

Bogdan Owczarek  
Uniwersytet Warszawski

## Narracyjność literatury popularnej

Literatura popularna może być ciekawym przedmiotem narratologii, która, jak wiadomo, zajmuje się praktykami opowiadania. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku nastąpiła wyraźna zmiana paradygmatu metodologicznego w narratologii. W miejsce gramatyczności opowiadania, dominantą badań stała się narracyjność. Chciałbym się zastanowić, co owo przewartościowanie odsłania w potocznej praktyce opowiadania i jakie strony literatury popularnej ujawnia na nowo.

Gerald Prince określa narracyjność ogólnie jako „zbiór cech charakterystycznych i wyróżniających opowiadanie od nieopowiadania”, dodając, iż jest to zespół „formalnych i kontekstualnych cech, sprawiających, że dany tekst jest mniej lub więcej tekstem narracyjnym”<sup>1</sup>. Pozostawiając na boku całą teoretyczną i metodologiczną stronę formuły narracyjności, spodziewam się, iż narracyjność wniesie nowe problemy do rozważań literatury popularnej, gdyż wiele wskazuje na to, że wysuwane w narratologii teoretyczne pytanie o opowiadalność, na terenie literatury popularnej staje się niemal problemem podstawowym. Ponadto problem narracyjności raz jeszcze stawia zagadnienie fabularności literatury popularnej, wreszcie staje się pilne pytanie, co narracyjność znaczy w wypadku literatury popularnej.

### I. Opowiadalność

Współczesna narratologia przyjmuje, że opowiadalność (tellability) jest własnością, która sprawia, że sytuacje lub zdarzenia są warte opowiedzenia<sup>2</sup>. Atrakcyjność opowiadania dla wielu badaczy kryje się w temacie, który przez organizację określonej sytuacji decyduje ostatecznie, czy dana historia warta jest opowieści. Dla Marie-Laure Ryan na przykład, opowiadalność przejawia się w niezwykłości opowiadania, która podsycza ciekawość czytelnika. Najogólniej, opowiadalność zdaje się być cechą odbioru utworu i wynikać z pewnych uwarunkowań kulturowych i społecznych. Tym niemniej, Ryan upatruje najważniejszego, niejako strukturalnego czynnika opowiadalności w złożoności i wielowymiarowości opowiadania. Przez złożoność opowiadania badaczka rozumie stopień komplikacji kompozycyjnej opowiadań postaci, wplecionych w główny tok opowiadania

---

<sup>1</sup> G. Prince, *Dictionary of Narratology. Revised Edition*. Lincoln and London 2003, s. 65.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 83.

narratora, rozmaitych opowieści wirtualnych, potencjalnych, tworzonych przez postaci, nie wpływających bezpośrednio na rozwój dominującego wątku opowiadania<sup>3</sup>.

W wywodzie badaczki znajdujemy pewien interesujący trop, który dla autorki nie ma zasadniczego znaczenia, a który moim zdaniem może wskazywać na ciekawą przesłankę nietematycznego rozumienia opowiadalności. Marie-Laure Ryan pisze: „dobra fabuła musi przedstawiać konflikt i próbować przynajmniej go rozwiązać”<sup>4</sup>. Ujawnia tym samym, niejako mimochodem, wewnętrzny, kompozycyjny czynnik kształtowania narracyjności opowiadania, wskazuje bowiem na konfliktowość fabuły jako nieodzowną cechę dobrego opowiadania.

Czynnik konfliktowości fabuły w tworzeniu napięcia i atrakcyjności utworu ujawnia się jeszcze bardziej w rozważaniach, dotyczących sposobów konstruowania intrygi. Pojęcie intrygi, zwłaszcza w pracach poświęconych dramaturgii i teatrowi, w sposób pełnowartościowy, jak się zdaje, zastąpiło koncepcję fabuły i opowiadalności w literaturoznawstwie. Wskazuje na to na przykład obszerna książka literaturoznawcy szwajcarskiego Petera von Matta o intrydze, która niedawno ukazała się po polsku<sup>5</sup>. Definiuje on intrygę następująco: „intryga to planowe, zorientowane na określony cel i konsekwentne udawanie ze szkodą dla drugiego i z korzyścią dla siebie. Wolno powiedzieć, że sposób udawania stanowi o specyfice danej intrygi”<sup>6</sup>.

W definicji intrygi zwraca przede wszystkim uwagę cecha planowości działania podmiotów i fundamentalność zasady rywalizacji i przeciwieństwa postaci w procesie przygotowywania intrygi. Peter von Matt pisząc o intrydze, zwraca większą uwagę na zasadę konstrukcji, niż na sens i charakter postaci. „Para przeciwieństw: uczciwa przemoc kontra fałszywy podstęp, bądź brutalna przemoc kontra godny człowieka podstęp stanowią stały element zarówno w dramaturgii intrygi, jak i w jej ocenie moralnej. Machiavelli omawia ten problem, posługując się symbolicznymi postaciami Iwa i lisa”<sup>7</sup>. Warto podkreślić, że konstrukcja przeciwieństw i ustanowienie antysymetrii między postaciami nie zależy już od charakteru sytuacji i charakteru biorących w niej udział postaci, ale przeciwnie, opozycja dobra i zła równie dobrze może wynikać z przeciwieństwa zorientowanych wobec siebie postaci.

W tym kontekście wydaje się, że możemy inaczej zinterpretować słynną zasadę Arystotelesa z *Poetyki* o „przemianie losu bohatera ze szczęścia w nieszczęście”, w której przeciwieństwo samo staje się motywem przemiany, a miarą całości utworu stają się przypadki „zawiązania” i „rozwiązania” intrygi.

Rozumienie intrygi przez Petera von Matta ma także swoją słabość, badacz ma wyraźną skłonność do mimetyzmu, bohaterowie intrygi podejmują działanie jakby naśladowali uczestników

---

<sup>3</sup> por. M. L. Ryan, *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington and Indianapolis 1991, s. 156.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 154.

<sup>5</sup> P. von Matt, *Intryga. Teoria i praktyka podstępu w literaturze*. Przeł. I. Sellmer, A. Żychliński. Warszawa 2009.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 37.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 73.

życia społecznego. Ale wystarczy odnieść intrygę utworu literackiego do planowego działania autora, który konstytuuje fabułę utworu, aby zrozumieć że ustanowione przeciwieństwa i konflikty postaci kształtują ogólną strategię opowiadania. Okazuje się wtedy, że opowiadalność jest do osiągnięcia, że nie rodzi się na zasadzie naśladowania ludzi i rzeczy, ale jest efektem konstrukcji utworu w planowym procesie kształtowania intrygi. Wysoka opowiadalność zdaje się wyróżniać literaturę popularną od innych praktyk literackich, ale jednocześnie przypomina o pisarzu jako właściwym twórcy utworu.

## II. Fabularność

Dominantą literatury popularnej jest tworzenie opowieści. Nie dziwi zatem wśród literaturoznawców, zajmujących się tym rodzajem twórczości, zainteresowanie fabułą i fabularnością. „Dla twórczości wysokiej – pisze Zbigniew Jarosiński – problemem literackim jest język, dla znacznej części powieści popularnych problemem literackim jest fabuła, tak dzieje się przede wszystkim w prozie kryminalnej, awanturniczej i podróżniczej”<sup>8</sup>. W książce Anny Martuszeńskiej „*Ta trzecia*” problem fabuły i fabularności znajduje już bardziej dwuznaczną interpretację. Autorka poszukując wyznaczników literatury popularnej, znajduje je przede wszystkim w zjawisku upraszczania struktur, zarówno językowo-stylistycznych, jak i kompozycyjnych i fabularnych. „Poziom językowo-stylistyczny – a częściowo także kompozycyjny – utworów należących do literatury popularnej przede wszystkim daje się opisać za pomocą kategorii uproszczenia z jednej strony oraz pretensjonalności z drugiej (...). Uproszczenie wiąże się z dalszymi kategoriami, mającymi już wyraźnie aspekty socjologiczne i psychologiczne, także oczywiście znanymi poetyce historycznej, takimi jak stereotypy, klisze i schematy. Bardziej może pośrednio jest ono związane również z kategorią zrozumiałości tekstu”<sup>9</sup>. Znajdujemy tam także inne obserwacje, zmierzające do określenia charakterystycznych cech literatury popularnej. Wśród nich zwróciła moją uwagę prostota struktur fabularnych jako jedna z wyróżniających cech literatury popularnej, którą wiąże autorka z metodologią poszukiwania prawidłowości w literaturze, nie pozostająca bez związku z ogólniejszą zasadą – postulowaną przez autorkę zasadą upraszczania struktur.

„Istnienie zrygoryzowanych fabuł stanowi właściwość całej popularnej powieści, choć rzeczywiście w kryminale osiąga swój szczyt”<sup>10</sup>.

W świetle narratologii i problemu narracyjności te cechy i dwuznaczności literatury popularnej, podniesione przez autorkę „*Tej trzeciej*”, interpretowałbym inaczej. Wiadomo, jak wielkie znaczenie ma dla narratologii *Morfologia bajki* Włodzimierza Proppa. W jej recepcji można także dostrzec pewną dwoistość; z jednej strony świadczy ona o schematyzmie i wypełnieniu struktur fabularnych bajki, powtarzających się z egzemplarza na egzemplarz, z drugiej strony przekonuje o prostocie struktur fabularnych. W tradycji narratologicznej dwie obserwacje zwłaszcza prowadziły do

---

<sup>8</sup> Z. Jarosiński, *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie*. W: *Formy literatury popularnej*. Red. A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1973, s. 29.

<sup>9</sup> A. Martuszeńska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*. Gdańsk 1997, s. 44.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 17.

szczególnie interesujących interpretacji. Pierwszą podjął francuski semiotyk Algirdas Julien Greimas, który po odrzuceniu nierelevantnych funkcji cały schemat 31 funkcji odczytał jako trójelementową podstawę semiotyczną wszelkiej opowieści: „naruszenie umowy” (czyli „szkoda” według Proppa) – „próba zasadnicza” (czyli „walka” według Proppa) – „przywrócenie umowy” (czyli „likwidacja szkody” według Proppa). Druga obserwacja pochodzi od rosyjskiego folklorysty i antropologa kultury Eleazara Mielewskiego i dotyczy interpretacji schematu bajki przez Proppa jako serii trzech prób głównego bohatera bajki. „Mit archaiczny lub ‘mitologiczna bajka’ występują jako metastruktura w stosunku do klasycznej europejskiej bajki czarodziejskiej, w której zostaje ukształtowana trwała hierarchiczna struktura z dwóch lub częściej trzech prób bohatera. Pierwsza próba, wstępna, jest sprawdzianem znajomości zasad postępowania i prowadzi do zdobycia cudownego środka, dzięki któremu można usunąć „biedę-niedostatek” w głównej próbie. Trzeci stopień stanowi niekiedy dodatkowa próba identyfikacji (wyjaśnia, kto dokonał bohaterskiego czynu)”<sup>11</sup>.

Obie informacje zdają się potwierdzać właściwie zasadę upraszczania struktur fabularnych, sugerowaną przez Annę Martuszewską, tyle, że nie dotyczą opowiadania popularnego, ale wszelkiej literatury opowiadającej historię. Formuła Greimasa określa konieczne warunki brzegowe fabuły, do których można uprościć jakąkolwiek opowieść, aby ta zachowała swoje typologiczne właściwości, to jest „zawiązanie” i „rozwiązanie” z konieczną obecnością próby, która podlega jeszcze różnym powtórzeniom i odmianom, jak wskazuje na to interpretacja Mielewskiego i potwierdza jej transformacyjny charakter w działaniach bohatera, który dzięki własnym cnotom i magicznej pomocy sojuszników odwraca nieprzychylny bieg zdarzeń.

Innym jeszcze spojrzeniem na fabułę jest sugestia narratologii postmodernistycznej, która, inspirowana filozoficznymi i literaturoznawczymi próbami dekonstrukcji porządku narracyjnego w literaturze, traktuje opowiadania jako „pole sił”<sup>12</sup>, w którym przecinają się, z jednej strony, siły kompozycyjnych oddziaływań, organizujących akumulację sensu utworu, a z drugiej strony nieświadome dążenia i pragnienia protagonistów jako ucieleśnienia abstrakcyjnych sił, poruszających ich do działania<sup>13</sup>. W tej konfiguracji trzeba inaczej rozumieć przytoczone wyżej interpretacje Greimasa i Mielewskiego, polegające na uproszczeniu łańcucha funkcji fabularnych według schematu W. Proppa. Metafunkcje Greimasa w wykładni teoretycznej nowych teoretyków opowiadania stają się przykładami właśnie tego „pola sił”, w którym, po pierwsze, „szkoda” i „likwidacja szkody” odgraniczają opowieść jako konstrukcję znaczeniową od rzeczywistości, po drugie „walka”, jako próba zasadnicza ujawnia transformacyjną siłę przeobrażenia „szkody” w „likwidację szkody”, ukazując całą stanowczość Arystotelesowskiej przemiany z „nieszczęścia” w „szczęście” jako fundament opowiadania.

---

<sup>11</sup> E. Mielewski, *Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Przedmową opatrzyła M.R. Mayenowa. Warszawa 1981, s. 331.

<sup>12</sup> por. A. Gibson, *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburg 1996, s. 42.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 41-48 oraz P. Brookes, *Reading for the Plot. Design and Intention in narrative*. Harvard, London 2003, s. 37-61.

Jednocześnie interpretacyjne uściślenia Mioletyńskiego można rozumieć już nie jako uporządkowane momenty akcji, konieczne lub fakultatywne, ale jako możliwe „węzły energetyczne” opowiadania, które instalują potencjał opowieści, rozwijają jej energię, wzmacniając tym samym ciekawość czytelnika. Okazuje się, że owe węzły nie tylko otwierają i zamykają opowieść, ale także podsycają energię rozwijającej się historii „wszerz” lub „wzdłuż”, może tłumaczyć opowieść w narastającym procesie mnożenia kolejnych węzłów „próby” jako zwyczajny sposób eskalacji napięcia akcji. Można jednocześnie rozumieć fabułę jako materiał opowiadalności.

Proponuję na koniec wykorzystać tak rozumianą interpretację fabuły do analizy powieści Fredericka Forsytha *Dzień Szakala*<sup>14</sup>, która w tradycyjnej wykładni może uchodzić za szczególnie intensywny przykład intrygi<sup>15</sup>. Prezentowany utwór w znakomity sposób ukazuje, jak fabuła rozpisywana zazwyczaj jako łańcuch zdarzeń służy nie tylko przedstawianiu pewnej intrygującej historii, ale pokazuje przede wszystkim, jak jest rozgrywana pewna intryga, plan lub strategia. Liczy się wówczas zadanie, przygotowanie i ostateczny pojedynek protagonistów. Powieść obejmuje trzy części: anatomie intrygi, anatomie obławy, anatomie morderstwa, które rejestrują raczej drobiazgowy opis przygotowań i kontryntrygi, niż rozbudowane opowiadania zdarzeń. Utwór Forsytha rozrywa się jako pojedynek dwóch zbiorowych protagonistów, dwóch wrogich grup - zamachowców na życie prezydenta Francji Charles'a de Gaulle'a i policyjnej grupy specjalnej, powołanej do ich unieszkodliwienia. Powieść relacjonuje prehistorię wypadków i polityczną sytuację przed akcją, zlecenie zabójstwa zawodowemu mordercy, jego drobiazgowo przygotowania i kamuflaż, nadzwyczajne śledztwo i kontrdziałania grupy specjalnej. Wszystko w powieści służy kształtowaniu napięcia, którego dynamika stale rośnie poprzez informacje o przygotowywanym planie zabójstwa, kamuflażu zabójcy, posunięciach jednej grupy i kontrakcjach przeciwników, o wzajemnym zastawianiu pułapek i zręcznym ich unikaniu. Fabuła powieści przedstawiona jest z dwóch punktów widzenia: działań i kontrdziałań protagonistów, tak, że ulegają one nieustannie wzajemnej kolizji i zwrotnej korekcie. Dochodzi wreszcie do ostatecznego pojedynku, w którym zamachowiec ginie. Właściwie mówiąc, opowiadanie w *Dniu Szakala* przynosi klęskę i zwycięstwo jednocześnie, klęska co prawda nie utrwała mitologii mistrzostwa i profesjonalizmu, ale z drugiej strony zwycięstwo komisarza Claude'a Lebel'a zdaje się sugerować umocnienie mitologii porządku państwa i inteligencji jednostki. Wzorcem dla powieści Forsytha nie jest opowiadanie mitu, ale gra przeciwstawnych sił, które sobie przeczą, wzajemnie znoszą się i korygują. Nieprzewidywalność i ryzyko jest tedy ostateczną stawką opowiadania. Fabuła osiąga tutaj najwyższy stopień opowiadalności. W rezultacie w *Dniu Szakala* mamy do czynienia z interesującym wykorzystaniem innowacyjnego rozwiązania fabularnego i z żywą eskalacją opowiadalności. I ta właśnie konfrontacja szczególnie mnie zainteresowała.

---

<sup>14</sup> F. Forsyth, *Dzień Szakala*. Przeł. Z. Kościuk. Warszawa 2009.

<sup>15</sup> por. P. von Matt, *Intryga...*, op.cit., s. 52-58.

### III. Innowacyjność

Zestawienie opowiadalności z nowymi rozwiązaniami fabularnymi w literaturze popularnej kieruje nasze rozważania w stronę innych, nieoczekiwanych problemów. Oto opowiadalność okazuje się niezwykle istotną cechą literatury popularnej. Jeśli na wstępie byłem skłonny wiązać literaturę popularną ze sztuką opowiadania w ogólności, teraz muszę przyznać, że zainteresowanie literaturą popularną, jej popularność właśnie wyrasta przede wszystkim z atrakcyjności jej czytania i odbioru w ogólności poprzez kolejne ekranizacje i transmedialne przekształcenia. A ta atrakcyjność wiąże się z opowiadalnością fabuł. Opowiadalność można zwiększać i osłabiać, eskalować lub ograniczać poprzez takie lub inne rozwiązania kompozycyjne lub narracyjne. Nie wynika to z czysto ekonomicznych czy socjologicznych warunków lektury, ale przede wszystkim z pisarskich umiejętności i producenckich rozwiązań innowacyjnych w procesie komunikacji literatury popularnej. Wydaje się, że artystyczna strona funkcjonowania literatury popularnej nie była dość eksponowana w dotychczasowych studiach jej poświęconych. Przeważała opinia, że czytelność i atrakcyjność sztuki literackiej, wcielonej do literatury popularnej, wiąże się raczej z technicznymi i społecznymi warunkami komunikacji literackiej. Przekonanie o homogenizacji przekazów masowych i masowym przemyśle rozrywkowym zdaje się sugerować, że im bardziej znane tematy i technologicznie opanowane struktury fabularne znajdują się w opowieściach popularnych, tym lepiej dla zrozumiałości i poczytności tych utworów. Analiza literackich i filmowych utworów popularnych dowodzi czegoś innego, że na poziomie narracyjnych i fabularnych struktur tych utworów zachodzą interesujące zmiany i rozwiązania.

Wiele nowych utworów literackich i filmowych wykorzystując wcześniejszą popularność tematów, zmienia cały układ fabularny i w zamian proponuje nowe serie „prób” bohatera, upraszczając jednocześnie znane schematy funkcji, doprowadzających do tych „prób”, jak to można obserwować w niedokończonym cyklu opowieści o księstwie Amberu Rogera Zelaznego<sup>16</sup> czy w *Tożsamości Bourne'a* i w kolejnych jej kontynuacjach. Warto wspomnieć, że nowa ekranizacja powieści Roberta Ludluma z udziałem Matta Damona, rezygnując z wierności wobec literackiego pierwowzoru, ogranicza się do niekończącej się serii „prób” bohatera, uniknięcia pułapek oficjalnych agentów i instytucjonalnego zniewolenia. W nowszych utworach fabularnych dokonuje się często zabiegu rozbudowania struktur fabularnych poprzez tworzenie wielowątkowych fabuł równoległych, różnicowanych następnie przez zmianę punktu widzenia narracji i osoby narratora, jak to się dzieje właśnie w powieściach Fredericka Forsytha (*Dzień Szakala, Psy wojny, Czwarty protokół*). Zabieg taki pozwala rozwinąć fabułę „wszerz”, wbrew ustalonej strategii – losu bohatera.

---

<sup>16</sup> por. J. Wasilewska, *Od archemitu do hipertekstu, czyli co naprawdę dzieje się w księstwie Amber. Kilka refleksji nad powieścią Rogera Zelaznego*. W: *Nowe formy w literaturze popularnej*. Red. B. Owczarek, J. Frużyńska. Warszawa 2007, s. 177-212.

Od czasu analizy tak zwanej agnicji przez Umberta Eco, czyli zjawiska „rozpoznania ze strony dwóch lub więcej osób”<sup>17</sup>, przyznajemy jej coraz większą rolę w fabułach utworów popularnych. Tymczasem agnicja, na przykład w utworach Stanisława Lema, zmieniła całkowicie swoje znaczenie. Fabuły jego powieści fantastycznonaukowych już w małym stopniu przedstawiają wzajemne rozpoznania postaci – jak w typowych powieściach przygodowych, lecz ukazują przede wszystkim proces samopoznania błędzącego pośród obiektów milczącego kosmosu bohatera, który w istocie poznaje tylko własną słabość i zwykłą ludzką niemoc (np. *Niezwyciężony*, *Solaris*, *Fiasko*). W nowych utworach literatury popularnej coraz częściej jesteśmy świadkami adaptacji i tworzenia nowych form przedstawienia (np. wykorzystywanie przez współczesną powieść *science fiction* tzw. cyberprzestrzeni<sup>18</sup>) i nowych sposobów opowiadania opowieści (np. przy pomocy metody hipertekstu<sup>19</sup>).

W socjologicznych poglądach na literaturę popularną zdecydowanie dominowały tradycyjne, wczesnokapitalistyczne koncepcje, wykształcone jeszcze w fazie kształtowania się kultury masowej. Polemizuje z nimi między innymi Dominic Strinati. „Kulturę traktowano raczej jako podatną na deprecjację i trywializację z powodu masowego bezguścia i braku hierarchii. Jeżeli wszystkie gusty mają zostać zaspokojone, to wszystko ulega redukcji do najmniejszego wspólnego mianownika przeciętności czy masy. Ludzie muszą mieć swą własną kulturę, odzwierciedlającą ich status i gust jako masy. Ostatecznie, demokracja i nauczanie powodują upadek kulturalnych odróżnień sztuki od kultury ludowej z jednej strony, i od kultury masowej z drugiej, tak samo jak industrializacja i urbanizacja powodują upadek tradycyjnej społeczności i moralności”<sup>20</sup>.

Pojęcie opowiadalności wnosi do dyskusji o kulturze popularnej nieobecny dotąd czynnik artystycznej i pisarskiej innowacyjności, zmienny i nieprzewidywalny czynnik, który nieustannie wprowadza do procesu produkcji i odbioru kultury popularnej nieodzowny ruch dezautomatyzacji i komplikowania struktur fabularnych i narracyjnych, albowiem jak pokazuje to nasza współczesność, tylko w taki sposób literatura popularna może uzasadnić swoją atrakcyjność i zdobyć poprzez swoją poczytność społeczne znaczenie. Wydaje się, że oprócz reklamy i marketingu we współczesnym świecie konkurencji, to opowiadalność w ostatecznym rezultacie wymusza produkcję i dystrybucję nowej literatury popularnej, która poprzez swoje niezwykle opowieści zdobywa wciąż nowych czytelników i obiecuje godziwy zysk.

---

<sup>17</sup> por. U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 1996, s. 29.

<sup>18</sup> por. B. Fabiszewski, *Cyberpunk – „Neuromancer” – cyberprzestrzeń w kontekście literatury popularnej*. W: *Nowe formy w literaturze popularnej*, op. cit., s. 145-176.

<sup>19</sup> por. J. Frużyńska, *O powieści hipertekstowej, czyli między książką a Internetem. Kilka polskich przykładów*. W: *Nowe formy w literaturze popularnej*, op. cit., s. 35-56.

<sup>20</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*. Przeł. W. J. Burszta. Poznań 1998, s. 20.