopodobne), czy nie, lub z nastawieniem wiernego, który chce wierzyć w wyższy porządek, jakiś stały i trwałe punkt odniesienia i odskocznię od świata chaosu i niepewności (Willy Haas twierdzi nawet, że „powieści kryminalne są popularne w czasach podupadającej wiary, zakłóconego porządku, grożącego chaosu, niepewnego, nowo powstającego porządku”).

Badania literackie oparte na socjologii i krytyce ideologii wykazały rzeczywiście, że świat powieści kryminalnej stanowi dla jej odbiorcy namiastkę świata, zaspokajającą jego rzeczywiste potrzeby, jest więc może dla niego bajką lub religią, lecz przede wszystkim jest „wentylem bezpieczeństwa”, paraliżującym każdy „nowo powstający porządek”, odwracającym uwagę od prawdziwych problemów, prawdziwych potrzeb i zaspokajania ich nie przez namiastkę świata, lecz przez

świat inny. Jest zatem swego rodzaju psychoterapią stosowaną przez „lekarzy” społeczeństwa w rodzaju wydawcy Lübbego i jemu podobnych.

Jeśli dodać do tego, że czytelnik trywialnego zeszytu kryminalnego jest nieustannie indoktrynowany, że indoktrynacja ta przeprowadzana jest pozornie *en passant*, jej promieniowanie zaś ukryte wśród bijatyk, pościgów, strzelanin jest jednak znacznie intensywniejsze niż „maksymalny efekt” publicystyki lub wiadomości politycznej, te ostatnie bowiem mogą jedynie doprowadzić do określonej, jednorazowej decyzji, podczas gdy „publicystyka rozrywkowa” sięga głębiej i albo „wytwarza w nim specyficzną [pożądaną – W.B.] postawę zasadniczą lub przynajmniej utrwała istniejące już nastawienie do rzeczywistości” (W. Hollstein), to nie ulega wątpliwości, że trywialny kryminał produkuje „sterowanego z zewnątrz czytelnika”, który niezauważenie będzie widział – jak Cotton w *Drugim życiu mordercy* – tylko cztery motywy uprowadzenia samolotu na Kubę, spośród których pierwszy jest (w kontekście tych rozważań) „ideologicznie czysty”: „Bóg raczy wiedzieć, czy gnały go tam względy natury ideologicznej, czy tęsknota za trzciną cukrową, katastrofalnym standardem życia czy najemniczy żołąd”.

Najgroźniejszym konkurentem powieści kryminalnej była w Republice Federalnej przeszczepiona z gruntu amerykańskiego literatura *science fiction*, choć przecież niemiecka literatura miała swojego Lasswitza i Dominika.

Zapoczątkowana w Stanach Zjednoczonych w połowie lat 20. fala literatury fantastycznonaukowej (w kwietniu 1926 r. ukazał się pierwszy numer magazynu SF „Amazing Stories”) dotarła za Łabę na początku lat 50. za sprawą żołnierzy amerykańskiej armii okupacyjnej. Wtedy to Walter Ernsting przełożył dla Pabel-Verlag wiele tytułów anglosaskiej literatury tego gatunku, a następnie sam zaczął pisać (oprócz niego działali na tym polu początkowo tylko K.H. Scheer i H.W. Franke). Katalizatorem popularności gatunku był niewątpliwie założony przez W. Ernstinga i jego wydawcę (popierany przez wietrzących nowy rynek zbytu wydawców amerykańskich) tzw. *Science Fiction Club Deutschland*, towarzystwo będące reklamową tubą powieści przyszłości.

Wyprowadzana niekiedy pochopnie z tradycji literatury utopijnej, literatura fantastycznonaukowa różni się od niej chociażby tym, że nie prezentuje opartego na nowych systemach norm społecznych i hierarchii wartości obrazu idealnego świata, lecz szkicuje domniemany wizerunek przyszłości, oparty na osiągnięciach nauki i techniki. Innymi słowy chce – jak twierdzi Ulf Diederichs – konstituować rzeczywistość poprzez kreowanie wyizolowanego „przeciw-świata”, lecz „przedłużając linie rzeczywistości, stawiając prognozę dalszego ciągu i wyniku procesów zapoczątkowanych we współczesności”.

Nie zapominajmy jednak, że nasze pole manewru ograniczone jest do literatury najniższego lotu, a ta – oceniana na 90% całości „rynkowej produkcji SF – jest eskapistyczną literaturą trywialną mającą odwrócić uwagę czytelnika od codziennego, coraz bardziej nieprzeniknionego świata i przenieść go w otoczenie niecodziennych atrakcji i fantazji. Taka literatura fantastycznonaukowa, bliższa zresztą

czasem gatunkowi *fantasy* nie jest ani interpretowaniem doświadczonej, ani dociekaniem przyszłej rzeczywistości, jest natomiast „przeskakiwaniem rzeczywistości” (i to w określonym celu).

Autorzy i wydawcy masowej literatury *science fiction* z uporem głoszą, że jest to wolny od wszelkiej ideologii gatunek literatury rozrywkowej, a przecież nietrudno dostrzec, że właśnie tu pod płaszczykiem postępu (nauka, technika) kryje się potężna, choć nigdy nie formułowana *expressis verbis*, indoktrynacja. Trywialna powieść fantastycznonaukowa jest powieścią polityczną, i to powieścią polityczną o charakterze skrajnie prawicowym. Nic dziwnego zatem, że trzy najbardziej znane zachodnioniemieckie wydawnictwa specjalizujące się w literaturze SF (Moewig-Verlag München, Pabel-Verlag Rastatt, Semrau-Verlag Hamburg) należą, od niedawna zresztą, do konserwatywnego koncernu Baüra, wydawcy wielu wysokonakładowych urabiaczy opinii publicznej („Quick”, „Sexy”, „Bravo”, „Wochenend”, „Praline”). Nie kto inny zresztą właśnie jak Moewig-Verlag praktykuje – jak podaje Ronald M. Hahn – odrzucanie rękopisów ze względów politycznych (np. gdy cytowany w nich jest okazjonalnie Marks, Lenin czy nawet Marcuse) lub skraca je, fałszując jednocześnie, jak to uczynił choćby w przypadku powieści *Dziewczyna z kosmosu* Iwana Jefremowa, skąd wyrzucone zostały wszystkie fragmenty o „tendencjach socjalistycznych”.

Jeśli świat przyszłości ma być inny – pisze Ronald M. Hahn – może się to stać tylko dzięki przemianom społecznym, a nie dlatego, że samochody jeżdżą szybciej, lodówki lepiej chłodzią, a weekendowy wypad na Marsa przestał być utopią. Jednakże wszyscy ci autorzy [autorzy literatury SF – W.B.] ignorują przemiany społeczno-polityczne, czy to pod dyktandem swych wydawców, czy na skutek własnej skarlłowaciałej świadomości: w całej zachodniej masowej literaturze fantastycznonaukowej przyszłość jest wyłącznie następstwem postępu technicznego. Nie ma więc w zachodnioniemieckiej literaturze SF przyszłościowej alternatywy istniejącego systemu społeczno-politycznego, w tym kontekście opiewana wolność twórcza pisarzy jawi się jako wolność idei klas panujących, a więc niewolnictwo, twierdzili nawet co bardziej ortodoksyjni socjalistyczni krytycy w byłej NRD.

Ta sama grupa literaturoznawców wschodnioniemieckich podaje ze znamiennej dla siebie przesadą, choć nie bez racji, jako sztandarowy przykład kompleksowości ideologicznego oddziaływania na czytelnika, przemycaną jako światopoglądowy wzorzec „mieszanki faszystów, imperializmu, feudalizmu, ideologii panów niewolników i militarystów” wydawaną od 1961 r. przez Moewig-Verlag serię „Perry Rhodan” (powieści zeszytowe, kieszonkowe, powieści produkowane wyłącznie dla sieci specjalnych wypożyczalni, komiksy).

Jest to – jak huczy wydawca – „największa kosmiczna seria świata”. Jej ogólny nakład wynosił na początku lat 70. 60 mln(!) egzemplarzy. Początkowy czterdziestotysięczny jednorazowy nakład powieści zeszytovej wzrósł w przeciągu kilku lat do ponad 200 tys., co daje przeciętną tygodniową liczbę czytelników zbliżającą się

do miliona (85% to mężczyźni). W Republice Federalnej Niemiec istniało i istnieje do dziś ponad 500 Klubów Perry Rhodana zrzeszających jego miłośników. Przygodami bohatera kosmosu pasjonują się czytelnicy z 54 krajów świata.

Twórcy Perry Rhodana to *team* autorski (m.in. Karl-Herbert Scheer, Hanna Kneifel, H.G. Ewers i wspomniany już Walter Ernsting, ps. Clark Darlton) pracujący pod kierunkiem Scheera, który formułuje zazwyczaj krótkie *exposé* każdego nowego zeszytu „rozpisywane” następnie przez poszczególnych członków zespołu redakcyjnego.

Mimo iż seria Perry Rhodana stanowi standardowy przykład trywialnej *Science Fantasy*, gdzie jedyne prawdopodobieństwo jest prawdopodobieństwem kontekstualnym, dramaturgicznym i gdzie „twórcza” fantazja autorów wychodzi daleko poza to, co zbadane i dowiedzione, a często nawet (jeśli potrzeba) zwraca się przeciwko temu, animatorzy cyklu starają się za wszelką cenę zasugerować jego naukową podbudowę i powagę, a w każdym razie uniknąć wszelkich pomówień o brukowość. Zaczyna się to od tyle oficjalnie brzmiącej, co i nic nieznaczącej informacji umieszczanej w każdym zeszycie, że „Moewig-Verlag jest członkiem Organu Samokontroli Niemieckich Wydawnictw Zeszytowych”, kończy zaś na zaproszeniu do udziału w spotkaniach Klubów Perry Rhodana naukowców i profesorów uniwersyteckich.

Innym szwindlem jest sformułowana przez wydawców deklaracja intencji serii, która jakoby miała się zasadzać na idei pokoju i tolerancji; „Wszystkim zainteresowanym od początku chodziło o to, by stworzyć serię, która pokazałaby możliwość rozwoju ludzkości aż po dalszą przyszłość i byłaby jednocześnie rozrywką. Miała ona otwarcie i z ukrycia piętnować dzisiejsze niedomagania (...) i przeciwstawić im humanitarny astropolityczny model przyszłości. (...) Perry Rhodan stworzył dla swych czytelników i dla świata taki model przyszłości. (...) Perry Rhodan jest marzeniem o lepszym świecie, marzeniem, które może stać się rzeczywistością”.

„Perry Rhodan jest – twierdzi w innym miejscu wydawca – ucieleśnieniem idei, która – jeśli znajdzie wystarczająco dużo zwolenników – mogłaby dać wszechświatowi w darze trwały pokój”. Jako wstępne potwierdzenie tej tezy kilka tytułów: *Bitwa kosmiczna w sektorze Wega, Atak z niewidzialnej sfery, Agenci zniszczenia, Śmierć gwiazd, Tajna broń horror* i dwa krótkie cytaty z zeszytów o Perry Rhodanie: „Wówczas to nasze statki patrolowe natknęły się na obcą rasę. Były to istoty inteligentne, zupełnie nie przypominające człowieka, o tak odmiennej od naszej mentalności, że starcie z nimi nastąpiło z nieodwracalnością procesu natury [to rhodanowska tolerancja – W.B.]. Z charakterystyczną dla nas tamtymi czasy bezkompromisowością walczyliśmy dopóty, dopóki nie zniszczyliśmy lub nie uczyniliśmy niezamieszkalnym ostatniego z ich ojczystych światów”, i: „Gdybym tylko wiedział, jakbyśmy mogli ich przekonać o naszych pokojowych zamiarach – wydusił z siebie rozgoryczony Oro Masat. Tym – odpowiedział Art i powalił następnego przeciwnika”.

Poznajmy zatem bliżej Perry Rhodana i jego dzieje. Jest on byłym pilotem armii USA, który w czasie pierwszej amerykańskiej wyprawy na księżyc natyka się na srebrnym globie na rozbity statek rasy Arkonidów pochodzącej z gwiazdy odległej od Ziemi o 34 tys. lat świetlnych. Rhodan ratuje ocalałego z katastrofy naukowego szefa wyprawy Arkonidów i dzięki niemu wchodzi w posiadanie wiedzy, środków i energii przypisanych technice wyprzedzającej ziemską o dziesiątki tysięcy lat. Po powrocie na Ziemię zakłada na pustyni Gobi państwo zwane „Trzecią potęgą”, a w końcu jednoczy całą planetę nadając jej nazwę „Federacja Terrańska”. Sam staje na jej czele. Pokonawszy wrogów z kosmosu, staje się panem całego systemu słonecznego, a nawet wykracza poza jego granice. Odkrywa sztuczną planetę Wędrowiec, której twórca i władca zwany Nieśmiertelnym wielokrotnie przewyższa swą wiedzą i możliwościami nie tylko Rhodana, ale nawet Arkonidów. Od niego otrzymuje Perry Rhodan dar w postaci „regeneratora komórek”, zapewniający mu wieczne życie (a serii wydawniczej przedłużanie w nieskończoność). Z takiej to bazy startują w kierunku czytelnika wszystkie opowieści cyklu.

Conrad Schuhler, (bardzo) lewicowy zachodniemiecki politolog i pacyfista, odnajduje w powieściach o Perry Rhodanie potwierdzenie trzech tendencji późnego kapitalizmu: autorytarną strukturę systemu politycznego, militarno-agresywny imperializm oraz sprowadzanie rozwoju społecznego do problemu technologicznego. I chyba, przy całej świadomości typowej dla tej „opcji” jednostronności i kategoryczności sądów, nie myli się.

Imperium Solarne Perry Rhodana znajduje się w stanie „permanentnego zagrożenia pozagalaktycznego”. By móc skutecznie walczyć ze swymi pozaziemskimi wrogami, „spadkobierca uniwersum” musi zapewnić sobie całkowity spokój na macierzystej planecie. Potęga technologiczna, jaką dysponuje, pozwala mu osiągnąć monopol władzy, przeobraża się w dyktatora nie podlegającego żadnej kontroli, przy czym – jak zauważa C. Schuhler – Rhodan nie posiadał władzy, ponieważ jest wybrańcem, lecz jest wybrańcem, ponieważ posiada władzę. Fakt, że nikt na niego nie podnosi ręki, wynika z dwóch czynników: po pierwsze Rhodan działa przeciw (a jakże) dla dobra ludzkości (jak się za chwilę okaże, następna blaga), po drugie zaś ... niechby ktoś spróbował.

Absolutystycznemu panowaniu w Solarnym Imperium towarzyszy agresywna aktywność Rhodana wobec kosmosu. Wielu badaczy literatury wskazuje na jednoznacznie faszystowski lub w każdym razie faszyzujący trend opowiadań o Perry Rhodanie (m.in. R.M. Hahn, M. Nagl i oczywiście wspomniany już C. Schuhler). Pan Ziemi i kosmosu traktuje wszechświat jako potencjalną „przestrzeń życiową” dla swojej rasy, jego „parcie ku gwiazdom” (*Drang zu den Sternen*) ubrane jest w język pełnymi garściami czerpiący z faszystowskiego wokabularza: „W jego głosie słyhać było wzruszenie. Można było w nim wyczuć otwarty podziw dla tego kraju, lecz także zdecydowaną gotowość do walki o nową przestrzeń życiową” [*Lebensraum!* – W.B.].

Godzenie ekspansji militarnej z głosem idei pokojowej to – jak zobaczymy niebawem – wypisz wymaluj znany z niechlubnej przeszłości schemat, wszechobecny zresztą także w „programowej” nazistowskiej literaturze poświęconej II wojnie światowej, gdzie między innymi wyczytać można co następuje: „Zniszczenie – jeśli służy życiu – może być tak piękne jak najbardziej dumne tworzenie. Jest ono jeszcze bardziej majestatyczne, sprawia jeszcze większe wrażenie i zmusza nas w swej surowości do szacunku, jaki jesteśmy winni wszystkiemu, co wielkie” (J.M. Bauer, *Żurawie z Nogai*, Piper Verlag 1942).

Przybysze z innych planet to w serii Rhodana typowi zdegenerowani podludzie, chorzy(!), diaboliczni i krwiożerczy. Misją dziejową obywateli Terranii jest ich zniszczenie (dla dobra ludzkości!). Perry Rhodan nie tylko głosi wulgarny darwinizm społeczny, lecz sam przejmuje rolę pomocnej ręki przyrody: niszczy, bo jest silniejszy, a silniejszy musi przecież (znów „dla dobra” i zgodnie z odwiecznym prawem przyrody) zwyciężyć. Przynależność do „rasy panów” i świadomość tej przynależności stanowi, nawiasem mówiąc, dla szerokich rzesz mieszkańców Imperium następny hamulec wewnętrznych niepokoїв. Jakże tu blisko do cytowanej przez Manfreda Nagla „Tajnej mowy Hitlera do młodej kadry oficerskiej 30 maja 1942”: „Niezwykle doniosłe twierdzenie pewnego wielkiego filozofa wojskowości głosi, że walka, a tym samym wojna, jest matką wszechrzeczy. Kto rzuci okiem na przyrodę, znajdzie potwierdzenie tej tezy odnoszącej się nie tylko do wszystkich istot żyjących i do wszystkich zdarzeń, nie tylko na tej ziemi, lecz także daleko poza nią; cały wszechświat wydaje się być opanowany myślą o wiecznej selekcji, w wyniku której silniejszy zachowuje życie i prawo do życia, a słabszy ginie” [podkr. – W.B.].

Rzucmy wreszcie okiem na jedną z nie najbardziej może typowych, choć i tak symptomatycznych powieści kieszonkowych Clarka Darltona (W. Ernsting) pt. *Lot milionerów*. Oto trójka starców z grona najbogatszych ludzi Imperium postanowiła dotrzeć wbrew woli Rhodana na Wędrowca, by u jego władcy wyjednać sobie wieczne życie. Udaje im się uprowadzić statek kosmiczny, docierają do Wędrowca, a Nieśmiertelny zgadza się na zatrzymanie dla nich czasu na 62 lata pod warunkiem, że w momencie „zabiegu” nie będą mieli żadnych dodatkowych życzeń, gdyż te mogą im się spełnić z nawiązką. Jak łatwo przewidzieć, trójka milionerów zapragnęła nie tylko zatrzymania czasu, lecz także cofnięcia go o kilka lat. Tego, co nastąpiło, nikt się nie spodziewał: z każdym dniem stawali się coraz młodszy, a procesu tego nie sposób było zatrzymać. W końcu dowiedzieli się, że ich dodatkowe życzenia zostaną utysiąckrotnie, tzn. że jeśli ktoś zażyczył sobie odmłodzenia o trzy lata, ujmie mu się ich trzy tysiące. Najpierw oczywiście będą „cofnięci” do punktu zerowego, potem to pozbawione świadomości coś będzie czekało aż czas cofnie się o wymagane tysiące lat, następnie znów ruszy do przodu, by dotrzeć w końcu do punktu ponownych narodzin.

Gdy Perry Rhodan przybywa na Wędrowca, by – w swej nieprzebranej łasce – uratować nieszczęśników, są oni już małymi dziećmi. Nieśmiertelny nie godzi się

na zmianę decyzji, ziemską ekipa wraca więc bez nich na Ziemię. Kto sprzeciwił się woli Rhodana (z niewyjaśnionych bliżej powodów Rhodan przeciwny jest nieśmiertelności całego ludzkiego rodu, wieczne życie otrzymują oprócz niego tylko jego najbardziej zaufani współpracownicy), sprzeciwia się Nieśmiertelnemu, a kto występuje przeciw Bogu, musi zostać ukarany. Porządek ustanowiony przez Rhodana jest zatem porządkiem absolutnym, stałym i nienaruszalnym: jeśli wódz każe być śmiertelnym, trzeba umierać, jeśli każe zabijać, trzeba pozbawiać życia.

I tu schodzą się drogi powieści kryminalnej i tego typu opowieści *science fiction*: w obu przypadkach świat przedstawiony ma oderwać czytelnika od codziennych stresów, konfliktów i rozmyślań, tyle że powieść kryminalna pomyślana jest jednocześnie jako rodzaj wentylu bezpieczeństwa, przez który mogą ujść (w procesach identyfikacji lub projekcji) nagromadzone w przeżywanym świecie odruchy agresji, powieść fantastycznonaukowa zaś to apoteoza istniejącego stanu rzeczy i ostrzeżenie przed jakimkolwiek buntem lub pragnieniem zmiany. Tak więc, koniec końców w obu przypadkach chodzi o jedno: zachowanie *status quo* jako stanu idealnego, nie wymagającego żadnych zmian, żadnych ulepszeń.

Historyjki fantastycznonaukowe, czy jak kto chce powieści *fantasy*, czytują w znakomitej większości mężczyźni, „odpowiednią” lekturę dla kobiet stanowi natomiast grupa powieści miłosnych, określana ogólnym pojęciem powieści kobiecej z jej pododmianami: powieścią z wyższych sfer, lekarską, ojczyźnianą *etc. etc.* Rej wodzą tu następczynie Eugenie Marlitt, „obowiązkowa” na tej liście Hedwig Courths-Mahler, ale także Marie Luise Fischer, Leni Behrendt, Vicky Baum oraz tysiące bezimiennych niemalże autorów (autorek) powieści zeszytowych. Najważniejsze wydawnictwa to Mister-Verlag, Heyne-Verlag i Bastei-Verlag.

Walter Nutz klasyfikuje trzy główne cechy powieści dla kobiet: 1) figury, miejsca, akcje i język świata przedstawionego konstruowane są w konwencji czarno-białej, 2) figury stanowią typy, 3) opisy i prezentacje stałych „przeciętnych wyobrażeń przestrzegają dokładnie określonych szablonów”. W świecie takim zło jest zatem złem absolutnym, dobro dobrem najczystszy (zawsze zwycięża), antagonistką jasnowłosej i niebieskookiej (!) skromnej, prostej dziewczyny jest demoniczna i wyzywająca ruda, a schematy zachowań obu są przewidywalne i dopasowane do przeciętnych wyobrażeń czytelniczki i nigdy nie przekraczają jej horyzontu oczekiwań. Günter Waldmann twierdzi w swej „semiotycznej analizie modelowej” powieści kobiecej, że osoby przedstawionego w niej świata to całkowicie sztuczne, według określonych wzorców sporządzone figury, zbiór znaków, które nie „są”, lecz „znaczą”.

W takiej miłosnej powieści nie ma miejsca na miłość, lub dokładniej: miłość jest wyłącznie sprawą wewnętrznej głębi, nieskażonym erotyką, czystym uczuciem. „Z pośród niezliczonych egzemplarzy tego typu powieści – twierdzi Nutz – trudno byłoby wyłuskać opowieść, gdzie erotyka nie jest sterylna jak wata opatrunkowa”. Taka miłość „wyje z nudów” – dopowie w innym miejscu.

Przytoczmy cytowaną przez wielu literaturoznawców (m.in. u nas przez Michała Misiornego) wypowiedź redaktora naczelnego jednego z zachodnioniemieckich wydawnictw produkujących powieści kobiece: „Publikujemy sześć różnych serii powieści kobiecych, opartych na trzech zasadniczych typach: 1) dramat przeznaczenia (*Schicksalsdrama*), toczący się w środowisku arystokratycznym (w wariacie bogaty hrabia i prosta „służebnica”), 2) współczesna powieść „ze-szytowa” (*Hefroman*), rozgrywająca się w środowisku milionerów (w wariacie: skromna sekretarka i wybitny chirurg, menedżer, artysta), 3) powieść regionalna, „ojczyzniana” (*Heimatroman*), w wariacie: student kocha pasterkę, ona zaś została przyrzeczona kłusownikowi).

Styl powinien być „miękki” i wzruszający („Przymiotnik jest duszą stylu powieści dla kobiet”, twierdzi Nutz), akcja prosta, linearna, nie wymagająca od czytelnika zbyt dużego wysiłku umysłowego.

Nieodzwony jest *happy end*. Mimo iż wszystkie tego typu powieści powielają pewne schematy bajkowe, powinny na tyle pozostawać w zgodzie z realiami, by zachować wiarygodność. Zgadzać się muszą zwłaszcza te okoliczności, które każdy może sprawdzić (np. topografia), bowiem w przeciwnym wypadku czytelnicy odrzucają powieść jako kiczowatą. Kicz znaczy dla nich tyle co nieprawdziwe, niewiarygodne.

W obliczu koniecznego *happy endu* dwa pierwsze, najbardziej rozpowszechnione typy sugerują i w literackiej praktyce ilustrują możliwość awansu społecznego jako wyniku (czy możliwości) istnienia nieantagonistycznego „społeczeństwa partnerów” (*Partnergesellschaft*) lub jego następnego stadium – „społeczeństwa uformowanego” (*die formierte Gesellschaft*), gdzie nie istnieją przeciwstawne interesy klas społecznych, a bariery pochodzenia i posiadania należą do przeszłości.

Dorothee Bayer nie waha się nawet, nawiązując do znanej pracy Maxa Luthi’ego, przeprowadzać porównań wprost między baśnią a trywialną powieścią kobiecą, bo przecież powieść taka jest – podobnie jak baśnie – „miłosną historią z przeszkodami, znajdującą swe ujście w ostatecznym połączeniu się pary”.

A oto i przykład takiej pięknej baśni o Kopciuszku i zakochanym księciu. Nina Weinert, powabna, atrakcyjna dziewczyna, ubóstwia młodego pianistę o światowej sławie, Thorstena May’a. Jako dama do towarzystwa przybywa na zamek „Garden”, gdzie dowiaduje się, że syn pana domu, graf Thorsten von Garden to uwielbiany przez nią artysta. Wkrótce fascynacja zamienia się w miłość. Jednakże los rzuca im kłody pod nogi: stara zasada rodowa głosi, że zamek „Garden” może odziedziczyć tylko ten, kto poślubi kobietę równego sobie stanu. By nie unieszczęśliwić swego wybranka, Nina wyrzeka się swej miłości i ucieka do ojcowisko do niej na-stawionego starego barona von Barnberga, który kiedyś zapragnął zawrzeć z nią znajomość, gdyż przypominała mu bardzo kogoś, kogo kiedyś kochał. Niebawem okazuje się, że Nina jest jego nieślubną córką i baron adoptuje ją. Thorsten poddaje się tymczasem woli rodziców i zgadza się poślubić hrabiankę Rheidt. Kilka dni przed ślubem spotyka w Bernie, gdzie właśnie koncertuje, Ninę, obecnie baronównę

von Bamberg, która w trakcie swej podróży zatrzymuje się w tym samym hotelu. Nie rozstaną się już nigdy (Michaela Hansen, *Zanuć mi pieśń miłości. W zamku rozbrzmiewa pieśń przeznaczenia*, Marken Verlag Köln).

By uzyskać szerszy punkt odniesienia do późniejszych uogólnień, naszkicujmy przebieg akcji jeszcze jednej „powieści kobiecej”: Marion jest osiemnastoletnią mieszkanką Berlina. Mieszka z matką w skromnych warunkach, które są dla niej trudne do zniesienia. Nieoczekiwanie pojawia się w Berlinie jej ojciec, który – opuściwszy uprzednio rodzinę – dorobił się znacznego majątku i mieszka w Paryżu. Po krótkiej rozterce Marion rezygnuje z „kariery” stenotypistki i ze swej miłości do ubogiego malarza Marka, opuszcza matkę i udaje się z ojcem do Paryża. Tam wkracza w wielki świat, bywa w kasynach gry Monte Carlo i w Cannes. Przeistacza się w światową damę. Wkrótce wzbudza zainteresowanie brazylijskiego multimilionera de Valle, który roztacza przed nią perspektywę luksusowego życia. Marion zaręcza się z nim, lecz niebawem następuje brutalne przerwanie idylli: okazuje się, że jej ojciec jest poszukiwanym w wielu krajach przestępcą (stąd jego majątek), de Valle natomiast demaskuje się jako łotr i lubieżnik (poprzednio czterokrotnie żonaty, krótko przed planowanym ślubem zdradza Marion z francuską aktorką filmową). Wielki świat okazuje się skorumpowany, amoralny i bezwzględny. Marion wraca do Marka, do skromnego życia i znajduje swe szczęście (Robert Pilchowski, *Nie umiem być wielką damą*, „Constanze” nr 8-16/1960).

Relacje zachodzące między autorem a czytelnikiem powieści trywialnej są wielowarstwowe, skomplikowane i co najważniejsze obustronne. Horyzont oczekiwania czytelnika, do którego autor dopasowuje swe utwory, został bowiem pośrednio ukształtowany także przy jego udziale. Z jednej strony więc utwór nagina się do wymagań i wyobrażeń odbiorcy, z drugiej zaś kształtuje te wymagania i narzuca wyobrażenia. Autor staje się twórcą „ról czytelnicznych”. „Dzieje się to w ten sposób – pisze Günter Waldmann – że określona, wpisana w tekst, konstrukcja świata powieści ‘sugerowana’ jest określona rola czytelnicza, którą przejmuje czytelniczka w procesie recepcji i z poziomu której ogarnia akcję powieści”.

Spróbujmy wydobyć tę zaprojektowaną w obu przytoczonych powieściach rolę czytelniczą. Decydujący jest punkt końcowy obu czytań: bohaterki osiągają szczęście. W przypadku Niny jednak jest to szczęście, którego z głębi duszy pragnęła, u Marion zaś szczęście pierwotnie nie chciane, do którego dopiero musiała „dorosnąć”. Jedna osiągnęła je, rezygnując ze zdobycia go za wszelką cenę (na zasadzie: „wiem, co by znaczyła dla Thorstena utrata rodzowego zamku”), druga zaś rezygnując z zewnętrznego blichtru i brudu życia w tzw. wielkim świecie. Rezygnacja Marion jest poddaniem się losowi, który wyznaczył jej życie skromne i uczciwe, awans społeczny Niny jest nagrodą losu za rezygnację ze szczęścia za wszelką cenę.

Jak wykazała analiza Waltera Hollsteina, typowa droga bohaterki trywialnej powieści dla kobiet nie wychodzi poza schemat: brak szczęścia – droga do szczęścia – szczęście, wreszcie punkt kulminacyjny – zejście z parnasu i przystosowanie się.

Dodajmy jednak, że owo przystosowanie się jest dla figur dramatu nowym pułapem: świadomym, dojrzałym szczęściem. Przekroczenie społecznych barier i osiągnięcie wyższego szczebla w społecznej hierarchii udało się w 96 przeanalizowanych przez Hollsteina powieściach tylko czterem spośród 768 pierwszoplanowych postaci! Ale nawet jeśli – jak w przypadku Niny – taki awans społeczny ma miejsce, to jest to, powtórzmy, nagroda losu, jaka przypada w udziale tylko tym, którzy potrafią zrezygnować z własnych ambicji i pragnień w imię zastanego porządku.

Przed czytelnikiem roztacza się więc obraz idealnego, bajkowego, niewzruszalnego świata rządzonego przez transcendentne siły (Bóg, los, przeznaczenie) i ich włodarzy na Ziemi (mocarze systemu społeczno-politycznego). Siły te nagradzają dobro, karzą zło, rozwiązują wszelkie konflikty i dają szczęście w nagrodę. By osiągnąć pełnię człowieczeństwa, a tym samym dojrzałego szczęścia wystarczy pokochać to, co jest. Miłość zatem, kierująca poczynaniami bohaterów powieści dla kobiet, jest tu induktorem miłości do istniejącego stanu rzeczy.

Przejdźmy do kolejnego poletka literatury trywialnej, powieści, gdzie trudno by szukać miłości, trywialnej literatury o wojnie z jej poczem sztandarowym, osławionymi zeszytami lub powieściami żołnierskimi (*Landser-Hefte*, *Landser-Romane*).

Takie wydawnictwa jak Pabel-Verlag, Hestia-Verlag czy Lichtenberg-Verlag, ale także Heyne, a nawet Fischer i Kindler rzuciły rokrocznie na rynek idące w setki tysięcy nakłady powieści o II wojnie światowej, a nie są to – jak łatwo zgadnąć utwory autorów rangi Heinricha Bölla czy Hansa Wernera Richtera. Samych zeszytów żołnierskich ukazywało się co roku ponad 20 mln (sam Pabel-Verlag produkował miesięcznie 500 tys. egzemplarzy).

O ile w „literaturze wysokiej”, zauważa Klaus Ziermann (NRD), z trudem przychodzi znalezienie powieści politycznej, o tyle w trywialnej literaturze żołnierskiej nie ma chyba żadnego politycznie nośnego tematu, który nie znalazłby „twórczego przełożenia” autorów takich, jak choćby Josef Martin Bauer, twórca „prototypowej” powieści *Gdzie nogi poniosą*, Heinz Günther Konsalik i czy cała plejada pomniejszych (np. H. Böhme, A. Engermann, W. Ott, W. W. Parth, H. Reinecker, H. Scholz i setki innych).

Trywialne powieści wojenne były dla K. Ziermanna, którego przywołuję z całą świadomością jego ówczesnej pozycji polityczno-historycznej, prawdziwą współczesną literaturą polityczną w Republice Federalnej. To, co Franz Josef Strauss uprawiał na niwie polityki, to samo oferował Konsalik za pośrednictwem świata swych powieści. K. Ziermann przytacza zresztą przykład na ten, według jego mniemania, swoisty „podział pracy”. Oto w roku 1966 bitny Bawarczyk publikuje książkę pt. *Projekt dla Europy (Entwurf für Europa)*, gdzie jako oficjalną koncepcję formułuje tezę, którą Konsalik skonkretyzował już 10 lat wcześniej: „Naszym obowiązkiem jest myśleć nie regionalnie, lecz geopolitycznie! Narody są tylko następstwem geograficznie zdeterminowanych sił. Niemcy są sercem Europy i tak, jak każde rozprzestrzenianie się postępuje od środka (...) tak my, Niemcy, mamy

geopolityczne prawo rozprzestrzeniać się we wszystkich kierunkach, jeśli sytuacja tego wymaga”.

Najbardziej znanymi cechami typowej powieści żołnierskiej jest zakamufLOWANE szerzenie ideologii, ostrożnie formułując, faszystoidalnej (rasizm, szowinizm, gloryfikacja wojny) i próba rehabilitacji lub negowania wszelkiej wojennej winy (zwłaszcza szeregowych) żołnierzy niemieckich. „Jest to literatura”, twierdzi Günther Cwojdrak (znów NRD, ale był to wówczas smaczny ideologiczny kąsek), w której pokryty nowym lakierem faszyzm dopasował się do bońskiego państwa klerykalnego i do cudu gospodarczego. Jeśli jednak zeszkrobać nieco tego nowego lakieru, wзира spod niego stara brunatna farba”.

Ten nowy lakier to wplecione w akcje, zaserwowane niejako na marginesie i sprzeczne z ogólną koncepcją utworów deklaratywne uwagi o okrutności wojny, humanitaryzmie i pokoju oraz deklaracje wydawców i samych pisarzy.

Jedna z najgłośniejszych powieści Kosalika *Serce 6. Armii* poprzedza na skrzydełku okładki wyznanie autora, deklarującego jego troskę o poległych żołnierzy radzieckich, których – jak nigdzie w powieściach (!) – stawia na równi z nieszczęśliwym, nienawidzącym wojny żołnierzem armii hitlerowskiej: „Jeśli mimo ogromu książek o Stalingradzie zdecydowałem się opisać naznaczoną losem [! – W. B.] walkę o to miasto i śmierć setek tysięcy mężczyzn, Niemców i Rosjan, to stało się to tylko dlatego, że Stalingrad nie jest tu widziany z perspektywy członka Sztabu Generalnego, lecz oczami cierpiącego i głodnego żołnierza, który zaszył się w stepach albo w morzu ruin Stalingradu, był rozrywany na strzępy albo tracił zmysły – niemiecki landser i radziecki czerwonooarmista”.

Powieść zamyka pasaż, będący odpowiedzią na pytanie, czy Stalingrad będzie nauczka: „Należy się obawiać, że odpowiedź ta będzie fałszywa, jak to zawsze bywa, gdy zaczyna się mylić żalozne zdychanie wśród śniegów z bohaterską śmiercią”.

Albo ktoś to zdanie Kosalikowi dopisał (część krytyki niemieckiej kwestionowała fizyczne istnienie Kosalika, podejrzewając działanie „*teamu* piszącego”, wymieniani byli m.in. „właściwy” Kosalik, czyli Heinz Günther oraz Günther Hein i Benno von Marroth.), albo jest ono bowiem samooskarżeniem: takie pomyłki nie tylko mu się przecież zdarzają, lecz są u niego niejako programowe.

Heinz Günther Kosalik – jako kliniczny wręcz przypadek – może posłużyć do operacji na konkretnym tekście literackim, przy czym nie będzie nim ani osławiony *Lekarz spod Stalingradu*, ani wspomniane tu już *Serce 6. Armii*, lecz wydana w 1961 r. przez Hestia-Verlag powieść *Ostatni wilk karpacki*.

Jest rok 1944. Po rozbiciu armii hitlerowskiej i miejscowych faszystów Armia Czerwona wkracza do Rumunii. Czterem młodym żołnierzom niemieckim udaje się zbiec w góry. Jeden z nich, osiemnastoletni Michael Peters jest ranny w nogę. Przypadkowo spotkana w lesie dziewczyna, Sonja, sprowadza pomoc. W czasie dalszej wędrówki Niemcy natykają się w lesie na Verę Mocanu, która także – jako członkini Zielonych Koszul, rumuńskiej organizacji faszystowskiej – zbiegła przed Rosjanami. Zimowa kryjówka uciekinierów zostaje jednakże wykryta przez Cygana

Stephana Mormetha, który służy w Milicji Ludowej, i otoczona. Aresztowania unikają tylko Vera i Michael, których akurat nie było w kryjówce. Michael zakochuje się w Verze, ale ta dąży tylko do jednego: chce połączyć się z działającymi jeszcze w górach niedobitkami rumuńskich faszystowskich partyzantów, co jej się w końcu udaje. Gdy dowódca oddziału chce wysłać Michaela na pewną śmierć, Vera ostrzega go i umożliwia mu ucieczkę, sama jednak zostaje w obozie, kocha bowiem nie komunistyczną Rumunię, lecz dowódcę oddziału. Długa wędrówka przywodzi w końcu wyczerpanego Michaela z powrotem w okolice, gdzie mieszka Sonja i stary lekarz. W pobliżu wioski (Michael nie wie, że mieszkają tam ludzie, którzy raz już mu pomogli) młody Niemiec zostaje napadnięty przez wilki. Z opresji ratuje go niedorozwinięty niemowa, który – jak się później okaże – jest również zbiegiem z armii hitlerowskiej. Paul Herbert, bo tak nazywa się rzekomy niemowa, najął się do pracy jako pastuch, odwracając swym kalectwem wszelkie podejrzenia organów bezpieczeństwa. Ranny w walce z wilkiem Michael wymaga stałej opieki. Michael ukrywa się w wiosce przez dziesięć (!) lat, kochając się w i z Sonją, ale w końcu zostaje wykryty. Nie pomaga nawet (niechciane) zabójstwo demaskatora. Michael zostaje „tylko” odesłany do obozu ciężkiej pracy i po krótkim czasie uwolniony (nie udowodniono mu zabójstwa). Żeni się z Sonją i razem z nią wyjeżdża z Niemiec.

Nie jest, jak widać, *Ostatni wilk karpacki* powieścią wojenną, ale na pewno żołnierską i na wskroś polityczną. Spójrzmy na wstępie na przedstawicieli trzech narodowości reprezentowanych w powieści: Rosjan, Niemców i Rumunów.

Wszecchobecne uczucie wobec armii radzieckiej, i to zarówno ze strony Niemców, jak i Rumunów to strach. Czwórka zbiegów nie chce się poddać, bo pewna jest swego dalszego losu. Obawia się, że Rosjanie zachowają się tak „jak tamci żołnierze [też radzieccy – W.B.] na drodze do Comanesti, którzy tak długo strzelali do podniesionych rąk, aż zmietli odrobinę zebrzącego o łaskę życia”. Na pytanie Michaela, co się stało z jego aresztowanymi kolegami podaje odpowiedź: „zostali przekazani Rosjanom, a w takich wypadkach nigdy nie wiadomo, co im się mogło przytrafić”. I rzeczywiście, strach ten jest „uzasadniony”: Rosjanie strzelają w czasie przesłuchań do aresztowanych, torturują, eskorta więźniów bije kolbami gdzie popadnie (i to dziesięć lat po zakończeniu wojny!), obozy pracy są obozami śmierci i głodu, pragnienia i wyczerpania (jeden z radzieckich żołnierzy sądzi u Konsalika, że jego dowódcę trzeba leczyć, bo nagle po latach każe więźniom pracującym w kamieniołomach wydawać trzy razy dziennie kawę), w ich prowizorycznych koszarach śmierdzi jak w gorzelnii, bo przecież Rosjanie zapijają się na śmierć, a w ogóle to „im płacą za to, żeby wierzyli w to, co mówią”.

Jakże inny jest obraz Michaela (wysoki blondyn o delikatnej twarzy!) i jego kolegów. Jeden z nich wzdraga się uderzyć ranną Verę, by ją ogłuszyć na czas wyjmowania kuli z rany, Niemcy płaczą będąc zmuszani zabijać (Paul Herberg zabija Cygana Marmetha, gdyż ten odkrył jego pozorowane kalectwo), sam Michael, zaś w walce na noże z człowiekiem, który go zdemaskował, nie wykorzystuje nadarzającej się w czasie szamotaniny okazji, by uderzyć od tyłu.

Nic dziwnego, że także Rumuni nienawidzą Rosjan i kochają Niemców. Począwszy od Żelaznej Gwardii, której celem jest „bezlitosna walka przeciw bolszewizmowi i przeciw sowieckim oswobodzicielom, którzy zaczęli traktować Rumunię jak swą własność”, skończywszy zaś na niechętnych komunizmowi chłopach, którym nie podoba się chroniona przez Rosjan „wolność”, manifestująca się w setkach więźniów politycznych i przemowach w rodzaju: „Wszyscy jesteście braćmi, towarzysze! Jutro przybywa do wioski kompania wojska. Niech żyje przyjaźń”. Rumunów w ogóle trudno będzie wychować w komunistycznym duchu, prowadzący kursy upolityczniające dla chłopów komunista zabrania zadawania pytań, gdy kiedyś ktoś z sali chce wiedzieć, „czy w perspektywie myśli się o hodowli czerwonych krów?”

Niemcy urastają w tym kontekście do roli, jaką wszelkimi możliwymi sposobami faszystowskiej propagandy próbowano im od 1933 r. wpoić: do roli nosicieli kultury (*Kulturträger*), dobrobytu i wolności.

W swej innej powieści każe Kosalik zbrodniarzowi wojennemu, byłemu lekarzowi SS stać się piewą idei wolności i humanitaryzmu, który wolałby raczej zginąć niż przyznać się do „bolszewickiego systemu gwałtu, pozbawiania praw, kolektywizacji duszy i gardzenia wszystkimi przejawami godności ludzkiej”. „Równie dobrze – komentuje to nie bez racji, choć jak zwykle ze swoistą, także ideologiczną szarżą wspomniany już G. Cwojdrak – mógłby Kosalik wystąpić o pośmiertne przyznanie pokojowej nagrody Nobla Heinrichowi Himmlerowi”.

Wojna jest w powieściach Kosalika i jemu podobnych mistycznym nieszczęściem, aczkolwiek nieszczęście to polega głównie na tym, że chodzi tu o wojnę przegraną, gdyż w olbrzymiej większości publikacji tego lotu jest ona – w taki czy inny sposób – gloryfikowana. Herbert Schlinker (tym razem RFN) wykazał, że w czasie od 1955 do 1965 r. weszło na ekrany kin zachodniemieckich 9 filmów antywojennych, filmów gloryfikujących wojnę pojawiło się w tym okresie ... 585 (ponieważ w powieściach żołnierskich Niemcy jawią się zawsze jako „kraj rodzinny”, „ojczyzna” itd. gloryfikuje się tu pośrednio także aktualny system władzy).

Pytanie o przyczyny wojny pozostaje zawsze bez odpowiedzi, chyba że uznać za taką „kłatwę Bożą” lub zaakceptować – jak w *Ostatnim wilku karpackim* – pogląd, że jest ona dana człowiekowi, a zatem zniknie dopiero z jego samego zagładą: „Dlaczego właściwie doszło do wojny? Pytanie, które narodziło się wraz z człowiekiem i które przestanie istnieć dopiero wówczas, gdy człowiek rozszarpie sam siebie”.

Jeśli już, według Kosalika i jemu podobnych, w ogóle można kogoś winić za wojnę, to na pewno nie prostego żołnierza, który szedł, bo musiał. Michael też jest winny „tylko dlatego, że nosił mundur, którego nie chciał i mówił językiem, w który się urodził”, czyli jest w gruncie rzeczy niewinny. Nie zapominajmy, że problem winy pojawił się dopiero w chwili klęski, wówczas już „nikt nie chciał”.

Problem winy nie istniał zaś, bo i niby dlaczego, w powieściach żołnierskich wydawanych na początku lat 40., kiedy to armie hitlerowskie nieprzerwanie parły

naprzód. Pouczającym przykładem w tym względzie są (wy)twory wspomnianego tu już autora *Tam gdzie nogi poniosą*² (*So weit die Füße tragen*, 46 wydanie – !!! – 1998), utworu określanego jako „propagandowa książka przeciwko Rosji”, Jasefa Martina Bauera, które ukazały się w czasie, gdy najmniejsza myśl o klęsce oznaczała zdradę. Centralne wydawnictwo NSDAP (Eher-Verlag, München) opublikowało wówczas (1943) jego utworek (75 stron) *Na Ukrainie pod znakiem szarotki* (*Unterm Edelweiss in der Ukraine. Eine Gebirgs-Division im Kampf gegen Sowjet-Russland*, hrsg. im Auftrag d. Generalkommandos v. Egid Gehring), które poprzedzone jest „słowem wstępnym” wysokiego oficera armii faszystowskiej. We wstępie tym czytamy: „Sensem i celem tej książki jest przekazanie potomności walki i zwycięstwa w wyprawie przeciwko Rosji Sowieckiej. Chodzi tu przecież o najcięższą, najkrwawszą, ale także najbardziej chwalebłą wyprawę tej wojny”. Zrzucanie z siebie przez żołnierza Konsalika winy i przypisywanie jej wyższym i najwyższym wodzom hitlerowskich Niemiec jest w tym kontekście nie buntem przeciw wojnie w ogóle, lecz przeciw wojnie przegranej.

Milionowe nakłady literatury brukowej w Republice Federalnej Niemiec dokumentowały natomiast inną, wygraną wojnę: wojnę z czytelnikiem. Była to zresztą wojna szczególna, gdzie pokonany chciał przegrać, jego porażka bowiem nie tkwiła w tym, że bierze do ręki szmatławą kryminał, opowiadkę niby *science fiction*, powieść dla kobiet czy zeszyt żołnierski, lecz że tego autentycznie pragnie.

Siegfried Kracauer zagląda za kulisy tych sukcesów wydawniczych i pisze: „Wielkie powodzenie książki jest znakiem udanego eksperymentu socjologicznego, dowodem na to, że znów powiodło się wymieszanie elementów w ten sposób, że odpowiadają smakowi anonimowej masy czytelników. Wyjaśnienia takiego sukcesu szukać należy tylko w sferze potrzeb tych mas (...) a nie w samej istocie dzieła, a jeśli, to tylko w takim zakresie, w jakim to dzieło zaspokaja owe potrzeby”.

Sprowadzając sprawę dopasowywania się literatury niskiego lotu do czytelnicznych potrzeb, S. Kracauer upraszcza sprawę, przyjmując bowiem, że potrzeby te

² Jedyne odstępstwo od „programowego” tu antyprzypisowania, ale warte chyba tego zabiegu. Oto aktualny (2007) opis z oferty jednego z niemieckich antykwariatów dotycząca 46. wydania tej powieści (wydanie 49. ukazało się w roku 2004!). „Najwspanialsza powieść przygodowa współczesnej literatury niemieckiej, wstrząsająca relacja wędrowki, ucieczki z najdalszego wschodu Syberii na Zachód. To, co tu opisano, przekracza wszelkie nasze wyobrażenia o cierpieniu. To oparty na faktach raport człowieka, który zbiegł z niewoli na Syberii i przez trzy lata (14 208 kilometrów) na piechotę podąża do domu. Gdy w roku 1955 dziennikarz Josef Martin Bauer opublikował w formie książkowej autentyczne przeżycia żołnierza Clemensa Forella, tenże wolał pozostać anonimowy. Publikacja ta wywołała gwałtowne reakcje nie tylko ze względu na sprawę trzymanyh w niewoli żołnierzy niemieckich. Po dziś dzień historia Forella, który po powrocie do ojczyzny ze względu na swoją pracę z ołowiem nie rozróżnia kolorów [??? – W.B.] i któremu pozostały nie tylko blizny fizyczne, ale i duchowe, pragnie tylko łaski zapomnienia. Przywołując łaskę zapomnienia niechybnie przychodzi na myśl nasz tak przez nas unikany obrachunek z przeszłością. Mimo to odyseja ta stanowi do dziś fascynującą, wstrząsającą przygodą. Ucieczkę Forella charakteryzują strachy i zwierzęcy instynkt przeżycia. Ciągłe trafia na ludzi, którzy, którzy mu pomagają. Lekarz obozowy dr Stauffer, pasterze renów, złoczyńcy od prania brudnych pieniędzy, Jakuci, ratujący go przed wilkami, armeński Żyd i pies Willem. Na swej ciernistej drodze typizująco nazywany jest po prostu człowiekiem” (Lausitzer Buchversand, Drochow).

są odwieczne i stałe, choć i takie oczywiście istnieją: W 1776 r. (dwa lata po zapłakanym *Wertherze*) Joann Martin Miller publikuje w swoim czasie popularną powieść *Siegwart*, gdzie na 1179 stronach płacze się 553 razy, płaczą oczywiście nie tylko bohaterowie, lecz także „solidarni” czytelnicy, ich płaczu nie sposób jednak wyprowadzać – jak sądzi M. Greiner – z „wartości” immanentnych w stosunku do dzieła, lecz „z ciągłej ludzkiej gotowości do płaczu”.

W rzeczywistości potrzeby czytelnika są nie tylko uwzględniane, lecz także kształtowane. Wracając zatem do tezy o chęci sięgania po literaturę trywialną, trzeba by raczej powiedzieć, że czytelnik już chce po nią sięgać. Autorzy wyprodukowali sobie bowiem wprzód takiego czytelnika i ukształtowali jego horyzont oczekiwania. Dokonali tego, ucząc czytelnika rozszyfrowywania prostych systemów znaków i przyzwyczajając go do nich. Wykazuje to wyraźnie Joachim Bark opierając się na tezie Marksa (zawsze żywy!), że produkcja tworzy nie tylko produkt, lecz także sposób jego konsumpcji. J. Bark mówi tu konsekwentnie o „wyprodukowanym czytelniku” i pierwotnym kształtowaniu horyzontu oczekiwań, który – już uformowany – stanie się podstawą nieograniczonego rynku zbytu dla produktów, które go uwzględniają i poza niego nie wykraczają.

Ogólnie biorąc była zatem zachodnioniemiecka literatura trywialna instrumentem „pedagogiki” społecznej. Manipulowany czytelnik sprzedawany był tej literaturze, literaturze, nie ona jemu, jednocześnie sprzedawany był za jej sprawą istniejącemu systemowi społeczno-politycznemu.

„Nasze książki są dobre – powiedział jeden z bossów Moewig-Verlag – ponieważ się dobrze sprzedają”. Można by powiedzieć inaczej: Nasi czytelnicy są „dobrzy”, ponieważ dają sobie takie książki sprzedawać.

Faszyzującą *Rosyjską symfonię* Konsalika okrzyczał wydawca jako nowy „Cichy Don”. Nakłady tzw. wielkiej literatury w dawnej Republice Federalnej świadczą jednak o tym, że wielu wołało jednak sięgać po Szołochowa niż po *Serce 6. Armii*.

ABSTRACT

This is an essay in the criticism of ideology and deals with the so-called trivial literature (mass, popular, pulp fiction) in the Federal Republic of Germany before the reunification of Germany. The author brings to light the underlying indoctrination structures which (even) under the appearance of "rebellion" depict the world as good and unchangeable. He advances the thesis about a discrepancy between the declarative surface protest against some negative social phenomena (national stereotypes, authoritarian state, racism, etc.) and the actual though concealed consolidation of such mental clichés and prejudices of the mass reader is the author's main thesis. The caution not to overstep the "horizon of expectations", in other words attention to address the readers' needs had been preceded by a process of shaping those needs. Analysis of this type of manipulation makes it possible to formulate the thesis that the reader had been shaped, not to say "produced", by the authors of mass literature. It is not the readers who buy this literature, but paradoxically, it buys them. West German trivial literature is therefore an instrument of "social pedagogy". The manipulated reader was (is) sold to this literature and not the other way round, so the reader was (is) "sold" to a certain option of the socio-political system of that historical period.