

Literatura *bizarro* (*bizarro fiction*) — nurt prozy, gatunek oraz ruch artystyczny, których genezy oraz specyfiki upatrywać należy w postmodernistycznej predylekcji do przekraczania skostniałych kanonów sztuki (McHale 2012). Twórcy należący do środowiska *bizarro* określają swoją aktywność jako rezultat post-postmodernistycznych przemian, stanowczo sytuując się w awangardzie współczesnych zjawisk kulturowych (Nikiel 2013; Gibbs 2016; Arkenberg 2016; Mellick 2016). Literaturę *bizarro* charakteryzuje brutalizacja języka opisu, transgresywność i subwersywność podejmowanej problematyki, a także wpisywanie się w poetykę gatunków zmańczonych (Łebkowska 2001: 20).

Swoistość nurtu wyraziła się już w złożoności dyskusji środowiskowych, które kryły się za ukuciem jego nazwy (ang. *bizarre* — dziwaczny), satysfakcjonującej pod względem informacyjno-promocyjnym — i wskazującej zarazem na estetyczne uwarunkowania gatunku przy jednoczesnej atrakcyjności marketingowej. Używane początkowo określenie *weird lit* sugerowano zastąpić m.in. terminem *weird shit*, *Weird Wave* (oba proponowane przez Carltona Mellicka III), *The Literary Homeless*, *Nightmare Fiction*

czy *Razor Sausage* (ta nie została zaakceptowana z uwagi na ewentualne skojarzenia erotyczne i wynikający stąd asumpt, że nurt stać się może „literackim bastionem szowinizmu”; Nikiel 2013a: 95). Mimo skonkretyzowania artystycznych dążeń w jednej wspólnej nazwie wielu pisarzy związanych z nurtem *bizarro* na opisanie swojej twórczości używa wciąż odmiennych, niż ustalone, określeń, na przykład *irrealism*, *metrosexualism*, *brutality chronic*, *the horrible*, literatura tuningowa czy blenderowa (Nikiel 2013a: 96). Te próby zindywidualizowania się autorów w obrębie gatunku nie przeszkadzają im w identyfikowaniu się ze środowiskiem, zwłaszcza że ich utwory łączy charakterystyczna dla tego typu twórczości dążność do przelamywania reguł, wprowadzania akcentów humorystyczne i łączenia absurdu ze znamioną niejednoznacznością. Dziś nazwy tej używa się na opisanie zbioru zjawisk mających miejsce w obszarze spekulatywnej fikcji, w celu ugruntowania terminu jako marki obejmującej cały zbiór twórczych działań (Kelly 2016). Autorzy należący do środowiska *bizarro* określają swoją aktywność jako rezultat już post-postmodernistycznych przemian, stanowczo sytuując się w awangardzie współczesnych

zjawisk kulturowych (Nikiel 2013a, Nikiel 2013b, Gibbs 2016, Arkenberg 2016, Mellick 2016).

Literatura bizarro — mimo stosunkowo niedługiej obecności na kulturalnym firmamencie — stanowi bardzo rozpoznawalny sposób konstruowania twórczych komunikatów. Ich wyróżnikiem jest intencjonalne kontaminowanie rozmaitych konwencji, stylów, detali estetycznych (Newman 2016), niezwykle częste zestawianie elementy horroru, groteski, surrealizmu, efektów gore, turpizmu i humoru. W wielu kregach artystycznych i odbiorczych bizarro uchodzi za kultowy model twórczy z powodu zdystansowania wobec trywialności oraz z uwagi na skrupulatnie przestrzeganą konsekwencję w „sprzeciwianiu się wszelkim narzuconym (...) ograniczeniom” (Nikiel 2013a: 94) w myśl wolności diegetycznej, tematycznej i stylistycznej (Arkenberg 2016). Utwory tego typu charakteryzuje zatem subwersywne upodobanie do wychodzenia poza ugruntowane estetyczne nawyki czytelnice, egzemplifikowana przez konsekwentne zderzanie aspektów humorystycznych z tematami transgresywnymi, inkorporującymi niejednokrotnie m.in. skrajne przejawy przemocy czy obscena jako relewantne ogniwa narracji. Zadaniem struktury opartej na kontrastowości poszczególnych jej części składowych jest specyficzny sposób oddziaływania na odbiorczą percepcję poprzez zaspokajanie potrzeby obcowania z narracją wywołującą wrażenia niepokoju, odmiennego wszelako od percypowanych w zetknięciu z klasycznym horrorem lub fabułami gotyckiej proveniencji. Bizarro, przynależąc ściśle i jednocześnie wywodząc się z tendencji, które określić można mianem *slipstreamowych* (Wolfe 2011; Kelly i Kessel 2006), funkcjonuje na identycznych jak one zasadach, a zatem „może wyzyskiwać techniki metafikcyjne, by odsepa-

rować nas od zgodności z rzeczywistością, można w jej obrębie pisać opowieści od nowa, można mieszać rozmaite style czy gatunki. (...) Slipstreamu nie obowiązują żadne zasady, liczą się jedynie rezultaty” (Adams 2016).

Tym samym literatura bizarro konkretyzuje się częstokroć w postaci utworów przesiąkniętych motywami brutalnej przemocy czy perwersyjnej obsceny, występującej także w sferze erotycznej imaginacji. Zderzając inspiracje *science fiction*, horrorem oraz powieścią gotycką ze specyfiką humoru znamiennego dla komedii slapstickowych, a nawet produkcji animowanych, autorzy bizarro bardzo często osłabiają efekty estetyczne tych pierwszych (Nikiel 2013a: 105), preferując ekspozycję żartu czy absurdu w ramach strategii wzmocnienia konceptu, w którym „błażeństwo przekracza wszelkie możliwe granice” (Nikiel 2013a: 105). Predylekcja ta odsuwa prymarną w horrorze kompozycyjną dominantę lęko-twórczą (Olkusz 2010; Has-Tokarz 2011; Cooper 2010; Dixon 2010) na plan dalszy, zastępując ją imperatywem ironiczności, prześmiewczości czy igraszki, które czytelnika mają zdumieć i zaskoczyć. Owo przenikanie się rozmaitych czynników materii twórczej ma jednak niezaprzeczalnie istotne uzasadnienie i w związku z tym nie stanowiąc eksperymentalnej zabawy z formą, jest świadomym wyborem artystycznej realizacji. Carlton Mellick III sytuuje te działania w obszarze post-postmodernistycznych upodobań, podkreślając wszelako, że choć autorów bizarro nie charakteryzuje tendencja do nasycania treści walorami nadmiernie zintelektualizowanymi czy wprost wyrafinowanymi, rezultatami ich pracy są częstokroć utwory dopracowane w każdym detalu, nieprzypadkowo wiążące ze sobą określone wartości, pierwiastki czy style (Nikiel 2013a: 105). Taką dążność zauważa

też JoSelle Vanderhooft wskazując, że narracje bizarro są przemyślane (Vanderhooft 2016), a ich sednem jest kompilacja tak różnorodnych elementów, że wrażenie, jakie pozostawiają teksty bizarro opisać można jako „spotkanie Franza Kafki z Joem Bobem Briggssem, *Aliję w Krainie Czarów* w wersji dla dorosłych i japońską anime w reżyserii Davida Lyncha” (Vanderhooft 2016). Ten szczególny zwrot ku mnogości estetycznych rozwiązań i kategorii skutkuje utworami demontującymi tradycyjne wyobrażenia fabularne, motywiczne czy światotwórcze przy jednoczesnej próbie zaangażowania intelektualnego w multiplikującą się na poziomie estetycznym komunikat. W rezultacie czytelnik otrzymuje szansę „interpretacji, spojrzenia poza tekst i refleksji nad absurdalnością współczesnego świata” (Nikiel 2013a: 104), definiującą kolejną funkcję bizarro i sytuującą je bliżej satyry z uwagi na „spotęgowanie efektu krzywego zwierciadła” (Nikiel 2013a: 105). Wskazane uwarunkowania estetyczne determinują użycie krótkich form narracyjnych (opowiadań lub nowel) uzasadnione ograniczeniem czytelniczej potrzeby obcowania z absurdaliami (Nikiel 2013a: 101).

Mimo zatem przekraczania tabuizowanych obszarów, znamiennej prowokacyjności czy obrazoburczości, utwory z tego kręgu stanowią zapis aktywności o wysoce zintelektualizowanym charakterze. Cel ten autorzy osiągają za pomocą odwoływania się do irracjonalności, niecenzuralności, dosadności wypowiedzi lub obrazów, inspiracji „kreskówkowym” aparatem motywicznym lub fabularnym (Manifest Bizarro, punkt 4) bądź śmiałych odwołań o charakterze skatologicznym. Światotwórcze konstrukcje utworów bizarro odznaczają się onirycznością, kiczowatością, intencjonalnie amplifikowanymi zaburzeniami w planie logiczno-racjonalistycznym, ponieważ

determinantę kompozycyjną stanowiąc ma eksponowana w koncepcjach twórców przypadkowość.

Dyskurs, w jakim ukształtował się paradygmat bizarro, wskazuje jednak, że owa przypadkowość wiązania rozmaitych składników jest pozorna, skrywając o wiele bardziej skomplikowane założenia, dążenia czy dylematy artystyczne. Choć za przełomowy dla skonkretyzowania się specyfiki bizarro uznaje się rok 2005, to prekursorskie względem niego tendencje twórcze wskazać można w późnych latach dziewięćdziesiątych XX wieku w działalności grupy amerykańskich pisarzy zafascynowanych dziwnością, nieciągłym sposobem prowadzenia narracji literackiej (której odpowiednikiem były filmowe dzieła Davida Lyncha czy Tima Burtona), odwołujących się do kategorii wstrętu paradoksalnie wzmacnianego efektami humorystycznymi. Wśród autorów tych wymienić można D. Harlana Wilsona, Vincenta Sakowskiego, Paula Bradshawa czy Kevina L. Donihe (Nikiel 2013b: 99). Byli to wszelako pisarze niecieszący się zainteresowaniem wydawców, którzy okazywali ich twórczości raczej sceptycyzm niż entuzjazm. Takiego zdystansowania nie podzielali jednak najpierw twórcy zinów dedykowanych tego typu literaturze, a później także założyciele wydawnictw specjalizujących się w propagowaniu twórczości bizarro, tacy jak Raw Dog Screaming Press (na stronie którego znajduje się informacja, że publikacyjny eksperyment zainicjowało ukazujące się online czasopismo „The Dream People”, którego sukces zdeterminował po dwóch latach powołanie wydawnictwa o tradycyjnym charakterze) czy Afterbirth Books. Z kolei założone w 1999 roku przez Rose O’Keefe Eraserhead Press, określające się jako niezależny wydawca publikujący literaturę bizarro, uznawane jest za instytucję, która dała podwaliny do wyklarowania się nurtu.

Za fundamentalny dla ukształtowania się i dookreślenia specyfiki twórczości tego typu wskazuje się rok 2005 (Nikiel 2013a: 94), kiedy na blogu należącym do pisarza, Johna Edwarda Lawsons, ukazał się esej Kevina Dole’a 2 zatytułowany *So What the Fuck Is This All About?* Autor tekstu — sprzeciwiając się później określeniem go mianem manifestu artystycznego — w jednoznaczny sposób podjął próbę wskazania nowego trendu w obrębie literatury (Nikiel 2013a), co niezależnie od intencji kierujących Dołem stało się przyczynkiem do dysputy, czy istotnie pojawił się nowy narracyjny wariant. Podjęta ona została w środowisku twórców, „którzy identyfikowali się z opisywanym przez Dole’a zjawiskiem” (Nikiel 2013a: 94). Współpracowali oni z wydawnictwami Raw Dog Screaming Press, Afterbirth Books czy Eraserhead Press, pozostającymi na mainstreamowym marginesie, a ich estetyczne upodobania konkretyzowały się w postaci utworów kontaminujących różne elementy gatunkowe. Wątpliwość co do określenia tychże jednym mianem stała się immanentnym składnikiem dyskusji o zasadności klasyfikowania w ramach jednego gatunku. W ujęciu części debatujących skutkowało to bowiem utratą przez nich artystycznej tożsamości i indywidualności, w rezultacie ograniczając również swobodę kreatywną do ukonstytuowanych ram w planie formalnym i treściowym. Obawy te załagodził jednak ostatecznie Carlton Mellick III, wskazując, że zgoda na przynależność utworów do danego gatunku nie jest równoznaczna z postawą konformistyczną, ułatwia za to identyfikację zarówno twórcom, jak i czytelnikom (Nikiel 2013a: 94).

Aktywność środowiska bizarro zauważalna jest nie tylko w wymiarze wydawniczym, lecz także promocyjnym, stając się rozpoznawalnym elementem artystycznej

kampanii, mającej na celu podkreślenie ekscytingowości materiału literackiego oraz szczególności działań pozapisarskich. Ponieważ u podstaw konceptu bizarro leży potrzeba wyrażania skrajnego buntu, manifestująca się w formie izolacji od specyfiki taktyk głównonurtowych, przeto „sposoby (...) promocji wśród czytelników miały być jak najbardziej nieszablonowe” (Nikiel 2013a: 96). Trybuną akcji marketingowych stał się Internet, w którym obficie zaczęły pojawiać się strony poświęcone bizarro (za prekursorski wobec tych tendencji uznaje się portal Bizarro Central), profile na MySpace, grupy na Facebooku itp. Treści dotyczące gatunku bizarro powielane są na stronach zinów, portalach, wydawnictw oraz indywidualnych twórców w formie identycznego wyciągu z manifestu *The Bizarro Starter Kit: Orange* (punkt czwarty, *Defining bizarro*) deskrybującego cel istnienia tego typu literatury oraz najbardziej dystyngtywne jej cechy. Żeby wesprzeć akcję popularyzującą Mellick III założył również nieformalną „komórkę marketingową” (Nikiel 2013a: 96), The Avant Punk Army, będącą — wedle jego słów — „napędzonym fanami ulicznym teamem pomagającym w promocji gatunku bizarro oraz autorów” (Mellick 2016). W zamian za promocję pisarz oferuje pulę punktów umożliwiających otrzymanie darmowych egzemplarzy książek czy dostęp do edycji kolekcjonerskich.

Za najważniejszych twórców i aktywistów światowego bizarro uznaje się Carltona Mellicka III, Kevina L. Donihe, D. Harlanę Wilsona, Camerona Pierce’a, Steve’a Ayllette’a, Toma Bradley’a (właśc. Thomas Iver Bradley), Jeffa Burke’a, Edwarda Lee, Briana Keene’a czy Chrisa Genoa. Literatura bizarro doceniona została przez krytykę, czego egzemplifikacją były nominacje tego typu utworów do prestiżowych nagród branżowych, takich jak Philip K. Dick

Award, Bram Stoker Award czy Rhysling Award. W 2007 stworzono też specjalną nagrodę — Wonderland Book Award — którą przyznaje się podczas największego festiwalu bizarro (BizarroCon).

W Polsce zainteresowanie tego rodzaju twórczością jest stosunkowo niedawne, a jako datę inicjalną wskazać można rok 2011, kiedy ukazała się wydana w formie selfpublishingu antologia *Bizarro dla początkujących*. Wśród autorów wymienić można m.in. Kazimierza Kyrca Jr., Dawida Kaina, Krzysztofa T. Dąbrowskiego czy Adriana Miśtaka. W tym samym roku powstał portal „nie dobre literki”, określony przez założycieli mianem polskiego centrum bizarro, wokół którego skupione są działania polskich „bizarrystów”. Forma ich działalności jest zgodna z modelami wypracowanymi przez prekursorów nurtu, opierając się przede wszystkim na aktywnościach wydawniczych i promocyjnych. Animujący projekt Kain, Kyrca Jr., Marek Grzywacz, Dariusz Barczewski i Karol Miśka wspierają rozwój artystyczny twórców bizarro, wspomagając młodych autorów, publikując ich utwory online, a także tworząc i wydając kolejne antologie.

Z uwagi na niedługą obecność bizarro w kulturze, badania nad tym zjawiskiem są niemal nieobecne i raczej efemeryczne. Niemalony wpływ na taki stan rzeczy ma fakt, że nurt ten wciąż jeszcze pozostaje na etapie wykształcania się i reprezentuje go dopiero jedno pokolenie twórców.

BIBLIOGRAFIA

- Arkenberg Megan (2016), *An Interview with D. Harlan Wilson*, „Mirror Dance” [online] <http://www.mirrordancefantasy.com/2009/09/nonfiction.html> [dostęp: 12.09.2016]. – Broderick Damien (2000), *Transrealist Fiction. Writing in the Sleepstrim of Science*, Greenwood Press, Westport–London. – Carroll Noël (2004), *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przyłipiak, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk. – Dixon Wheeler Winston (2010), *A History of Horror*, Rutgers UP, New Brunswick–New Jersey–London. – Gibbs Michael (2016), *Interview with D. Harlan Wilson* [online] <http://www.fictionfactor.com/interviews/dharlanwilson.html> [dostęp: 12.08.2016]. – Has-Tokarz Anita (2011), *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Wydawnictwo UMCS, Lublin. – *Interview with D. Harlan Wilson* (2016), “Niteblade. Horror and Fantasy Magazine” [online] <http://niteblade.com/home/blog/2010/10/25/interview-with-d-harlan-wilson/> [dostęp: 12.08.2016]. – Kelly Alan (2016), *Between the click of the light & the start of the dream*, “3:AM Magazine” [online] <http://www.3ammagazine.com/3am/between-the-click-of-the-light-the-start-of-the-dream/> [dostęp: 17.11.2016]. – Kelly James Patrick, John Kessel (2006), *Slipstream, the Genre That Isn't* [w:] *Feeling Very Strange: The Slipstream Anthology*, red. J. Patrick Kelly, J. Kessel, Tachyon Publications, San Francisco. – Lee Thomas (2016), *Bizarro Fiction: Literature of The Weird*, “Fiction Writers Review” [online] <http://fictionwritersreview.com/shoptalk/bizarro-fiction-literature-of-the-weird/> [dostęp: 18.07.2016]. – McHale Brian (2012a), *Postmodernism and Experiment* [w:] *The Routledge Companion to Experimental Literature*, red. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Routledge–Londyn–NowyJork. – McHale Brian (2012b), *Powieść postmodernistyczna*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków. – Mellick II Carlton (2016), *Carlton Mellick III an Author of Bizarro Fiction* [online] <https://carltonmellick.com/faqs/> [dostęp: 10.08.2016]. – Newman N. Karen (2016), *Stabbed In Stanzas Feature Writer: D. Harlan Wilson*, “The Black Glove. Horror, Culture and Entertainment” [online] <http://the-black-glove.blogspot.com/2009/12/stabbed-in-stanzas-feature-writer-d.html> [dostęp: 12.09.2016]. – Nikiel Julia (2013a), *Bizarro:*

- „porąbany” gatunek literackiego outsidera [w:] *Inne bębny: różnice i niezgoda w literaturze i kulturze amerykańskiej*, red. E. Antoszek, K. Czerwiec-Dykiel, I. Kimak, Wydawnictwo UMCS, Lublin. – Nikiel Julia (2013b), *The Centrifugal Age: Literary Movements of Avant Pop, Slipstream and Bizarro* [w:] *Esthetic Experiments. Interdisciplinary Challenges in American Studies*, eds. E. Just, M. M. Wojtaszek, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne. – Olkusz Ksenia (2010), *Współczesność w zwierciadle horroru*, Wydawnictwo PWSZ, Racibórz. – Team Bizarro (2006), *The Bizarro Starter Kit: An Introduction to The Bizarro Genre*, Bizarro Books, Portland. – Vanderhooft, JoSelle (2008), “*The Bizarro Starter Kit*” Review, “The Pedestal Magazine”, nr 46 [online] <http://www.thepedestalmagazine.com/gallery.php?item=2877> [dostęp: 13.11.2016]. – Wolfe Gary K. (2011), *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*, Wesleyan UP, Middletown.

KSENIA OLKUSZ