Nr indeksu 337412 PL ISSN 0867-0633

teksty DRUGIE

teksty drugie

6 2012

IBL PAN

w najbliższych numerach

Cary WOLFE
Co to jest posthumanizm?

Joanna ŻYLIŃSKA
Bioetyka inaczej,
czyli o tym, jak współżyć z maszynami,
ludźmi i innymi zwierzętami

Aleksandra UBERTOWSKA
Natura u kresu (ekocyd). Podmiotowość po katastrofie

Paweł DYBEL
Sztuka jako święto
w hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera

Katarzyna CHMIELEWSKA
Antykomunizm i postkolonializm w Polsce

Krzysztof GAJEWSKI
Wirtualne oblicze PRL-u

Kultur@ literacka

Elizabeth LONG
O społecznej naturze czytania

Harro SEGEBERG
Literatura w kulturze przemysłowej

Jarosław PŁUCIENNIK
Sylwiczność nasza powszednia

Magdalena LACHMAN
Okładkowy stan posiadania

Mirosław FILICIAK
Tekst jako plik

Marek HENDRYKOWSKI
Anatomia bluesa

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ
Passing a powrót do korzeni

Piotr MARECKI
Strategie subwersywne
w literaturze polskiej po 1989 roku

6 [138] 2012
cena 17.00 - PLN
(w tym 5% VAT)

Teksty2 6 2012 szersza.indd 1 1/15/13 9:48:58 PM

Spis treści „Teksty Drugie” 2012 nr 6

Wstęp

Maciej MARYL **6** Literatura i e-społeczeństwo

Szkice

Harro SEGEBERG **15** Literatura w kulturze przemysłowej
Przeł. *Bogdan Balicki*

Paweł ZAJAS **38** Poetyckie penetracje. Literatura, jej tłumacze i wydawcy na frontach Wielkiej Wojny (1914-1918)

Dominik ANTONIK **62** Autor jako marka

Maciej MARYL **77** Kim jest pisarz (w internecie)?

Magdalena LACHMAN **101** Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)

Roztrząsania i rozbiory

Piotr SOBOLCZYK **119** GayRL czy QueeRL?

Michał WRÓBLEWSKI **129** Literatura, język i media

Prezentacje

Elizabeth LONG **136** O społecznej naturze czytania
Przeł. *Maciej Maryl*

Shai M. DROMI, Eva ILLOUZ **167** Odzyskiwanie moralności socjologia pragmatyczna i literaturoznawstwo
Przeł. *Michał Wróblewski i Jarosław Płuciennik*

Interpretacje

Marek HENDRYKOWSKI **188** Anatomia bluesa. Studium z semiotyki kultury

Piotr STERCZEWSKI **210** Czytanie gry

Tomasz KUKOŁOWICZ **229** Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza

Dociekania

Jarosław PŁUCIENNIK **246** Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja

Mirosław FILICIAK **258** Tekst jako plik. Techno-społeczne wymiary czytania na przykładzie przemian procesów dystrybucji tekstów akademickich

Marek KAŹMIERCZAK **270** Użytkownik, nadawca i odbiorca w Web 2.0. Uwagi o różnych sposobach odnoszenia się do literatury w serwisie Twitter

Olga DAWIDOWICZ-CHYMKOWSKA **287** „Wynaturzone" Forum Fanów Małgorzaty Musierowicz jako interakcyjna maszyna interpretacyjna: studium przypadku

Izabella ADAMCZEWSKA **300** Pisarz w mediach masowych, czyli autentyzm jako literacki chwyt (auto)promocyjny

Piotr MARECKI **313** Strategie subwersywne w polskiej literaturze XXI wieku

Agnieszka MROZIK **325** Kobiece archiwa – spiżarnie pamięci. Polityka tożsamości w (auto)biografiach kobiet po 1989 roku

Stanowiska

Anna NASIŁOWSKA **342** Manifest Kreatywnych

Piotr RYSZTOWSKI **346** Jak napisać historię grafomanii

Aleksandra KIL **358** Nowe media jako nasi wspólnicy. O sprawczości technologii na podstawie myśli Bruno Latoura

Przechadzki

Ryszard LÖW **373** Rzecz o Berku Neumanie, drukarzu wileńskim

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ **382** *Passing* a powrót do korzeni. Na pięćdziesięciolecie książki Hertza *Żydzi w kulturze polskiej*

Bernardetta DARSKA **393** Nauka i śledztwo. O sposobach portretowania nauki w powieściach kryminalnych (na wybranych przykładach)

Świadectwa

Tomek KITLIŃSKI **404** Wszyscy jesteśmy – piratkami. Kto/co w performatywności przeciw ACTA i za Pussy Riot? Jakie „socjologie literatury" (zawsze powszechnej)? Czy po-etyka po…?

420 Noty o autorach

Index of Content „Teksty Drugie" 2012 no 6

Foreword

Maciej MARYL 6 Literature and e-society

Essays

Harro SEGEBERG 15 Literature in industrial culture
Trans. *Bogdan Balicki*

Paweł ZAJAS 38 Poetic penetrations. Literature, its translators and editors on the battlefields of World War I

Dominik ANTONIK 62 The author as a brand

Maciej MARYL 77 What is a writer (on the Internet)?

Magdalena LACHMAN 101 Cover inventory (in recent literature)

Discussions and analyses

Piotr SOBOLCZYK 119 GayRL or QueeRL?

Michał WRÓBLEWSKI 129 Literature, language and media

Presentations

Elizabeth LONG 136 On the social nature of reading
Trans. *Maciej Maryl*

Shai M. DROMI, Eva ILLOUZ 167 Recovering morality: Pragmatic sociology and literary studies
Trans. *Michał Wróblewski and Jarosław Płuciennik*

Interpretations

Marek HENDRYKOWSKI 188 Blues anatomy. A study in the semiotics of culture

Piotr STERCZEWSKI 210 Reading the game

Tomasz KUKOŁOWICZ 229 Transcription of hip-hop lyrics in the light of the theory of the poem

Investigations

Jarosław PŁUCIENNIK 246 Our common *silva rerum* and metacognition

Mirosław FILICIAK 258 The text as a file. Techno-social dimension of reading based on the case study of the transformations of the processes of textual distribution.

Marek KAŹMIERCZAK **270** User, sender and recipient in Web 2.0. Remarks on the various references to literature on Twitter

Olga DAWIDOWICZ-CHYMKOWSKA **287** "Degenerate" forum of Małgorzata Musierowicz's fans as an interactive interpretative machine: a case study.

Izabella ADAMCZEWSKA **300** Writer in mass media, or the authenticity as a (self) promotional trick in the literary world

Piotr MARECKI **313** Subversive strategies in the 21st century Polish literature

Agnieszka MROZIK **325** Female archives – pantries of memory. Identity politics in women's (auto)biographies after 1989

Positions

Anna NASIŁOWSKA **342** Manifesto of the creative

Piotr RYSZTOWSKI **346** How to write a history of graphomania

Aleksandra KIL **358** New media as our associates. On the agency of technology in the light of Bruno Latour's theory.

Wanderings

Ryszard LÖW **373** Berko Neuman – a printer from Lublin

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ **382** *Passing* and the return to the roots. The 50th anniversary of Hertz's *Jews in Polish Culture*.

Bernardetta DARSKA **393** Science and investigation. The image of science in selected detective stories

Testimonies

Tomek KITLIŃSKI **404** We are all piratesses: performativity against ACTA and for Pussy Riot. Towards sociologies of (world) literature and poethics after…

420 Authors' biographical notes

Literatura i e-społeczeństwo

Ostatnie miesiące przyniosły kilka wydarzeń, które dość dobrze unaoczniają zarówno przemiany współczesnej kultury literackiej, jak i problemy z tą ewolucją związane. Wydarzeniem kluczowym, czy też formacyjnym, wprowadzającym nową problematykę do szerszej dyskusji publicznej stał się spór wobec umowy ACTA, o którym na łamach „Tekstów Drugich" pisała już Anna Nasiłowska (2012 nr 1/2). Międzynarodowa umowa handlowa ujawniła konflikt pomiędzy dwoma wizjami świata – nazwijmy je handlowo-prawną i kulturowotwórczą. Kopiowanie utworów literackich, muzycznych czy filmowych zostało zrównane z podrabianiem dżinsów i markowych toreb. Ale, jak się zdaje, to nie ta kwestia wzbudziła największy opór i wywołała protesty, tylko fakt, iż umowa miała cementować status quo *w dziedzinie praw autorskich, nie uwzględniając realiów współczesnego świata, w którym nie tylko twórcy i producenci, lecz także konsumenci chcą mieć prawo do dysponowania tekstami kultury.*

Prawo autorskie zdaje się wyznaczać obecnie oś głębszego sporu między starymi – głównie komercyjnymi – podmiotami życia literackiego (wydawcy, producenci, dysponenci praw autorskich) a nowymi instytucjami i formami uczestnictwa w kulturze. Jak dowodzi Elżbieta Traple z Katedry Prawa Cywilnego UJ, problemy te wynikają z odejścia (przez obydwie strony sporu) od fundamentów prawa autorskiego, które z jednej strony ma chronić interesy twórców (ochrona formy), a z drugiej – pozwalać na kreatywność i rozwój kultury (wolność idei)[1] .

W tym świetle ciekawie rysuje się niedawna historia Witolda Gadowskiego, który na okładce swojej książki umieścił podobiznę Pałacu Kultury i Nauki. Okazało się, iż spółka zarządzająca gmachem zarejestrowała go jako znak towarowy i udziela licencji na komercyjne wykorzystanie jego podobizny. Choć nie chodzi tu stricte *o prawa autorskie, tylko sprytne obejście zasady „dozwolonego użytku", to sprawa świetnie ukazuje ów konflikt*

1 Wystąpienie podczas konferencji *CopyCamp*, zorganizowanej przez Fundację Nowoczesna Polska, Warszawa 26.11.2012.

między logiką prawno-handlową – sprowadzającą obiekt do rangi znaku towarowego – a kulturową, która widzi w nim przede wszystkim element wspólnej kultury i symbol pewnego okresu w dziejach Polski.

Innym przykładem wkraczania nowych problemów prawnych na grunt kultury literackiej jest tocząca się właśnie między Fundacją Nowoczesna Polska a Instytutem Książki batalia o datę śmierci Janusza Korczaka. Choć powszechnie wiadomo, iż Korczak zginął w Treblince w pierwszych dniach sierpnia 1942, to powojenną decyzją sądu ustalono datę śmierci na 9 maja 1946, co oznacza, iż jego dzieła wejdą do domeny publicznej cztery lata później. IK, dysponent praw autorskich do spuścizny Korczaka, pragnie utrzymać obecny stan prawny, argumentując, iż udzielił już odpłatnych licencji na wydania utworów pisarza, z których zamierza finansować wielką edycję krytyczną jego dzieł. FNP, która umieszcza polskie dzieła z domeny publicznej w ogólnodostępnym serwisie Wolne Lektury, nie godzi się z tym stanowiskiem i wystąpiła do sądu o uznanie daty śmierci Korczaka na 1942 rok.

Spór ma oczywiście charakter symboliczny – FNP nigdy nie wystąpiła do IK z prośbą o udzielenie bezpłatnej licencji na internetową edycję dzieł Korczaka, ponieważ chodzi tu też o zwrócenie uwagi na szerszy problem, jakim jest – gwarantowany prawem – dostęp obywateli do określonych wytworów kulturowych. Niewiele też zmienia decyzja MKiDN o objęciu spuścizny Korczaka tzw. Otwartą Licencją Edukacyjną, która – według krytyków z FNP – sankcjonuje jedynie dozwolony użytek edukacyjny utworu, gwarantowany już wcześniej przez ustawę o prawie autorskim. Zdaje się jednak, że nie o samego Korczaka tu chodzi, tylko o starcie dwóch instytucjonalnych modeli kulturowych. Z jednej strony mamy model tradycyjny – mecenat państwa gwarantuje opiekę nad spuścizną i publikację edycji krytycznych. Z drugiej zaś strony, pojawia się instytucja nowego typu, kierującą się ideą dobra wspólnego i wolnego dostępu do dóbr kultury.

Ten rozdźwięk dobrze obrazuje nowy, często przez badaczy niedostrzegany lub bagatelizowany, wymiar życia literackiego, czyli zjawisko nieprofesjonalnych, internetowych

instytucji, przejmujących zadania zarezerwowane dotąd dla zawodowców (biblioteki, instytuty badawcze etc.*), którzy z braku środków lub chęci nie są w stanie wykonywać działań potrzebnych społecznie. Mam tu na myśli projekty dystrybucyjne jak Wolne Lektury (choć także wymianę plików w sieci czy mniej „idealistyczny" portal Chomikuj.pl), strony poświęcone pisarzom (zasób niedostępnej w internecie wiedzy i materiałów o twórcach), internetowe kompendia (Katalog Czasopism czy Wikipedia), przeróżne portale kulturalno-literackie przejmujące funkcje czasopism, blogi z recenzjami książek odgrywające rolę krytyki literackiej czy internetowe wydawnictwa umożliwiające łatwą publikację e-booków. Z jednej strony można krytykować wyrywkowość czy (rzadziej) nierzetelność takich projektów, z drugiej strony – świadczą one jednak o dużym popycie na podobne treści powszechnie dostępne w internecie. Nieformalne instytucje życia literackiego w sieci zajmują się zatem wypełnianiem białych plam obiegu instytucjonalnego, wyprzedzając instytucje tradycyjne. Nierzadko rodzi to spory o charakterze komercyjnym, co najlepiej widać na przykładzie ostatnich batalii o e-podręczniki.*

Nawet tak skrótowy przegląd problematyki byłby niepełny, gdybyśmy nie wspomnieli o czytelnikach, którzy – mimo bezustannych lamentów nad spadkiem czytelnictwa – mają się zadziwiająco dobrze. Kwitnie rynek czytników i e-booków, mnożą się nieformalne wspólnoty lekturowe, czy to w formie portali z rekomendacjami jak Goodreads albo polska BiblioNetka, czy jako fora dyskusyjne poświęcone konkretnym gatunkom lub utworom. Osobną kwestią jest twórczość blogowa, którą zajmują się zarówno amatorzy, jak i uznane postaci życia literackiego. O wzroście znaczenia internetowych instytucji może świadczyć wejście do tzw. głównego nurtu nowego gatunku twórczości, uznawanego dotąd za niszowy: bestseller Pięćdziesiąt twarzy Greya *narodził się wszakże jako* fan fiction *sagi* Zmierzch. Fan fiction *– forma twórczego odbioru tekstu, opiera się na przetwarzaniu wątków z innego tekstu kultury (lub mieszania wątków i postaci z różnych tekstów) w ramach wspólnoty fanów. Wskazuje to niezbicie, iż literatura i czytelnictwo nie zamierzają wcale umierać, choć zajmują obecnie chyba trochę inną pozycję w kulturze.*

*

Polską refleksję badawczą nad kulturą literacką zdominowały w zasadzie dwa kierunki: strukturalistyczno-historycznoliteracki oraz semiotyczno-socjologiczny. Upraszczając, w pierwszym paradygmacie przedmiotem badań były relacje między pisarzem (jako bytem wewnątrztekstowym), odbiorcą idealnym, a kulturą danego okresu, analizowane na podstawie tekstów literackich i krytycznych, co znajduje odbicie w takich koncepcjach jak Sławińskiego normy lektury, Okopień-Sławińskiej relacje osobowe w komunikacji literackiej czy Głowińskiego style odbioru. Druga zaś szkoła traktowała literaturę jako jedną z praktyk społecznych, na podstawie której możemy wyciągać wnioski o grupach społecznych i kulturze danego okresu. Sztandarowym przykładem takich badań jest Żółkiewskiego koncepcja obiegów literackich czy szkice Lalewicza o komunikacji literackiej.

Warto podkreślić, iż obydwie tradycje, choć w zasadzie nierozwijane od dziesięcioleci, nadal inspirują badaczy, o czym świadczą choćby próby dostosowania koncepcji relacji osobowych w komunikacji literackiej do analizy rzeczywistości wirtualnej, stylów odbioru

do badania gier komputerowych czy obiegów literackich do analizy rynku książki[2]*. Wydaje się, że współczesne badania kultury literackiej mogą – a nawet powinny – korzystać z tego dorobku, chociaż wymaga on aktualizacji i uzupełnień, wynikłych z głębokich przeobrażeń zarówno samego obszaru badań, jak i metodologii nauk o kulturze i społeczeństwie.*

Po pierwsze, należy dostosować dyscyplinę do nowej sytuacji na scenie komunikacyjnej. Rola literatury wśród innych praktyk kulturowych jest dziś dalece bardziej problematyczna niż w czasach, gdy kształtowały się wspominane wyżej koncepcje. Literatura nie jest dziś głównym narzędziem socjalizacji i akulturacji, choć nadal pełni istotne funkcje w społeczeństwie. To właśnie określenie i zbadanie tej swoistości kultury literackiej obok innych systemów medialnych (film, telewizja, internet, gry komputerowe…) wydaje się najbardziej palącym zadaniem wiedzy o kulturze literackiej. Wymaga to poszerzenia definicji „zachowań literackich”[3]*, stanowiących główny przedmiot zainteresowania dyscypliny, oraz uwzględnienia nieprofesjonalnych form i instytucji kultury literackiej (od wspólnego pisania w sieci po wspólnoty czytających), a także nowych, multimedialnych form piśmienności, jak choćby blogi, które można ujmować jako komunikację literacką w pigułce. A zatem nie chodziłoby o dociekanie, co zachowania literackie mówią nam o społeczeństwie w ogólności (np. o rozwarstwieniu publiczności), tylko o skupienie się na tym, jakie funkcje literatura pełni w życiu grup i jednostek – czyli o badanie zachowań literackich jako praktyk życia codziennego w kontekście korzystania z innych tekstów kultury.*

Po drugie, należy uwzględnić nowe kierunki myślenia o kulturze i ich metodologie. Wiedza o kulturze literackiej w Polsce czerpała główne inspiracje z ówczesnej socjologii. Szczególnie dobrze widać to w pracach Żółkiewskiego, dla którego formy udziału w kulturze literackiej stanowią wyznacznik przynależności do danej grupy społecznej. Ten nacisk na większe zbiorowości widać także w koncepcji stylów odbioru, która powstała na bazie materiału historycznego dla opisania dominujących zachowań interpretacyjnych w danych okresach. Ponadto, historycznoliteracka socjologia literatury, posługując się ostrym podziałem na kulturę wysoką i popularną, skupiała się wyłącznie na tzw. „czytaniu znawców”, czyli instytucjonalnych uczestników życia literackiego. Odbiorcami są tu zatem krytycy i literaturoznawcy.

Nowe kierunki myślenia o kulturze, a w tym przypadku zwłaszcza zwrot ku odbiorcy na gruncie medioznawstwa i etnografii publiczności, pozwalają nieco inaczej skonceptualizować tę problematykę. Przede wszystkim, pozwalają dostrzec w odbiorcy czytelnika, czyli nie tyle maszynę dekodującą utwory, ile zdeterminowaną biograficznie jednostkę, czytającą teksty zgodnie z własnym zainteresowaniem praktycznym. Wśród innych impul-

---

2 Mam tu na myśli następujące prace: P. Sitarski *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Rabid, Kraków 2002; D. Urbańska-Galanciak *Homo players. Strategie odbioru gier komputerowych*, WAiP, Warszawa 2009; M. Rychlewski *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, „Teksty Drugie” 2009 nr 1-2.

3 H.N. Fügen *Literatura i społeczeństwo*, przeł. Z. Żabicki, w: *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, red. A. Mencwel, t. 1, PIW, Warszawa 1977.

sów teoretycznych należy wspomnieć także kognitywistykę i empiryczne badania lektury, sytuujące się w ramach psychologii odbioru, obecnej u nas w zasadzie wyłącznie w wersji psychoanalitycznej, oraz prace takich badaczy jak Bourdieu czy Latour. Nie wolno też zapominać o nurtach w samym literaturoznawstwie, jak badania nad etyką interpretacji czy antropologia literatury. Inspiracje dla wiedzy o kulturze literackiej płyną dziś z wielu stron, czyniąc z niej przedsięwzięcie multidyscyplinarne. Nie bez przyczyny zatem nie używam w tym tekście wąskiego terminu (socjologia literatury) do opisu tego pola.

Osobną kwestię, choć wynikającą z dwóch wcześniejszych problemów, stanowi wypracowanie nowych metod pozyskiwania i analizy danych o kulturze literackiej. Chodzi tu nie tylko o – tradycyjnie przywoływane w tym kontekście – statystyki czytelnictwa, czy badania ankietowe, lecz także o wykorzystanie innych metod nauk społecznych, które pozwolą pokazać wielość i różnorodność zachowań literackich. Szczególnie istotne jest wykorzystanie zastanych internetowych świadectw odbioru i pozyskiwanie nowych na drodze obserwacji, wywiadów czy badań eksperymentalnych.

*

Prace zebrane w tym tomie stanowią propozycję nowego spojrzenia na badanie kultury literackiej, choć nie aspirują bynajmniej do tworzenia nowego paradygmatu czy stawiania twardych tez teoretycznych. Ograniczamy się raczej do prób badania i konceptualizacji nowych zjawisk życia literackiego.

Trzon numeru wyznaczają prace poświęcone współczesnej roli pisarza, uwikłanego w skomplikowaną sieć relacji komunikacyjnych, technologiczno-medialnych i marketingowych. Blok ten otwiera – pierwsza bodajże w języku polskim – praca Harro Segeberga, niemieckiego badacza związków między literaturą a technologią. Jego artykuł Literatura w kulturze przemysłowej, *poświęcony stanowisku pisarzy Republiki Weimarskiej wobec nowych mediów – kino, radio, a także maszyna do pisania – pozwala zarysować tło historyczne dla (wcale nie tak odległych) problemów współczesnych przeobrażeń życia literackiego.*

*Obecnością współczesnych pisarzy polskich w mediach zajmuje się Izabella Adamczewska (*Pisarz w mediach masowych…*), ukazując, jak nowe media i rynek książki narzucają określone formy zachowań komunikacyjnych i autopromocyjnych. Zagadnienie to rozwija i problematyzuje w kontekście ekonomii literatury Dominik Antonik (*Autor jako marka*), który analizuje strategię marketingową Michała Witkowskiego, opartą na produkowaniu przekazów okołoliterackich w różnych systemach medialnych, pozwalających pisarzowi na świadome budowanie pozycji własnej twórczości literackiej. Pod nieco innym kątem bada te zjawiska Piotr Marecki, skupiając się na strategiach subwersywnych polskich pisarzy, polegających na podejmowaniu świadomej gry z regułami rynku książki i produkcji literackiej. Mój artykuł* Kim jest pisarz (w internecie)? *poświęcony jest stosunkowo najnowszej płaszczyźnie życia literackiego, czyli obecności w sieci pisarzy znanych i mniej znanych, którzy wykorzystują nowe technologie do bezpośredniej komunikacji z odbiorcą. Magdalena Lachman (*Okładkowy stan posiadania…*) bada zaś relacje między marketingiem a twórczością literacką na podstawie książkowych okładek, które traktuje jako źródło wiedzy o dziele i twórcy.*

Rozważania te dopełniają teksty poświęcone relacjom między autorami (empirycznymi), ich twórczością i światem społecznym. W Kobiecych archiwach… *Agnieszka Mrozik dowodzi na podstawie kobiecych (auto)biografii ostatniej dekady, że stanowią one nie tylko odpowiedź na zastaną politykę pamięci i tożsamości, lecz także biorą udział w wytwarzaniu przeszłości. Bernardetta Darska (*Nauka i śledztwo…*) skupia się na powieściach kryminalnych, przedstawiając zarówno sposoby wykorzystywania w utworach doświadczeń zawodowych pisarzy, jak i walor edukacyjny tej twórczości. Hanna Buczyńska-Garewicz (*Passing…*) stawia zaś pytania o aktualność książki Aleksandra Hertza* Żydzi w kulturze polskiej.

Na osobny blok składają się teksty poświęcone instytucjonalnym wymiarom kultury literackiej i wpływowi nowych mediów na komunikację literacką. Tu także zaczynamy od szkicu historycznego – Paweł Zajas w Poetyckich penetracjach… *bada belgijsko-niemiecki i niemiecko-polski transfer literacki w czasie I wojny światowej, koncentrując się na roli instytucji oraz mediów pośredniczących. Marek Kaźmierczak (*Użytkownik, nadawca i odbiorca w Web 2.0.…*) skupia się na nowej płaszczyźnie komunikacji literackiej, jaką stanowi serwis Twitter jako medium promocji, dyskusji, a także sam materiał dla twórczości literackiej. Analizą forum dyskusyjnego jako przestrzeni dla kolektywnej interpretacji literatury zajmuje się Olga Dawidowicz-Chymkowska (*Wynaturzone forum…*) na przykładzie internetowej wspólnoty fanów Małgorzaty Musierowicz. Dwa kolejne artykuły dotyczą problematyki cyfrowej formy tekstu: Mirosław Filiciak (*Tekst jako plik…*) analizuje przemiany na polu dystrybucji i powstanie nieformalnego obiegu wymiany tekstów w sieci, a Jarosław Płuciennik (*Sylwiczność nasza powszednia*) bada konsekwencje poznawcze nowych technologii dla praktyk pisania i czytania. Związkom literatury i mediów poświęcona jest także recenzja Michała Wróblewskiego (*Literatura, język, media*).*

*Przygotowaliśmy także kilka propozycji metodologicznych. Artykuł amerykańskiej socjolożki Elizabeth Long (*O społecznej naturze czytania*) zarówno wprowadza do refleksji nad kulturą literacką – wspominaną już wyżej – problematykę „zwrotu ku odbiorcy", jak i stanowi krytykę modelu „samotnego czytelnika", który zdominował badania odbioru literatury. Long, odwołując się do własnych badań nad amerykańskimi klubami książki, postuluje włączenie w obręb rozważań wspólnotowego wymiaru lektury tekstów literackich. Shai M. Dromi i Eva Illouz (*Odzyskiwanie moralności…*) w podobnym duchu prezentują projekt połączenia socjologii pragmatycznej z problematyką etyki interpretacji i literaturoznawczymi aspektami filozofii moralności. Choć autorki również skłaniają się do badania czytelników empirycznych, to prezentują także metodologiczne implikacje socjologii pragmatycznej dla badania samych utworów.*

*Pozornie odległe perspektywy metodologiczne badania nowych mediów, szkicowane na podstawie prac Bruno Latoura przez Aleksandrę Kil (*Nowe media…*), dotykają w istocie ważnego dla badań kultury literackiej problemu technologii przekazu. Piotr Rysztowski w tekście* Jak napisać historię grafomanii *stawia zaś postulat badania tego obszaru przez pryzmat zjawisk zewnątrztekstowych, zarówno instytucjonalnych jak społecznych. Problematykę metodologiczną z zakresu badań nad kulturą LGBT podnosi recenzja Piotra Sobolczyka (*GayRL czy QueeRL?*).*

Prezentujemy również propozycje interpretacji tekstów pozostających zazwyczaj poza nawiasem badania kultury literackiej. Marka Hendrykowskiego Anatomia bluesa…, *poświęcona analizie zjawiska standardu muzycznego w kulturze, skupia się na relacji między twórczą oryginalnością i niepowtarzalnością utworu a systemem i przynależnością do serii. Tomasz Kukołowicz (*Transkrypcja tekstów hip-hopowych…*) bada związek między wykonaniem a zapisem dzieła na przykładzie transkrypcji tekstów hip-hopowych. Piotr Sterczewski (*Czytanie gry…*), wykraczając poza spór narratologów z ludologami, przedstawia proceduralną analizę gry komputerowej, pozwalającą ukazać semantyczne implikacje przedstawionych w niej procesów.*

Na koniec prezentujemy Manifest kreatywnych *Anny Nasiłowskiej, formułujący stanowisko twórców w debacie o przyszłości praw autorskich, oraz autopiracki esej Tomka Kitlińskiego (*Wszyscy jesteśmy piratkami…*), który formą i treścią odnosi się do problematyki intertekstualności współczesnej kultury sieciowej.*

*

A na deser – morał:

> Jeśli ambicją socjologa literatury jest zdobycie i utrzymanie pozycji w dziedzinie nowoczesnych badań nad systemami komunikacji, absolutnym minimum, na jakie musi się zdobyć, jest opracowanie programu badań, który mieściłby się w granicach reprezentowanej przez niego dziedziny i jednocześnie nawiązywał do wyników przeprowadzonych dotychczas badań naukowych nad pozostałymi środkami masowego przekazu.[4]

Tak przed półwieczem (1961) zadania dyscypliny formułował Leo Lowenthal w szkicu Literatura i społeczeństwo. *Chociaż zmianie uległa zarówno funkcja literatury w kulturze, jak i samo społeczeństwo, postulat ów jest jak najbardziej aktualny i niniejszy tom stara się go – przynajmniej częściowo – realizować.*

Maciej MARYL

4 L. Lowenthal *Literatura i społeczeństwo*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, w: *W kręgu socjologii…*, s. 162.

Abstract

Maciej MARYL
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Literature and e-society

The text provides a survey of contemporary phenomena from within the literary studies, discussed in the current issue: the author and the media, institutions of literary life, methodologies of the research on literary culture. The author formulates two postulates: to suit the discipline to the new arrangement of communication scene and to recognise and include new trends in thinking on culture and their methodologies.

Maciej MARYL

„Teksty Drugie”: lista recenzentów zewnętrznych 2012

Monika Bakke
Edward Balcerzan
Małgorzata Czermińska
Paweł Dybel
Adam Dziadek
Hanna Gosk
Ewa Graczyk
Luigi Marinelli
Knut Andreas Grimstad
Jerzy Jarzębski
Bożena Karwowska
Krzysztof Kłosiński
Krystyna Kłosińska
Dorota Kołodziejczyk
Vladimir Krysinski
Arent van Nieukerken
Ewa Rewers
German Ritz
Paweł Rodak
Henryk Siewierski
Ewa Thompson
Joanna Tokarska-Bakir
Tamara Trojanowska
Alois Woldan
Dorota Wolska
Anna Zeidler-Janiszewska

Paweł ZAJAS

Poetyckie penetracje. Literatura, jej tłumacze i wydawcy na frontach Wielkiej Wojny (1914-1918)

I

Mimo iż pierwsza wojna światowa określana jest mianem „wydarzenia komunikacyjnego" ze względu na udział prasy i prowadzonej za jej pomocą agitacji[1], to literatura i sztuka odgrywała w niej niemniej istotną rolę. W odniesieniu do zagranicznej polityki kulturalnej państw centralnych publikowano dotychczas rozprawy poświęcone „propagandzie kulturowej", owej bardziej wyrafinowanej formie perswazji, za pomocą której wilhelmińska Rzesza starała się zatrzeć obraz Niemiec jako agresora i zaprezentować się wobec neutralnej zagranicy jako na wskroś nowoczesne państwo, bardziej gustujące w awangardowym internacjonalizmie niż w konserwatywnych, narodowych formach mieszczańskiej sztuki[2]. Do-

1 J. Wilke *Deutsche Auslandspropaganda im Ersten Weltkrieg: die Zentralstelle für Auslandsdienst*, w: *Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis*, hrsg. S. Quandt, Justus-Liebig-Universität, Gießen 1993, s. 95.

2 Zob. H. van den Berg *The Autonomous Arts as Black Propaganda. On a Secretive Chapter in German 'Foreign Cultural Politics' in the Netherlands and Other Neighbouring Countries during the First World War*, w: *The Autonomy of Literature at the „Fins de Siècles" (1900 and 2000)*, hrsg. G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier, L. Korthals Altes, Peeters, Leuven 2008, s. 71-120; tegoż *„Wir müssen mit und durch Deutschland mit unserer Kunst weiterkommen". Jacoba van Heemskerck und das geheimdienstliche Nachrichtenbüro „Der Sturm"*, w: *„Laboratorium Vielseitigkeit". Zur Literatur der Weimarer Republik*, hrsg. P. Josting, W. Fähnders, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2005, s. 67-87.

tychczas niewiele uwagi poświęcano jednak kwestii prowadzonego w trakcie Wielkiej Wojny transferu kulturowego, który, choć nierzadko inicjowany i finansowany przez niemieckie (pół)oficjalne instytucje rządowe, ambasady oraz administrację na terenie okupowanych krajów (m.in. w Belgii oraz na terenie Polski), posiadał swoją własną dynamikę, niedającą się do końca wpisać w propagandowe ramy.

Niniejszy szkic ma na celu częściowe zapełnienie tej luki i przedstawia fragment historii niemiecko-belgijskiego oraz niemiecko-polskiego transferu literackiego prowadzonego w warunkach konfliktu wojennego. Historycznoliteracka prezentacja niepublikowanych dotąd materiałów archiwalnych[3] posłuży jednocześnie do sformułowania wniosków dotyczących m.in. paradoksalnie transnarodowego charakteru kulturowych interakcji w okresie nacjonalistycznej mobilizacji społeczeństw oraz wystosowania badawczych dezyderatów odnoszących się do metodologicznych problemów opisu transferu na przełomie XIX i XX wieku.

II

Choć sam termin „propaganda kulturowa" pojawił się w konserwatywnej publicystyce Paula Rohrbacha jeszcze w 1912 roku[4], a lipski historyk Karl Gotthard Lamprecht domagał się w tym samym czasie prowadzenia przez państwo świadomej „polityki kulturalnej"[5], to w momencie wybuchu pierwszej wojny światowej Niemcy nie posiadały na tym obszarze żadnych systemowych rozwiązań. Plany wojskowe przewidywały krótkotrwałe działania wojenne, a wszelkie próby wpływania na zagraniczną opinię publiczną skazane były na improwizację. Brak natychmiastowych sukcesów militarnych oraz naruszenie neutralności Belgii sprawiły, iż zdano sobie sprawę z konieczności wypracowania narzędzi, które byłyby

---

3 Problematyka poruszana w niniejszym artykule wchodzi w zakres projektu badawczego realizowanego wspólnie z Hubertem van den Bergiem, któremu dziękuje w tym miejscu za wszelkie sugestie i nieocenioną pomoc. Projekt poświęcony jest historycznoliterackiej rekonstrukcji transferu kulturowego podczas pierwszej wojny światowej i był realizowany w ramach stypendiów badawczych przyznanych przez Niemieckie Archiwum Literackie (Deutsches Literaturarchiv) w Marbach nad Neckarem oraz Klassik Stiftung w Weimarze. Materiały archiwalne prezentowane w niniejszym szkicu pochodzą z Deutsches Literaturarchiv (Niemieckie Archiwum Literackie w Marbach nad Neckarem, dalej DLA), Goethe- und Schillerarchiv w Weimarze (dalej GSA), Bundesarchiv (Archiwum Federalne w Berlinie, dalej BA) oraz Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes (Archiwum Polityczne niemieckiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych, dalej PA AA).

4 P. Rohrbach *Der deutsche Gedanke in der Welt*, Karl Robert Langewiesche Verlag, Leipzig 1912, s. 174-175.

5 J. Kloosterhuis *Friedliche Imperialisten. Deutsche Auslandsvereine und auswärtige Kulturpolitik 1906-1918*, Peter Lang, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York––Paris–Wien 1994, s. 35-36.

w stanie stawić czoła propagandzie państw ententy, a propaganda kulturowa stała się jednym z centralnych pojęć wojennego wokabularza[6].

Toczący się konflikt stanowił unikalną szansę dla niemieckich wydawców. Prowadzone na froncie zachodnim działania wojenne oraz związane z nimi zainteresowanie niemieckiej opinii publicznej tematyką belgijską stworzyły na rynku książki lukę, którą jak najszybciej zamierzał wypełnić ambitny lipski wydawca Anton Kippenberg (1874-1950), prowadzący od 1905 roku renomowaną oficynę Insel-Verlag. Kilka innych znaczących wydawnictw publikowało monografie poświęcone sztuce, historii Belgii, niemieckiej polityce wobec okupowanego kraju oraz rozmaite poradniki językowe; sporadycznie pojawiały się w nich również pozycje beletrystyczne. Wszechobecna w gazetach codziennych, czasopismach, ulotkach czy odczytach kwestia belgijska stanowiła naturalne otoczenie dla wyraźnie określonego projektu wydawniczego, którego, poza wydawnictwem Insel, nie sformułowała żadna inna niemiecka oficyna.

W trakcie trwania działań wojennych w prowadzonym przez Antona Kippenberga Insel-Verlag ukazały się w sumie dwadzieścia cztery tytuły francusko- oraz niderlandzkojęzycznych autorów z Belgii. Czternaście książek weszło w skład tzw. „flamandzkiej serii" *Inselbücherei* – starannie edytowanych, zszywanych tomików, sprzedawanych w przystępnej cenie dziewięćdziesięciu fenigów za sztukę; dziesięć tytułów ukazało się jako pojedyncze tomy w serii „Biblioteka powieści" (*Bibliothek der Romane*). Średni nakład tomu wynosił 10 tysięcy egzemplarzy. Niektóre z nich wznawiane były po zakończeniu wojny, szczególnie w okresie narodowosocjalistycznym (jest to kolejny ciekawy przykład transferu literatury z Belgii do Niemiec, którym jednak nie będę zajmować się w niniejszym szkicu). W okresie trwania działań wojennych, a więc nie licząc późniejszych dodruków, łączny nakład literatury belgijskiej, która ukazała się w wydawnictwie Insel, wyniósł około 260 tysięcy egzemplarzy[7].

Znajomość języka niderlandzkiego, naukowe zainteresowania Kippenberga (rozprawa doktorska z zakresu literatury niderlandzkiej[8]) oraz wydawani już przed wojną w Insel-Verlag francuskojęzyczni Belgowie (Émile Verhaeren, Henry van

---

6 Zob. J. Albes *Worte wie Waffen. Die deutsche Propaganda in Spanien während des Ersten Weltkrieges*, Klartext, Essen 1996; S. Kestler *Die deutsche Auslandsaufklärung und das Bild der Ententemächte im Spiegel zeitgenössischer Propagandaveröffentlichungen während des Ersten Weltkrieges*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1994; P. Ostermann *Duell der Diplomaten. Die Propaganda der Mittelmächte und ihrer Gegner in Italien während des Ersten Weltkrieges*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2000.

7 Dane w oparciu o H. Sarkowski *Der Insel-Verlag: eine Bibliographie 1899-1969*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1999.

8 A. Kippenberg *Die Sage vom Herzog von Luxemburg und die historische Persönlichkeit ihres Trägers. Mit zwei Vollbildern und elf Abbildungen im Text*, W. Engelman, Leipzig 1901.

de Velde), choć rzucają pewne światło na źródła motywacji lipskiego wydawcy, nie wyjaśniają natury transferu literatury z Belgii do niemieckiego kręgu językowego. Ponieważ rekonstrukcja kulis powstania całości „flamandzkiej serii" wykracza poza możliwości niniejszego szkicu, warto zwrócić uwagę na jej wybrane dyskursywne cechy oraz instytucjonalne uwarunkowania.

III

Analizując instytucjonalną sieć, w ramach której działał Anton Kippenberg, pozyskamy istotne informacje na temat społeczno-kulturowego kontekstu oraz wzajemnych powiązań aktorów belgijsko-niemieckiego transferu kulturowego, dzięki czemu będziemy mogli stworzyć wzorzec ułatwiający zrozumienie indywidualnych postaw. Kippenberg, który po wybuchu wojny został powołany do położonego niedaleko Lipska Halle w celu kształcenia rekrutów przeznaczonych do walki na froncie zachodnim, został w sierpniu 1915 roku, dzięki pomocy wpływowego przemysłowca i mecenasa sztuki Eberharda von Bodenhausena[9] przeniesiony do belgijskiego Tielt. Do jego obowiązków należało m.in. prowadzenie propagandowej gazety dla stacjonującej na terenie Belgii Czwartej Armii. Militarne obowiązki stanowiły jednakże tylko pretekst dla działalności wydawniczej.

Spektakularny udział Insel-Verlag w belgijsko-niemieckim transferze kulturowym byłby nie do pomyślenia bez wsparcia otrzymywanego ze strony niemieckich władz okupacyjnych, a dokładniej brukselskiego Wydziału Politycznego (*Politische Abteilung*), podległego Gubernatorowi Generalnemu. Do jego zadań należała praktyczna implementacja, tzw. *Flamenpolitik*, działań mających zapewnić Niemcom długotrwałe wpływy w Belgii poprzez otoczenie dyskryminowanych dotychczas Flamandów rodzajem protektoratu. Struktura i skład *Politische Abteilung* stanowiły symptomatyczny przykład połączenia polityki kulturalnej z polityką siły. Za współpracę z nastawionymi proniemiecko flamandzkimi aktywistami i cenzurę prasową odpowiadał rzeźbiarz i wybitny znawca sztuki, hrabia Albrecht Harrach (1873-1963). W podległym mu biurze pracowali m.in. historyk sztuki Wilhelm Hausenstein (1882-1957) oraz architekt, poeta i tłumacz, a także współzałożyciel wydawnictwa Insel Rudolf Alexander Schröder (1878-1962) – obaj dobrzy znajomi Kippenberga z czasów pokoju.

Odwołując się do metodologii analizy sieci warto zwrócić uwagę nie tylko na ową kohezję, a więc bliskość połączeń społecznych, ale również na ich wielopłaszczyznowość[10]. Aktorzy analizowanego transferu działali bowiem na dwóch poziomach: jako urzędnicy administracji okupacyjnej oraz pośrednicy korzystający z pro-

---

9 Korespondencja między Antonem Kippenbergiem a Eberhardem von Bodenhausenem, 57.6341 (A: Bodenhausen), DLA.

10 H. Mitterbauer *Verflochten und Vernetzt. Methoden und Möglichkeiten einer Transkulturellen Literaturwissenschaft*, Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch1, 2005, s. 23.

pagandowej infrastruktury (tłumacze, autorzy książek, publicyści, poważani eksperci do spraw belgijskich). Ich szczególna rola polegała również na łączeniu poszczególnych luźno powiązanych ze sobą skupisk sieci (*cluster*)[11] w sprawnie funkcjonującą całość. W tym kontekście należy wymienić przyjacielsko-zawodowe kontakty między Rudolfem Alexandrem Schröderem a dyrektorem *Kunsthalle* w Mannheim, Friedrichem Karlem Adolfem (Fritzem) Wichertem (1878-1951), który z kolei pełnił podczas wojny funkcję kierownika półoficjalnej jednostki pomocniczej (*Hilfsstelle*) przy niemieckiej ambasadzie w Hadze. Do jej zadań należał nadzór nad gazetami, czasopismami i wydawaną na terenie Holandii literaturą, analiza nastrojów społecznych, kontakty z politykami i dziennikarzami oraz redakcja biuletynów informacyjnych – słowem: szeroko pojęty obszar propagandy kulturowej[12]. Schröder był również spokrewniony z kosmopolitycznym dyplomatą Richardem von Kühlmannem (1873-1948), który pełniąc podczas wojny obowiązki ambasadora Niemiec na terenie neutralnej Holandii postrzegał się jednocześnie jako „udziałowiec" wydawnictwa Insel[13]. To właśnie Kühlmann jest autorem tytułowego dla niniejszego szkicu sformułowania z pogranicza władzy i erotyki, „*pénétration poétique*", za pomocą którego opisywał znaczenie literackiego transferu dla zachowania niemieckich wpływów na terenie Niderlandów[14]. Nie bez znaczenia pozostawała również sieć kontaktów z niemieckimi przedstawicielstwami dyplomatycznymi na terenie neutralnej zagranicy, wśród których do najważniejszych należała placówka w Bernie, gdzie za szeroko pojmowaną politykę kulturową odpowiedzialny był hrabia Harry Kessler (1868-1937), również znajomy Kippenberga i Schrödera z czasów pokoju[15].

Działalność Antona Kippenberga na terenie Belgii oraz zrealizowany przez niego projekt „flamandzkiej serii" były, w nielicznych poświęconych dotychczas tej tematyce rozprawach, oceniane z perspektywy ich wkładu w prowadzoną na terenie Belgii niemiecką *Flamenpolitik*. Można wśród nich wyróżnić dwie subtelne różnice w sposobie wnioskowania. Podczas gdy badacze holenderscy i belgijscy

---

11 Tamże.

12 Korespondencja między Rudolfem Alexandrem Schröderem a Fritzem Wichertem, A: Schröder-Niederlande, DLA.

13 Richard von Kühlmann do Rudolfa Alexandra Schrödera, 30.5.1915, A: Schröder, DLA.

14 Richard von Kühlmann do Rudolfa Alexandra Schrödera, 18.10.1915, A: Schröder, DLA.

15 Dziennik Harry'ego Kesslera – kosmopolitycznego pisarza, artysty, a także pierwszego akredytowanego w Warszawie dyplomaty po uzyskaniu przez Polskę niepodległości – obejmuje lata 1880-1937. Szósty tom (1916-1918) odsłania kulisy działalności Kesslera na terenie Szwajcarii, gdzie pełnił funkcję kierownika „Wydziału K" (litera „K" oznaczała konspiracyjny skrót dla „propagandy kulturowej", *Kulturpropaganda*) w obszarze sztuk wizualnych, teatru, koncertów, kina oraz kabaretu (G. Riederer *Einleitung*, w: H. Kessler *Das Tagebuch. Sechster Band 1916-1918*, Cotta, Stuttgart 2006, s. 24).

podkreślali czysto propagandowy charakter zainicjowanego przez Kippenberga transferu literatury belgijskiej do Niemiec[16], publikacje niemieckie dodawały ponadto argument idealizmu i kulturowego optymizmu niemieckiego *Bildungsbürgertum*, będącego nośnikiem kultury rozumianej jako wyraz cywilizacyjnych zdobyczy wilhelmińskiej Rzeszy i jej duchowej jednostkowości[17].

Wobec powyższych aporii warto odwołać się do metodologicznego warsztatu *histoire croisée*, sformułowanego przez Michaela Wernera i Bénédicta Zimmermanna[18]. W oparciu o tradycyjną komparatystykę oraz rozwinięte w latach 80. XX wieku badania nad transferem kulturowym, w centrum metody postawiono „skrzyżowanie" pozycji obserwatora, przyjętej przez niego perspektywy oraz samego przedmiotu badań. Do dynamizacji problematyki prowadzi z jednej strony multiperspektywiczność powstała dzięki obserwacji badanego obiektu z kilku punktów widzenia, z drugiej zaś – nieustanne splatanie skali czasowo-przestrzennej, przez co analizowane terminy i koncepcje w wyraźny sposób odsłaniają historyczność swojej konstrukcji, intencje ich użytkowników oraz warunki, w których powstają i oddziałują na otoczenie. Owa postulowana przez Wernera i Zimmermana „in-

---

16 S.A.J. van Faassen *J. Greshoff, Anton Kippenberg en de Insel-Verlag* (1914-1915), Jaarboek Letterkundig Museum 1, 1992, s. 39-54; B Govaerts *De goede fee en het bruine beest. Een paar aanvullingen bij het dossier Timmermans*, Dietsche Warande & Belfort 6, 1998, s. 429-443; B. Govaerts *De kleine oorlog van Anton Kippenberg*, Dietsche Warande & Belfort 6, 1990, s. 738-761; H. Roland *Die deutsche literarische „Kriegskolonie" in Belgien, 1914-1918. Ein Beitrag zur Geschichte der deutsch-belgischen Literaturbeziehungen 1900-1920*, Peter Lang, Bern–Berlin–Frankfurt a. M.–New York–Paris–Wien 1999; H. Roland *Leben und Werk von Friedrich Markus Huebner (1886-1964). Vom Expressionismus zur Gleichschaltung*, Waxman, Münster–New York–München–Berlin 2009; H. Speliers *Dag Streuvels. „Ik ken de weg alleen"*, Kritak, Antwerpen 1994; H. Speliers *Als een oude Germaanse eik. Stijn Streuvels en Duitsland,* Manteau, Antwerpen 1999.

17 U. Tiedau *Kulturvermittlung in Kriegszeiten? Deutscher Auslandsbuchhandel und Kulturpropaganda in Belgien während des Ersten Weltkrieges*, „Buchhandelsgeschichte" 4, 1998, s. 189-198; U. Tiedau *De Duitse cultuurpolitiek in België tijdens de Eerste Wereldoorlog*, „Dossier Politique Culturelle Allemande/ Dossier Duitse Cultuurpolitik" 11, 2003, s. 21-45; U. Tiedau *'Écrivains occupants' und 'penetration poétique'. Deutsche Schriftsteller und Künstler in Belgien und den Niederlanden 1914-1918*, „Arbeitskreis Militärgeschichte e.V. Newsletter" 2, 2004, s. 17-21.

18 Zob. m.in. M. Espagne, M. Werner *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. Und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.*, „Francia" 13, 1985, s. 502-510; M. Espagne *Der theoretische Stand der Kulturtransferforschung*, w: *Kulturtransfer, kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, hrsg. W. Schmale, StudienVerlag, Wien 2003, s. 63-76; *De la comparaison à l'histoire croisée*, ed. M. Werner, B. Zimmermann, Editions du Seuil, Paris 2004. Poręczne, choć zawężone do obszaru biografistyki, zestawienie najważniejszych pozycji bibliograficznych dotyczących transferu kulturowego i *histoire croisée* zostało zawarte w tomie pod red. Bernharda Fetza *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2009, s. 558-560.

dukcyjna pragmatyka"[19], badająca w różnej skali czasowo-przestrzennej sytuacje komunikacyjne, w wyniku których konstytuuje się znaczenie przedmiotu badań, okaże się przydatna przy formułowaniu odpowiedzi na pytanie o motywacje poszczególnych aktorów belgijsko-niemieckiego transferu kulturowego prowadzonego podczas wojny w ideologicznym kontekście *Flamenpolitik*. Analiza schematów i strategii retorycznych w zachowanej korespondencji wydawniczej Kippenberga pozwala na postulowane przez metodologię „skrzyżowanie" punktów widzenia, a tym samym oświetlenie natury ówczesnego transferu z trzech różnych perspektyw: administracji okupacyjnej, wydawcy oraz jego pośredników.

IV

Przykładem synergii między interesami instancji odpowiedzialnych za oficjalną propagandę a polityką wydawcy oraz zaangażowanych w jego projekt pośredników jest współpraca Kippenberga z oficerem brukselskiej *Politische Abteilung*, Friedrichem Markusem Huebnerem (1886-1964). Huebner, romanista ze stopniem doktora, był odpowiedzialny jako pracownik administracji okupacyjnej za niemiecko-flamandzkie stosunki gospodarcze, nadzorowanie spraw związanych z uruchomieniem przez Niemców uniwersytetu w Gandawie z niderlandzkim jako językiem wykładowym, utrzymywanie kontaktów z Radą Flandrii (współpracującym z okupantem kadłubowym parlamentem), prasę flamandzką oraz flamandzki rynek książki[20]. Czas wolny od pracy poświęcał na naukę niderlandzkiego i pracę tłumaczeniową. W ramach „flamandzkiej serii" podjął się przekładu czterech średniowiecznych dramatów dworskich i mirakli[21].

Połączenie aktualnej wśród niemieckich czytelników flamandzkiej tematyki z motywami religijnymi miało jego zdaniem gwarantować doskonałą sprzedaż książki w kręgach katolickich, toteż od samego początku zabiegał o możliwość partycypacji w ewentualnych zyskach wydawnictwa[22]. Obierając niemieckich katolików jako grupę docelową swojej działalności translatorskiej, Huebner kiero-

---

19 M. Werner, B. Zimmermann *Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen*, „Geschichte und Gesellschaft" 28, 2002, s. 621.

20 *Personal- und Geschäftsübersicht der dem Generalgouverneur in Belgien unmittelbar unterstellten Zivilbehörden*, Zivilkanzlei beim Generalgouverneur in Belgien, Staatsdruckerei, Brüssel 1917, cyt. za: V. Grötzinger *Der Erste Weltkrieg im Widerhall des „Zeit-Echo". Zum Wandel im Selbstverständnis einer künstlerisch-politischen Literaturzeitschrift*, Peter Lang, Bern–Berlin–Frankfurt am Main–New York–Paris–Wien 1994, s. 105.

21 J. van Ruysbroek *Das Buch von den 12 Beghinen*, übers. F.M. Huebner, Insel-Verlag, Leipzig 1916; Hadewich *Visionen*, übers. F.M. Huebner, Insel-Verlag, Leipzig 1916; *Mariechen von Nymwegen*, übers. F.M. Huebner, Insel-Verlag, Leizig 1918; *Lanzelot und Sanderein*, übers. F.M. Huebner, Insel-Verlag, Leipzig 1916.

22 Friedrich Markus Huebner do Antona Kippenberga, 9.11.1915, 50/82,4, GSA.

wał się doskonałym wyczuciem politycznej koniunktury. Od momentu wybuchu wojny stowarzyszenia i centrowe partie o charakterze katolickim popierały w całej rozciągłości niemiecki ekspansywizm, próbując w ten sposób stać się pełnoprawnym członkiem społeczeństwa wilhelmińskiego i strącić z siebie odium marginalnej opozycji politycznej. Niemalże naturalnym polem aktywności niemieckich działaczy katolickich było utrzymywanie bliskich stosunków z flamandzkimi współwyznawcami, dzięki czemu mogli oni prezentować decydentom ową specyficzną wiedzę i kontakty jako nieodzowny element prowadzonej w Belgii *Flamenpolitik*. Kwestia flamandzka odgrywała dla niemieckich katolików także istotną rolę w ideologicznym sporze z nacjonalistycznie zorientowaną prawicą. Synteza katolicyzmu i germańskości, której znaczenie w politycznej kulturze Flandrii starano się podkreślać na każdym kroku, stanowiła kontrargument dla antyklerykalnych prawicowców, którzy jądro germańskości lokowali w protestantyzmie. W patriotycznie nacechowanym klimacie lat wojennych Flamandowie stali się dla niemieckich katolików cenną podporą argumentacyjną w celu legitymizacji katolicyzmu jako pełnowartościowego nośnika germańsko-narodowych wartości[23].

Za swoje najważniejsze osiągnięcie w okresie wojennym Huebner postrzegał wydany w lutym 1918 roku *Flämisches Novellenbuch* (Flamandzka Księga Opowiadań), zbiór dwudziestu dwóch opowiadań współczesnych flamandzkich autorów w jego autorskim wyborze i przekładzie. Huebner pisał w liście do Kippenberga:

> Książka nadaje się do celów propagandowych oraz pozyskania sympatii Niemców dla Flamandów, jak i pozyskania sympatii dla nas ze strony Flamandów. Tak więc według panującego tu [w kręgach *Politische Abteilung* – P.Z.] przekonania należy położyć duży nacisk na rozpowszechnienie *Flamandzkiej księgi opowiadań* w księgarniach polowych, położonych w strefie wojskowej.[24]

Choć fragment listu mógłby prowadzić do pozornie oczywistego wniosku o ideologicznym zaangażowaniu nadawcy i adresata, to umieszczenie go w kontekście „repertuaru kulturowego"[25], który dzielili ze sobą aktorzy transferu, może doprowadzić nas do zgoła odmiennych wniosków: obie strony instrumentalizowały niemieckie organy okupacyjne dla osiągnięcia własnych celów. Huebner był Kippen-

---

23 Zob. W. Dolderer *Deutscher Imperialismus und belgischer Nationalitätenkonflikt. Die Rezeption der Flamenfrage in der deutschen Öffentlichkeit und deutsch-flämische Kontakte 1890-1920*, Verlag Kasseler Forschungen zur Zeitgeschichte, Melsungen 1989, s. 126-127.

24 Friedrich M. Huebner do Antona Kippenberga, 10.9.1918, 50/82, 4, GSA [wszystkie tłumaczenia niepublikowanych materiałów archiwalnych są mojego autorstwa – P.Z.]. Okupowana przez niemieckie wojska Belgia została podzielona na dwie części: znajdujący się pod zwierzchnictwem gubernatora generalnego, obejmujący trzy czwarte kraju obszar okupowany (*Okkupationsgebiet*) oraz tak zwany *Etappengebiet*, militarną strefę podległą dowództwu Czwartej Armii niemieckiej.

25 M. Sanders *Vive la France et la Hollande amies! The Netherlands-France Society between 1916 and 1919. The Construction of the Repertoire*, „Arcadia" 2, 2009, s. 319.

bergowi niezbędny jako pośrednik w zamówieniach bieżącej produkcji wydawniczej na potrzeby brukselskiej administracji oraz w kontaktach z pisarzami belgijskimi, których Insel chciało pozyskać do współpracy. Z kolei aktywny współudział w powstaniu „serii flamandzkiej" rekomendował Huebnera jako znawcę literatury i kultury Belgii, co miało znaczenie dla utrzymania stanowiska w okresie wojny oraz znalezienia nowej pracy w okresie powojennym[26].

Przyjmując, iż *Flamenpolitik* – protekcjonistyczna wobec flamandzkich aktywistów oraz ich proniemieckich sympatii polityka okupanta – stanowiła ramy ówczesnego repertuaru kulturowego, owego „mentalnego wyposażenia"[27] aktorów transferu, i przekładała się na dzielone przez nich normatywne koncepcje promowanej sztuki i literatury, wówczas nie należy zapominać, że repertuar ten posiadał jednocześnie istotny strategiczny wymiar. Pozwalał on na osiąganie, wzmacnianie i obronę zajmowanej w polu kulturowym pozycji. Brukselska *Politische Abteilung* jako instytucja okupacyjna była nie tylko przestrzenią społeczną, ale stanowiła również określoną ramę dyskursywną. Posługiwanie się rządzącymi w niej regułami stanowiło przepustkę do zatrudnienia w Brukseli, które zwalniało od przykrego obowiązku służby na froncie i było niewątpliwym znakiem awansu, co w mieszczańskim społeczeństwie nie pozostawało przecież bez znaczenia[28]. Semantycznie

---

26 Po zakończeniu wojny Huebner osiedlił się w Holandii, gdzie działał m.in. na polu niemiecko-francuskiego transferu kulturowego, publikując jednocześnie liczne eseje o historii sztuki flamandzkiej i holenderskiej, powieści oraz pisma popularno-filozoficzne. Po 1933 roku, podobnie jak w okresie pierwszej wojny światowej, nie miał większego problemu w dopasowaniu stylu swoich publikacji do obowiązującego wówczas żargonu. Łącząc działalność naukowo-publicystyczną z narodowosocjalistycznym wokabularzem, stał się ponownie, niczym w latach 1914-1918, poważanym ekspertem w dziedzinie sztuki. Jego teksty w znajomy sposób podkreślały „germańskość" Niderlandów, w opozycji do południowo-zachodnich europejskich kręgów kulturowych.

27 E. Andringa *Penetrating the Dutch Polysystem: The Reception of Virginia Woolf, 1920-2000*, „Poetics Today" 27, 2006, s. 501-568.

28 Doskonale zdawał sobie z tego faktu sprawę słynny socjolog Max Weber pisząc ambitny raport na temat efektu wprowadzenia niemieckiego ustawodawstwa socjalnego na konkurencyjność przemysłu belgijskiego. Cały jego wysiłek okazał się jednak daremny i Weber nie otrzymał posady referenta *Politische Abteilung*, o którą się ubiegał. W sierpniu 1915 roku pisał, że cała ta belgijska przygoda była jedynie wymówką, aby móc się na własne oczy przekonać, jak okropna była niemiecka okupacja tego kraju (W. Mommsen *Max Weber und die deutsche Politik 1890-1920*, Mohr Siebeck, Tübingen 1974, s. 218). Podobne starania podejmował wzmiankowany już Karl Lamprecht. Choć pod koniec 1914 roku nie pokładał większej wiary w możliwości integracji Belgii z Rzeszą, a przyszłość tego kraju leżała jego zdaniem w rękach francuskojęzycznej burżuazji, to już w wykładzie wygłoszonym w marcu 1915 roku w Dreźnie przekonywał swoich słuchaczy o niemiecko-flamandzkiej wspólnocie ducha (K. Lamprecht *Deutsche Zukunft – Belgien. Aus den nachgelassenen Schriften*, Gotha 1916, s. 52).

spójny i powtarzalny zbiór stosowanych przez Huebnera terminów oraz szeroko zakrojona akcja promocyjna antologii były najprawdopodobniej próbą wykazania się wobec przełożonych wzorową propagandową aktywnością, podyktowaną obawą o utrzymanie stanowiska w Brukseli[29].

W tym kontekście należy osadzić „propagandowy" wokabularz Huebnera, który w czterostronicowym wstępie do wspomnianej antologii występował jako naturalny sojusznik narodu flamandzkiego skazanego na dryfowanie na obrzeżach wielkomocarstwowej polityki, pozbawionego przysługującego mu udziału we władzy i krajowej administracji. Także komentując swoje przekłady flamandzkich mistyków czerpał pełnymi garściami z repertuaru *Flamenpolitik* i sięgał po argumenty natury narodowo-psychologicznej, mające zrekonstruować wspólną niemiecko-flamandzką tożsamość w życiu duchowym okresu średniowiecza[30]. Hasło „mistyka" podlegało w publicystyce Huebnera dowolnym formom politycznej instrumentalizacji. W 1917 roku opublikował artykuł pod znamiennym tytułem *Belgische Verwaltungstrennung auf mystischer Grundlage* (Mistyczne podstawy belgijskiego podziału administracyjnego), w którym dokonywał iście duchowej legitymizacji tej najważniejszej, z propagandowego punktu widzenia,

---

29 Dla Huebnera swoistą przestrogą musiał być los jego brukselskiego kolegi, Ulricha Rauschera. Rauscher (1884-1930), który przed wybuchem wojny pracował jako dziennikarz w Strasburgu i Berlinie, do *Politische Abteilung* trafił w kwietniu 1915 roku. Ambitny trzydziestolatek, mający poparcie w niemieckim Ministerstwie Spraw Zagranicznych, posiadał, jak na szeregowego urzędnika *Politische Abteilung*, dość antyautorytarne cechy charakteru. Nie krył się ze swoim zdaniem na temat działań prowadzonych przez brukselską administrację. Negatywnie oceniał współpracę z przedstawicielami radykalnych aktywistów flamandzkich, politykę personalną w ramach tworzonego niderlandzkojęzycznego uniwersytetu w Gandawie, występował przeciwko aneksjonistom i opowiadał się za przywróceniem po wojnie niepodległej Belgii w celu utrzymania poprawnych stosunków z Wielką Brytanią (H. Kessler *Das Tagebuch*…, s. 589, 11.8.1916). Stosowna reakcja kierownictwa nie kazała na siebie długo czekać. W maju 1917 roku Rauscher został w trybie natychmiastowym przeniesiony na front zachodni, gdzie do końca wojny służył w stopniu piechura szturmowego, przebywając w permanentnym stanie „absolutnego otępienia wojną pozycyjną" (Ulrich Rauscher do Antona Kippenberga, 16.9.1917, 50/2712, GSA). Podobny los spotkał samego kierownika sekcji flamandzkiej przy *Politische Abteilung*, Hansa Albrechta Harracha. Jako zwolennik społecznego dialogu z umiarkowaną frakcją aktywistów flamandzkich mógł liczyć na poparcie zwierzchników tak długo, jak długo spokrewniony z jego matką Theobald von Bethmann-Hollweg pozostawał kanclerzem Rzeszy. W momencie objęcia w lipcu 1917 stanowiska kanclerskiego przez Georga Michaelisa Harrach stracił polityczne poparcie, a w maju 1918 roku został wysłany na front i zastąpiony mniej pryncypialnym Rudolfem Amisem (H. Kessler *Das Tagebuch*…, s. 391, 14.5.1918).

30 F.M. Huebner *Die Wechselbeziehungen der deutschen und der flämischen Mystik*, „Süddeutsche Monatshefte" 11, 1916, s. 563-570.

operacji przeprowadzonej w okresie niemieckiej okupacji: federalizacji unitarnej dotąd Belgii[31].

Perspektywę Friedricha Markusa Huebnera, występującego w roli pośrednika w belgijsko-niemieckim transferze kulturowym, warto zestawić z punktem widzenia jego wydawcy. Posadę na terenie okupowanej Belgii Kippenberg zawdzięczał, o czym pisałem powyżej, protekcji przemysłowca i mecenasa Eberharda von Bodenhausena. W jednym z wielu kierowanych do niego „listów motywacyjnych" pisał:

> Niezależnie od tego, czy „utrzymamy" Belgię, otoczymy „protektoratem", czy też rzeczy potoczą się jeszcze inaczej: niezbędne jest to, abyśmy – tak, jak uczyniliśmy to z innymi krajami – nawiązali z Belgią duchowe stosunki […] oraz byśmy owym stosunkom dali konkretną podstawę, przede wszystkim poprzez sprzedaż książek, która w tym przypadku musi stać się bardziej upolityczniona. Mam w planach niemiecko-belgijskie (lub niemiecko-flamandzkie?) wydawnictwo o profilu polityczno-artystyczno-literackim, coś w rodzaju Biblioteki Insel. Marzy mi się Stowarzyszenie Wydawców Książek dla Zagranicy, która stworzy kanały dla zbytu niemieckich książek i niemieckich idei (także czasopism). W porównaniu z Francją zaniechania na tym polu są spore. We Flandrii, w Rumunii można wszędzie znaleźć francuskie książki, nigdzie niemieckich. Co tak blisko spokrewnieni Flamandowie wiedzą o nas, co my wiemy o nich?[32]

Choć cytowany fragment listu brzmi niczym propagandowo-ideologiczny manifest niemieckiego wydawcy chcącego dobrze przysłużyć się krajowi, to zaprezentowanej w marcu 1917 „flamandzkiej serii" nie można jednoznacznie określić mianem „upolitycznionego" projektu[33]. Zachowana korespondencja z udziałow-

---

31 F.M. Huebner *Belgische Verwaltungstrennung auf mystischer Grundlage*, „Deutscher Wille des Kunstwarts" 16, 1917, s. 80.

32 Anton Kippenberg do Eberharda von Bodenhausena, 31.05.1915, 57.6301 (A: Bodenhausen), DLA.

33 „Seria flamandzka" była pierwotnie planowana na październik 1916 roku i miała być akompaniamentem dla dwóch niezwykle istotnych wydarzeń z punktu widzenia niemieckiej *Flamenpolitik*: uroczystego otwarcia niderlandzkojęzycznego uniwersytetu w Gandawie oraz rozdziału belgijskiego ministerstwa kultury na sekcję flamandzką i walońską, która wyznaczyła początek zainicjowanej przez Niemców federalizacji Belgii (Anton Kippenberg do Johannesa Boltego, 15.8.1916, 50/520, GSA). Problemy z pozyskaniem papieru, kłopot ze znalezieniem tłumaczy o odpowiednich kwalifikacjach, daleka od oczekiwań wydawcy jakość przekładów, a w końcu opór poniektórych flamandzkich pisarzy, wzbraniających się przed współpracą z niemieckim wydawcą w czasie wojny, opóźniła premierę przedsięwzięcia o cztery miesiące. Wśród 24 tytułów belgijskich autorów jedynie tomik poezji aktywistycznego działacza flamandzkiego René de Clerqua został wydany na wyraźne życzenie gubernatora Wschodniej Flandrii, Wolfganga von Ungera (Wolfgang von Unger do Antona Kippenberga, 23.2.1917, 50/3528, GSA). Reszta tytułów stanowiła reprezentatywny przegląd piśmiennictwa z Belgii, a Kippenberg apelował do tłumaczy o trzymanie się w posłowiach z daleka od bieżącego kontekstu politycznego.

cem i doradcą finansowym Insel-Verlag, Robertem Voigtem (szwagrem Rudolfa Alexandra Schrödera) pozwala sformułować tezę, że polityczny wymiar całego belgijskiego przedsięwzięcia był w ocenie Kippenberga marginalny wobec korzyści, jakie przynosiło ono wydawnictwu, osiągającemu dzięki opisanej wyżej wielopłaszczyznowej sieci kontaktów nadzwyczaj dobre wyniki finansowe w trudnych latach wojny[34]. Voigt, który nie wiedział zbyt wiele o literaturze niderlandzkiej (*Pallieter*, tytuł książki jednego z najbardziej znanych autorów flamandzkich Felixa Timmermansa, brał za nazwisko pisarza), liczył od samego początku na sukces „flamandzkiej bocznej kaplicy", jak Kippenberg określał planowaną od 1915 roku serię wydawniczą. Nie mylił się. W czerwcu 1917 roku, dwa miesiące po ukazaniu się serii, liczba sprzedanych egzemplarzy osiągnęła 80 tysięcy[35]. Kippenberg podkreślał znaczenie tego faktu dla promocji wizerunku wydawnictwa:

> Nasza wyspa kwitnie tak, iż trudno życzyć sobie lepszego obrotu spraw. […] Lipcowa sprzedaż, jak już Panu przekazano, ponownie okazała się zadowalająca a obrót w minionym roku przekroczył 1 600 000 marek. O tym, że będzie to możliwe podczas wojny, nie mogliśmy nawet marzyć, a jednak możemy z pewną dumą spoglądać na to, jak bardzo Insel-Verlag sprawdził się w warunkach wojny, a także jakie owoce przyniosła długoletnia intensywna praca. Nie tylko zwiększyliśmy naszą sprzedaż, ale również poszerzyliśmy i umocniliśmy nasze wielostronne kontakty. […] Mnie również szczególną radość sprawia nasza flamandzka boczna kaplica, która przyniosła nam niezwykłe uznanie oraz znaczne materialne korzyści. Teraz również Holendrzy zgłaszają się do nas poprzez swoich najlepszych przedstawicieli i proszą, abyśmy to samo uczynili dla Holandii. […] Tym samym wykonujemy lepszą polityczną pracę niż niektórzy nasi ambasadorzy siedzący za granicą na wysokich rumakach.[36]

Powyższy fragment świadczy o przemyślanym włączeniu działalności wydawnictwa w polityczne kalkulacje wpisane w trwający konflikt zbrojny. Wydawana przez Kippenberga literatura z Belgii bez wątpienia korzystała z koniunktury na tematykę flamandzką, a przezwyciężanie wielu praktycznych problemów (kontyngenty na zakup papieru, otrzymywanie przepustek i paszportów, koszty wysyłki książek i materiałów reklamowych) było możliwe dzięki współpracy z niemiecką administracją okupacyjną w Belgii, ambasadą niemiecką w Hadze oraz berlińskimi urzędami odpowiedzialnymi za propagandę kulturową[37]. W korespondencji

---

34 Insel-Verlag do Roberta Voigta, 12.4.1916, Dr. Voigt III, SUA Insel, DLA; Robert Voigt do Insel-Verlag, 18.4.1916, Dr. Voigt III, SUA Insel, DLA; Robert Voigt do Antona Kippenberga, 22.5.1917, Dr. Voigt III, SUA Insel, DLA; Robert Voigt do Antona Kippenberga, 6.7.1917,Dr. Voigt III, SUA Insel, DLA; Insel-Verlag Gesellschafter-Versammlungen, 15.1.1917, SUA Insel, 6.3.1918, DLA.

35 Anton Kippenberg do Paula Cronheima, 11.6.1917, 50/82,2, GSA.

36 Anton Kippenberg do Roberta Voigta, 6.7.1917, Voigt III 1916-1920, SUA Insel, DLA.

37 Przykładowo berlińska *Zentrallstelle für Auslandsdienst*, odpowiedzialna za praktyczną implementację propagandy kulturowej, regularnie pośredniczyła

niejednokrotnie korzystano również z niezawodnej, szybkiej oraz, co najważniejsze, niecenzurowanej poczty dyplomatycznej[38]. W tym samym kontekście należy odczytywać motywację wydawcy, który wyraził zgodę na firmowanie swoim nazwiskiem propagandowego czasopisma „Belfried", redagowanego i wydawanego na zamówienie brukselskiej *Politische Abteilung*[39]. Na łamach „Belfrieda" podkreślano niemiecko-flamandzkie więzy kulturowe i uwypuklano dotychczasową podrzędną rolę Flamandów w ramach unitarnego państwa belgijskiego, wobec których Niemcy występowali w charakterze naturalnego sojusznika.

> Jeśli chodzi o „Belfrieda" – pisał Kippenberg do Voigta – to jest to półoficjalne przedsięwzięcie Generalnego Gubernatorstwa w Brukseli, tam jest redagowane, a moje nazwisko nosi tylko dlatego, że konieczne było podanie wydawcy. Póki co, zobowiązaliśmy się tylko na okres jednego roku. Otrzymujemy stałą dotację w wysokości 10 000 marek, obiecano nam kolejną z racji wzrostu kosztów produkcji i wkrótce otrzymamy jej potwierdzenie. Ponoszone przez nas ryzyko jest więc bardzo nieznaczne, w zamian czerpiemy nadzwyczajne korzyści z wykorzystania „Belfrieda" do reklamowania naszej produkcji, w szczególności naszych przyszłościowych flamandzkich zainteresowań. Lipcowy zbyt wypadł ponownie doskonale i oceniam go na nie mniej niż sto tysięcy marek.[40]

Wydawany na zamówienie administracji okupacyjnej „Belfried" gwarantował znaczne wpływy oraz stanowił, co podkreślał w cytowanym powyżej fragmencie Kippenberg, forum anonsowania wydawniczych nowości. Zamieszczane ogłoszenia dotyczyły nie tylko książek belgijskich autorów, ale także niemieckiej klasyki oraz literatury współczesnej (w tym również, co ciekawe, francuskiej). Katharina Kippenberg, prowadząca wydawnictwo pod nieobecność męża, oraz merytorycznie odpowiedzialny za redakcję „Belfrieda" historyk sztuki Wilhelm Hausenstein liczyli na to, że zapowiadane uwolnienie publicznej dyskusji na temat celów toczącej się wojny (tzw. *Freigabe der Kriegszieldiskusion*, ogłoszone w listopadzie 1916

---

w kontaktach pomiędzy wydawcami a niemieckimi poselstwami w krajach neutralnych. Przejmowała koszty wysyłki katalogów wydawniczych i oferowała wydawcom stworzoną przez siebie bazę danych dla dystrybucji niemieckich książek (*Zentrallstelle für Auslandsdienst* do Insel-Verlag, 30.10.1916, R 901/72246, BA).

38 Insel-Verlag do Paula Cronheima, 20.11.1917, 30.11.1917, 50/82,2, GSA.

39 „Der Belfried. Eine Monatsschrift für Vergangenheit und Gegenwart der belgischen Lande" („Belfried. Miesięcznik poświęcony przeszłości i teraźniejszości belgijskich krajów"), jak brzmiał pełny tytuł czasopisma, ukazywał się od lipca 1916 do grudnia 1918 roku. Winieta Insel-Verlag, z charakterystycznym unoszącym się na falach dwumasztowcem, zniknęła z okładki czasopisma w lipcu 1918 roku, jak tylko Kippenberg został zwolniony ze służby wojskowej i wrócił do Lipska. Redakcyjne obowiązki przejął August Grisenbach, siedzibę nowo utworzonego Belfried-Verlag przeniesiono najpierw do Brukseli, a po zakończeniu wojny do Berlina, gdzie ukazał się ostatni grudniowy numer pisma.

40 Anton Kippenberg do Roberta Voigta, 31.7.1916, Dr. Voigt III, SUA Insel, DLA.

roku z inicjatywy Ericha Ludendorffa[41]) wpłynie na regularny wzrost liczby abonentów czasopisma, które stanie się wówczas głównym forum dla dyskusji o kwestii belgijskiej[42].

Do *histoire croisée* belgijsko-niemieckiego transferu kulturowego odbywającego się w warunkach wojny, krzyżującej perspektywy poszczególnych aktorów procesu, warto dodać postulowane przez Wernera i Zimmermanna „przesunięcie skali" czasowo-przestrzennej[43], w celu przetestowania operatywności stosowanych strategii retorycznych i przypisywanych im motywacji. Rudolf Asmis – szef flamandzkiej administracji cywilnej na terenie okupowanej Belgii, a tym samym nieuwzględniany w dotychczasowych rozważaniach „oficjalny" aktor transferu – miał pod koniec wojny złożyć Kippenbergowi propozycję oficjalnego zatrudnienia w strukturach okupacyjnych celem prowadzenia propagandy kulturowej na terenie neutralnej Szwajcarii[44]. Ofertę Amisa, następcy wysłanego na front Hansa Alberta Harracha, należy odczytywać w świetle retoryki członków okupacyjnej administracji, nieustannie poszukujących aprobaty berlińskiego MSZ. Cztery lata później Amis, tym razem pracownik niemieckiej ambasady w Czycie (w latach 1920--1922 stolicy zależnej od Rosji Radzieckiej Republiki Dalekiego Wschodu), próbował wykazać się wobec ministerstwa spraw zagranicznych tą samą urzędniczą aktywnością i złożył Kippenbergowi (przekazując odpis listu do Berlina) propozycję wydawania w Insel-Verlag literatury mongolskiej w niemieckim przekładzie. „Niemcy otrzymają tym samym możliwość literackiego podboju całego buddyjskiego wschodu i przejęcia kierownictwa nad kulturowym życiem Mongołów i spokrewnionych z nimi syberyjskich Burjatów"[45]. Górnolotna polityczno-kulturowa retoryka *Flamenpolitik* z okresu pierwszej wojny światowej po nieznacznych korektach znów dobrze służyła urzędniczym interesom, tym razem w ramach niemieckiej *Ostpolitik*.

---

41 J. von Hoegen *Der Held von Tannenberg. Genese und Funktion des Hindenburg-Mythos*, Böhlau, Köln–Weimar–Wien 2007, s. 93.

42 Wilhem Hausenstein do Kathariny Kippenberg, 6.6.1916; Katharina Kippenberg do Wilhelma Hausensteina, 2.1.1917, Katharina Kippenberg Autorenkorrespondenz, SUA Insel, DLA.

43 Udaną egzemplifikacją postulowanej przez Wernera i Zimmermanna „gramatyki indukcyjnej", testującej sens przypisywany danym koncepcjom w różnej skali czasowo-przestrzennej, jest artykuł Helgi Mitterbauer, omawiający konstrukcje tożsamości narodowych w ramach monarchii austro-węgierskiej (H. Mitterbauer *Konstruktion von Identität nach 1918. Am Beispiel der Abgrenzung von Ungarn in der Österreichischen Rundschau*, w: *Kollektive und individuelle Identität in Österreich und Ungarn nach dem Ersten Weltkrieg*, hrsg. H. Mitterbauer, S. Ritz, Praesens, Wien 2007, s. 13-27).

44 Friedrich Markus Huebner do Antona Kippenberga, 21.8.1918, 50/82,4, GSA.

45 Ministerstwo Spraw Zagranicznych w Berlinie do Antona Kippenberga, 10.10.1922, 50/104, GSA.

V

Rynkowa hossa na literaturę z obszarów objętych działaniami wojennymi, dotyczyła oczywiście nie tylko frontu zachodniego. Dużą popularnością cieszyła się również tematyka środkowo- i wschodnioeuropejska, a autorzy pochodzący z krajów, przez które przebiegał wschodni front wojny, mogli liczyć na wzmożone zainteresowanie niemieckiego czytelnika.

W styczniu 1916 roku znany tłumacz literatury polskiej Leon Richter oraz Wilhelm Feldman, wydawca berlińskiego czasopisma „Polnische Blätter", niezwykle aktywny publicysta, krytyk, historyk literatury oraz działacz żydowskiego ruchu asymilacyjnego, złożyli Antonowi Kippenbergowi propozycję wydawania w Insel-Verlag „polskiej biblioteki"[46]. Serię miała otwierać reprezentatywna dla najważniejszych polskich twórców antologia poezji, dramatu i powieści, zawierająca również fragmenty dzieł poświęconych polskiej sztuce i krytyce literackiej, a także biogramy poszczególnych autorów. Trzy miesiące później z podobną ofertą wystąpił Jean d'Ardeschah[47] (pseudonim Jana Pawła Kaczkowskiego):

> W obliczu wzrastającego zainteresowania w Niemczech literaturą polską – pisał w kwietniu 1917 roku do Kippenberga – pozwalam sobie zwrócić Pańską uwagę na ten obszar działalności wydawniczej. Duży sukces mojego przekładu *Chłopów* Reymonta, który ukazał się u Eugena Diederichsa w Jenie, jest Panu z pewnością znany. W kwestii pozostałych utworów Reymonta zawarłem porozumienie z Georgiem Müllerem z Monachium […]. Posiadam jednak naturalnie prawa do wielu innych odpowiednich dzieł i jako najlepszy znawca polskiej literatury mam możliwość poczynienia godnych uwagi propozycji.[48]

---

46 Katharina Kippenberg do Stefana Zweiga, 22.1.1916, Kippenberg – Zweig 1913-1917, SUA Insel, DLA.

47 Jan Paweł Kaczkowski (1874-1942) – publicysta, tłumacz, w okresie powojennym również dyplomata – wykorzystywał wojenną koniunkturę nie tylko do promocji literatury polskiej, ale również występował w roli aktywnego pośrednika w belgijsko-niemieckim transferze kulturowym tłumacząc utwory francuskojęzycznego pisarza Georgesa Eekhouda. Nieobcy był mu przy tym propagandowy żargon *Flamenpolitik*, stanowiący przepustkę do publicystycznego sukcesu po zachodniej stronie frontu. Kaczkowski proponował pośrednictwo w zakupie „szczególnie wartościowych, związanych z flamandzką sztuką dzieł dwóch współczesnych niemieckich malarzy": Karla Leipolda (1864-1943) oraz Carlosa Grethego (1864-1913). Miały one idealnie pasować do wydawanego przez Kippenberga propagandowego „Belfrieda". Obu artystów, preferujących głównie tematykę marynistyczną, przedstawiał jako „wspaniałe pomosty, prowadzące do tego spokrewnionego, choć tak niedostępnego dolnoniemieckiego kraju, talenty, dzięki którym dolnoniemieckie związki [Niemców i Flamandów – P.Z.] rozkwitają ogólnoniemieckim znaczeniem" (Jan Paweł Kaczkowski do Antona Kippenberga, 11.8.1916, 4.11.1916, 50/82,1, GSA).

48 Jan Paweł Kaczkowski do Antona Kippenberga, 30.4.1916, 50/82,1, GSA.

Kippenberg był „generalnie przychylny”[49] wobec przedłożonych mu ofert. Sukces niemieckiego przekładu *Chłopów* Reymonta, opublikowanego w 1912 roku w jeńskiej oficynie Eugena Diederichsa, nie mógł ujść jego uwadze. Ryzykowna decyzja Diederichsa o tłumaczeniu monumentalnego eposu chłopskiego była zrazu finansową porażką. Mimo rozesłania trzystu kompletów dzieła do potencjalnych recenzentów, w pierwszym roku od ukazania się przekładu sprzedaż zatrzymała się na dziewięćdziesięciu trzech egzemplarzach. Wydawca zdecydował się na nietypowy krok i w 1913 roku wystosował pisemną „Skargę do publiczności”, w której oskarżał krytyków o intelektualne lenistwo i niedocenianie tego „arcydzieła literatury światowej”[50]. W 1916 roku sprzedaż pierwszego nakładu przekroczyła pięć tysięcy. Jednakże bardziej niż efektowna publicystycznie skarga wydawcy przysłużyło się temu z pewnością oficjalne stanowisko niemieckiego sztabu generalnego, który w momencie wybuchu wojny dostrzegł w *Chłopach* doskonałe wprowadzenie do życia i zwyczajów polskiej ludności wiejskiej. Sztab nabył znaczną ilość egzemplarzy książki i zalecił ją jako lekturę obowiązkową dla członków komendantury administrującej terenami polskimi[51]. Część zakupionego nakładu trafiła do obozów jenieckich, gdzie z tłumaczeniem Kaczkowskiego zapoznał się pochodzący z Alzacji anglista i wykładowca literatury francuskiej na uniwersytecie w Chicago, Franck-Louis Schoell (1889-1982). Powieść wywarła na nim tak duże wrażenie, że postanowił nauczyć się języka polskiego aby przełożyć Reymonta z oryginału[52]. Wydany w 1925 roku mistrzowski przekład *Chłopów* został wyróżniony przez Akademię Francuską nagrodą im. Langloisa. W ten sposób nietypowa decyzja kierownictwa niemieckiej armii zmieniła zawodową trajektorię francuskiego literaturoznawcy, który w późniejszym okresie regularnie tłumaczył i komentował literaturę polską.

Chłopi Reymonta nie były jedyną polską publikacją Diederichsa, która ukazała się w okresie wojny. W 1915 roku zapoczątkował on serię wydawniczą zatytułowaną „Pisma dla porozumienia narodów”[53]. W prospekcie towarzyszącym kampanii reklamowej nowej serii pisał: „Jest jeszcze zbyt wcześnie, aby rozmawiać o możliwościach późniejszych przyjaźni między narodami. Zdajemy sobie jednak sprawę z faktu, że narody Europy nie znały się nawzajem przed wybuchem wojny”[54]. W latach

---

49 Katharina Kippenberg do Stefana Zweiga, 22.1.1916, Kippenberg – Zweig 1913-1917, SUA Insel, DLA.

50 E. Diederichs „*Beschwerde für das Publikum*”, w: tegoż *Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen*, Diederichs, Düsseldorf–Köln 1967, s. 53.

51 H. Nosbers *Polnische Literatur in der Bundesrepublik Deutschland 1945/1949 bis 1990. Buchwissenschaftliche Aspekte*, Harrasowitz, Wiesbaden 1999, s. 24.

52 Jan Paweł Kaczkowski do Eugena Diederichsa, 17.5.1925, HS.1995.0002, DLA.

53 I. Heidler *Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896-1930)*, Harrasowitz, Wiesbaden 1999, s. 404.

54 Tamże.

1915-1917 w serii ukazało się sześć niewielkich objętościowo tomików w miękkiej oprawie, po przystępnej cenie 1,80 marki. Poszczególne tytuły były poświęcone tematyce belgijskiej, stosunkom niemiecko-francuskim, problematyce „duszy słowiańskiej", Chorwatom i Słoweńcom, natomiast o przygotowanie ostatniego tomiku poproszono Stanisława Przybyszewskiego, który kierowany patriotycznymi uczuciami, napisał z tej okazji apoteozę rodzimej literatury, *Von Polens Seele* (*Szlakiem duszy polskiej*)[55]. Publikacja serii była ciekawą inicjatywą wydawcy, który w momencie wybuchu wojny angażował się w publikacje poezji i pieśni wojennych w specjalnie utworzonej w tym celu „bibliotece polowej" (*Feldpost-Bücherei*). Z drugiej zaś strony wydawał eseje będące analizą niemieckiego militaryzmu i psychozy wojennej, podejmując tym samym próbę prowadzenia polityki kulturowej nastawionej na okres powojenny[56].

W okresie pierwszej wojny światowej literatura polska była również istotną częścią oferty handlowej monachijskiego wydawnictwa Georga Müllera, w którym funkcję lektora literatury polskiej pełnił od 1913 roku Aleksander Guttry (1887-1953). W 1916 roku Guttry rozpoczął współpracę z Władysławem Augustem Kościelskim, planując wspólną edycję polskiej serii, która pod szyldem „Biblioteka polska" (*Polnische Bibliothek*) ukazywała się w wydawnictwie Müllera w latach 1917-1919. Planowana seria została podzielona na trzy działy: historyczny, pamiętniki i edycje klasyków oraz powieści, dramaty i poezję. Niemiecki czytelnik miał w ten sposób uzyskać szerokie spektrum informacji na temat Polski. W ramach „Biblioteki polskiej" ukazały się m.in. dzieła Adama Mickiewicza, Stanisława Wyspiańskiego, Wiktora Gomulickiego, Stanisława Augusta Poniatowskiego, Stanisława Przybyszewskiego i Władysława Łozińskiego. Szeroko zakrojone plany wykorzystania wojennej koniunktury do prezentacji polskiej literatury, kultury i historii nie zostały jednak zrealizowane z powodu przedwczesnej śmierci wydawcy w grudniu 1917 roku, zakończenia działań wojennych oraz powojennej inflacji. Prawa autorskie zostały odsprzedane innym domom wydawniczym, przykładowo prawa Stanisława Przybyszewskiego nabył Gustav Kiepenheuer. Całość koncepcji „Biblioteki polskiej" przeszła do berlińskiego wydawnictwa Benjamina Harza, który jednakże nie zdecydował się na jej kontynuację.

Anton Kippenberg otrzymał propozycję wydawania „polskiej serii" w okresie, kiedy „Biblioteka polska" Georga Müllera znajdowała się jeszcze we wczesnym stadium planowania. Również postać jednego z inicjatorów projektu, Wilhelma

---

55 K. Zimmerman *Das Problem Belgien oder: es lebe, der kenne*, Diederichs, Jena 1915; E. Wechssler *Die Franzosen und wir. Der Wandel in der Schätzung deutscher Eigenart 1871-1914*, Diederichs, Jena 1915; K. Nötzel *Der französische und der deutsche Geist*, Diederichs, Jena 1916; K. Nötzel, A. Barwinskyj *Die slawische Volksseele. Zwei Aufsätze*, Diederichs, Jena 1916; A. Milcinowic, J. Krek *Kroaten und Slowenen. Zwei Darstellungen*, Diederichs, Jena 1916; S. Przybyszewski *Von Polens Seele. Ein Versuch*, Diederichs, Jena 1917; wyd. pol.: *Szlakiem duszy polskiej*, Nakładem spółki wydawczej Ostoja, Poznań 1917.

56 I. Heidler *Der Verleger Eugen Diederichs*…, s. 390-411.

Feldmana, stanowiła dodatkowy atut. Redagowane przez niego i wychodzące co dziesięć dni w ponad półtoratysięcznym nakładzie czasopismo „Polnische Blätter. Zeitschrift für Politik, Kultur und soziales Leben" (1915-1918, „Polskie karty. Czasopismo poświęcone polityce, kulturze i życiu społecznemu"), stanowiło dla każdego potencjalnego wydawcy idealne forum do reklamowania publikacji o tematyce polskiej oraz przekładów polskiej literatury. Dla Kippenberga mogłoby ono być równie pożyteczne jak wydawany przez niego na zamówienie brukselskiej administracji okupacyjnej „Belfried", na łamach którego regularnie zamieszczał ogłoszenia o książkach ukazujących się w Insel. Nie bez znaczenia pozostawała z pewnością także polityczna afiliacja stojącego za propozycją polskiej serii Feldmana, pozostającego w swojej funkcji korespondenta prasowego Naczelnego Komitetu Narodowego pod stałym nadzorem niemieckiego Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz Wydziału Prasowego Generalnego Gubernatorstwa w Warszawie[57]. Inicjatywa wydawania polskiej literatury mogłaby tym samym uzyskać wsparcie oficjalnych instancji odpowiedzialnych za propagandę kulturową, podobnie jak w przypadku belgijskiej aktywności Kippenberga.

Literatura polska była więc w trakcie trwania wojny nie mniej atrakcyjnym segmentem rynku książki niż literatura belgijska. Dlaczego więc Anton Kippenberg nie zdecydował się na jej wydawanie? Tak postawione pytanie jest jednocześnie metodologicznym dezyderatem. Historiografia transferu literackiego rzadko uwzględnia bowiem dzieła literackie, które nie ukazały się w formie drukowanej. Fakt, iż określone teksty nie zostały przetłumaczone lub n i e ukazały się drukiem jest z punktu widzenia transferu równie istotny jak tytuły, które pojawiły się na rynku. Choć trudno w tym przypadku opierać się na spekulacjach, to zachowana korespondencja z autorami, tłumaczami i wydawcami, zapowiedzi i reklamy wydawnicze stanowią cenne uzupełnienie. Mogą one udzielić informacji na temat planowanych i niezrealizowanych projektów, selekcji manuskryptów oraz konstrukcji programów wydawniczych.

Odpowiedzi na pytanie o brak literatury polskiej w „wojennej" produkcji Insel-Verlag należy szukać w osobie austriackiego pisarza i jednego z najważniejszych doradców Kippenberga Stefana Zweiga (1881-1942), który przez pierwsze trzy lata wojny, podobnie jak Egon Erwin Kisch, Robert Musil, Franz Werfel, Hugo von Hofmannsthal czy Rainer Maria Rilke, pracował w wydziale literackim cesarsko-królewskiej Wojennej Kwatery Prasowej (*k.u.k. Kriegspressequartier*). Pytany o zdanie w sprawie polskich autorów, zdecydowanie odradzał. Niezależnie od wątpliwości natury estetycznej należało się, uważał, wystrzegać publikowania w ramach jednego zbioru czy też serii wydawniczej najważniejszych przedstawicieli współczesnej literatury polskiej, z uwagi na ich często kontrowersyjne, z punktu widze-

57 Akta dotyczące wywierania wpływu na pracę przedstawicieli prasowych polskiego Naczelnego Komitetu Narodowego ze strony berlińskiego MSZ, niemieckich ambasad na terenie krajów neutralnych oraz Wydziału Prasowego niemieckiego Gubernatorstwa Generalnego w Warszawie znajdują się w Archiwum Politycznym Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Berlinie (R 120992-120994).

nia niemieckich interesów, poglądy polityczne. „Obecny okres wojny – pisał do Kippenberga – wydaje się być w moim przekonaniu najmniej korzystnym momentem, jako że nie możemy dokonywać wyborów kierując się tylko i wyłącznie względami literackimi. Z pewnych względów nie mogę Panu podać pisemnych dowodów na potwierdzenie mojej tezy, ale nie wątpię, że wierzy Pan w mój bezstronny osąd”[58].

Również w późniejszych listach wypowiadał się negatywnie wobec planów wydawania polskich autorów, nie ukrywając przy tym własnej niewiedzy: „Książki Mieczkewicza [sic!] niestety nie znam, ale myślę, że jest on w całości przestarzały i daleki naszym czasom”[59]. W zamian proponował wznowienie monumentalnej historii Rosji Nikołaja Karamzina, wydanej w języku niemieckim w latach 20. XIX wieku[60]. Aktualność rosyjskiej tematyki miała gwarantować finansowy sukces reedycji. Choć popularność tego poczytnego pisarza była w Niemczech bezsprzeczna, należy, patrząc z polskiej perspektywy, przypomnieć o jego panslawistycznym oporze wobec idei powstania niepodległego państwa polskiego[61].

Fascynacja Zweiga dla dwunastotomowego *magnum opus* Karamzina, której dał dowód w prywatnym liście do swojego wydawcy, przy jednoczesnym sprzeciwie wobec planów wydawania przez Kippenberga literatury polskiej, kontrastują w zaskakujący sposób z publicznie manifestowanym oburzeniem w sprawie braku zainteresowania ze strony neutralnych krajów dla kwestii niepodległości Polski, wyrażonym kilka miesięcy wcześniej w zamieszczonym na łamach wiedeńskiej „Neue Freie Presse” artykule *Dlaczego Belgia, a nie również Polska*[62]. Żywione przez Zweiga przekonanie o nieuchronnym upolitycznieniu transferu kulturowego w warunkach toczącej się wojny (co miało jego zdaniem uniemożliwiać wydawanie w tym

---

58 Stefan Zweig do Kathariny Kippenberg, 27.1.1916, 64.1624/1, DLA. Kippenberg już wcześniej, we wrześniu 1915 roku, otrzymywał propozycje przekładów polskiej liryki i również wówczas zwracał się z prośbą o radę do Zweiga, uzależniając ich publikację od jego pozytywnej opinii. Polska poezja nie przyniosła jednak w mniemaniu doradcy niczego, „od czego można by oczekiwać wzbogacenia naszej kultury i literatury. Są to zazwyczaj przykładnie powielone wersy francuskiej i niemieckiej proweniencji, pisane przez średnio uzdolnionych poetów. Jedyna prawdziwa wielkość spośród nich, Wyspiański, wydaje się nieprzetłumaczalny” (Stefan Zweig do Antona Kippenberga, 10.9.1915, 50/3886,2, GSA).

59 Stefan Zweig do Kathariny Kippenberg, 18.12.1916, Kippenberg – Zweig 1913-1917, SUA Insel, DLA.

60 N.M. Karamzin *Geschichte des russischen Reiches*, übers. C.R. Goldhammer, C.J.G. Hartmann, Riga 1820-1833.

61 M. Shkandrij *Russia and Ukraina. Literature and Discourse of Empire from Napoleonic to Postcolonial Times*, McGill University Press, Montreal–Kingston 2001, s. 68.

62 S. Zweig *Warum nur Belgien, warum nicht auch Polen? Eine Frage an die Neutralen*, w: tegoż *Die schlaflose Nacht. Aufsätze und Vorträge aus den Jahren 1909-1941*, Fischer, Frankfurt am Main 1990, s. 52-67.

czasie polskich autorów) daje do myślenia, jeśli zestawimy je z opiniami, które pisarz wygłaszał na temat belgijskiej działalności Kippenberga i realizowanego przez niego projektu wydawania francusko- i niderlandzkojęzycznej literatury belgijskiej w niemieckim przekładzie. Dwa miesiące po ukazaniu się flamandzkiej serii pisał do swojego wydawcy: „Dam Panu pewną radę! Proszę w tym roku nie wydawać już tylu Flamandów. Wyraźnie widać w tym polityczną motywację, co jest irytujące"[63]. Z podobnymi zarzutami zwracał się do żony Kippenberga, upatrując w lansowaniu literatury z Belgii „formy nacjonalistycznego zabarwienia"[64]. Zarówno Anton, jak i Katharina Kippenberg protestowali stanowczo przeciw niesprawiedliwej ocenie swojego austriackiego doradcy. Promocja Flamandów nie miała, jak pisali, nic wspólnego z polityczną propagandą (czemu służyć miał wydawany przez nich „Belfried"), a obecność belgijskich autorów w ofercie wydawnictwa uzasadniał, podobnie jak w przypadku innych europejskich literatur narodowych, tylko i wyłącznie wysoki poziom literacki ich twórczości[65].

Niezależnie od faktu, iż wyjaśnienia Kippenbergów nie oddają w pełni charakteru belgijsko-niemieckiego transferu kulturowego prowadzonego przez nich w warunkach pierwszej wojny światowej, również stanowisko Zweiga należy rozpatrywać z punktu widzenia partykularnych interesów kulturowego pośrednika oraz pisarza walczącego o pozycję na rynku. Irytacja Zweiga była spowodowana nie tyle upolitycznieniem decyzji wydawniczych, ile raczej poczuciem niedowartościowania własnej osoby, mającego znajdować swoje odbicie w bieżącej ofercie handlowej wydawnictwa. Pochłonięty przez belgijskie sprawy Kippenberg miał w niedostatecznym wymiarze dbać o promocję twórczości Austriaka, a także w mniejszym niż dotychczas stopniu przychylać się do udzielanych przez niego rad.

Niepublikowana dotąd korespondencja między Zweigiem a jego lipskim wydawcą rzuca nowe światło na postać pisarza, będącego symbolem zaangażowanego intelektualisty, zawzięcie zwalczającego wszelkie formy nacjonalizmu i rewanżyzmu. Wojenna postawa Zweiga nie do końca jednak odpowiadała stanowisku „moralnego sprzeciwu"[66], które autor przypisywał sobie w autobiograficznym utworze, powstałym w ostatnich latach życia (1939-1941) na emigracji. 1 października 1915 roku w redagowanej przez Kippenberga gazecie żołnierskiej *Kriegszeitung*

---

63 Stefan Zweig do Antona Kippenberga, 11.6.1917, Zweig – Kippenberg, 1917-1921, SUA Insel, DLA.

64 Stefan Zweig do Kathariny Kippenberg, 9.12.1917, Katharina Kippenberg, SUA Insel, DLA.

65 Anton Kippenberg do Stefan Zweiga, 16.6.1917, Zweig – Kippenberg, 1917-1921, SUA Insel, DLA; Katharina Kippenberg do Stefana Zweiga, 19.12.1917, Katharina Kippenberg, SUA Insel, DLA.

66 S. Zweig *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main, Wien 1992 [1942], s. 265.

ukazała się relacja Zweiga „Aus den Tagen des deutschen Vormarsches in Galizien" (Z dni niemieckiej ofensywy w Galicji), która bynajmniej nie była utrzymana w pacyfistycznym tonie i została napisana w interesie propagandy wojennej. W drugiej połowie 1916 roku Zweig również wielokrotnie zabiegał u Kippenberga o możliwość otrzymania posady w brukselskiej administracji okupacyjnej, a jego korespondencja z lipskim wydawcą utrzymana była w tym okresie niemalże w tonie listów motywacyjnych. Podkreślał w nich przydatność swoich publicystycznych umiejętności do pracy w kraju, który znajdował się „w tej wyjątkowej historycznej formie niemieckiej administracji"[67], podnosił wagę propagandy kulturowej w krajach neutralnych, a apolityczny i transkulturowy aspekt swoich dotychczasowych publikacji, w tym liczne przekłady literatury francuskiej, uznawał za dodatkowy atut, podnoszący jego wiarygodność jako pracującego dla Niemiec pośrednika kulturowego.

VI

Przedstawione powyżej *case studies* belgijsko-niemieckiego oraz niemiecko-polskiego transferu literackiego odbywającego się w okresie pierwszej wojny światowej, chciałbym na koniec uzupełnić o kilka spostrzeżeń/dezyderatów natury ogólnoteoretycznej, które umożliwią korektę obowiązującego dotychczas paradygmatu badawczego.

W historiografii transnarodowego transferu literackiego cyrkulację artefaktów literackich ujmowano z reguły jako spontaniczny, autonomiczny proces, zachodzący między poszczególnymi aktorami pola literackiego (intertekstualność, kontakty nawiązywane przez autorów, krytyków, tłumaczy i wydawców, przenikanie form, tendencji i stylów). Nierzadko uwzględniano również pozaliterackie czynniki kontekstualne, a reprezentanci sfery politycznej i gospodarczej byli zaliczani do potencjalnych, choć marginalnych aktorów transferu literackiego[68]. W analizie transferu rzadko analizowano jednak rolę aktorów z obszaru zagranicznej

---

67 Stefan Zweig do Antona Kippenberga, 9.9.1916, Zweig – Kippenberg, 1917-1921, SUA Insel, DLA. Ciekawą weryfikację pacyfistycznych autobiograficznych projekcji Stefana Zweiga na okres pierwszej wojny światowej można znaleźć w pracy Gábora Kerekesa *Prag ligt zwischen Galizien und Wien. Das Ungarnbild in der össterreichischen Literatur 1890-1945*, Ad Librum, Budapest 2008, s. 99-106.

68 Wśród tak skonstruowanych studiów, omawiających poruszaną w niniejszym szkicu problematykę transferu literackiego między Niderlandami a niemieckim obszarem kulturowym, należy wymienić: H. van Uffelen *Moderne niederländischer Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990*, Zentrum für Niederlande-Studien, Münster 1993; A.H. den Boef, S. van Faassen'*Verrek, waar is Berlijn gebleven?' Nederlandse schrijvers en hun kunstbroeders in Berlijn 1918-1945*, Uitgeverij Bas Lubberhuizen/Letterkundig Museum, Amsterdam, Den Haag 2002; J. Grave *Zulk vertalen is een werk van liefde. Bemiddelaars van Nederlandstalige literatur in Duitsland 1890-1914*, Vantilt, Nijmegen 2001.

polityki kulturalnej, szczególnie w odniesieniu do okresu przełomu XIX i XX wieku, kiedy jej instrumenty nie były jeszcze w pełni uformowane. Choć po części funkcjonowały one wówczas oficjalnie (jak powołana do życia w 1884 roku Alliance Française), to w dużej mierze pozostawały utajnione, chociażby z racji na fakt, iż postulowana wówczas autonomia pola kulturalnego wpływała na zdecydowanie negatywną ocenę jakiekolwiek ingerencji ze strony czynników państwowych.

Analiza transferu prowadzonego w ramach zainicjowanej przez konflikt wojenny „propagandy kulturowej" nie powinna odbywać się w oderwaniu od metapojęć współczesnej refleksji na temat zagranicznej polityki kulturalnej. Pozwoli to na redukcję negatywnych konotacji towarzyszących od czasu narodowosocjalistycznych nadużyć terminowi „propaganda"[69] i pozwoli dostrzec transnarodowy wymiar ówczesnego transferu literackiego, który w intencji realizujących go aktorów nie różnił się znacząco od dzisiejszej multilateralnej współpracy instytucji powołanych w celu propagowania narodowych kultur.

Działalność aktorów transferu kulturowego odbywającego się w warunkach konfliktu wojennego zwykło się najczęściej oceniać w kategoriach narodowych lojalności (lub ich braku). Tradycyjna historiografia wychodziła przy tym z założeń ufundowanych przez modernistyczną metanarrację, według której idea *Grande Nation* raz na zawsze zmieniła mapę Europy, mimo że tożsamość jednostek na początku XX wieku była nierzadko bliska tak często dzisiaj dyskutowanej „hybrydyzacji"[70]. Późny XIX wiek i początek XX stulecia były bowiem areną dwóch, pozornie przeciwstawnych tendencji rozwojowych. Z jednej strony na terenie całej Europy przybierała na sile nacjonalistyczna retoryka, wytwarzająca funkcjonujące do dzisiaj konfiguracje narodowo-państwowe, z drugiej zaś okres ten był intensywną fazą ogólnoświatowych procesów wymiany[71]. Fakt ten powraca dzisiaj powoli do naszej historycznej świadomości w obliczu wszechobecnej globalizacji, podczas gdy wiele centralnych dla niej aspektów można było zaobserwować już sto lat temu. Ówczesne nowo powstałe państwa narodowe były ze sobą ściśle powiązane, dyplomacja funkcjonowała jako inkarnacja polityki.

We współczesnej humanistyce zajmujemy się na porządku dziennym interakcją, usieciowieniem, komunikacją, integracją, fenomenem *métissage*, a ta polimorficzna tematyka stała się punktem wyjścia dla takich propozycji metodologicznych jak zaproponowana w połowie lat 80. ubiegłego wieku przez francuskich germanistów, Michaela Wernera, Michela Espagne i Bénédicte Zimmermanna, teoria transferu kulturowego oraz rozwinięta na jej podstawie koncepcja *histoire croisée*,

---

69 W. Schieder, C. Dipper *Geschichte des Propagandabegriffs*, w: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, hrsg. O. Brunner, W. Conze, R. Kosselleck, t. 5, Clett-Cotta, Stuttgart 1985, s. 69-112.

70 *Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt, 1871-1914*, hrsg. S. Conrad, J. Osterhammel, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 2004, s. 8.

71 S. Conrad *Globalisierung und Nation im Deutschen Kaiserreich*, C.H. Beck, München 2006, s. 33.

kładąca nacisk na kompleksowy splot narodowo-kulturowych systemów, wytwarzających procesy transferu. Między innymi dzięki nim debata na temat wymiany kulturowej może zostać wydobyta z ciasnych ram historii narodowej i skierowana w stronę roli multilateralnych połączeń, różnorakich uwarunkowań biorących w niej udział aktorów, działających na wielu poziomach interakcji i w kilku kierunkach jednocześnie.

Istotnym teoretycznym fundamentem badań nad transferem kulturowym jest postrzeganie kultury jako procesu wymiany i sieci otwartych połączeń. Wyraźny nacisk na procesowy charakter kultury uwydatnia wagę instytucji, aktorów oraz mediów pośredniczących w jej przekazie, to one stają się analizowaną przez Homiego Bhabhę „trzecią przestrzenią", stanowiącą dyskursywną ramę dla wciąż na nowo powstających konstrukcji znaczeniowych[72]. Wyobrażenie jednorodnych, dających się od siebie oddzielić obszarów kulturowych pozostaje tym samym jedynie ideologicznie ukształtowaną konstrukcją. Kulturę należy więc rozumieć jako „energetyczną, symboliczną kompozycję o dużym stopniu performatywności, która pod pewnym względem wytwarza swój własny przedmiot, a czyniąc to kształtuje, za pomocą politycznej siły, rzeczywistość, z której się wywodzi"[73]. Werner i Espagne powołują się w swoich programowych tekstach na rozumienie kultury autorstwa Edgarda Morina i piszą o „zmiennym systemie komunikacyjnym, sytuującym indywidualną przestrzeń wydarzeń w ramach zinstytucjonalizowanej wiedzy, a przez to dokonującym stałej wymiany materii między jednostkami"[74]. Tożsamość jednostek staje się kwestią niestabilną, płynną, zmienną i hybrydyczną; jest przedmiotem negocjacji, walką o znaczenie wewnątrz dyskursów, społecznych powiązań i sieci.

Zaprezentowany materiał archiwalny podnosi kwestię nadzwyczaj performatywnego charakteru tożsamości narodowej. Mimo nacjonalistycznej mobilizacji mas, stymulowanej przez wszechobecną propagandę, odbywający się podczas pierwszej wojny światowej transfer kulturowy miał charakter transnarodowy i jako taki opiera się skutecznie przypisywanym mu *post factum* eksplikacjom budowanym wokół pojęć narodowej lojalności lub też jej braku. Tożsamość ówczesnych elit opierała się w o wiele większym stopniu, niż byliśmy gotowi do niedawna przyznać, na międzynarodowej wymianie i interakcji. Bardzo łatwo wyobrazić sobie ich przywłaszczenie dla rozmaitych historycznych, politycznych czy etnicznych celów, choć możliwe jest też postępowanie odwrotne: zaakcentowanie indywidualnego, ogólnoludzkiego aspektu działań jednostek podróżujących, z wyboru lub

---

72 H. Mitterbauer *Acting in the Third Space. Vermittler im Spannungsfeld kulturwissenschaftlicher Theorien*, w: *Ver-rückte Kulturen*, hrsg. V. Celestini, H. Mitterbauer, Stauffenberg Verlag, Tübingen 2003, s. 57.

73 H. Böhme *Aufgaben und Perspektiven der Kulturwissenschaft*, w: *Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren*, hrsg. I. Därmann, Ch. Jamme, Wilhelm Fink, München, s. 40.

74 M. Espagne, M. Werner *Deutsch-französischer Kulturtransfer*, s. 504.

przymusu, ponad kulturowymi i narodowymi granicami[75]. Ich „transgresja" może okazać się poręczną kategorią analityczną dla opisu jednoczesnego przekraczania granic terytorialnych, politycznych, politycznych i społecznych[76]. Nie narusza ona w żadnej mierze stabilności funkcjonujących reprezentacji i kolektywnych wyobrażeń, ale pozwala na pomyślenie i wypracowanie alternatywnych ram analitycznych dla inicjatyw podejmowanych przez poszczególnych aktorów transferu.

Abstract

Paweł ZAJAS
Adam Mickiewicz University (Poznań)
University of Pretoria (RPA)

Poetic penetrations. Literature, its translators and editors on the battlefields of World War I

The author analyses the mechanisms of German cultural politics during World War I on the basis of unpublished archival materials on Belgian-german and German-Polish literary transfer. This historical presentation served to formulate more general theoretical conclusions about the transnational character of the cultural exchange during the growing nationalistic stimulation of societies as well as to put forward some scholarly postulates addressing the methodology of cultural transfer and *Histoire croisée* at the turn of 19th century.

75 Ch. Von Zimmerman *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830-1940)*, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2006, s. 37.

76 M. Herren *Inszenierungen des globalen Subjekts. Vorschläge zur Typologie einer transgressiven Biographie*, „Historische Anthropologie" 13, 2005, s. 17.

Dominik ANTONIK

Autor jako marka

Twórczość literacka funkcjonuje dziś w audiowizualnym typie kultury wśród praktyk komunikacyjnych charakterystycznych dla społeczeństwa informacyjnego, co otwiera przed nią szereg możliwości. Współczesna kultura nie jest już organizowana przez pismo, ale przez skomplikowane przekazy multimedialne. W tej nowej i na pierwszy rzut oka zagrażającej tradycyjnej twórczości konfiguracji cywilizacyjnej literatura nie musi funkcjonować na marginesie komunikacji społecznej jako praktyka wartościowa, lecz anachroniczna pod względem dostosowania do standardów komunikacyjnych współczesności. Przeciwnie – współczesna literatura może zająć miejsce w samym centrum praktyk społecznych, tę samą przestrzeń, w której żyjemy, poruszamy się czy wchodzimy w interakcje z ludźmi i mediami. Sądzę, że w tym nowym układzie kultury w szczególny sposób odnalazła się autofikcyjna twórczość takich pisarzy jak Pilch, Dehnel czy Witkowski, która nie działa w wydzielonej przestrzeni literatury, ale w samym krwiobiegu współczesnej komunikacji.

Literatura autofikcyjna to wyjątkowo dynamiczny gatunek. Od lat cieszy się szczególną popularnością i stanowi wyzwanie dla teoretyków, co rzadko idzie w parze z twórczością adresowaną do masowego odbiorcy. Pisarze zacierali różnice między życiem i twórczością, wyznaniem i autokreacją, to, co empiryczne, łączyli z tym, co powieściowe. To gatunek od początku sondujący granice i możliwości literatury, a te zmieniają się wraz z kulturą i praktykami komunikacyjnymi. Sądzę, że z dzisiejszej literatury to właśnie autofikcja w największym stopniu wykorzystuje możliwości zapewniane przez infrastrukturę społeczeństwa informacyjnego, co pozwala jej anektować niegdyś nieliterackie praktyki artystyczne i pozostawać

w centrum wymiany informacji. Współczesna literatura autofikcyjna zaciera granice nie tylko między życiem a pisaniem, lecz również między tekstem a innymi mediami, a w końcu między literaturą a rzeczywistością. Postaram się pokazać, że literatura zapada się w przestrzeń publiczną, że nie kreuje alternatywnego świata, do którego uciekamy, lecz współkształtuje przestrzeń, w której żyjemy. Tak jak sztuka opuściła niegdyś ramy obrazów i terytorium galeryjno-muzealne, tak literatura wylewa się z książek i opuszcza biblioteki, by wkroczyć głęboko w sferę naszej codzienności i rozproszyć się w komunikacji społecznej. Literatura takich pisarzy jak Pilch, Dehnel i Witkowski projektuje fizyczne otoczenie, a poruszanie się po nim jest tożsame z intensywnym doświadczeniem autora, który integruje wszystkie wymiary tej twórczości i jest czymś znacznie więcej niż tekstową figurą.

Przyjrzyjmy się działalności artystycznej Witkowskiego, a stanie się jasne, że twórczości pisarza nie sposób ograniczyć do tekstu w postaci książki bez utraty szeregu pól semantycznych odniesień, świadomie lub nieświadomie uruchamianych zarówno przez autora, jak i interaktywnych czytelników. Witkowskiemu z zamkniętej przestrzeni tradycyjnej literatury pozwoliło wyjść *Lubiewo*. Rozgłos, jaki powieść ta przyniosła autorowi, nie ma sobie równych w polskiej literaturze, ale choć książka jest tu rodzajem zapalnika, to materiałem wybuchowym były oczywiście media masowe, które rozsadziły literaturę, powodując jej stopniowe opadanie w codzienność. Ponad czterdzieści recenzji w prasie, niezliczona ich ilość w internecie, a do tego wywiad za wywiadem sprawiły, że rok 2005 w dziedzinie „literatura" i „osobowość" należał zdecydowanie do Witkowskiego. Zainteresowanie mediów pewnie nie byłoby tak duże, gdyby nie wątek autobiograficzny książki. Bardzo szybko stało się jasne, że mamy do czynienia nie tylko z odrębnym literackim światem, który zachwyca i szokuje jednocześnie, ale że jeden z jego mieszkańców istnieje naprawdę i odbiorcy kultury chcą go poznać. Do kanonu literackiego wkroczyła nowa książka, a na scenę publiczną nowa osobowość – ostentacyjnie przegięta, łamiąca społeczne tabu, niepoprawna politycznie, obracająca skrajną wulgarność w literacki artyzm i dowcip, a do tego chętnie zdradzająca swoje sekrety – idealny bohater kultury, która od przełomu w 1989 roku wciąż głodna jest nowości.

Skoro autor jest bohaterem swojej twórczości, media interesują się nim, a nie książką, a każdy wywiad dostarcza informacji, dzięki którym kolejne wątki powieści automatycznie łączą się z biografią pisarza. Niezależnie od tego, ile w wyznaniach Witkowskiego jest prawdy, każdy udzielony wywiad integruje się z innymi wypowiedziami uznawanymi za autobiograficzne i splata z literaturą, przez co jego twórczość wylewa się z pojedynczych książek i zaczyna tworzyć przestrzeń informacji autobiograficznej.

Medialny wizerunek Witkowskiego jest rodzajem gry, którą pisarz prowadzi z czytelnikami na tej samej zasadzie, co w autofikcyjnej literaturze. Decyduje o tym, które elementy własnej biografii zdradzić, które zafałszować, w jakim stopniu pokazać swoją autentyczną osobowość, a w jakim upozować się na kogoś innego. Rzecz w tym, że obecności autora w mediach nie da się oddzielić od jego literatury. *Lubiewo* razem z publiczną osobowością autora tworzą przestrzeń znaczeń, po której

porusza się czytelnik. Kolejne książki poszerzą tę przestrzeń, a co więcej, medialność autora zostanie w nich stematyzowana.

Biografia Witkowskiego i jego medialna osobowość splotły się z autofikcyjnym *Lubiewem*, tworząc jedną przestrzeń znaczeń, której głównym bohaterem jest autor. Podobnie jak powieściowa Michaśka, pisarz prezentuje się publicznie jako przerysowany i przegięty. Jako bohater własnej powieści wszedł na salony i tak pozostało. Wizerunek ten oczywiście nieustannie pracuje i wraz z kolejnymi książkami ulega niewielkim modyfikacjom, ale pozostaje spójny. Postać z literatury automatycznie odsyła do wywiadów i sesji zdjęciowych jej rzeczywistego (medialnego) odpowiednika, dlatego nie sposób wyznaczyć granic lektury i skupić się jedynie na książce.

Lubiewa jako dzieła nie da się ustabilizować również z innego powodu. Ukazało się już siedem wydań książki, a każde z nich zawiera inną wersję powieści. To przestrzeń żywego, wciąż zmieniającego się tekstu, ale też fotografie, ilustracje i atmosfera wydarzenia, którą wydawcy stwarzają przy okazji wejścia na rynek kolejnych wersji *Lubiewa*. Powieść ponadto wkracza do przestrzeni publicznej jako spektakle i spotkania autorskie. Na scenie Teatru Wybrzeże sam Witkowski zaprezentował *Lubiewo Show* w formie aktorsko-autorskiego popisu, recytacji połączonej z odgrywaniem scen z powieści, a przede wszystkim samego siebie, bowiem Michaśka jest jednocześnie autorem, celebrytą i bohaterem własnych książek.

Powieść została również wydana w wersji głosowej w interpretacji autora, a jej ostatnią edycję *Bez cenzury* odgrywa Jacek Poniedziałek. Wybór tego aktora jest znaczący, bowiem jako jedna z pierwszych szeroko rozpoznawalnych osób w Polsce przyznał on publicznie, że jest gejem. Poniedziałek, zdając sobie sprawę z tego, jak wyraziste są głosowe wykonania Witkowskiego i jak mocno związały się one z jego twórczością, nie proponuje nowego sposobu lektury. Na okładce dźwiękowego wydania książki czytamy:

> Dla aktora zmierzenie się z tą niezwykle plastyczną, gombrowiczowsko-staropolską frazą to jak slalom gigant dla początkującego narciarza. Michał rewelacyjnie czyta swoje książki, więc postanowiłem, że w moim wykonaniu więcej będzie Witkowskiego niż Poniedziałka.

Witkowski świetnie odgrywa swoje powieści, a jego interpretacje są częścią tej literatury. Nie da się od *Lubiewa* oderwać osoby autora, jego wizerunku, wypowiedzi spoza książki i głosu. Poniedziałek słusznie zauważył, że twórczość ta funkcjonuje jako całość, dlatego nie czyta tekstu, nie powieść odgrywa, ale jej głównego bohatera, czyli autora. Aktor wciela się w Witkowskiego, a nie w abstrakcyjne postaci z tej twórczość, bo wszystkie teksty, wywiady i nagrania są sceną osobowościowego spektaklu autora, a nie autonomicznymi wypowiedziami. *Lubiewo* to nie książka, ale przestrzeń znaczeń, w której czytelnik porusza się między żywym tekstem, głosem i wizerunkiem pisarza, ilustracjami i wydarzeniami w przestrzeni publicznej.

W TR Warszawa Witkowski zamienił w spektakl swoją kolejną książkę, prezentując ją jako monodram *Barbara Radziwiłłówna Show*. Scena, na której Witkowski

odgrywał powieść, przypominała wielką okładkę książki. Było to jak dosłownie rozumiane zejście literatury z odizolowanej przestrzeni kultury do materialnej rzeczywistości – autor tożsamy z bohaterem i aktorem pojawiał się w scenografii imitującej obszar powieści, otoczenie fizyczne stało się scenerią umożliwiającą doświadczenie literatury. Podobnie działają spotkania autorskie, gdzie autor staje się medium własnego dzieła. Witkowski znany ze świata powieści i masowych środków przekazu pojawia się przed publicznością i samym tym gestem potwierdza, że jedno łączy się z drugim, że on sam jest literaturą.

Przemysław Czapliński trafnie stwierdza, że narracja Witkowskiego „to kula śmieci tocząca się po wysypiskach kultury ostatniego dwudziestolecia"[1]. Choć autor *Powrotu centrali* ma na myśli głównie *Barbarę Radziwiłłównę*, metafora ta świetnie opisuje całą twórczość Witkowskiego. *Lubiewo* to zbiór pączkujących opowieści zebranych z ulicy, plotki urastające do rangi mitologii, *Barbara…* to kulturowy kolaż czy kalejdoskop polskości, a kolejną studzienką, w której zbierają się rynsztokowe opowieści, jest *Margot*.

To książka świetnie wpisująca się w świat tworzony przez Witkowskiego. Nachalnie różowa okładka skrywa równie jaskrawe postaci i historie. Jest w *Margot* coś z *Lubiewa*, bo książka ta w podobny sposób zbiera krążące plotki i wrzuca je do literackiego tygla, gdzie mnożą się i stapiają ze stylem Witkowskiego. Pierwsza słynna książka Michaśki jest galerią ciot z tandetną rzeczywistością w tle. *Margot* natomiast opisuje równie barwne środowisko kierowców ciężarówek. Tandetne knajpy, parkingi i podejrzane laski z dobrze już wydeptanymi ścieżkami wydają się znane, ale tym razem na polankach i w publicznych toaletach zastajemy postaci o podwójnej tożsamości, które w nocy z nudnych kierowców przemieniają się w łowców żądnych perwersyjnej seksualnej rozkoszy.

Witkowski spytany, dlaczego w książce pojawia się tak dużo scen ostrego seksu, odpowiada: „Może to pierdolenie już wpadło mi do image'u"[2]. Niewątpliwie jest właśnie tak, że podobna tematyka, realizacja i sposób, w jaki książka została napisana, są dla Witkowskiego charakterystyczne. Wszystko to sprawia, że autor w *Margot* jest tym samym Witkowskim, którego czytelnicy już dobrze znają, przez co książka znów zaczyna traktować o nim. Autor, polecając swoją powieść w internetowym wideoklipie, mówi: „Myślę, że moi czytelnicy będą zadowoleni, odnajdą tam dużo klimatów znanych im z poprzednich książek i takich, które się kojarzą z moją prozą. Na pewno ich nie zdradziłem".

Skoro Witkowski pisze o możliwości zdradzenia czytelników, oznacza to, że istnieje między autorem i odbiorcami pakt lojalnościowy. Każdą swoją książką i publicznym wystąpieniem Witkowski poszerza przestrzeń znaczeń, której sam jest głównym bohaterem i buduje rozpoznawalność opartą na charakterystycznym

---

1 P. Czapliński *Resztki nowoczesności*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 127.

2 M. Witkowski *Witkowski jedzie tirem*, rozmowę przeprowadził T. Kwaśniewski, „Duży Format", http://wyborcza.pl/1,76842,6946944,Witkowski_jedzie_tirem.html [dostęp: 04.09.2012].

stylu pisania i bycia. Jego czytelnicy czerpią satysfakcję z poruszania się po tej autobiograficznej przestrzeni i czekają na otwarcie kolejnych obszarów dla własnych wędrówek. Witkowski funkcjonuje tu nie tylko jako pisarz, ale też jako jakość, która spaja wszystkie jego wystąpienia. O każdej z jego książek możemy powiedzieć: „tak, to jest Witkowski, to do niego pasuje". Autor przenika całą tę twórczość i przyzwyczaił do tego odbiorców. Podobnie jest z *Margot*, w której Witkowski jest silnie obecny. Już sama konwencja, w jakiej książka została wydana i stylistyka fotografii autora na okładce pozwalają myśleć, że to stara, dobra Michaśka. Autora odnajdujemy za językiem i wszystkimi przegiętymi historiami opisanymi w książce, a zwłaszcza w jej drugiej części, która mówi o polskich celebrytach. Witkowski opisuje środowisko, w którym sam po medialnym sukcesie *Lubiewa* funkcjonował, a historia narodzin i upadku wielkiej gwiazdy, Waldka Mandarynki, jest w pewnym stopniu historią samego autora.

Margot została wprowadzona na rynek przez nietypową kampanię reklamową. Prócz billboardów promujących zarówno książkę, jak i Witkowskiego, zastosowano chwyty wcześniej niespotykane w polskiej branży literackiej. Co istotne, cała kampania skupiała się na samym autorze. Przed wejściem do metra w centrum Warszawy, w jednym z najbardziej tłocznych miejsc w mieście, Witkowski na niewielkim stoisku handlował mandarynkami, zarazem podpisując przyniesione przez czytelników książki. Autor ubrany był w koszulkę promującą powieść, co miało pewien symboliczny wydźwięk. Przód koszulki nawiązuje do okładki i pierwszej części książki, w której czytelnicy odnajdują autora znanego im z jego wcześniejszych powieści. To kwintesencja osobowości i stylu Witkowskiego, pozbawionego wszelkich hamulców moralnych, perwersyjnego i wulgarnego, a zarazem rozmywającego cały ten brud w specyficznym humorze. Tył koszulki z napisem „Waldek Mandarynka to ja!" wiąże się natomiast z przedstawionym przez autora obrazem polskiego show-biznesu, ale i z samą Michaśką, która była medialną bohaterką. Koszulkę, której jedna strona mówi o literaturze naznaczonej stylem i osobowością Witkowskiego, a druga o jego obecności w mediach, miał na sobie sam autor, podkreślając tym samym nierozłączność obu porządków. Takie same koszulki oraz inne literackie gadżety związane z *Margot* otrzymywali czytelnicy, którzy wykazali się szczególnym zaangażowaniem w świat tworzony przez autora.

Przy okazji premiery nowej książki Witkowski został zaproszony do programu Kuby Wojewódzkiego, który jest zresztą jednym z jej bohaterów. Wizytę w talk-show autor wykorzystał do promocji najnowszej powieści i samego siebie. Przyszedł do telewizji nie tylko jako pisarz, ale również jako jedna z powieściowych postaci o podwójnej tożsamości, która w nocy ze znanej wszystkim i szanowanej osoby zamienia się w prostytutkę, szukającą poniżenia. Poziomów jest tutaj tyle, że trudno je od siebie odseparować. Na kanapie obok prowadzącego siedzi niedostępny nam autor z krwi i kości, znany nam jedynie jako medialna osobowość, bohater sesji i wywiadów. Jest to również pisarz zawsze obecny w swoim książkach jako pewien rozpoznawalny styl, sposób patrzenia na świat, jakość

spajająca całą twórczość i odsyłająca do wyobrażenia o jej autorze, zakorzenionego w świadomości czytelników. Ale to także bohater *Margot*, tworzący w programie, już poza książką, kolejny rozdział powieści – z jednej strony występuje jako postać o podwójnej tożsamości (poszerzając pierwszą część książki), z drugiej strony na oczach widzów przechodzi metamorfozę, stając się gwiazdą (rozwijając część o celebrytach).

Spod zwykłego, nieskupiającego na sobie uwagi stroju, w jakim autor pojawił się w programie, wystawał element zdradzający rolę, w jaką wciela się w ukryciu. To nawiązanie do bohaterów *Margot* i ich przebieranek – zarówno dosłownych, jak i tożsamościowych. Witkowski na pozór ubrany był typowo, ale spod skórzanej kurtki wystawała dłuższa damska bluzka z cekinami. Całą sytuację wyjaśniała przypinka na kurtce autora z napisem „Margot" – jeden z promocyjnych gadżetów. Przypinka z jednej strony tłumaczyła, o co chodzi w tych przebierankach, z drugiej strony informowała, że przestrzeń telewizyjnego studia właśnie została zaanektowana przez literaturę. Skrywana pod kurtką damska bluzka była wściekle różowa, podobnie jak okładka książki i torebka, z którą Witkowski przyszedł. Takie właśnie „torebki tirówki" wraz z *Margot* i gadżetami w środku wysyłane były do redakcji kulturalnych, wywołując powszechne zdziwienie. Już samo opakowanie powieści nawiązuje do dobrze rozpoznawalnego przez czytelników stylu, do którego Witkowski dzięki książkom i publicznym występom wszystkich przyzwyczaił.

Witkowski urządził u Wojewódzkiego literacki spektakl. Wystąpił w nim jako rozpoznawalny pisarz i bohater powieści, a część książki o celebrytach i medialnej manipulacji odegrał na ogólnopolskiej scenie. Historia sukcesu autora ukryta w życiorysie Waldka Mandarynki została powtórzona. Zapomniany pisarz znów stał się bohaterem plotek, tematem do rozmów i celem fotoreporterów. To literacka historia, która zapadła się w rzeczywistość. Autor nie istnieje tu poza swoją twórczością, bo każde swoje publiczne wystąpienie zamienia w literacki performance, przestrzeń osobowościowego spektaklu. Tam gdzie mamy Witkowskiego, tam mamy literaturę.

Michał Witkowski jako pisarz i gwiazda medialna powraca w *Drwalu*. Tym razem nasz bohater nie kryje się pod żadną postacią, ale występuje pod własnym imieniem i nazwiskiem, a związek powieści z rzeczywistością wzmacniają ciągłe nawiązania do obecności Witkowskiego w przestrzeni publicznej. Autor występuje w *Drwalu* jako bohater, a dzięki wątkom metaliterackim również jako pisarz. Ponadto to książka w której historia kariery medialnej Witkowskiego jest tak istotna, że bez jej znajomości niektóre wątki powieści nie mogą zostać zrozumiane.

Jeszcze przed premierą książki na stronie internetowej autora i YouTubie pojawiło się kilka filmów, w których Witkowski opowiada o sobie i nowej powieści. Każdy z nich rozpoczyna się muzycznym wstępem, wprowadzającym nastrój grozy i graficzną sekwencją, z której wyłania się okładka *Drwala*. Filmy w taki sam sposób się kończą – zamknięte są między pierwszą i ostatnią stroną symbolicznej książki. Już sam ten zabieg, łączący pod jednym szyldem wiele wypowiedzi, sugeruje, że wspólnie tworzą pewną przestrzeń literacką. Na rynku komunikacyjnym

nie pojawiła się zamknięta książka, ale transmedialna opowieść, którą wspólnie tworzą tekst, interpretacje głosowe, publiczne przedstawienia i filmy w internecie czy telewizji. Wiele znaczące jest miejsce, w jakim wypowiedzi Witkowskiego zostały nakręcone. Autor siedzi na fotelu pośrodku pokoju urządzonego w stylu głębokiego PRL-u. Tandetne obicia, niewiarygodne imitacje skóry, klasyczna meblościanka z epoki Gierka lub Gomułki, w tle stara suszarka fryzjerska przerobiona na stojącą lampę i wiele innych przedmiotów, na których epoka złego gustu i bylejakości odcisnęła swoje piętno. To mieszkanie wyjęte nie z Polski Ludowej, ale ze świata powieści Witkowskiego, który za każdym razem w jakimś stopniu wypełniają mentalne i materialne relikty PRL-u.

Witkowski występuje w książce jako jej pisarz, bohater literacki i gwiazda popkultury, pokazując zarazem, że te porządki się przeplatają i nie sposób podzielić jego obecności w komunikacji społecznej na różne autonomiczne dziedziny. Po pierwsze dlatego, że wszystkie jego wystąpienia łączą się na poziomie fabularnym i wspólnie tworzą autofikcyjną scenę, na której rozgrywa się osobowościowy spektakl autora. Po drugie, naszą naturalną skłonnością odbiorczą jest łączenie rozproszonych informacji w całość znaczeniową. Myślimy asocjacyjnie, a nasza percepcja wyszkolona jest do integracji a nie dekonstrukcji komunikatów audiowizualnych. Odbiór tylko jednego z kanałów przekazu uruchamianych przez działalność Witkowskiego wymagałby zajęcia transcendentalnej pozycji wobec kultury, co oczywiście nie jest możliwe. Literatura Witkowskiego ujawnia bezużyteczność ustalonych metodologii i pojęć literaturoznawstwa. Aby zrozumieć specyfikę tej twórczości, nie należy pytać, co ona znaczy, ale jak działa, a wtedy ujawnia się jej przestrzenny, otwarty i multimedialny charakter.

Przedstawiłem tutaj przypadkową i krótką ścieżkę, jaką można wytyczyć przez ogromny obszar twórczości Witkowskiego, jednak mam nadzieję, że ta niewielka próba możliwości tej literatury pokazuje, jak wielki jest jej potencjał. Skupiłem się na Witkowskim, bowiem u niego interesujące mnie zjawiska pojawiają się w najjaskrawszej formie, ale w podobny sposób mapować można twórczość takich pisarzy jak Dehnel, Pilch czy Stasiuk.

Twórczość Witkowskiego pokazuje, że zasięg literatury może pokryć się z zasięgiem naszej codziennej aktywności, obejmując nie tylko książki, ale również prasę, internet, telewizję, radio i przestrzeń publiczną, że rozproszone fragmenty literatury są wszędzie i mamy do nich otwarty dostęp. Dystans między odbiorcą i medium zanika, a literaturę zaczynamy doświadczać od wewnątrz, niejako w bezpośrednim kontakcie z jej powierzchniami. W zrozumieniu miejsca, jakie zajmuje ona we współczesnej kulturze i komunikacji społecznej, pomóc może teoria autorstwa Scotta Lasha i Celii Lury:

> Podmioty nie natykają się już na struktury znaczące, czy nawet na materialność znaczonego, ale samo znaczone, czy też nawet sam sens jako taki ulega materializacji. Tak właśnie przebiega komunikacja, tak działa informacja. Środowisko, czy też krajobraz medialny, to rozrastający się las znaczonych, wśród których podmiot orientuje się dzięki pomocy różnych drogowskazów. Klasyczny przemysł kulturowy Horkheimera i Adorna

działał w ramach rozciągłego krajobrazu, dzisiejszy […] działa w ramach intensywnego pejzażu medialnego.[3]

Kulturę coraz trudniej rozpatrywać w kategoriach nadbudowy czy sfery wartości, która jest od nas oddzielona i funkcjonuje gdzieś ponad nami, sztuka natomiast nie mieści się już w tradycyjnym modelu. Podział na kulturę i ekonomię czy sferę sztuki i materialną rzeczywistość dziś okazuje się nieoperacyjny. Już wszechobecność radia, telewizji i gazet w codziennej rzeczywistości sprawiła, że bardziej doświadczane były jako rzeczy niż media, a współcześnie tendencja ta się nasiliła. Urzeczowienie mediów i równoległy proces zmieniania rzeczy w media według Lasha i Lury stanowią podstawowe zasady globalnego przemysłu kulturowego[4].

Urzeczowienie mediów i medializacja rzeczy to dwa równoległe procesy, z których wyłania się kultura bez podziału na życie i sztukę, działanie i interpretację. O urzeczowieniu mówimy wtedy, gdy muzyka zaczyna być grana w przestrzeni publicznej – w radiu, w autobusie – stając się elementem współczesnej audiosfery; gdy bajkowy świat wraz ze swoimi bohaterami zamienia się w centrum rozrywki, jakim jest Disneyland; gdy filmy przekształcają się w gry komputerowe; gdy marki takie jak Apple w szczególny sposób organizują przestrzeń swoich sklepów albo zamieniają premierę nowego produktu w spektakl, na który ściągają setki szczęśliwców, a miliony oglądają internetową transmisję.

Z medializacją rzeczy natomiast mamy do czynienia wtedy, gdy przedmioty lub wydarzenia zyskują wartość znakową i zaczynają funkcjonować w sieci zapośredniczonych przez media relacji. Przykładem może być tutaj organizowane przez Polskę i Ukrainę Euro 2012. Radio wybiera piosenkę, która stanie się hitem na czas turnieju, telewizja skupia się na nim przez kilka miesięcy, billboardy z logo przekształcają przestrzeń miasta, a te same symbole pojawiają się na produktach spożywczych i sportowych. Euro jako marka i szczególna atmosfera istnieje dzięki medialnej cyrkulacji znaków.

Nadbudowa osuwa się w materialność bazy, ta zaś wznosi się ku nadbudowie. Spotykają się pośrodku, gdzie media ulegają urzeczowieniu, a materialne środowiska medializacji. Autorzy *Globalnego przemysłu kulturowego* punkt zbieżności obu tendencji nazywają środowiskiem medialnym.

W tej sferze „pomiędzy" materialne środowiska […] ulegają medializacji. A media (film i sztuki wizualne) zstępują w to środowisko jako gadżety lub instalacje. Materia staje się obrazem, obraz materią: media rzeczami, a rzeczy mediami.[5]

Przedmioty-media stają się częścią naszej codzienności, znika dystans, jaki je od nas dzielił, więc już nie odnosimy się do nich w porządku znaczenia i interpre-

---

3 S. Lash, C. Lury *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 27.

4 Zob. tamże, s. 20.

5 Tamże, s. 21.

tacji, ale poprzez nawigację. Towary nabierają wartości kulturowej, a sztuka wymiennej. Produkty zyskują wartość znakową, a sztuka zamienia się w gadżety i zstępuje w rzeczywistość. Podział na dzieła sztuki i rzeczy przestaje być funkcjonalny. Media i rzeczy spotykają się w tej samej sferze intensywności, w środowisku medialnym, które jest zarazem miejscem, w jakim żyjemy. Sztuka nie jest już przed nami, ale obok nas. Relacja epistemologiczna zostaje wyparta przez ontologiczne współuczestnictwo. Żyjemy w tej samej przestrzeni, w której funkcjonują urzeczowione dzieła sztuki, więc nie interpretujemy *signifiants*, ale napotykamy *signifié* – środowisko medialne jest środowiskiem intensywnym. „W tym środowisku – piszą Lash i Lury – ludzie, którzy produkują, wymieniają różne przedmioty i używają ich, nie są wobec niego zewnętrzni. Innymi słowy, odrzucamy tu założenie o zasadniczej różnicy między mediami a społeczeństwem”[6].

Sądzę, że współczesna autofikcja może funkcjonować właśnie w tak rozumianym środowisku medialnym. Nie jest zewnętrzna wobec nas, nie sięgamy po nią jak po przekaz, który należy przyswoić, ale spotykamy się z nią, poruszamy się między jej fragmentami. Lash i Lury, pisząc o procesie urzeczowienia, ani razu nie wspominają o literaturze, bo założeniu, że media są przedmiotami, towarzyszy jeden warunek – nie mogą być one tekstami. Filmy, muzyka, malarstwo, rzeźba – wszystkie były kiedyś tekstami w takim sensie, że odbiorca pozostawał z nimi w relacji epistemologicznej. Były reprezentacjami, a nie rzeczami, więc poprzez interpretację wchodziliśmy z nimi w kontakt w porządku znaczenia. Media, które były tekstami, uległy urzeczowieniu, ale teksty rozumiane dosłownie zawsze pozostają tekstami do czytania. Rozwinięta w czasie lektura zawsze jest interpretacją, zatem nie przynależy do momentalnego i intensywnego środowiska medialnego – tekst jest siecią znaczących, a nie znaczonym. Tak rozumują Lash i Lury, jednak w perspektywie twórczości Witkowskiego uważam to rozumienie za błędne. Przedstawiając twórczość Witkowskiego jako multimedialną sieć relacji, po której można nawigować, pokazałem zarazem proces urzeczowienia literatury, która wylewa się z bibliotek i wkracza do codziennej rzeczywistości, staje się elementem pejzażu medialnego. Teoria zaproponowana przez Lasha i Lury może zostać rozszerzona o zjawisko urzeczowienia tekstów, a wtedy staje się bardzo pomocna w opisywaniu współczesnej literatury, która rozumiana jako przedmiot kultury przechodzi przez szereg transformacji i osiąga własną dynamikę w ramach kultury cyrkulacji.

Literatura staje się materialnym przedmiotem kultury, kiedy zapada się w rzeczywistość i projektuje przestrzeń, po której można się poruszać. Autorzy pojawiają się w telewizji, w prasie, w internecie i na billboardach, a ich wizerunki są przedłużeniem osobowościowej gry, która zaciera granice między kolejnymi książkami, a w końcu opuszcza je, wkraczając do środowiska medialnego, pokrywającego się z przestrzenią społeczną. Literackie stają się wszystkie medialne wystąpienia autorów, które z wydzielonej dotąd przestrzeni sztuki zapadają się w materialność ko-

6 Tamże, s. 45.

munikacji społecznej i stają się stałym elementem przestrzeni kultury. Literatura, która w tradycyjnej postaci funkcjonowała jedynie w porządku reprezentacji, interpretacji i znaczenia, dzięki współczesnym praktykom komunikacyjnym staje się wszechobecna i urzeczowiona – staje się częścią naszego środowiska, przedmiotem kultury, do którego odnosimy się nie tyle przez interpretację, ile przez nawigację.

Literatura zagarnia działy księgarń, wystawy i billboardy, wypełnia swoimi obrazami codzienną prasę, internet i telewizję, materializuje się w postaci gadżetów, takich jak plakat z wizerunkiem autora dodany do czasopisma, torba, T-shirt czy przypinka reklamujące książkę Witkowskiego. Twórczość literacka przekształca się w imprezy, instalacje czy wydarzenia artystyczne takie jak happeningi i występy teatralne autora *Lubiewa*, czy spotkania literackie o charakterze spektakli, których zapisy wideo dostępne są w internecie na wyciągnięcie ręki. To sytuacje, kiedy autorzy a zarazem bohaterowie tej literatury wyskakują z książek wprost do rzeczywistości. Literatura z odseparowanej od świata przestrzeni lektury w skupieniu i ciszy wkracza w zgiełk komunikacji społecznej, gdy w postaci słuchowiska lub audiobooka transmitowana jest w przestrzeni publicznej – na dworcu czy w centrum handlowym – stając się elementem współczesnej audiosfery.

Sądzę, że to urzeczowienie literatury było możliwe tylko dlatego, że proces ten był ściśle związany z medializacją jej autora. Teksty materialnie zaistniały, a autor stał się medium własnego dzieła. Witkowski nie funkcjonuje w bazie jako autor z krwi i kości, ani w nadbudowie jako literacka reprezentacja (autobiografia). Tak jak jego literatura, działa on w sferze „pomiędzy", w środowisku medialnym, gdzie istnieje w sieci zapośredniczonych przez media relacji. Teksty ze sfery sztuki opadają w rzeczywistość, a pisarz ulega medializacji. Nie ma granicy między autorem i tekstem, bowiem razem funkcjonują na tej samej płaszczyźnie, w intensywnym środowisku medialnym. Pisarz razem ze swoim autofikcyjnym tekstem tworzą jeden przedmiot kultury, łączący w sobie aspekt rzeczowy i medialny. W tej samej przestrzeni funkcjonują czytelnicy, bowiem nie ma różnicy między mediami i społeczeństwem[7].

Każde spotkanie z twórczością Witkowskiego jest intensywnym doświadczeniem autora. Nie natrafiamy na struktury znaczące, ale na samo znaczone, którym jest pewna rozpoznawalna jakość autorska. To ona przenika i integruje wszystkie wystąpienia pisarza, sprawia, że każdy z elementów tej transmedialnej twórczości odsyła do jednej tożsamości i łączy się w całość. Autor działa tu jak znak firmowy, integrujący szeroką przestrzeń znaków i nadający produktom wartość z zewnątrz. W intensywnym doświadczeniu twórczości Witkowskiego nie poznajemy historii pisarza (autobiografii), ale wirtualny rdzeń całej tej autofikcyjnej literatury, jakim jest marka autorska. Jego twórczość nie oddziałuje poprzez książki, ale poprzez markę. Polega na produkcji wirtualnej różnicy, która nadaje tej twórczości wartość i tożsamość, ale nie sposób jej ani nazwać, ani wskazać. Powstają kolejne

7 Zob. tamże, s. 46.

książki, wszystkie się od siebie różnią, a mimo to odsyłają do tego samego, tak jak wszystkie produkty marki Apple – aluminiowe laptopy, telefony iPhone czy też odtwarzacze muzyki iPod – łączy pewna tożsamość określająca wizerunek całej firmy. Tę intensywną i wirtualną jakość, która określa wszystkie swoje materialne przedłużenia, autor w jednym z wywiadów nazwał witkowszczyzną. Literacka przestrzeń wyznaczana przez książki i publiczną działalność pisarza jest miejscem, w którym czytelnicy doświadczają witkowszczyzny.

Lash i Lury piszą:

> Towar jest produkowany. Marka jest środkiem produkcji. Towar jest jednostkowym, abstrakcyjnym, ściśle określonym produktem. Marka tworzy i konkretyzuje się w wielu różnych produktach. Towary nie mają historii, marki – tak. Towary nie wchodzą w żadne stosunki, marka tworzy się wyłącznie w stosunkach, jest siecią relacji między wieloma produktami. Towary w ogóle nie mają pamięci, marki mają. Produkt, w którym konkretyzuje, aktualizuje się marka, musi wypływać z pamięci marki, to jest z jej tożsamości.[8]

Sądzę, że twórczość Witkowskiego stworzyła tak dużą gęstość wewnętrznych i zewnętrznych relacji, pokonała tyle trajektorii między mediami i odbiorcami, że zaczęła być rozróżniana jako osobna i specyficzna. Na przecięciu poszczególnych książek i aktywności pisarza, niejako z własnego tła wyłoniła się marka. Jest to rodzaj tożsamości, która nie zawiera się w poszczególnych wystąpieniach autora, ale przenika je. Jest wirtualnym rdzeniem tej twórczości, który aktualizuje się w materialnych realizacjach. Witkowski aktualizuje swoją markę między innymi w książkach dotyczących płynnych tożsamości, estetyce kampu, zdjęciach, nagraniach dźwiękowych, filmach, specyficznym stylu i szeroko pojętej medialnej osobowości.

Marka działa jak wirtualna struktura generatywna. Jest intensywnym rdzeniem, który rozwija się ku ekstensywności i predykatom; abstrakcyjną jednostkowością, zawsze niekonkretną. Przenika twórczość autorów, ale nie jest tym samym, co ich wystąpienia czy książki. Oznacza to, że w przeciwieństwie do produktów, marki nie można posiąść. Kupując markowy produkt albo powieść Witkowskiego, nabywamy prawo do udziału w doświadczeniu marki. Wartość tej twórczości nie leży po stronie dzieła, ale jest nadawana z zewnątrz, jej elementem jest nasza relacja z marką.

Twórczość autora *Lubiewa* nie działa poprzez autonomiczne książki, ale jako jeden wielki projekt o nazwie *Witkowski*, który sprawnie funkcjonuje w środowisku medialnym. Każda z książek jest częścią marki i posiada to, co za Baudrillardem nazywamy wartością znakową. Witkowski jest kulturowym fenomenem polskiej literatury, a ograniczanie jego marki do „jakości książek" nie może prowadzić do zrozumienia, na czym jego twórczość polega i jak oddziałuje na odbiorców. Wartość marek nie jest oceniana na podstawie produkowanych przez nie towarów, ale skuteczności, z jaką opanowały wyobraźnię społeczną. Produkty wypuszczane

8 Tamże, s. 17.

na rynek przez firmy takie jak Apple czy Nike mają wartość użytkową i wymienną, ale to, co skłania konsumentów do kolejnych zakupów, nie należy do ich wewnętrznych właściwości. Konsumenci sięgają po nie, ponieważ są częścią marki, mają wartość znakową, odsyłającą do wirtualnej tożsamości, z którą użytkownicy czują się związani. Sądzę, że twórczość Witkowskiego działa na tej samej zasadzie, tylko w mikroskali. Wartość pisarza nie zawiera się tylko w jego literaturze, ale również w jej wszystkich przedłużeniach i kapitale emocjonalnym. Wartość inicjowanych przez Witkowskiego przepływów medialnych zwiększa się wraz z wartością marki dzięki emocjonalnemu zaangażowaniu czytelników[9]. Można oceniać autonomiczne książki, ale twórczość ta działa dzięki wartości znakowej, która dla odbiorcy konstytuuje różnicę, powstającą w jego relacji z marką. Wartość literacka jest właściwością książki. Marka i wartość znakowa są właściwościami doświadczenia, jakie powstaje w relacji konsumenta z marką[10].

Twórczość Witkowskiego działa poprzez wirtualną markę, która konkretyzuje się w kolejnych wystąpieniach pisarza. Postrzegamy przedmiot, ale doświadczamy intensywności marki, *signifié*. Lash i Lury piszą:

> Doświadczenie marki to pewne uczucie, które nie daje się zredukować do pojedynczej percepcji, do postrzeżenia. […] Według Benjamina możemy postrzegać obraz jako przedmiot, ale to, czego tak naprawdę d o ś w i a d c z a m y, jest nieprzedmiotowe, jak na przykład barwa. To jest właśnie doświadczenie intensywności. Marki mogą przybierać formę wielu bytów rozciągłych, ale same są intensywnościami. […] Jako byty wirtualne mogą aktualizować się w wielu przedmiotach. Ale uczucie, doświadczenie marki, pozostaje w nich takie samo.[11]

Nasz kontakt z twórczością Witkowskiego jest doświadczeniem intensywności autora rozumianego jako marka, który decyduje o tożsamości tej literatury i jest jej rdzeniem czy duszą. Wyobraźnia społeczna czytelników obejmuje nie tylko wizerunki pisarzy, głosy i tematy ich twórczości, ale również znaczone, czyli coś wirtualnego. Do tej wirtualności, która jest podstawą naszych emocjonalnych relacji z marką, odsyłają wszystkie elementy działalności Witkowskiego. Z jego autofikcyjną twórczością spotykamy się na co dzień – w gazetach, książkach, radiu, telewizji czy internecie – i jako całość stanowi ona rodzaj instalacji wrażeń, jest fizycznym otoczeniem, które umożliwia nam zanurzenie się w doświadczeniu marki, w intensywności autora. To literatura, która nie znaczy, tylko oddziałuje. Nie czytamy jej, tylko doświadczamy poprzez nawigację. Spotykamy się z materialnością – głosami, wizerunkami i cytatami – a doświadczamy intensywności, istoty rzeczy[12]. Twórczość pisarza nie działa na zasadach narracji, ale tożsamości.

---

9 Zob. H. Jenkins *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, WAiP, Warszawa 2007, s. 255.

10 Zob. S. Lash, C. Lury *Globalny przemysł kulturowy*, s. 18.

11 Tamże, s. 27-28.

12 Zob. tamże, s. 261.

Nie opowiada historii autora, bo sama jest taka, jak on – jest jego (marki) konkretyzacją.

Budowanie świadomości marki przez Witkowskiego polega na dążeniu do tego, by czytelnicy emocjonalnie się do niego przywiązali i dzięki tej bliskiej relacji stale obdarzali go uwagą. Kiedy nie ma zainteresowania ze strony odbiorców, to nikt nie napędza przepływu informacji, a kiedy te przestają krążyć, zagrożone stają się wartość znakowa tej twórczości, jak i miejsce, jakie marka zajmuje w społecznej wyobraźni. Witkowski oddziałuje przez wirtualność marki, która nie funkcjonuje w wydzielonej przestrzeni kultury, ale w samym krwiobiegu społeczeństwa, immanentnie. Nie wpływa na czytelników mechanicznie, poprzez zewnętrzne oddziaływanie, ale witalistycznie – dryfując i samoorganizując się wewnątrz społecznego imaginarium. Jest jak biowładza – raczej fizjologiczna niż mechaniczna[13]. Stawką jest tu wirtualny porządek pozyskiwania uwagi odbiorców – najwyższego dobra współczesnej kultury[14].

Marki nigdy się nie posiądzie, można jedynie budować z nią relacje, a do tego potrzebny jest kontakt z jej kolejnymi konkretyzacjami. Twórczość Witkowskiego jest rozproszoną bazą danych, a marka mobilizuje nas do poszukiwań i nawigacji. To literatura, w której zawarta jest obietnica mnogości doświadczenia. Zapewnia to nam nieustanną rozrywkę, ale wywołuje poczucie nienasycenia. Budujemy relacje z marką, podążamy za jej aktualizacjami, ale niezależnie od poziomu naszej konsumpcji nigdy nie posiądziemy obiektu, który obdarzyliśmy uczuciem, bo jest wirtualny. Do aktywnego odbioru dodatkowo mobilizują nas czasowo-przestrzenne warunki dostępności różnych aktualizacji marki, co tylko potęguje jej wartość i atrakcyjność. Na konsumencie ciąży presja czasu, musi nadążyć za cyrkulacją informacji. Spotkania literackie, wywiady, programy telewizyjne i radiowe – wszystko to składa się na transmedialną twórczość Witkowskiego. Henry Jenkins pisze:

> Aby w pełni doświadczyć takiego świata, konsumenci muszą przyjąć ideę myśliwych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych. Każdy, kto zainwestuje czas i wysiłek, zyska bogatsze doświadczenie.[15]

Autorzy zakreślają ogromny kontekst dla naszej aktywności, ale nie jest on stabilny. Ceną za otwarty dostęp do informacji jest ich krótki termin ważności. Nie tylko się dezaktualizują, ale długo nie wywoływane – przepadają. To twórczość oparta na efemerycznych wydarzeniach – występy w telewizji, w radiu – które wędrują do sieci i są na wyciągnięcie ręki. Internet nie jest jednak stabilnym archiwum. Linki z czasem przestają być aktywne, informacje znikają. To literatura wspierająca się na szeroko pojętej aktualności i teraźniejszości. Tradycyjna litera-

---

13 Zob. tamże, s. 25-26.

14 Zob. K. Krzysztofek *Status przemysłów kultury: między ekonomią i kulturą*, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, red. R.W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2008, s. 234.

15 H. Jenkins *Kultura konwergencji*…, s. 25.

tura nastawiona jest na przekazywanie i wiąże się z dynamiką pamięci zbiorowej. Twórczość Witkowskiego i podobnych mu pisarzy opiera się na komunikacji, krążeniu informacji w danym momencie. Działa w niewielkiej skali czasu, skupiając się na aktualności i synchronii, a nie diachronii i pozostawianiu trwałego śladu. Operuje informacją do szybkiego wykorzystania, a nie wartościami i wiedzą, apelującymi do długotrwałej pamięci. Zwraca się do odbiorcy współczesnego, który dzięki komunikacji pośredniej zawsze jest „w tym samym czasie", a nie do późniejszych pokoleń[16].

Marka, jak i transmedialna twórczość Witkowskiego, działa poprzez ekonomię afektywną, która mobilizuje czytelników do ciągłej uwagi i odbierania komunikatów w czasie rzeczywistym. Temporalna logika tej twórczości nie jest jej słabym punktem, bowiem wytwarza pozytywną presję czasu. Dodaje wystąpieniom atrakcyjności, a każdy odbiorca, który poświęcił swój czas na towarzyszenie marce w jej medialnych wędrówkach, nagradzany jest dodatkową treścią. Idealny konsument ma oczy zawsze szeroko otwarte, wciąż poszukuje nowych punktów dostępu do interesującej go rozrywki, angażuje się emocjonalnie w zgłębianie swojego doświadczenia i chętnie wymienia się informacjami z użytkownikami społecznej sieci[17]. Tak działa kultura konwergencji. Różne systemy medialne zmuszone są do współpracy, a treści swobodnie między nimi przepływają. Publiczność natomiast nie ogranicza się do korzystania z jednego nośnika, ale przemieszcza się w poszukiwaniu informacji i łączy treści dryfujące między różnymi środkami przekazu[18]. Taki sposób odbioru kultury podtrzymuje głębię doświadczenia i uruchamia mechanizm satysfakcji – tworzymy własny, unikalny interfejs do świata – co w konsekwencji motywuje do jeszcze większej konsumpcji.

Jenkins twierdzi, że współczesną produkcję kulturalną charakteryzują przedłużenia, rozumiane jako „przemieszczanie treści lub marek między różnymi systemami medialnymi"[19] w celu rozszerzenia ich pola oddziaływania. Taki typ organizacji informacji wychodzi naprzeciw oczekiwaniom odbiorców, którzy poszukując interesujących ich treści, swobodnie przemieszczają się pomiędzy różnymi platformami medialnymi. Sądzę, że teoria stworzona przez amerykańskiego medioznawcę dobrze opisuje nie tylko działanie wielkich przemysłów rozrywkowych, lecz również twórczość Witkowskiego i podobnych mu autorów.

Twórczość Witkowskiego świadczy o radykalnej zmianie funkcjonowania literatury, którą tylko po części zawdzięczamy infrastrukturze medialnej społeczeństwa informacyjnego. Bardziej istotna okazała się tu zmiana nie na poziomie technologii, ale myślenia i strategii percepcyjnych. Literatura nie musi korzystać

---

16 Zob. R. Debray *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. A. Kapciak, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 5-19.

17 Zob. H. Jenkins *Kultura konwergencji*…, s. 25.

18 Zob. tamże, s. 9.

19 Tamże, s. 261.

z hipertekstu, by tworzyć nielinearny labirynt narracyjny, ani rezygnować z książki na rzecz multimedialnych nośników, by rozszerzyć swoje możliwości o filmy, zdjęcia i dźwięki. Do łączenia informacji z różnych systemów medialnych i obszarów kultury nie potrzebujemy linków, bowiem sami znajdujemy powiązania i podążamy własnymi śnieżkami. Dzięki umiejętności wyłapywania i łączenia informacji możemy swobodnie funkcjonować w środowisku medialnym i odbierać twórczość takich pisarzy jak Witkowski w sposób, jaki zaproponowałem. Autor *Lubiewa* stworzył multimedialną przestrzeń autobiograficzną, po której nawigujemy. Rozumienie przyłączeniowe pozwala nam śledzić markę Witkowskiego, która konkretyzuje się w różnych tekstach, mediach i wydarzeniach, zyskując własną dynamikę. Literatura Witkowskiego to interaktywna instalacja wrażeń, która pozwala nam doświadczyć autora. Nie autora z krwi i kości, ale markę autorską, która przenika całą tę twórczość i sprawia, że odnajdujemy w niej pewną tożsamość. Próba ograniczenia tej twórczości do lektury tradycyjnego tekstu przypominałaby działania Adorna, który swoje tezy na temat funkcjonowania amerykańskich seriali sformułował na podstawie ich scenariuszy, nie włączając telewizora[20].

Abstract

Dominik ANTONIK
Jagiellonian University (Kraków)

The author as a brand

The article deals with contemporary autofiction on the example of Michał Witkowski's works, which allows to describe the change in literature's functioning on the field of culture and social communication. Witkowski's work, marketing practices and public activity are presented here as elements of transmedia space of self-creation, which can be navigated. The author claims that literature is reified and plays an important role in an intense media landscape where, according to Lash and Lury, it becomes a material element of reality. This leads to a conclusion that each meeting with thus understood literature is an experience of the intensity of an author as a virtual identity, quality or brand which come into existence through the writer's actual activities.

20 Zob. T.W. Adorno *Telewizja jako ideologia*, w: tegoż *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybrał i opatrzył wstępem K. Sauerland, PIW, Warszawa 1990.

Maciej MARYL

Kim jest pisarz (w internecie)?[1]

Norwid 2.0?

Trudno jednoznacznie określić, od czego zaczął się ten osobliwy spór dwóch pisarzy XXI wieku; spór, w którym dość dobrze odbijają się przemiany, jakie zaszły w życiu literackim pod wpływem mediów elektronicznych. Nie mamy pełnego wglądu w motywacje głównych osób dramatu: Jacka Dehnela, pisarza uznanego, i Tomasza Sobieraja, pisarza mniej znanego. Trudno wręcz orzec, czy mamy tu do czynienia z polemiką, czy też z równoległymi solilokwiami. Zacznijmy więc od dwóch tekstów, które z całą pewnością łączy związek przyczynowo-skutkowy.

Tekst pierwszy. We wrześniu 2009 ukazał się w portalu książki.wp.pl felieton Jacka Dehnela skromnie zatytułowany *Po prostu: Sobieraj*[2]. Pisarz rozpoczyna swój tekst od diagnozy życia literackiego w sieci, zwracając uwagę na zaburzenie ugruntowanych hierarchii:

> Internet tylko z pozoru tworzy odbicie świata; jest raczej krzywym zwierciadłem, które jedne hierarchie odwraca, inne tworzy od zera. Tablice z tagami, gdzie hasła częściej występujące są większe, a rzadziej – mniejsze, są zapewne jedynym miejscem, gdzie Piotr Czerski jest większy od Faulknera, Tomasz Piątek – równy Gombrowiczowi, a Sławomir Shuty przerasta Hrabala.[3]

---

1 Artykuł powstał w ramach projektu *Blog jako nowa forma piśmiennictwa multimedialnego*, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/N/HS2/06232.

2 J. Dehnel *Po prostu: Sobieraj*, Wirtualna Polska, http://ksiazki.wp.pl/tytul,Po-prostu-Sobieraj,wid,14569,felieton.html?ticaid=1d1c9 [dostęp 09.02.2011].

3 Tamże, s. 1.

Autor rozwija tezę o przenicowaniu hierarchii na przykładzie strony internetowej Tomasza Sobieraja, o którym „mimo imponującej, renesansowej iście rozpiętości zainteresowań" – mogliśmy nic nie wiedzieć, „ale ze strony się dowiemy, bo Sobieraj na swój temat pisze obszernie, nie uciekając się do fałszywej skromności"[4]. Dla poparcia tych sądów, pisarz przytacza fragment autoprezentacji z rzeczonej strony:

> Moją twórczość literacką znawcy określają jako wyrafinowaną, wielowarstwową i symboliczną, wymagającą od czytelnika dojrzałości, wiedzy, smaku, braku uprzedzeń, nierzadko filozoficznego przygotowania.[5]

Dehnel ostrym piórem wyszydza różne zabiegi promocyjne Sobieraja, wytykając mu brak skromności (stawianie się w roli wielkiego, hermetycznego artysty) oraz krytykując go za przytaczanie sążnistych pochwał bliżej nieznanych krytyków: „Lord Byron naszych czasów", autor „kultowego zbioru", „literatura najwyższych lotów, jakiej od czasów Herberta w Polsce nie było" „mistrz wielości znaczeń"[6]. Na zakończenie swego felietonu, Dehnel definiuje strategię Sobieraja w kategoriach historycznoliterackich:

> Jeśli sądziliście Państwo, że zniknął już ostatni młodopolski artysta-samozwańczy geniusz, niezrozumiany przez głupich i podłych filistrów, tępe masy, durnych krytykantów, idący pod prąd, ba, pod wszelkie prądy, nierozpoznany za życia, ale wielki jak duchowy galeon, unoszący się na falach czasu, to on trwa, on istnieje. Nazywa się Sobieraj. Tomasz Sobieraj. I ma swoją stronę w necie.[7]

Tekst drugi. Trzy miesiące później, w małym portalu Krytyka Literacka pojawia się artykuł krytykowanego artysty: *Listy: Sobieraj odpowiada Dehnelowi*[8]. Sam tytuł wskazuje na polemiczny charakter tekstu. Sobieraj zbywa obserwacje adwersarza autoironicznymi uwagami („Pański felieton […] sprawił mi ogromną przyjemność, przynosząc ze sobą tak konieczne dla megalomana mojego pokroju *katharsis*") i zarzuca mu manipulację, gdyż Dehnel nie zadał sobie trudu „przeczytania moich książek i skonfrontowania ich treści z – przyznaję – entuzjastycznymi recenzjami". Ponadto, ucieka się do argumentów *ad personam*, uznając, iż Dehnel kierował się niskimi pobudkami, sprowokowany krytycznymi uwagami pod swoim adresem, jakie Sobieraj wygłosił w niegdyś w opublikowanej rozmowie z Janem Siwmirem:

> A Pan postanowił dać upust swoim frustracjom urażony moim stwierdzeniem, że nie jest Pan przystojny i męski, ale za to umie Pan pisać, tylko nie ma o czym, i że Pańska słynna pelisa jest po dziadku. Przyznaję, nie są to argumenty merytoryczne […], ale i rozmowa […] była dosyć swobodna, wielowątkowa, kpiarska i ironiczna […].[9]

---

4 Tamże.

5 Tamże.

6 Tamże.

7 Tamże, s. 2.

8 T. Sobieraj *Listy: Sobieraj odpowiada Dehnelowi*, Krytyka Literacka, grudzień, http://krytykaliteracka.blogspot.com/2009_12_01_archive.html [dostęp 09.02.2011].

9 Tamże.

O co tu chodzi? Choć w swym felietonie Dehnel nie odnosi się do żadnej wypowiedzi Sobieraja na swój temat, możemy odnaleźć wspomnianą rozmowę na stronie internetowej Jana Siwmira (pseudonim artystyczny małżeństwa twórców literatury popularnej). Jest to zapis dyskusji dość swobodnej, stylizowanej na ironiczną, w której znajdziemy uwagi o Dehnelu, „który nie jest przystojny i męski, ale za to ma pelisę po dziadku, przeczytał Balzaka i umie pisać, tylko nie ma o czym" (uwaga, której odległe echo pobrzmiewa w felietonie Dehnela: „lord Byron naszych czasów […] przyodziany jedynie w skórzane sandały i dżinsy oraz apolliński tors"[10]). Wymiana uwag na temat męskości adwersarza nie wydaje się szczególnie płodna poznawczo czy interesująca z punktu widzenia badań życia literackiego. Pojawia się w tych tekstach jednakże zupełnie inny problem dotyczący relacji między pisarzami uznanymi a ich mniej znanymi kolegami po piórze. W felietonie Dehnela znaleźliśmy uwagi o przenicowaniu hierarchii, Sobieraj zaś – zarówno w swej polemice jak i w rozmowie z Siwmirem – odwołuje się do argumentów „norwidowskich":

> Pańska zawoalowana teza, że pisarz (szerzej: artysta) nieznany za życia jest niejako *a priori* mierny, wydaje mi się pozbawiona podstaw, czego dowodzi historia, pełna nazwisk twórców swego czasu nieznanych.[11]

Sobieraj kreuje się w swym tekście na rzecznika rzeszy sfrustrowanych autorów, wykluczonych z oficjalnego obiegu, zmuszonych do akcentowania swojej obecności w internecie, z braku innych środków dotarcia do czytelnika:

> Panie Dehnel, dał się Pan nabrać na moją pozorną w istocie megalomanię, sprowokowaną tym, co dzieje się w dzisiejszej polskiej krytyce i literaturze – moja bufonada to tylko kopia z dystansem tego, co wyprawiają inni, ci znani i lubiani autorzy i ich apostołowie. […] Rozumiem, że Pan i Towarzystwo uważacie, że tacy jak my powinniśmy jedynie płacić na Was podatki i siedzieć cicho, rozdziawiając gęby w niemym zachwycie, bo tacy jesteście wielcy – przecież mówią o Was w mediach, wydają Wam książki. Otóż te czasy, Panie Dehnel, się skończyły. To, kto jest naprawdę wielki, oceni historia, może co lepiej wykształceni czytelnicy, a nie Komitet Centralny, Radiokomitet czy inni koledzy.[12]

Podobne tony pobrzmiewają w przywoływanej już rozmowie z Siwmirem, stanowiącej swoistą apologię literatury popularnej, połączoną z utyskiwaniem na elity, które promują postaci nieciekawe literacko. Trudno uznać tę rozmowę za wyrafinowaną – rażą liczne epitety, emocjonalne sądy, niespójność logiczna (np. naród ma rację, bo chce czytać literaturę popularną; elity narzucają mu literaturę słabą i ogłupiają naród; naród jest głupi, bo wybiera złe elity) i obiegowe opinie w stylu: „wybrane do rządzenia chamy zapominają o obietnicach, państwie i narodzie i zaczynają kręcić swoje własne lody" (Sobieraj i Siwmir 2009). Mimo wszystko jest to

10 J. Dehnel *Po prostu: Sobieraj.*

11 Tamże.

12 T. Sobieraj *Listy: Sobieraj odpowiada Dehnelowi.*

jednak interesujące świadectwo pewnej postawy społecznej – poczucia wykluczenia i odrzucenia przez świat wielkich hierarchii, który uosabia (i którego broni w swym artykule) Dehnel.

Rysują się tu zatem dwa obozy: pisarze uznani i pisarze o uznanie zabiegający. Abstrahuję od meritum sporu, czyli od oceny wartości tej literatury, skupiając się na samym problemie. Sprawa dotyczy bowiem nie tylko Sobieraja i Siwmira, lecz także licznych pisarzy i krytyków, pojawiających się w sieci. Przyjrzyjmy się innej sytuacji: w kolejnej rozmowie na łamach portalu Krytyka literacka Sobieraj z Siwmirem komentują przyznanie nagrody Nike Eugeniuszowi Tkaczyszynowi-Dyckiemu. Stanowisko rozmówców i typ argumentów można sobie wyobrazić… Dość wspomnieć, iż po opublikowaniu tego tekstu krytyk Marek Ławrynowicz wystosował do redakcji portalu ostry list, w którym określa rzeczony tekst mianem „gówniarstwa”[13]. Ciekawa jest jednak odpowiedź Witolda Egertha, redaktora portalu, który – w podobny sposób jak wcześniej Sobieraj – stwierdza:

> zaliczenie do grona gówniarzy w takim kontekście jest najwyższym zaszczytem. Bo czy nie jest honorem znaleźć się pośród innych „gówniarzy”, takich jak: Słowacki, Witkacy, Gombrowicz, Herbert a nawet Miłosz, którzy niezależnym swym głosem, odwagą, wiedzą, logiczną i merytoryczną argumentacją, postawą niezłomną wobec dziadostwa i przeciętności dali niezbite świadectwo, że właściwe gówniarstwo to w istocie niedouczeni, trwający w myślowej obstrukcji ludzie o mentalności dworskich pachołków, z którymi przyszło im walczyć i, ostatecznie, wygrać?[14]

Pobrzmiewa tu ta sama niechęć do „centrali”, do uznanych hierarchii, w których nie ma miejsca dla odrzuconych twórców. Twórcy odrzuceni mają jednak pewne narzędzia, by zaakcentować swoją obecność. O tym jednak za chwilę – powróćmy jeszcze do głównego sporu.

Po odpowiedzi Sobieraja zapadła cisza – Dehnel nie skomentował polemiki. Jednakże kilka miesięcy później, w wywiadzie dla portalu niedoczytania.pl, pisarz powrócił do tego sporu. Pytany przez Macieja Topolskiego, czy próbował Sobieraja wykpić, Dehnel zdecydowanie zaprzecza i określa swoją postawę „zainteresowaniem obrzeżami literatury”. „Tu nie chodzi tylko o witz, to głębsza sprawa” – tłumaczy, ale myśli tej nie rozwija. Sobieraj jest według niego „zabytkiem mentalnym”, „skamieniałą młodopolskością”:

> artysta otoczony nimbem magii, niedostępności, geniuszu, i durni filistrzy; artysta oczywiście nierozpoznany, żyjący w odrzuceniu, choć tworzy dzieła wiekopomne, które zostaną zrozumiane dopiero przez przyszłe pokolenia.[15]

---

13 M. Ławrynowicz *Listy: Ławrynowicz do Sobieraja*, Krytyka Literacka, http://krytykaliteracka.blogspot.com/2010/11/listy-awrynowicz-do-sobieraja.html [dostęp 04.04.2011].

14 W. Eghert *Komentarz redakcji do listu*, Krytyka Literacka, http://krytykaliteracka.blogspot.com/2010/11/komentarz-redakcji-do-listu.html [dostęp 04.04.2011].

15 M. Topolski *Wywiad z Jackiem Dehnelem*, Niedoczytania, http://niedoczytania.pl/z-jackiem-dehnelem-rozmawia-maciej-topolski/ [dostęp 04.04.2011].

Pisarz niejako pochyla się empatycznie nad Sobierajem: „można to z łatwością wykpić, ale dla mnie jest w tej postawie również jakiś głęboki, przejmujący smutek, niedopasowanie”[16]. I choć takie uwagi niewiele wnoszą do meritum sporu, to zastanawia sama forma wypowiedzi – czy to jest w ogóle dyskusja? Dehnel nie odpowiada Sobierajowi wprost, nie traktuje go jako partnera do rozmowy, tylko jako synekdochę pewnego zjawiska historycznoliterackiego. Zwróćmy uwagę, że nie odwołuje się do twórczości kolegi po piórze, tylko do kryteriów instytucjonalnych: Sobieraj jest „nierozpoznany”, czyli nie mieści się w ramach wyznaczanych przez hierarchę, której broni Dehnel, a zatem nie jest podmiotem, ale przedmiotem sporu, ciekawym okazem w literackim muzeum osobliwości.

Chociaż sieć rzeczywiście dostarcza narzędzi do przebudowy hierarchii, wcale ich jednak nie wywraca. Posłużmy się kryterium obecności w internecie, na którą powoływał się Dehnel w swym felietonie, mierzoną ilością stron indeksowanych przez Google[17]. Hasło „Jacek Dehnel” daje nam około 130 000 wyników, zaś „Tomasz Sobieraj” przeszło siedmiokrotnie mniej (17 700). Co więcej, Piotr Czerski (52 100), wcale nie jest większy od Faulknera (5 390 000), Tomasz Piątek (98 300) nie jest równy Gombrowiczowi (703 000), a Sławomir Shuty (35 900) raczej nie przerasta Hrabala (855 000). Internet nie przenicowuje hierarchii, tylko decentralizuje sieć opinii, dopuszczając do głosu postaci spoza obiegu instytucjonalnego, które mogą ferować dowolne sądy, choćby i o wyższości Czerskiego nad Faulknerem. Są to jednak dwie różne sprawy.

Podobnie jest z miejscem publikacji tekstów w sieci. Witryna ksiazki.wp.pl to część portalu Wirtualna Polska, który ma dość wysoką notę w rankingu Google (6), a według rankingu Alexa, jest to 252 strona pod względem popularności w całym internecie! Dla porównania, portal Krytyka Literacka, w którym publikował swą odpowiedź Sobieraj cieszy się niższą notą Google (3), a w Alexa plasuje się dopiero na 13 213 801 pozycji[18]. Żeby dorównać „sile rażenia” felietonu Dehnela, Sobieraj przedrukowuje swą odpowiedź w różnych zakątkach internetu: w „Krytycznym Magazynie Internetowym Verte”[19], w „Aperionmagazine”[20], w „Plezantropia Megazin”[21] i na własnej stronie internetowej.

A zatem napięcie między dwoma obozami (uznanym i walczącym o uznanie) jest po części wytyczone kryterium infrastrukturalnym – dostępem do popularnych mediów czy wielkich portali internetowych. Na pierwszy rzut oka wydawałoby się, że można do tej sytuacji zastosować pojęcie obiegów literackich – mamy

16 Tamże.

17 Dostęp 21.08.2012.

18 Analiza ze strony www.goingup.com [dostęp: 20.04.2011].

19 http://verte.art.pl/mysl/sobierajodpowiada/ [dostęp 09.02.2011].

20 http://www.apeironmag.pl/rozmowy/sobieraj-odpowiada-dehnelowi/ [dostęp 09.02.2011].

21 http://www.plezantropia.fora.pl/b-rozwazania-o-literaturze-i-sztuce-b,101/sobieraj-odpowiada-dehnelowi,7610.html [dostęp 09.02.2011].

obieg oficjalny (wysokoartystyczny, masowy, „mainstream") oraz obieg niszowy (nieoficjalny, „drugi obieg"). Sprawa skomplikuje się jednak, jeśli wziąć pod uwagę istotę prezentowanego tu sporu – autorzy „odrzuceni" tworzą niejako własny obieg (pisarze, instytucje), ale przyświeca im cel przebicia się do owego obiegu oficjalnego. Mamy tu zatem do czynienia nie tyle ze współistniejącymi wycinkami życia literackiego, ile z walką o dostęp do sieci opinii i – w konsekwencji – do odbiorcy. Zamiast myśleć o pisarzach w kategorii obiegów, skupię się raczej na zależnościach sieciowych, zastanawiając się nad formami obecności pisarzy w sieci, nad strategiami i motywacjami. Za materiał do rozważań posłużą strony domowe polskich pisarzy, zaś analiza tych stron pozwoli pokazać motywacje pisarzy oraz ich strategie komunikacyjne.

Nie uważam wcale, że sieć wprowadziła na tym polu rewolucyjne zmiany w sensie deterministycznym. Historia literatury pełna jest napięć między pisarzami uznanymi a niszowymi, „starymi" i „młodymi", „wielkimi" i do wielkości aspirującymi. Przemiany technologiczne dostarczają jednak nowych narzędzi kanalizujących pewne procesy życia literackiego, z którymi mieliśmy do czynienia od dawna, takie jak dehierarchizacja, pluralizacja czy personalizacja obiegów. Pisarze zyskują bowiem nowe środki do bezpośredniej komunikacji z dużą ilością odbiorców. Rodzi to nowe problemy metodologiczne: czym jest tekst? kim jest pisarz? jaka jest rola instytucji literackich?

Internet nie tworzy jednakże „drugiego obiegu" czy „obiegu internetowego". W sieci spotykają się zarówno pisarze publikujący książki nakładem własnym, jak i ci, których twórczość wydają małe oficyny i wielkie koncerny. Obecność w internecie nie jest zatem wyłącznie substytutem działań marketingowych prowadzonych w innych środkach przekazu (prasa, telewizja), ale staje się powoli obowiązkiem pisarza współczesnego, stanowiąc kanał dostępu do odbiorcy. Na współczesnej scenie komunikacyjnej internet jest podstawowym źródłem informacji o świecie, a zatem także informacji o pisarzach. Posiadanie własnej strony internetowej lub choćby kilku wzmianek o własnej osobie w sieci stało się nieodzowne, bo to właśnie w sieci pisarz ma największe szanse spotkać się z odbiorcą, który samodzielnie podejmuje decyzje czytelnicze.

Co zrozumiałe, pisarze mniej znani bardziej inwestują w swą internetową obecność niż ich znani koledzy, którzy często nie mają nawet własnych stron internetowych lub nie prowadzą ich osobiście. Wydaje się, że wzmożoną obecność tych pierwszych można potraktować jako autopromocję i przeciwwagę dla innych mediów, które pozostają poza ich zasięgiem. Pisarze uznani są wszak obecni w innych środkach przekazu. Nie jest to jednak reguła. Weźmy przykład Margaret Atwood, która nie tylko ma własną stronę internetową (na której – należy przyznać – niewiele się dzieje), ale także prowadzi blog i jest aktywna w serwisie mikroblogerskim Twitter. Internet, w którym uznane instytucje opinii kultury druku ulegają dewaluacji, bezpośrednia forma kontaktu staje się sposobem na dotarcie do odbiorców i pozyskanie nowych czytelników. Współczesne pojęcie nadawcy w szerokim sensie ulega zatem jednoczesnemu poszerzeniu o całą infrastrukturę sieciową – por-

tale społecznościowe, służące do komunikacji, czy wreszcie programowanie strony internetowej (samodzielne lub zlecone informatykom).

Traktowanie obecności pisarza w sieci wyłącznie jako zabieg marketingowy czy autopromocyjny jest nieporozumieniem – prostą kategoryzacją, która nie pozwala nam dostrzec wielu interesujących procesów komunikacyjnych. Jeśli spojrzymy na zjawisko sieciowości jako na pewien spontaniczny projekt społeczny, ujrzymy świat spersonalizowany, w którym obecność w wąskich sieciach powoli wypiera udział w obiegu oficjalnym. Na metodologiczne implikacje tego zjawiska zwraca uwagę Steve Jones w książce *Doing Internet Research*, traktując internet jako spersonalizowane mass medium, rzucające wyzwanie porządkowi instytucjonalnemu[22]. Warto zatem pomyśleć o obecności pisarzy w sieci jako o elemencie większej przemiany życia literackiego. Literatura bierze bowiem udział w tych samych przekształceniach, co inne kulturowe formy komunikacji i nadzwyczaj dobrze odnajduje się w owym środowisku „spersonalizowanych" mass mediów, które nastawione są na inny typ wspólnotowości niż klasyczna, hierarchicznie pojmowana komunikacja kulturowa. Stąd też osobiste strony pisarzy, jako odpowiedź na wymagania nowoczesnej komunikacji, stanowią ciekawy materiał badawczy.

Za sprawą internetu pojawia się nowy model twórcy konkurującego z autorami uznanymi – twórcy niszowego, ale cieszącego się grupą wiernych odbiorców. Taką postać znajdziemy w filmie *Tiny Furniture* (2010), w którym Jed (Alex Karpovsky), jeden z głównych bohaterów, jest ukazany jako współczesny Woody Allen – ma swój własny kanał w serwisie YouTube, gdzie prezentuje skecze, bujając się na sprężynowym koniku i wykrzykując hasła filozoficzne. Jed pozostaje szerzej nieznany, ale dla wąskiego środowiska młodzieży jest postacią kultową. Czy też, wedle słów głównej bohaterki, „jest znany na sposób internetowy" (*He's famous in the Internet kind of way*) – a zatem w pewnym określonym kręgu, daleko od mainstreamu. Nie znaczy to jednak, że jest zagubionym, młodopolskim artystą przeświadczonym o swojej (nieodkrytej jeszcze) wielkości – funkcjonuje po prostu w innym kręgu odbiorców, w innej sytuacji komunikacyjnej.

Kim jest pisarz? Podstawowe pojęcia

Żeby mówić o roli pisarza we współczesnym procesie komunikacyjnym, należy uprzednio to pojęcie zoperacjonalizować. Świadomie piszę o „operacjonalizacji", a nie „definiowaniu", ponieważ pojęcie pisarza, jako jedna ze społecznych ról, wymyka się definicjom i trzeba przyjąć pewne założenia, by w ogóle coś o tym pisarzu powiedzieć.

Zacznijmy od podstawowych rozróżnień. Roland Barthes powiada w swym słynnym eseju: „narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią Autora"[23]. Nie cho-

22 S. Jones *Doing Internet Research: Critical Issues and Methods for Examining the Net*, Sage Publications, Thousand Oaks 1999, s. 18.

23 R. Barthes *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Znak, Kraków 2006, s. 359.

dzi tu naturalnie o hekatombę empirycznych autorów, ani, jak chcieliby niektórzy, o przepowiednię nadejścia Sieci, w której komunikacja rozgrywa się między czytelnikiem a nieskończoną wielością Tekstu. Owszem, Barthes postuluje odrzucenie dominacji autora, który „nadal króluje w podręcznikach historycznoliterackich, biografiach pisarzy, gazetowych wywiadach, a nawet w świadomości literatów, troszczących się, najczęściej za pomocą dziennika intymnego, o połączenie dzieła z własną osobą"[24], ale chodzi mu tu z grubsza o postępowanie w praktyce interpretacyjnej, czyli o rozróżnienie odmiennych poziomów komunikacji literackiej. Ową problematykę, bez krwawej metaforyki, ale bardzo systematycznie, wykłada Aleksandra Okopień-Sławińska w swym artykule *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*[25], w którym przypisuje właściwe instancje nadawcze i odbiorcze różnym poziomom komunikacji: wewnątrztekstowemu (świat tekstu) i zewnątrztekstowemu (świat ról społecznych). Barthes próbuje zatem odciąć utwór od nadawcy zewnątrztekstowego („nadawcy utworu" czy „autora" empirycznego w terminologii Okopień-Sławińskiej) i skupić się na wielości znaczeń tekstu.

Jest to oczywiście cięcie pozorne, ponieważ, jak uczy Michel Foucault, mamy do czynienia z poważnymi związkami między tymi dwoma poziomami komunikacji. Po pierwsze, autor zewnętrzny służy jako kategoria porządkująca dla tekstów:

> nazwisko autora nie jest zwykłym elementem wypowiedzi (którym może być na przykład podmiot lub dopełnienie, zastąpione przez zaimek), lecz spełnia wobec niej określoną rolę, jaką jest zapewnienie klasyfikacji; dane nazwisko pozwala zgrupować pewną ilość tekstów i oddzielić je od innych.[26]

A zatem możemy przypisać funkcję autora dziełu, budując „pewną racjonalną całość zwaną autorem"[27]. Po drugie, Foucault zwraca uwagę na obecność w tekście „pewnej ilości znaków odsyłających do autora"[28] jak choćby styl, często pozwalający przypisać autorstwo tekstu anonimowego.

Mówiąc o pisarzu, bierzemy zatem pod uwagę zewnątrztekstowy poziom komunikacji literackiej. Na tym poziomie, wśród instancji nadawczych, Okopień-Sławińska odróżnia „podmiot czynności twórczych" od samego „autora". Pierwsza z tych instancji, to niejako „autor idealny", tzn. byt oderwany od autora empirycznego, wywiedziony na podstawie informacji zawartych w dziele:

> Przynależy doń cała zaszyfrowana w dziele świadomość metajęzykowa, bynajmniej nie tożsama z rzeczywistą świadomością autora, który jak każdy użytkownik języka mówi

---

24 Tamże, s. 356.

25 A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.

26 M. Foucault *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 206.

27 Tamże, s. 209.

28 Tamże, s. 211.

> niezależnie od tego, czy potrafi sformułować prawidła gramatyczne, zaktualizowane w swojej własnej mowie.[29]

Autorka przyznaje przy tym prymat nadawcy nad autorem w decydowaniu o sensach dzieła: „Rozstrzygające racje należą zawsze do informacji implikowanych, a nie do stematyzowanych, do poetyki immanentnej, a nie do sformułowanej, do nadawcy utworu, a nie do jego autora"[30]. W pewnym sensie empiryczni autor i odbiorca funkcjonują w tej koncepcji jako przykład czegoś, czym analiza relacji komunikacyjnych się nie zajmuje. Jest to spojrzenie literaturoznawcze. W perspektywie socjologicznej, na plan pierwszy wysuwa się właśnie ów ostatni poziom komunikacji. Tę różnicę dobrze obrazuje postulowane przez Stefana Żółkiewskiego podejście do „literackiego przedmiotu semiotycznego" (dzieła), które można ujmować zarówno od strony tekstowej (jak w koncepcji Okopień-Sławińskiej), jak i przedmiotowej (w uproszczeniu: jako książkę). Nie są to jednak poziomy niezależne – funkcja przedmiotowa może wpływać na funkcję tekstową. Według Żółkiewskiego na literacki proces komunikacyjny składają się zatem:

> nadawca w szerokim i wąskim tego słowa znaczeniu, literacki przedmiot semiotyczny od strony przedmiotowej i od strony tekstowej, a więc w funkcjach rzeczowej i semiotycznej, z kolei sytuacja komunikacyjna i wreszcie odbiorca jako członek określonej zbiorowości znakowej.[31]

Badacz rozbija pojęcie autora na dwie, różne zakresowo instancje nadawcze. Nadawcą w szerokim sensie Żółkiewski nazywa ogół zewnątrztekstowych instytucji biorących udział w procesie nadawczym na prawach wytwarzania (twórca tekstu), dystrybucji i upowszechniania (wydawnictwa, księgarnie, biblioteki) czy kontroli i modyfikacji (redaktor, cenzor)[32]. Zwróćmy uwagę, że badacz nie dokonuje rozróżnienia na nadawcę i pośredników, traktując ich jako jedną instancję[33].

Nadawcą w węższym sensie (wreszcie docieramy na szczyt drabiny instancji nadawczych) jest za to pisarz, istniejący poza tekstem, którego poznajemy po tym, iż posiada swoją „publiczność czytającą"[34]. Tak zdefiniowany pisarz „[j]ako członek określonej zawodowej grupy społecznej jest przedmiotem opisu socjologicznego i wiedzy socjologicznej, jeśli chodzi o jego związki społeczne"[35].

---

29 A. Okopień-Sławińska *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, s. 121.

30 Tamże, s. 122.

31 S. Żółkiewski *Wiedza o kulturze literackiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 104.

32 Tamże, s. 138, 104.

33 Por. tamże, s. 145.

34 Tamże, s. 127, 130.

35 Tamże, s. 130.

Szkice

Zajmując się pisarzem jako podmiotem życia literackiego, mamy zatem na myśli nadawcę w szerszym i węższym sensie. Pojawienie się mediów elektronicznych komplikuje jednak tę dychotomię: maleje i zmienia się rola pośredników, a nadawca w szerokim sensie w wielu przypadkach staje się tożsamy z osobą pisarza, który samodzielnie wykonuje różne czynności zarezerwowane dotąd dla różnorodnych instytucji. Sieć stanowi alternatywę dla tradycyjnych kanałów życia literackiego, a takie zjawiska jak dehierarchizacja sieci opinii (o której była mowa w przypadku sporu Dehnela z Sobierajem) czy personalizacja kanałów komunikacyjnych zmieniają instytucjonalną pozycję pisarza. Sam wręcz stosunek do tradycyjnych instytucji (uznawanych dotąd za naturalne) staje się często ważnym elementem wizerunku pisarza.

Kim więc jest pisarz w internecie? Zarysowane dotąd problemy związane z postacią nadawcy w nowym środowisku zmuszają do uważnego namysłu nad stosowaniem tego pojęcia. Jeżeli bowiem pisarza charakteryzuje posiadanie publiczności czytającej, to w sieci o pisarzy nietrudno. Z drugiej strony, publiczność internetowa stanowi tylko część szeroko pojętej publiczności literackiej, korzystającej nadal głównie z utworów drukowanych.

Na użytek tych rozważań zoperacjonalizowałem pojęcie „pisarza" w dość szeroki sposób, określając tym mianem osoby, które ogłosiły utwór literacki drukiem lub w formie e-książki. Umyślnie też pomijam tu blogerów czy twórców literatury elektronicznej, gdyż są to zjawiska wymagające innego języka opisu. Oczywiście taka operacjonalizacja jest dyskusyjna zakresowo, ale pozwala pokazać przecięcie literatury tradycyjnej z nowymi mediami, przy jednoczesnym otwarciu na wielość i różnorodność zjawisk. Nie sugeruję się więc rankingami czy listami bestsellerów, ustawiając sito badawcze możliwie jak najszerzej. Warto także podkreślić, że jest to definicja na tyle obszerna, że obejmuje także autorów ogłaszających swoje utwory własnym nakładem. Pozwala nam ona przyjrzeć się różnorodnym formom ekspresji – stronom domowym czy blogom – które dostarczają informacji o motywacjach i sposobie funkcjonowania pisarzy *sensu largo* w środowisku internetowym. Taki będzie kierunek dalszych rozważań – formy obecności pisarzy w sieci od strony autoprezentacji („strony domowe"), w kontekście nowych możliwości, jakie otwierają się przed pisarzem, który w dobie internetu może stać się autorem 2.0.

Autor 2.0 a nadawca w szerokim znaczeniu

Udział w życiu literackim obiegu drukowanego wiąże się nierozerwalnie z obecnością w zinstytucjonalizowanym systemie wydawniczym, czyli na rynku książki lub w „ruchu wydawniczym". W obydwu przypadkach mamy do czynienia z pewnym w miarę scentralizowanym systemem, który decyduje o rozpowszechnianiu danych pozycji książkowych. Ruchem wydawniczym nazywano scentralizowaną produkcję wydawniczą w PRL, skrajnie uzależnioną od struktur państwowych za pomocą takich mechanizmów kontroli jak cenzura, plany wydawnicze (wydawnictwa wykonywały określone „zadania") czy przydział papieru i monopol na

maszyny drukarskie[36]. Tak jak ruch wydawniczy działa w myśl kategorii ideologicznych, narzucanych przez instytucje państwowe, tak rynek książki kieruje się głównie przesłankami ekonomicznymi, jako sieć produkcji i rozpowszechniania powiązanych ze sobą podmiotów gospodarczych (księgarnie, wydawnictwa, kolporterzy). Różne diagnozy dotyczące współczesnego rynku książki w Polsce wskazują na daleko posunięte zgrupowanie, nazywane przez Czaplińskiego „powrotem do centrali"[37]. Czapliński opisuje następujące przejawy tego zjawiska:

> zastępowanie dyskusji o literaturze informacją o książkach, redukcja obecności literatury w wysokonakładowych gazetach […], dominacja niewielkiej grupy wydawnictw promujących literaturę konwencjonalną, uniformizacja oferty książkowej w księgarniach (eliminowanie książek niskonakładowych), umacnianie przez środki masowego przekazu standardowych gustów literackich, utrudnione warunki debiutu, porzucenie kultury przez państwowego mecenasa, wreszcie – co wydaje się jednym z kluczowych zjawisk – rozbudzanie monoideowej mentalności przez politykę i media.[38]

A zatem, w świetle tych diagnoz, rynek książki, choć wolny od represyjnych mechanizmów aparatu państwowego, funkcjonuje w sposób podobny do ruchu wydawniczego, przy czym ideologia zostaje tu zastąpiona przez komercję czy też dyktat gustów powszechnych.

Media elektroniczne wprowadzają nowe sposoby dystrybucji materiałów kulturowych, w tym także tekstów literackich. Nową sytuację trafnie oddaje reguła „długiego ogona" (*long tail*) sformułowana przez Andersona, redaktora magazynu *Wired*[39]. Anderson pokazuje, jak sprzedaż internetowa rewolucjonizuje dostęp do dóbr kultury, czyniąc dochodowymi pozycje niszowe i mniej popularne. Za przykład służą mu tacy dostawcy treści jak Amazon, iTunes czy Netflix, oferujący różne materiały kulturowe (muzykę, książki, filmy) na skalę dotąd niespotykaną. Anderson, odwołując się do znanej z ekonomii zasady Pareto, pokazuje, że w systemie masowym 20% produktów generowało 80% zysków (jako hity kasowe, bestsellery etc.), a pozostałych pozycji często nie opłacało się nawet wprowadzać do dystrybucji, ponieważ zyski ze sprzedaży nie pokrywałyby kosztów magazynowania czy ekspozycji. Sytuacja ulega diametralnej zmianie w środowisku internetowym – wspomniani wyżej dostawcy, dzięki technologii cyfrowej, mogą udostępnić odbiorcom wszystko (lub prawie wszystko) przy znikomych kosztach dystrybucji

---

36 Zob. M. Maryl *Ruch wydawniczy w PRL*, „Panorama literatury polskiej", http://www.panoramaliteratury.pl/index.php?action=entry&what=129 [dostęp 28.09.2011].

37 Por. P. Czapliński *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007; M. Rychlewski *Obiegi wydawnicze a współczesny rynek książki w Polsce*, „Teksty Drugie" 2009 nr 1-2.

38 P. Czapliński *Powrót centrali*, s. 182-183.

39 Ch. Anderson *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, przeł. B. Ludwiczak, Media Rodzina, Poznań 2008.

(bez kosztów magazynowania, dostarczania czy umieszczania materiałów na nośnikach fizycznych), a zatem nawet odbiorcy utworów niszowych mogą odnaleźć interesujące ich pozycje. Idea „długiego ogona" polega zatem na zarabianiu na sprzedaży 80% „niehitowych" produktów. Istotną rolę odgrywa tu oczywiście cena (np. elektroniczne wydania książek w Amazon są tańsze od papierowych i dostarczane bezpłatnie przez łącze internetowe).

Te same mechanizmy wprowadzają na scenę życia literackiego tzw. autora 2.0, który tym różni się od autora wydającego dzieła własnym nakładem, iż przejmuje więcej prerogatyw nadawcy w szerszym znaczeniu, tzn. zajmuje się także redakcją, promocją i dystrybucją własnych utworów nowymi kanałami. Mateusz Felczak proponuje, by nazwać takiego twórcę e-dytorem, ponieważ odpowiada jednocześnie za treść i kształt utworu w formie cyfrowej[40]. Różnicę między autorem 1.0 (tradycyjnym) a autorem 2.0 dobrze opisuje Joanna Penn, samopublikująca autorka powieści popularnych i poradników dla samodzielnych pisarzy. Los pisarza obiegu drukowanego Penn maluje w czarnych barwach:

> czasami publikowali, lecz czekali 18 miesięcy, by ujrzeć swą książkę na półce. Podpisywali swe książki osobiście i widzieli, jak marnie się sprzedają w lokalnych księgarniach. […] Autor 1.0 rozsyłał egzemplarze recenzyjne i miał nadzieję, że przyciągnie trochę uwagi mediów.[41]

Obecnie sytuacja się zmienia – autorzy 2.0. sami tworzą swoje książki w sieci, zlecając redakcję, korektę czy projekt okładki niezależnym wykonawcom; publikują swoje książki cyfrowo lub w firmach oferujących druk na żądanie; wirtualne spotkania autorskie (np. na stronach internetowych popularnych blogerów) umożliwiają zdobycie nowej publiczności; dystrybucja za pośrednictwem księgarni internetowych (np. Amazon) czy bezpośrednio, dzięki serwisom realizującym płatności w internecie (np. PayPal) pozwala im dotrzeć do odbiorców na całym świecie. Jedyną granicą zdaje się być język, co w przypadku autorów anglosaskich – których w dużym zakresie dotyczy to zjawisko – wydaje się i tak drobnym problemem.

Autorzy 2.0 korzystają z dehierarchizacji sieci opinii oraz idącej z nią w parze personalizacji przekazu (czyli docierania do osób bezpośrednio zainteresowanych daną tematyką czy gatunkiem twórczości). Na internetowych stronach pisarzy amerykańskich znajdziemy nie tylko linki do księgarni internetowych oferujących ich utwory (na stronach polskich także spotykamy odnośniki do księgarni Merlin czy Empik), lecz także rozwiązania umożliwiające bezpośredni zakup książki. Na przykład, popularny autor *science fiction* Paolo Bacigalupi rozsyła książki z autografem czytelnikom, którzy uiszczą stosowną opłatę za pośrednictwem ser-

---

40 M. Felczak *Twórca, odbiorca, tworzywo. Edytor w liternecie*, w: *Remiks. Teorie i praktyki*, red. M. Gulik, P. Kaucz, L. Onak, Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, Kraków 2011, s. 142-144.

41 J. Penn *The Blueprint For Your Online Author Platform*, 2009, http://www.thecreativepenn.com/blueprint/ (dostęp 21.02.2011).

wisu PayPal[42]. Holly Lisle, autorka książek z gatunku fantasy i *science fiction* oraz poradników pisarskich, stworzyła nawet własny program partnerski: uczestnicy, którzy umieszczą na swoich stronach internetowych linki do jej twórczości, otrzymują połowę marży pod warunkiem, że internauta trafi tą drogą na stronę Lisle i dokona zakupu[43]. Lisle jest też ciekawym przykładem łączenia kariery pisarskiej z poradami z zakresu pisania literatury i publikowania jej w sieci. Autorka prowadzi blog o pisaniu i moderuje wspólnotę początkujących pisarzy. W podobny sposób działa strona Joanny Penn[44], na której autorka promuje nie tylko swoją twórczość literacką, lecz także liczne poradniki i nowinki ze świata autorów 2.0. W Polsce podobną rolę odgrywa Piotr Kowalczyk (znany pod pseudonimami Niżej Podpisany i Password Incorrect), który publikuje bieżące informacje ze świata technologii literatury oraz samopublikacji, udostępniając jednocześnie swoje utwory w księgarnii Amazon i bezpłatnym serwisie Feedbooks (do czego zachęca innych polskich autorów)[45]. Podobne porady znajdziemy też na blogu Aleksandra Sowy[46], autora poradników o „maluchu" i powieściopisarza, który radzi, jak autor 2.0 może funkcjonować w realiach polskich.

Autor 2.0 musi umiejętnie korzystać z różnych kanałów i możliwości dystrybucji, jakich dostarcza handel internetowy. Steve Weber, autor poradnika dla pisarzy w sieci *Plug Your Book!*[47], zwraca uwagę, iż „sprzedaż książek to samo-spełniająca się przepowiednia, zwłaszcza w Amazonie. Im więcej ludzi kupi twoją książkę, tym łatwiej będzie ją odkryć kolejnemu odbiorcy"[48]. A wszystko to za sprawą spersonalizowanego systemu polecania książek („Klienci, którzy kupili ten produkt, kupili także…"), doboru odpowiednich kategorii i słów kluczowych przy tagowaniu książki w księgarni internetowej oraz recenzji pisanych przez innych internautów. „Samozwańczy" krytycy recenzują książki, a ich własna reputacja zależy od ocen, jakie później wystawiają recenzjom użytkownicy. Opis relacji autorów z popularnymi recenzentami w Amazonie przypomina nieco tradycyjny system publikacji – pisarze sami wysyłają egzemplarze recenzyjne internetowym krytykom z prośbą o wzmiankę, poddając się osądowi z nadzieją na sukces[49]. Autor 2.0 tym się zatem różni od pisarza ery druku (a zwłaszcza druku masowego), że

---

42 http://windupstories.com/ [dostęp 15.02.2011].

43 http://hollylisle.com/ [dostęp 15.02.2011].

44 http://www.thecreativepenn.com [dostęp 14.02.2010].

45 http://www.passwordincorrect.com/ [dostęp 15.02.2011].

46 http://wydawca.blogspot.com/ [dostęp 26.01.2011].

47 S. Weber *Plug Your Book! Online Book Marketing for Authors*, Book Publicity through Social Networking, Weber Books, 2007, źródło: http://www.manybooks.net/titles/webersother09plug_your_book.html (wersja pdf)

48 Tamże, s. 15.

49 Por. tamże, s. 30.

nie kieruje swojej twórczości do szerokiej, anonimowej rzeszy odbiorców, tylko do wąsko zakreślonej grupy ludzi zainteresowanych danymi zagadnieniami czy tematyką. Zwróćmy też uwagę, że definicja popularności pisarza jest tu nierozerwalnie związana z sukcesem komercyjnym, a zabiegi autorów 2.0 przypominają strategie wprowadzania produktów na rynek.

Drugim, istotnym elementem działań autora 2.0 jest poszukiwanie publiczności, pojmowanej – przynajmniej na kartach podręczników „zrób to sam" – dość instrumentalnie. Przypomnijmy, że w myśl spostrzeżeń Żółkiewskiego, pisarza poznajemy po tym, że ma publiczność czytającą, a sieć wydaje się dziś najlepszym miejscem, by taką publiczność zdobyć. Weber zachęca w swym poradniku, by pisarze umieszczali w sieci materiały dla prasy, fragmenty twórczości, multimedia itp.

> Nikt nie odwiedzi strony, która jest tylko reklamą twojej książki. Może się tam znaleźć cykl artykułów, fragmenty książek a nawet komentarze czytelników; okładka książki, opis, fragmenty. Twoja biografia. Linki umożliwiające zakup książki na twojej stronie lub w sklepach internetowych jak Amazon czy Barnes & Noble. Im więcej opcji wyboru, tym lepiej.[50]

Jednakże kluczem do zdobycia czytelników jest prowadzenie własnego blogu, który daje możliwość bezpośredniego kontaktu z odbiorcami i tworzenia wspólnoty. Kultura druku zapewnia pisarzowi dość ograniczony kontakt z odbiorcą, którego najbardziej bezpośrednią formą są spotkania autorskie, umożliwiające pisarzowi nawiązanie dialogu z publicznością. Jest to jednak publiczność zmienna, przypadkowa, a sam kontakt – incydentalny, służący raczej nawiązaniu (lub podtrzymaniu) więzi, która realizować się będzie w lekturze. Internet pozwala zaś pisarzowi zbudować wspólnotę trwalszą, bezpośrednią, opartą na bardziej symetrycznych formach komunikacji.

Z postacią autora 2.0, jak i ze wszystkimi metodami publikacji poza obiegiem głównym czy oficjalnym, wiąże się etos niezależności. Taki pisarz odrzuca wszak cały aparat literatury i komunikuje się z odbiorcą bezpośrednio. Jedynym chyba jak dotąd przykładem osoby, która stosuje tę strategię skutecznie, jest Cory Doctorow, poczytny autor *science fiction*, który udostępnia swoje książki bezpłatnie w różnych formatach. Odbiorcy mogą je sami wydrukować, czytać na ekranach komputerów, czytników czy komórek. Cory Doctorow jest jednak przykładem specyficznym, ponieważ – jako sieciowy aktywista – nie próbuje osiągnąć sukcesu komercyjnego, a większość poradników dla autorów 2.0 koncentruje się na tym, jak na książce zarobić lub przynajmniej nie stracić. Oprócz etosu mamy tu więc także elementy profesjonalizacji warsztatu: pisarz przejmuje zadania innych instytucji i musi włożyć sporo wysiłku w to, by produkt końcowy – gotowa książka – spełniał wysokie standardy wydawnicze, czyli nie nosił żadnych cech amatorszczyzny.

50 Tamże, s. 51-52.

Witamy na oficjalnej stronie pisarza! Obecność i autoprezentacja w sieci

Autor 2.0 to przykład typu idealnego pisarza w sieci – dobrze władającego nowymi narzędziami i korzystającego z przeróżnych form komunikacji elektronicznej z odbiorcą. W tym kontekście podstawową formą kontaktu i obecności w sieci jest własna strona internetowa. Naturalnie, pojawia się tu kolejny problem metodologiczny: pisarz może mieć własną stronę internetową, blog w ogólnodostępnym serwisie, własną podstronę w serwisie wydawnictwa czy w portalu literackim… W niniejszym badaniu koncentruję się wyłącznie na stronach indywidualnych (tworzonych samodzielnie lub w serwisach blogerskich), żeby uzyskać jak najpełniejszy obraz strategii i możliwości wykorzystania tego medium przez literatów. Podstrony w portalach czy wydawnictwach są z reguły bardziej standardowe, tworzone wedle szablonu obowiązującego w danym serwisie. Przemiany obecności pisarzy w sieci dotyczą zatem dwóch zagadnień: po pierwsze, nowej formy pozaliterackiego (tj. „nie-poprzez-dzieła") kontaktu z czytelnikami; po drugie, nowych narzędzi dystrybucji tekstów poza tradycyjnymi instytucjami.

Skupiam się tu na „osobistych stronach domowych", które, w myśl szerokiej definicji Josepha R. Dominicka, „z reguły są prowadzone przez jedną osobę lub rodzinę i zawierają […] wszelkiego rodzaju informacje, które autor chce zamieścić"[51]. Dominick przytacza różne metafory z literatury przedmiotu, które przybliżają nas do istoty tego gatunku: „otwarty dom, w którym nigdy nie ma właściciela", „nieformalne CV, które zawiera także informacje osobiste", „autoreklama", „wizytówka XXI wieku", „elektroniczne drzwi lodówki"[52]. Powyższe opisy sugerują, że podstawowym wyróżnikiem tej formy wypowiedzi jest chęć autoprezentacji, pokazania się w sieci.

Należy także odróżnić strony pisarzy od stron pisarzom poświęconym, prowadzonym przez różnorodnych autorów. Łatwo oddzielić strony o pisarzach historycznych i zmarłych, ale ustalenie autorstwa strony internetowej pisarzy współczesnych jest, wbrew pozorom, dość skomplikowane. Przeważnie dość łatwo odróżnić stronę własną od stron „fanowskich", ponieważ w tym pierwszym wypadku często mamy do czynienia z metainformacjami typu „oficjalna strona pisarza". Czasem trudno jednakże ustalić, czy strona „oficjalna" jest dziełem samego pisarza, czy choćby działu marketingowego wydawnictwa, który zajmuje się witryną za zgodą autora. Na przykład, na stronie internetowej Eustachego Rylskiego znajdziemy co prawda powitanie z podpisem pisarza, lecz pozostałe materiały na stronie są już dziełem wydawcy[53]. Podobnie w przypadku stron Julii Hartwig[54],

---

51 J.R. Dominick *Who do you think you are? Personal home pages and self-presentation on the world wide web*, „Journalism Quarterly" 1999 no 76(4), s. 646.

52 Tamże.

53 http://www.rylski.pl [dostęp 12.01.2011].

54 http://juliahartwig.blogspot.com [dostęp 27.01.2011].

czy Wojciecha Tochmana[55], którymi zarządzają redaktorzy. W redagowaniu stron Ernesta Brylla[56], Marka Krajewskiego[57] czy Ryszarda Nowakowskiego[58] biorą także udział członkowie rodziny. Niektóre strony prowadzone są także przez dzieci pisarzy, lepiej obeznane z techniką internetową (strony Tatiany Kamińskiej[59], Andrzeja Rodana[60], Bohdana Wrocławskiego[61]). Czasem redakcja składa się z kilku osób, jak w Stronicach Jacka Dukaja[62], lub wręcz z użytkowników całego portalu, jak na oficjalnej stronie Andrzeja Pilipiuka[63], która stanowi integralną część poświęconego fantastyce portalu Valikira.net. Dobrze obrazuje to wątpliwości dotyczące granic między stroną pisarza a stroną o pisarzu. Należy jednak dodać, że nawet na bardzo zindywidualizowanym blogu Jarosława Klejnockiego[64] też czasem znajdziemy wpisy administratora, który zamieszcza na przykład informacje o publikacjach prasowych pisarza.

Strony internetowe należy zatem traktować jako strony nadawców w szerokim sensie, ponieważ przeważnie stanowią efekt współpracy kilku osób: pisarza, przedstawicieli wydawnictwa, agenta czy programisty. Za stronę internetową pisarza uznaję zatem witrynę pisarza żyjącego, który w jakiś sposób współodpowiada za zamieszczane tam treści (o czym świadczy choćby podtytuł „strona oficjalna"). Kwestia autorstwa treści na stronie, czyli struktury relacji między nadawcą w wąskim znaczeniu (pisarzem) a nadawcą pojmowanym szerzej (autorami strony) pozostaje przedmiotem analizy. Zobaczmy zatem, jak może wyglądać autoprezentacja na stronie pisarza:

> Andrzej Rodan znany był dotąd jako autor bestsellerowych, kontrowersyjnych powieści wydawanych w milionowych nakładach. Od kilku lat mile zaskoczył [*sic!*] swoich czytelników książkami historycznymi, takimi jak: „Historia erotyki", „Życie erotyczne papieży", „Dzieci Hitlera", „Dzieci Stalina", „Mordercy w habitach" (Krwawa historia chrześcijańskich zakonów rycerskich), „Ewangelia Judasza", „Papież Joanna – historia kobiety, która została papieżem", „Opowieści biblijne" (tom pierwszy i drugi), „Największe zbrodnie Kościoła", czy też trzytomowy wybór felietonów „Świat według Rodana".[65]

---

55 http://www.tochman.eu/ [dostęp 27.01.2011].

56 http://www.bryll.pl [dostęp 19.01.2011].

57 http://www.marek-krajewski.pl/ [dostęp 26.01.2011].

58 http://www.liberatorium.com/ [dostęp 14.02.2010].

59 http://www.tatianakaminska.com/ [dostęp 26.01.2011].

60 http://www.andrzejrodan.pl/ [dostęp 09.02.2011].

61 http://www.pisarz.eu/ [dostęp 10.02.2011].

62 http://www.dukaj.pl/ [dostęp 11.02.2011].

63 http://valkiria.net/ [dostęp 27.01.2011].

64 http://klejnocki.wydawnictwoliterackie.pl [dostęp 29.12.2010].

65 http://www.andrzejrodan.pl/

W ten sposób Andrzej Rodan, autor powieści brukowych, wita czytelników na swojej stronie. „Kim więc jest ten popularny pisarz?" – czytamy dalej i otrzymujemy odpowiedź: „pisarz, publicysta, filozof, historyk kultury. Nakłady jego czterdziestu dziewięciu, dotąd wydanych książek, przekroczyły 3 miliony egzemplarzy"[66].

Metoda autoprezentacji budzi tu wątpliwości podobne do tych, którymi dzielił się Jacek Dehnel po lekturze witryny Tomasza Sobieraja – sztuczne promowanie własnej osoby, cytowanie pokątnych peanów itd. Znajdziemy tu także retorykę „odrzucenia" przez literacki establishment. Informacje na stronie, pochodzące z różnych źródeł, czynią z pisarza centralną postać polskiego życia literackiego. Na stronie głównej zamieszczono wypowiedź Bohdana Gadomskiego („publicysty tygodnika ANGORA"), który w taki sposób nakreślił sylwetkę pisarza:

> Andrzej Rodan nie jest klientem opiniotwórczych czasopism nadmuchujących anemiczne „sławy" literackie. Rodan ma autentyczne cechy wielkiego pisarza, jest jednym z największych prozaików naszych ostatnich pokoleń i najciekawszych współczesnych zjawisk literackich.[67]

Z tą opinią zgadza się Kazimierz Drobik („poeta, publicysta, członek ZLP"), dodając, że najnowsze powieści Rodana „to jedne z najbardziej niezwykłych książek w całej polskiej literaturze", a pisarz pozostaje niedoceniony, ponieważ już dawno przyprawiono mu gębę „pisarza rozpustnego". Dodatkowo, na stronie znajdziemy przedruki wywiadów, jakich pisarz udzielił czasopismom „Angora" oraz „Fakty i Mity".

Internet zapewnia jednostkom niespotykane dotąd możliwości manipulowania własnym wizerunkiem. Pluralizacja dostępu do globalnego środka przekazu, jakim jest sieć, pozwala każdemu komunikować się z potencjalnie nieskończonym obszarem odbiorców, a także prowadzić eksperymenty z własną, sieciową tożsamością. Słynny już rysunek Paula Steinera opublikowany w 1993 w „New Yorkerze" świetnie oddaje ten moment w historii: pies siedzący przy komputerze mówi do drugiego: „W internecie nikt nie wie, że jesteś psem". A zatem narzędzia internetowe pozwalają stworzyć wirtualną tożsamość, odbiegającą od tożsamości realnej.

Z drugiej strony, nie powinniśmy oceniać stron pisarzy wyłącznie na podstawie przypadków skrajnych i prowadzić rozważań wyłącznie w kategoriach marketingu i manipulacji. Na przykład, wielu pisarzy korzysta z referencji od innych krytyków, doceniających ich prozę. Dariusz Muszer[68] zamieszcza na swojej stronie artykuł Adama Wiedemanna (przedruk z „Gazety Wyborczej"), w którym krytyk pisze z uznaniem o jego utworach. Andrzej Kalinin[69] wymienia wszystkie na-

---

66 Tamże.

67 Tamże.

68 http://www.dariusz-muszer.de [dostęp 26.01.2011].

69 http://andrzej-kalinin.cze.pl/ [dostęp 26.01.2011].

grody i odznaczenia, jakie mu przyznano, zaś na stronie głównej Agaty Tuszyńskiej znajdziemy pochwalne wypowiedzi Czesława Miłosza („Agacie Tuszyńskiej należą się gratulacje. Pisze z maksymalnym obiektywizmem, wnioski pozostawiając czytelnikom") i Ryszarda Kapuścińskiego („Znakomite! Agata Tuszyńska obdarzona jest niezwykłym słuchem na głosy swoich rozmówców")[70] (A26). Możemy traktować takie posunięcia jako zabiegi autopromocyjne, choć dużo ciekawsze poznawczo byłoby ujęcie ich w kategoriach zabiegów urealniających – łączących pisarzy ze światem zewnętrznym, z uznanymi instytucjami, które zaświadczają o ich wartości w zdehierarchizowanym świecie internetu.

Obecność pisarza w sieci nie jest jedynie dodatkiem do innych form aktywności, stając się obecnie integralną częścią życia literackiego. Warto podkreślić, że niektórzy pisarze byli obecni w sieci zanim opublikowali swoje pierwsze utwory (np. Janusz Wiśniewski), a w niektórych przypadkach (np. Piotr Czerski, Jakub Żulczyk) rozpoczęcie kariery pisarskiej szło w parze z założeniem własnej strony. Niektórzy pisarze, obecni w sieci od lat, wypracowali swoją własną formułę prowadzenia strony i kontaktu z odbiorcą (Ernest Bryll, Jacek Dukaj, Andrzej Pilipiuk). Internet jest bowiem najtańszym i najpewniejszym środkiem dotarcia do odbiorców, a także istotnym narzędziem kontroli własnego wizerunku. Przypomnijmy reakcję Sobieraja na felieton Dehnela – swoją odpowiedź zamieścił w różnych miejscach sieci, by niejako zrównoważyć siłę rażenia krytycznego artykułu. Pisarz obecny w sieci może prezentować swoje racje za pośrednictwem różnych kanałów. Mamy tu zatem do czynienia z dwoma zagadnieniami: autoprezentacją (w jaki sposób autor przedstawia własną osobę w sieci) i motywacją (jakie funkcje ma pełnić strona internetowa).

Autor 1.0, czyli pisarz w kulturze druku, miał dostęp do silnie zinstytucjonalizowanych form autoprezentacji w formie biuletynów lub katalogów wydawniczych, recenzji, występów w mediach lub na spotkaniach autorskich. Każda z tych form interakcji jest odpowiednio sformalizowana – nawet spotkania autorskie, mimo aury bezpośredniego kontaktu z czytelnikiem, stanowią skomplikowany rytuał składający się z wypowiedzi pisarza, cytowania fragmentów tekstu, rozmowy z prowadzącym i odpowiedzi na pytania publiczności. Pisarze występują tu zatem w oficjalnej roli społecznej jako autorzy swoich książek, czasem tylko dzieląc się bardziej prywatnymi informacjami.

Środowisko sieciowe stawia na bardziej bezpośredni kontakt. Badania internetu pokazują, że uczestnicy komunikacji internetowej z reguły ujawniają więcej niż w przypadku spotkań twarzą w twarz. Zadają też bardziej intymne pytania[71]. W przypadku stron internetowych pisarzy mamy do czynienia z przemieszaniem się ról społecznych, z negocjowaniem tożsamości między rolami „pisarza", zwykłego człowieka, artysty, hobbysty itp. Pisarz obecny w środowisku wirtualnym

70 http://tuszynska.wydawnictwoliterackie.pl/ [dostęp 26.01.2011].

71 Por. M.T. Whitty, A.N. Joinson *Truth, Lies and Trust on the Internet*, Routledge, London 2009, s. 11.

nabiera paradoksalnie bardziej realnych cech, stając się przy tym postacią w „bezpośrednim zasięgu" odbiorcy, który może nawiązać z nim kontakt.

Podstawowym celem strony internetowej jest właśnie autoprezentacja – budowa wizerunku i rozpowszechnianie pożądanych informacji. Jak zauważa Dominick, „osobistą stronę internetową można ujmować jako starannie dopracowaną autoprezentację", czyli próbę kontrolowania sposobu, w jaki inni widzą autora[72]. Niektórzy twórcy, zwłaszcza mniej znani, traktują swoje strony internetowe jako narzędzie do budowy reputacji, zaprezentowania własnej twórczości i osoby. Jedni za ich pomocą próbują nawiązać kontakt z publicznością, inni traktują je jak przedsięwzięcie pisarskie. Na następnych stronach przyjrzę się tym strategiom i motywacjom, pokazując, do czego sieć służy pisarzom.

Większość internetowych stron pisarzy zawiera fragmenty biograficzne w formie zakładki „o pisarzu", „biografia" itp. Twórcy przeważnie występują w nich w roli społecznej pisarza – królują dość suche biogramy według wzoru: urodził(a) się…, publikował(a)…, brał(a) udział w konkursach…, otrzymał(a) nagrody…, należy do organizacji… ostatnio wydał(a)… Czasem biogramy przypominają notki encyklopedyczne, zwłaszcza gdy autorzy piszą o sobie w trzeciej osobie, jak Grzegorz Kwiatkowski („Mieszka w Gdańsku. Poeta, muzyk. Wydał trzy tomy wierszy […]"[73]), Robert Król („Rocznik 1981. Debiutował w 2003 roku *Gatunkami śniegu*. Publikacja została wydana przez Wydawnictwo Ha!art i stanowiła główną nagrodę II edycji konkursu na książkę poetycką im. Stanisława Czycza"[74]) czy Antoni Hukałowicz („urodził się 20.06.1949 r. w Wasilkowie. Obecnie mieszka i tworzy w Choroszczy"[75]). Czasem, jak na stronie Wojciecha Wencla, znajdziemy odwołania do biogramu w Wikipedii[76].

Rzadziej biogramy przyjmują formę swobodną czy znarratywizowaną. Niektórzy pisarze grają z konwencją i podchodzą do autoprezentacji ironicznie. Na przykład Marcin Wroński tak pisze o początkach swojej kariery: „W połowie lat 80. odkrył fantastykę i sam postanowił zostać pisarzem. Na szczęście jego ówczesne opowiadania sf ukazały się w nakładzie 3 egz. (tylko tyle dało się wystukać przez kalkę na maszynie do pisania)"[77]. Biogram Mariusza Sieniewicza jest dość formalny, ale okraszony dowcipnymi przypisami stanowiącymi komentarze do opisywanych wydarzeń (na przykład do informacji o stypendium pisarskim dodaje komentarz o imprezach w Krakowie)[78]. Podobnie autoironiczny jest Jakub Żul-

72 J.R. Dominick *Who do you think you are?*, s. 647.

73 http://grzegorzkwiatkowski.com [dostęp 12.01.2011].

74 http://www.robertkrol.art.pl [dostęp 30.12.2010].

75 http://www.antonihukalowicz.blogspot.com/ [dostęp 28.12.2010].

76 http://wojciechwencel.blogspot.com/ [dostęp 28.12.2010].

77 http://wronski.wordpress.com/ [dostęp 30.12.2010].

78 „O autorze", http://www.sieniewicz.art.pl/?n=1 [dostęp 18.1.2011].

czyk: „Niezależny publicysta, recenzent, felietonista, bloger. Konsument śmieci. Wzorowy odbiorca kultury masowej”[79]. Tomasz Majeran prezentuje zaś ironiczną minibiografię: „Urodził się, publikował, rozmawiał, szkicował, etc.”[80]. Najciekawszy literacko jest życiorys czy raczej pięć różnych życiorysów Tomasza Piątka. Kolejne autobiografie układają się w wielowątkową prezentację osobowości autora, krążącą wokół tematów, które uznaje za najważniejsze w swojej biografii (praca, uzależnienie, miłość, wiara, jedzenie)[81].

Notki autobiograficzne pełnią podobne funkcje jak linki do różnych instytucji – budują tożsamość społeczną pisarza. Odwołania do instytucji niejako „urealniają” postać nadawcy i status pisarza. Bardziej osobiste wypowiedzi znajdziemy wyłącznie u autorów, którzy decydują się samodzielnie prowadzić swoją stronę, najczęściej w formie blogu. Są to przeważnie wypowiedzi odsłaniające prywatne oblicze pisarzy (np. opowieści o spotkaniach promocyjnych z perspektywy autora[82]), lecz także prezentujące twórców jako zwykłych ludzi (np. Inga Iwasiów pisze o trudnych wydarzeniach w swoim życiu, jak wizyta u dentysty czy śmierć babci[83]).

Jeśli chodzi o motywacje pisarzy, możemy wyróżnić tu z jednej strony samą chęć zaistnienia w sieci (jako realizacja pewnego obowiązku) oraz – z drugiej strony – próbę nawiązania kontaktu z odbiorcą. A zatem, funkcja informacyjna ściera się tu z komunikacyjną.

Własna strona internetowa stanowi przede wszystkim sposób na pokazanie się w sieci, powiązanie pisarza z uznanymi instytucjami, dostarczenie pożądanych informacji i umożliwienie kontaktu z twórcą (lub agentem). W nauce każdego języka programowania jednym z pierwszych i podstawowych zadań jest napisanie programu, który pozwoli wyświetlić na ekranie słowa „Hello World!”. Tak samo można ująć cel powstania wielu stron internetowych pisarzy – zaznaczenie swojej obecności w internecie. Czasem podstawową motywacją jest uzupełnienie braku obecności twórcy w mediach masowych, jak w omawianym wcześniej przypadku Tomasza Sobieraja czy Tamary Bołdak-Janowskiej, która korzysta z internetu, ponieważ uznaje, że klasyczne instytucje literackie poświęcają jej zbyt mało uwagi:

---

79 „All work and no play makes Jack a dull boy”, http://jakubzulczyk.ownlog.com/all-work-and-no-play-makes-jack-a-dull--boy-,880051,komentarze.html [dostęp 11.1.2011].

80 „Tomasz Majeran” ,http://majeran.free.art.pl/index.php [dostęp: 10.1.2011].

81 http://www.tomaszpiatek.pl/ [dostęp 12.01.2011].

82 http://tamarabejot.blox.pl [dostęp 12.01.2011].Blog Marka Krajewskiego, wersja archiwalna: „Muzyka i adrenalina”, http://web.archive.org/web/20080313054946/www.marekkrajewski.pl/blog.php?subaction=showfull&id=1194542258&archive=&start_from=&ucat=1& [dostęp 28.12.2010].

83 „Żałoba”, http://www.ingaiwasiow.pl/blog/zaloba [dostęp 27.1.2011].

> Postępuję tak, ponieważ informacje, recenzje i audycje dotyczące moich książek, szczególnie tych cieszących się uznaniem czytelników, są blokowane przez redaktorów gazet, pism i telewizji, szczególnie w roku 2009-2010, a fakt ten zrywa moje relacje z czytelnikami i narusza nasz obopólny interes – czytelnik nie jest dobrze poinformowany o moich książkach, a ja tracę przez to infrastrukturę, konieczną dla mego funkcjonowania pisarskiego.[84]

Internet staje się więc w dla pisarzy uzupełnieniem obecności w innych kanałach komunikacji lub alternatywą dla nich. To samo dotyczy nie tylko instytucji opinii, lecz także samego rynku wydawniczego, część pisarzy (np. Miłosz Biedrzycki, Urszula Benka, Grzegorz Kwiatkowski, Tomasz Majeran) rozpowszechnia własne utwory za pośrednictwem sieci, by dotrzeć do szerszej grupy odbiorców.

W części przypadków własna strona internetowa stanowi jednakże świadome przedsięwzięcie literackie. Autorzy próbują nawiązać kontakt z publicznością, dzielą się własnymi zainteresowaniami, przemyśleniami. Wielu pisarzy ma również świadomość wymagań, jakie stawia nowa forma komunikacji. Jacek Bocheński, nestor polskiego życia literackiego w internecie, w ten sposób opisuje to nowe zadanie pisarskie:

> W pisaniu blogu (ustaliłem z osobą kompetentną w gramatyce, że mówimy blogu, nie bloga) dopiero się ćwiczę, wciąż jeszcze nie opanowałem tego nowego gatunku literackiego. Pociesza mnie jedno. W blogu nie ma reguł! Mam być spontaniczny. Dobrze, to na dziś kończę. A wcale nie powiedziałem tego, co chciałem. […] Na pewno wrócę do tematu. Ale teraz tu spontanicznie kończę. Publikuję wpis.[85]

Ernest Bryll traktuje swoją stronę jako miejsce do komunikacji z czytelnikami: „Od czasu do czasu napiszę do Was list. Ale Wy też do mnie piszcie. Może w ten sposób uda nam się spotkać". A zatem strony internetowe są także płaszczyzną spotkań, nowym narzędziem do komunikowania się z odbiorcą lub usprawnienia tego kontaktu. Część pisarzy, publikuje bowiem także FAQ („frequently asked questions") – odpowiedzi na najczęściej zadawane pytania odbiorców (np. Marta Fox[86]).

Pisarze próbują się zatem w sieci pokazać, indywidualnie podchodząc do formy swojej obecności. Jedni szukają kontaktu z odbiorcą, inni poprzestają na prostych informacjach. Na tę potrzebę, czy wręcz konieczność, sieciowej obecności, więcej światła rzuca postać Autora 2.0, który za pomocą nowoczesnych narzędzi rzuca wyzwanie zastanym instytucjom literackim.

---

84 „Reguły/Rules", http://tamarabejot.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?626290 [dostęp 18.1.2011].

85 „[Tak mi się jakoś napisało kilka dni temu słowo…", http://jacekbochenski.blox.pl/2009/11/Tak-mi-sie-jakos-napisalo-kilka-dni-temu-slowo.html [dostęp 20.1.2011], wpis z 14.12.2009.

86 Marta Fox, http://marta-fox.blog.onet.pl/ [dostęp: 20.01.2011].

Zakończenie

Pisarze promują swą twórczość, korzystając z narzędzi rynkowych w świecie, w którym, by przywołać Dehnela, Czerski jest większy od Faulknera. Porównanie to, choć bardzo mocne retorycznie, wydaje się raczej nietrafione w świetle argumentów etosu autora 2.0, lub – mocniej – wobec tez Czaplińskiego o powrocie centrali. Jeżeli to wielkie koncerny dyktują politykę kulturalną i centrala decyduje o pozycji na rynku książki, to może właśnie wykorzystywanie takich narzędzi przez pisarzy nieznanych należy uznać za pożyteczne. Oczywiście jest to obecnie zjawisko niszowe, ale możemy zakładać, że wraz z upowszechnianiem się sieci i rozwojem sieciowych instytucji literackich w Polsce, zyska ono na znaczeniu.

Dzięki internetowi pisarze (przynajmniej potencjalnie) zyskują publiczność globalną. Nie chodzi tu jednak o „globalność" jako powszechność w danej wspólnocie społecznej[87] czy „centralizację" jako popularność na rynku książki[88], tylko o tworzenie „elementarnych wspólnot komunikacyjnych" – jak to ujął Janusz Sławiński – diagnozując na początku lat 90. odwrót od centrali. Chodziło mu wówczas o

> wielość mikroświatów – społecznych i duchowych – w których poeci i czytelnicy wzajemnie się odnajdują. W każdym występują lokalne gusta, lokalne miary ocen, lokalne obiegi tekstów, lokalne przywiązania, autorytety i hierarchie, lokalne zrozumiałości i niezrozumiałości.[89]

Owe różnorodne mikroświaty miały stanowić wyraz odwrotu od centrali (pojmowanej jako „Całość" czy główny nurt literatury, punkt odniesienia dla całej kultury literackiej). Przeszło dekadę później Czapliński stawia tezę, iż współczesna kultura książki owe mikroświaty niszczy, forsując wydawniczą centralę. Zdaje się jednak, że jest trochę inaczej – owe mikroświaty przeniosły się do sieci, stając się globalnymi w tym sensie, że potencjalnie obejmują wszystkich zainteresowanych odbiorców, niezależnie od różnic geograficznych czy społecznych; powstają mikroświaty-sieci, których centrum stanowi autor.

Życie literackie w internecie to nie tyle zagrożenie lub destrukcja tradycyjnych („drukowanych") hierarchii, ile ich uzupełnienie. Idea hierarchii bowiem, jak trafnie zdiagnozował ją Sławiński w swym krótkim eseju o końcu centrali, przypomina trochę ideę kanonu – zbiór dzieł ważnych dla danej społeczności (w tym wypadku narodowej) ze względu na przekazywane wartości, myśli i wysoką jakość wykonania. Książki uznane, to książki w pewien sposób ważne, wpływające na twórczość powstającą w ramach grupy. Można też patrzeć na hierarchię z pozycji Czaplińskiego, jako na listę bestsellerów, promowanych dodatkowo przez kręgi

87 Por. S. Żółkiewski *Wiedza o kulturze literackiej*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980, s. 152.

88 Por. P. Czapliński *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

89 J. Sławiński *Zanik centrali*, „Kresy" 1994 nr 18, s. 16.

opiniotwórcze. Życie literackie w internecie nie wywraca tak pojętych hierarchii, ale trochę je rozmywa i decentralizuje. Przypomnijmy jednak, że dla wielu pisarzy obecność w internecie stanowi szansę nie tyle na odwrócenie hierarchii, ile na przedarcie się do obiegu oficjalnego, zdobycie uznania. Budując swój wizerunek w sieci, przyciągając czytelników, autorzy zbierają kapitał, który może okazać się pomocny w obiegu oficjalnym.

Choć Autor 2.0 przedstawiany jest przez entuzjastów (Weber, Penn, Kowalczyk) niemal jako elektroniczny Robin Hood walczący z zastanym systemem literatury, to sam etos samopublikującego autora w sieci daje wiele do myślenia, ukazując nowe kanały i wymogi komunikacyjne, przed jakimi stają współcześni pisarze w erze cyfrowej, jakże różnej od ery druku.

Abstract

Maciej MARYL
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

What is a writer (on the Internet)?

The article is dedicated to the presence of writers in the Internet. The case study of 85 websites, allows the discussion of their motivations, strategies and ways of communication with the reader. Technological transformations provide new tools which simply give a new shape to existing processes of the literary life such as the reversal of the hierarchies, diversification or personalisation of the reading matter. Internet is no threat for traditional ("printed") hierarchies, rather serving as their supplement. Web is but a passage for authors aspiring to the mainstream. The Internet introduces a new model of a writer to literary scene – one that uses web tools to compete with established authors (Author 2.0.).

Magdalena LACHMAN

Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej)

Pewnie bardzo ciężko pisać książki? Zwłaszcza okładki, co?[1]

Problematyka dotycząca okładek książkowych wydaje się potencjalnie owocnym przedmiotem eksploracji w przypadku literatury polskiej powstającej po 1989 roku[2], tym bardziej że samo zainteresowanie oprawą edytorską rozmaitych publikacji ulega aktualnie nasileniu i ukierunkowaniu. Oprócz specjalistycznych ujęć designerskich, wydawniczych, księgoznawczych czy bibliotekoznawczych, poradników bibliofilskich czy propozycji z obszaru księgarskiego marketingu[3], poja-

1 A. Lindgren *My na wyspie Saltkråkan*, przeł. M. Olszańska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1990, s. 135.

2 Ta cezura wskazuje na zmianę politycznych i kulturowych dominant, co wpłynęło na sposób funkcjonowania twórczości, jej materialne wykładniki oraz skalę i ukierunkowanie zapotrzebowań odbiorczych. Zob. m.in. M. Hopfinger *Literatura i media po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

3 Zob. np. J. Trzynadlowski *Autor, dzieło, wydawca*, wyd. 2 uzupeł., Ossolineum, Wrocław 1988, s. 171-173; A. Biały *Formy opraw książkowych – dotyk skórzanej okładki czy wirtualna prezentacja*, w: *Dokąd zmierzamy? Książka i jej czytelnik. Materiały z II Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej zorganizowanej przez Bibliotekę Główną Uniwersytetu Szczecińskiego, Międzyzdroje 20-22 września 2007 r.*, red. J. Gaziński, Książnica Pomorska im. Stanisława Staszica, Szczecin 2008, s. 188-196; P. Rypson *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011, *passim*; N. Drew, P. Sternberger *By Its Cover. Modern American Book Cover Design*, Princeton Architectual Press, New York 2005.

wiają się też teksty starające się wniknąć w okładkową specyfikę od strony jej walorów kulturotwórczych, estetycznych oraz ścisłych powiązań ze sztuką słowa[4]. Akcentuje się zatem indywidualny artystyczny kształt opraw książkowych[5], jak też ich informacyjny[6], niekiedy zaś ideologiczny czy perswazyjny wymiar[7], wzrastającą rangę i urozmaicenie właściwych im paratekstowych wykładników[8], a także powiązania okładek z konkretnymi formami podawczymi i gatunkami literackimi, dostrzegając, że są one ważnymi identyfikatorami konwencji zwłaszcza w przypadku utworów przynależnych do obiegu popularnego[9]. Nawet bez wnika-

---

4 Zob. zwłaszcza *Judging a Book by Its Cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*, ed. N. Matthews, N. Moody, Ashgate, Aldershot–Burlington, VT 2007. Por. też J. Dunin *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Sztuka książki. Historia – teoria – praktyka*, red. M. Komza, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003 [„Acta Universitatis Wratislaviensis. Bibliotekoznawstwo" XXIV (2003)], s. 81-90 oraz inne prace tego autora: *Okładka i obwoluta*, w: *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX-XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1982, s. 120-137; *Okładka i obwoluta w procesie komunikacji literackiej*, „Nowe Książki" 1993 nr 1, s. 70-71; *Okładki, obwoluty i wystawy książek w komunikacji literackiej*, w: *Pismo zmienia świat. Czytanie. Lektura. Czytelnictwo*, PWN, Warszawa–Łódź 1998, s. 98-105. Zob. też mój artykuł: M. Lachman *Nie(d)ocenione usługi okładki*, w: *Stolice i prowincje kultury. Księga Jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk, M. Stanisz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012, s. 566-584.

5 Zob. np. A. Węgrzyniak *Pomnik z czarnego marmuru. O książce Tadeusza Różewicza „Matka odchodzi"*, w: *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane profesor Renacie Ocieczek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*, red. I. Opacki przy współudziale B. Mazurkowej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002, s. 511-520.

6 Zob. np. P.L. Shillingsburg *From Gutenberg to Google. Electronic Representation of Literary Texts*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, s. 63-65.

7 Zob. np. E. Tierling *Czytajmy Rodziewiczównę! O perswazyjności okładki*, w: *Rozgrywanie światów. Formy perswazji w kulturze współczesnej*, red. I. Iwasiów, J. Madejski, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 1994, s. 273-289.

8 Zob. zwłaszcza: I. Loewe *Parateksty na okładkach*, w: *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 85-111. Charakterystyczne, że autorka wpisuje swoje rozważania o nośniku książkowym w szerzy kontekst współczesnych praktyk medialnych i (auto)promocyjnych. Por. też M. Lalak *Słowo kuszące. O perswazyjności tekstu okazjonalnego w książce literackiej*, w: *Rozgrywanie światów*, s. 291-300.

9 Rejestrują to hasła w *Słowniku literatury popularnej*, red. T. Żabski, wyd. 2 popr. i uzupełn., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006 – jego pierwsze wydanie (Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1997) zawierało aneks wyposażony w przedruki okładek konkretnych gatunków i serii wydawniczych. Regularnie te kwestie wybrzmiewają w artykułach zamieszczanych w piśmie „Esensja. Magazyn Kultury Popularnej"

nia w szczegółowy charakter tych rozważań rzuca się w oczy sama potrzeba rozpracowywania rozmaicie lokowanego przekazu, który niosą oprawy książkowe. Na polskim gruncie pretekstu do namysłu nad tą kwestią dostarczyła ostatnio książka *Tysiąc polskich okładek* Aleksandry i Daniela Mizielińskich, prezentująca modelowe osiągnięcia XX-wiecznej polskiej grafiki książkowej[10]. O tej stworzonej przez grafików i designerów pracy, właściwie bardziej albumie czy antologii, chętnie wypowiadali się przedstawiciele środowiska literackiego[11], np. Krzysztof Varga w entuzjastycznym felietonie podkreślał: „naprawdę jest to książka o czytaniu, najważniejsza dla mnie od dawna książka o fenomenie czytania i zbierania książek"; przy okazji zaś deklarował: „okładka jest dla mnie integralną częścią powieści", i pokazywał, jak bodźce okładkowe mogą decydować o wyborach estetycznych: „książki z ładnymi okładkami podobają mi się bardziej, może nawet niekoniecznie z ładnymi, ale z ciekawymi na pewno"[12].

Na takie nastawienie mają wpływ zadomowione już zasady publikacyjne narzucane przez rynek księgarski (stymulantem do jego rozwoju i do rozszerzenia możliwości wydawniczych w Polsce po 1989 roku było zniesienie cenzury, ułatwiony dostęp do usług poligraficznych, ulepszenie technik drukarskich oraz wprowadzenie technologii druku cyfrowego; wszystko razem z jednej strony zaowocowało intensyfikacją produkcji w obiegu popularnym, a z drugiej strony doprowadziło do wyłonienia się coraz chętniej praktykowanego self-publishingu, nabierającego rozpędu dzięki internetowi i możliwości dystrybuowania za jego pośrednictwem publikacji papierowych oraz e-booków[13]), jak też kontekst kultury ma-

---

(zob. http://esensja.pl/), prezentującym m.in. rankingi najlepszych i najgorszych okładek, ale i nowsze praktyki wydawnicze w tym zakresie. Por. też T. Stępień *Tekst okładki*, w: *Dzieło literackie i książka w kulturze*, s. 502-510; S. Brown *Magia Harry'ego Pottera. Kreowanie globalnej marki*, przeł. H. Bem, PWN, Warszawa 2008, s. 52-53; B. Krupa *Poetyka powieści Marka Krajewskiego*, „Podteksty" 2010 nr 4, http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&dzial=4&id=158 [dostęp 30.09.2012].

10 *Tysiąc polskich okładek. One Thousand Polish Book Covers*, wybór D. Mizieliński, A. Mizielińska, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2010.

11 Zob. np. M. Baranowska *Siła papieru*, „Nowe Książki" 2011 nr 4, s. 56-57; A. Pałys *Oczy zaświeciły mi się z radości…*, „Lampa" 2011 nr 3, s. 59.

12 K. Varga *Melancholia okładek, czyli spieszmy się zbierać książki*, „Duży Format" (dodatek do „Gazety Wyborczej" 2011 nr 109), 2011 nr 18, s. 19. Swoją obserwację komentator wzmacniał jeszcze inną autodiagnozą: „płyta z ładną, a przynajmniej ciekawą okładką podoba mi się bardziej, muzyka brzmi lepiej".

13 Zresztą i w ich wypadku okładka odgrywa ważną rolę, o czym świadczą strony z projektami lub szablonami wirtualnych okładek, umożliwiającymi spersonalizowanie i dostosowanie oprawy e-booka do indywidualnych potrzeb; do skorzystania z takiej oferty przekonuje następująca zachęta: „Widzisz więc jaką siłę oddziaływania ma właściwa okładka!" (http://ebooki.tbg.net.pl/html/covery.html [dostęp 15.10.2012]).

sowej, która ważne miejsce przyznaje okładkom nie tylko książek, ale i komiksów, płyt, filmów czy czasopism[14], kładąc w tym zakresie nacisk na poszukiwanie coraz bardziej wyszukanych rozwiązań i jednocześnie narzucając reguły obecności i promocji twórczości literackiej w mediach. Silne okładkowe priorytety potwierdza obecnie sposób ekspozycji książek w prasie, telewizji („niektórzy wydawcy konsultują […] projekt okładki, aby dobrze wyglądała w telewizji"[15]), witrynach internetowych[16], katalogach wydawniczych, księgarniach, oknach wystawowych, na plakatach, stoiskach, kiermaszach, targach, ulicznych straganach, także w publicznych i domowych bibliotekach[17]. Łatwo odnieść wrażenie, że oprawa przekazu staje się ważniejsza niż on sam – w myśl zasady: „Być może ludzie nie kupują książek dla okładek, ale na pewno kupują dzięki nim"[18]. Do tego cywilizacyjnego trendu sarkastycznie odnosi się Andrzej Bart:

> Moja koleżanka, która uprawia inny gatunek sztuki, na którymś biennale rozdawała widzom stronę z „New York Timesa" z roku 2020. Były na niej wydrukowane wiadomości, które mogły się przydarzyć w przyszłości. Zanim jednak widzowie donieśli gazetę do domu, druk znikał i pozostawali z czystą kartką papieru. Często myślę, czy nie idą czasy, w których w ten sposób będzie można sprzedawać niektóre książki. Piękna okładka, a na

---

14 Zob. np. M. Rychlewski *Suwaki, plakaty i inne atrakcje. Rzecz o okładkach rockowych*, „Kultura Popularna" 2003 nr 3, s. 95-101 (skrócona wersja tego tekstu: *Suwaki, plakaty i inne atrakcje. O okładkach rockowych*, „Polonistyka" 2007 nr 1, s. 45-50); A.E. Sekuła *Okładka „Cosmopolitan"*, „Kultura Współczesna" 2004 nr 4, s. 11-15; J. Szyłak *Okładki i odbiorcy. Komiks jako książka*, w: *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 154-173; por. też *Polowanie na okładki i kluczowe sceny. Rozmowa z Krzysztofem Masiewiczem*, w: S. Frąckiewicz *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*, Stowarzyszenie 40 000 Malarzy, Warszawa 2012, s. 236.

15 L. Mikołajczuk *Dyskusyjne kluby książki – przenoszenie wzorów brytyjskich do polskich na przykładzie współpracy British Council i Instytutu Książki*, w: *Dokąd zmierzamy? Książka i jej czytelnik*, s. 103.

16 Zob. np. A. Weedon *In Real Life: Book Covers in the Internet Bookstore*, w: *Judging a Book by Its Cover*, s. 117-127.

17 Te kwestie przewijają się m.in. w cyklu wywiadów z osobistościami życia publicznego o ich księgozbiorach: *Książki i ludzie. Rozmowy Barbary Łopieńskiej*, Twój Styl, Warszawa 1998; por. też M. Lachman *Nie(d)ocenione usługi*, s. 568-570. Równie wymowna jest konwencja prezentacyjna obowiązująca w zestawieniach typu *must read*. Jedną z takich publikacji (P. Boxall *1001 książek, które musisz przeczytać przed śmiercią*, przeł. M. Balas i in., Elipsa – Publicat, Poznań 2008) rekomenduje się w następujący sposób: „Dla bibliofilów jest to niepowtarzalna okazja obejrzenia ponad 600 kolorowych okładek i frontyspisów oraz innych materiałów ilustracyjnych związanych z poszczególnymi tytułami" (http://lubimyczytac.pl/ksiazka/62613/1001-ksiazek-ktore-musisz-przeczytac; [dostęp 01.10.2012]).

18 S. Brown *Magia Harry'ego Pottera*, s. 52. Por. też D. Ugrešić *Czytanie wzbronione*, przeł. D.J. Cirlić, Świat Literacki, Izabelin 2004, *passim*.

niej zapewnienie wydawcy, że niczego równie wspaniałego nie napisano od czasu Biblii, albo ładne zdanie w stylu: „Zemdlałem przy czytaniu", a w środku tylko białe kartki. Mogłoby wystarczyć.[19]

W równie czarnych barwach rzecz odmalowuje Krzysztof Varga: „apeluję, żeby już zacząć zbierać okładki z wieku XXI. Póki są jeszcze okładki i to, co pomiędzy nimi. Spieszmy się kochać książki, tablety tak szybko nadchodzą"[20].

Podobne głosy nie tylko wpisują się w katastroficzne wizje wieszczące upadek czytelnictwa czy degradację książki do roli towaru, którego wartość uzależniona jest od atrakcyjności wykonania i opakowania. Mimowolnie pokazują one zarazem wyczulenie na status bytowy samego nośnika przekazu literackiego i jego zależność od formy fizycznego utrwalenia (*notabene* współbrzmi to z realizowanymi na gruncie sztuk plastycznych poszukiwaniami w zakresie książki artystycznej, choćby z propozycjami Zbigniewa Sałaja, autora dzieł, w których percepcji ważną rolę odgrywa zmysł dotyku; artysta ten na przykład zużyte drewniane kaszty drukarskie wykorzystuje do tworzenia obiektów książkowych „zapisanych tak, że im częściej tekst się czyta, tym szybciej tekst zniknie"[21]). Ujawnia się zresztą specyficzna zależność: im więcej na horyzoncie wynalazków i możliwości przekraczania ograniczeń materialnego nośnika książkowego, tym większą wagę przykłada się do jego standardowych atrybutów i tym mocniej okładka jawi się jako generator swoistych dla przekazu literackiego znaczeń.

Rzecz daleko wykracza poza kwestię ujednoliconej szaty graficznej serii wydawniczych promujących najnowszą polską literaturę (w czym specjalizują się chociażby Wydawnictwo Czarne, Wydawnictwo W.A.B. czy Korporacja Ha!art) i ogólny problem adekwatności okładki (najczęściej w zakresie wizualnego ekwiwalentu dzieł) wobec sensów ewokowanych przez utwory[22]. W przypadku litera-

---

19 *Uśmiech – inteligencka przywara. Z Andrzejem Bartem rozmawia Tadeusz Sobolewski*, „Duży Format" (dodatek do „Gazety Wyborczej") 2009 nr 44, s. 21.

20 K. Varga *Melancholia okładek*, s. 19. Jednak praktyka pokazuje, że nawet tablety dysponują dostępem do elektronicznych wersji okładek, a i one same też są projektowane w sposób imitujący nośnik książkowy (na ten temat zob. A. Biały *Formy opraw książkowych*, s. 193-194). Poza tym „pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zawsze uwalnia go od takich czy innych serwitutów" (U. Eco *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1996, s. 15). Zob. też P.L. Shillingsburg *From Gutenberg to Google*.

21 M. Pisarski *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem pół serio o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce*, w: *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 280. Charakterystyczne, że ten przykład staje się kontekstem przy omawianiu technologicznych uwarunkowań i eksperymentatorskiego kształtu najnowszej literatury.

22 Jakkolwiek i ta kwestia zajmuje krytyków – por. np. uwagę o *Głowie wroga* Augustyna Barana i innych inicjatywach publikacyjnych Wydawnictwa Czarne: „Okładka projektu Kamila Targosza, łącząca estetykę dwóch kiczów – cepeliowskich

tury najnowszej okładka staje się wielokroć świadomym obiektem operacji twórczych, którym podlegają wszystkie jej składniki, takie jak kształt wizualny, typografia, format, obwoluta, sposób wyeksponowania tytułu, a także wydawcy, niekiedy mecenasa artystycznego i patrona medialnego, informacje na temat autora (zapis jego nazwiska, biogram, zdjęcia[23]), wszelkie *prières d'inserér* („zaproszenia do wnętrza")[24], których szczególną odmianę stanowią dziś blurby (pisane na zamówienie i obliczone na efekt marketingowy lakoniczne rekomendacje w formie entuzjastycznej zachęty lub pozytywnej mikrorecenzji, tworzone od razu z przeznaczeniem na okładki książek, jak również płyt i filmów)[25]. Dbając o spójność własnego przesłania, twórcy starają się również edytorskie składniki utworów obarczać zadaniami wzmacniającymi cały komunikat i nie poddawać ich regulacjom zewnętrznej wobec tekstu konwencji wydawniczej (czy raczej: poddawać tym regulacjom na indywidualnie przez siebie ustalonych zasadach). Ten aspekt wybrzmiewa w omówieniu *Bełkotu* Sławomira Shuty:

> Różowa, harlequinowa okładka, wskaźniki określające natężenie akcji, przemocy i seksu w tekście, rysunek rzekomego nasterydowanego autora i bardzo obiecująca zachęta („Szukaj! 100 PLN w środku") wpisują się w atmosferę plugawo przedstawionego w utworze świata. Nieczęsto na okładkach książek możemy ujrzeć maseczkę kosmetyczną z zielonych ogórków, która tak doskonale uzupełniałaby wszystkie mniej lub bardziej znośne uwagi estetyczno-kulinarne bohatera/bohaterów Shutego. Posłużenie się takimi środkami nie przypomina w tym przypadku zwyczajnej strategii marketingowej. Nie chodzi wszak o to, by książka „po prostu ładnie wyglądała" (bo przecież nie ma ładnie wyglądać) albo „po prostu chwytliwie". Charakterystyczne, na przykład na tle innych pozycji wydanych w ramach Kolekcji „Ha!art", wykończenie okładki jest już próbą zakomunikowania czegoś o […] rzeczywistości, ale przede wszystkim jest próbą zakomunikowania w określony sposób, próbą znalezienia nowego języka.[26]

---

wycinanek oraz pseudoafrykańskiej sztuki prymitywnej (był czas, gdy w sklepach Cepelii sprzedawano niby to murzyńskie maski z gipsu) – świetnie oddaje charakter tej prozy (utrzymane w tej samej estetyce grafiki w *Dukli* Stasiuka miały się jak pięść do nosa)" (K. Uniłowski *Smak literatury, smak kiełbasy*, w: *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Universitas, Kraków 2002, s. 59).

23 Zob. np. D. Ugrešić *Czytanie wzbronione*, m.in. s. 63-64.

24 Na ten temat zob. szczegółową typologię I. Loewe *Parateksty na okładkach*, s. 85-111.

25 Zob. np. D. Ugrešić *Czytanie wzbronione*, s. 7-8, 57-60; A. Wolny-Hamkało *Zrób mi dobrze, czyli krótki tekst o pisaniu blurbów*, http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=260&co=txt_1344 [dostęp 30.09.2012]; J. A. Urbanowicz *Okładki: blurb, blurb*, „Esensja" 2001 nr 7, http://www.esensja.pl/magazyn/2001/07/iso/13_23.html [30.09.2012].

26 W. Rusinek *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości. Jeszcze raz o prozie tzw. „roczników siedemdziesiątych"*, w: *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, s. 98. Premierę *Jaszczura*, najnowszej powieści autora *Bełkotu*, poprzedziła następująca zapowiedź: „Sławomir Shuty wytrąca nam z rąk wszystkie zużyte wytrychy, które tak dobrze prezentują się w wydawniczych blurbach" („Ha!art" 2012 nr 38, s. 93).

Wnioski nie muszą być, aż tak daleko idące, żeby dostrzegać rolę książkowego eksterioru jako nośnika pisarskich idei i ważnego składnika życia literackiego po 1989 roku. W jego ramach problematyka okładki przybiera różne odsłony, manifestując kilka swoistości.

Po pierwsze, wymowne okazują się dziś nie tylko sposoby piętrzenia okładkowych znaczeń, ale i reguły ich dekodowania. Wśród komentatorów najnowszej literatury mocno zakorzenione jest przeświadczenie, że autor ma silny wpływ na kształt okładki, jeśli nawet nie aktywnie ją (współ)tworząc, to akceptując jej projekt. Sama podatność na deszyfrację sprawia, że sensy założone przez okładkę bywają punktem wyjścia rozważań służących uchwyceniu zaprogramowanych intencji konkretnych przekazów, np. następującej wykładni poddaje się „pastiszową oprawę" książki Dariusza Bugalskiego *83 piosenki które pomogą ci dociągnąć do czterdziestki*:

> Jej projekt graficzny stanowi trawestację okładki jednej z najbardziej znanych płyt w dziejach muzyki popularnej – *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* grupy The Beatles. Wkomponowano weń dodatkowo reklamowy pasek, który obiecuje czytelnikom: „62 wykonawców 8 godzin muzyki" (liczby te są zapewne aluzją do ilości muzyków-bohaterów książki i alternatywnie – mogą oznaczać długość wykonania wymienionych w prozie utworów albo czas potrzebny do jej lektury). Kształt tytułu – *83 piosenki które pomogą ci dociągnąć do czterdziestki* […] – sugeruje, że będzie się miało do czynienia z napisanym przez redaktora znanej stacji radiowej osobistym, pełnym humoru przewodnikiem po przebojach muzycznych. Sugestię tę wzmacnia patronat Programu 3 PR i rekomendacje jednego z jej filarów Marka Niedźwieckiego oraz Krystyny Kofty – popularnej pisarki i autorki książek, trawestujących formy poradników i podręczników (m.in. *Jak zdobyć, utrzymać i porzucić mężczyznę* oraz *Wychowanie seksualne dla klasy wyższej, średniej i niższej*). […]. Kiedy się uważnie przyjrzeć elementom graficznym okładki, gdzie znajdują się zdjęcia bohaterów muzycznych książki, zauważa się niepojawiające się w beatlesowskim oryginale wizerunki popularnych zwierzęcych postaci: lisa, koguta, jelenia i Godzilli. Liskiem Chytruskiem byliby […] autor i jego sprytni wydawcy, jeleniem – rzecz jasna – oszukani czytelnicy. […] Lis i kogut przypominają główne postaci jednoaktówek Sławomira Mrożka – ucieleśniające archetypy artysty i filistra, złożoność ich wzajemnych relacji we współczesnym świecie.[27]

W tego rodzaju eksplikacjach okładka funkcjonuje jako prymarny sygnał ewokowanych przez tekst zasad obrazowania oraz informacja o zakresie i przedmiocie potencjalnych napięć na linii autor/nadawca-odbiorca. W wielu recenzjach, esejach, wypowiedziach krytycznoliterackich oprawa książkowa nie tylko bywa dostrzegana i podlega opisowi, ale sam porządek wywodu organizowany jest wokół jej istotnych wyróżników, co owocuje nawet tworzeniem specyficznych okładkowych ekfraz czy mikronarracji (pojawiają się one często w tekstach, w których zwyczajowo zamieszczane są zdjęcia frontonów książek, tak jakby samo spoj-

---

27 M. Rabizo-Birek *Piosenki prozą – o narodzinach nowego gatunku?*, w: *Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989-2009*, t. 1, cz. II: *Życie literackie po 1989 roku*, red. D. Nowacki, K. Uniłowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 211-212.

rzenie na okładkę nie wystarczało lub od razu domagało się werbalnego dookreślenia[28]).

Po drugie, dla wskazanej problematyki charakterystyczne jest godzenie sprzeczności: współczesne okładki obrazują wkalkulowaną w tekst (nie)możliwość konkretyzacyjnych zawłaszczeń, a także jego (nie)podatność na różny tryb lektury. Potrafią silnie determinować przekaz, ograniczając interpretacyjną elastyczność, a zarazem sygnalizować jego otwartość, także hybrydyczną czy „hipertekstową" strukturę albo niechęć do ustabilizowania go w kanonicznej wersji (o tym, że fasada książkowa dobrze nadaje się do ilustrowania takich zabiegów, świadczy przypadek *Małża* Marty Dzido, powieści wyposażonej przez wydawcę w dwa warianty okładek, różniących się kolorystyką akcesoriów ubraniowych sportretowanej na nich postaci kobiecej, w zależności od prezentowanej wersji zakończenia: pesymistycznej lub optymistycznej).

Po trzecie, wzrostowi rangi okładki towarzyszy, paradoksalnie, odgrywająca coraz większą rolę dystrybucja utworów literackich z pominięciem książkowego nośnika (np. w internecie, miejskiej przestrzeni, w postaci audiobooków, w performerskiej albo happeningowej otoczce czy w formie ustnej, co ujawnia chociażby *casus* pojedynków slamowych) lub dekonstrujących jego ideę (np. z okazji piętnastolecia dwumiesięcznika „Topos" ukazała się nietypowa antologia *Wiersze wysłane*; w jej skład weszło umieszczone w papierowym etui, przypominającym opakowanie papeterii, trzydzieści pocztówek poetyckich, gotowych do kolportażu w obiegu pocztowym, z których każda prezentowała wiersz i fotografię jego autora[29]). Przywiązywanie wagi do oprawy książki, jak też natężenie praktyk „bezokładkowych" ma dziś wspólny mianownik: w obu wypadkach chodzi o niwelowanie lub modyfikowanie konwencjonalnych pośredników w kontakcie z odbiorcą. Pisarze, hołdujący podobnym strategiom, nie chcą zamykać czy unieruchamiać swoich realizacji w standardowych formach podawczych i poszukują alternatyw-

28 Por. np. początek recenzji książki A. Tuszyńskiej *Tyrmandowie*: A. Rybak *Tyrmand w kapciach*, „Rzeczpospolita" (dodatek „Rzecz o Książkach") 2012 nr 210, s. P17.

29 *Wiersze wysłane*, pomysł, red. serii i fotografie T. Dąbrowski, projekt graficzny P. Dębowski, Topos, Sopot 2008. Idea, by wydawać w takiej postaci książki, nie jest nowa, np. w postaci luźnych kartek w tekturowym pudełku opublikowana została w 1969 roku powieść *The Unfortunates* B.S. Johnsona (pol. wyd.: *Nieszczęśni*, przeł. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2008). Próba zaingerowania w ten kształt edytorski, co miało miejsce podczas wydania węgierskiego przekładu książki w tradycyjnie pozszywanym woluminie, pozbawiała czytelników konkretnych sensualnych i emocjonalnych doznań i owocowała uszczerbkiem na semantyce dzieła: „Materialny kształt *The Unfortunates* jest swoistym gestem, przypominającym rozłożenie rąk. Bo jakie słowa potrafią oddać to, co czujemy, gdy odchodzą najbliżsi przyjaciele? […] czytelnik składający w małej skrzynce szczątki «Nieszczęśników» […] poczuje się jak narrator towarzyszący przyjacielowi w ostatniej drodze" (K. Bazarnik *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Korporacja Ha!art, Kraków, s. 31).

nych sposobów komunikowania swoistych dla sztuki słowa znaczeń. Ambiwalentny charakter przybiera zatem kwestia (b e z) u ż y t e c z n o ś c i czy (z)u ż y c i a okładki, co dobrze widać w postulacie sformułowanym na gruncie koncepcji literatury (tę nazwę, stanowiącą kontaminację słowa „literatura" i łacińskiego *liber* – w funkcji rzeczownika oznaczającego „książkę" czy „pismo" oraz przymiotnika „wolny", „niezależny" – jej pomysłodawca, Zenon Fajfer, wraz z Katarzyną Bazarnik aplikują do posunięć pisarskich, które fizyczny nośnik tekstu traktują jako integralny element przekazu):

> Czy zatem kształt okładki (o i l e m u s z ą b y ć o k ł a d k i), rodzaj papieru (czy innego materiału), kształt i kierunek pisma, format, kolor i liczba stron, słów, a może nawet liter nie powinny być przedmiotem refleksji twórcy jak każdy inny element jego dzieła, wymagający od niego nie mniejszej inwencji niż dobieranie rymów czy konstruowanie fabuły?[30]

Po czwarte, w przypadku twórczości najnowszej zwykle spełniane przez oprawę książkową funkcje – identyfikująca, informacyjna, interpretacyjna i ukierunkowująca recepcję, marketingowa, perswazyjna…[31] – ulegają kumulacji i wzmocnieniu, okładka bierze też na siebie dodatkowe zadania: silnie akcentuje swój wymiar światopoglądowy i interakcyjny, a także intertekstualny; ponadto staje się nośnikiem wiedzy o trendach kulturowych, dokumentując chociażby potrzebę intensyfikacji multisensorycznych doznań przy obcowaniu z literaturą, tzn. pokazuje, że przy jej odbiorze mocno liczą się dziś bodźce wizualne i audialne (stąd m.in. praktyka zaopatrywania książek w doklejane do oprawy nośniki CD, a także zwyczaj trawestowania okładek znanych płyt albo wykorzystywania w tym samym celu filmowych kadrów) czy nawet taktylne (np. książka *(O)patrzenie* Katarzyny Bazarnik i Zenona Fajfera ukazała się z celowo ręcznie naddartym rogiem okładki, co miało nadawać jej indywidualny rys – ponieważ w ten sposób skutecznie wyeliminowano powstanie dwóch identycznych egzemplarzy dzieła – ale i tworzyć namiastkę fizycznego kontaktu z autorami). Jako immanentny składnik

---

30 Z. Fajfer *Liberatura, czyli literatura totalna. Aneks do „Aneksu do «Słownika terminów literackich»"*, w: *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, wstęp W. Kalaga, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 33 (podkr. moje – M.L.).

31 Szczegółową typologię funkcji okładki przedstawia, skupiając się jednak na jej bardziej technicznych i wydawniczych aspektach, H.F. Kroehl *Buch und Umschlag im Test*, Harenberg, Dortmund 1984. Na tę pracę powołuje się J. Dunin *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, s. 84-87 (w tym artykule zostało jednak błędnie zapisane nazwisko niemieckiego badacza). Te ustalenia tylko częściowo stanowiły dla mnie źródło inspiracji. O wiele bliższa jest mi się optyka, którą wobec tytułów dzieł literackich uruchamia D. Danek *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, PWN, Warszawa 1980 (przedmiotem zainteresowania badaczki wprawdzie nie była okładka, ale część jej uwag zdaje się mieć szersze zastosowanie).

utworu okładka jak w soczewce skupia też prawidłowości charakterystyczne dla współczesnego życia literackiego, w szczególności obrazuje potrzebę poszukiwań punktów odniesienia w przestrzeni audiowizualnej i medialnej, a także tendencję do ścisłej współpracy przedstawicieli różnych środowisk artystycznych, np. okładkę *Bełkotu* projektował Marcin Maciejowski, z kolei równie prześmiewcza okładka pierwszego wydania zbioru opowiadań *Cukier w normie* Sławomira Shuty powstała w kooperacji z Wilhelmem Sasnalem. Sama „myśl, by literaturę podeprzeć bliską pokoleniowo plastyką"[32], znajduje odbicie na okładkach programowych kompendiów, przewodników czy antologii pretendujących do miana generacyjnych manifestów (np. okładki leksykonów *Tekstylia. O „rocznikach siedemdziesiątych"* oraz *Tekstylia bis. Słownik młodej polskiej kultury* wykonał Wilhelm Sasnal, z kolei na okładkach zredagowanych przez Romana Pawłowskiego antologii najnowszego dramatu polskiego *Pokolenie porno i inne niesmaczne utwory teatralne* i *Made in Poland. Dziewięć sztuk teatralnych z Polski* figurują reprodukcje obrazów Marcina Maciejowskiego, odpowiednio: *Apolonia i Michael Corleone 2003* oraz *Granice głupoty*; zaś zakrojona jako przedsięwzięcie interdyscyplinarne książka *Warszawa. W poszukiwaniu centrum. Miejski przewodnik* ukazała się w opracowaniu graficznym grupy Twożywo, natomiast znakiem firmowym pisma „Lampa" od samego początku jego istnienia były okładki – konsekwentnie zamiast zdjęć prezentujące rysunkowe wersje portretów pisarzy, co prześmiewczo nawiązywało do konwencji wydawniczej magazynów popkulturowych i tzw. prasy kolorowej – tworzone przez znaną graficzkę i twórczynię komiksów, Agatę Nowicką, posługującą się pseudonimem Endo). Charakterystyczne, że w parze z przebijającym z tego rodzaju projektów pragnieniem wpisywania się w ogólny klimat literatury najnowszej oraz sankcjonowania jej dominant idzie potrzeba manifestowania tak pojętych nastawień już na poziomie podstawowej oprawy. Jest zresztą wymowne, że okładki powstałe w kooperacji artystycznej funkcjonują jednocześnie w porządku literatury i sztuk wizualnych, wzajemnie wzmacniając ich przesłania. Na analogiczny cel nastawione są opracowania edytorskie książek Doroty Masłowskiej, szczególnie tych, którym typograficzny kształt nadał Maciej Sieńczyk:

> Kwadratowy format *Pawia…* zaproponowała pisarka, sugestia by okładka była w stylu secesyjnym wyszła od wydawcy. Na okładce miał być rower i Dorota Masłowska w koronie. […] Okładka *Pawia…* jest w dwóch kolorach, które są sztandarowymi barwami secesji – ruda czerwień i oliwkowa zieleń. Kwadrat na przełomie wieków obsesyjnie powracał w zdobnictwie mebli i architekturze. Ale jest też zjawiskiem z niskiej półki – to format książki dla dzieci w tekturowej okładce. I format płyty. Połączenie wysokiego z niskim powoduje, że powstała najbardziej findesieclowa i dekadencka współczesna polska książka.[33]

Istotnym elementem okładki *Pawia królowej* jest także zamieszczone na jej tylnej stronie zdjęcie, przedstawiające w zbliżeniu twarz autorki z językiem na wierzchu

32 D. Jarecka *Obraz rozpisany na kartkach*, „Gazeta Wyborcza" 2005 nr 149, s. 16.

33 Tamże.

dotykającym trzymanego w ręku napoczętego słoika z ćwikłą, na którego etykiecie widnieje napis: „POLAND BURAKI przetarte", w czym – poza ewidentną grą słów[34] – można dostrzec gest z ironicznym dystansem traktujący nieodzowne w przypadku literatury najnowszej wymogi medialności i „fotogeniczności"[35].

Wielu twórców (oprócz już wymienionych należą do nich choćby Manuela Gretkowska, Darek Foks, Jaś Kapela czy pisarze lansowani przez Pawła Dunin-Wąsowicza, właściciela oficyny wydawniczej Lampa i Iskra Boża, celującego w prześmiewczym antyrekomendacjach[36], odwracających reguły obowiązujące w ekspansywnych dziś blurbach) chce się obecnie definiować poprzez okładki i przyzwyczaja odbiorców, że dzieje się na nich coś wartego do uwzględnienia przy lekturze i interpretacji (swoje przywiązanie do wyglądu własnych książek deklarują oni zresztą wprost w wywiadach, autokomentarzach czy na spotkaniach autorskich). W przypadku tego rodzaju propozycji efekt skupiania na sobie uwagi ulega jeszcze wzmocnieniu przez fakt, że między reedycjami lub wydaniami kolejnych książek konkretnych pisarzy toczy się międzyokładkowy dialog, co dobrze obrazują wznowienia *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej:

> w pierwszym wydaniu *Wojny polsko-ruskiej* […] okładkę zrobił Krzysztof Ostrowski, wokalista i autor tekstów zespołu C.K.O.D. Do drugiego wydania Ostrowski zrobił kolorowe ilustracje. Jednak to, co zrobił w najnowszym wydaniu Maciej Sieńczyk, to nie tylko ciekawa okładka i ilustracje. […] Ostrowski ilustrował literaturę zbuntowanej nastolatki. Okładka i rysunki Sieńczyka ironizują na temat buntu. Oto bolszewik w futrzanej czapie wyciąga szablę, by rozkroić na pół polską kobietę, infirmiera na pierwszym planie podaje rannemu narkotyk. Litery w stylu Art Deco i postacie jak z plakatu propagandowego z czasów wojny polsko-bolszewickiej tworzą absurdalny splot.[37]

Tego typu posunięcia jawią się niekoniecznie jako wymiana zdań na temat wyłaniającego się z utworu przesłania, to raczej zabawa kodami dostępu do dzie-

---

34 Koresponduje z nią okładka jednego z numerów olsztyńskiego „Portretu" (2001/2002 nr 12), na której znalazł się negatyw zdjęcia redaktorów pisma z Pałacem Kultury w tle i napisem: „Buraki w warszawce". Hasłem przewodnim tego numeru jego twórcy uczynili zdanie: „Nieważne jak piszesz, ważne jak pozujesz małpo".

35 Na ten temat zob. D. Różycka *Autorzy i ich maski. O fotografiach pisarzy współczesnych*, w: *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002, s. 211-230. Por. też D. Ugrešić *Czytanie wzbronione*, s. 61-64.

36 Ich przykłady podaję w innych miejscach – zob. M. Lachman: *Gry z „tandetą" w prozie polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków 2004, s. 359-360 oraz *Mania wydawania, czyli o fenomenie „Lampy i Iskry Bożej"*, w: *„Czarne" oraz „Lampa i Iskra Boża". Literatura na rynku idei*, red. D. Kalinowski, Akademia Pomorska w Słupsku, Słupsk 2010, s. 112-117.

37 D. Jarecka *Obraz rozpisany na kartkach*, s. 16. Do tej triady można jeszcze dodać „filmową" okładkę kolejnego wydania *Wojny polsko-ruskiej*…, które ukazało w 2009 roku z okazji ekranizacji powieści dokonanej przez Xawerego Żuławskiego.

ła; kolejne wersje okładek są bowiem względem siebie przyległe, a nie rozłączne. Jakkolwiek łatwo za ich pomocą programować odbiór czy narzucać konkretną wizję utworu, w tym wypadku chodzi nie tyle o to, by sterować czytelnikiem, ile głównie o to, by pozyskać i podtrzymać jego uwagę.

Od zorientowanego w regułach życia artystycznego po 1989 roku odbiorcy wymaga się obecnie znajomości faktów zarówno *stricte* literackich, jak i… edytorskich. Musi on zatem brać pod uwagę nie tylko to, co się uobecnia na okładkach, ale i to, co rozgrywa się pomiędzy nimi, w sferze intertekstualnych odniesień oraz interakcyjnych założeń (dotyczą one w równym stopniu elementów wizualnych, komponentów typograficznych i wykładników werbalnych, manifestują się zaś w odniesieniu zarówno do konkretnych książek, jak i form nieliterackich). Taka strategia zaznacza się w publikacjach wydawnictwa Lampa i Iskra Boża, czego dowodzą kolejne edycje *Parnasu bis. Słownika literatury polskiej urodzonej po 1960 roku* (np. napis: „To nie jest pierwsza polska powieść postmodernistyczna!", umieszczony na ostatniej stronie okładki pierwszego wydania tego *quasi*-leksykonu, podejmującego grę z konwencją słownika, uległ wzmocnieniu w trzecim wydaniu *Parnasu bis*, w którym w analogicznym miejscu znalazło się równie buńczuczne oświadczenie redaktorów: „Ostatnia polska powieść postmodernistyczna!") czy antologii *Macie swoich poetów* (w jej reedycji na tylnej stronie okładki pojawił się apel do odbiorcy: „Wytęż wzrok i porównując z I wydaniem MSP znajdź 7 różnic w tabelce"; z kolei przednia okładka drugiego wydania tej pozycji prezentowała umieszczony w jaskrawozielonym kółku dobrze widoczny wabik nawiązujący do handlowo-konsumpcyjnej nomenklatury i utrzymany w duchu praktyk rodem z ulotki z supermarketu: „20% więcej", z wykonanym mniejszym drukiem dopiskiem: „wierszy w nowym opakowaniu", co stanowiło ironiczny gest wydobywający towarowy aspekt przekazu i lapidarnie wskazywało na kontekst funkcjonowania literatury pod naporem merkantylno-marketingowych wymogów). Pod auspicjami Lampy i Iskry Bożej reaktywacji doczekała się też słynna fioletowa seria „bruLionu", w ramach której w 1993 roku (antydatowanych na 1992) ukazało się równocześnie siedem tomików wierszy różnych poetów, w sztandarowy sposób ilustrujących strategię pisma i cechy propagowanej przezeń literatury. Graficznym wyróżnikiem tej zbiorowej i mającej wspólną promocję edycji były utrzymane w tej samej barwie okładki z zapisanym poziomo logo „bruLionu" w prawym dolnym rogu, za każdym razem pozbawione tytułu i nazwiska autora, prezentujące jedynie fragment fotografii jego twarzy. Do tego gestu nawiązał w 2002 roku Paweł Dunin-Wąsowicz, publikując siedem tomów poetyckich w opracowaniu graficznym Marcina Maciejowskiego, który na utrzymanych w fioletowo-białej kolorystyce okładkach umieścił portrety twórców konkretnych zbiorów[38], przy czym status klasycznych wznowień miały tylko tomiki *Zimne kraje* Marcina Świetlickiego

[38] Z wyjątkiem Miłosza Biedrzyckiego, który miał ponoć nie zgodzić się na taki wariant swojego portretu (tę informację podał Bartosz Muszyński podczas swojego wieczoru poetyckiego w Słupsku 4 grudnia 2008 roku).

oraz *Ciamkowatość życia* Grzegorza Wróblewskiego, z autorów bruLionowych wśród grupy wskazanych pisarzy znalazł się jeszcze MLB (Miłosz Biedrzycki), ale z nowym zbiorem wierszy; natomiast pozostałe książki sygnowali inni poeci subiektywnie dobrani przez wydawcę: Bartosz Muszyński, Michał Kaczyński, Jan Riesenkampf i Wojciech Wilczyk. Ten zabieg edycyjny pozwolił właścicielowi Lampy i Iskry Bożej zweryfikować po latach dorobek twórców buńczucznie wkraczających do literatury polskiej po 1989 roku oraz wskazać na ciągłość pokoleniowych doświadczeń, nadal obowiązujący patronat artystyczny i aktualność konkretnych dykcji poetyckich.

Znamienne, że ciążąca nad wydawanymi pod auspicjami „bruLionu" seriami poetyckimi (oprócz fioletowej, pojawiła się jeszcze biała, kolorowa i nie w pełni zrealizowana horyzontalna) oraz innymi inicjatywami publikacyjnymi[39] powstającymi w kręgu oddziaływania tego ważnego młodoliterackiego organu formuła wystąpień zbiorowych była wspomagana przez kształt edytorski ukazujących się książek, w tym również wygląd okładek. Zarazem wymowna jest okładkowa strategia samego pisma, co znajduje odbicie w sposobie, w jaki omawia się jego dokonania i dziedzictwo[40]. Redaktorzy „bruLionu" (jak też takich pism programowych jak „Ha!art", „Portret", „Meble", „Rita Baum", „Fronda", „Lampa" – wcześniej także „Lampa i Iskra Boża" oraz inne propozycje o charakterze lub rodowodzie artzinowym) wyznawali zasadę, że na wszystkie składniki przekazu, nawet na te najbardziej skonwencjonalizowane, można nałożyć zadania adekwatne do deklarowanych potrzeb, na przykład za pomocą typografii łatwo rozgrywać hierarchię elementów w tekście i budować porozumienie z odbiorcą, a także demistyfikować rozmaite dysonanse zachodzące w obszarze komunikacji artystycznej. Niekiedy zresztą tak duża jest rozpoznawalność konkretnych edytorskich posunięć, że by-

39 Zob. też antologię: b.g. wstajmfśke *przyszli barbarzyńcy*, Oficyna Literacka, Kraków 1991.

40 Zob. M. Wieczorek *„bruLion". Instrukcja obsługi*, Korporacja Ha!art, Kraków 2005 (ta publikacja zawiera aneks ze zdjęciami przednich okładek wszystkich numerów periodyku). Zob. też A. Horubała *„bruLionu" przygoda z wolnością*, w: *Marzenie o chuliganie*, Biblioteka „Debaty", Warszawa 1999, s. 128. Krążące na temat okładek „bruLionu" legendy obfitują często w nieścisłości, co tym bardziej jeszcze podkreśla znaczenie oprawy dla recepcji tego pisma – por. np. fragment wywiadu: *Słowa narastają powoli. Rozmowa z Jerzym Jarniewiczem*, rozmawia M. Bomanowska, P. Wesołowski, „Gazeta Łódzka" (dodatek do „Gazety Wyborczej") 02.10.2003, s. 6: «Literatura na Świecie» z 1995 roku. Wielkimi literami na okładce nazwiska – Barańczak, Jarniewicz, Kubiak, Kuryluk. I malutkim druczkiem Dante, Borges i inni. Kilka miesięcy wcześniej na okładce podziemnego wówczas «bruLionu» także wydrukowano wielkimi literami nazwiska Sendeckiego i Świetlickiego, a małymi Mickiewicza i Miłosza. To było świadome powielenie prowokacji? – W «Literaturze» pomysł polegał na czymś innym. Dużymi literami wydrukowano nazwiska tłumaczy. To był sygnał […] polityki pisma, jego profilu. Chodziło o przypomnienie, jak ważną rolę w odbiorze literatury obcojęzycznej pełni tłumacz".

wają one przywoływane na prawach cytatów, np. formatem i wyglądem okładki do wydanego w dwóch woluminach numeru 19A i 19B „bruLionu" niezależnie od siebie nawiązywały numery 19. krakowskiego „Ha!artu" (także opublikowanego w dwóch tomach) i olsztyńskiego „Portretu" (w jego środek została wklejona powieść Tomasza Białkowskiego *Dłużyzny*, co pozbawiło jej okładkę wyeksponowanej pozycji).

Na międzyokładkowe dialogi można też spojrzeć w ujęciu diachronicznym, poszukując dla nich paralel w tradycji literackiej. Czytelne będzie wówczas zwłaszcza nawiązanie do metod działania artystów awangardowych, którzy hołdowali idei kooperacji artystycznej i podkreślali, że „główne wartości książki to format i druk jej po nich dopiero – treść. Dlatego poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swojej książki"[41]. Twórcy, demonstrując dziś silne i nie zawsze świadome uzależnienie od pomysłów ukształtowanych przez poprzedników, ujawniają zatem aktualność i estetyczne konsekwencje już dawniej sformułowanych postulatów.

Konwencja wydawnicza książek i czasopism obrazuje obecnie jednocześnie wiodące trendy kulturowe i artystyczne oraz potrzebę szybkiego się do nich dystansowania, co zresztą podlega też tematyzacji w utworach. Wykpione zostają w nich wszelkie mody i snobizmy kulturowe, np. w realiach świata przedstawionego ostatniej powieści Doroty Masłowskiej łatwo nabyć w supermarkecie „wykonaną z gumy okładkę *Kazań Piotra Skargi* […]. Zwariowany gadżet – można ją nałożyć na dowolną książkę"[42] i udawać erudycję. Współczesna hegemonia okładek doczekała się karykaturalnego wyostrzenia w satyrze środowiskowej *Katecheci i Frustraci* rzekomego autorstwa Marianny G. Świeduchowskiej (pod tym pseudonimem ukryli się Marcin Świetlicki i Marcin Dyduch):

> Kobieta eksploatowała gówniarza, a ten dawał się jej eksploatować.
>
> Na nachtkastliku na okładkach leżało dziewięć książeczek z oczami dziewięciu poetów. Gówniarz coś sobie umyślił. Jego młodzieńcza, perwersyjna wyobraźnia podyktowała mu ten pomysł w stosownym momencie.
>
> Podsunął się trochę w stronę nachtkastlika i sięgnął.
>
> Na wierzchu leżała książka Owietza. Gówniarz zakrył sobie nią twarz i wykonywał ruchy frywolne zgodnie z rytmem wierszy Owietza.
>
> Po jakimś czasie przemienił się w Świeckiego, ponuro łypiącego z okładki, i posiadał Kobietę ponuro.
>
> Następnie przemienił się w Romana Fasolkę Bretońskiego i zrobiło się plebejsko i zgrzebnie, choć gówniarzowi się zdawało, że to czysta metafizyka.
>
> Przez moment stał się sobą, gówniarzem, jako że kolejna książka, książka poety Cyrkiela, spadła mu na podłogę.

---

41 A. Stern, A. Wat *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz oprac. Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Ossolineum, Wrocław 1978, s. 6. Zob. też P. Rypson *Książki i Strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, CSW, Warszawa 2000; tenże, *Nie gęsi*, s. 26-69, s. 318-331.

42 D. Masłowska *Kochanie, zabiłam nasze koty*, Noir Sur Blanc, Warszawa 2012, s. 104.

Wcielił się w Starosądeckiego. Epifania bardzo działa na kobiety, na te też podziałało. Toteż Starosądeckim postanowił być jak najdłużej.

Dopiero kiedy na twarzy kobiety zaczęło malować się lekkie znudzenie, sięgnął po tomik następny, a był to Krzyś O'Hara – trochę Ameryki w postPRL-u.

Potem epicki poeta Przesadło. Zrobiło się epicko i rozwlekle.

Kobieta poczerwieniała tam, gdzie damy z reguły się rumienią.

Gówniarz poczerwieniał już na samym początku, teraz więc dla odmiany począł blednąć.

Przez krótką chwilę był dumnym wikingiem, wpływającym swoim drakkarem do rodzinnego fiordu. A w drakkarze łupy: kosztowności zbryzgane krwią ofiar płci obojga. Tomik poety Wróblewskiego zamknął się sam.

I na koniec Syflas.

Wtajemniczeni wiedzą, co jest na okładce zbioru wierszy Syflasa.

Niewtajemniczonych odsyłamy do bibliotek szkolnych.

Przeżarci sobą i odprężeni, leżeli. Gówniarz uznał, że pora już najwyższa, żeby się odezwać.

Kobieta czuła się jak historia literatury, a gówniarz jak co najmniej prezes SPP.

– Miałaś ich?

– Kogo?

– No, tych… Tych z okładek.[43]

W tej wizji obcowanie z komunikatem literackim sprowadza się do kontaktu z okładką książki, w ramach której on zaistniał, a lekturę zastępuje konsumpcja tekstu, do czego zresztą wyraźnie zachęca jego formuła. Twórcy konstruują bowiem obecnie swoje przekazy nie tylko z myślą o zastawianiu sideł na czytelnika, tworząc dlań wabiki (dosłownie lub *à rebours*), ale i w taki sposób, jakby zawierzyli zasadzie, że najpierw z(a)nika książka i jej zawartość, a dopiero w drugiej kolejności jej opakowanie.

Okładka wydaje się obecnie tak atrakcyjnym medium komunikacyjnym, ponieważ pozwala ona roztaczać kontrolę nad przekazem, prowadzić różnorakie mistyfikatorskie gry[44], jak też wychodzić naprzeciw estetycznym i percepcyjnym potrzebom odbiorcy. Twórcy uwzględniają, że miewa on cechy widza, konsumenta

---

43 M.G. Świeduchowska *Katecheci i Frustraci*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 155-157. W zacytowanym fragmencie aluzyjnie przywoływani są twórcy, którzy opublikowali swoje tomiki w ramach serii poetyckich „bruLionu" (w kolejności pojawiania się odwołań w tekście: Marcin Baran, Marcin Świetlicki, Dariusz Brzóska-Brzóskiewicz, Jakub Ekier, Marcin Sendecki, Krzysztof Koehler, Jacek Podsiadło, Grzegorz Wróblewski, Paweł Filas).

44 Ich współczesny charakter dobrze obrazuje anonimowo wydana powieść *Wieloryb. Wypisy źródłowe* (Tower Press, Gdańsk 1998), w przypadku której „mamy do czynienia nie tyle z właściwą mistyfikacją, ile raczej z grą w mistyfikację, jej udawaniem" (K. Uniłowski *Sztuka cytatu: od powieści przez anty-powieść do metapowieści*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, IBL, Warszawa 2000, s. 186; podkr. autora). Charakterystyczne, że zadanie nałożone na tekst (przez jego autora, Jerzego Limona, co szybko rozszyfrowali recenzenci) wspomaga „fałszywa atrybucja utworu, mistyfikacja na okładce i stronach tytułowych" (tamże).

i fana, uczestnika kultury z całym jej dobrodziejstwem (i balastem) inwentarza, że porusza się nie jedynie w przestrzeni ukierunkowanej werbocentrycznie i zarezerwowanej dla sztuki słowa; że może nie tylko chcieć zaspokajać głód popularnej czy kabaretowej rozrywki, ale i że zgodne z jego upodobaniami będzie kampowe mruganie okiem[45].

Za niebagatelny atut okładki uchodzi obecnie właściwa jej „graficzna jedność informacji słownej i symboliki plastycznej"[46]. Właśnie dzięki temu łatwo jej spełniać rolę jednocześnie i plakatu, i manifestu, co wykracza poza ludyczny wariant gier z odbiorcą jako manipulowanym obiektem operacji pisarskich. Tak samo jak plakat, okładka nastawiona jest na szybką komunikację, czytelność przesłania, silną rozpoznawalność, także referencję. Twórca może za jej pomocą maksymalnie efektywnie wyeksponować siebie i swój przekaz, wskazać na źródło inspiracji, powinowactwa artystyczne czy pokoleniowe, tradycję konkretnego typu obrazowania albo zdystansowany do niego stosunek, a zarazem łatwo mu też formułować czy wzmacniać światopoglądowe lub estetyczne credo[47].

Zmiana kontekstu funkcjonowania literatury po 1989 roku spowodowała, że pisarze tworzą dziś swoje teksty z silną świadomością istotności otoczki, której w ich przekonaniu one wymagają. Między innymi dlatego wśród węzłowych haseł, za pomocą których charakteryzowany jest dorobek literacki ostatnich dekad, wymienia się „oprawę edytorską książki"[48]. Charakter współczesnego życia artystycznego owocuje potrzebą włączania do refleksji literaturoznawczej nowych lub niedostatecznie eksploatowanych obszarów tematycznych. Jednym z wartych podjęcia zagadnień, stopniowo coraz mocniej absorbujących uwagę komentatorów, jest problematyka okładki pojmowanej jako element znaczący dzieła i jego nieneutralny wyróżnik.

Zainteresowanie okładką leży w gestii zarówno edytorstwa, socjologii życia literackiego, badań nad komunikacją literacką i uwarunkowaniami życia artystycznego, jak i semiotyki, komparatystyki (tej tradycyjnej i interdyscyplinarnej), teorii i historii recepcji, a nawet translatoryki. Zarazem okładka jawi się jako z gruntu interdyscyplinarny obiekt badań, dający możliwość łączenia perspektywy estetycznej, socjologicznej, historycznej, kulturoznawczej czy medioznawczej. Równie obiecująco jak optyka inter- i transdycyplinarna, przedstawia się możliwość

---

45 Okładki bywają zresztą traktowane jako jeden z wyznaczników *campu* – zob. A. Mizerka *O publicznym wizerunku Manueli Gretkowskiej i estetyce kampu*, „Podteksty" 2006 nr 1, http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=4&dzial=4&id=109 [2012.09.30].

46 J. Dunin *Okładka i obwoluta w procesie komunikacji literackiej*, s. 71.

47 Por. np. wywiad *Niech się stanie sztuczność. Z Izabelą Filipiak rozmawia Agnieszka Kosińska*, „Dekada Literacka" 1995 nr 4, s. 3, 11-12 . Zob. też uwagi o okładce debiutanckiej powieści J. Bator *Kobieta*: E. Domańska *Autofikcja Joanny Bator*, „Teksty Drugie" 2003 nr 2/3, s. 336-337.

48 W. Rusinek *W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości*, s. 98.

usytuowania „okładkologii" w obrębie kulturowej historii i teorii literatury. W ich ramach chodziłoby o wskazanie, jakim źródłem wiedzy o dziele i ogólnych wyznacznikach literackości jako wytworach kultury stały się obecnie okładki; jak istnieją one w determinowanej historycznie odbiorczej świadomości; jak wreszcie za ich sprawą literatura konfrontuje się z niewerbocentrycznymi sposobami komunikacji oraz radzi sobie z funkcjonowaniem w przestrzeni nacechowanej przez inne media i sztuki oraz poddanej naciskom celebryckiej popkultury.

Abstract

Magdalena LACHMAN
University of Łódź

Cover inventory (in recent literature)

The change of the context of the functioning of literature after 1989 as well as transformations of contemporary literary life, motivated by various reasons, lead to the need for the inclusion to the study of literature new or insufficiently penetrated thematic spheres. One of the issues worth discussing and more and more present in the scope of both critics and scholars, is the book cover perceived as a meaningful element of the work and its unnatural characteristics. The article shows to what extent the covers has recently become the source of knowledge on the author and the work itself; how writers identify themselves through them; how they present and demystify undertaken strategies; how literature functions under the pressure of mass and media culture as well as various marketing procedures and the influences of celebrity-oriented popculture.

Roztrząsania i rozbiory

GayRL czy QueeRL?

Gejerel, podobnie jak wcześniejsze *Homobiografie*[1] Krzysztofa Tomasika, od których wydaje się zresztą książką tyleż lepszą, co i ważniejszą (pierwsza książka bardziej zbierała w jedno znane rzeczy, niż faktycznie odkrywała zapomniane teksty), ma zasadniczą zaletę na poziomie makro i szereg uchybień na poziomie mikro. Owym poziomem makro jest prekursorska realizacja tematu, który od dawna czekał na autora, a zatem wypełnienie luki czy zapisanie białej plamy, a także dążenie do całościującego ujęcia. Na poziomie mikro zarówno *Homobiografie*, jak i *Gejerel* budzą szereg wątpliwości warsztatowo-metodologicznych. Krótko mówiąc, o obu książkach można powiedzieć, iż to wspaniale, że (wreszcie) powstały, ale szkoda, że nie zostały wykonane z większą świadomością warsztatu. W tym momencie może ktoś replikować, że obie książki przynależą do publicystyki, a nie do działalności naukowej. Jednak, po pierwsze, nie można kreować obrazu, w którym gatunek „publicystyka" nie stosuje wyraźnych procedur określonych przez jakieś dyscypliny (choćby i dziennikarstwo), a autor ma prawo być niekonsekwentny czy wręcz niechlujny; po drugie, obie książki posługują się pewną wersją tzw. „aparatu naukowego" w postaci bibliografii chociażby. Uważam, niestety, że „przeciętny badacz" nie popełniłby błędów, które wskażę, inna rzecz, czy potrafiłby skonstruować rów-

1 K. Tomasik *Homobiografie. Pisarki i pisarze polscy XIX i XX wieku*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2008. Swoje zastrzeżenia metodologiczne zdecydowałem się zawrzeć nie w gatunku recenzji, a w szkicu *Homobiografia: Miron Białoszewski*, „Pogranicza" 2008 nr 6, s. 15-31, którego ostatnia część nazywała się „zamiast recenzji' i dotyczyła właśnie książki Tomasika. Oczywiście moją intencją było przedstawienie biografii Białoszewskiego zgodnie z procedurami profesjonalnego literaturoznawstwa w celu pokazania, jak takie „homobiografie" mogą – i powinny – wyglądać.

nie ciekawą (bo tego odmówić Tomasikowi nie można) opowieść; niejeden z pewnością tak.

> Moim zadaniem było pozbierać „okruchy" o homoseksualizmie, które pojawiały się w PRL-u, nie układając się wówczas w żadną całość. […] Okazuje się wówczas, że świadectw z epoki jest całkiem sporo, nienormatywność płciowa istniała zawsze, a problemem jest raczej sposób konstruowania pamięci historycznej, tego, co jest „ważne" i warte zapamiętania.[2]

Czy to się powiodło? Tak. Powstał spójny, bogaty i „całościowy" obraz nienormatywności seksualnej w PRL-u. To bardzo dużo. Autor dotarł do szeregu tekstów (literackich, filmowych, telewizyjnych, prasowych, reporterskich) niecytowanych w żadnych znanych mi pracach na temat polskiej literatury i kultury LGBT. To również ogromna zaleta. Rozdziały *AIDS, którego nie było* oraz *Transpłciowość: farsa lub dramat* wydają mi się niemal bezbłędne, być może dlatego, że moje kompetencje w tych tematach są mniejsze i nie pozwalają mi na postawę krytyczną.

Życzyłbym jednak sobie, aby część książki dotycząca akcji Hiacynt była równie dobra i rozbudowana, co rozdział na temat AIDS. Tymczasem ma ona 7 stron. Akcja Hiacynt – tu jestem z Tomasikiem zgodny – mogłaby stać się rewindykowanym polskim gejowskim mitem założycielskim, tak jak amerykańskie Stonewall. Jest też doskonałym materiałem na queerową powieść historyczną o PRL-u widzianym z krytycznej, a „nieprawicowej", jeśli można tak powiedzieć, perspektywy (IPN tematu nie podejmuje, o akcji nie mówią też politycy wywodzący się z Solidarności; Tomasik pisze o 11 000 akt), to znaczy z „nowej" perspektywy, jeszcze nieobecnej w polskim pisarstwie (PRL-owski homoseksualista z lat 80. był podwójnie wykluczony, o czym pisał także German Ritz[3]). Queerowe spojrzenie na stan wojenny zaoferował w swoim dzienniku Grzegorz Musiał[4] i queerowość tę pogłębia odcięcie się od zarówno ówczesnej, jak i obecnej „lewicowości", co irytuje wielu z badaczy czy działaczy teoretycznie identyfikujących się z *queer.* Parę lat temu taką powieść prawdopodobnie byłby w stanie napisać Michał Witkowski, pisarz, który niejednokrotnie zdradzał przyjaźń ze starymi dokumentami bibliotecznymi. Tomasik nie podjął próby dotarcia do jakichkolwiek akt i nie można mu z tego robić zarzutu – powinni tym zajmować się historycy (IPN w 2007 roku w oficjalnej wypowiedzi uznał, że akcja była legalna i w związku z tym nie podjął żadnych czynności badawczych). Rzecz w tym, że przez dekadę lat 90. miesięcznik „Inaczej"[5] regularnie publikował teksty i bloki dotyczące akcji Hiacynt, z któ-

---

2 K. Tomasik *Homobiografie*, s. 11.

3 G. Ritz *Solidarność a seksualny outsider*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 232-245.

4 G. Musiał *Dziennik wojny jaruzelskiej*, Prószyński i S-ka, Poznań 2006.

5 Nie znam wszystkich numerów „Inaczej" i nie potrafię stworzyć kompletnej listy takich publikacji. Znane mi są: numer specjalny „Inaczej" 10/1999 z rozmowami

rych Tomasik skomponowałby więcej niż 7 stron. Tymczasem powołał się tylko na jeden wywiad z Waldemarem Zboralskim, działaczem, który miał „założoną teczkę homoseksualisty", opublikowany w tym piśmie. Niekonsekwencją jest zatem głosić potrzebę wykreowania mitu założycielskiego, równocześnie ustępując pola z powodu niedoczytania.

Przechodzę do bardziej zasadniczych – bo metodologicznych – niekonsekwencji. Tomasikowi zdarza się kilkakrotnie rzucić dyskusyjne – i, jak sądzę, raczej nieprzemyślane czy „pospieszne" – sądy. W rozdziale *Homoseksualiści przed sądem*, skonstruowanym głównie na podstawie reportaży sądowych, autor powiada: „Ponieważ scenariusze tych tekstów pisało życie, homoseksualizm pojawiał się częściej niż w wypadku fabuł wymyślonych, skonstruowanych z wyobrażeń sięgających percepcji piszącego"[6]. Bardzo doceniam przekopanie się przez zbiory reportaży i wyszukanie tekstów, o których nie miałem pojęcia, ale nawet liczba kilkunastu reportaży nie dorównuje liczbie polskich utworów poetyckich, prozatorskich i dramatycznych „homotekstualnych", powstałych i/lub opublikowanych w PRL-u. Choć oczywiście zależy także, jak ów „homoseksualizm" rozumieć, jeśli odrzucić właściwe literaturze sposoby kodowania i figury dyskursywne, które nie mówią „wprost", to być może liczba tekstów w obu trybach wypowiedzi byłaby równa. Ta kwestia prowadzi jednak do poważniejszego problemu – Tomasik po prostu preferuje owo „wprost", jego czytelnicza wrażliwość jest bliższa „przekodowaniu" eksplicytnych tekstów niż „dekodowaniu" tekstów implicytnych; teksty wymagające bardziej złożonych procedur interpretacyjnych, którymi posługują się profesjonalni literaturoznawcy, są dla niego drugorzędne w przyjętej optyce tropienia homoseksualności. Co więcej, wydaje mi się, że Tomasik podziela tradycyjne przekonania, że reportaże i literatura niefikcjonalna (wywiady, dzienniki) dają dostęp do „prawdziwych faktów", podczas gdy literatura fikcjonalna, kreacyjna – nie, dlatego na tych pierwszych można opierać narrację historyczną, a na tych drugich nie[7]. Przekonanie takie jest już dość rzadkie wśród literaturoznawców czy kulturoznawców (przynajmniej z pokolenia Tomasika i młodszych), a na-

---

ze Zbigniewem Siemiątkowskim i Waldemarem Zboralskim, a także obszernym raportem Sergiusza Wróblewskiego *Upiory z archiwum milicji. Czy poznamy prawdę o akcji „Hiacynt"*, a także artykułem Włodzimira [pseudonim] *Niniejszym, oświadczam…* o nalotach milicji na pikiety oraz technikach wydobywania zeznań. Zob. też J. Suwart *Akcja „Hiacynt"*, „Inaczej" 1999 nr 11. O stosunku milicji i policji po transformacji we Wrocławiu, a także o wrocławskich pikietach pisał w osobistej relacji Jan Snarski *Od milicji do policji. Stosunek do gejów*, „Inaczej" 2000 nr 2, s. 24. Jest to artykuł interesujący tyleż dla problematyki Tomasika, co jako komentarz do *Lubiewa.* Gdyby Tomasik bardziej ufał w moce reprezentacyjne literatury, mógłby także posłużyć się powieścią *Ból istnienia* (Softpress, Poznań 1992, pisana w latach 80.) Marcina Krzeszowca (także redaktora „Inaczej"), momentami niemal dokumentalną.

6 K. Tomasik *Gejerel*, s. 49.

7 Analogiczny zarzut postawiłem w swoim omówieniu *Homobiografiom.*

wet wśród części historyków, stąd kwestie mimesis i reprezentacji historycznej widzą oni nieco inaczej niż autor – gdyby zatem chcieli skorzystać z jego propozycji jako m a t e r i a ł u, w najlepszym wypadku musieliby „przekodować" z tzw. „naiwnego" na „skomplikowane" (tym samym *Gejerel* miałby dla nich wartość głównie jako bibliografia komentowana, ponieważ „analizom dyskursu" uprawianym przez Tomasika zbyt często można postawić zarzut, że są streszczeniami). Zresztą Tomasik nie zawsze jest konsekwentny, np. gdy w omówieniu sztuki *Ciepły brat* Ryszarda Marka Grońskiego wypowiedź jednego z bohaterów (afirmującą homoseksualność) uznaje za ostateczny sens ideowy dzieła, co jest niemal szkolnym błędem, ale „tak autorowi pasowało"[8]. Innym przykładem działania tej wyobraźni – właściwej raczej wczesnym, rewindykacyjnym i budującym tożsamość zbiorową *gay studies* niż idiosynkratycznym *queer studies* – jest stosowanie licznych uproszczeń w systemie niemal zero-jedynkowym. Podam przykład pisarza, który interesuje mnie szczególnie, Mirona Białoszewskiego. Cytując amerykański fragment *Tajnego Dziennika*, Tomasik powiada, że przyczyną przesuwania daty jego publikacji była właśnie eksplicytność tematu homoseksualnego. Na szczęście opatruje to zdanie modalnością „prawdopodobnie"[9]. Wygląda to jak przytyk pod adresem właścicieli praw i edytorów (tj. Anny i Tadeusza Sobolewskich). Brakuje natomiast zdania, że Białoszewski w testamencie wprowadził zapis, że dziennik ma się ukazać w 2010 roku, zatem jego publikacja nie była „wciąż przesuwana", tylko przesunięta o dwa lata. Oczywiście Tomasik mógłby argumentować, że Białoszewski odsunął publikację dziennika w czasie wyłącznie ze względu na homoseksualizm (to jest właśnie ów upraszczający klucz segregowania wszystkiego, na który się nie godzę)[10]. Jest to jednak sprawa dużo bardziej skomplikowana i w grę

8 Zob. wywód na s. 124. Nie kwestionuję oczywiście tego, że wydźwięk sztuki istotnie może być pozytywny i mniej więcej taki, jak Tomasik go rekonstruuje.

9 Tamże, s. 349-350.

10 Jeszcze inny przykład takiego myślenia: Tomasik omawia książkę Mirosława Prandoty *Na czarno*, opisującą pobyt Prandoty w Szwecji. Narrator kreuje się na postać heteroseksualną, która zetknęła się z homoseksualnością. Jednak Tomasik w przypisie powołuje się na ujawnione przez Andrzeja Czumę dokumenty z IPN-u nt. donoszących na niego osób, w tym nt. Prandoty, o którym Czuma pisze: „interesujący się polityką i muskularnymi, męskimi ciałami". W modalności „nie można wykluczyć" Tomasik sugeruje homoseksualność Prandoty. Istotnie, „nie można wykluczyć" – nie można też wykluczyć, że znany raczej z braku subtelności Andrzej Czuma chciał to w gniewie zasugerować; jedną rzecz natomiast można było sprawdzić i dopisać: Prandota zajmował się propagowaniem kulturystyki i publikował na ten temat książki. Rzecz zatem jest nieco bardziej skomplikowana. Zob. K. Tomasik *Gejerel*, s. 328. W rozdziale o kinie Tomasik interesująco sugeruje możliwą fascynację erotyczną filmowego Moryca Karolem Borowieckim w *Ziemi obiecanej*. Tezy tej próbuje dowodzić następującą konstrukcją myślową: „Sytuację uwiarygodnia obsadzony w roli Karola Borowieckiego Daniel Olbrychski, który w tym samym czasie zagrał Andrzeja Kmicica w *Potopie*, stając się idolem uwielbianym przez kobiety, ale z pewnością skrycie kochali się w nim także

mogły wchodzić inne czynniki – choć ten oczywiście również – choćby pragnienie odświeżenia pamięci o sobie, na wypadek gdyby ta wyblakła 30 lat po śmierci pisarza. Inny wątpliwy moment dotyczący Białoszewskiego to krytyka Tadeusza Sobolewskiego za zdanie, że w Stanach Białoszewski poczuł wolność seksualną, której nie mógł doznać w PRL-owskiej Warszawie. (Mniejsza o to, że kilkaset stron dalej Tomasik sam na podstawie *Tajnego dziennika* opisuje tę swobodę doznawaną przez Białoszewskiego). „Paradoksalnie, Białoszewski urodzony w 1922 roku mógł się poczuć swojsko w Nowym Jorku w 1982 roku, ale w latach 50. czy 60. XX wieku mógłby się tam spotkać z represjami o wiele poważniejszymi niż wszelkie niedogodności, jakie dotykały go w «peerelowskiej Warszawie»”[11]. Argumentem za tym ma być sytuacja prawna osób LGBT w Stanach, która została rozwiązana bardzo późno. W istocie jeśli przyjąć to zadziwiające kryterium – powszechna depenalizacja homoseksualizmu nastąpiła w Stanach Zjednoczonych w 2003 roku. A więc po pobycie Białoszewskiego w tym kraju. Jednak wystarczy powołać się nie tylko na „historię mówioną”, czyli wypowiedzi bohaterów filmu *Before Stonewall* Grety Schiller i Roberta Rosenberga (1984) czy wywiady zgromadzone w książce *Making Gay History*[12], a w dziedzinie literatury na historię *beat generation*, by upewnić się, że mimo licznych trudności w Stanach osobom LGBT pod pewnymi względami żyło się lepiej. Wskazuje się na przełomową rolę raportu Kinseya, a także na pojawienie się pierwszych organizacji: the Mattachine Society (gejowska), the Daughters of Bilitis (lesbijska), ONE, która wydawała własny magazyn. Pomijam już, że w innych partiach książki Tomasik sam stosuje figurę, którą krytykuje u innych, czyli przedstawia polską świadomość i dyskurs jako „zapóźnione” w stosunku do Zachodu. Jego teza o względnym komforcie w PRL-u może chyba oznaczać tylko jedno – stwierdzenie, że tylko życie w ukryciu, w szafie gwarantuje taki spokój; ale to nie jest wyróżnik akurat PRL-u. Wypowiedź Tomasika jest kompletnie niefortunna także z tego względu, że to właśnie w latach 50. i 60. Białoszewski był ofiarą prześladowań UB za homoseksualność właśnie, konkretnie w 1952 roku został aresztowany i przesłuchiwany, zaś w 1967 roku był przesłuchiwany w śledztwie o kryptonimie „wątek homoseksualny”. Z tych powodów uważał, że to właśnie w latach 70. i 80. komunizm stał się „znośniejszy”[13]. Tymczasem w Stanach, pisze

---

mężczyźni”. Tamże, s. 145 (przypis). Albo jest to niefortunny skrót myślowy, albo wniosek nonsensowny. Nie sposób „empirycznie” przeprowadzić linię demarkacyjną pomiędzy aktorami „uwiarygodniającymi” (interpretacje Tomasika), ponieważ kochali się w nich geje, a tymi, którzy „nie uwiarygodniają”, bo nie sposób stwierdzić, w kim podkochiwali się – czy raczej: w kim n i e podkochiwali się – geje.

11 Tamże, s. 18.

12 E. Marcus *Making Gay History. The Half Century Fight for Lesbian and Gay Equal Rights*, Perennial, New York 2002.

13 Pisałem o tym w tekście *Homobiografia: Miron Białoszewski* oraz szkicu na temat *Tajnego Dziennika*: *Dokładka – pogorszenie? Na(d)dawanie?*, „Kwartalnik ARTystyczny” 2012 nr 2, s. 161-172.

historyk amerykańskiego ruchu wyzwoleńczego LGBT, „during the 1950s gay people also began using courts to fight for their rights to congregate in bars without fear of arrest or police harassment and to send their magazines through the mail”[14].

Gdy Tomasik omawia filmy polskie, wypowiada kontrowersyjną ocenę, że *Pożegnanie jesieni*, choć udane, nie stanowiło kroku naprzód w stosunku do *Zygfryda* czy *Magnata*. Dlaczego? Bo była to adaptacja i akcja nie działa się współcześnie[15]. Pomijam już oczywistą nielogiczność – *Magnat* i *Zygfryd* również nie dzieją się „współcześnie”, a *Zygfryd* jest adaptacją. Uważam, że ocena taka potwierdza moje przypuszczenie, iż wyobraźnia Tomasika reprezentuje raczej *gay* niż *queer studies*. *Pożegnanie jesieni* Mariusza Trelińskiego doczekało się określenia „pierwszy polski film postmodernistyczny” i nie bez kozery, ale jest to także film *queerowy*[16], tak jak Witkacy jest raczej pisarzem *queerowym* niż, powiedzmy, biskesualnym, co oznacza m.in. zatarcie ról płciowych i płynność seksualności. Nic takiego nie znajdziemy w wyraźnie „modernistycznych” *Zygfrydzie* i *Magnacie*. Jeżeli ktoś, tak jak ja, przyjmuje pewną „konieczność historyczną” trajektorii emancypacji tzw. mniejszości seksualnych (w przeciwieństwie do Tomasika nie lubię tego określenia), pociągającą konieczną fazę budowania tożsamości zbiorowej, polityki reprezentacji, rewindykacji i agresywnego aktywizmu – której kulturowym, akademickim przejawem są *gay studies* – po to, by przejść ku ironicznej i idiosynkratycznej strategii *queer*, oczywiście powie odwrotnie niż Tomasik: *Pożegnanie jesieni* Trelińskiego jest ogromnym krokiem naprzód w całej historii kina polskiego w ogóle. Pozostaję przy temacie kinematografii polskiej. Zawsze przy tego typu opracowaniach uogólniających można tworzyć listy istotnych przykładów, które autor pominął. Mam jednak dobre powody, ponieważ przykłady, o które chcę się upomnieć, kwestionują założenia Tomasika, prezentującego polskie kino od strony motywu komediowej przebieranki oraz baletowo-szaletowych postaci gejów. Teza ta jest jako uogólnienie słuszna, nie potrzebuje jednak uwypuklenia poprzez pominięcie filmów, które jej zaprzeczają. Upominam się o *Nadzór* Wiesława Saniewskiego (1983), który zaprzecza kreowanej sugestii, że najbardziej lesbijskim „polskim” filmem było węgierskie *Inne spojrzenie*. Oczywiście, zapewne dla Tomasika nie jest to korzystny przykład, ponieważ lesbianizm ukazany tym filmie praktykowany jest w więzieniu, co z perspektywy „obrońców pozytywnej reprezentacji” jawi się jako stereotyp i wprowadzanie tzw. „homoseksualizmu zastępczego”, a także kojarzenie homoseksualności z przestępczością, co do spółki jest bardzo niewłaściwe; ale *Nadzór* j e s t filmem o więzieniu żeńskim i chyba nie byłoby lepiej, gdyby prze-

14 E. Marcus *Making Gay History…*, s. 21. Historyk podaje dalej, że w San Francisco już w 1959 roku burmistrz George Christopher część swojej kampanii wyborczej adresował do gejów. Był to także czas walki o uczynienie homoseksualności widoczną.

15 K. Tomasik *Gejerel*, s. 181-182.

16 Uważam jednak, że nie „pierwszym”. Palmę pierwszeństwa przyznałbym *Akademii Pana Kleksa* Krzysztofa Gradowskiego.

milczał kwestię miłości i seksualności lesbijskiej. Upominam się o *Kornblumenblau* Leszka Wosiewicza (1988), film niezwykły nie tylko ze względu na użytą konwencję groteskową i odmienne od „tradycyjnego" polskiego spojrzenie na obozy, ale także na niejednoznaczną relację między – upraszczając nieco owe niejednoznaczności – kapo i jego „pipelem"; film stanowiący krok naprzód w stosunku do znakomitej *Pasażerki* Munka, którą Tomasik szczęśliwie zauważył. Upominam się o debiut Mariusza Trelińskiego, telewizyjny *Zad wielkiego wieloryba* (1987), w którym homoseksualność jest domyślna, a który stanowi oryginalny portret „pokolenia stanu wojennego" i lat 80. Upominam się wreszcie o komedię *Co lubią tygrysy* Krzysztofa Nowaka (1989), film, który potocznie cieszy się opinią przeciętnej „żenującej polskiej komedii z lat 80." (opieram ową „potoczną opinię" na podstawie notek i gwiazdek przyznawanych filmowi w programach TV). Tymczasem film ten jest godny queerowego odczytania „w poprzek". Tym bardziej, że pojawia się w nim krytycznie opisywany przez Tomasika typ bohatera – przegięty transwestyta, którego dzieci obrzucają wyzwiskami („parówa") i kamieniami, sugestywnie grany przez Michała Juszczakiewicza, współscenarzystę i drugiego reżysera filmu. Co ciekawe, w obsadzie nazwano tego bohatera „Bisex" (trudno ustalić jego seksualność, wydaje się, że najbliżej mu do geja-transwestyty). Jednak ciekawszym bohaterem dla takiej analizy będzie Piotr Suwacz, grany przez Wojciecha Pokorę, aktora mającego doświadczenie w niejednoznacznych płciowo rolach. Gdy Piotra opuszcza żona, wyrusza on z przyjacielem Markiem do Sopotu w celu znalezienia nowej kobiety. Nie jest to łatwe, bo Piotr ma bardzo szczególne oczekiwania wobec kobiet i jest dość nieśmiały, a kobiety, które są o m zainteresowane, okazują się prostytutkami. Wreszcie spotyka na plaży postać „Bisex", którą bierze za atakowaną przez wyrostków kobietę i nawiązuje z nią znajomość – jest to jedyna z kobiet, która budzi w nim szczere zainteresowanie. W hotelu jednak odkrywa, że ma do czynienia z mężczyzną, więc go wyrzuca i na całą noc przerażony z a m y k a s i ę w s z a f i e. Przypuszczam, że scenarzyści filmu musieli wiedzieć, co w zachodnim dyskursie oznacza „szafa", natomiast ani ówczesna publiczność, ani prawdopodobnie ekipa nie wiedziała, co jest tu kodowane. Jeśli odczytać ten film z perspektywy konstrukcji neurotycznej „nowej" męskości, graniczącej z nienormatywnością seksualną, w dobie przemian kulturowych i ustrojowych (ku cynizmowi i konsumpcjonizmowi) – otrzymujemy tekst oryginalny, nie żenujący (choć poziom niektórych żartów jest niewybredny).

Przechodzę do niedoróbek warsztatowych[17] . Tomasik pisze o filmowych *Bramach raju* i cytuje wypowiedź Wajdy, jednak nie sposób ustalić, co to za wypowiedź (jakie jest źródło cytatu), ponieważ w bibliografii do rozdziału nie ma w ogóle nazwiska Wajdy. W rozdziale na temat reportaży niestety daje się mocno we znaki

17 Tylko przypisowo odnotowuję błędy w pisowni. Omawiając *Gates to paradise* Wajdy Tomasik posługuje się formą „Alexis" (u Andrzejewskiego: Aleksy), ale też „Blanka" (w filmie: Blanche) i Jakub (w filmie: Jacques). K. Tomasik, *Gejerel*, s. 148. Na s. 161 napotykamy formę „Henryka Worcellego" (prawidłowo: „Worcella").

brak przypisów z odnośnikami bibliograficznymi, chwilami nie wiadomo, co autor cytuje. Ponadto w bibliografii tego rozdziału wymieniono sześć reportaży Barbary Seidler z różnych książek. Ze względów literaturoznawczych najbardziej zainteresował mnie ten dotyczący Jerzego Nasierowskiego – niestety, nie sposób ustalić, który to. Być może „naukowe przypisy" odstraszają „przeciętnych czytelników". Jako nawykły do bibliotek badacz zlokalizowałem odpowiedni reportaż.

Tu przechodzę do ostatniej wątpliwości i dyskusji (raczej niż zarzutu), istotnej dla literaturoznawcy, a dotyczącej właśnie Jerzego Nasierowskiego, którego sylwetkę słusznie Tomasik eksponuje; uważam, że jest to pisarstwo osobne i zasługujące na większą uwagę badawczą (na pewno nie na kwitowanie „grafoman"). Tomasik relacjonuje głośny w latach 70. „proces aktorów" – Mieczysława Gajdy i jego partnera Jerzego Nasierowskiego – na podstawie dwóch reportaży Barbary Seidler[18] . Cytaty z tych reportaży znalazły się także w *Zbrodni i…* Nasierowskiego[19] , gdzie pisarz przedstawia przebieg wydarzeń z własnej perspektywy, czego jednak Tomasik w ogóle nie opisuje. Może nie dowierza w faktograficzną wartość narracji Nasierowskiego (choć przecież jasne jest, że chodzi o jedną z perspektyw), a może chce utrzymać wrażenie bezstronności. Sympatia Barbary Seidler jest wyraźnie po stronie Mieczysława Gajdy[20]. *Gejerel* wypełnia kilkanaście fotografii „z prywatnego archiwum Jerzego Nasierowskiego", przedstawiających jego samego i inne postaci. Nasierowski uczestniczył w kilku odsłonach promocji książki. Mam wrażenie, że to on zwrócił Tomasikowi uwagę na reportaże Seidler i jakieś jego ustne sugestie miały wpływ na kształt książki – choć oczywiście nie jestem w stanie tego udowodnić. Nie jest to z mojej strony zresztą zarzut. Uważam, że dobrze by się stało, gdyby Tomasik spróbował poznać wersję Mieczysława Gajdy od niego samego, łamiąc swoją zasadę pisania na podstawie publikacji, którą i tak złamał w wypadku Nasierowskiego. Potraktował reportaż sądowy Seidler dość bezkrytycznie

---

18 B. Seidler *Plamy na honorze* oraz *Anatomia zbrodni*, w: *Schody do raju czy rozpacz?*, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 101-111 i 112-121.

19 J. Nasierowski *Zbrodnia i…*, t. 1, Korporacja Ha!Art, Kraków 2006, np. s. 144. Nie kolacjonowałem tej edycji, wydanej pod nazwiskiem, z ocenzurowanym pierwodrukiem wydanym pod pseudonimem Jerzy Trembicki w 1988 roku.

20 Tomasik tymczasem powiada jednym zdaniem: „Czy jednym z powodów, dla których Nasierowski został złodziejem, nie było to, że już wcześniej jako homoseksualista został niejako wykluczony ze społeczeństwa?", K. Tomasik *Gejerel*, s. 104-107. Można je potraktować jako sympatyzowanie z Nasierowskim, ale także (niesprzecznie) jako przejaw wyobraźni Tomasika, sprowadzającej wszystko do kwestii homoseksualności i homofobii. Nie potrafię stwierdzić, czy tak było z Nasierowskim, ale z czystej przekory przywołałbym na to Genetowskie pytanie odpowiedź Jeana Paula Sartre'a, który stwierdził, że jest dokładnie odwrotnie – urodziwszy się złodziejem, Genet został homoseksualistą: „Dzisiaj, być może, Genet jest złodziejem, ponieważ jest pederastą. Ale stał się pederastą, ponieważ był złodziejem". J.P. Sartre *Święty Genet. Aktor i męczennik*, przeł. K. Jarosz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 83.

we wszystkim poza kwestią homoseksualności, a więc nie postawił pytania o polityczne tło konstrukcji medialnej całej sprawy, do której reporterka dodała swoją cegiełkę, a z czego robi jej i innym dziennikarzom zarzut Nasierowski. Mamy zatem dwie konkurencyjne narracje, i co do obu można mieć zastrzeżenia, że „zniekształcają" obraz, do którego zresztą nigdy nie dotrzemy z powodów ideologicznych bądź autokreacyjnych. Relacja Gajdy byłaby cenna także dlatego, że jego postać w narracjach Nasierowskiego zmienia się. W *Zbrodni i…*, gdzie początkowo Gajda występuje jako „Robaczek", a potem jego imię i nazwisko zostaje ujawnione, Nasierowski przedstawia go względnie neutralnie i dość podobnie jak Seidler w reportażu, choć oprotestowuje robienie z niego ofiary. W poincie wywodu dodaje:

> – Mieczysław Gajda, proszę Wysokiego Sądu, to człowiek uczciwy, skrzywdzony przez sprawiedliwość – oznajmiłem na jego procesie przed zabraniem mnie z sali rozpraw. Czy łudziłem się, że prędzej zwróci cenne obrazy, rzeźby i tkaniny, które zwyczajnie ukradł z mojego domu rok przed moim aresztowaniem?[21]

W późniejszej książce *Nasierowski, ty pedale, ty żydzie!* autor parokrotnie wraca do swojego procesu, o Gajdzie wypowiadając się znacznie mniej subtelnie w poetyce obsesyjnych nawrotów: „Ten mój późniejszy zakup ukradnie mi przed procesem stary ekskochanek, aktor Mieczysław Gajda, z zazdrości o tego 18-letniego"[22]; „Zaś śliczny Miecio wkrótce mnie okradnie na setki tysięcy dolarów… Ech, młodości…"[23]. Oraz inne wypowiedzi na jego temat. Oczywiście można, a wręcz należy podkreślić szczególny (stylistyczny) status tych wypowiedzi w książce, która niejednokrotnie podkreśla swój status pastiszu sensacyjnej „powieści brukowej". Literaturoznawcy wystarczą autokreacje Nasierowskiego, ponieważ nie jest jego zadaniem ustalić „jak było naprawdę". Takie zadanie postawił sobie Tomasik, ale potraktował je zbyt jednostronnie.

Piotr SOBOLCZYK

---

21 J. Nasierowski *Zbrodnia i…*, t. 1, s. 148-149. Aresztowanie dokonało się, dodajmy, na podstawie donosu Gajdy. Napotykamy tu rozbieżność z relacją Seidler, która obecność Nasierowskiego w sądzie na procesie Gajdy zrelacjonowała następująco: „Nasierowski i Rukuszewicz nie odpowiedzieli na żadne z pytań sądu. Milcząc stali za barierką dla świadków. Nasierowski powiedział tylko na wstępie jedno zdanie, którego treść sprowadza się do stwierdzenia, że nic nie powie i dziwi się, że w ogóle go tu przywieźli i że chce wrócić do więzienia, w którym podjął ważną pracę filozoficzno-krytyczną". B. Seidler *Anatomia zbrodni*, s. 119.

22 J. Nasierowski *Nasierowski, ty pedale, ty żydzie!*, Reporter, Warszawa 1992, s. 32.

23 Tamże, s. 131.

Abstract

Piotr SOBOLCZYK
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

GayRL or QueeRL?

Review: Krzysztof Tomasik *Gejerel. Mniejszości seksualne w PRL-u* ['Gejerel. Sexual Minorities in People's Republic of Poland'], Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2012.

Literatura, język i media

Relacje literatury i mediów wybrane przez Marylę Hopfinger na temat jej książkowej publikacji z 2010 roku są dla dzisiejszych badań kultury jednym z ważniejszych zagadnień studiów nad gwałtownie zmieniającą się przestrzenią, a raczej, co należałoby podkreślić, przestrzeniami tekstu[1] . Propozycja Hopfinger nie wiążę

---

1 Jednymi z ciekawszych propozycji polskich badaczy w ostatnich latach były m.in.: *Tekst w sieci*, red. D. Ulicka, A. Gumkowska, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, t. 1 i 2; M. Kamińska *Niecne memy. Dwanaście wykładów o kulturze Internetu*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2011; J. Grzenia *Komunikacja językowa w Internecie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007; *Kultura medialnie zapośredniczona. Badania nad mediami w optyce kulturoznawczej*, red. W. Chyła, M. Kamińska, M. Kosińska, P. Kędziora, Wydawnictwo Naukowe, Poznań 2010; *Kulturowa teoria literatury*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006; *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Universitas, Kraków 2012; *Społeczna przestrzeń Internetu*, red. D. Batorski, M. Maroda, A. Nowak, Wydawnictwo SWPS „Academia", Warszawa 2006; *Liberatura*, red. Z. Fajfer, Krakowska Alternatywa, Kraków 2003; E. Szczęsna *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2007; S. Czekalski *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami obrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006; S. Wysłouch *Literatura i semiotyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001; *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Rabid, Kraków 2002; *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, IBL PAN, Warszawa 2002; *Hiperteksty literackie. Literatura i Nowe Media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Ha!art., Kraków 2011; *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, IBL PAN, Warszawa 2000. Na przełomie 2012 i 2013 roku ukaże się także specjalny, tematyczny zeszyt „Zagadnień Rodzajów Literackich" w całości poświęcony zagadnieniom literatury i konwergencji.

się jednak z narastającą tendencją pewnych zainteresowań naukowych czy wręcz, jak mogliby zauważyć ironiści, modą w badaniach literackich. Świadczą o tym liczne prace autorki, poświęcone tej tematyce, które ukazywały się na polskim rynku książki od wielu lat – by wymienić w tym miejscu choćby *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji* (1974), *Kulturę współczesną – audiowizualność* (1985), *Kulturę audiowizualną u progu XXI wieku* (1997) czy też *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej* (2003)[2] . *Literatura i media. Po 1989 roku* stanowi dopełnienie tych publikacji, będąc jednocześnie swego rodzaju wademekum najważniejszych problemów związków literatury i mediów. Czytelny, przejrzysty układ książki i przystępny język wywodu doskonale sprawdzają się w książce mającej stanowić wprowadzenie do interdyscyplinarnych badań nad relacjami tekstów literackich ze sferą mediów. Można więc traktować książkę Hopfinger jako merytoryczne kompendium wiedzy, które dodatkowo umożliwia osadzenie istotnych pytań, postaw krytycznych, tez i hipotez w polskich realiach medialnych po transformacji ustrojowej 1989 roku. Niewątpliwym atutem niniejszej publikacji są również liczne ilustracje oraz szerokie zaplecze bibliograficzne, które umożliwia rekonesans, w szczególności polskich tekstów teoretycznych ostatnich dwóch dekad. Krytycy mogą wyrażać swoje niezadowolenie z powodu braku odwołań do najnowszych publikacji zagranicznych, szczególnie amerykańskich, jednak wydaje się, że książka ta nie ma pretensji do bycia awangardą myśli teoretycznej. Stanowi ona natomiast doskonałe studium przypadków, a umieszczając je w zawężonym kontekście badawczym (ograniczona przestrzeń i czas), pozwala zarówno na szerszą refleksję kulturową, jak i na obserwację specyfiki konkretnych realizacji (po)nowoczesnej literackości. W miejsce wykazu najświeższych spostrzeżeń czy glos do znanych już polemik czytelnik otrzymuje rozbudowaną prolegomenę do wciąż rozwijającej się i zmagającej ze swoim przedmiotem dziedziny, przegląd kluczowych stanowisk wzbogacony o liczne analizy – rzut oka na dyscyplinę, która mnoży i nakłada na siebie coraz to nowe kategorie, stanowiąc każdorazowo wyzwanie przy próbach jej dyskursywizacji.

Charakterystykę płynnej kultury współczesnej i mechanizmów wpływających na jej ciągłe *in statu nascendi* Hopfinger rozpoczyna od naszkicowania współczesnych kontekstów studiów kulturowych – za cezurę przyjmując wspomniany już rok 1989. Autorka skupia się więc na próbie uporządkowania kluczowych przemian zachodzących w obrębie kultury ostatniego dwudziestolecia, podkreślając kilkakrotnie ogromne znaczenie samego przełomu u progu lat 90. Na pierwszych kartach *Literatury i mediów. Po 1989 roku* znajduje się także autorski manifest na temat tego, czym dla Maryli Hopfinger jest pojęcie kultury:

---

2 *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1974; *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985; *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, IBL PAN, Warszawa 1997; *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003.

> Kategoria kultury była i jest dla mnie przede wszystkim pojęciem scalającym, konstytuuje całościowy kompleks obszarów, zjawisk, praktyk i zachowań, aspektów i wymiarów, wzorów i symboli. Spaja to wszystko, co nazywamy kulturą materialną oraz kulturą duchową, jednostkową i zbiorową, masową i elitarną, wysoką i niską, humanistyczną i techniczną, kulturą symboliczną czy popularną, kulturą tradycyjną, nowoczesną czy ponowoczesną. Wszystkie te odróżnienia współtworzą naszą współczesność. Takie scalające założenie pozwala celowo uniknąć wstępnej oceny wszelkich składników/tekstów kultury i ich selekcji. Pozwala ono włączyć do kultury to, co ma dla danej zbiorowości znaczenie, co uważane jest za wartość i co dopiero w tak skonstruowanej całości może stać się i staje przedmiotem oceny. Oceny i związane z nimi wybory tworzą hierarchie wartości, decydują o stylach kultury, a nie co jest za kulturę uznane.[3]

Autorka *Doświadczeń audiowizualnych* powołuje się przy konstruowaniu takiej definicji kultury na klasyków antropologii: Franza Boasa, Jamesa Frazera, Bronisława Malinowskiego, Edwarda Sapira i Ruth Benedict. Co więcej, nawet gdy pominąć nadmienione tu antropologiczne konotacje, wnioski Hopfinger współbrzmią ze współczesnymi teoriami, które wyraźnie podkreślają inkluzywny i scalający charakter kultury i kulturowego doświadczenia, w miejsce hierarchicznej ekskluzywności. Pluralizm(y) zastąpiły kanoniczne wartościowanie oraz mnożenie podziałów kulturowych (z adnotacją: lepsze – gorsze). Pojawiające się w powyższym cytacie stwierdzenie: „pozwala ono włączyć do kultury to, co ma dla danej zbiorowości znaczenie, co uważane jest za wartość i co dopiero w tak skonstruowanej całości może stać się i staje przedmiotem oceny”[4], uruchamia konteksty socjologiczne powiązane z teorią pól produkcji kulturowej i kapitału kulturowego Pierre'a Bourdieu oraz koncepcje pragmatystyczne wspólnoty interpretacyjnej Stanleya Fisha. Perspektywa Maryli Hopfinger jest więc pod różnymi względami osadzona we współczesnym nurcie badań kulturowych i bliska postulatom kulturowej teorii literatury – do czego autorka w swym wstępie teoretycznym nie nawiązuje w sposób bezpośredni, a co wielokrotnie uwidacznia się w analizach i wnioskach zawartych w *Literaturze i mediach. Po 1989 roku*.

Naszkicowane powyżej założenia badawcze Hopfinger znajdują swoje rozwinięcie w kolejnym rozdziale książki, w którym badaczka zastanawia się nad sytuacją tekstu literackiego w świecie „starych” i „nowych” mediów. „W dobie nowych i najnowszych mediów pytanie o dalsze losy literatury skłania do poszukiwania czynników, które dynamizują – a może redefiniują – jej położenie i przemiany, konkluduje Hopfinger[5] i zwraca uwagę na systematycznie wzrastające znaczenie rozmaitych nośników tekstu. Poza tradycyjną formą druku, autorka *Kultury audiowizualnej u progu XXI wieku* podkreśla rolę literatury audialnej – tej radiowej (słuchowiska, reportaże, powieści radiowe), a także audiobooków – oraz, przede wszyst-

3 M. Hopfinger *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 17.

4 Tamże.

5 Tamże, s. 29.

kim, digitalizacji literatury, „literatury Sieci", hipertekstu i hiperfikcji, które otworzyły literaturę rozumianą w sposób tradycyjny na nowe możliwości i przeobrażenia gatunkowe, radykalnie modyfikujące doświadczenie czytelnicze:

> Hipertekst umożliwia zarówno autorom, jak i czytelnikom zupełnie nowe doświadczenie. Utwór literacki publikowany w książce drukowanej jest przedmiotem materialnie wyodrębnionym, za to w planie znaczeniowym powiązany jest relacjami intertekstualnymi z innymi utworami drukowanymi, z Biblioteką. Autor powierza utwór czytelnikowi, który w miarę swoich kompetencji, uwikłany w rozmaite konteksty, odczytuje i interpretuje tekst. Utwór literacki zapisany cyfrowo, umieszczony w środowisku interaktywnym wpisany jest w rozmaite potencjalne relacje wirtualne. Rola autora w hiperfikcji zmienia się, ale nie utożsamia z rolą czytelnika […]. A rola odbiorcy też jest skomplikowana. Wprawdzie pełni on rolę eksploratywną, swobodnie wędrując przez leksje. Ale musi sam podjąć decyzję, którędy zmierzać w sytuacji mocno niepewnej, w jakiej stawia go mapa i mechanizm nawigacyjny. Może jeszcze w pewnych przypadkach komentować dany fragment i mieć przyjemność przekształcenia propozycji autorskich. Wtedy wkracza już w kompetencje autora-demiurga.[6]

Literatura cyfrowa jest dla Hopfinger, która podąża śladami refleksji Mariusza Pisarskiego i innych autorów antologii *Liternet. Literatura i Internet*, wydanej pod redakcją Piotra Mareckiego, przykładem dynamicznych struktur narracyjnych, które poszerzając funkcjonalnie i gatunkowo przestrzeń tekstu zachowują charakter literacki. Widać przy tym jednakże, że o ile obserwacje dotyczące „literatury radiowej oraz filmowej" są summą przemyśleń, które badaczka prezentowała w swych licznych studiach, o tyle rozważania o literackości przestrzeni digitalnej przedstawione są w sposób zapośredniczony – z bezpiecznego dystansu i w pewnym stopniu anachronicznie. Refleksja o tekstach Sieci zdaje się miejscami pochodzić wprost z „Galaktyki Gutenberga", co w konsekwencji może prowadzić do narastania u czytelnika poczucia sceptycyzmu wobec domniemanej literackości i kulturowej wagi tego typu realizacji. Nie umniejsza to samej argumentacji i klarowności wywodu, jednak pozostawia poznawczy niedosyt połączony z potrzebą aktualizacji niektórych przesądów i osądów, zatrzymujących tezy Hopfinger *nomen omen* w czasie bliższym 1989 roku niż ostatniej dekady.

Mocną stroną *Literatury i mediów* jest natomiast zwrócenie uwagi na, jak je nazywa autorka, „nowe obszary" oraz „nowych uczestników" kultury literackiej. Z jednej strony nie chodzi tylko o dostrzeżenie popularnej literatury gatunkowej (tj. kryminału, *fantasy*, *science-fiction* itp.), ale także gier fabularnych, tekstów piosenek, różnorakich scenariuszy i opartych na nich praktykach kulturowych – szczególnie w obszarze kultury masowej[7], z drugiej – zmieniający się krąg odbiorców, który obecnie nie przystaje zupełnie do wzorca z lat 70., 80., a zapewne także 90. W ciągu ostatnich dwóch dekad nastąpiło przewartościowanie i rozpad kanonu,

6 Tamże, s. 33-34.

7 Zob. też M. Hopfinger *Scenariusz*, hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Ossolineum, Wrocław 1992.

w którego miejsce powstały modele i odmienne subkanony konstruowane w oparciu o współczesne zainteresowania czytelnicze i praktyki literackie. Konsekwencją tych przemian jest dzisiejsza kultura literacka, której o wiele bliżej do doświadczeń powiązanych z rzeczywistością Nowych Mediów niż do XIX-wiecznej domowej lub publicznej przestrzeni biblioteki. Nie chodzi tu jednak o kasandryczny ton i kolejne wieszczenie końca literatury:

> Mimo przemian i przewartościowań – a może właśnie dzięki nim – literatura ma przed sobą przyszłość. Wprawdzie czytanie literatury w czasach audiowizualności przestało być jedynym wyznacznikiem uczestnictwa w kulturze, dzisiaj nadal wydaje się nieusuwalnym jej składnikiem. I tak jak język i kompetencje językowe są niezbędne do udziału w kulturze i komunikacji współczesnej, tak literatura pełni fundamentalną funkcję wobec pozostałych zjawisk kultury. Mając najdłuższą, najbogatszą tradycję, pozostaje „skarbnicą", układem odniesienia, ale także partnerem współczesnych przemian.[8]

Autorka, odchodząc na chwilę od tematyki literackiej, zarysowuje sytuację współczesnych mediów oraz ich wpływu na komunikację społeczną. Polskie realia ewolucji technologicznej i adaptacji odbiorców kultury do jej nowych nośników zostają w tym rozdziale zestawione z rozwojem przemysłu medialnego w perspektywie globalnej. Hopfinger, powołując się na koncepcję „długiego trwania" Fernanda Braudela[9], zwraca szczególną uwagę na dwie fazy przemian: fazę analogową oraz digitalną, których konsekwencją, według autorki, jest rekonfiguracja wspomnianej tu komunikacji społecznej, a co z tego wynika, również kultury rozumianej holistycznie. Sama zaś digitalizacja widziana jest przez Hopfinger jako współczesny odpowiednik alfabetu fonetycznego, który wpłynął na przekształcenie kultury oralności w kulturę pisma i druku. Te wnioski skłaniają badaczkę do analizy dzisiejszej literatury pod kątem języka, jego relacji z językiem ogólnym oraz językiem Nowych Mediów – język naturalny bowiem uchodzi za podstawę kodu kulturowego – „umożliwia przekład intersemiotyczny, umożliwia uczestnikom kultury poruszanie się po różnych dziedzinach i zjawiskach"[10]. Te fragmenty *Literatury i mediów. Po 1989 roku* są swojego rodzaju apologią języka, „naukową pieśnią" na jego cześć. Jak stwierdza sama Hopfinger:

> Starałam się zwłaszcza w tym rozdziale, podkreślać konieczną, niezbywalną w życiu ludzi i w funkcjonowaniu kultury rolę języka. Język pozostaje w tym ujęciu wspólnym mianownikiem dla całego obszaru kultury, dla literatury i mediów, niezależnie od własnych przemian i od przekształceń całej kultury. Przemiany typu kultury sprzyjające innym niż *stricte* werbalne tekstom nie mogą zatem ograniczać metakulturowej funkcji języka.[11]

---

8 M. Hopfinger *Literatura i media*, s. 45.

9 Por. F. Braudel *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, Czytelnik, Warszawa 1971.

10 M. Hopfinger *Literatura i media*, s. 75.

11 Tamże, s. 91.

Na tym kończą się rozważania, będące teoretycznym wstępem do drugiej części publikacji o relacjach literatury i mediów. W niej natomiast skupia się Hopfinger na stworzeniu własnej typologii tekstów literackich właściwych obszarowi dzisiejszych mediów. Ten autorski katalog gatunków ma charakter propozycji porządkującej sposoby istnienia współczesnej literatury. Każdy podrozdział – literatura drukowana, literatura audialna, literatura elektroniczna – obfituje w przykłady reprezentacji literackich ilustrujących specyfikę funkcjonowania w obrębie danych nośników. Kontynuacją tych rozważań jest nakreślenie w ostatnim rozdziale książki paraleleli audiowizualnych – jak Hopfinger nazywa charakterystyczne analogie literackości w tekstach kultury nie będących literaturą *sensu stricto*. Autorka *Adaptacji filmowych utworów literackich* decyduje się w nim na omówienie takich struktur narracyjnych jak filmy autorskie, seriale telewizyjne i gry komputerowe. Wybór ten skłania jednak do postawienia pytania, dlaczego inne formy narracji zbliżone do opowiadania literackiego (także wchodzące w relacje z mediami zarówno analogowymi, jak i digitalnymi) zostały całkowicie pominięte lub jedynie cicho wspomniane (m.in. komiks – w tym powieść graficzna, literatura immersyjna, teksty liberackie, narratywizowana przestrzeń miejska). Również szkicowe, dość powierzchowne omówienie zagadnienia hipertekstu i hiperfikcji w kontekście literatury elektronicznej zdaje się potrzebować rozwinięcia – szczególnie w perspektywie zmian gatunkowych w obrębie literatury, za które odpowiadają serwisy społecznościowe, blogi, komunikatory internetowe czy generatory poezji.

Zebrane uwagi, koniec końców, nie umniejszają rangi wykładów Hopfinger składających się na *Literaturę i media. Po 1989 roku*. Krytyka zawarta w niniejszej recenzji przeplata się z podziwem dla erudycji i interdyscyplinarnej biegłości autorki, które jednocześnie nie zakłócają wnikliwej obserwacji oraz precyzji wywodu. Tym bardziej interesująca wydaje się ostatnia część o znamionach appendiksu do głównego tematu publikacji, dotycząca owych „paraleleli audiowizualnych". Stanowi ona niezwykle ciekawy zbiór analiz „najnowszych terytoriów" rozrastającego się królestwa tekstów, w którym wszak coraz ciężej wskazać prawowitego monarchę. Ufam, że wątki te nie zostaną przez Marylę Hopfinger porzucone i doczekają się stosownego, bogatego w detale rozwinięcia.

Michał WRÓBLEWSKI

Abstract

Michał WRÓBLEWSKI
University of Łódź

Literature, language and media

Review: Maryla Hopfinger *Literatura i media. Po 1989 roku* [Literature and media. After 1989], Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Interpretacje

Marek HENDRYKOWSKI

Anatomia bluesa. Studium z semiotyki kultury

Playin' jazz is talkin' from the heart.
William „Bunk" Johnson

Czy semiotyka nie czuje bluesa?

Przewrotne pytanie, choć całkiem na miejscu. Dziwne, ale przy całej swej nieograniczonej wręcz chłonności (by nie powiedzieć żarłoczności) semiotyka kultury jakoś niespecjalnie wiele uwagi poświęciła dotąd studiom nad semiotyką bluesa. Przeglądając obfitą skądinąd okołojazzową literaturę, nie natrafiłem na nic takiego, co przypominałoby analizę Borisa Eichenbauma *Jak jest uszyty „Płaszcz" Gogola*[1] albo słynny esej Romana Jakobsona i Claude'a Lévi-Straussa poświęcony w całości wierszowi Charles'a Baudelaire'a *Koty*[2]. Wyjaśnienie tego zagadkowego stanu rzeczy odkładam na później. W tym miejscu wypada najpierw przedstawić Czytelnikom bohatera poniższego studium. Jest nim legendarny dla dziejów muzyki jazzowej bluesowy standard *St. James Infirmary*, czyli – jak zwykli nazywać go w skrócie jego niezliczeni fani na całym świecie – *S.J.I.*

Gwoli uniknięcia ewentualnych nieporozumień: wybrałem ten utwór, czy raczej – zważywszy na stopień mojej fascynacji nim – on wybrał mnie, ze względu na

1 B. Eichenbaum *Jak jest zrobiony „Płaszcz" Gogola*, przeł. M. Czermińska, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Z. Saloni, PIW, Warszawa 1970.

2 R. Jakobson, C. Lévi-Strauss *„Koty" Baudelaire'a*, przeł. M. Żmigrodzka, w: *Sztuka interpretacji*, t. 1, wyb. i oprac. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław–Warszawa 1971.

jego absolutną wyjątkowość, nie zaś dlatego, że uważam go za modelowy przykład bluesa, kwintesencję gatunku i *pars pro toto* tej formy muzycznej. A jeśli już mowa o relacji *S.J.I.* do bluesowego songu jako gatunku, to nie wydaje mi się on specjalnie typowy czy charakterystyczny na tle innych. Wręcz przeciwnie, okazuje się pod wieloma względami wyjątkowy. Najmocniej przykuwa moją uwagę relacja między tym, co w nim standardowe, a tym, co niepowtarzalne.

Będąc bluesem – i to jakim! – *S.J.I.* wykracza bowiem swą ekspresją bardzo daleko poza granice bluesowego standardu, zaskakując badacza sposobem organizacji muzycznego materiału, najwyższą klasą artystyczną i niebywałą wręcz żywotnością, która sprawia, że po tylu dziesiątkach lat ciągłej eksploatacji nadal wszędzie go pełno. Mówiąc „wszędzie", mam na myśli nie tylko wielokrotne nagrania coraz to innych wybitnych wokalistów i instrumentalistów, ale także wideoklipy umieszczane w sieci i całkiem prozaiczne formy obecności, do których należy motyw z *S.J.I.* w funkcji dzwonka w telefonie komórkowym. Cokolwiek by o tym nie sądzić, to także jest miarą jego popularności.

Królewski standard

W dziejach muzyki jazzowej nie brak znanych standardów. Są ich dzisiaj setki, jeśli nie tysiące. Za *aristocratic standards* uznaje się elitarną przynależność tematu jazzowego do listy skomponowanych i wykonywanych przed rokiem 1920. Ale w tym przebogatym zbiorze istnieje klasa utworów o wyjątkowym znaczeniu, którym przysługuje miano standardu królewskiego. Tych ostatnich jest bardzo mało. Wspólnie tworzą coś w rodzaju matecznika jazzu. Należą do nich: *When All the Saints Go Marching In*, *St. Louis Blues*, *Alexander's Ragtime Band*, *High Society*, *Carless Love*, *Mamie's Blues*, *The Memphis Blues*, *Tiger Rag* i – *last but not least* – właśnie *St. James Infirmary*.

Nie jest to żadna muzealna kolekcja ani ludowy skansen jazzu. Standardy nie stanowią zamkniętej, raz na zawsze danej konfiguracji tematów, którym niegdyś nadano wyjątkową rangę. Oprócz tradycyjnych pojawiają się nowe, a pośród dawnych są takie, po które sięga się obecnie o wiele rzadziej niż po inne. Funkcja jednych i drugich pozostaje dokładnie ta sama. „Zagraj to jeszcze raz, Sam". Każdy standard „pragnie" być grany, śpiewany i odkrywany ciągle na nowo – zmieniając się w spirali nieustannego rozwoju. Tak było zawsze. Z dzisiejszej perspektywy kulturotwórcze oddziaływanie standardu jazzowego okazuje się równie doniosłe jak niegdyś.

Żyjemy w czasach, gdy sięgnięcie przez muzyka – nieważne w tym momencie czy wokalistę, czy instrumentalistę – po standard jazzowy samo przez się staje się wymownym aktem świadczącym o kulturze muzycznej wykonawcy. Nieustanny napór nowości każdego dnia wypłukuje ze współczesnej audiosfery to, co prawdziwie cenne. Nie chodzi tylko o rynkową ofertę nadawcy. W grę wchodzi również kwestia takich, a nie innych preferencji odbiorczych. Masowa wyobraźnia karmi się zgiełkiem coraz to nowych hitów. To one składają się na równie nudną, co mdłą

strawę muzycznego mainstreamu. Ze szkodą dla poziomu kulturalnego współczesnej audiosfery, globalny rynek *pop music* spycha na margines wszystko inne.

Na szczęście mamy do dyspozycji Internet. Być może, zabrzmi to nieco dziwnie, jednak – jeśli mowa o naprawdę szerokim obiegu społecznym – standardy jazzowe mają się dzisiaj najlepiej w sieci. Dzięki internautom i ich niestrudzonej aktywności można nie tylko posłuchać, ale i obejrzeć coś takiego, jak rewelacyjne wykonanie *St. James Infirmary Blues* zaśpiewane przez Caba Callowaya w odlotowej (i nie ma w tym określeniu ani trochę przesady) wersji *Królewny Śnieżki* z roku 1933. Tej fenomenalnej krótkometrażówce poświęcimy osobny fragment poniższych rozważań. Bez jej uwzględnienia trudno sobie bowiem wyobrazić jakikolwiek – nawet najbardziej syntetyczny i skrótowy – opis historii wykonań klasycznego standardu *early jazz-bluesa*, jakim jest *S.J.I.*

Najpierw jednak zajmiemy się wykonaniem, które dziesiątki lat temu wywindowało *St. James Infirmary Blues* na szczyty popularności, wprowadziło w masowy obieg mediów i uczyniło zeń powszechnie znany przebój światowego formatu, nadając temu utworowi niesamowicie sugestywny kształt i czyniąc z niego perłę muzyki jazzowej końca lat 20.

Louis Armstrong, czyli standard ustanowiony

Od jakiego momentu utwór jazzowy staje się standardem? Jaka jest jego funkcja kulturowa? Czy istnieje coś takiego jak prawykonanie standardu? Czy standard jazzowy ma swoją wersję kanoniczną? Czy wręcz przeciwnie, jest rzeczą całkiem niewłaściwą, gdyż wypaczającą sens tego zjawiska, mówienie o wzorcowym wykonaniu standardu jazzowego? Wreszcie, co łączy standard w jazzie z kulturą muzyczną i tradycją muzyki istniejącą poza jazzem? Innymi słowy, czy standard jazzowy może mieć własne, niejazzowe korzenie? Na wszystkie te pytania (i na wiele innych) odpowiada fascynująca historia *St. James Infirmary.*

Tym, który sprawił, że *S.J.I.* osiągnęło formę wokalno-muzyczną bliską doskonałości, był młody Louis Armstrong. Nie miał jeszcze trzydziestki, kiedy zaczął nagrywać pierwsze płyty z własnym zespołem Hot Five[3]. Szczęśliwym trafem możemy się o tym przekonać dzięki nagraniu płytowemu z roku 1928. *St. James Infirmary* w wykonaniu Louisa Armstronga and His Hot Five zostało nagrane w Nowym Jorku 12 grudnia 1928 roku dla wytwórni Odeon jako piąty utwór na płycie z serii Swing Music vol. 3. Wartość tego kapitalnego wykonania trudno doprawdy przecenić.

---

3 Była to fantastycznie dobrana i zestrojona z sobą grupa instrumentalistów. Jej pierwszy skład tworzyli: Mancy Carr, grający na banjo, Jimmy Strong (klarnet i saksofon tenorowy), puzonista Fred Robinson, perkusista Arthur „Zutty" Singleton oraz pianista Earl „Fatha" Hines. Przypominam ten legendarny skład, bo choć „Satchmo" w całej swej dalszej karierze bardzo starannie dobierał sobie muzyków, później już nigdy żaden z jego zespołów nie osiągnął takiej ekspresji i takiego mistrzostwa w sztuce grania jazzu, jaką demonstrują Louis Armstrong and His Hot Five.

Pierwszą rzeczą, która uderza słuchacza, jest niezwykle krótki czas trwania utworu, wynoszący zaledwie 3 minuty i 15 sekund. Louis Armstrong jako aranżer i wykonawca zrobił wszystko, co w jego mocy, by maksymalnie zagęścić swój utwór. Podobnie jak w przypadku rozdzierającej serce słuchacza *Carless Love*, nagranej trzy lata wcześniej przez Bessie Smith (czas trwania songu to 3 minuty 26 sekund), mamy tu arcydzieło złotej ery jazzu i bluesa[4], którego konstrukcja doskonale realizuje zasadę: minimum materiału, maksimum muzycznego wyrazu[5].

W wykonaniu Louisa Armstronga partie wokalne i partie instrumentalne współistnieją i ścierają się z sobą w ciągłym napięciu słowa i bezsłowności. Całość składa się z dwóch zwrotek i refrenu. Została skonstruowana w taki sposób, aby środkowa partia śpiewana przez Satchmo znalazła się w ramie dwóch innych, instrumentalnych. Ekwiwalencja, jaka łączy obie strofy, polega na prostym przeciwstawieniu opisu śmierci, która się dokonała, i śmierci, która kiedyś nastąpi. Tą, która leży zimna i martwa na białym łóżku w St. James Infirmary, jest ukochana bohatera. Tym, który kiedyś umrze – plastycznie opisując dla nas własną śmierć i szczegóły własnego pogrzebu – jest sam bohater.

W swoim wykonaniu z roku 1928 Louis Armstrong usunął wszelkie relatywizujące wokalną opowieść formy pośrednie (skądinąd obecne w innych wersjach *S.J.I.*) i postawił na lirykę osobistą. Tak samo postąpił w późniejszych granych i śpiewanych przez siebie dłuższych wersjach *St. James Infirmary*. Dwie najbardziej cenione z nich to: utrzymana w wolniejszym tempie bluesowa elegia z 1947 roku (The Complete Town Hall Concert) oraz blisko pięciominutowa wersja z roku 1959 nagrana z The All Stars. Choć się między sobą różnią, generalna zasada konstrukcyjna każdej z nich pozostaje ta sama.

Solowy fragment wokalny niesie z sobą wstrząsające wyznanie człowieka porażonego śmiercią. Jego bezpośrednio skierowany do nas monolog liryczny zestawia odejście ukochanej z jego własnym. Młody mężczyzna szczegół po szczególe opisuje z detalami własną śmierć i pogrzeb. Mowa uczuć odsyła słuchacza wprost do doświadczeń duchowych i przeżyć bohatera. Lapidarna zwięzłość i rygorystyczna organizacja materiału językowego sprawiają, że poza ich prezentacją nie liczy się w tej pieśni nic innego. Efektem tych zabiegów staje się niezwykle poruszający *spiritual blues*, harmonijnie łączący urzekającą prostotę swego ukształtowania z głębią wyrazu.

Niewiele jest utworów, które w sposób równie doskonały realizują poetykę bluesa, oczarowując słuchacza najczystszą poezją, a mówią o stracie ukochanej osoby, cierpieniu, niesprawiedliwości, biedzie, krzywdzie, nieszczęściu, braku nadziei i śmierci. Tak funkcjonuje nie najlepszy ze światów, ukazany w zwierciadle tego

---

4 We wspomnianym klasycznym nagraniu *Careless Love* z roku 1925 królowej bluesa towarzyszyli: Louis Armstrong na kornecie, Charlie Green na puzonie i Fred Longhow na pianinie.

5 Szerzej na ten temat zob. M. Hendrykowski *Sztuka krótkiego metrażu*, Ars Nova, Poznań 1998.

bluesa. Kiedy Louis Armstrong nagrywa płytę z *S.J.I.* jest już po premierze *Opery za trzy gorsze* według libretta Bertolta Brechta z muzyką Kurta Weilla, która została wystawiona po raz pierwszy w berlińskim Theater am Schiffbauerdamm 31 sierpnia 1928. Aura songów przypomina poniekąd *S.J.I.*, z tą zasadniczą różnicą, że *Zeitoper* Brechta/Weilla stanowi kwintesencję epickości XX-wiecznego dramatu, podczas gdy Armstrong w swej interpretacji *St. James Infirmary Blues* konsekwentnie eliminuje aspekt epicki na rzecz liryki.

Wydawać by się mogło, że *S.J.I.* jako standard ustanowiony przez wielkiego artystę jazzu pozostanie już na zawsze utworem granym i śpiewanym w ten właśnie sposób. Wykonując go z niebywałym mistrzostwem i nadając mu określony wyraz i głębszy sens, Armstrong zawiesił poprzeczkę bardzo wysoko. Tymczasem mija ledwie kilka miesięcy i *St. James Infirmary Blues* w odmienionej prawie nie do poznania, nowej wersji zmienia się w pospolicie brzmiący kawałek, w niczym nieprzypominający swej niedawno osiągniętej wielkości.

Patent Millsa

Na przełomie roku 1928 i 1929, dzięki rewelacyjnemu wykonaniu przez Louisa Armstronga i jego zespół, *St. James Infirmary Blues* staje się standardem ustanowionym. Nie komu innemu jak właśnie „Satchmo" zawdzięcza on swój artystyczny szlif. To Armstrongowi przypada wielka zasługa wydobycia go z nowoorleańskiej lokalności i ponownego odkrycia dla uniwersum współczesnej kultury. Armstrong sprawił, że śpiewana dotąd jedynie na amerykańskim Południu ludowa piosenka, należąca do afroamerykańskiego folkloru Delty, zyskała nagle ogromną popularność jako szlagier płytowy.

Wkrótce potem wydarzyło się jednak coś, co wymaga od nas oddzielnej refleksji: jazzowy standard *S.J.I.* został opatentowany. No, może niedosłownie i nie do końca, ale w każdym razie w amerykańskim światku muzycznym znalazł się ktoś, kto postanowił nieźle zarobić na popularnym nowoorleańskim folksongu, pieczętując go własnym copyrightem. Jak to możliwe, spyta ktoś. Przecież grano go przedtem i śpiewano niezliczoną ilość razy. Pozostawał bezimienny, należąc do wszystkich. Tak, ale owo nieprzebrane bogactwo tworzone z reguły przez ludzi niepiśmiennych, którzy nosili je w swej pamięci, lecz nie potrafili go zapisać, pozostawało przez dziesiątki lat materiałem niechronionym. Anonimowość nie tylko tego, ale także wielu innych jemu podobnych utworów sprawiała, że wielokrotnie później czerpali z nich zyski nie ci, którzy je stworzyli. W roku 1929 nowojorski producent muzyczny i tekściarz Irving Mills działający pod pseudonimem artystycznym Joe Primrose zarejestrował jako dzieło własnego autorstwa[6] tekst zatytułowany *St. James Infirmary*.

---

6 Irving Mills nie był pierwszym, który wpadł na ten pomysł. Kilka lat wcześniej w Nowym Jorku ukazała się w formie książkowej antologia bluesa opracowana przez zbieracza utworów tego gatunku, „amerykańskiego Oskara Kolberga", Williama C. Handy'ego, nazywanego całkiem niesłusznie „ojcem amerykańskiego

Już na pierwszy rzut oka widać, że tekst w wersji Millsa różni się znacznie od tekstu śpiewanego przez Armstronga. Spostrzeżenie to dotyczy zarówno rozmaitych szczegółów stylistycznych, jak i przede wszystkim dużo bardziej rozbudowanej kilkuzwrotkowej kompozycji całości. Nie koniec na tym. Przygotowując ową aneksję, przedsiębiorczy Mills zaplanował ofensywę na wielu frontach. Równocześnie bowiem prowadzona przez niego firma wydała album nutowy pod tym samym tytułem, zawierający aranżację *S.J.I.* na orkiestrę. Autorstwo wspomnianej aranżacji przypisuje się mistrzowi gry na banjo Fredowi Van Epsowi. Tak czy inaczej, cel całej operacji był ewidentnie komercyjny.

Zanim jednak ktoś surowo osądzi postępek Millsa[7], dobrze jest dokładniej poznać fakty. Otóż, jak to zwykle bywa w podobnych przypadkach, wiele zależy od sposobu interpretacji. Przedsiębiorczy producent nie podszył się bowiem pod autorstwo samego utworu. Zarejestrował jedynie sporządzoną przez siebie wersję: własne opracowanie słów tekstu oraz zamówioną u Van Epsa aranżację orkiestrową; *nota bene* nie bluesa, jak można się było spodziewać, tylko fokstrota! *S.J.I.* stało się więc w swym nowym wcieleniu nie bluesowym songiem, lecz rozrywkowym utworem do tańca.

Rzutka konkurencja nie pozostała w tyle i błyskawicznie zareagowała na tę inicjatywę, publikując nową wersję *S.J.I.* pod tytułem *Gambler's Song (St. James Infirmary)*. Bezprawne, zdaniem prawników Millsa, użycie tytułu *St. James Infirmary* natychmiast stało się kością niezgody między rywalizującymi ze sobą producentami. Nie to jednak było najważniejsze, jeśli przyjrzeć się skutkom tej operacji. Semiotyk kultury zauważy natychmiast, że zabieg Millsa w gruncie rzeczy był ingerencją w kod genetyczny *S.J.I.* godzącą w głęboki sens, jaki zawiera w sobie ta bluesowa pieśń. Z prowokacyjną śmiałością dotykający tematu ludzkiego nieszczęścia, lekkomyślnego zejścia na złą drogę, występnego życia i jego fatalnych skutków, „grzeszny" blues w wyniku nowej aranżacji zmienił się w grzeczny kawałek do tańca.

Spory o copyright w niczym nie przeszkodziły kolejnym wykonawcom. Mechaniczny jak z szafy grającej – i, co tu dużo rozprawiać, absolutnie nietrafiony względem ducha *S.J.I.* – fokstrot nie przyjął się, na powrót ustępując miejsca muzyce jazzowej i bluesowi. Nie stało się to jednak od razu. W latach 1930-1931 swoje dansingowe wykonania utworu zaprezentowali jeszcze: Joe „King" Oliver (wersja jazzbandowa, 1930) oraz Jack Teagarden (na zamówienie nowojorskiej wytwórni płytowej Mills Music, której właścicielem był wspomniany wcześniej Irving Mills, 1930).

---

bluesa". Ten skądinąd wielce zasłużony dla historii muzyki amerykańskiego Południa nauczyciel muzyki, kolekcjoner i lider orkiestry firmował własnym nazwiskiem zbiór kilkudziesięciu utworów bluesowych. Zob. W.C. Handy *Blues: An Anthology – Complete Words and Music of 53 Great Songs*, New York 1926.

7 Kilka lat przed Irvingiem Millsem, w roku 1925, kompozytor i bandleader Phil Baxter opublikował wraz z Carlem Moore'em partyturę zatytułowaną *St. James Infirmary (Gambler's Blues)*, nie zabiegając jednak o prawa autorskie do tego utworu.

Interpretacje

Kurs zmienił dopiero podążający śladami Armstronga Cab Calloway (1931). Można tu mówić o ponownym odkryciu skarbu early jazz-bluesa, jakim jest *S.J.I.* Równie zauroczony nim jak Armstrong, Calloway nadał mu nowy szlif. W jego aranżacji *St. James Infirmary* na powrót stała się bluesem, odsłaniając swój wielki potencjał artystyczny – jako dzieło sztuki jazzowej. Nowe wykonanie z roku 1931 miało się okazać wydarzeniem doniosłym w dalszych dziejach królewskiego standardu.

Cab Calloway śpiewa dla Betty Boop

Parodia znanej baśni nakręcona przez braci Fleischerów uchodzi za późniejszą od *Królewny Śnieżki* Walta Disneya. Tymczasem jest od niej całe cztery lata starsza i o niebo bardziej atrakcyjna, bo frywolna pod względem obyczajowym. Jej ekranowy tytuł brzmiał: *Betty Boop in Snow-White* (1933), całość trwa siedem minut. Rolę producenta kreskówki pełnił Max Fleischer, reżyserował Dave Fleischer, twórcą animacji był stały współpracownik braci, mistrz nad mistrzami, Roland C. Crandall. Bracia Fleischerowie wpadli na pomysł, aby w kulminacyjnej scenie niedoszłego pogrzebu bohaterki w grocie siedmiu krasnoludków wykorzystać właśnie *St. James Infirmary*, angażując jako wykonawcę (wokalistę i tancerza), aranżera i dyrygenta, młodego Caba Callowaya.

Zanim zajmiemy się analizą znakomitego numeru z jego udziałem, słów kilka o samym filmie. W tytułową Snow-White z perwersyjnym wdziękiem wcieliła się na ekranie emanująca sex appealem prowokatorka Betty Boop. Już samo połączenie dwóch tak odmiennych postaci w jedną stanowiło wyzwanie. Niczym jej równie prowokacyjna konkurentka Mae West, Betty Boop w roli Królewny Śnieżki z upodobaniem gra tutaj na nerwach stróżom moralności. Grzeszna niewinność i niewinna zmysłowość tej postaci zwróciły uwagę oburzonych cenzorów, choć w czołówce filmu widnieje napis: „Passed by The National Board of Review".

Z formalnoprawnego punktu widzenia uczyniono wszystko, aby uniknąć kłopotów z cenzurą. A jednak figlarna Betty Boop wpadła w tarapaty. I nic dziwnego, bowiem Fleischerowska *Snow-White* była zdecydowanie *Królewną Śnieżką* dla dorosłych, co miało jej przysporzyć niemałych problemów w drodze na ekrany kin zarówno w Ameryce, jak i na świecie[8]. Z tego też względu ów niekwestionowany majstersztyk filmu rysunkowego ery wczesnodźwiękowej pozostawał przez wiele następnych lat znany jedynie wąskiemu gronu koneserów sztuki animacji filmowej.

Premiera *Snow-White* odbyła się 31 marca 1933, na moment przed wprowadzeniem w życie Kodeksu Produkcyjnego Haysa. To właśnie w tym filmie Fleischer wpadł na pomysł klipu, w którym KoKo the Clown wykonuje *St. James Infirmary*

---

8 Nie był to pierwszy przypadek problemów z cenzurą wywołanych rzekomą niemoralnością tego utworu, który już wcześniej niepokoił stróżów ładu moralnego. Wiadomo skądinąd, że kłopoty z emisją w niektórych amerykańskich stacjach radiowych swego nagrania *St. James Infirmary* z 1928 roku miał także Louis Armstrong.

w trakcie groteskowej ceremonii pogrzebowej Śnieżki. Pomysł był zaiste przewrotny. Na ekranie KoKo śpiewa *S.J.I.* przenikliwym głosem Caba Callowaya, wykonując jednocześnie taneczną parodię jego słynnych powłóczystych kroków i wygibów. Dzięki musicalowej polifonii sztuk miniaturowa całość należy do największych osiągnięć poetyki kina wczesnodźwiękowego.

Popisy taneczne popularnego klowna nie byłyby możliwe bez użycia rotoskopii: metody animacji, która polega na rysunkowym przetransponowaniu powiększonych fragmentów fotografii filmowej na celuloid i ponownym sfotografowaniu klatka po klatce animowanych postaci wkomponowanych w przestrzenną dekorację. To pozwoliło realizatorom nie tylko uruchomić drugi plan akcji, ale także zapanować choreograficznie nad każdą z ekranowych postaci i nad wszelkimi detalami bez utraty ich właściwego rytmu. Efekt filmowy wypadł imponująco: zarówno dzięki kapitalnemu wykonaniu bluesa przez Callowaya z akompaniamentem jego własnej orkiestry jazzowej, jak i ze względu na finezyjnie zainscenizowany udział elementów tła wywołujących złudzenie trzeciego wymiaru.

Najpierw na ekranie pojawia się rozmawiająca ze swym zwierciadłem Zła Królowa, którą odwiedza seksowna pasierbica. Następnie widzimy scenę, w której śliczna Betty Boop zostaje skazana na śmierć przez okrutną macochę – zazdrosną właścicielkę magicznego lustra. Tymi, którzy mają wykonać egzekucję, okazują się KoKo i Bimbo, obaj zakuci w rycerskie hełmy i zbroje. Przywiązana do drzewa na mrozie królewna błaga o ratunek. Zostaje ocalona, gdy wolność przywraca jej litościwe drzewo, do którego została przywiązana. Toczy się i koziołkuje po ośnieżonym zboczu, aż wpada prosto do groty Siedmiu Krasnoludków, pogrążona we śnie wewnątrz lodowego sarkofagu. *St. James Infirmary Blues* śpiewany przez klowna KoKo rozbrzmiewa w momencie, gdy w grocie pojawia się Zła Królowa, by osobiście sprawdzić wykonanie rozkazu.

Półtoraminutową parodię pogrzebu Śnieżki wypełniają iście surrealistyczne pomysły Fleischera i Crandalla. Na pierwszym planie oglądamy kuriozalną ceremonię pogrzebową, która staje się pełnym wigoru hymnem na cześć życia. Posępny song zaczyna śpiewać KoKo, ale starucha zamienia go swym zwierciadłem w animowaną karykaturę Caba Callowaya i odtąd to on tańczy i śpiewa *S.J.I.* w asyście Bimbo. Nieboszczka Betty Boop na wieki zahibernowana w swej przezroczystej lodowej trumnie niesionej przez siedmiu krasnoludków nie tylko nadal żyje, ale smacznie śpi w czarnej sukience mini, eleganckich bucikach i z głową na poduszce, od czasu do czasu trzepocząc rzęsami i przewracając się we śnie na bok.

Jak nietrudno się domyślić, cała opowieść zmierza wprost do finałowego happy endu, w którym KoKo, Bimbo i Betty, pozbywszy się swej zamienionej w poczwarę prześladowczyni, tańczą radośnie we troje trzymając się za ręce. Mistrzostwo autorów objawia się też w drugim planie kreskówki, w której ogromną rolę odgrywa aktywne tło. To w nim dochodzi do głosu świat przedstawiony *St. James Infirmary Blues*. Tworzy go mroczny fresk ukazujący jaskinię występku i hazardu.

Oprócz monstrualnych postaci, znaczącą rolę odgrywają w tym entourage'u rekwizyty. Przesuwające się jeden po drugim obrazy przybierają formę szyderczej

karykatury. Na zewnątrz stoi elegancki automobil z martwym kierowcą za kółkiem i martwym portierem zapraszającym do wejścia z napisem „GO". Grotę pod szyldem „Seven Dwarfs Mistery Cave" zaludniają bywalcy tego przybytku: bonzowie podziemia, hazardziści, szulerzy, typy spod ciemnej gwiazdy, utracjusze i pijacy. Na kontuarze baru (wszak mamy prohibicję!) stoi wielkie naczynie z napisem „MILK". Krowa-pianistka zamarła na wieki z dłońmi uniesionymi w powietrzu nad klawiaturą. W grocie uciech widać: broń, płaszcze w szatni, kapelusze i cylindry na głowach gości, czaszki, szkielety, kieszonkowy zegarek, sztony do gry i pliki banknotów na stołach.

Oglądamy rzeczywistość, z której wyciekło życie: świat w stanie całkowitego rozpadu. Niesamowity obraz, którego nie powstydziłby się Georg Grosz. Panoramująca kamera pokazuje upiorną galerię kościotrupów siedzących przy stołach do kart i na stołkach barowych, zastygłych na zawsze z cygarem w zębach lub rewolwerem w dłoni – w bezruchu przywodzącym na myśl krajobraz Pompei z jej mieszkańcami, których zaskoczył straszliwy kataklizm. Jeden z nich trzyma w martwym ręku pięć asów!

Sekwencja *S.J.I.* w *Królewnie Śnieżce* trwa zaledwie jedną minutę i czterdzieści sekund, czyli o połowę krócej niż w wersji Armstronga. Niezmiernie sugestywna interpretacja Caba Callowaya wydaje się podobna do tamtego wykonania, jednak mocno się od niego różni. Jej podstawą jest wisielczy humor. Całość doskonale koresponduje z posępną aurą wielkiego kryzysu i rozpadu społeczeństwa. Ostinatowa wersja Armstronga nie zawiera żadnych akcentów satyrycznych. Inaczej niż wykonanie Callowaya, który śpiewa i tańczy w sposób groteskowy i przerysowany.

Uderza drapieżność przedstawionej wizji świata. *St. James Infirmary*, nie przestając być bluesem, wchłania w siebie inspirację songami z *Opery za trzy grosze*. Dzięki przemyślnemu skumulowaniu energii filmowych efektów animowana miniatura osiąga niezwykłą dynamikę audiowizualnego kształtu. Mimo znacznych różnic interpretacyjnych, oba wykonania łączy ze sobą to, iż każde z nich po swojemu wydobywa wielki potencjał artystyczny *S.J.I.*

Nie tylko Nowy Orlean

Co takiego jest w tej niezwykłej balladzie, że jest wciąż odkrywana na nowo? Dlaczego sięgało po nią tylu największych z największych? Co wyróżnia ją spośród innych, bardziej może melodyjnych, witalnych, pogodnych, dających większą swobodę improwizacji? Wrażenie, jakie *S.J.I.* wywołuje na słuchaczach, wydaje się mieć swoje źródło w autentyczności opowiadanego w niej zdarzenia. To się musiało wydarzyć naprawdę – myślimy. Ktoś, kto o tym tak przejmująco śpiewa, coś takiego kiedyś przeżył – zakładamy. I dlatego wyobraźnia słuchacza, głęboko poruszona emocjonalnym wydźwiękiem tej opowieści, skłonna jest odnosić ją do przeżyć bezwzględnie prawdziwych. Prawdziwych, czyli realnych, poświadczonych czyimś przeżyciem, mających swoje źródło w rzeczywistości, a nie w wybujałej fantazji tekściarza. Jest to myśl kusząca i zarazem zwodnicza, za którą stoi jedynie

siła artystycznej sugestii autora piosenki oraz jej wykonawcy. Czy naprawdę nic więcej?

Na mapie Nowego Orleanu, nawet takiej sprzed stu i więcej lat, próżno szukać St. James Infirmary. Nie ma i nie było takiego szpitala. Dziwne, bo przecież to miejsce, o którym nie tylko się śpiewa, ale także wyróżnia jego imię w samym tytule. Czy mamy zatem do czynienia z całkowitym zmyśleniem? Czyżby w grę wchodziła wyłącznie legenda i nigdy nie było tej nowoorleańskiej lecznicy dla ubogich, działającej dawno temu pod wezwaniem św. Jakuba w tym właśnie mieście? Otóż rzeczywiście, nigdy jej w Nowym Orleanie nie było, i trop ten okazuje się prowadzić donikąd.

Pozostawmy zatem na uboczu kwestię udziału zewnętrznej rzeczywistości w świecie przedstawionym *St. James Infirmary*. O wiele ważniejsze od takich czy innych realnych umocowań jest bowiem symboliczne wyobrażenie zapisane w pamięci kulturowej tej pieśni. Rzeczywistość nie pozostawia nawet najmniejszej wątpliwości co do tego, że mieszkańcy Nowego Orleanu traktowali i nadal traktują *St. James Infirmary* jako integralną cząstkę ich własnego dziedzictwa kulturowego. Uważali ją za własną w stopniu nie mniejszym od tego, w jakim – *toutes proportions gardées* – Podhalanie bez cienia wahania uważają stylizowaną Tetmajerowską śpiewkę *W murowanej piwnicy* za wytwór rdzennie góralski i odwiecznie „swój".

Respektując właściwe proporcje, należy pamiętać o różnicy dzielącej dwa kierunki kulturowego przemieszczenia. Góralska przyśpiewka o tańcujących zbójnikach weszła do folkloru. Całkiem przeciwnie niż blues *S.J.I.*, który się z niego wyemancypował, wchodząc do obiegu artystycznego. To samo można powiedzieć o nader kunsztownych stylizacjach songów z *Opery za trzy grosze*. Weill podczas ich tworzenia czerpał pełnymi garściami z bluesa i jazzu. Ale *Opera za trzy grosze*, czerpiąc inspirację i dynamikę z gatunków „niższych", typowych dla ulicznego folkloru, przenosi je na wyższe piętro i wprowadza ich elementy do kultury wysokiego obiegu.

Songi Brechta i Weilla w sposób niezwykle nośny i twórczy nawiązywały do klasyki ballady ulicznej, pokazując przy tym grozę ludzkiej biedy i społecznego ubóstwa. Nieprzypadkowo jednym z głównych bohaterów *Opery za trzy grosze* jest niejaki Peachum, potężny i niebezpieczny przywódca gangsterskiego podziemia, ironicznie zwany „królem żebraków". Aspekt epicki tej sztuki nie wynika jednak z samej fabuły, lecz z drapieżnej wizji źle urządzonego świata, który scena po scenie przenika – typowe dla gatunku *Zeitoper* – wyostrzone, na wskroś krytyczne spojrzenie na współczesną rzeczywistość.

Poetyka bluesowego songu została tu ewidentnie zaprzęgnięta w służbę antykapitalistycznej ideologii. Wyśpiewana krzywda nędzarza i lament poniżonego człowieka przeplatają się w tych posępnych pieśniach z kultem siły i groźną fascynacją złem. Gniew i bunt przeciw triumfowi bezprawia i niesprawiedliwości łączy się z uległością i lękiem wobec brutalnej przemocy. Nadzieja na lepsze jutro okazuje się niczym więcej jak zbiorowym złudzeniem, które podstępnie wykorzystują dla własnych celów cyniczni hochsztaplerzy i mordercy, dążący wszelkimi metodami do zdobycia totalnej władzy nad bezwolną resztą.

Zwróćmy uwagę, że wszystko to pojawiło się w kulturze światowej niemal jednocześnie, w ciągu zaledwie kilku lat. Louis Armstrong, a po nim Cab Calloway sprawili, że *St. James Infirmary Blues* zyskał niebywale szeroki obieg (płytowy i filmowy). Nie zagubili jednak w swoich interpretacjach folkowych korzeni tej wspaniałej pieśni, podczas gdy dla Brechta i Weilla ważna była przede wszystkim ekspresja ulicy i wielkomiejskość przypisana wcześniej temu gatunkowi muzycznemu.

Powinowactwo funkcjonalne *S.J.I.* z *Operą za trzy grosze* dotyczące społecznego awansu bluesa w kulturze XX wieku obejmuje swym zakresem nie tylko samą sztukę teatralną, lecz również jej filmową adaptację w reżyserii Georga Wilhelma Pabsta, która weszła na ekrany w roku 1931, a ponadto niesłusznie zapomniany dzisiaj film Kinga Vidora *Dusze czarnych* (*Hallelujah!*, 1929), który z kolei eksponuje plantacyjno-rustykalny kontekst muzyki bluesowej i śpiewów amerykańskiego Południa.

Powrócimy jeszcze do tego intrygującego wątku w toku dalszych rozważań. W tym miejscu najważniejsze jest dla nas stwierdzenie, iż standard jazzowy może funkcjonować na bardzo wiele różnych sposobów, niekiedy wzajemnie się wykluczających. Nowy status i nowa funkcja danego materiału nie są w żaden sposób zdeterminowane przez poprzednie. Oznaczają nawiązanie, a nie obowiązujący wzorzec, nie zmuszają do naśladownictwa. Nie muszą też oznaczać odcięcia od jego wcześniejszych źródeł i kulturowych kontekstów.

Opowiadam się tutaj za otwartym, holistycznym rozumieniem kulturotwórczej funkcji standardu. Serią jego wykonań rządzi całkowita przypadkowość. Nie sposób przewidzieć jego kolejnych metamorfoz, ani dowieść „prawidłowego" charakteru którejkowiek z nich, wnioskując o tym zjawisku na podstawie właściwości jego elementów. Jako fenomen kultury standard jazzowy istnieje nie w jednym, lecz w kilku naraz wymiarach. Posiada on swoje wczoraj, dziś, jutro i zawsze. W jego materiale (muzycznym, literackim, tematycznym etc.) nie ma jednej, z góry danej dyspozycji wykonawczej[9]. Co więcej, w tym samym czasie mogą się pojawić bardzo różne i konkurencyjne wykonania. Wszystkie one składają się na zbiorową pamięć standardu, nadając mu określone znaczenie i rangę w systemie kultury.

Standard jest zadaniem szczególnego typu. W zależności od tego, kto się go podejmuje, zadanie to może zostać wykonane w sposób pełen inwencji (a więc operujący głęboko) lub banalny (sięgający płytko). Standardy królewskie, takie jak *St. James Infirmary Blues*, cechuje niezwykła pojemność dyspozycji wykonawczej. Czas pokazał, iż kryją one w sobie bardzo szerokie (pytanie, czy niewyczerpane) pole twórczego manewru. Innymi słowy, można je zaaranżować, zaśpiewać i zagrać na bardzo wiele sposobów, odkrywając za każdym razem coś, czego nie odkryli poprzednicy.

Warianty takiego utworu mogą sięgać bardzo głęboko. Nie ogranicza ich jedna ścieżka ruchu ani też tylko jeden styl wykonawczy czy klucz interpretacji. Chodzi

9 Por. J. Ziomek *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, w: tegoż *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, PWN, Warszawa 1980.

o to, by zagrać go pięknie, w sposób jak najbardziej poruszający. Dzięki szczególnej pojemności struktury muzycznej i otwartości na coraz nowsze wykonania standardy królewskie zachowują zdolność wielostronnego rozwoju i rozgałęziania się. Właśnie ta nadzwyczajna operacyjna mobilność sprawia, że – w pojedynkę i jako wyposażony w specyficzne właściwości zbiór – posiadają szczególną wartość dla rozwoju muzyki jazzowej.

W długim trwaniu

Stulecie w jazzie jako dziedzinie twórczości to dystans bardzo odległy i coraz bardziej szacowny. A cóż dopiero okres sięgający poza ostatnią ćwierć XIX wieku. W praktyce mówimy tutaj o pierwotnych, to jest wywodzących się kulturowo z obszaru Delty, źródłach jego tradycji, której integralną cząstką pozostaje *S.J.I.* Zagłębiając się w studia nad przeszłością tego fascynującego utworu, miałem świadomość, iż będzie to nader pouczająca wyprawa. Moimi przewodnikami po fascynującym *curriculum vitae* królewskiego standardu stali się dwaj wytrawni znawcy historii bluesa i dziejów Nowego Orleanu, autorzy fundamentalnych opracowań na ten temat: Robert W. Harwood[10] i Rob Walker[11].

Ruszając w tę podróż do źródeł, wiedziałem, rzecz oczywista, że *St. James Infirmary* należy do standardów jazzowych z długą historią. Nie przypuszczałem jednak, że dzieje tej folkowej ballady są starsze niż jazz nowoorleański i sięgają XVIII wieku. A korzenie jej tytułu, czyli przywołana w nim infirmeria pod wezwaniem św. Jakuba, sięgają jeszcze ponad dwa stulecia wcześniej, do XVI-wiecznego Londynu. Król Henryk VIII, potrzebując miejsca pod budowę kolejnego pałacu, nakazał w roku 1532 zburzyć St. James Infirmary, czyli lecznicę dla ubogich, w której leczono chorych na trąd. Nie ma więc szpitala św. Jakuba nie tylko w Nowym Orleanie, ale nawet w Londynie. Jego istnienie zostało jednak zapisane w ludowej pieśni, która przetrwała stulecia, współtworząc dzisiaj folkowy kanon anglosaskiej kultury muzycznej po obu stronach Atlantyku. Tyle na temat genezy, pora zająć się ponownie funkcją kulturową.

Standard jazzowy żyje pamięcią siebie samego, wspomnieniem własnej pełni, a równocześnie jest strukturą w zalążku: podatną na rozwój i otwartą na nowe wykonania. Ta podwójna natura wyróżnia go spośród wszelkich innych kategorii utworów muzycznych.

Nie sposób mówić o jednej gotowej wersji danego standardu. Liczy się ich seria i związana z nią dynamika przemiany. W sposób wręcz modelowy widać to na przykładzie analizy porównawczej kolejnych wariantów (wersji) tekstu *St. James*

10 R.W. Harwood *I Went Down To St. James Infirmary*, Harland Press, Kitchener, Ont. 2008.

11 R. Walker *Letters From New Orleans*, Garrett County Press, New Orleans 2005; tegoż *I Went Down To St. James Infirmary* blog; journal.robwalker.net. Zob. również M. Shedd *Bluesman Booker and the History of the St. James Infirmary Blues*, www.nodepression.com, March 24, 2011. Zobacz ponadto klasyczną w literaturze przedmiotu książkę R. Blesha *Shining Trumpets: A History of Jazz*, Alfred A. Knopf, New York 1946.

Infirmary. Gros z nich to wersje bezimienne, stworzone nie wiadomo kiedy i w jakim miejscu przez anonimowych wykonawców. Tekst *S.J.I.* z pewnością nie poddaje się jakimkolwiek rygorom kanonicznej edycji *no varietur*. Wszystko jest w nim tymczasowe i wymienne. Słowa co rusz się zmieniają, niosąc z sobą różną treść; włącznie z prehistorią, jaką stanowi dla tego dawnego bluesa, śpiewanego niemal od zawsze na amerykańskim Południu, XVIII-wieczna angielska ballada *The Unfortunate Rake* (względnie *Lad*), skądinąd także posiadająca własne wersje[12].

Rysuje się tutaj interesująca paralela. *St. James Infirmary Gambler's Blues* tak się ma do XVIII-wiecznej ballady *The Unfortunate Rake*, jak *Opera za trzy grosze* Brechta i Weilla do *Opery żebraczej* Johna Gaya z muzyką niemieckiego kompozytora Johanna Pepusha (1728). Zauważalne powinowactwo, które je łączy, odczytywane bywa zazwyczaj w kluczu genetycznym. Podczas gdy prawdziwie nośne okazuje się co innego niż dyskusyjny skądinąd aspekt „wpływologiczny". Związek między nimi opiera się na zasadzie homologii struktur wynikającej z przeniesienia i twórczego zaadaptowania dawnej formy w nowym wykonaniu.

Utwór będący standardem nieustannie się zmienia, ulegając ciągłym przekształceniom i adaptacjom. Każda z jego kolejnych wersji inaczej i po swojemu rozwija wyjściowy temat. Różnice między jedną a drugą w niektórych przypadkach są drobne, w innych zasadnicze. Jak na przykład ta, że w przywołanej balladzie bohaterem smutnej historii jest młody żołnierz (stąd jej alternatywny tytuł *The Man Cut Down in His Prime*), a w songu *St. James Infirmary* – młodziutka dziewczyna (stąd tytuł *The Young Girl Cut Down in Her Prime*), którą kochanek znajduje martwą w szpitalu. W niektórych wersjach bohaterem jest lekkomyślny żołnierz zarażony kiłą, a w jeszcze innych – *bad girl* umierająca w szpitalu dla biedoty jako ofiara własnego występku i grzesznego żywota.

Dreszcz metafizyczny

Może się komuś wydać nieco dziwne, że przeżycie metafizyczne staje się w tym studium przedmiotem analizy semiotycznej. Dziwne, tym bardziej iż u jego źródeł leży doświadczenie czegoś niewyrażalnego. Uzasadnienie jest jednak proste: tajemnica, z jaką mamy do czynienia w dziele artystycznym, każdorazowo okazuje się komunikatem tak czy inaczej ewokowanym środkami ekspresji danej sztuki. Gorycz istnienia, niewysłowiony ból, pragnienie, pożądanie, poczucie krzywdy, cierpienie, samotność, rozpacz dostarczają muzyce bluesowej naturalnej pożywki emocjonalnej.

Tym, co wprawia słuchacza w zdumienie w *St. James Infirmary*, okazuje się celowo wywołane napięcie między sferą doczesnego *concretum* i sferą niepojętego *abstractum*. Wyrażając się bardziej precyzyjnie, w kategoriach poetyki komunikatów artystycznych, rzec można, iż w grę wchodzi tu – zaprojektowana subtelnie

12 K.S. Goldstein *The Unfortunate Rake: A Study in the Evolution of a Ballad*, Folkways, New York 1960.

i z wielkim wyczuciem każdego szczegółu – relacja zachodząca w strukturze tego utworu pomiędzy szeregiem metonimicznym a szeregiem metaforycznym. Całość została bowiem zbudowana na zasadzie *coincidentia oppositorum*, zbieżności przeciwieństw. Dzięki twórczemu wykorzystaniu tej zasady *St. James Infirmary* okazuje się konstrukcją rozpostartą między wiadomym i niewiadomym, znanym i nieznanym – doskonale przy tym zbalastowaną (za sprawą swego zakotwiczenia w realistycznym konkrecie) i umiejętnie zbalansowaną (za sprawą dynamicznej równowagi między konkretem a abstrakcją).

Codzienność na każdym kroku spotyka się w tej balladzie z powszechnością. Słychać w niej o wiele więcej niż *gambler's blues* opowiadający o tym, co przytrafiło się niejakiemu Joe McKinney'owi (w innych wersjach McKennedy'emu). Śpiewający tę pieśń bohater jest jednym z nas. Uniwersalne doświadczenie życia przegląda się w swym obrazie odbitym w słowach i dźwiękach. Poetycka metafora zaprezentowanej w *S.J.I.* wizji świata oraz ludzkiego losu znajduje konieczną przeciwwagę w inwentarzu prozaicznych i najbardziej „przyziemnych" elementów metonimicznych.

Owa prozaiczność ukazanego obrazu świata ma to do siebie, że twardo trzyma się rzeczywistości. Poetyka bluesa ze szczególnym upodobaniem metaforyzuje wszelkie postaci i formy istnienia: zarówno ludzi, miejsca, rzeczy i nieubłagany czas, jak i zdarzenia, to wszystko, co człowiekowi się w życiu przytrafia. Owe realia stanowią jego metonimiczne *residuum* osadzone w konkrecie rzeczywistości i osobistego doświadczenia. Poetycka przenośnia z reguły opiera się w nim na figurze semantycznej porównania metaforycznego: blues jako…, życie jako…

Widać to również w *St. James Infirmary Blues*, który nieprzypadkowo nosi alternatywny tytuł *Gambler's Blues*. To blues dozgonnych hazardzistów. Świat jest jaskinią hazardu pełną graczy, którym nie idzie karta. Życie, o którym mowa w tym songu, to hazardowa gra, w której wszyscy chcą wygrać, lecz w której rzadko sprzyja komuś szczęście. Na koniec najczęściej zostajemy z niczym. Przegrywamy, bo nie uśmiechnęła się do nas fortuna, bo nie szła nam karta, bo mieliśmy – podobnie jak tylu innych – pecha. Ważne jednak, by grać, by usiąść przy stole z pokerową miną i nadal próbować. A kiedy w końcu przegrywamy i nadchodzi kres, mieć godną śmierć: ze szklaneczką czegoś mocnego przed sobą, trzymając w ręku kartę, której nie musimy wymieniać; a po niej godny pochówek: w eleganckim stetsonie i z zegarkiem ze złotą dewizką.

Kluczowym wersem *S.J.I.*, na który nie zwrócono dotąd należytej uwagi, następujący: „So God'll know I died standin' pat". „To stand pat" jest idiomem w anglosaskim żargonie pokerzystów. Jego polskim odpowiednikiem jest „zdrów". Wyrażenie to oznacza sytuację, w której gracz otrzymał w rozdaniu pięć kart w układzie niewymagającym wymiany żadnej z nich. Słowem, szczęście mu sprzyja. W chwili śmierci zwrot ten nabiera paradoksalnie ironicznej wymowy, którą można by porównać do Leśmianowskiego: „Mrze garbus całkiem korzystnie w pogodę i w babie lato". O ironio, kiedy już wszystko tracimy, w ostatniej chwili przydarza nam się dobra passa.

Wers „So God'll know I died standin' pat" okazuje się także kluczowy z innego powodu. Chodzi o wyższą instancję, która asystuje przy śmierci bohatera. Rozmaite wariacje tekstu *S.J.I.* w różny sposób ją określają. Oprócz wyżej przywołanej mamy na przykład: „So the guys will know I died standin' pat", „So the gang'll know I died standin' pat", a w wersji śpiewanej przez Joe Cockera: „and let the fellas know that I died standin' pat". Niezależnie od tych mutacji za każdym razem chodzi o to samo: by zejść z tego świata z fasonem i aby ten fakt został przez kogoś na zawsze zapamiętany. Jak widać, również tutaj poetycka metafora wynika z metonimii, nadając jej głębszy, przenośny sens.

Poetyką bluesa rządzi zasada komplementarności dwu połączonych ze sobą porządków przedstawienia. Jeden nie tylko nie wyklucza drugiego, ale co więcej – potrzebuje go, dopełnia i współzależy od niego. Metonimia odsłania swój przenośny sens, a metafora czerpie z metonimicznego podłoża opisywanych w tekście szczegółów i realiów. Oba te szeregi nawzajem się dopełniają i wspierają. Jak w kropli wody przegląda się w bluesowym songu *St. James Infirmary* bezkresny ocean sztuki jazzu, o którym Leopold Tyrmand trafnie napisał w książce *U brzegów jazzu*, iż „jego wielkość żywi się wyłącznie przyziemnością"[13].

O czym opowiada ten blues? Co komunikuje? W gruncie rzeczy chodzi w nim o przekazanie porażającego doświadczenia, jakim jest nagłe zetknięcie człowieka ze śmiercią oraz ból wywołany odejściem kogoś bliskiego. Codzienność opisana w *S.J.I.* opiera się na mozaice prozaicznych metonimii. Po stronie żyjących jest to, co zwykle: oni sami, ten sam co zwykle tłum w *old Joe's barroom* na rogu przy placu, zwykłe miasto, szpital św. Jakuba, długi biały stół szpitalny, ale także martwe ciało ukochanej osoby.

Po tamtej stronie króluje okrutna i bezwzględna śmierć, która nieodwołalnie i raz na zawsze zabrała z tego świata piękną, ale już zimną („so cold, so sweet, so fair") młodziutką dziewczynę. Po tej stronie serce mężczyzny, który ją kochał i dla której („She'll never find a sweet man like me") był tym jedynym, rozrywa cierpienie z powodu śmierci ukochanej i przeszywa nieczuła obcość świata, który, jak gdyby nic, toczy się obojętnie dalej.

Istnieje tylko jedno słowo, które nadal ich łączy. Tym wspólnym dla obojga słowem jest dwukrotnie przywołany w tekście songu wyraz „sweet". Wspomnienie owego „sweet" oznacza jednak dla śpiewającego nie słodycz, lecz ból po stracie. To właśnie ów niewysłowiony ból próbują na różne sposoby wyrazić i przekazać kolejni wykonawcy *St. James Infirmary*.

Bluesa *St. James Infirmary* nie śpiewa *homo religiosus*. W słowach tej pieśni na każdym kroku daje o sobie znać coś zgoła innego: fatalistyczne spojrzenie na rzeczywistość. Nie pozostawia ono żadnych złudzeń co do natury ludzkich spraw i realiów tego świata, które komentuje z ironicznym dystansem. Gdzie tu więc miejsce na obecność metafizyki? Czy przysięgły fatalista, którym wydaje się być podmiot

13 L. Tyrmand *U brzegów jazzu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1956, s. 255.

tej smutnej pieśni, byłby zdolny odczuć dreszcz metafizyczny? Czy tajemnica ludzkiego losu nie sprowadza się w jego myśleniu tylko do dobrej lub złej passy?

Metafizyczny wymiar *S.J.I.* z pewnością nie wynika z wiary w istnienie aniołów czy światów pozaziemskich. Przywodzące na myśl modlitwę słowa pieśni: „let her go, let her go, God bless you" nie mają głębszego uzasadnienia religijnego. *Memento mori*, które dociera do słuchacza, nie jest pełnym żalu lamentem po śmierci kogoś bliskiego ani modlitwą podyktowaną wiarą w życie pozagrobowe. *St. James Infirmary Blues* próbuje przywrócić godność i sens ludzkiemu istnieniu, na przekór biedzie, niesprawiedliwości, krzywdzie, cierpieniu i temu wszystkiemu, co je na co dzień degraduje i unieważnia. Widoki na przyszłość są tu przecież kiepskie.

Wyrazista trwałość tej pieśni bierze się z użycia jedynie możliwej i dostępnej wykonawcy formy przekazu, jaką jest przejmujące zaśpiewanie bluesa o śmierci kogoś bliskiego i własnej. Staje się on niezwykłym nagrobkiem, rodzajem prymitywnego w swym chropawym kształcie, lecz nad wyraz szlachetnego w wymowie, epitafium jednostkowego losu. Awansuje do rangi symbolicznego powiadomienia: muzycznej inskrypcji, dzięki której przedłużone i na zawsze utrwalone zostaje czyjeś niepowtarzalne istnienie: właśnie zakończone życie, całkiem nieważne, ale przecież warte zapisania w ludzkiej pamięci.

Morfologia standardu jazzowego

Standardy pobudzają jazz do życia, generują jego kulturę: muzyczną, wokalną, instrumentalną, aranżacyjną, wykonawczą. Nie ma standardu jazzowego bez udziału przeszłości. Co więcej, owa przeszłość (czytaj: aktywna pamięć jednego, kilku bądź bardzo wielu mistrzowskich wykonań) stanowi jego kwintesencję. Tym właśnie każdy standard różni się od jakiejkolwiek, choćby najwspanialszej kompozycji, która nim nie jest (lub jeszcze nie jest), lecz niewykluczone, że się nim kiedyś stanie, jeśli nie w samym jazzie, to jako standard pop.

Coś takiego miało miejsce w przypadku „namaszczonej" w 1954 roku przez Louisa Armstronga piosenki o Mackiem Majchrze (*Die Moritat von Mackie Messer*, ang. *Mack the Knife*) z *Opery za trzy grosze*, którą śpiewali po Satchmo między innymi: Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Marlene Dietrich, The Doors, Sting i Nick Cave, a w Polsce Jan Kobuszewski, Wiesław Gołas i Kazik Staszewski.

Pojęcie standardu zakłada powtarzalność i oznacza serię: 1 + n. Z definicji swej jest on klasycznym „tekstem drugim". To różni go od wszelkich innych, zwykłych utworów. Dana melodia, temat, piosenka itp. zyskują eksponowany status standardu w momencie, gdy wyrasta za nimi szacowna pamięć poprzedniego wykonania. Nie ma tutaj postępu, jest natomiast ciągły rozwój. W tym sensie standard pozostaje szczególnego rodzaju artefaktem: wyposażonym w wartościową przeszłość, istniejącym w danym *hic et nunc* i jednocześnie – otwartym na przyszłość swoich następnych, indywidualnych wykonań – wykonań o różnej wartości dodanej, mających różny stopień inwencji, bardziej lub mniej twórczych.

Historia standardu jazzowego przypomina przekrój przez pień starego drzewa. Z każdym nowym wykonaniem przyrasta w nim słojów. I jak w przypadku słoju drewna, widać lepsze i gorsze przyrosty, gdyż słój słojowi nierówny. Można je z sobą porównać, ale nie da się powiedzieć, że każdy następny będzie automatycznie lepszy od poprzedniego tylko z tego powodu, iż jest nowszy i bardziej zbliżony do współczesności, z perspektywy której dokonujemy ich porównania.

W przypadku standardu jazzowego owa otwartość na coraz to nowe wykonania ma walor życiodajny. Dzięki niej staje się utworem ciągle nieostatecznym i nigdy nieskończonym. Można więc w odniesieniu do niego mówić o pewnym powtarzalnym temacie, ale nie o kanonicznej wersji danego standardu. Wbrew swojej nazwie, utwór będący standardem niczego nie standaryzuje. Nie chodzi w nim o spełnienie wzorca czy dochowanie mu wierności na drodze imitacji czegoś, co było, ale o ponowne twórcze wykonanie. To ono odnawia i wskrzesza każdy standard. Podobnie jak w przypadku struktury mitu, analizowanej przez Lévi-Straussa, wystarczy przy tym takie *quantum* powtórzonych elementów, które zapewni mu rozpoznawalność.

Standard jazzowy jest strukturą w ruchu, istniejącą w procesie ciągłej metamorfozy. Każdy nowy wykonawca i każde nowe wykonanie zmienia go i wnosi coś odmiennego. W standardach jazzowych tkwi dramatyczna sprzeczność. Z jednej strony, racją ich istnienia jest trwanie, z drugiej – aby nadal żyć i funkcjonować w kulturze, muszą ulegać kolejnym metamorfozom.

Wariantów tych może być nieskończona liczba. W każdym z nich daje o sobie znać ożywcza inwencja kolejnego, mniej lub bardziej twórczego, wykonania. Nie ma w nich praktycznie żadnych ograniczeń. *St. James Infirmary Blues* śpiewali zarówno mężczyźni (oprócz Armstronga i Callowaya m.in. Bing Crosby, Dave Van Ronk, Joe Cocker, Van Morrison i Hugh Laurie), jak i wspaniałe wokalistki (Big Mama Thornton, Billie Holliday, Janis Joplin i Lily Tomlin).

Zmieniają się nie tylko sami wykonawcy. W przypadku standardów jazzowych z długą i bogatą historią wykonań zmienia się i może się zmienić choćby jutro dosłownie wszystko: tonacja, w której standard jest grany i śpiewany, czas trwania utworu, dobór instrumentów, tekst piosenki, jej bohaterowie, medium narracji, sposób zaaranżowania tematu, tempo i rytm, frazowanie, styl muzyczny, gatunek, ale także wymowa całości i odmienne rozłożenie jej akcentów, które sprawia, że słuchając danego standardu w nowym wykonaniu, mamy poczucie obcowania z jakby nowym utworem.

Widać to i słychać również na przykładzie cyklu mutacji *St. James Infirmary*. Nie tylko wtedy, gdy porównamy tekst wykonania Louisa Armstronga z tym, który śpiewa Cab Calloway. Bywa, że zmiany wprowadzane przez wykonawców sięgają o wiele głębiej. Blind Willie McTell nagrał *S.J.I.* pod tytułem *Dying Crapshooter's Blues*, przenosząc akcję songu daleko od Nowego Orleanu, do Hotelu św. Jakuba w Minneapolis. Podobną różnorodność ujęcia tematu – zgodnie z duchem sekwencji pogrzebu Betty Boop w animowanej wersji *Królewny Śnieżki* – zawierają w sobie powstające jak grzyby po deszczu współczesne wideoklipy z tematem *S.J.I.*,

w których także daje o sobie znać daleko idąca swoboda i dowolność kolejnych interpretacji. Badaczy bluesa od dawna intryguje również powinowactwo *St. James Infirmary* z innym amerykańskim standardem folkowym, jakim jest przywodząca na myśl temat *The Unfortunate Rake* stara kowbojska ballada pod tytułem *The Streets of Laredo*, śpiewana między innymi przez Arlo Guthriego i Johnny'ego Casha.

Wiemy już, że aby dany utwór zaistniał w kulturze muzycznej jako standard, nie wystarczy jedno – choćby nawet najwspanialsze – jego wykonanie. Musi się pojawić ich seria, czyli przynajmniej dwa. I, co niezmiernie ważne, drugie z nich w żadnym razie nie powinno być naśladownictwem pierwszego. Pojawienie się standardu jazzowego można i należy traktować w kategoriach antropologii kultury jako specyficzny rodzaj rytuału. Podczas nowoorleańskich Mardi Gras, na paradach i turniejach muzycznych grano co roku utwory już wykonywane i dobrze znane. Na ulicach, w obecności tysięcy słuchaczy odbywał się swoisty pojedynek muzyków. Naturalna rywalizacja między wykonawcami sprawiała, że zespoły i soliści konkurowali z sobą o to, kto lepiej – to jest w sposób bardziej pomysłowy i porywający zafascynowanych słuchaczy – zagra i zaśpiewa dany kawałek.

Świadomie piszę „kawałek" (angielski odpowiednik muzyczny tego słowa brzmi *piece*[14]), a nie używam tutaj wyrażenia „dzieło muzyczne", choć równie uprawnione byłoby jedno i drugie. Mimo swej klasy artystycznej, muzyczny erotyk *St. James Infirmary Blues* nie należy do utworów tej samej kategorii, co aria *Vissi d'arte* z *Toski* Pucciniego. Fenomen standardu jazzowego z prawdziwego zdarzenia polega bowiem na połączeniu w jedno sprzeczności, jaką jest bycie jednocześnie: popularnym kawałkiem (dającym się wykorzystać choćby jako dzwonek w komórce) oraz utworem muzycznym o wielkim potencjale kulturotwórczym. To właśnie ta wewnętrzna sprzeczność i powiązana z nią aksjologiczna ambiwalencja stają się źródłem jego dynamiki, żywotności i niewyczerpanej energii.

Wiadomo nie od dziś, że jazz jest sztuką improwizacji. Ciągłe oszukiwanie i nieustanna przemiana są jego żywiołem. Powtórzmy raz jeszcze: standard jazzowy – obserwowany w długim trwaniu swych dziejów – okazuje się strukturą muzyczną w procesie. Nie ma ona jednej, raz na zawsze danej postaci. Rzec by można, iż szuka dopiero swego maksymalnego spełnienia, klasycznej formy i doskonałego kształtu, będąc nieustającym wyzwaniem i wdzięcznym zadaniem dla kolejnych, coraz to nowych wykonawców. Na tym polega jej doniosła kulturotwórcza rola i znaczenie.

Tak właśnie, to znaczy na drodze rywalizacji, rozwinęła się sztuka jazzu. Standardom jazzowym przypadła w tym procesie rola *sui generis* konkurencji sportowych, dających wykonawcom sposobność wykazania się instrumentalno-wokalnymi umiejętnościami. Standard jest fenomenem kulturowym, którego nie da się

---

14 Angielski wyraz 'piece' charakteryzuje znaczny stopień semantycznej ambiwalencji. W zależności od kontekstu, w jakim został użyty, może on oznaczać: 'kawałek', 'utwór' bądź 'dzieło'.

sztucznie wyprodukować ani w żaden sposób zadekretować. Stoi za nim potrzeba kolejnego wykonania rzeczy znanej w sposób odkrywczy, a zatem tak czy inaczej twórczy. Można więc powiedzieć, że standard jazzowy to utwór plus pamięć jego konkurencyjnych wykonań oraz potencjał jutra obejmujący te wykonania, które w przyszłości nastąpią. Właśnie ów łańcuch wykonań składający się na pewną ich serię wyróżnia standardy jazzowe spośród innych, wpisując je na listę kompozycji mających w sztuce jazzu szczególny status.

Standard jazzowy jako wartość

Podkreślmy z naciskiem: rzecz nie w tym, że standard jazzowy miałby być w czymkolwiek lepszy od „zwykłego" utworu, który nim nie jest. Standard tym różni się od niego, że posiada swój ciężar właściwy i określoną rangę. Jest rzeczą oczywistą, że ów ciężar właściwy zależy od klasy wykonawców i wartości wykonań, jakimi dany standard się legitymuje. Nie jest bez znaczenia, że *St. James Infirmary* grali poza Louisem Armstrongiem najwięksi: Artie Shaw, Thelonius Monk, Duke Ellington, Count Basie i Dizzy Gillespie; że mieli go w swoim repertuarze Eric Clapton, The Animals i The Doors. To kolejny powód, dla którego *S.J.I.* nazywamy standardem królewskim.

W przypadku standardu jazzowego refleksja aksjologiczna okazuje się nieodzowna w tym sensie, że uświadamia nam jego eksponowane miejsce i doniosłe znaczenie w kulturze. Standardy w sztuce jazzowej łączy to, iż wszystkie mają charakter systemowy (co, nawiasem mówiąc, zbliża spojrzenie antropologa kultury z perspektywą semiotyka zainteresowanego relacją pomiędzy tym, co jednostkowe i niepowtarzalne, a tym, co systemowe). Liczy się w nich przynależność do serii. To właśnie ona stanowi ich znaczeniotwórczy kontekst i podstawowy układ odniesienia.

Systemowość, o której tu mowa, należy rozumieć jak najszerzej. Seryjny charakter standardu jazzowego obejmuje swoim zakresem nie tylko imponującą nieraz listę wykonań różnych muzyków, lecz także serię indywidualnych wykonań tego samego artysty. Bogactwo danego standardu wyznacza więc zarówno – długa i obfitująca w wielkie nazwiska – lista jego kolejnych wykonawców, jak i wymowny skądinąd fakt, że niektórzy z nich na w trakcie swej kariery artystycznej twórczo powracali i „podchodzili" do fascynującego ich tematu wiele razy. W przypadku *St. James Infirmary Blues* dotyczy to zwłaszcza Louisa Armstronga i Caba Callowaya. Seria, jaką tworzą ich znakomite wykonania *S.J.I.* z różnych lat, także stanowi wyznacznik jego szczególnej rangi.

Standardy jazzowe można by poniekąd porównać do tatrzańskich, alpejskich czy himalajskich ścian i szczytów. Ich wykonania to jakby drogi wspinaczkowe, noszące często nazwiska tych, którzy nimi przeszli i dotarli na szczyt po raz pierwszy. Góry istnieją „od zawsze", stanowiąc rodzaj zaproszenia i wyzwania dla śmiałków. Kulturowa historia każdej z nich jest historią jej zdobywania: kolejnych, odmiennych niż poprzednie „wejść" (chciałoby się w tym miejscu powiedzieć:

najlepszych „wykonań"), jakich dokonały pokolenia taterników, alpinistów i himalaistów. Osiągnięć, które zostały zapisane w annałach danej góry, nadając jej szczególny status.

Obojętne góra, ściana czy grań, mówimy tutaj o czymś w rodzaju zadania. W odróżnieniu od Zamarłej Turni, Aiguille du Dru w Masywie Mont Blanc czy Północnego Filaru K2, standard jazzowy istnieje nie sam dla siebie, lecz jako integralny element ogólniejszego systemu kultury i sztuki jazzu. Jest przy tym rzeczą najważniejszą, iż każde wielkie wykonanie jazzowego standardu zawiera w sobie nieodzowny czynnik improwizacji na zadany (sobie) temat.

Standard jest szczególnym rodzajem evergreenu, wokół którego istnieje aura twórczości. Klasa samego utworu, wypracowana i zakodowana w serii jego poprzednich wykonań, spotyka się z twórczym podejściem nowego wykonawcy, który – poszukując własnej drogi – ponownie odkrywa wykonywany przez innych standard w zaprezentowanej przez siebie interpretacji. Będąc wyzwaniem dla muzyka, równie pociągającym jak wejście na szczyt nową drogą dla wspinacza, wykonanie to nie powinno być jednak traktowane w kategoriach wyczynu, lecz doniosłego osiągnięcia.

Fakt, że chodzi o standard jazzowy (wykreowany dzięki sztuce jazzu i współtworzący jego specyficzną kulturę), czyni go cząstką pewnego uniwersum. Owszem, standard jako „kawałek" (melodia, piosenka, ragtime, blues etc.) istniał dawno temu i nieznane są w wielu przypadkach jego początki. W tym sensie był on kiedyś „naturalny" i stąd mógł uchodzić za „odwieczny"; przynajmniej w zamierzchłym stadium swej przynależności do afroamerykańskiego folkloru, który stanowi prehistorię klasycznych standardów jazzowych. Już wtedy jednak z właściwą mu „naturalnością" zapisaną w pamięci danej zbiorowości należał do pewnego systemu kultury (bardziej co prawda ludowej niż artystycznej).

Szczególny status standardu i jego znaczenie wyznacza właśnie eksponowana pozycja, którą zajmuje on w granicach tego systemu. Nakreślony tutaj sposób jego pojmowania, nakierowany na ujęcie interdyscyplinarne, kryje w sobie jeszcze inną zaletę. Wpisane weń podejście aksjologiczne nie uchyla się bynajmniej od stwierdzenia, że poszczególne wykonania danego standardu bywają raz lepsze, raz gorsze, a on sam zyskuje lub traci na każdym z nich. Standardy nie tworzą kanonu. Jako pewien specjalnie wyróżniony zbiór przechowują jednak pamięć wielkości sztuki jazzu. Każdy z nich staje się przez to dla swoich wykonawców rodzajem bezwzględnego testu. Ich granie i śpiewanie jednych deprymuje, innych inspiruje do twórczego rozwoju.

Standardom przysługuje szczególny status kulturowych memorabiliów. Kultura muzyczna i sztuka jazzu kultywuje pamięć o nich, bo są jej niezbędne w procesie dalszej ewolucji i samoodtwarzania się. Dla systemu kultury i dla samych muzyków ich konstelacja stanowi układ orientacyjny. Pozwala unikać błądzenia w rozwoju, oszczędzać energię i ustrzec się przed wyważaniem dawno otwartych drzwi. Nie znaczy to jednak, że ich szacowny charakter czyni je odpornymi na proces erozji i destrukcji sztuki, do której należą. Istnieją niczym oaza na pustyni

bylejakości i tandety muzycznej. Pomimo zawartego w nich odwiecznego potencjału, źródła sztuki jazzowej, jakie w sobie mają – podobnie jak cały system kultury jazzu – narażone są na degradację.

Ów pesymistyczny wniosek da się jednak odwrócić, stwierdzając, że może też nastąpić proces odwrotny. To nie żadne złudzenie, ani pospolite *wishful thinking*. Jeśli możliwa jest degradacja danej sztuki, to równie możliwy scenariusz jutra pozwala wypatrywać na horyzoncie współczesnej kultury także szansy jej nagłego odrodzenia, w nowej, co prawda, formie. W standardach bowiem – i to jest w nich szczególnie cenne – skumulowana została olbrzymia energia jazzu jako jednego z kluczowych fenomenów rozwoju współczesnej kultury. Inwencja ich ponownego, oryginalnego wykonania niesie ze sobą perspektywę pojawienia się czegoś nowego. Wartość historyczna styka się tutaj z wartością prognostyczną. Niewykluczone, że ich ponowne odkrycie w przyszłości odegra kapitalną rolę w procesie jej odrodzenia.

Pora na ostateczną konkluzję naszych rozważań. Dotyczy ona zasadniczej kwestii, jaką jest sposób funkcjonowania zjawiska standardu w sztuce jazzu i w kulturze jazzowej. Generalnie rzecz ujmując, funkcjonowanie to polega na zasadzie długiego trwania. Standard jest fenomenem względnie trwałym. Trwa w wiecznym teraz, w makrosystemie wielkiej synchronii (słuchamy przecież wykonań sprzed dziesiątków lat z uczuciem, że są grane i śpiewane dla nas właśnie w tym momencie), a jednocześnie ulega przemianie – w miarę, jak zmieniają się jego coraz to nowi wykonawcy i wykonania.

Seryjność oznacza nie tylko łańcuch następowania po sobie indywidualnych aktywności (kolejnych wykonań), ale także cykliczność: odkrywczy powrót do miejsca, w którym dana sztuka już była, dokonujący się w innej fazie jej rozwoju. Twórcze wykonanie standardu odgrywa ważną rolę kulturotwórczą w tym sensie, iż sprawia, że przywołana zostaje przeszłość jazzu i do głosu dochodzi tradycja tej wielkiej sztuki. Rzec by można, iż standard jazzowy jest konstrukcją w ciągłym procesie jej budowania. Liczy się oryginalność tego, co było (czytaj: wielkie wykonania poprzedników), oraz oryginalność tego, co nastąpi.

Standardy są bogactwem jazzu. Każdy z nich to pewna powszechnie rozpoznawalna forma istnienia jazzu w kulturze. Poniekąd wbrew nazwie „standard", obce temu pojęciu jest istnienie wersji uznanej za kanoniczną. Wprost przeciwnie, liczy się otwartość, powszechny dostęp i możliwość nieskrępowanego korzystania z tego wciąż nie do końca odkrytego bogactwa, jakie w sobie zawiera.

Zawsze chodziło i nadal chodzi o to, by zagrać czy zaśpiewać dany standard tak, jak jeszcze nikt dotąd go nie zagrał i nie zaśpiewał. Jednak wartością szczególnie wysoko cenioną jest przy tym nie dziwność , lecz t w ó r c z a o r y g i n a l n o ś ć konkretnego wykonania. Dyspozycja wykonawcza, jaka znajduje się w samym utworze, spotyka się tutaj z dyspozycją artystyczną wykonawcy. To ona sprawia, że w kulturze jazzowej – na drodze kreatywnego przypomnienia (względnie: odtworzenia) wcześniej istniejącej wartości – pojawia się ożywcza i nowa wartość.

Abstract

Marek HENDRYKOWSKI
Adam Mickiewicz University (Poznań)

Blues Anatomy. A study in the semiotics of culture

The author analyses the phenomenon of standard in culture and jazz music on the example of "St. James Infirmary Blues". The variety of a particular standard is thus determined by both the list of its subsequent performers and the fact that some of them have approached it more than once and in a very creative way. Standards as an especially distinguished group preserve memory of the grandeur of the art of jazz and they serve as a commonly recognised form of the presence of jazz in culture. What is particularly valued is not the peculiarity but creative originality of every single performance. Standard is thus a specific kind of evergreen, surrounded by an aura of creativity.

Piotr STERCZEWSKI

Czytanie gry. O proceduralnej retoryce jako metodzie analizy ideologicznej gier komputerowych

Gry komputerowe[1] jako teksty kultury stawiają przed graczami i badaczami nowe, mało oczywiste wyzwania. Choć gry wykorzystują środki literatury, filmu i sztuk plastycznych, to inne, charakterystyczne dla nich środki znacząco zmieniają sytuację odbiorczą w porównaniu z dawniejszymi dziedzinami sztuki. Skoro gry są złożonymi systemami zmieniającymi się pod wpływem działania użytkownika, to w jaki sposób tworzą się tam znaczenia? Czy grę można „czytać", a jeśli tak, to czym różni się taka lektura od lektury dzieła nieinteraktywnego? Jakich specyficznych kompetencji odbiorczych (i badawczych zarazem) wymaga to medium? Wreszcie (co będzie głównym tematem tego tekstu): jak można badać ideologię gry komputerowej?

Kulturoznawcze badania nad grami komputerowymi (*game studies*), jak każda dziedzina zajmująca się nowym zjawiskiem, stanęły w pewnym momencie przed

1 Wielu badaczy używa terminu „gry wideo" (*videogames*), aby nie sugerować związku wyłącznie z komputerami osobistymi, ale uwzględniać także gry na konsole, automaty do gier, urządzenia mobilne itp. Ja będę jednak raczej używał zadomowionego w języku polskim terminu „gry komputerowe" (*computer games*), zakładając, że mam na myśli każdą grę, w którą gra się przy użyciu urządzenia elektronicznego. Określenie „gry wideo" także wydaje mi się potencjalnie wykluczające, bo sugeruje i projektuje nierozerwalny związek ze wzrokiem i wizualnością, a ten wcale nie musi być warunkiem koniecznym w medium gier komputerowych. Kiedy jednak w tekstach badaczy cytowanych w poniższym tekście pojawi się sformułowanie „gra wideo", należy je rozumieć synonimicznie z moim użyciem terminu „gra komputerowa".

koniecznością refleksji nad własną metodologią i zadaniem opracowania języka opisu odpowiedniego do badanego przedmiotu. Podobnie jak to miało miejsce z filmoznawstwem próbującym uniezależnić się od literaturoznawstwa i teatrologii, *game studies* starały się rozpoznać odmienność nowego medium w stosunku do starszych środków wyrazu, a co za tym idzie – na nowo przemyśleć stosowane kategorie teoretyczne. W latach 90. XX wieku i pierwszych latach XXI wieku w ramach *game studies* toczyła się zażarta debata między dwoma stanowiskami – tzw. „spór między narratologami a ludologami"[2], czyli, w dużym skrócie, pomiędzy zwolennikami badania tekstualności gier w oparciu o kategorie literaturoznawcze a propagatorami tworzenia nowych narzędzi teoretycznych, które pozwalałyby badać gry w ich „growości". Ta dyskusja jest bardzo często relacjonowana przez autorów książek z dziedziny *game studies*[3], tu natomiast nie ma miejsca na dokładne jej omówienie; naszkicowanie tej problematyki jest jednak niezbędne w celu pokazania teoretycznego kontekstu, w jaki wpisuje się koncepcja proceduralnej retoryki.

Nadzieje, które wiązali „narratolodzy"[4] z grami komputerowymi, dotyczą przede wszystkim tego medium jako nowego sposobu opowiadania. Janet Murray, jedna z najważniejszych przedstawicielek tego nurtu, podkreśla, że „przedstawianie historii to podstawowa ludzka aktywność, którą podejmujemy w każdym środku wyrazu"[5], zatem to właśnie potencjał narracyjny jest w grach najistotniejszy,

---

2 Nazwy „ludologia" (*ludology*, od łacińskiego *ludus* – zabawa, gra) używa się często synonimicznie wobec *game studies*. Tutaj na ogólne określenie dziedziny będę jednak używał właśnie nazwy *game studies*, bardziej generalnej i mniej nacechowanej związkiem z określoną szkołą metodologiczną.

3 Zob. np. J. Stasieńko *Alien vs. Predator? Gry komputerowe a badania literackie*, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2005; D. Urbańska *Homoplayers. Strategie odbioru gier komputerowych*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009; J. Dovey, H. Kennedy *Kultura gier komputerowych*, przeł. T. Macios, A. Oksiuta, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011.

4 To było określenie używane głównie przez przeciwników podejścia łączącego gry z literaturoznawstwem. Dopiero po jakimś czasie zaczęły się pojawiać głosy, żeby badacza, który buduje teorię mediów interaktywnych na podstawie teorii narracyjnej i literackiej nazywać raczej „narratywistą" niż „narratologiem" – w odróżnieniu od teoretyków narracji niezależnej od medium przedstawienia, takich jak m.in. Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Christian Metz i Gerald Prince (zob. G. Frasca *Ludolodzy też kochają opowiadania – notatki na temat sporu, który nigdy nie miał miejsca*, przeł. M. Filiciak, w: *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*, red. M. Filiciak, Wydawnictwo SWPW Academica, Warszawa 2010, s. 78-89). Warto przy tym zauważyć, że rzadko zdarzali się w tym sporze teoretycy sami nazywający się afirmatywnie i bez zastrzeżeń „narratologami".

5 J. Murray *Od gry-opowiadania do cyberdramy*, przeł. M. Filiciak, w: *Światy z pikseli*, s. 64.

a ze względu na inkorporowanie środków starszych mediów, gry dają „więcej cegieł do budowania opowieści niż oferowało nam jakiekolwiek pojedyncze medium wcześniej”[6].

Teoretycy z tej drugiej, „ludologicznej” opcji, jak przystało na buntowników walczących o myślową autonomię, bardzo ostro oceniali wpływ badań „narratologicznych”. Espen Aarseth, jeden z głównych przedstawicieli ludologów i jedna z najbardziej wpływowych postaci *game studies*, pisał tak:

> Sama liczba studentów wykształconych w tradycji badań nad filmem i literaturą sprawi, że prymitywne stosowanie teorii „narracji” utrzyma się i prawdopodobnie zdominuje analizy gier na wiele lat. Tak długo, jak periodyki i promotorzy w tradycyjnych studiach narracyjnych aprobują dysertacje i prace, które uznają narracyjność gier za coś oczywistego […], dobre krytyczne badania przytłoczy niekompetencja.[7]

Aarseth jest autorem fundamentalnej dla nurtu ludologicznego i całych *game studies* książki *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature* z 1997 roku, w której proponuje pojęcie literatury ergodycznej – takiej, której odbiorca jest raczej użytkownikiem niż czytelnikiem, i w której wysiłek wymagany jest do samej nawigacji poprzez tekst, inaczej niż w przypadku klasycznych dzieł literackich. Aarseth bada samą mechaniczną strukturę pewnej grupy tekstów, która to struktura dopuszcza użytkownika do wprowadzania w niej zmian. Badacz zalicza do takich „cybertekstów” dzieła z pozoru bardzo różne: starożytną chińską księgę wróżebną *I Ching*, *Kaligramy* Apollinaire'a, *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau, *Grę w klasy* Julio Cortazara, literaturę hipertekstową i gry komputerowe. Wszystkie te artefakty kulturowe łączy właśnie specyficzna, otwarta na zmiany struktura, u Aarsetha nie jest to jednak cecha przynależna jednej epoce, sposobowi zapisu ani strategii narracyjnej.

Książka *Cybertext* okazała się jednak najbardziej inspirująca właśnie dla badaczy nowych mediów, przede wszystkim literatury hipertekstowej i gier komputerowych. O ile jednak hipertekst w standardowym jego rozumieniu jako tekstu literackiego o wielu możliwych ścieżkach do wyboru – mimo pokładanych w nim nadziei – nigdy nie wyszedł z niszy i nie stał się naprawdę istotnym gatunkiem kultury, o tyle gry komputerowe przyciągają coraz większą uwagę badaczy, krytyków i odbiorców. Za Aarsethem kolejni autorzy proponowali modele teoretyczne wskazujące na specyfikę medium gier i konieczność formułowania nowego języka do zrozumienia nowego zjawiska. Za *differentiam specificam* nowego gatunku zawsze uznawano właśnie ową otwartość na zmiany ze strony odbiorcy-gracza; gra jest dziełem, które zmienia swój kształt lub przebieg w zależności od wkładu użytkownika i które będzie za każdym razem (czasem nieznacznie, a czasem istotnie) inne dla różnych osób. Jak ujmują to Jon Dovey i Helen Kennedy: „«Tekst», jeśli

6 Tamże, s. 63-64.

7 E. Aarseth *Genre Trouble. Narrativism and the Art of Simulation*, cyt. za: J. Dovey, H.W. Kennedy *Kultura gier komputerowych*.

w ogóle mamy używać tego terminu, staje się złożoną interakcją pomiędzy graczem a grą, określaną mianem rozgrywki (ang. *gameplay*)"[8].

W owym „sporze naratologów z ludologami" to przede wszystkim strona „ludologiczna" była w ofensywie. Zwolennicy czytania gry jako mechanizmu posuwali się wręcz do negowania sensowności innych podejść interpretacyjnych, a szczególnie badania warstwy estetycznej gry. Teoretycy identyfikujący się z opcją ludologiczną często stosowali określoną strategię w celu uniknięcia krytyki – dla poparcia swoich tez dobierali przykłady gier jak najbardziej abstrakcyjnych, do których faktycznie trudno stosować kategorie zaczerpnięte z dziedzin opartych na interpretacji tekstu. Dovey i Kennedy nazywają taki zabieg „obroną *Tetris*" (od tytułu popularnej gry logiczno-zręcznościowej) – wybór specyficznego przykładu prowadzi według nich do generalizacji i utrudnia zrozumienie bardziej złożonych gier[9].

W odpowiedzi na takie praktyki Janet Murray zaproponowała kiedyś swoją „narratologiczną" intepretację *Tetrisa*, która miała przekonywać, że nawet abstrakcyjne gry daje się przedstawić narracyjnie („każdą grę, elektroniczną czy nie, można odbierać jako symboliczny dramat") oraz osadzić w kontekstach społecznych – badaczka w dość ryzykowny sposób twierdziła, że gra „reprezentuje nadmiernie przeciążone życie Amerykanów w latach dziewięćdziesiątych – ciągłe bombardowanie zadaniami, które domagają się naszej uwagi, które musimy jakoś wpasować w nasze zapchane plany"[10].

Przywołane powyżej stanowiska to oczywiście tylko bardzo jaskrawe przykłady wybrane z całej złożonej dyskusji, ale świadczą o jej radykalności w szczytowej fazie. Po etapie formułowania bardzo ostrych sądów przez obie strony spór stopniowo jednak łagodniał, a jego omówienia i podsumowania często wskazują na dorobek, który dzisiejsze *game studies* zawdzięczają obu stronom debaty. W 2003 roku Gonzalo Frasca, jeden z uczestników sporu (zwolennik opcji ludologicznej), podsumował go artykułem o znaczącym tytule *Ludolodzy też kochają opowiadania – notatki na temat sporu, który nigdy nie miał miejsca*[11], gdzie przekonywał, że obie strony wzajemnie się zdemonizowały, a cały spór był raczej pozorny, bo trudno w ogóle znaleźć narratologów/narratywistów na tyle radykalnych, żeby deprecjonowali badania mechaniki w grach; z kolei ludolodzy nie negują zasadności badania narracji w medium elektronicznym. Artykuł Fraski jest świadectwem tego, że w *game studies* minął już czas stawiania bardzo twardych opozycji między narracją a rozgrywką. Jak przekonują Dovey i Kennedy, każda radykalna metodologia od-

---

8 J. Dovey, H. Kennedy, *Kultura gier komputerowych*, s. 7.

9 Tamże.

10 J. Murray *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, cyt. za: tamże.

11 G. Frasca *Ludolodzy też kochają opowiadania – notatki na temat sporu, który nigdy nie miał miejsca*, s. 78-89.

noszona do gier okazuje się niewystarczająca, a istotne jest adaptowanie istniejących podejść i formułowanie metodologicznych hybryd[12].

Jedną z najciekawszych propozycji metodologicznych dotyczących czytania gry jako systemu interaktywnego jest proceduralna retoryka Iana Bogosta przedstawiona w książce *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*. Ta koncepcja łączy obie główne tendencje założycielskiego sporu *game studies*: z jednej strony kładzie nacisk na badanie mechaniki gry i specyficznych możliwości przedstawieniowych interaktywnego medium, a z drugiej korzysta z dorobku literaturoznawstwa i pozwala na przejście od analizy mechaniki gry do jej kontekstu społecznego, kulturowego i politycznego. Unika tym samym ryzyka jednostronności wpisanego w zdecydowany wybór opcji narratologicznej lub ludologicznej. Sama analiza tekstualna nie daje narzędzi do zbadania środków perswazyjnych wynikających z mechaniki gry, natomiast analiza tylko mechaniki i działań gracza pomijałaby cały szerszy dyskursywny kontekst, w którym one funkcjonują (jak np. dyskurs ekologiczny w przypadku przywoływanej poniżej gry *Fate of the World*).

Ian Bogost odwołuje się do proceduralności, czyli zdolności do przedstawiania procesów za pomocą systemu reguł. Pojęcie proceduralności pojawiło się w teorii nowych mediów dzięki Janet Murray, która wymienia ją wśród czterech podstawowych cech artefaktów cyfrowych (pozostałymi są według niej uczestnictwo, spacjalność i encyklopedyczność) i określa jako „definiującą zdolność [komputera] do wykonywania (*execute*) serii zasad"[13]. Bogost zwraca uwagę na to, że informatyczne rozumienie proceduralności ma wiele wspólnego z pojęciem procedury znanym z życia społecznego (na przykład z biurokracji lub sądownictwa)[14], a co za tym idzie, ma szczególny potencjał do przedstawiania takich i podobnych procedur[15]. Bogost wskazuje na odmienność proceduralnej reprezentacji od innych jej rodzajów:

> abstrakcyjne procesy – niech będą one materialne jak mechanizm zegarka albo kulturowe jak przestępczość – mogą być zrelacjonowane poprzez reprezentację. Jednak proceduralna reprezentacja przyjmuje inne formy niż reprezentacja w piśmie lub mowie. Proceduralna reprezentacja tłumaczy procesy za pomocą innych procesów. […] jest formą symbolicznej ekspresji, która używa raczej procesów niż języka.[16]

Propozycja teoretyczna Bogosta nie zakłada jednak czysto abstrakcyjnego badania procesów – systemy niosą ze sobą także pewne przedstawienia obrazowe lub językowe, a procesy dają się również zrelacjonować w języku. Na bazie pojęcia

12 J. Dovey, H.W. Kennedy *Kultura gier komputerowych*, s. 111.

13 J. Murray *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, Free Press, New York 1997, s. 71, tłum. własne,

14 I. Bogost *Persuasive Games. The Expressive Power of Videogames*, MIT Press, Cambridge–London 2007, s. 4, tłum. własne.

15 Tamże, s. 5.

16 Tamże, s. 9.

proceduralności Bogost buduje swoje pojęcie proceduralnej retoryki: „Nazywam tę nową formę proceduralną retoryką, sztuką perswazji poprzez reprezentacje i interakcje oparte na regułach (*rule-based*) zamiast poprzez słowo mówione, pismo, obrazy lub ruchome obrazy”[17].

Bogost używa pojęcia retoryki głównie w jej najbardziej popularnym rozumieniu jako sztuki perswazji (które nazywa – nie całkiem dokładnie – „modelem klasycznym”[18]), ale zaznacza też świadomość szerszego znaczenia tego pojęcia – tu przede wszystkim jako „efektywnego wyrażania (*expression*)”. Chociaż badacz w swojej książce *Persuasive Games* aplikuje swój pomysł przede wszystkim do badania gier, które swoją perswazyjność i instytucjonalne uwikłanie pokazują wprost, da się z powodzeniem stosować to narzędzie także do produkcji, które swoją perswazyjność (lub ogólniej: ideologiczność) starają się raczej ukryć niż wyeksponować.

Bogost broni konieczności wyróżnienia proceduralnej retoryki poprzez analogię do wizualnej retoryki, dyscypliny dość dobrze już zadomowionej w dyskursie akademickim:

> Tak jak retorycy wizualności przekonują, że werbalne i piśmienne retoryki nie oddają sprawiedliwości unikalnym właściwościom wizualnej ekspresji, tak ja przekonuję, że werbalne, piśmienne i wizualne retoryki nie oddają sprawiedliwości unikalnym właściwościom ekspresji proceduralnej.[19]

Chociaż pojęcie proceduralnej retoryki daje się zastosować do wszystkich (także nieelektronicznych) zjawisk kulturowych opartych na procesach i regułach, Bogost stwierdza, że najciekawszym polem jej występowania są gry komputerowe („artefakty informatyczne, które mają kulturalne znaczenie jako artefakty informatyczne”[20]); ponadto zaznacza, że ten potencjał ekspresyjny i perswazyjny mają wszystkie gry, niezależnie od ich budżetu czy też intencji twórców[21].

Środki tej znaczącej ekspresji są nie tylko takie, jakie znamy już z innych dziedzin kultury. Koncepcja proceduralnej retoryki pozwala na kompleksową analizę ideologii gry powstałej ze splotu jej zabiegów mechanicznych i warstwy estetyczno-treściowej oraz pokazanie wzajemnych związków (a także sprzeczności) między tymi dwiema warstwami. Ideologię rozumiem tu szeroko jako zestaw przekonań dotyczący określonych tematów, zatem przyjmuję, że ideologia warunkuje powstanie każdej konstrukcji semantycznej i zwykle jest możliwa do opisania na

---

17 Tamże, s. ix.

18 Tamże, s. 29. W szerszym znaczeniu – również o klasycznym rodowodzie – można uznać retorykę jako „zbiór instrukcji służących umiejętnemu wysławianiu się” (H. Lausberg *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Homini, Bydgoszcz 2002, s. 40).

19 Tamże.

20 Tamże, s. ix

21 Tamże.

podstawie tej konstrukcji za pomocą analizy lub krytyki ideologicznej. Jak pisze Mimi White:

> analiza ideologiczna jest oparta na założeniu, że artefakty kulturowe – literatura, film, telewizja i tak dalej – są wytwarzane w konkretnych kontekstach historycznych, przez konkretne grupy i dla konkretnych grup społecznych. Ma ona na celu zrozumienie kultury jako formy społecznej ekspresji. Ponieważ artefakty kulturowe są tworzone w społecznie i historycznie specyficznych kontekstach, ujmowane są one jako wyrażające i promujące wartości, przekonania i idee w relacji do kontekstów, w których są produkowane, rozprowadzane i odbierane. Analiza ideologiczna ma na celu zrozumienie, w jaki sposób tekst kultury wciela i odgrywa określony zestaw wartości, przekonań i idei.[22]

Proceduralna retoryka daje narzędzia do badania gry jako symulacji, a więc przedstawienia procesów za pomocą innych procesów. Aby stworzyć symulację, najpierw należy opracować model wybranego wycinka rzeczywistości (albo może bezpiecznej: wycinka empirycznie poznawalnego świata). Ze względu na to, że rzeczywistość nie jest w pełni poznawalna i że symulacja nie może uwzględnić wszystkich czynników działających na daną sytuację, model zawsze jest pewnym uproszczeniem rzeczywistości. W modelu pewne czynniki są brane pod uwagę, inne wykluczane, a jeszcze inne zostają poddane przybliżeniu. Na potrzeby gier tworzy się różne modele występujących w świecie fizycznym zjawisk. Symulacja, do której dostęp ma gracz-użytkownik, polega na wykonywaniu czynności na tym modelu. Ten sposób reprezentacji oparty jest zatem na podwójnym zapośredniczeniu – najpierw wybrane fragmenty empirycznego świata przybliżane są w modelu, a później gracz-użytkownik wchodzi w interakcję z tym modelem (aktualizując także tylko wybrane jego fragmenty)[23]. W symulacji ważna jest nie tyle jej dokładność rozumiana jako maksymalna zgodność z empiryczną rzeczywistością, ile jej użyteczność oraz – kiedy symulacja pozostaje na służbie fikcji – wewnątrztekstowa wiarygodność.

Bogost proponuje pojęcie „proceduralnej piśmienności" (*procedural literacy*) na określenie umiejętności odczytywania procesów jako abstrakcyjnych systemów proceduralnych i jednocześnie konstrukcji znaczeniowych – jest to według niego umiejętność rekonfigurowania pojęć i zasad w celu zrozumienia procesów (nie tylko komputerowych), a takie rozumienie powinno prowadzić do zadawania pytań i krytykowania konkretnych reprezentacji konkretnych procesów[24].

Umiejętność czytania symulacji jest kluczowa w analizie ideologicznej gry. Badacz powinien umieć ocenić, w jaki sposób zaprojektowany jest model danego pro-

---

22 M. White *Ideological Analysis and Television*, tłum. własne, w: *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*, ed. R.C. Allen, University of North Carolina Press, London 1992.

23 Jak ujmuje to Ian Bogost: „znaczenie w grach wideo jest konstruowane nie poprzez odtworzenie świata, ale poprzez selektywne modelowanie odpowiednich elementów tego świata" (I. Bogost *Persuasive Games*, s. 46).

24 Tamże.

cesu w grze (przede wszystkim: co i w jakim stopniu zostało w nim uproszczone); w jakiej pozycji umieszcza ona gracza, jakie możliwości mu daje, a jakie odbiera; na czym polega wpływ gracza na świat gry; za jakie działania gracz jest nagradzany, a za jakie karany; w jaki sposób komunikuje się graczowi skuteczność lub nieskuteczność jego działań. Chociaż właściwie do każdej gry można podejść z różnych perspektyw, co przyniesie różne interpretacje (podobnie, jak ma to miejsce w przypadku literatury czy filmu), analiza proceduralna wydaje się być najskuteczniejszym narzędziem przy rozważaniu ideologicznej warstwy gry i pozwala zbadać kwestie, które wymykałyby się analizie narratologicznej lub ortodoksyjnej analizie ludologicznej. Mechanika niekiedy wchodzi w konflikt z warstwą tekstualną gry, ale badanie przy użyciu samych narzędzi literaturoznawczych nie jest w stanie zdiagnozować takiej niespójności; z kolei analiza samej rozgrywki (jak postulowali ludolodzy) ma tendencje do pomijania całego dyskursywnego kontekstu warstwy estetycznej gry (jak w przypadku zlekceważenia dyskursów kobiecości i cielesności przy analizowaniu postaci Lary Croft w niesławnej wypowiedzi Aarsetha[25]). Zdaje się przy tym, że dobór określonej metodologii powinien być jednak częściowo zależny od samej gry. W dalszym ciągu ukazują się tytuły, wobec których najwięcej owocnych interpretacji przyniosą narzędzia literaturoznawczego pochodzenia[26]. Stąd jednak jeszcze daleko do uznania uniwersalności tych narzędzi – błędna jest na przykład diagnoza Jerzego Zygmunta Szei, że „wszystkie gry komputerowe cechuje stały wzrost znaczenia fabuły"[27]. Chociaż mogło się tak wydawać pod koniec lat 90., aktualne dominujące tendencje rozwoju medium są zupełnie inne[28], a co za tym idzie – maleje aplikowalność metod narratologicznych w badaniu gier.

---

25 „Wymiary ciała Lary Croft, przeanalizowane już do znudzenia przez teoretyków filmu, są nieistotne dla mnie jako gracza, ponieważ inaczej wyglądające ciało nie sprawiłoby, że grałbym inaczej. Kiedy gram, nie widzę nawet jej ciała, ale patrzę przez nie i poza nie" – E. Aarseth *Genre Trouble: Narrativism and the Art of Simulation*, http://www.electronicbookreview.com/thread/firstperson/vigilant, tłum. własne, [dostęp: 20 czerwca 2012].

26 Tak jest bez wątpienia w przypadku szeroko komentowanej gry artystycznej *Dear Esther* studia the chinese room z 2012 roku. Dominuje tam eksploracyjny typ interakcji, a sama rozgrywka jest dość uboga i nie zostawia graczowi dużego pola aktywności. Jednocześnie *Dear Esther* ma niezwykle dopracowaną warstwę narracyjną i wizualną – opowiada złożoną, wielowątkową, pomieszaną chronologicznie historię o śmierci, samotności i poszukiwaniu sensu w doświadczeniu granicznym. Literaturoznawca bez trudu poradziłby sobie z interpretacją *Dear Esther*, ale wynika to również z faktu, że gra ma bardzo mało skomplikowaną, linearną rozgrywkę.

27 J.Z. Szeja *Gry fabularne. Nowe zjawisko kultury współczesnej*, Rabid, Kraków 2004, s. 155.

28 Pod koniec lat 90. istotnie duże sukcesy odnosiły gry z bardzo rozbudowaną fabułą (jak na przykład *Planescape: Torment* lub seria *Baldur's Gate*), jednak później gracze i krytycy doceniali raczej postęp graficzny, nowe formy rozgrywki, adaptowanie gier na nowe platformy. W 2012 roku miliard sprzedanych egzemplarzy osiągnęła seria gier na smartfony *Angry Birds*, której fabuła daje się streścić w jednym zdaniu.

Interpretacje

Żeby pokazać przydatność koncepcji proceduralnej retoryki w czytaniu gry, a szczególnie w jej analizie ideologicznej, przedstawię taką analizę na przykładzie *Fate of the World*, strategiczno-ekonomicznej *serious game* o zmianach klimatu.

Serious games to takie gry, które otwarcie zakładają cel inny poza samą przyjemnością rozgrywki (np. perswazję, edukację, szkolenie, badania naukowe) – co jednocześnie nie oznacza, że nie mogą dostarczać rozrywki[29].

David Michael i Sande Chen uprzedzają wątpliwości, które może budzić podporządkowanie rozrywkowego medium konkretnemu celowi i bronią medium gier jako jednej z gałęzi sztuki:

> Niektórzy mogą twierdzić, że taki rodzaj ukrytego (*ulterior*) celu umniejsza grę, pod względem artystycznym lub innym, podobnie jak niektórzy twierdzą, że takie motywy umniejszają książki lub filmy. Jednak jako forma sztuki wszystkie gry […] mają coś do powiedzenia.[30]

Autorzy zwracają też uwagę na fakt, że określenie „*serious*" nie oznacza koniecznie poważnego tonu samej gry, odnosi się przede wszystkim do prymarnego celu jej powstania, ale nie warunkuje jej treści[31]. Michael i Chen w swojej książce-poradniku dla twórców *serious games* wymieniają w kolejnych rozdziałach następujące pola zastosowań tego typu gier: militarne, rządowe, edukacyjne, korporacyjne, zdrowotne oraz (potraktowane łącznie) polityczne, religijne i artystyczne[32].

Fate of the World: Tipping Point, strategiczno-ekonomiczna gra studia Red Redemption wydana w 2011 roku, niesie ze sobą wyraźny cel edukacyjny, ale jednocześnie jest projektem komercyjnym, wydanym w normalnych warunkach rynkowych. Jej tematem są światowe problemy ekologiczne i społeczne, a przede

---

29 D. Michael, S. Chen *Serious Games: Games That Educate, Train, and Inform,* Thomson Course Technology, Boston 2006,s. 21, tłum. własne.

30 D. Michael, S. Chen *Seriuos Games*, s. 23. Tendencja do odmawiania dziełom o wyraźnym przekazie ideologicznym wartości estetycznej lub rozrywkowej jest częsta, ale można ją też – w duchu marksistowskim – odczytywać jako taktykę neutralizacji niepożądanych treści ideologicznych.

31 Tamże.

32 Ta ostatnia kategoria w tym podziale jest najbardziej problematyczna: wspólnym mianownikiem tych gier według autorów książki jest – w odróżnieniu od przekazu wiedzy i przekazu umiejętności – przekaz poglądów (*attitudes*) (tamże, s. 202). Kategorie wydzielone przez Michaela i Chena nie są zresztą całkiem rozłączne. Weźmy przykład gier o zastosowaniach militarnych: szkoleniowy symulator lotu, choć będzie miał na celu nauczenie odbiorcy-gracza określonych działań i procedur, raczej nie będzie przekonywał do przyjęcia jakiegoś stanowiska ideologicznego. Inaczej będzie w przypadku sponsorowanej przez armię Stanów Zjednoczonych gry *America's Army*, która oprócz walorów rozrywkowych jest narzędziem rekrutacyjnym i w ciągu rozgrywki przedstawia armię amerykańską i jej etos w jak najlepszym świetle. Wątpliwości budzi też zakwalifikowanie przez Michaela i Chen gier artystycznych (*art games*) do nurtu *serious games*.

wszystkim globalne zmiany klimatu i ich konsekwencje. Akcja gry zaczyna się w 2020 roku, kiedy po serii katastrof ekologicznych narody świata postanawiają założyć globalną organizację (GEO, *Global Environmental Organization*) o bardzo szerokich kompetencjach, której zadaniem ma być zapobieżenie radykalnym zmianom klimatu i jednocześnie dbanie o warunki życia i poziom gospodarczy poszczególnych regionów. Gracz zostaje umieszczony w roli szefa tej organizacji. Gra toczy się w systemie turowym (jedna tura, możliwa do rozegrania zwykle w od kilku do kilkunastu minut, reprezentuje pięć lat). Mechanika oparta jest na systemie tzw. kart polityk (*policy cards*) – gracz w każdej turze może wybrać konkretne działanie lub kilka działań, które zostaną wprowadzone w życie w następnej turze w każdym z dwunastu wydzielonych regionów świata.

Karty podzielone są na kilka kategorii i dotyczą rozmaitych działań, które może podejmować organizacja: wprowadzania programów rozwojowych i programów ochrony środowiska, ustalania polityki energetycznej, wprowadzania określonych rozwiązań prawnych (jak np. programy oszczędzania energii, udział regionu w systemie handlu emisjami CO_2, polityka jednego dziecka, podatek od operacji finansowych itp.), zapewniania bezpieczeństwa, fundowania badań naukowych w konkretnych dziedzinach itp. Każda z kart ma nazwę, koszt wprowadzenia i czas działania (w niektórych przypadkach czas nie jest określony, bo zależy on od innych czynników związanych z danym regionem). Co ważne, karty informują o swoich efektach na grę tylko poprzez ogólny opis, a nie przez konkretne dane liczbowe. Gracz nie ma zatem całkowitej pewności co do efektów swojego działania, nie zawsze jest też informowany o ubocznych skutkach wprowadzania konkretnej polityki, a każda z nich ma zwykle wpływ na więcej niż tylko jeden z parametrów gry. Dla przykładu – karta „Switch Transport to Electricity" (zmień transport na elektryczny) zmniejszy emisje CO_2 wytwarzane przez środki transportu, ale może doprowadzić do deficytu energii elektrycznej (co ma negatywny wpływ na gospodarkę), a także może sumarycznie zwiększyć emisje, jeśli energia elektryczna, na którą popyt został teraz zwiększony, pochodzi głównie ze spalania paliw kopalnych.

Taki zabieg wprowadzenia pewnej nieprzejrzystości w mechanice gry jest częścią proceduralnej retoryki *Fate of the World* – pokazuje, że każda decyzja i każde zjawisko pozostaje w skomplikowanej siatce zależności z innymi, a konkretne skutki podejmowanych projektów są trudne do przewidzenia. Żeby poznać wpływ zagrywanych kart na wydarzenia w grze, gracz musi uważnie śledzić zaimplementowany w niej skomplikowany system statystyk. Wykresy pokazujące zmianę danego parametru w czasie pozwalają wyświetlić także historię zagrywanych w tym czasie kart. Pomaga to wyciągnąć wnioski, ale wykres pokazuje korelację, a niekoniecznie związek przyczynowo-skutkowy – taki należy już wyindukować samodzielnie, obserwując dynamikę zmian w kolejnych turach i w różnych regionach. Jest to pewien wyłom wobec standardowych konwencji gier komputerowych. Jak twierdzi Tomasz Majkowski, przyjemność gracza polega przede wszystkim na potwierdzaniu swojej interpretacji rozumianej jako dobieranie skutecznych działań w odpowiedzi na wymagania gry. Według Majkowskiego, mechanizm potwierdzenia –

w odróżnieniu od interpretacji tekstu literackiego – jest natychmiastowy: „hipoteza zostaje natychmiast zweryfikowana, i to w sposób niepozostawiający wątpliwości”[33]. Ta diagnoza nie daje się jednak zastosować do wszystkich gier – i jednym z tych wyjątków jest właśnie *Fate of the World*[34].

Oprócz systemu statystyk gra daje graczowi jeszcze innego rodzaju *feedback*. Należą do niego między innymi wiadomości (newsy), które informują o aktualnych problemach konkretnych regionów, ale także – w niebezpośredni sposób – o skutkach polityk z zagranych w poprzednich turach kart. Oprócz tego, na początku każdej tury wyświetlane są najważniejsze statystyki globalne – przede wszystkim termometr pokazujący wzrost średniej globalnej temperatury w stosunku do czasów przedprzemysłowych, wzrost od ostatniej tury i prognozę wzrostu. Dane o temperaturze są kluczową informacją w grze, bo celem w większości scenariuszy jest zahamowanie globalnego ocieplenia. Jeśli wskaźnik na termometrze pokaże całkowity wzrost temperatury o 3 stopnie Celsjusza, taki scenariusz kończy się porażką – zatem według wyraźnej sugestii twórców gry utrzymanie temperatury poniżej tego poziomu jest warunkiem przetrwania Ziemi takiej, jaką znamy. Statystyki globalne informują również na początku każdej tury o liczbie ofiar związanych ze zmianami klimatu (sposób liczenia nie jest tutaj jasny, ale prawdopodobnie uwzględnia się tu zmarłych w wyniku głodu, susz, powodzi i innych kataklizmów związanych z pogodą). Oprócz tego, gracz informowany jest o najważniejszych globalnych wydarzeniach – odkryciach naukowych, niepokojach i konfliktach zbrojnych, zmianach poparcia dla GEO, najistotniejszych zagrożeniach ekologicznych. Jeden rodzaj wydarzeń jest szczególnie wyróżniany – kiedy wyginie jeden z rozpoznawalnych, charakterystycznych dla regionu gatunków zwierząt (np. nosorożec biały lub niedźwiedź polarny), na ekranie pojawia się rysunek zwierzęcia, przyczyny wyginięcia gatunku i ich związek ze zmianami klimatu. Można powiedzieć, że informacja o wymarciu gatunku jest tu przedstawiana w dużo bardziej obrazowy i apelujący do emocji sposób niż informacje o kolejnych milionach ofiar w ludziach.

Bardzo trudne jest w grze balansowanie między hamowaniem zmian klimatu, utrzymywaniem zadowalającego poziomu warunków humanitarnych i zachowywaniem poparcia dla organizacji. *Fate of the World* składa się z kilku scenariuszy o rosnącej trudności, a zrozumienie symulacyjnych zależności i osiągnięcie wprawy pozwalającej na wygrywanie wymaga przynajmniej kilkunastu godzin rozgrywki.

---

33 T. Majkowski *Złote runo. Gra wideo jako doświadczenie interpretacyjne*, w: *Olbrzym w cieniu. Gry wideo w kulturze audiowizualnej*, red. A. Pitrus, Wydawnictwo UJ, Kraków 2012, s. 187.

34 Majkowski pisze też, że „mechanizm natychmiastowej weryfikacji interpretacji jest […] wpisany w zasadę interaktywności, bez której gra byłaby niemożliwa. […] niczym w potocznej rozmowie gracz ma zawsze okazję dopytać grę, czy dobrze zrozumiał jej intencje” (tamże, s. 188). Badacz pomija tym samym gry, które właśnie z odroczenia konsekwencji działań gracza czynią istotny zabieg artystyczny, jak np. seria *Wiedźmin* studia CD Projekt RED.

Podstawowym zabiegiem proceduralnej retoryki *Fate of the World* jest sam jej poziom trudności. Gra dotyczy trudnego do rozwiązania globalnego problemu, a według niektórych – wręcz największego wyzwania, przed jakim stoi ludzkość. Gdyby zwycięstwo w elektronicznej symulacji tego problemu było zbyt łatwe, mogłoby to skłaniać graczy do bagatelizowania zagrożenia związanego ze zmianami klimatu w świecie fizycznym, a to stałoby w sprzeczności z jasno deklarowanymi intencjami twórców gry i jej edukacyjnym zamiarem[35]. Gra wymaga od gracza balansowania pomiędzy zmniejszaniem emisji, łagodzeniem skutków katastrof oraz dbaniem o poparcie, bezpieczeństwo i poziom życia w regionach; wymaga też zarządzania ograniczonymi zasobami. Ponadto, gracz musi nauczyć się rozumieć zależności pomiędzy różnymi zjawiskami, brać pod uwagę, że każde jego działanie będzie miało prawdopodobnie więcej niż tylko jeden, spodziewany efekt i mieć świadomość, że w walce ze zmianami klimatu nie ma łatwych, uniwersalnych środków – każde rozwiązanie ma swoją wysoką cenę albo zestaw skutków ubocznych. Skomplikowanie zaimplementowanych w nie symulacji ma przekonywać o złożoności współczesnych globalnych problemów. Przez analogię do doświadczenia rozgrywki *Fate of the World* ma uświadamiać, że globalne ocieplenie jest problemem trudnym do rozwiązania nawet w (bardzo mało przecież prawdopodobnym w rzeczywistości) przypadku powołania specjalnie do tego celu ponadnarodowej organizacji o dużych prerogatywach i pokaźnym budżecie. W wątku pod tytułem „Rzeczy, których ta gra mnie nauczyła"[36] w serwisie Steam znaleźć można wiele głosów świadczących o tym, że gra faktycznie zmusza do refleksji nad globalnymi problemami i trudnością ich rozwiązania. Tego typu komentarze dowodzą, że gracze dość powszechnie rozpoznają (i przyjmują) edukacyjno-perswazyjny charakter *Fate of the World*, a także jej potencjał krytyczny wobec współczesnej polityki i społeczeństwa. Jak widać, poziom trudności jest istotnym elementem wewnętrznej argumentacji gry. Dzieło studia Red Redemption korzysta ze środka, który Ian Bogost nazywa „retoryką porażki":

> Jeśli proceduralne retoryki działają poprzez operacjonalizowanie twierdzeń na temat tego, jak rzeczy działają, to gry wideo mogą także formułować twierdzenia na temat tego, jak rzeczy *nie* działają. […] Chciałbym zasugerować, że takie gry funkcjonują według częstej proceduralnej retoryki, retoryki porażki.[37]

---

35 Jak czytamy na oficjalnej stronie internetowej gry: „*Fate of the World* jest strategiczną grą na PC, która symuluje prawdziwe społeczne i środowiskowe skutki globalnej zmiany klimatu przez następne 200 lat. Nauka, polityka, zniszczenie – wszystko tu jest prawdziwe i przerażające". Jako „kluczowe cechy" twórcy gry wymieniają „prawdziwą naukę", „prawdziwe skutki" i „prawdziwe rozwiązania" (http://fateoftheworld.net/about, dostęp: 20.06.2012).

36 Tego typu wątki są dość popularną zabawą na forach poświęconych grom, nie tylko *serious games*; zwykle w zabawny sposób pokazują one konwencje i założenia świata gry.

37 I. Bogost *Persuasive Games*, s. 85.

Interpretacje

W *Fate of the World* przegrywanie i trudności mają pobudzić do myślenia w dwojakim sensie – uświadomić powagę sytuacji i skłonić do szukania rozwiązań. Jak pisze Shuen-shing Lee omawiając gry, które używają porażki jako środka znaczeniowego: „te gry mają przemienić gracza z wewnątrzgrowego przegranego w pozagrowego myśliciela (*off-gamingthinker*)"[38]. Oczywiście, wpisana w rozgrywkę możliwość porażki jest właściwie nieodłącznym elementem tego medium i pełni także inne funkcje. Jak twierdzi Jane McGonigal, w dobrze zaprojektowanej grze istnieje „pozytywny *feedback* porażki", dzięki któremu niepowodzenie nie rozczarowuje, ale podtrzymuje zainteresowanie i poczucie kontroli nad wynikiem gry[39]; istotne jest też zapewnienie gracza o możliwości sukcesu:

> Uzasadniony optymizm jest wpisany w samo to medium. Z samego projektu wynika, że każda zagadka w grze komputerowej ma być rozwiązywalna, każda misja możliwa do ukończenia i każdy poziom do przejścia dla gracza, który ma wystarczająco dużo czasu i motywacji.[40]

Mainstreamowe gry będą próbowały wzbudzić u gracza przede wszystkim ów „uzasadniony optymizm", jednak *serious game* o globalnych zagrożeniach siłą rzeczy musi ten optymizm ograniczać, jeśli jej aspekty krytyczne i perswazyjne mają być skuteczne. Jednocześnie jednak trzeba podkreślić, że *Fate of the World* to rozbudowana, czasochłonna gra, a żeby przytrzymać graczy na dłużej, trzeba zostawić im możliwość sukcesu. Z tego powodu gra studia Red Redemption nie stosuje retoryki porażki tak radykalnej, jak niektóre inne, krótsze *serious games* o tematyce społeczno-politycznej.

Fate of the World poprzez swoją proceduralną retorykę stawia także określone tezy na temat poszczególnych działań, które można podejmować w celu zahamowania globalnego ocieplenia i poprawienia sytuacji na świecie. Poszczególne polityki wprowadzane przez gracza okazują się skuteczne lub nie; to gracz sam musi metodą prób i błędów dojść do wniosków na ten temat, ale po przeprowadzeniu kilku takich rozumowań będzie preferował niektóre rozwiązania, a pomijał inne. I tak na przykład inwestowanie w energię jądrową wydaje się na początku bardzo dobrym rozwiązaniem, bo jest ona tania, czysta i efektywna w porównaniu z innymi. Jednak uran także jest paliwem kopalnym i jego złoża mogą się wyczerpać, więc nadmiernie optymistyczne inwestycje w energię jądrową mogą skończyć się w którymś momencie kryzysem energetycznym i finansowym. Jest jeszcze jedno zagrożenie – regiony, które korzystają z tego typu energii, są jednocześnie zaopa-

---

38 S. Lee *"I Lose, Therefore I Think". A Search for Contemplation amid Wars of Push-Button Glare*, „Game Studies" vol. 3 issue 2, December 2003, tłum. własne, http://www.gamestudies.org/0302/lee/ [dostęp: 02.06.2012].

39 J. McGonigal *Reality is Broken. Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*, Penguin Press, New York 2011, tłum. własne, s. 66-67.

40 Tamże.

trzone w broń nuklearną i mogą użyć jej wobec innych regionów, jeśli sytuacja polityczna stanie się tam bardzo niestabilna[41].

Gra studia Red Redemption doczekała się też krytyki ze względu na swoje uwarunkowania ideologiczne, zarówno ze strony oficjalnych mediów, jak i samych graczy. Mimo że argumenty krytyków nie zawsze są sensowne, sam gest podejrzliwości wobec ideologii gry wydaje się zasadny, szczególnie jeśli dotyczy ona tak kontrowersyjnego problemu, jak antropogeniczne globalne ocieplenie. Co ciekawe, ideologiczna konstrukcja *Fate of the World* wydaje się przewidywać i uprzedzać pewne skierowane wobec siebie pytania i krytykę. Robi to poprzez dwa powiązane ze sobą zabiegi – wariantywność scenariuszy i ironię.

Gra ma kilka scenariuszy, które są zmodyfikowane względem podstawowego („dotrwaj do roku 2200 przy globalnym ociepleniu poniżej 3 stopni"). Modyfikacje są zwykle po prostu łatwiejszymi wersjami i mają służyć jako przygotowanie przed właściwym wyzwaniem, ale ten niższy poziom trudności zostaje też wykorzystany w celach perswazyjnych. Mamy tu na przykład scenariusz „Oil Fix It" (ropa wszystko naprawi) z jawnie ironicznym opisem: „Naprawianie klimatu i radzenie sobie z deficytami zasobów wygląda na zbyt dużo ciężkiej pracy. Może po prostu będziemy ciągle wiercić i użyjemy ekonomii opartej na ropie, żeby spłacić środki chroniące przed zmianą klimatu? Co może pójść nie tak?". W tym scenariuszu celem jest osiągnięcie wyznaczonej wartości wskaźnika HDI (jakości życia i dobrobytu) i utrzymanie produkcji ropy na wyznaczonym poziomie. W scenariuszu „Cornucopia" (róg obfitości) zasoby paliw kopalnych się nie wyczerpują (fragment opisu: „Nie wierz panikarzom; ludzkość zawsze znajdzie sposób, żeby zdobyć więcej paliw kopalnych"). Z kolei w misji „Denial" (zaprzeczenie) ocieplenie klimatu w ogóle nie występuje, można się zatem skupić wyłącznie na budowaniu dobrobytu. Te tryby rozgrywki zdają się być komunikatem do sceptyków wołającym: „Nie wierzycie nam? dobrze, zróbmy po waszemu i zobaczmy, co się stanie". Każdy z tych scenariuszy wykorzystuje jakiś wątek pojawiający się w krytyce dominujących teorii związanych ze zmianami klimatu. I każdy z tych uproszczonych względem standardowego scenariusz i tak okazuje się nadspodziewanie trudny.

Dzieje się tak dzięki sprytnym zabiegom twórców gry, przede wszystkim dzięki dokładaniu dodatkowych warunków zwycięstwa. Tak na przykład w scenariuszu „Oil Fix It" niejako poddaje się sprawdzeniu założenie, że ekonomia oparta na ropie może zapewnić światowy dobrobyt. Wspomniany wyżej warunek utrzymania wskaźnika HDI na odpowiednim poziomie czyni rozgrywkę bardzo trudną – wyjściowy poziom dobrobytu w regionach rozwijających się jest dużo niższy, a wy-

41 Co ciekawe, w *Fate of the World* nie zdarzają się awarie elektrowni atomowych, które są przecież jednym z najczęściej przywoływanych przez przeciwników energii jądrowej argumentów. Być może brak tego elementu wynika z tego, że gra została wydana jeszcze przed katastrofą w elektrowni atomowej w Fukushimie w marcu 2011 roku.

dźwignięcie ekonomii i warunków humanitarnych w tych miejscach w wyznaczonym czasie wymaga ogromnych i dobrze rozplanowanych nakładów sił. W scenariuszu „Denial" trzeba skupić się na ciągłym i uważnym rozwoju ekonomii (trudnością jest tu przede wszystkim zrównoważenie tempa rozwoju różnych regionów). Z kolei zbytnie zawierzenie ułatwieniu ze scenariusza „Cornucopia" może mieć katastrofalne skutki – ryzyko problemów finansowych jest mniejsze, ale jeśli gracz nie podejmie szybko kroków w celu rozwijania czystych technologii, to nie poradzi sobie na czas z zahamowaniem globalnego ocieplenia. Ideologiczne przesłanie tych alternatywnych scenariuszy idzie więc w parze z ogólnym przesłaniem gry – w rozwiązywaniu globalnych problemów nie ma łatwych metod, a nadmierne uproszczenia zwodzą na manowce. Nawiązując do pojęcia proceduralnej retoryki, nazwałbym tego typu zabieg „proceduralną ironią" – zachodzi ona wtedy, kiedy dane działanie w grze przynosi odwrotne skutki do tych, jakich spodziewa się gracz (a oczekiwania te oparte są na eksplicytnym opisie tych działań albo kontekście, w jakim są umieszczone). *Fate of the World* sięga po ten środek jeszcze kilka razy. Jednym z przykładów jest karta technologii „Coldfusion" (zimna fuzja). Opis karty brzmi: „Niskoenergetyczne reaktory nuklearne mogą zmieść wszystkie światowe zmartwienia związane z energią. Poważnie w nie zainwestuj". Karta nie przynosi jednak absolutnie żadnego efektu – gracz zostaje zatem ukarany za naiwne uwierzenie w możliwość szybkiego i taniego wynalezienia technologii, która raz na zawsze rozwiąże światowe problemy (a także za brak podejrzliwości wobec wyjątkowo nieneutralnego opisu karty, który odbiega od standardowego stylu pozostałych opisów w grze). Podobnie działa (a raczej nie działa) karta „Prayer" (modlitwa) – dostępna do użycia za darmo, opisana w grze lapidarnie zdaniem: „Wołaj o cud". Jak podaje encyklopedia tworzona przez fanów gry, jej działanie jest następujące: „W każdej turze, w której agenci GEO skupiają region na modlitwie, jest 0,00001% szansy, że 1 184 680 ton emisji cudownie zniknie z atmosfery"[42]. Za posługujące się proceduralną ironią można też uznać karty związane z programem kosmicznym: są drogie, czasochłonne, niosą ze sobą duże ryzyko porażki i nie przynoszą żadnych lub prawie żadnych korzyści. Jedynym istotnym wyjątkiem jest wymagająca dużego zaawansowania technologicznego, mnóstwa czasu i środków finansowych karta „Star Ark" (gwiezdna arka), która uruchamia sterowany sztuczną inteligencją statek kosmiczny z zamrożonymi ludzkimi embrionami mający za cel założenie nowej ludzkiej kolonii w kosmosie. Co ciekawe, wprowadzenie tej karty w życie automatycznie kończy grę zwycięstwem niezależnie od sytuacji na Ziemi. Na pierwszy rzut oka wydaje się to zabiegiem podważającym główne przesłanie gry, która przecież podkreśla potrzebę ogólnoludzkiego wysiłku i podjęcia odpowiedzialności za środowisko całej planety. Można jednak

42 „Cards", serwis „Fate of the World Wiki", http://fateoftheworld.wikia.com/wiki/Cards, tłum. własne, dostęp: 07.06.2012.Przypominam, że wewnątrz gry gracz ma do dyspozycji tylko opis karty, konkretne, wymierne działanie poszczególnych kart jest ukryte.

odczytywać kartę „Space Ark" jako kolejny przykład proceduralnej ironii, tym razem (nietypowo) operującej wygraną, a nie porażką jako środkiem perswazyjnym. Jeśli ostatecznym sposobem na uratowanie ludzkości (tytułowym „losem świata") jest rozwiązanie rodem z *science fiction*, ucieczka i zostawienie Ziemi wraz z większością jej ludności na pastwę losu, powinno to zmusić gracza do refleksji nad tym, w jak złej sytuacji Ziemia znajduje się już w tej chwili i za jaką cenę dokonuje się to „zwycięstwo".

Przy okazji wariantywności scenariuszy trzeba też wspomnieć o jednym z nich, dość zaskakującym – o „Dr. Apocalypse" (Doktor Apokalipsa), gdzie cała logika rozgrywki jest odwrócona – zadaniem gracza jest maksymalne podgrzanie Ziemi.

Znowu – mogłoby się wydawać, że umożliwienie graczom przyjęcia roli cynicznego geniusza zła podkopuje główny, nawołujący do odpowiedzialności perswazyjny przekaz *Fate of the World*. Studio Red Redemption w ten sposób przejmuje i kanalizuje określoną praktykę grania, częstą w przypadku gier symulacyjnych czy szerzej: gier z otwartym środowiskiem. Gracze lubią testować możliwości świata, w którym pozwolono im działać. Często wykonują oni czynności pozostające niejako wbrew lub obok głównej wizji twórców. Może to być chwila odskoczni od głównego wątku, zabawa w zniszczenie i przemoc w środowisku normalnie nastawionym na budowanie, albo odwrotnie – konstruktywne działanie w grze nastawionej na walkę. Niekiedy tego typu działania pozostają wbrew „oficjalnemu" projektowi gry, ale czasem zdarza się, że tego typu destruktywne działania są przewidziane przez twórców i udostępnione w normalnym interfejsie – tak jest choćby w przypadku *Sim City*, w którym na gotowe miasto można zesłać wybraną katastrofę i obserwować, jak stopniowo ulega zniszczeniu przygotowany wcześniej miejski organizm. Twórcy gier są skłonni umożliwiać tego typu zabawy, bo wzmacniają one u gracza poczucie wpływu na świat gry. Jednocześnie wydzielenie przestrzeni, w której dozwolone jest przekroczenie normalnych zasad, albo wręcz zaprojektowanie gotowej puli tych przekroczeń, przynajmniej częściowo zmniejsza u gracza chęć dokonywania takich praktyk w „normalnej" przestrzeni gry i umacnia jej główną ideologię. W pewnym sensie taka jest właśnie logika karnawału – odświętne odwrócenia służą tam ostatecznie potwierdzaniu codziennego, oficjalnego porządku.

Takie neutralizowanie lub przejmowanie wywrotowych działań graczy wydaje się szczególnie ważne w przypadku *serious games*, które kładą nacisk na swój związek z rzeczywistością, zatem ich konstrukcja musi być wyjątkowo szczelna pod względem ideologicznym. Dlatego scenariusz „Dr. Apocalypse" wydaje mi się istotnym elementem strategii perswazyjnej *Fate of the World*, a nie ideologiczną niekonsekwencją.

Jednak mimo całego skomplikowania modeli symulacji, perswazyjnego podkreślania realistyczności, umiejętnego przejmowania praktyk wywrotowych, wariantywności scenariuszy oraz proceduralnej ironii, *Fate of the World* nie jest całkowicie szczelną, odporną na krytykę konstrukcją ideologiczną. Gracze wypowiadający się na forach internetowych poświęconych grze wykazują się na tyle

dużą proceduralną piśmiennością, że są w stanie wyłapać wiele niekonsekwencji, pominięć, nieoczywistych i arbitralnych założeń i niezgodności mechaniki gry z jej zamierzonym wydźwiękiem ideologicznym. W tym samym wątku, który przywoływałem wcześniej przy okazji wypowiedzi świadczących o afirmatywnym przyjęciu perswazyjnego przesłania gry („Czego ta gra mnie nauczyła"), znajdują się też bardziej krytyczne, sarkastyczne i wywrotowe odpowiedzi. Gracze zwracają uwagę na różne problemy – od raczej mało znaczących pominięć w symulacji poprzez faktograficzne nieścisłości aż po bardzo zasadniczą krytykę jej ideologicznego wydźwięku (jak w przypadku zwracania uwagi na fakt, że doprowadzanie do masowych śmierci może się opłacić jako taktyka do osiągnięcia wyznaczonego przez mechanikę gry celu).

To, że badanie wypowiedzi i działań graczy okazuje się tak bardzo przydatne w analizie ideologicznej gier, świadczy o tym, jak bardzo sytuacja komunikacyjna w dziele interaktywnym jest różna od tej w dziele nieinteraktywnym. Określony światopogląd, który przedstawia gra jako system, jest łatwy do zinternalizowania przez gracza, bo działanie zgodnie z wewnętrzną logiką gry jest w konkretny sposób nagradzane. Z drugiej strony, złożony system interaktywny jest mniej odporny na subwersywne działania gracza nieprzewidziane przez jego twórców.

Warto przy tym pamiętać, że żadna gra nie daje graczowi nieograniczonej swobody, a bywa, że go do określonych rzeczy zmusza; tak samo istotna jest analiza narzucanych mu ograniczeń, jak i przydzielanych praw. Według niektórych badaczy – jak na przykład Joosta Raessensa[43] – tę ostatnią kwestię w kontekście gier da się dobrze opisać za pomocą Žižkowskiego pojęcia interpasywności, które jest niejako drugą stroną pojęcia interaktywności. Sam Žižek twierdzi, że wbrew powszechnemu wychwalaniu demokratycznego potencjału nowych mediów zachęcających do (inter)aktywności, podmiot nie zawsze jest tam w aktywnej pozycji[44]. O interpasywności pisze słoweński badacz tak:

> pojęcie interpasywności – [opisujące] te niesamowite (*uncanny*) sytuacje, w których ktoś jest aktywny, jednocześnie transponując na Innego nieznośną pasywność swojego Bycia (*Being*) – dostarcza klucz, albo przynajmniej jeden z kluczy, do artystycznego potencjału nowych mediów cyfrowych.[45]

Žižek rozjaśnia to pojęcie na przykładzie *tamagotchi*, japońskiej elektronicznej zabawki z wirtualnym zwierzęciem, którym trzeba się regularnie opiekować i które samo sygnalizuje swoje potrzeby, zmuszając gracza do konkretnej reakcji. In-

43 J. Raessens *Serious games from an apparatus perspective*, w: *Digital Material. Tracing New Media in Everyday Life and Technology*, ed. M. van den Boomen *et al.*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009, s. 21-34.

44 S. Žižek *The Interpassive Subject*, http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/the-interpassive-subject/, tłum. własne, dostęp: 12.06.2012.

45 S. Žižek *Cyberspace, or, How to Traverse the Fantasy in the Age of the Retreat of the Big Other*, „Public Culture" 10(3) 1998, tłum. własne, s. 484.

terpasywność zdaje się być dobrym narzędziem do zauważenia tych momentów w praktyce grania, w których reguły oraz system nagród i kar skłaniają czy wręcz zmuszają gracza do konkretnej aktywności – takiej, która nie wynika z jego zupełnie świadomej, autonomicznej decyzji. Jak pisze Raessens:

> utrzymywanie, że gracz jest u władzy (jak teoretycy często robią), może ukryć z pola widzenia specyficzny symboliczny porządek, w który gracz zostaje wpisany podczas rozgrywki.[46]

Žižek podkreśla jednak obecny tutaj świadomy gest wyparcia, dobrowolnego zanurzenia: „wiem bardzo dobrze, że to tylko nieożywiony przedmiot, ale pomimo to zachowuję się tak, jakbym wierzył, że jest to żywe stworzenie"[47]. Raessens komentuje to i aplikuje do dziedziny *serious games*: „ten moment zdystansowania oznacza, że możemy podążać za rozkazami Innego i jednocześnie być z nimi w krytycznej, refleksyjnej relacji"[48].

Z analiz Žižka i Raessensa można wyciągnąć dwa istotne wnioski: po pierwsze, sposób pozycjonowania gracza przez grę i zakres czynności, do jakich go zmusza, jest ważnym elementem badania gry jako struktury znaczeniowej; po drugie, zanurzenie w grę i poddanie się logice jej zasad nie zawiesza u gracza całkowicie krytycznego dystansu wobec niej i własnej w niej pozycji.

Wiele nowych zjawisk w dziedzinie gier komputerowych świadczy o tym, że interaktywne medium służące przede wszystkim rozrywce ma niemały potencjał ekspresyjny i środki perswazyjne niedostępne dziełom nieinteraktywnym. Gry mogą wpływać na światopogląd swoich odbiorców, umacniać lub kwestionować stereotypy, podtrzymywać lub podawać w wątpliwość określone dyskursy, podejmować namysł nad własnymi konwencjami. Rozgrywka umacnia poczucie uczestnictwa, jest działaniem dokonywanym na procesach (symulacjach procesów), zmusza do interpretacji tych procesów, i daje możliwość ich – również krytycznego – przemyślenia. Wyzwaniem dla badaczy gier jest właśnie analizowanie sposobów reprezentacji tych procesów, ideologii, które te reprezentacje wspierają i miejsca odbiorcy-gracza w tym systemie.

---

46 J. Raessens *Serious games from an apparatus perspective*, tłum. własne, s. 28.

47 S. Žižek *Is it possible to traverse fantasy in cyberspace?*, cyt. za: J. Raessens *Serious games from an apparatus perspective*, tłum. własne, s. 24.

48 J. Raessens *Serious games from an apparatus perspective*, s. 24.

Abstract

Piotr STERCZEWSKI
University Jagiellonian University (Kraków)

Reading the game. Procedural rhetorics as a method of ideological analysis of computer games.

The article deals with the methodologies of game studies concerning the ideological aspect of computer games. Having briefly discussed the fundamental for the field of game studies the so-called "argument between the narratologists and the ludologists" the author moves on to describing the concept of the procedural rhetoric of Ian Bogost, which serves to investigate the semantic implications of the processes of representation in computer games. A sample analysis from the point of view of the procedural rhetoric is being offered on the example of the strategic and economic game *Fate of the World*.

Tomasz KUKOŁOWICZ

Transkrypcja tekstów hip-hopowych (rapu) w świetle teorii wiersza

Transkrypcje tekstów utworów hip-hopowych (rapu) publikowane są rzadko. Jeżeli ma to miejsce, to przyjmowany jest układ graficzny wiersza – zapis kolumnowy z podziałem na wersy. Jest to istotne, ponieważ, jak pisze Maria Dłuska: „struktura wersyfikacyjna utworu wierszowanego, wyrażająca się rozczłonkowaniem na wersy, jest jednoznaczna i nie dopuszcza w nim zmian pod grozą wypaczenia, przeinaczenia utworu. Nadania mu innego poetyckiego sensu”[1]. W związku z tym pojawia się pytanie, czy publikowane zapisy są poprawne.

Pozornie najprostszym rozwiązaniem byłoby zwracanie się za każdym razem do autora tekstu (rapera) z prośbą o wskazanie właściwego sposobu zapisu. Rozwiązanie to ma jednak pewne ograniczenia. W przypadku utworów, których autorzy nie żyją lub nie ma możliwości nawiązania z nimi kontaktu, musimy polegać na sobie. Jeżeli nawet mamy kontakt z autorami, to uzyskanie od nich zapisu może być trudne. Sposób, w jaki raperzy notują teksty na własne potrzeby, opiera się na indywidualnie tworzonych systemach znaków[2]. Jeżeli zapis stworzony jest w konwencji nieznanej szerszej publiczności, to przestaje być zrozumiały. Odczytanie zgodne z intencjami autora staje się niemożliwe.

Na wstępie konieczna jest uwaga terminologiczna. Uznaje się, że hip-hop jest terminem szerszym, obejmującym *rap* – muzykę, *breakdance* – taniec, *graffiti* – sztukę wizualną, oraz *DJing* – miksowanie muzyki za pomocą specjalnych technik, np.

---

1 M. Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego. Prace wybrane*, t. 2, Universitas, Kraków 2001, s. 298;

2 P. Edwards *How to Rap. The Art and Science of the Hip-hop MC*, Chicago Review Press, Chicago 2009, s. 67, 143-144.

skreczy. Jednakże autorzy piszący o hip-hopie i sami uczestnicy subkultury hip-hopowej, zarówno w USA, jak i w Polsce, zamiennie używają terminów „rap" i „hip-hop"[3]. Przykładem braku konsekwencji jest tytuł książki Renaty Pawlak poświęconej prawie w całości muzyce – *Polska kultura hip-hopowa*. Tendencja ta jest powszechna[4]. W tej sytuacji jedynym rozwiązaniem wydaje się pisanie w taki sposób, żeby kontekst jednoznacznie określał znaczenia używanych terminów, a w szczególności: rapu (gatunku muzycznego), utworu hip-hopowego, który publikowany jest w formie nagrania, oraz rapowania (sposobu recytacji).

Podkład instrumentalny jako regularne tło rytmiczne utworów hip-hopowych

Historycznie rap powstał na bazie muzyki tanecznej[5]. Pierwszym nagraniem hip-hopowym był singiel *Rapper's Delight* zespołu The Sugarhill Gang wydany w 1979 roku. Jak dowodzi Mark Katz, początki gatunku są wcześniejsze i wiążą się z zabawami organizowanymi od 1973 roku przez Clive'a Campbella znanego jako DJ Kool Herc[6]. Charakterystyczna recytacja zwana rapowaniem została dołączona później, po 1975 roku[7]. Wiele cech tekstów hip-hopowych, m.in. konwencja walki na słowa, ma swoje korzenie w poezji Afroamerykanów[8]. Jednak rapowanie, takie jakie znamy dzisiaj, zaistniało dopiero jako „dodatek" do muzyki. Z tego powodu nie da się zaproponować poprawnego sposobu zapisu tekstów bez odwołań do terminów muzycznych.

---

3 R. Pawlak *Polska kultura hip-hopowa*, Kagra, Poznań 2004, s. 11-20; A. Bradley, A. DuBois *The Anthology of Rap*, Yale University Press, New Haven–London 2010, s. xxix.

4 Por. A. Organek *Hip-hop: wybór bibliografii z lat 2000-2009*, „Problemy Opiekuńczo-Wychowawcze" R. 49, nr 10 (2009); A.S. Porco *Sound Off: Rhythm, Rhyme, And Voice In Rap And Hip-Hop*, University at Buffalo, State University of New York, praca doktorska dostępna w: ProQuest Dissertations and Theses, 2011, s. 1.

5 D. Toop *The Rap Attack 3: African Rap to Global Hip Hop*, London, 2000 (pierwsze wydanie książki ukazało się w 1984 r.), s. 14. Por. R. Shusterman *Piękna sztuka rapowania*, przeł. A. Chmielewski, w: tegoż *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1998; T. Rose *Black noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut 1994, s. 73-74; M. ya Salaam *The Aesthetics of Rap*, „African American Review" 1995 Vol. 29 No. 2 , s. 306.

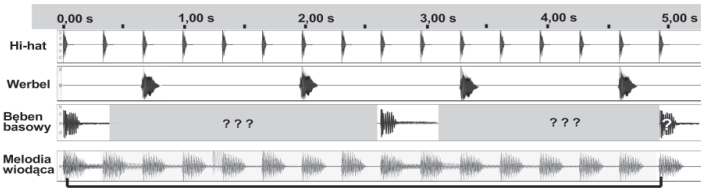
6 M. Katz *Groove Music: The Art and Culture of the Hip-Hop DJ*, Oxford University Press 2012, s. 4.

7 Tamże, s. 44.

8 G. Smitherman *The Power of the Rap: The Black Idiom and the New Black Poetry*, „Twentieth Century Literature" 1973 Vol. 19 No. 4, s. 259-274; G. Smitherman *The Chain Remain the Same: Communicative Practices in the Hip Hop Nation*, „Journal of Black Studies" 1997 Vol. 28 No. 1, s. 3-25.

W nagraniu hip-hopowym można wyróżnić trzy warstwy: *a capella*, podkład instrumentalny (tzw. *bit*) oraz inne elementy. Do ostatniej kategorii należą *skity* (z ang. skecze), czyli krótkie, humorystyczne fragmenty nagrań, zazwyczaj rozmowy twórców płyty stylizowane na spontaniczne oraz rzadko spotykany tekst poboczny, czyli nierapowane informacje zawierające wskazówki dotyczące okoliczności powstania utworu, jego formy lub budowy.

Nagranie, na podstawie którego dokonujemy transkrypcji, zawiera nadmiar informacji. Obok recytowanego (rapowanego) tekstu słyszymy podkład instrumentalny. Na obszerne omówienie struktury utworu hip-hopowego jako formy muzycznej brakuje tu miejsca. Z punktu widzenia transkrypcji najistotniejsza jest p ę t l a, czyli krótki, wielokrotnie mechanicznie powtarzany fragment, co do zasady instrumentalny (zazwyczaj długości dwóch taktów, około 5,2 s). Typowa pętla składa się z sekcji perkusyjnej (w literaturze anglojęzycznej nazywanej *break*[9]) oraz linii melodycznej wyznaczającej jej granice[10]:



Regularnie uderzany *hi-hat* (instrument perkusyjny o krótkim czasie wybrzmienia) wyznacza najmniejsze wartości rytmiczne. Na początku pętli oraz w jej połowie uderzany jest bęben basowy (stopa)[11]. Dodatkowo bęben basowy może pojawiać się w zakończeniu pętli. Układ pozostałych uderzeń bębna basowego może być bardzo różny, co na schemacie oznaczam jako szare pole ze znakami zapytania. Werbel, najwyraźniej słyszalny instrument perkusyjny, uderzany jest w regularnych odstępach czterech *hi-hatów*, z przesunięciem o 1/8 pętli względem jej początku (na 2 i 4 w taktach liczonych na 4). Granice pętli podkreśla przebieg melodii wiodącej.

---

9 T. Rose *Black noise*, s. 73-74; A. Krims *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, s. 54.

10 Struktura pętli hip-hopowej została określona na podstawie zapisu nutowego wykonanego przez profesjonalnego muzyka dla 15 polskich utworów hip-hopowych opublikowanych w latach 1998-2002 oraz internetowym samouczku (tutorialu) autorstwa Wojciecha „Fokusa" Alszera dostępnym na portalu YouTube.

11 Wśród twórców hip-hopu oraz twórców innych gatunków muzyki rozrywkowej bęben basowy jest nazywany stopą. W teorii literatury stopa jest to układ sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Żeby uniknąć nieporozumień, instrument perkusyjny będę nazywał bębnem basowym.

Polskie transkrypcje

Punktem wyjścia dla zaproponowania sposobu zapisu tekstów utworów hip-hopowych jest analiza istniejących polskich i anglojęzycznych transkrypcji. Opisując je, będę zwracał uwagę na następujące kwestie: Czy tekst dzieli się na wersy? Jaki przyjmuje układ graficzny? W jaki sposób wers zaczyna się i kończy? Czy wers pozostaje w relacji do czasu w nagraniu? Jak wykorzystywana jest interpunkcja? Czy istnieją inne zasady porządkujące zapis?

Dla polskiego hip-hopu najbogatszym źródłem transkrypcji jest Internet. Na stronie www.tekstyhh.pl, jednym z wielu polskich portali udostępniających transkrypcje tworzone przez użytkowników, we wrześniu 2012 roku dostępnych było przeszło 8600 tekstów. Transkrypcje mają wielu autorów, więc dopatrywanie się konsekwencji w sposobie zapisu jest bezcelowe, ale można mówić o istnieniu uzusu. W większości przypadków zapis ma układ kolumnowy, z podziałem na wersy rozpoczynające się od dużej litery, zakończone rymami, z tendencją do zachowywania podobnej długości. Zwrotki i refreny oddzielone są pustą linią. Interpunkcja, jeśli się pojawia, służy uwydatnieniu intonacji.

Pojedyncze teksty hip-hopowe zostały wydrukowane w podręcznikach szkolnych. W podręczniku *Literatura i nauka o języku. Do pracy w szkole* dla pierwszych klas szkół ponadgimnazjalnych autorstwa Jarosława Klejnockiego, Barbary Łazińskiej i Doroty Zdunkiewicz-Jedynak, wydanym przez PWN, znajdują się utwory *Abradababra* autorstwa Marcina „Abradaba" Martena i *Miejskie bagno* zespołu Mistic Molesta[12]. Z przykrością należy odnotować fakt, że utwór Marcina „Abradaba" Martena został wydrukowany pod błędnym tytułem (*Abrakadabra*).

Sposób zapisu przyjęty w podręcznikach opiera się na podziale na wersy i układzie kolumnowym. Znaki interpunkcyjne wykorzystywane są bardzo rzadko, a w utworze *Miejskie bagno* w ogóle nie występują. Wersy zazwyczaj kończą się rymem. Najczęściej odpowiadają jednej czwartej pętli, ale dosyć dużo jest wersów dłuższych i krótszych.

Bardzo podobny sposób zapisu znajdujemy w podręczniku *Swoimi słowami* autorstwa Adama Brożka, Agnieszki Ciesielskiej, Małgorzaty Pułki i Daniela Zycha wydanym przez wydawnictwo Nowa Era. Autorzy zamieścili utwór *Są rzeczy, których chciałbym nie pamiętać* Leszka „Eldo" Kaźmierczaka[13].

Nieliczni polscy raperzy dodają do swoich płyt wydrukowane teksty. Należy do nich Marcin „Abradab" Marten. Przyjrzyjmy się tym materiałom.

Wszystkie teksty w albumie *O.P.K.*[14] zostały wydrukowane na jednej stronie o rozmiarach 34 cm x 46 cm. Zapisane są w podziale na wersy. Dominuje układ

---

12 J. Klejnocki, B. Łazińska, D. Zdunkiewicz-Jedynak *Literatura i nauka o języku. Do pracy w szkole. Klasa 1. Szkoły ponadgimnazjalne*, PWN, Warszawa 2002, s. 49-51.

13 A. Brożek, A. Ciesielska, M. Pułka, D. Zych *Swoimi słowami. Podręcznik do kształcenia literackiego i kulturowego wraz ze szkołą pisania. Język polski dla gimnazjum. Klasa 2*, Wydawnictwo Nowa Era, Warszawa 2010, s. 267-268.

14 *O.P.K.*, Abradab, My Music 2008.

kolumnowy. Tekst dwóch zwrotek jest zapisany w sposób ciągły, a podział na wersy wyznacza znak „/". Ten sam znak bywa wykorzystywany do podziału wersu na dwie części w zwrotce zapisanej w układzie kolumnowym. Zasady, na których opiera się ten dodatkowy podział wersów, nie są dla mnie jasne. W niektórych wersach dwudzielność sygnalizują myślniki, znaki zapytania i wykrzykniki. W zapisie nie pojawiają się kropki i przecinki. Wersy są zróżnicowane ze względu na sposób rozpoczęcia od małej lub dużej litery. Reguły, które o tym decydują, nie są dla mnie zrozumiałe.

W dodanej do płyty „Abradabing"[15] książeczce, mającej wymiary 11 cm x 11cm, tekst zapisany jest w konwencji graficznej odbiegającej od klasycznych wierszy. Strony zostały przedzielone pionową linią na dwie części. W efekcie powstały dwie kolumny, każda szerokości 5,5 cm. Tekst, podzielony na krótkie wersy, jest w nich wyśrodkowany. Podstawową zasadą organizującą zapis jest podział nagrania na fragmenty długości dwóch pętli (około 10 sekund). Odpowiadający im tekst zapisany jest w kilku kolejnych wersach, najczęściej ośmiu. Następnie zostawiona jest pusta linia i rozpoczyna się tekst kolejnego fragmentu. Utworzone w ten sposób strofy nie odpowiadają podziałowi na zwrotki i refreny. O sposobie podziału na „krótkie wersy" decydują różne reguły, m.in. układ akcentów muzycznych w pętli, podział syntaktyczny tekstu, rzeczywista szerokość kolumny. Interpunkcja jest ograniczona. Najczęściej wykorzystywanym znakiem jest przecinek, sporadycznie wykrzyknik i znak zapytania, najrzadziej kropka.

W przypadku tekstów dołączonych do płyt *O.P.K.* i *Abradabing* uwagę przykuwają eksperymenty graficzne mające na celu zróżnicowanie poziomów w strukturze wersyfikacyjnej. W materiałach dołączonych do płyty *O.P.K.* było to widoczne w równoczesnym stosowaniu zapisu kolumnowego i znaku „/". W książeczce dołączonej do płyty *Abradabing* tekst został podzielony na strofy długości dwóch pętli oddzielonych pustymi liniami, te zaś na krótsze fragmenty.

Analiza drukowanych materiałów dodawanych do płyt Marcina „Abradaba" Martena pokazuje, że przyjmowane konwencje graficzne pozostają pod wyraźnym wpływem wiersza drugiej połowy XX wieku, a więc wiersza wolnego, w którym interpunkcja stanowi jedynie doraźny środek[16]. Tymczasem w recytacji hip-hopowej intonacja stanowi podstawowe źródło informacji o składniowym rozczłonkowaniu tekstu. Zgodność intonacji i podkładu instrumentalnego przesądza o układzie granic wersów i ich sile. Brak interpunkcji ujednolica siłę granic międzywersowych oraz zubaża zapis akcentów logicznych.

W analizowanych transkrypcjach w zapisie pojawiają się wersy różnej długości. Pełna dowolność sposobu podziału na wersy jest środkiem wyrazu charakterystycznym dla wiersza wolnego, w którym „dzieli on [autor] tekst na wersy zupeł-

15 *Abradabing*, Abradab, prod. O.S.T.R., My Music 2010.

16 D. Urbańska *Wiersz wolny: próba charakterystyki systematycznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1995, s. 33-34.

nie niezależnie od jakichkolwiek założeń, kierując się jedynie własnym – i to doraźnym, «momentalnym» – zamysłem"[17]. Zasady podziału na wersy i towarzyszące mu zróżnicowanie ich długości ma w hip-hopie zupełnie inne podłoże. Wiąże się z podziałem czasu na równe odcinki wyznaczanym przez mechanicznie powtarzany podkład instrumentalny. Znalazło to wyraz w transkrypcjach dołączonych do płyty *Abradabing*, jednak nie na poziomie wersu.

Jedyną konsekwentnie realizowaną zasadą, rzadko spotykaną w wierszu wolnym, jest kończenie wersu rymem.

Taki stan rzeczy jest niemożliwy do przyjęcia. Tekst utworu hip-hopowego opiera się na rytmiczności i brzmieniowej regularności. W związku z tym pokrewieństwo z wierszem wolnym jest bardzo dalekie. Jak pisze Witold Sadowski: „między tradycyjną metryką iloczasową a współczesnymi cechami wiersza wolnego zachodzą fundamentalne różnice. […] Podstawową cechę wiersza wolnego stanowi brak numerycznej powtarzalności i obiektywnie uzasadnionej ekwiwalencji. […] Wiersz wolny nie angażuje pamięci do porównań ilościowych, wobec tego niczego nie straci, jeśli odbiorca zechce go przeczytać w sposób milczący, z kartki"[18].

Przystępując do transkrypcji tekstów utworów hip-hopowych, należy przyjąć za punkt odniesienia utwory najbardziej podobne formalnie, a nie najbliższe w czasie. Mam tu na myśli wiersze sylabiczne. Operują one środkami bardziej użytecznymi – interpunkcją i podziałem na wersy mającym „obiektywne uzasadnienie".

Omówiłem – co oczywiste – przypadki opublikowanych zapisów tekstów. Większość polskich raperów, nawet tych, którzy jak Leszek „Eldo" Kaźmierczak wielokrotnie powracają w utworach do własnego doświadczenia pisania tekstów na papierze, nie dołącza transkrypcji do płyt. Mam na myśli m.in. Adama „O.S.T.R." Ostrowskiego, Adama „Łonę" Zielińskiego, zespoły WWO i Molesta Ewenement. Co ciekawe, do płyty *Parias*[19] zespołu Parias, który współtworzą Leszek „Eldo" Kaźmierczak, Tomasz „Pelson" Szczepanek i Paweł „Włodi" Włodkowski, została dołączona książeczka licząca 32 niezadrukowane, poliniowane niczym zeszyt strony. Jest to wyraźne zaproszenie do pisania tekstów. A może ich zapisania?

Transkrypcje w literaturze anglojęzycznej

Problem zapisu utworów hip-hopowych regularnie powraca w anglojęzycznej literaturze fachowej. Fragmenty cytowane przez Elizabeth A. Wheeler w artykule z 1991 r. zostały zapisane w układzie kolumnowym z podziałem na wersy[20]. Ten sam sposób zapisu zastosowali Alan Sitomer i Michael Cirelli w książce *Hip-Hop*

17 L. Pszczołowska *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej i Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1997, s. 372.

18 W. Sadowski *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Universitas, Kraków 2004, s. 161-162.

19 *Parias*, Parias, Respect Records 2011.

20 E.A. Wheeler *„Most of My Heroes Don't Appear on No Stamps": The Dialogics of Rap Music*, „Black Music Research Journal" 1991 Vol. 11 No. 2, s. 193-216.

Poetry and The Classics[21]. Jest to pomoc dydaktyczna prezentująca środki wyrazu artystycznego spotykanego w poezji na przykładzie utworów klasycznych i hip-hopowych (np. aliterację, ironię, metaforę).

Więcej uwagi chciałbym poświęcić nowatorskiemu systemowi zapisu autorstwa Paula Edwardsa. Jego książka zatytułowana *How to rap?* jest to opatrzony krótkimi komentarzami wybór najbardziej interesujących fragmentów wywiadów, jakie przeprowadził z setką amerykańskich raperów. Rozmowy dotyczyły technik wykorzystywanych przy pisaniu i wykonywaniu utworów hip-hopowych.

Propozycja systemu zapisu Paula Edwardsa ma charakter utylitarny. Jak pisze Edwards: „Najprostszym sposobem, żeby zobaczyć jak działa *flow*, jest przyjrzenie się słowom w diagramie, który pokazuje, jak układają się względem muzyki. Wykorzystany w tej książce diagram *flow* został stworzony w oparciu o systemy, które wielu artystów wykorzystuje do zapisu *flow* ich rapu”[22]. Przykładowy diagram z książki Edwardsa prezentuje poniższa ilustracja:

1	2	3	4
Let me freak the	**funk**, obso-	**lete** is the	**punk** that talks
more junk than	**San**ford sells.	I jet pro-	**pel** at a
rate that compli-	**cate** their mental	**state** as I	**in**vade their
masquerade.	They couldn't	**fade** with a	**clip**per ...

Termin *flow* oznacza sposób, w jaki rapowany tekst płynie[23]. Celem każdego rapera jest posiadanie własnego, unikalnego i rozpoznawalnego *flow*. Można powiedzieć, że *flow* to indywidualny styl rapera. Szczegółowa analiza elementów składających się na *flow*, choć interesująca, wykracza poza ramy niniejszego tekstu.

W diagramie każda linia odpowiada jednemu taktowi, a numery od 1 do 4 odpowiadają kolejnym ćwierćnutom. Pogrubione fragmenty tekstu są zgodne z uderzeniami metronomu wybijającymi tempo utworu. Pozostawione odstępy odpowiadają pauzom.

Diagram Edwardsa utrwala trzy cechy recytowanego tekstu, niewidoczne w tradycyjnie zapisanym utworze. Po pierwsze, podział tekstu odbywa się zgodnie z mechanicznym podziałem czasu na równe odcinki. Po drugie, pokazuje relację tekstu do podkładu instrumentalnego. Po trzecie, są w nim wyraźnie oznaczone pauzy.

Pomimo swojej wierności diagram *flow* nie rozwiązuje problemu zapisu tekstu utworów hip-hopowych. Ma to cztery przyczyny. Po pierwsze, jest sztucznym systemem. Jego głośne odczytanie przez osobę nieposiadającą szczególnego przygotowania nie da rezultatu podobnego do oryginalnej recytacji. Po drugie, opiera się na uproszczeniu struktury czasowej utworu. Każda sylaba mieści się w konkretnej

21 A. Sitomer, M. Cirelli *Hip-Hop Poetry and The Classics*, Milk Mug Publishing, Beverly Hills 2004.

22 P. Edwards *How to rap*, s. 66, przeł. T.K. Diagram zawiera zapis fragmentu utworu *Drop* zespołu Pharcyde (s. 68).

23 Tamże, s. 63.

ćwierćnucie. W rzeczywistości, jak dalej pokażę, granice sylab, a nawet głosek, mogą nie pokrywać się tak dokładnie z podziałem taktu na cztery. Zapis Edwardsa sugeruje dokładność, której nie może zagwarantować. Po trzecie, schemat ten opiera się na założeniu, że wszystkie sylaby wypadające zgodnie z wybijanym tempem są akcentowane. Tymczasem metrum składa się z uderzeń akcentowanych i nieakcentowanych. Ma to zasadnicze znaczenie dla budowy tekstu. Po czwarte, w diagramie zakończenia linii nie pokrywają się z zakończeniami wersów, o czym świadczy choćby brak rymów.

Ostatnią anglojęzyczną publikacją, której chciałbym poświęcić uwagę, jest *The Anthology of Rap*, wydana w 2010 roku przez Yale University Press. Zawiera obszerny wybór amerykańskich tekstów hip-hopowych. Układ graficzny opiera się na podziale na wersy, wyrównane do lewego marginesu, w układzie kolumnowym, każda linia zaczyna się od dużej litery. Podobnie jak w przypadku większości polskich transkrypcji interpunkcja jest mocno ograniczona. Kropka się nie pojawia. Za to przecinek wykorzystywany jest dosyć chętnie. Służy podziałowi wersu na krótsze frazy lub pojawia się zgodnie z regułami ortografii. Znak zapytania, wykrzyknik i myślnik służą oddaniu intonacji.

Adam Bradley i Andrew DuBois, redaktorzy antologii, we wstępie krótko wyjaśniają sposób wykonania transkrypcji. Podstawowa przyjęta przez nich zasada mówiła, że: „Każdy takt w typowej piosence hip-hopowej składa się z czterech uderzeń, a linia tekstu składa się ze słów, które mogą być wypowiedziane w ramach takiego taktu”[24]. W praktyce granice wersów opierają się nie tylko na mechanicznym podziale na takty, ale także na składni. Zdecydowana większość linii kończy się rymami. O tym, że redaktorzy zdawali sobie sprawę ze złożoności problemu podziału tekstu na wersy, świadczy krytyka sformułowana pod adresem amatorskich transkrypcji dostępnych w Internecie:

> Wiele transkrypcji, które można znaleźć online, ma tendencję do kierowania się zasadą, że koniec wersu sygnalizowany jest przez pauzę w recytacji rapera. Za każdym razem, gdy *flow* się zatrzymuje, linia się kończy. Inna metoda polega na zapisywaniu tak, jakby to była notacja muzyczna – z podziałem na ósemki, ćwierćnuty, półnuty i całe nuty. Obie metody mają w sobie pewną intuicyjną logikę, ale obie są sprzeczne z metodą, jaką większość MC wykorzystuje przy pisaniu tekstów do bitu.[25]

Antologia pod redakcją Bradleya i DuBois spotkała się z ciepłym przyjęciem w Stanach Zjednoczonych[26]. Pomimo to zastosowane środki wydają się niewystarczające. Żeby poprawnie zapisać teksty utworu hip-hopowego, trzeba najpierw ustalić konwencję graficzną. Ta z kolej powinna opierać się na trzech elementach: teorii wiersza, formie utworów hip-hopowych oraz przyzwyczajeniach współczes-

---

24 A. Bradley, A. DuBois *The Anthology of Rap*, s. xlvii, przeł. TK. Por. A. Bradley *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*, Basic Civitas, New York 2009.

25 Tamże, s. xlvi, przeł. TK.

26 Informacje na stronach http://adamfbradley.com/bio.php oraz http://adamfbradley.com/rap-praise.php (dostęp 05.03.2012).

nych czytelników[27]. Kryterium rozstrzygającym o poprawności zapisu powinno być brzmienie, jakie uzyska utwór w wyniku realizacji głosowej transkrypcji.

Realizacja tradycyjnych wierszy w formie utworów hip-hopowych

Istnieją pojedyncze nagrania, w przypadku których nie ma wątpliwości co do właściwego sposobu zapisu tekstu. Chodzi o hip-hopowe wykonania wierszy opublikowanych pierwotnie w formie pisanej. Rapowane wiersze numeryczne brzmią trochę inaczej niż typowe teksty hip-hopowe. Są bardziej regularne. Należy więc przyjąć, że jednoznaczność wniosków z analizy będzie dużo większa niż w przypadku utworów hip-hopowych. Tym bardziej użyteczne wydają się przy formułowaniu ogólnych zasad.

Szczegółowej analizie poddałem dwa utwory z płyty *Poeci*. Są to wykonania wierszy *Mochnacki*[28] Jana Lechonia oraz obszernego fragmentu *Reduty Ordona*[29] Adama Mickiewicza. Oba wiersze napisane są trzynastozgłoskowcem (7+6), rymy są żeńskie, akcent w średniówce i na końcu wersu jest paroksytoniczny.

W obu utworach podział na wersy jest zgodny z podkładem instrumentalnym. Jednemu wersowi równa się fragment długości połowy pętli. Początek wersu wypada w 1/16 pętli (około 0,33 s) po uderzeniu werbla.

W przypadku *Reduty Ordona* 76 wersom wiersza odpowiada fragment długości 38 pętli. Oznacza to, że od początku do końca recytacji nie pojawiają się fragmenty czysto instrumentalne. 76 wersom wiersza *Mochnacki* odpowiada fragment długości 42,5 pętli[30]. Dodatkowe 4,5 pętli powstaje poprzez: rozciągnięcie pojedynczych wersów (dodatkowa 1 pętla), powtórzenia tekstu wersów lub ich części (dodatkowe 1,5 pętli), fragmenty czysto instrumentalne lub ciszę (dodatkowe 2 pętle).

Zestawienie liczby wersów w wierszach i fragmentów długości połowy pętli prowadzi do wniosku, że zasada ekwiwalencji wersu i fragmentu długości połowy pętli jest bardzo silna. Obowiązuje dla 149 spośród 152 wersów.

W przypadku *Reduty Ordona* podział na strofy nie został oddany w nagraniu hip-hopowym. W utworze *Mochnacki* podział został częściowo zrealizowany poprzez występowanie dodatkowych fragmentów instrumentalnych i powtórzeń.

---

27 Czytanie wierszy jest sztuką, jak pokazała to M.R. Mayenowa w książce *O sztuce czytania wierszy*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1967. Pisząc o nawykach czytelniczych mam na myśli bardziej podstawowe umiejętności – takie, których można oczekiwać od maturzysty.

28 *Mochnacki*, album *Poeci*, WhiteHouse, gościnnie: DonGuralEsko, Warner Music Poland 2009.

29 *Reduta Ordona*, album *Poeci*, WhiteHouse, gościnnie: Trzeci Wymiar, Warner Music Poland 2009.

30 Do rachunku nie wliczam wielokrotnego powtórzenia ostatniego wersu kończącego recytację.

Szczegółowej analizy wymaga dokładność, z jaką wers mieści się we fragmentach długości połowy pętli. Wyróżniłem cztery stopnie dopasowania tekstu do podkładu instrumentalnego:

1. Granica fragmentu wypada dokładnie pomiędzy słowami (wersami).
2. Granica wypada w środku słowa, odcięta zostaje niecała głoska. W przypadku przebiegu granicy w obrębie głoski jej brzmienie musi być rozpoznawalne po obu stronach granicy.
3. Granica wypada w środku słowa, odcięta zostaje co najmniej jedna głoska, ale mniej niż dwie.
4. Granica wypada w środku słowa, odcięte zostają co najmniej całe dwie głoski.

Nie miałem dostępu do wersji *a capella* utworów, w związku z tym precyzja analizy pozostawia wiele do życzenia. Niemniej, dzięki wykorzystaniu komputera, który pozwala określać długość odtwarzanego fragmentu z dokładnością do 0,001 s, ewentualne błędy mogą dotyczyć co najwyżej sąsiadujących ze sobą kategorii. Dodatkowo podzieliłem zakończenia wersów na takie, w których pauza pojawia się, i takie, w których się nie pojawia.

Zgodność zakończeń wersów zrealizowanych w recytacji z mechanicznie wyznaczonymi granicami fragmentu długości połowy pętli prezentuje poniższa tabela. Dla utworu *Mochnacki* uwzględnione są zakończenia 74 wersów (bez wersów rozciągniętych na całą pętlę), w utworze *Reduta Ordona* uwzględnione są wszystkie zakończenia – 76.

Utwór	*Mochnacki*		*Reduta Ordona*		Łącznie
Pauza na końcu wersu	Jest	Nie ma	Jest	Nie ma	
Granica dokładnie pomiędzy wersami	12	26	16	24	78
Odcięta niecała 1 głoska	7	12	4	16	39
Odcięta co najmniej 1 głoska, mniej niż 2	1	8	2	8	19
Odcięte 2 głoski lub więcej	4	4	1	5	14

W przypadku 78 wersów (1/2 wszystkich wersów) granice w podkładzie instrumentalnym i recytacji dokładnie się pokrywały. Dla 39 wersów (1/4 wszystkich wersów) różnica była mniejsza niż jedna głoska. W 19 wersach (1/8 wszystkich wersów) odcięta była co najmniej jedna głoska, ale mniej niż dwie (zazwyczaj nie cała sylaba). Tylko w 1/8 wersów różnica wynosiła co najmniej dwie głoski.

Statystyki pokazują, że w analizowanych utworach zachodziła duża zgodność podziału na wersy i fragmenty długości połowy pętli. O precyzji, z jaką zasada ta jest realizowana, świadczy to, że w 1/3 przypadków granice w podkładzie instrumentalnym i recytacji dokładnie się zgadzały, mimo że tekst na złączeniu wersów wypowiadany był na jednym oddechu, bez pauz!

Podobne wyniki uzyskujemy przy analizie zgodności członów średniówkowych z fragmentami długości połowy pętli. Tutaj także zachowany zostaje związek pomiędzy liczbą sylab i czasem, ale reguła działa z mniejszą siłą. Sprzyja temu budowa trzynastozgłoskowca, w którym wers dzieli się na dwie nierówne części (7+6).

Warto w tym miejscu odnotować fakt, że relacja pomiędzy wersami i czasem była przedmiotem zainteresowania badaczy wiersza już w latach 70. Jak pokazała Teresa Dobrzyńska, istnieje tendencja do odczytywania kolejnych wersów w odcinkach czasu tej samej długości[31].

Na podstawie analizy hip-hopowego wykonania wierszy *Mochnacki* Jana Lechonia i *Reduta Ordona* Adama Mickiewicza można stwierdzić, że budowie wersu odpowiada budowa podkładu instrumentalnego. Wersowi odpowiada fragment nagrania długości połowy pętli, a ustabilizowanemu akcentowi w klauzuli – uderzenie werbla.

Tekst hip-hopowy o stałej długości wersu

Znając aranżacje wierszy Mickiewicza i Lechonia możemy sformułować pierwsze zasady zapisu tekstów hip-hopowych[32]. Najprostszą, a zarazem najbardziej ogólną regułą jest odpowiedniość fragmentu długości połowy pętli i jednej linijki tekstu. Wers składa się z dwóch potencjalnie równych części. Początek wersu wypada pomiędzy ostatnim uderzeniem werbla pętli poprzedniej a początkiem pętli następnej.

W tekstach hip-hopowych nie obowiązuje zasada stałej liczby sylab w wersie ani stałej liczby zestrojów akcentowych. W związku z tym niezbędne jest graficzne oddanie podziału wersu na dwie części. Tekst należy zapisywać w dwóch kolumnach, w których obie części wyrównane są do środka, a pomiędzy kolumnami znajduje się odstęp[33]. Oto przykładowy fragment zapisu[34]:

Głośnik to cel,	droga to jest walizka z forsą.
Ale forsa czysta,	w którą wkładamy serce.
Ten hajs, to litry potu	na każdym koncercie.
To studyjna duszność,	to mikrofon rozpalony,
to kartek tony,	nieraz ucieczki ze szkoły.
To setki godzin w pociągach	gapiąc się w szybę.
To praktyka i ćwiczenia,	kartka i wolne style, by
	potem rym do bitu ożył. My –
	(Leszek „Eldo" Kaźmierczak,
	Grammatik, *Friko*)

31 T. Dobrzyńska *Tempo jako wykładnik spójności w tekście mówionym*, w: *Semantyka tekstu i języka*, red. M.R. Mayenowa, Ossolineum i Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa 1976, s. 142-143.

32 Proponowany system zapisu był testowany na 15 polskich utworach hip-hopowych opublikowanych w latach 1998-2002, tych samych, dla których wykonywany był zapis nutowy podkładu instrumentalnego.

33 W praktyce w edytorze tekstu takim jak Word najwygodniej jest zapisywać tekst w tabeli liczącej dwie kolumny i jeden rząd.

34 Na podstawie: *Friko*, album *Światła miasta*, Grammatik, Blend Records 2000.

W zapisie posługujemy się interpunkcją tak, jak gdyby tekst należał do prozy. Proponuję odejść od konwencji rozpoczynania wersu od dużej litery.

Tekst należy odczytywać, robiąc krótką pauzę lub zawieszając głos w połowie wersu i robiąc dłuższą pauzę na końcu wersu. Oddechy pojawiające się w nagraniu zostają utrwalone w postaci interpunkcji. Połowy wersu należy odczytywać na jednym oddechu. Intonacja powinna być zgodna z interpunkcją. O tym, czy zakończenia pierwszej część wersu są kadencyjne, czy antykadencyjne, przesądzają składnia i semantyka.

Z wykonania utworów Lechonia i Mickiewicza wiemy, że w rapowaniu jako recytacji wersy często nie są rozdzielane pauzą. W zaproponowanym systemie zapisu i jego odczytania pauza zostaje wymuszona. Umożliwia to osiągnięcie dwóch ważnych celów. Po pierwsze, pozwala na zachowanie części informacji zawartych w podkładzie instrumentalnym. Środek obligatoryjny dla rapu – akcenty muzyczne – zastępujemy środkiem typowym dla wiersza, a w ograniczonym stopniu wykorzystywanym w nagraniach – pauzą. Po drugie, do poprawnego odczytania muszą wystarczyć zwykłe umiejętności, bez szczególnego talentu recytatorskiego. Podział tekstu na krótkie frazy oddzielane oddechami jest prosty w realizacji.

Podstawową regułą rozczłonkowania na wersy i połowy wersów jest mechaniczny podział utworu na fragmenty długości połowy i jednej czwartej pętli. W przypadku zakończeń wersów zasada ta jest silniejsza niż w przypadku połowy. W piątej linii przykładowego fragmentu transkrypcji utworu *Friko* drugą połowę wersu rozpoczyna słowo „nieraz". Z mechanicznego podziału wynika, że powinno znaleźć się w lewej kolumnie. Intonacja w nagraniu nie przesądza o sposobie podziału wersu. Jednak układ „to kartek tony, / nieraz ucieczki ze szkoły" jest bardziej naturalny w odczytaniu niż „to kartek tony, nieraz / ucieczki ze szkoły". Słowa „nieraz" nie łączy rym z końcami sąsiednich wersów, a słowo „tony" rymuje się z „rozpalony". Ma więc pierwszeństwo jako zakończenie połowy wersu. Z tych powodów „nieraz" przeniosłem na prawą stronę.

W tym samym fragmencie przykuwa uwagę ostatnia linijka, gdzie w lewej kolumnie nie ma tekstu. Mechanicznie wers dzieli się w następujący sposób: „Potem rym do / bitu ożył. My". W nagraniu cały fragment poprzedza i kończy pauza. Tekst recytowany jest na jednym oddechu i trwa 1,66 s. Jedna czwarta pętli, a więc połowa wersu trwa 1,33 s. W tej sytuacji rozbicie ostatniej linii na dwie połowy zaburzyłoby brzmienie utworu. Przy odczytaniu wszystkie połowy wersu powinny trwać podobną ilość czasu. Spośród dwóch niedoskonałych rozwiązań – zapisania fragmentu tekstu w jednej kolumnie lub rozbicia go na dwie – lepsze wydaje się pierwsze.

Tekst umieściłem po prawej stronie, ponieważ w utworze prawa strona jest silniejsza. Uwydatniają ją dłuższa pauza i rym. Dopuszczalne jest zapisanie tekstu tylko w lewej kolumnie, gdy podział na równe odcinki czasu narzuca pozostawienie pustej połowy wersu, a cały wers nie kończy się rymem. Przykładem może być zakończenie drugiej zwrotki *Friko*:

Tyle pracy i wrażeń! Rap-biznes to spełnienie marzeń.
Najpierw piszę rymy, później stoję w kolejce po gażę.
Wiesz, nic za friko.

(Marcin „Jotuze" Józwa, Grammatik, *Friko*)

Zasada mechanicznego podziału tekstu na połowy wersu może prowadzić do jeszcze jednego problemu. Gdy cały wers wypowiadany jest na jednym oddechu i tworzy wyraźną całość, podział na połowy zmieniałby sens wypowiedzi. Jest to przypadek ostatniego wersu refrenu:

Rozwój kosztuje, to nie sklep wolnocłowy,
każdy wers nowy, każdy bit i skrecz,
lecz – wielu, jak sądzę, myśli, że błądzę.
Pamiętaj, że tylko środkiem do celu są pieniądze.

(Leszek „Eldo" Kaźmierczak, Grammatik, *Friko*)

W podanym przykładzie w ostatniej linii nie ma graficznego rozdzielenia wersu na dwie części. Takie rozwiązanie usprawiedliwia współwystępowanie trzech okoliczności: czas w nagraniu odpowiada całemu wersowi, intonacja w nagraniu tworzy wyraźnie spójną frazę, a graficzne rozdzielenie wersu na dwie części zaburzyłoby jego sens.

Wers w tekście hip-hopowym różni się od wersu wiersza sylabicznego z ustabilizowaną średniówką, ponieważ potencjalnie może rozłamywać się na dwie samodzielne części. W refrenie utworu *Friko* druga część pierwszego wersu tworzy rym z pierwszą częścią drugiego wersu. Dzięki temu zakończenia obu części zyskują wyrazistość w strukturze utworu. Podobny problem został opisany w przypadku wiersza średniowiecznego[35]. Otwiera to pole do dyskusji nad przyjętym sposobem podziału na wersy, a także relacją pomiędzy utworami hip-hopowymi a wierszem.

Kolejną nieregularnością przykuwającą wzrok w pierwszym przykładzie z utworu *Friko* jest słowo „My" znajdujące się na końcu wersu. Dłuższy fragment wygląda tak:

To praktyka i ćwiczenia, kartka i wolne style, by –
potem rym do bitu ożył. My –
jak juczne woły harujemy. Ty – kupujesz płyty
i płacisz za to, że my wkładamy w to pracę.

(Leszek „Eldo" Kaźmierczak, Grammatik, *Friko*)

W podanym przykładzie trzy kolejne połowy wersu kończą się monosylabami („by", „My", „Ty"). Są to przerzutnie, czyli niezgodność podziału syntaktycznego z zakończeniami wersów. Ten sam fragment w zwykłej mowie mógłby brzmieć w następujący sposób: „[…] wolne style, // by – rym do bitu ożył. // My, jak juczne

35 J. Woronczak *Elementy średniowieczne w wersyfikacji polskiej XVI wieku i ich przemiany*, w: *Z polskich studiów slawistycznych*, t. 2, Warszawa 1958, s. 245; L. Pszczołowska *Wiersz polski*, s. 26-27, 32-33.

woły harujemy. // Ty, kupujesz płyty […]". We wszystkich trzech przypadkach przerzutnia powstaje w końcowej części mechanicznie wyznaczonych granic wersu, na słowie posiadającym rym, przynależącym syntaktycznie do następującej po nim frazy, ale oddzielonym od niej pauzą.

W polskich wierszach dominującą formą przerzutni jest przeniesienie zakończenia syntagmy do następnego wersu[36]. W hip-hopie sytuacja jest odwrotna – przerzutnia powstaje poprzez umieszczenie w wersie poprzednim początku kolejnej frazy[37]. Wynika to z większej liczby środków brzmieniowych dostępnych na końcu wersu niż na początku, umożliwiających pokazanie niezgodności podziału na wersy wyznaczanego przez podkład instrumentalny z podziałem na frazy.

Wymienione reguły wystarczają do zapisania tekstu utworów hip-hopowych, w których wersom odpowiadają fragmenty nagrania długości połowy pętli. Sytuacja komplikuje się, gdy kolejne wersy mają różną długość w czasie.

Tekst hip-hopowy o zmiennej długości wersu

W tekście hip-hopowym o zmiennej długości wersu złamana zostaje zasada równego czasu trwania recytacji poszczególnych wersów. Rozczłonkowanie odbywa się przy wykorzystaniu podobnych środków co przy stałej długości wersów: akcentów muzycznych, rymów i środków prozodyjnych. Zmiana polega na dopuszczeniu na zasadzie równorzędności dodatkowej reguły – uderzenie werbla może wyznaczać zarówno zakończenie, jak i początek wersu. Zazwyczaj werbel na początku wersu wypada na pierwszej sylabie, a w zakończeniu na sylabie akcentowanej.

Reguła podziału wersów współgra z zasadami akcentowania w języku polskim. Jak pisze Maria Steffen-Batogowa: „Silne, a więc mieszczące się w granicach 11-20 zgodnych ocen słuchaczy, uwydatnienie w wyrazach wielozgłoskowych sylaby nieakcentogennej związane jest z przesunięciem głównego akcentu wyrazowego na sylabę inicjalną"[38].

Druga reguła obowiązująca w tekście hip-hopowym o zmiennej długości wersu mówi, że „każdy wers kończąc się, otwiera niejako miejsce dla następnej jednostki o tej samej wartości strukturalnej w językowej kompozycji wiersza i o tej samej w nim funkcji: nie tylko otwiera miejsce, ale jak gdyby przywołuje po sobie tę następną jednostkę, następny wers"[39]. Zasada, która odnosi się do wierszy pisanych na papierze, w hip-hopie działa z większą dosłownością. Silny koniec wersu

---

36 L. Pszczołowska *Dlaczego wierszem*, Państwowe Wydawnictwo Wiedza Powszechna, Warszawa 2003, s. 86.

37 Nie jest to sprzeczne z definicją przerzutni, por. Z. Kopczyńska *Przerzutnia*, w: *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu. Część I, Rytmika*, red. J. Woronczak, Ossolineum i Wydawnictwo PAN, Wrocław–Warszawa–Kraków 1963, s. 162.

38 M. Steffen-Batogowa *Struktura akcentowa języka polskiego*, PWN, Warszawa 2000, s. 201.

39 M. Dłuska *Próba teorii wiersza polskiego*, s. 109.

poprzedniego powoduje, że wers kolejny może zaczynać się w pozycji słabej w podkładzie instrumentalnym, a mimo to utwór zachowuje wyraźną strukturę. Analogicznie silny początek wersu umożliwia istnienie słabego zakończenia wersu poprzedniego.

Ogólne zasady zapisu pozostają niezmienione. Przykładem tekstu hip-hopowego o zmiennej długości wersu jest utwór *Dziedzina*[40] zespołu Kaliber 44. Poniżej prezentuję fragment transkrypcji.

	Ja zaczynam,
jak prawdziwa	primabalerina.
Owszem, moja to dziedzina,	więc się wspinam,
nie naginam ni zasady.	I na to nie ma rady.
W hip-hopowe wody	wypływam na zwiady.
Pokłady mej galery	pchają wiatry cztery.
Czterdzieści ich się mieści	w żagiel.
Niosą z sobą wieści	z polskiej Wieży Babel.

(Marcin „Abradab" Marten, Kaliber 44, *Dziedzina*)

Rozluźnienie zasad podziału na wersy sprzyja powstawaniu fragmentów o budowie trójdzielnej. Komplikuje to sposób zapisu tekstu. Jeżeli długość fragmentu przekracza połowę pętli, to można zapisać go w trzech kolejnych połowach wersu. Ten układ występuje w utworze *Czerwona sukienka*[41]. Obowiązujące pozostają dwie ogólne zasady. Po pierwsze, części wersu znajdujące się po prawej stronie powinny kończyć się rymem. Po drugie, podział na wersy i ich części nie może w rażący sposób zaburzać mechanicznego podziału utworu na fragmenty tej samej długości.

A dama na to:	
„Nie, dziękuje panom".	Lecz w oczach strach i przerażenie.
Orkiestra przestaje grać,	z głośników leci jakieś mocne uderzenie.

(Bartek „Fisz" Waglewski, Tworzywo Sztuczne, *Czerwona sukienka*)

Zdarza się, że fragment tekstu ma budowę trójczłonową i jest równy długością połowie pętli. Wtedy mamy dwie możliwości. Kierując się semantyką i syntaktyką, możemy podzielić wers na dwie nierówne części i zapisać je w dwóch kolumnach lub zmniejszyć odstęp pomiędzy kolumnami, a trójdzielność uwidocznić przy pomocy interpunkcji.

Zakończenie

Zapis tekstu utworów hip-hopowych nie jest czynnością mechaniczną. W każdym utworze znajdują się słowa, co do których można mieć wątpliwości, w której części wersu powinny się znaleźć. Zdarzają się też dłuższe fragmenty, w których

40 *Dziedzina*, album *W 63 minuty dookoła świata*, Kaliber 44, SP Records 1998.

41 *Czerwona Sukienka*, album *Polepione Dźwięki*, Fisz/Tworzywo Sztuczne, Asfalt Records 2000.

podział wersu na dwie części równe w czasie nie odpowiada recytacji w nagraniu. Niestety, nie da się z góry podać właściwego rozwiązania takich trudności. Opisany system zapisu nie ma charakteru zamkniętego. Jest to raczej zbiór propozycji, które wydają się uzasadnione na gruncie teorii wiersza i mogą być użyteczne przy transkrypcji utworów hip-hopowych. Ostatecznie o tym, czy zapis jest dobry, czy też nie, przesądza sposób, w jaki tekst czytają osoby nieznające oryginalnego nagrania.

Kończąc, zmuszony jestem przyznać, że niniejszy artykuł porusza wiele kwestii w sposób powierzchowny. Należy jednak podkreślić, że w Polsce do tej pory rap jako forma, a nie tylko element subkultury młodzieżowej, doczekał się bardzo niewielu publikacji naukowych. Szkoda, choćby z tego powodu, że według sondaży hip-hop jest ulubionym gatunkiem muzycznym 13% Polaków (około 5 mln osób)[42]. Zainteresowanych tą tematyką zachęcam do lektury publikacji obcojęzycznych, w szczególności przywoływanych w tym tekście.

Podziękowania

Dziękuję za pomoc przy transkrypcjach tekstów hip-hopowych (słów i muzyki) oraz za komentarze do pierwszej wersji artykułu Tomaszowi Kaczmarczykowi, Piotrowi Łukasikowi, Wiktorowi Mańkowskiemu, Patrykowi Morawskiemu, Michałowi Możdżonkowi oraz Urszuli i Maciejowi Rau. Dziękuję Instytutowi Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Mazowieckiego (prowadzącemu projekt „Potencjał naukowy wsparciem dla gospodarki Mazowsza – stypendia dla doktorantów", Program Operacyjny Kapitał Ludzki) za sfinansowanie badań. Dziękuję Narodowemu Centrum Kultury, organizatorowi „Rymoliryktanda".

42 TNS OBOP 2008, za: Instytut Muzyki i Tańca, *Raport o stanie muzyki polskiej*, Warszawa 2011.

Abstract

Tomasz KUKOŁOWICZ
University of Warszawa

Transcription of hip-hop lyrics in the light of the theory of the poem

The article presents an original convention of the notation of hip-hop songs. Initially the author discusses the graphic layout of texts attached in the format of printed materials to the Polish hip-hop albums as well as the conventions emerging in American scholarly literature. He claims that they are not sufficient. Presenting his own convention of notation he points to the rules of the division of the text into verses, the use of the capital and lower case as well as punctuation. The reflection is accompanied by the transcripts of the fragments of Polish hip-hop songs.

Dociekania

Jarosław PŁUCIENNIK

Sylwiczność nasza powszechna i metakognicja

Sylwiczność i metakognicja

Dyskurs na temat sylwy jako fascynującego gatunku piśmiennictwa i zjawiska kulturowego został w latach 80. zdominowany przez niedościgłą książkę Ryszarda Nycza *Sylwy współczesne*[1]. Kierunki interpretacji wytyczone przez tę rozprawę prowadzą nas do sformułowania tezy, iż sylwiczność z grubsza pojmować trzeba w myśl zasady suplementu, o której pisał swego czasu w kontekstach literackich Johna Miltona Stanley Fish[2]. Zasada ta wynika z głównej reguły konstruowania tekstu w sylwach, o której pisała już Skwarczyńska: sylwa jest oparta na *varietas* – wielości, różności, niewpółmierności, formie otwartej[3]. W interpretacji Nycza sylwa ukazana była – niezwykle trafnie – jako kategoria ponadgatunkowa i stanowiąca klucz do literackiego doświadczenia ponowoczesnego. Jeśli jednak wrócić do historycznych form sylwicznych w renesansie, zwłaszcza do cytowanego po wielekroć u nas Andrzeja Frycza Modrzewskiego i jego *Sylw*[4] (ukończonych w 1565 jako tekst rękopiśmienny, wydrukowanych w Rakowie w 1590 roku), to ten tekst długo znany jedynie w rękopisie, mający charakter brulionu, „chropawego, niedoskonałego, napisanego w pośpiechu" ujawni sens społeczny gatunku, ich społeczną logikę, tzn. swój rozum. Nie miejsce tu, aby zagłębić się w niezwykle cieka-

1 *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.

2 S. Fish *Driving from the letter*, w: tegoż *How Milton Works*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge MA, London 2001.

3 S. Skwarczyńska *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, w: tejże *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Pax, Warszawa 1970.

4 A. Frycz Modrzewski *Sylwy*, PIW, Warszawa 1959.

wą tkankę teologiczno-kulturową tych pism Frycza Modrzewskiego, jednak kiedy sięgniemy po wstęp autora[5], uderza szególny sylwiczny rozum tekstu: mamy tutaj wyraźnie zarysowaną bezstronność jako ideał moralny; otwarte jest nawoływanie do debaty oraz wprost mówi się o pragnieniu kooperacji z jej uczestnikami; autosceptycyzm autora podkreślający pośpieszność i ulotność pisma, swoista cytatowość oznacza debatę otwartą na krytykę oraz uznanie dla prawdy fragmentarycznej. Dlatego nie jest trudno w sylwiczności dostrzec krytycyzm i jego różne formy oraz postawy krytyczne: wątpliwości, sceptycyzm, negację, opozycję, dekonstrukcję czy ekscentryczność (do niej odwołuje się także Nycz). Z punktu widzenia współczesnych rozważań w różnych dyscyplinach można widzieć w sylwiczności nade wszystko przykład metakognicji[6]. I właśnie to przywołanie w kontekście sylw metakognicji, rozumianej jako poznanie o poznaniu, refleksja nad wiedzą i poznaniem, stanowiłoby mój *appendix* do rozważań Nycza.

Dotychczasowa recepcja sylw jako paragatunku czy pararodzaju akcentowała nade wszystko niedokończenie dyskursu, brulionowość, skłonność do autokorekty. Owa skłonność przyćmiewa inną ważną cechę sylw: ich oparcie na wielości, na różnych grach językowych. Jeśli jednak wrócić do tej własności, do różności, to lepiej stanie się widoczne podobieństwo sylw z innymi paragatunkami, multimedialnymi[7] zjawiskami kulturowymi renesansu: z esejem z jednej strony i solilokwium z drugiej. Te trzy gatunki: sylwy, esej i solilokwium łączy zjawisko metakognicji, która tekstowo reprezentowana jest przez wielość, fragmentaryczność, intertekstualność, refleksyjność (autorską i tekstową) i otwarcie na korektę.

Szczególnie ciekawe w tym kontekście może być porównanie sylw z solilokwium, bo w nim właśnie można zobaczyć rozwój cywilizacji piśmienności. Chciałbym przytoczyć w tym miejscu fragment jednego z najsłynniejszych utworów solilokwialnych, paradygmatycznego *Hamleta*:

> Moce niebieskie! ziemskie! Jakie jeszcze?
> Może piekielne? Nie, precz! Wytrwaj, serce;
> Mięśnie, zwiotczałe nagle jak u starca,
> Nabierzcie sił – niech wstanę. Mam pamiętać?

---

5 A. Frycz Modrzewski *Sekretarz królewski […] śle pozdrowienie*, s. 41-42.

6 *Metacognition. Knowing about Knowing*, ed. J. Metcalfe, A.P. Shimamura, A Bradford Book, MIT Press, Cambridge 1996; D. Sperber *Metarepresentations in an Evolutionary Perspective*, w: *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*, ed. D. Sperber, Oxford University Press, Oxford 2000. Szczególnie dużo zawdzięczam w tym względzie lekturze Petera Gärdenforsa *Lusten at förstå. Om lärande på människans villkor, Natur och Kultur*, Stockholm 2010, zwłaszcza fragment, w którym autor pisze wprost, że technika może wspierać metakognicję, s. 234.

7 To zjawisko na pewno wpisuje się w genologię multimedialną szkicowaną przez E. Balcerzana w: tegoż *W stronę genologii multimedialnej*, „Teksty Drugie" 1999 nr 6; rozwijanej także np. przez M. Wróblewskiego w: tegoż *Wstępna charakterystyka powieści graficznej. W stronę genologii humanistycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" LIII, 1-2 (105-106, 2010).

Nie bój się, biedny duchu, pamięć kipi
jak lawa w globie tej czaszki. Pamiętać?
Ależ tak, będę, z notesu pamięci
Wymażę wszystkie nieważne zapiski,
Maksymy z książek, twory wyobraźni,
Odbicia świata skopiowane skrzętnie
Przez chłonną młodość i baczną dojrzałość,
I tylko rozkaz twój, w czystej postaci,
Bez domieszanych pośledniejszych treści,
Przetrwa spisany na stroniczkach mózgu:
Przysięgam. – Ile jadu w tej kobiecie!
A on – przeklęty, uśmiechnięty łotr!
Notes pamięci – trzeba w nim zapisać:
Kto się uśmiecha, też może być łotrem.
Wiem w każdym razie, że tak bywa w Danii.
Mam Cię. Stryjaszku. I jeszcze te słowa:
„Żegnaj mi, żegnaj, i pamiętaj o mnie".
Przysiągłem – będę pamiętał.[8]

Słomczyński w podkreślonych przeze mnie miejscach tłumaczy nazwę narzędzia jako „tabliczki wspomnień" i „moje tabliczki"[9]. Przez wiele stuleci fragment tego tekstu był niezbyt zrozumiały, bardzo metaforyczny, zwłaszcza po polsku. A ma on oczywiście metaforyczny sens, tak samo jako metafora „Umysł to komputer", ale trzeba rozumieć ten fragment także w wymiarze dosłownym, aby uchwycić sens metafory: umysł jest tu porównywany z jednej strony do książek, z drugiej do owych notesów pamięci albo tabliczek wspomnień. Grupa badaczy kultury renesansowej opublikowała w 2004 roku materiał wskazujący na „Hamletowy smartfon"[10]. Było to urządzenie na tyle małe, żeby mogło być przenośne; łatwe do trzymania i użycia na stojąco oraz zmazywalne. W owym czasie istniała już technika pozwalająca na tego typu notatnik. Wykorzystywano je wtedy często także jako tabliczki mnożenia; tablety te służyły jako podręczne kalkulatory i narzędzia inwentaryzacji. Jeszcze wcześniej, w Mezopotamii i w Rzymie znano podobne tabliczki pokryte woskiem, w którym drążono za pomocą rylca. To od nich pośrednio pochodzi pojęcie stylu (od łac. *stylus* – rylec).

Warta jednak podkreślenia w tym miejscu jest koincydencja: owo renesansowe narzędzie pisania współistnieje tutaj w solilokwium, a zarówno jedno, jak i drugie opiera się na mechanizmach metakognicji. Z innego punktu widzenia solilo-

8 W. Shakespeare *Hamlet*, Akt I, scena 5, przeł. S. Barańczak, „W drodze", Poznań 1990, s. 46-47. Podkr. – J.P.

9 W. Shakespeare *Hamlet*, przeł. M. Słomczyński, Elipsa, Warszawa 2005, s. 36.

10 P. Stallybrass, R. Chartier, J. Franklin Mowery, H. Wolfe *Hamlet's Tables and the Technologies of Writing in Renaissance England*, „Shakespeare Quarterly" vol. 55 no 4 (2004, Winter), s. 379-419; koncepcji Hamletowego blackberry używa inny autor: W. Powers *Hamlet's BlackBerry: A Practical Philosophy for Building a Good Life in the Digital Age*, Harper, New York 2010.

kwium i przenośny oraz zmazywalny notatnik służą jako narzędzia autorefleksji. Oba wytwory mogły służyć do zadań gospodarczych (podwójne sprawdzanie rachunków jest także rozmową z samym sobą), jak i medytacyjnych.

Na tym właśnie tle lepiej jawią się sylwy renesansowe: były one użytecznym narzędziem cywilizacyjnym, służącym zarówno ekonomii (rachunki, inwentaryzacja), jak i estetycznej kontemplacji czy medytacyjnemu rozumowaniu. Wielość form gatunkowych wewnątrz sylw, ich wielość, także rodzajowa, każą z punktu widzenia cywlizacyjnego spojrzeć na sylwy jak na wielofunkcyjny szwajcarski scyzoryk, tzw. Schweizer Offiziersmesser (niem.), Swiss Army Knife (ang.). Sylwy jawią się zatem jako wielofunkcyjne narzędzia cywilizacyjne będące konsekwencją rozwoju piśmienności: materiały piśmienne stały się na tyle tanie, że się upowszechniły, ale także że można je było traktować jako ekran samorefleksji, ekran metakognicji, ekran rozumowania.

Ciekawie wygląda rozwój cywilizacji piśmienności, jeśli spojrzeć na nią z punktu widzenia metakognicji: w solilokwium, sylwach i eseju objawia się metakognicja szczególnego rodzaju, która jest wynikiem i bodźcem jednocześnie dla wątpienia; metakognicja wynika z samosceptycyzmu i prowadzi do niego, co może otwierać debatę w wymiarze społecznym. Taką metakognicję znajdziemy także u narodzin nowoczesnej powieści w wykonaniu Sterne'owskim: metatematyczność prowadzi do zapętlenia, ograniczenia w rozwoju fabuły i zwielokrotnienia wymiarów narracji. W modernizmie to samo zjawisko uwidacznia się w intertekstualności i centonach w rodzaju *Ziemi jałowej* Eliota czy *Ulissesa* Joyce'a. W historii literatury polskiej odpowiednikiem rozwoju metakognicji typu Sterne'owskiego był, jak się wydaje, *Pan Tadeusz* Mickiewicza.

Ikona nowoczesnej cywilizacji

Właśnie w *Panu Tadeuszu* można odnaleźć charakterystyczne zjawisko towarzyszące kulturze piśmienności – biurko.

> Telimena, ku lewej iźbie obrócona,
> Wachlując batystową chusteczką ramiona,
> „Jak mamę kocham – rzekła – Hrabia się nie myli.
> Znam ja dobrze Rosyją. Państwo nie wierzyli,
> Gdy im nieraz mówiłam, jak tam z wielu względów
> Godna pochwały czujność i srogość urzędów.
> Byłam ja w Petersburgu nie raz, nie dwa razy!
> Miłe wspomnienia! wdzięczne przeszłości obrazy!
> Co za miasto! Nikt z Panów nie był w Petersburku?
> Chcecie może plan widzieć? M a m p l a n m i a s t a w b i u r k u".[11]

11 A. Mickiewicz *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie*, oprac. K. Górski, Mediasat we współpracy z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich, Wrocław 2005, ks. II, s. 73-74. Podkr. – J.P.

Dociekania

Warto zwrócić uwagę, że biurko funkcjonuje tutaj jako baza odniesienia i katalog danych. Maszynę, która wykonuje cyfrowe operacje, zwykło się widzieć nade wszystko w komputerze, jednak biurko jako jego prototyp to także baza danych, i to różnego typu: część tych danych ma formę pisaną, część multimedialną czy wręcz artefaktualną. Telimena traktuje biurko, jak my współcześnie zasoby komputerowe, zwłaszcza te znajdujące się w tzw. chmurze (ang. *cloud computing*):

> To, Hrabio, kraj malarzów! U nas, żal się Boże!
> Dziecko muz, w Soplicowie oddane na mamki,
> Umrze pewnie. Mój Hrabio, oprawię to w ramki
> Albo w album umieszczę do rysunków zbiorku,
> Które zewsząd skupiałam: mam ich dosyć w biurku.[12]

albo w innym miejscu:

> Orłowski, który życie strawił w Peterburku,
> Sławny malarz (mam jego kilka szkiców w biurku),
> Mieszkał tuż przy Cesarzu, na dworze, jak w raju,
> A nie uwierzy Hrabia, jak tęsknił po kraju![13]

Telimena z biurkiem w tle to ikona nowoczesnej cywilizacji: jeszcze w XVII wieku ozdobne sekretarzyki, inkrustowane intarsjowane i bogato zdobione stanowiły wytwór luksusowy, dostępny nielicznym; jak na przykład sekretarzyk księżnej piastowskiej Elżbiety Lukrecji, który można oglądać w muzeum w Cieszynie. Jednak w XVIII wieku biurka stanowiły już towar dostępniejszy, zaś w wieku XIX, zwłaszcza w Ameryce, stały się produktem niemal masowym, reklamowanym jako narzędzie zarządzania wszystkimi posiadanymi przez siebie zasobami biurowymi[14]. W rozlicznych szufladach, szufladkach i schowkach mieściły się nade wszystko materiały pisane, jednak materialność tych schowków umożliwiała kolekcję artefaktów różnorodnej natury: obrazów, pamiątek materialnych oraz osobliwości. W tym samym czasie w wieku XVII i XVIII rozwinęła się idea kolekcjonowania osobliwości w postaci muzeum. Warto powtórzyć myśl, że sekretarzyk realizuje tę samą ideę sylwiczności, obecnej w szwajcarskim scyzoryku – jest to narzędzie wielofunkcyjne.

Kultura metakognicji i nowoczesne gadżety

Z punktu widzenia historii metakognicji w kulturze literackiej chronologicznie ostatnim i kulturowo najistotniejszym etapem jest rozwój kultury smartfono-

---

12 Tamże, ks. III, s. 110.

13 Tamże, ks. III, s. 114.

14 D. Norman *Things that Makes us Smart. Defending Human Attributes in the Age of the Machine*, Perseus Books, Cambridge Ma. 1993. Tutaj czytelnik może znaleźć cały rozdział o sekretarzykach z XIX-wiecznej Ameryki Północnej.

wej, iPhone'a i jego odmian[15]. Dziś czytanie zdarza się wszędzie (jak twierdzi jedno z haseł reklamowych) i na różnych nośnikach. Aby uświadomić sobie potęgę czytania i nowoczesnej techniki, warto pamiętać o niektórych krajach afrykańskich, gdzie telefony komórkowe stanowią okno na świat, nie tylko bankowy, ale także np. biblijny. Często myśli się o e-czytaniu w kategoriach przeciwieństwa pomiędzy książką papierową a książką elektroniczną. Podobnie przeciwstawia się często e-czytniki tabletom i smartfonom. W medialnej dyskusji koniecznie trzeba opowiedzieć się po którejś ze stron: czytasz tylko papierową książkę, bo ma zapach i można zaginać jej rogi, albo czytasz tylko e-booki, bo są tańsze, mieszczą się w kieszeni i można zabrać je w daleką podróż w ilościach hurtowych bez obciążania przy tym samolotu nadbagażem. Musisz zdecydować się, czy wolisz e-czytniki, które są przyjaźniejsze dla oczu (e-atrament) i oszczędniejsze w zużywaniu energii, czy też wolisz tablety, na których można czytać swobodnie w ciemnych pomieszczeniach i które mogą wyświetlać nie tylko tekst, lecz także kolorowe obrazki i filmy, można na nich czytać e-maile, pisać wiersze, powieści i rozprawy. Ewentualnie możesz wybrać smartfony, które różnią się od tabletów niemal jedynie wielkością wyświetlacza. W tym duchu powstają dramatycznie brzmiące tytuły: „Nie myśl, że książki znikną…[16]" czy „Ta ostatnia książka" (szw. *Den sista boken*)[17].

Żyjemy jednak w czasach niezwykłego bogactwa i różnorodności, jeśli chodzi o czytanie. Można z dużym prawdopodobieństwem zgadywać, że przyszłością zaawansowanych krajów kapitalistycznych jest współistnienie różnych form czytelnictwa i wielosystemowe platformy czytelnicze w rodzaju Kindle (myślę tutaj o programie i usługach sieciowych w tzw. chmurze) czy iBooks w iCloud. Już teraz w świecie europejsko-amerykańskiej cywilizacji czytelnik rozpoczyna lekturę na czytniku, jednak podczas podróży samochodem odsłuchuje audiobooka tego samego tytułu, zaś kiedy chce podarować swojemu przyjacielowi ładny prezent, zamawia książkę papierową o tym samym tytule i z dowolnie dobranymi ilustracjami. Usługa druku na życzenie i jej demokratyzacja doprowadzi proces wyboru książki jako materialnego artefaktu do niezwykłej precyzji; kilkadziesiąt lat temu czytelnicy kupowali to, co było dostępne, bez względu na rzeczywiste potrzeby.

Jednak błędem równie powszechnym jak próba mentalnego wykluczenia którejś z form czytelnictwa (kontaktu z tekstem) jest także mentalne izolowanie procesu czytania od innych czynności zmysłowo-umysłowych. Najbardziej uderzającym dzisiaj zjawiskiem jest demokratyzacja kreatywności w postaci erupcji pisania:

---

15 W książce *Moving Data* jej redaktorzy we wstępie wprost piszą o kulturze smartfonów czy o nowej dziedzinie wiedzy – iPhone'owych studiach. *Moving Data. The iPhone and the Future of Media*, ed. P. Snickars, P. Vonderau, Columbia University Press, New York 2012. Już w 2006 wydano książkę pt. *Cell Phone Culture* (jej autorem był Gerard Goggin).

16 J.-C. Carrière, U. Eco *Nie myśl, że książki znikną*, wywiad przeprowadził J.-Ph. de Tonnac, przeł. J. Kortas, W.A.B., Warszawa 2010.

17 J. Svedjedal *Den sista boken*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2001.

piszemy strony internetowe, blogi, ćwierkamy na Twitterze oraz aktualizujemy swoje statusy na Facebooku, tudzież notujemy podczas lektury na smartfonach czy tabletach. W trakcie notowania posługujemy się klawiaturą albo programem do dyktowania i konwersji notatki dźwiękowej na tekst. Dzielenie się z przyjaciółmi (znajomymi), jak również publikowanie i udostępnianie dla całego świata treści najbardziej intymnych, ale często także kreatywnych, to rzeczywistość współczesnego pisania. Zanik czytelnictwa wcale nie oznacza zawsze analfabetyzmu: czytanie jest wypierane przez pisanie, ale – co ciekawsze – przede wszystkim czytanio-pisanie, kultura „ściągania" (*downloading*) jest zastępowana albo dominowana przez kulturę „wysyłania" (*uploading*). W tym sensie kultura zatoczyła koło: jeśli demokratyzacja i potanienie materiałów piśmiennych wywołały rewolucję sylwiczności u narodzin nowożytności w renesansie, to demokratyzacja kreatywności współcześnie także przywołuje sylficzność, choć innego typu.

Jeśli współcześnie wynalazki techniczne w rodzaju komputerów, laptopów, e-czytników, smartfonów i tabletów dominują jako realny kontekst przedmiotowy dla czynności czytania, to należy zastanowić się, jakie wyłaniają się konsekwencje dla kultury ze wskazanych wcześniej różnic, zauważalnych, jeśli porówna się je z wcześniejszymi zjawiskami czytelniczymi. Przed wyłonieniem się tych nowych kontekstów przedmiotowych i wynalazków technicznych (gadżetów) przez długi czas kulturowy krajobraz był zdominowany przez przedmiot-wynalazek w formie książki-kodeksu. Jak twierdzi np. Umberto Eco, genialność tego wynalazku nie polega wyłącznie na łatwości i taniości rozpowszechniania zawartości kodeksów (treści książek), ale nade wszystko na ergonomiczności samego kodeksu: łatwości, z jaką można trzymać książkę w dłoni, przeszukiwać jej zawartość (kartkowanie) i daleko idącej swobody postawy cielesnej podczas czytania książki. Wiele napisano także na temat wpływu wynalazku łatwiejszego w praktyce druku na reformację religijną i obyczajową: można powiedzieć, że łatwiejszy druk umożliwił wręcz demokratyzację społeczeństw; jeśli Galaktyka Gutenberga była rewolucją, to polegała ona między innymi na łatwiejszej negocjowalności znaczenia: Gutenberg nie był drukarzem jedynie Biblii, ale także mnóstwa ulotnych pism, i te właśnie ulotne pisma zrewolucjonizowały kulturę reformacyjnej Europy.

Współcześnie przeżywamy, kto wie, czy nie istotniejszą rewolucję kończącą okres panowania Galaktyki Gutenberga, jak nazywał ów fenomen Marshall McLuhan. Trzeba wskazać główną cechę tej rewolucji: papier ze swoją wagą i rozmiarami zostaje zastąpiony płaskimi ekranami różnej wielkości i ciężaru. Część ekranów upodabnia się do tabliczek (tablety), część dryfuje w stronę wielkości niemal kinowej. Duża partia nowych wynalazków nadal imituje formy papierowe, np. jeden z programów na smartfon z różnymi wersjami Biblii posiada wbudowaną opcję wyświetlania ich jakby na starożytnym pergaminie, można także emulować efekt czytania na papierze czerpanym. Jest to jednak tylko stylizacja na inne medium wynikająca chyba wyłącznie z konserwatyzmu odbiorców-klientów aplikacji komputerowych. Zjawisko skeumorfizmu posiada już swoich krytyków. W tym kontekście e-książka czytana np. w formacie pdf na ekranie komputera stacjonar-

nego albo laptopa jest niewydarzoną formą pośrednią książki elektronicznej. Papier zastąpiła emulacja na ekranie komputera.

Warto zaznaczyć, że jesteśmy świadkami prawdziwej rewolucji w przypadku narodzin wielomedialnej platformy. Wedle fascynatów tej zmiany, czytelnictwo osiągnęło w tej formie stan niemal idealny, bo tekst przestał wiązać się z materią, uwolniono go od nośników. Jak powszechnie wiadomo, istnieją dziś różne standardy kodowania e-książek, np. pdf, pdf szyfrowany, epub, mobi. Zazwyczaj dany standard jest przewidziany do odtwarzania na określonym nośniku elektronicznym (czyli w określonym programie), jednak istnieją i takie, które dedykowane są na określony nośnik fizyczny, na konkretne urządzenie elektroniczne, narzędzie będące wytworem tej a nie innej firmy. Istnieją także zjawiska kulturowo-biznesowe nieprzypisane do jednego formatu i jednego typu urządzeń, to jest platformy. Najbardziej znaną w dziedzinie czytelnictwa jest platforma Kindle firmy Amazon: oprócz elektronicznego urządzenia o nazwie Kindle (albo Kindle Touch, Kindle Fire, Kindle Paperwhite itp.) mamy także możliwość korzystania z programów komputerowych Kindle albo aplikacji na smartfony i tablety o tej samej nazwie. Książka kupiona w ramach tej platformy może być czytana na różnych urządzeniach, byle były one wyposażone w darmowe oprogramowanie Kindle. Głównym wynalazkiem kulturowym związanym z tą platformą jest potrójna innowacja ergonomiczna: wygoda i szybkość kupowania (patent one-click: wystarczy tylko raz wpisać dane swojej karty kredytowej, a potem jednym kliknięciem spowodować pobranie e-książki w ciągu minuty na wszystkie swoje urządzenia), wygoda czytania (Kindle mieści się łatwo w dłoni, jest cienki i lekki, łatwo przerzucać w nim wirtualnie kartki) oraz wygoda przeszukiwania elektronicznego (łatwo jest znaleźć poszczególne słowa, dodać kilka zakładek, wynotować fragmenty, przesłać znajomym, do notatnika czy też powrócić do czytania we właśnie czytanym momencie, ale na innym urządzeniu; łatwo też zamienić tekst w książkę audio, można zadać komputerowi przeczytanie fragmentów bądź całości książki). Kindle to nie jedyny system, w Stanach Zjednoczonych popularnością cieszą się np. urządzenia i program Nook, w Polsce coraz tańsze i popularniejsze stają się czytniki Empiku, na świecie istnieje jeszcze kilka platform np. Sony.

Innego typu platformą jest platforma biznesowo-medialna firmy Apple. Wyobraźnia masowych odbiorców kultury została zdominowana przez iPhone i iPad. W przypadku obu mamy do czynienia z nowymi zjawiskami nie tylko technicznymi, ale także kulturowymi. Na iPadzie najlepiej czyta się w pozycji siedzącej, na fotelu wypoczynkowym, zaś czytanie przy biurku, na fotelu biurowym nie jest już tak wygodne. Reklamy czytników elektronicznych wykorzystujących technologię elektronicznego atramentu nawiązują do komfortu użytkowania czy nawet luksusu: można czytać w pozycji leżącej, na plaży. Innym apektem jest kwestia oświetlenia: iPad można czytać w ciemności, Kindle potrzebuje światła zewnętrznego (choć ostatnia wersja Kindle ma już podświetlenie tekstu). W tym kontekście trzeba wskazać na dość bałamutne argumenty ekologiczne: odejście od papierowego nośnika miałoby być bardziej ekologiczne, ale zapomina się, iż nośniki elektronicz-

ne potrzebują prądu albo do zasilania siebie samych (tablety i smartfony), albo do dostarczenia światła z zewnątrz (czytniki), choć w tym drugim przypadku nowa technologia tzw. elektronicznego atramentu (nie papieru jeszcze…) faktycznie potrzebuje znacznie mnie energii, zaś baterie zawarte w e-czytnikach są niezwykle żywotne w porównaniu z żywotnością baterii w tabletach. Energetycznym smokiem pożerającym wszystko są zaś gigantyczne farmy serwerów danych, które dostarczają treści z chmury do internetu.

Największą jednak rewolucją związaną z dominacją ekranów w naszych czasach jest chyba powstanie zupełnie nowej formy multimedialnego „podłączenia" (ang. *being wired*). Czytanie jest tylko jedną z wielu możliwych czynności kulturowych obok innych, takich jak słuchanie, oglądanie, pisanie, korespondowanie, dyktowanie, mówienie, publikowanie. Jedną z konsekwencji tych form podłączenia jest nieustanne bycie w tłumie. Innymi słowy, rewolucja, której właśnie jesteśmy świadkami, nie polega wyłącznie na zastąpieniu tzw. Galaktyki Gutenberga przez kulturę obrazkową telewizji, ale na połączeniu multimediów w jeden szereg bodźców kulturowych, które powodują nie tylko zanurzenie się w strumieniu znaczących symboli, ale także w strumieniu różnych własnych aktywności.

Na tym tle widzieć należy nowe formy literackie, np. tzw. elektryczną literaturę. Na uwagę zasługuje istniejący w postaci aplikacji iPhone'owych i iPodowych periodyk literacki pt. „Electric Literature", dwumiesięcznik, w którym znaleźć można nowe gatunki literatury i nowe jej formy. Na przykład, dominują w tym czasopiśmie krótkie opowiadania i nowele, w sam raz do przeczytania podczas 30-minutowego dojazdu do pracy. Towarzyszą tym utworom dodatkowe filmiki, luźno związane z treścią i formą opowiadań, nie stanowią one ilustracji do opowiadań, raczej są niezależnymi wariacjami wokół tematów całości bądź części dziełka. Skojarzone są z tą literaturą materiały multimedialne o autorach, podkasty do słuchania, jak również możliwość odsłuchania samych opowiadań w formie książki audio. Przy czym znaczącą różnicą w konfrontacji z możliwością odsłuchiwania materiału audio w e-czytnikach jest to, że materiał audio jest deklamacją aktorską, a nie maszynową (komputerową).

Podobnym zjawiskiem, choć na innym, bo akademickim, poziomie, jest aplikacja dedykowana na iPada o nazwie *Waste Land* by T.S. Eliot[18]. Nie jest to po prostu e-książka, tylko cały materiał multimedialny: oprócz pełnego tekstu oryginału *Ziemi jałowej* Eliota z 1922 roku znajdziemy w tym programiku dział o nazwie „Perspektywy" z komentarzem na temat poematu i jego autora pochodzącym z różnych źródeł (są to krótkie filmiki z udziałem słynnych postaci np. Seamusa Heaneya, Paula Keegana czy Jeanette Winterson). Jest także część nazwana „Wykonanie", w którym znajdziemy sfilmowaną aktorską wersję *Ziemi jałowej*. Podczas oglądania możemy zatrzymać film, zrobić zbliżenie na grającą aktorkę itp. Inną częścią są „Odczytania", będące zapisem audio odczytań różnych osób z samym Eliotem włącznie. Osobno umieszczone są słynne „Przypisy", wyjaśniające

18 Touch Press and Faber and Faber Limited.

poemat, fotokopie maszynopisu z odręcznymi poprawkami autora oraz wybór fotografii i obrazów związanych z poematem w dziale o nazwie „Galeria". Takie właśnie składniki aplikacji (programu na iPad) decydują o kształcie naszego czytania w przyszłości, to już nie jest czytanie samego tekstu, to czytanie, badanie – oglądanie, słuchanie i pisanie zarazem. Produkcja takiego wytworu kultury angażuje znacznie więcej podmiotów niż tylko autora, redaktorów i wydawcę, oprócz nich potrzebni są producenci, reżyser, plastyk, programista, asystent reżysera, aktorzy, operatorzy kamer, zastępca producenta, kierownicy produkcji. Choć z drugiej strony, zważywszy na szybki rozwój technologii, nie można wykluczyć, że także w tych punktach będziemy zmierzać do pełnej samowystarczalności autorów. I jeszcze większej aktywności czytelnika – czy też już, być może, użytkownika aplikacji.

Inne nowe formy literackie to powieści pisane na telefonach komórkowych, jak również na nich czytane, choć to nie jest już konieczne. Prawdopodobnie mało jest na razie ambitniejszych wytworów tego rodzaju, w Japonii dominują romanse (nawet porno) i thrillery, ale niewykluczone, że smartfonowe powieści będą już zupełnie inne. Są już nimi na pewno blogi pisane na smartfonach, edytowane strony na serwisach społecznościowych, z których część ma już charakter wytworów artystycznych i edukacyjnych (np. portal *Brain Pickings*).

Do nowych form paraliterackich albo multimedialnej literatury użytkowej zaliczyć należy tzw. wspomaganą albo rozszerzoną rzeczywistość (ang. *augmented reality*): podczas wycieczki po Londynie z iPhonem śladami Szekspira czy Miltona wystarczy nakierować swój smartfon na budynek, a na urządzeniu pojawi się żywy opis tego budynku z jego historią związaną ze śledzonym autorem. Mamy już podobny wirtualny przewodnik po muzeum Chopina w Żelazowej Woli, choć bez rozbudowanej wspomaganej rzeczywistości. Jej ciekawą odmianą, przypominającą nieco akcje umieszczania książek w różnych miejscach miasta (w metrze, w autobusach itp.), jest „wiersz miejski" – utwór poetycki, o którego istnieniu da nam znać nasz smartfon, kiedy znajdziemy się w jego pobliżu (a może on być umieszczony w przeróżnych miejscach), następnie będziemy mogli zapoznać się z nim na ekranach naszego urządzenia. *Nota bene* ta sama technika wykorzystywana jest do dość nachalnej reklamy sklepów, w których aktualnie można znaleźć przecenione artykuły.

Inną formą paraliteracką jest „Eye-trackingowe tagowanie tekstu" i wysyłanie plików z tekstem przy pomocy oczu. To już nie jest tylko czytanie, to badanie i analiza przy pomocy oczu.

Ciekawym i jakościowo nowym zjawiskiem czytelniczym jest instytucja subskrypcji, która miała kolosalny wpływ jako instytucja biznesowo-kulturalna na rozwój powieści w XIX wieku, a teraz przybiera nowe oblicze na portalach społecznościowych (takich jak Twitter i Facebook) czy tzw. RSS (ang. *Really Simple Syndication*), czyli „bardzo proste rozpowszechnianie". Różnica między subskrypcją XIX-wieczną a współczesną jest nie tylko taka, że wcześniej za pieniądze subskrybowaliśmy papierową zawartość, a teraz zazwyczaj za darmo dostajemy wersję elektroniczną multimedialnej zawartości audiowizualnej (można subskrybować

także literackie i filozoficzne podkasty). Skala subskrypcji jest dziś nieporównywalna i można sobie wyobrazić, że to przyszłość mediów.

Taką właśnie ambiwalencję czytanio-badania mamy obecną także w zjawisku, które nazwać można czytanio-pisaniem. Wiele pisze się o interaktywności jako o walorze wzmacniającym nowe treści nowych mediów. Można by jednak także wskazać, że czytanie nigdy nie było odizolowane od pisania, że dawniej pisarze skrzętnie zbierali w notatnikach, sylwach i Telimenowych biurkach uderzające ich cytaty z innych autorów, że notatniki służyły do wykonywania szczególnego typu kwerendy, brudnopis był zawsze nieodłącznym narzędziem pisarzy, zwłaszcza w wieku XIX, kiedy pisarz i dziennikarz mieli jednaką tożsamość (na przykład Dickens i Dostojewski). Dzisiaj kultura kreatywności, niegdyś zarezerwowana dla elity (warto pamiętać, że nie wszystkich było niegdyś stać np. na maszynę do pisania), staje się własnością masową: do dyspozycji wielu ludzi oddane są wszechmocne programy edycyjne (jeśli ktoś potrafi je dobrze wykorzystać – praktycznie biorąc, prywatne wydawnictwa w rękach jednostek), a także do budowania prezentacji multimedialnych. Obok czytania i pisania pojawia się prywatne, łatwe jak jedno kliknięcie, publikowanie, pisze się w tym kontekście o kulturze wysyłania (ang. *Uploading*) przeciwstawionej kulturze pobierania (ang. *downloading*). Do zjawiska czytanio-pisania należy nowa jakość wprowadzona przez Amazon.com w ich wytworach Kindle – są to podkreślenia. Nie jest najistotniejsze, że możemy tak jak kiedyś notować na marginesach książek i podkreślać interesujące fragmenty tekstu, ale że jesteśmy zaproszeni do tego, aby włączyć specjalną opcję wyświetlania statystyki podkreśleń. Zupełnie inaczej czyta się zdanie, o którym wiemy, że zostało przed nami podkreślone 234 razy, niż czysty tekst bez podkreślenia. To jest zjawisko psychospołeczne i psychosocjologiczne, ale od strony filologicznej także zasługuje na uwagę, bo jeśli w średniowieczu istniała, porównywalna z hebrajskim Talmudem, kultura glossowania, to dziś rodzi się coś na kształt nowego glossowania i „poćwierkiwania" (Twitter). Oprócz wyświetlania statystyki podkreśleń możemy także podczas lektury, która dawno już przestała być lekturą prywatną, niemal automatycznie, w każdym razie – momentalnie – publikować na portalach społecznościowych postępy swojej lektury, jak również szczególnie przykuwające naszą uwagę cytaty i podkreślenia, z komentarzami lub bez nich.

Przykład Telimeny z biurkiem w tle pozwala uświadomić sobie, że może stanowić ona wzorzec współczesnego człowieka z iPhone'm i chmurą w tle. Sprawa jest bardziej skomplikowana, kiedy dodamy do czytelnictwa fenomen pisania: każdy z nas dzisiaj staje się albo może się stać agentem Cooperem z kultowego w latach 90. serialu telewizyjnego *Twin Peaks* (ze współudziałem reżyserskim Davida Lyncha), który z dyktafonem w ręku przemierza naturalne i miejskie ostępy i rejestruje notatki. Dzięki smartfonom i programom typu Evernote (podaję przykład najbardziej popularnego darmowego programu na wiele systemów operacyjnych, ale jest takich aplikacji więcej) notatki multimedialne w formie tekstu, plików pdf, doc, audio i wideo, jak również wycinków stron internetowych czy grafiki dostępne są zawsze i wszędzie – a wszystko w chmurze. Telimena odsyła nas do

biurka, my odnosimy się często do danych w chmurze. Praca pisarza, dziennikarza, naukowca w trakcie kwerendy staje się łatwiejsza i sprawniejsza. Warto pamiętać, że tego typu wynalazek jest udogodnieniem, którego prototypy pojawiały się już znacznie wcześniej w postaci zwykłych raptularzy, notatników czy sylw. Poprzednika iPodów i iPhone'ów dopatrzeć można się już w renesansowej tabliczce Hamleta i sylwach Frycza. Trwałości biurek i sekretarzyków z XVIII wieku należy przeciwstawić dystrakcyjną, nieustającą aktualizację programów i aplikacji. Żyjemy w stanie nieustającej korekty, ciągle aktualizują się aplikacje i do dystrakcji *varietas* na smartfonach dochodzi jeszcze dystrakcja ciągłych aktualizacji. Biurka i sekretarzyki były stabilne, natomiast dzisiaj biura i fabryki kreatywności można zainstalować wszędzie i przenosić je bez przeszkód. Globalizacja i internet dodały do zjawisk znanych już w renesansie nowe jakości. Metakognicja może współcześnie przybierać różne formy: dystrakcyjne „ćwierkanie" towarzyszy medytacjom na blogach. Ale ciągle są do dyspozycji stare formy naszej powszechnej sylwiczności: także takie, które umożliwiły Fryczowi Modrzewskiemu dyskurs społeczno-teologiczny. Postmodernistyczna myśl humanistyczna akcentująca słabą myśl, uczyniła z jednej aplikacji hegemona. Dzisiejsza sylwiczność iPhone'owa, ipoetyka regeneruje literackość, estetyczność i esej jako podstawowe narzędzia w życiu, ale nie jedyne. Potrzebne są także ostrzejsze narzędzia, które mogą zostać jeszcze wyostrzone dzięki ipoetyce, wiedzy o kreacyjności w dobie iPhone'a.

Abstract

Jarosław PŁUCIENNIK
University of Łódź

Our common *silva rerum* and metacognition

The article deals with the literary culture and the sociology of the literary life. It provides a short discussion of the new experience of contemporary culture: life more and more often involves wreading (writing-reading). The author describes contemporary encounters with keyboards and monitors of all sorts, especially those in smartphones and tablets. Some time ago Ryszard Nycz wrote on contemporary silvas, however since then, after more than 25 years, it seems that the notion of silva rerum as well as metacognition can yet again provide an interpretative key for the most recent experience of wreading on screens. The article is also an attempt at describing various applications for smartphones and tablets which can be associate with the literary culture and intermingle it with other spheres of contemporaneity.

Mirosław FILICIAK

Tekst jako plik. Techno-społeczne wymiary czytania na przykładzie przemian procesów dystrybucji tekstów akademickich

Cyfryzacja i usieciowienie mediów zmieniły status tekstów kultury – w tym tekstów literackich. Zmieniła się ich ontologia, która jest już nie tylko ontologią kulturową, ale też komputerową. Tekst wciąż jest tekstem, odwołuje się do innych tekstów. Ale równocześnie jest plikiem komputerowym i jako taki podlega tej samej logice, co inne pliki. Daje się łatwo przetwarzać, bezstratnie dla jakości i niemal bezpłatnie kopiować oraz błyskawicznie i również prawie za darmo przesyłać. Lev Manovich, określający to zjawisko mianem transkodowania, opisuje je następująco:

> Nowe media składają się z dwu różnych warstw: warstwy komputerowej i warstwy kulturowej. W skład warstwy kulturowej wchodzą na przykład następujące kategorie: encyklopedia i opowiadanie, fabuła i wątek, kompozycja i punkt widzenia, mimesis i katharsis, komedia i tragedia; w skład warstwy komputerowej – proces i pakiet (jak w pakietowej transmisji danych), sortowanie i dopasowywanie, funkcja i zmienna, język komputerowy i struktura danych. Ponieważ nowe media są tworzone na komputerze, rozpowszechniane przez komputery, zapisywane i archiwizowane na komputerach, można przypuszczać, że logika komputerowa wpłynie w znacznym stopniu na tradycyjną logikę kulturową tych mediów, to znaczy: możemy przypuszczać, że warstwa komputerowa zmieni warstwę kulturową.[1]

Jak ta zmiana wpłynęła na funkcjonowanie książek? Pytanie o „losy książki w dobie komputerów i internetu" (a pewnie coraz częściej także „w dobie table-

[1] L. Manovich *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, WAiP, Warszawa 2006, s. 115.

tów i czytników e-booków") jest na tyle szerokie, że na potrzeby poniższego artykułu zawężę je do bardzo specyficznego studium przypadku – dystrybucji tekstów akademickich. Chcę bowiem zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze na fakt, że poszukując obszarów zmiany w relacjach między tekstami badacze częściej koncentrują się na procesie czytania (na przykład różnic w czytaniu z tabletu w stosunku do czytania z wydruku), ewentualnie tworzenia tekstów (choćby różnic w pisaniu na maszynie i komputerze; wszak, jak w liście do Paula Gasta pisał Nietzsche, który w roku 1882 dostał od siostry maszynę do pisania, „narzędzia, których używamy do pisania, wpływają też na nasze myśli"[2]); Rzadziej – na tym, co dzieje się pomiędzy nimi. Dystrybucja tekstów, sposób ich dostarczenia do czytelnika, nie wydają się bowiem dla humanistów szczególnie zajmujące – to obszar, wydawać by się mogło, odpowiedni raczej dla analiz ekonomicznych (w tym wypadku pytania o „los książki w dobie e-booków" byłyby głównie pytaniami o nowe modele dystrybucji, ich wpływ na modele tradycyjne i ekonomiczny bilans przemian). Po drugie, zajmę się tutaj specyficznym przypadkiem tekstów akademickich. Dlaczego akurat nim? Odpowiedzi uzasadniających wybór tego typu czytelnictwa jest kilka. To choćby zawodowy „przymus" kontaktu z tekstami badaczy, który czyni z nich wdzięczną grupę dla badań czytelnictwa w czasach, kiedy staje się ono praktyką coraz bardziej ekskluzywną. Ale też specyficzne relacje pomiędzy autorami tekstów, wydawcami i czytelnikami – relacje, w których pojawia się szersza niż w wypadku tekstów literackich gama wskaźników sukcesu, bo dołączają do nich choćby narzucone badaczom przez system nauki wskaźniki „cytowalności", będącej m.in. pochodną dostępności tekstów. Uważam też, że teksty akademickie częściej od tekstów literackich bywają nie tyle „czytane", ile „czytane wyrywkowo" bądź „przeglądane", a ten typ czynności wydaje mi się być uprzywilejowywany przez media elektroniczne, nie tylko utrudniające koncentrację poprzez kuszenie nadmiarem możliwości (na ekranie zamiast czytanego właśnie tekstu może pojawić się coś innego, wystarczy kliknąć), ale też przez łatwość przeszukiwania ułatwiający fragmentaryczną lekturę. Wreszcie: istotne są kwestie związane z nieformalnym obiegiem tekstów, dopiero od niedawna pojawiającym się w badaniach mediów i stanowiącym przyczynek do śledzenia relacji pomiędzy idealnymi modelami odbioru a formami sprawowania społecznej kontroli. W wypadku artykułów i książek akademickich ta korekta perspektywy nie poddaje się osądom moralnym tak łatwo, jak może (choć nie musi) mieć to miejsce w innych obszarach piśmiennictwa. W tym wszystkim oczywiście nie bez znaczenia pozostaje element autoetnograficzny – znaczna część tekstów, które czytam ja sam, to teksty akademickie, przynajmniej potencjalnie przydatne mi zawodowo. Częściej czytam je w postaci elektronicznej niż papierowej. Równocześnie pamiętam nie tak przecież odległe czasy, gdy dostęp do tekstów naukowych w formie elektronicznej był bardzo ograniczony, a niefor-

2 Cyt. za: F.A. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999, s. 204.

malny obieg występował niemal wyłącznie w postaci lokalnej – by nie użyć określenia towarzyskiej – wymiany kserokopii.

Dystrybucja – społeczny i technologiczny kontekst czytania

Na potrzeby tego tekstu przyjmuję, że czytanie to nie tylko sam moment lektury, lecz cały proces związany z obiegiem tekstów, także ich pozyskiwaniem (rozumianym jako dostęp do tekstu, ale też zdobywaniu informacji o nich). Te czynności wykonywane „wokół tekstów" są objęte normami: instytucjonalnymi, prawnymi, a także wytwarzanymi społecznie. Dlatego punktem wyjścia będzie dla mnie rozumienie mediów jako wypadkowej materialnej infrastruktury komunikowania i budowanych wokół nich praktyk. Lisa Gitelman definiuje media jako „realizowane społecznie struktury komunikowania, gdzie struktury obejmują zarówno technologiczne formy, jak i powiązane z nimi protokoły", które rozumie jako

> rozległy zbiór normatywnych zasad i ustalonych warunków, które zbierają się i przywierają [do mediów] jak mgławica do technologicznego jądra. Protokoły wyrażają ogromne zróżnicowanie relacji społecznych, ekonomicznych i materialnych. Telefonia obejmuje więc powitanie „Halo?" […], miesięczny cykl rozliczeniowy i okablowanie, które fizycznie łączy nasze telefony.[3]

Medium, w tym książka, jest więc zarówno materialną formą, rodzajem infrastruktury dla działań społecznych, ale i tym, co ludzie z tą infrastrukturą robią. Formy tych działań mogą zmieniać się w czasie – i bez wątpienia, także w wypadku sposobów czytania, ulegają zmianom. Oczywiście wciąż istnieją najbardziej „właściwe" sposoby korzystania z książek (z których Paul Erickson naśmiewał się pisząc: „Archetypicznym czytelnikiem miała być Jane Eyre, skulona na swym miejscu przy oknie z zaciągniętymi czerwonymi zasłonami, odcięta od świata i pogrążona w lekturze [obecne są też – bez wątpienia – herbata i kot]"[4]), stanowią jednak rodzaj modeli idealnych, odległych od powszechnej praktyki, gdzie sytuację komfortu i skupienia na lekturze często zastępuje np. czytanie w zatłoczonych środkach transportu publicznego. Oczywiście podtrzymywanie przekonania o tym, jak czytać wypada, związane jest z tym, że przecież samo czytanie jest elementem budowania społecznych hierarchii (do tego wrócę jeszcze pisząc o specyfice tekstów akademickich).

Przytoczona definicja Gitelman doskonale koresponduje z zaproponowaną przez Elizabeth Long kategorią „społecznej infrastruktury czytania", opierającą się na dwóch składowych. Pierwszą jest społeczny kontekst nauki czytania – nieformalny (w domu) i formalny (w szkole), który może ułatwiać i wzbogacać lektu-

---

3 L. Gitelman *Always Already New*, MIT Press, Cambridge, MA 2006, s. 7.

4 P. Erickson *Help on Hindrance? The History of the Book and Electronic Media*, w: *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*, ed. D. Thorburn, H. Jenkins, B. Seawell, MIT Press, Cambridge, MA 2004, s. 103.

rę, ale też ją utrudniać i do niej zniechęcać[5]. Drugie znaczenie zasadza się na tym, że „czytanie wymaga […] infrastruktury jako bazy społecznej, podobnie jak współczesny transport potrzebuje fizycznej infrastruktury autostrad, portów lotniczych i stacji paliwowych"[6]. Społeczna infrastruktura stanowi więc ramy funkcjonowania książek związane z modelami wydawniczymi i formami dystrybucji, ale też powiązanymi z nimi sposobami myślenia o książkach. Nie mam wątpliwości, że okres ostatnich kilkunastu lat to czas gwałtownej zmiany tej infrastruktury. Zmiany spowodowanej uwarunkowaniami technologicznymi (wzmiankowane już cyfryzacja i usieciowienie), ale też społecznymi praktykami budowanymi wokół nowych technologii upowszechniania tekstów. Jak napisałby zmarły niedawno Friedrich Kittler, zmieniły się sieci dyskursywne, rozumiane nie tylko jako język, ale też instytucje pedagogiczne i techniczne środki reprodukcji informacji. O ile jednak Kittler uważał, że książka była bohaterką sieci dyskursywnej roku 1800, związanej z rozwojem masowej edukacji i powstawaniem państw narodowych, to już sieć roku 1900, oparta na mediach mechanicznych, pozwalających na zapis informacji w czasie rzeczywistym i bez pośrednictwa symboli, kulturowo zdegradowała teksty. Kolejne stulecie i narodziny komputerów sprawić miały za to, że niepotrzebne stały się już nie tylko teksty, ale i sam człowiek[7]. Postaram się jednak pokazać, że przynajmniej w specyficznym wycinku praktyk czytania, którym się zajmę, znaczenie zachowują zarówno teksty, jak i budowane wokół nich praktyki jednostek.

W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że od czasu pojawienia się bibliotek publicznych protokoły dostępu do książek były stabilne: można było je kupić, wypożyczyć z biblioteki, ewentualnie – pożyczyć od kogoś osobiście. Od momentu pojawienia się kserografu – także skopiować, choć kopiowanie to jest pod wieloma względami niedogodne (niezbędne jest posiadanie fizycznego egzemplarza do skopiowania, a koszt wykonania kopii najczęściej przekracza cenę oryginału, ma więc sens głównie w sytuacji, gdy dostęp do niego jest utrudniony). Jednak pojawienie się internetu sytuację tę skomplikowało – zarówno dla wydawców, rozszerzając paletę kanałów dystrybucji tekstów, jak i na poziomie oddolnej wymiany tekstów, czyli pożyczania sobie książek, kiedyś posiadającego z perspektywy rynku marginalne znaczenie. A dlaczego sama dystrybucja wydaje mi się tak ważna?

Ramon Lobato w studium poświęconym nieformalnemu funkcjonowaniu filmu – rozumianemu przede wszystkim jako funkcjonowanie poza oficjalnym systemem ekonomicznym i prawnym, a więc w obiegu „pirackim" (niewidzialnym dla państwa i nieopodatkowanym), choć też w pewnym stopniu jako funkcjono-

---

5 E. Long *O społecznej naturze czytania*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie" 2012 nr 6 (niniejszy numer).

6 Tamże s. 142.

7 Zob. F.A. Kittler *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, Stanford 1990; F.A. Kittler *Gramophone, Film, Typewriter*.

wanie poza hierarchiami jakości (niewidzialnym dla krytyków głównego nurtu) – zwraca uwagę na rolę, jaką dla społecznego usytuowania treści medialnych pełni dystrybucja. Pisze o tym, że to właśnie dystrybucja stanowi podstawę dla odbioru – nie tylko umożliwia dotarcie tekstu do użytkowników, ale też różnicuje odbiorców: „Dystrybucja wyznacza ramy, w których teksty są doświadczane i rozumiane przez publiczność”[8] . Równocześnie zwraca uwagę, że dystrybucja nieformalna jest globalną normą. Oczywiście w wypadku książek ta nieformalność wyglądała i wygląda nieco inaczej niż w wypadku kina. Mogła dotyczyć choćby „piractwa” instytucjonalnego (np. wydawnictw działających w krajach nieuznających zagranicznych licencji) albo wzmiankowanych już wcześniej działań polegających na pożyczaniu sobie i ewentualnie kopiowaniu książek na skalę towarzyską. Dziś te działania mają jednak zupełnie inną skalę i wydawcy coraz częściej artykułują obawy o wpływ nieformalnego obiegu treści na rynek książki. W tym miejscu jednak warto poruszyć dwie kwestie. Pierwszą z nich jest władza. Idealny model lektury (przywoływane wcześniej uważne czytanie całej książki, koniecznie z udziałem oryginalnego, a najlepiej własnego, ważnego także na poziomie emocjonalnym, egzemplarza) to także model legitymizujący praktyki rynkowe. Ien Ang w publikacji *Desperately Seeking Audience* pisała, że taka odgórna, normatywna perspektywa badawcza to „instytucjonalny punkt widzenia”, represjonujący zjawiska nieformalne i indywidualne doświadczenia odbiorców, konstruujący kategorię „odbiorcy” według własnych reguł i narzucający jej własny słownik[9] . W tym sensie zinstytucjonalizowana wiedza na temat społecznych praktyk budowanych wokół książek to narzędzie budowania hierarchii, w których kluczowe miejsce przypada wydawcom (upowszechniającym teksty, ale i wskazującym, które z nich warte są lektury) i szeroko definiowanym ekspertom od czytania (budującym hierarchie ważności tekstów oraz legitymizującym „właściwe” modele dostępu i czytania). Wydaje się jednak kuszące, aby oprócz podejścia normatywnego (koncentrującego się na tym, jak ludzie „powinni” czytać), uwzględnić też praktyki rzeczywiste, nie zawsze identyczne z tymi „właściwymi”. Drugi problem to zawieszenie oceny moralnej. Jak pisze Lobato:

> Musimy oprzeć się pokusie przypisywania jednolitych wartości moralnych do aktywności dystrybucyjnych, które są ekstremalnie heterogeniczne pod względem krążących w nich treści i motywacji osób, które napędzają tę cyrkulację. Musimy też pamiętać, że domniemane nowe formy aktywności odbiorców, takie jak dzielenie się plikami, są zazwyczaj przedłużeniami znacznie dłuższych tradycji konsumpcji i cyrkulacji mediów,

---

8 R. Lobato *Shadow economies of cinema*, Palgrave Macmillan/BFI, London 2012, s. 15. Więcej na temat teoretycznej podbudowy myślenia w kategoriach nieformalnej ekonomii mediów: M. Filiciak, J. Hofmokl, A. Tarkowski *Obiegi kultury*, Centrum Cyfrowe, Warszawa 2012, http://obiegikultury.centrumcyfrowe.pl, [dostęp 29.10.2012], s. 21-28.

9 I. Ang *Desperately Seeking the Audience*, Routledge, London 1991, s. 12, 14-20.

> i że są one nie tylko interfejsem do „starych" przemysłów medialnych, lecz również do nieformalnych systemów handlu i wymiany.[10]

Przyjrzyjmy się im na przykładzie krążenia tekstów naukowych w internecie.

Akademickie czytanie i nie-czytanie

Czytanie „akademickie" to specyficzny rodzaj lektury. Przede wszystkim odbiorca akademicki jest przedstawicielem grupy, w której obecny jest silny przymus czytania – lub przynajmniej, niekoniecznie identyfikowanego z czytaniem, przymus ogólnej znajomości dużej i stale powiększającej się grupy tekstów. Jak trafnie sformułował to Pierre Bayard, w książce *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, której nie sposób przecież sprowadzać do poziomu żartu (popularnej taktyki oswajania rozmaitych tabu):

> W związku z tym, że prowadzę zajęcia z literatury na uniwersytecie, nieustannie staję wobec konieczności wypowiadania się na temat książek, również takich, do których nawet nie zajrzałem. […] Wymaga się także ode mnie, bym w swoich książkach i artykułach wypowiadał się na temat książek i artykułów innych osób.[11]

Ale specyfika czytania akademickiego szczególnie dobrze widoczna jest wtedy, gdy spojrzymy na nie przez pryzmat kategorii takich jak dystrybucja czy dostęp. Dystrybucja tekstów akademickich jest silnie zglobalizowana. W większości dyscyplin istnieje, wzmacniany obecnie przez ministerialne reformy, przymus czytania publikacji zagranicznych. Równocześnie wśród naukowców powszechna jest znajomość języków obcych, czyli nie ma konieczności tak dużej jak w wypadku literatury lokalizacji (przede wszystkim tłumaczenia) tekstów. Ten kontekst sprawia, że sytuacja, w której pojawiają się technologie, za sprawą których kopiowanie nie musi kosztować, a czytanie nieautoryzowanych kopii staje się coraz mniejszym problemem, stwarza okazję do budowy nowych modeli rozpowszechniania. Co więcej, teksty w formacie elektronicznym są bez porównania wygodniejsze od wydruków, gdy trzeba np. znaleźć jakiś cytat.

Tu docieramy do kolejnego wątku silnie obecnego w czytaniu akademickim – wyrywkowego zapoznawania się z tekstami, przypominającego, że czytanie, jak i nie-czytanie to pojęcia mgławicowe. Próbując uporządkować ten obszar, Bayard wprowadza własny sposób przygotowania przypisów, w którym wyliczone zostają różne, wzajemnie niewykluczające się stopnie nieznajomości tekstu: od książki, której nie znam, przez książkę, którą przekartkowałem i książkę, którą znam ze słyszenia, po książkę, którą zapomniałem[12]. Wracając do tematyki dostępu

---

10 R. Lobato *Shadow economies of cinema*, s. 116.

11 P. Bayard *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, PIW, Warszawa 2008, s. 7.

12 Tamże, s. 11.

chciałoby się dodać książki, które chciałbym przeczytać, ale nie mamy do nich dostępu.

W kontekście akademickim dostęp do książek może być rodzajem atutu czy zasobu, mogącego wspierać rozwój kariery. W czasach PRL-u tym, co pomagało uzyskać dostęp, była na przykład umiejętność zdobywania stypendiów zagranicznych. Wyjazd oprócz innych korzyści przynosił okazję do czytania tekstów niedostępnych dla koleżanek i kolegów w kraju, a tym samym okazję do zbudowania swego rodzaju „przewagi konkurencyjnej". Dziś dostęp do tekstów jest bez porównania łatwiejszy, jednak zasoby dostępne w kraju wciąż pozostają ograniczone. Oferty bibliotek uniwersyteckich w wielu dyscyplinach są ubogie i jest to problem, który trudno rozwiązać nawet efektywnym pozyskiwaniem grantów – trudno bowiem kupować wszystko, co w danej dziedzinie się ukazuje. A równocześnie polscy naukowcy działają już w paradygmacie „publikuj albo giń" – świadomość potrzeby dostępu do zagranicznych czasopism jest więc powszechna. Łatwiej będzie przecież uzyskać publikację w piśmie, które kiedykolwiek mogliśmy przeczytać. A równocześnie: niewielu naukowców może to zrobić w swojej uczelnianej bibliotece.

Zapewne każdy badacz, próbujący zachować kontakt z aktualnymi publikacjami w swojej dziedzinie mógłby w tym miejscu przytoczyć przykłady radzenia sobie z instytucjonalnymi ograniczeniami. Trudnym do przecenienia zasobem jest hasło do internetowych czytelni zagranicznych uniwersytetów – zdobycz pozyskiwana w trakcie stypendialnych wyjazdów i często współdzielona ze znajomymi. Jak opisał to niedawno Adam Leszczyński w tekście będącym głosem w sprawie obecnego kształtu szkolnictwa wyższego:

> Radzę sobie. Od prawie 20 lat jestem dziennikarzem. Bardzo lubię ten zawód i mimo postępującego w tej branży kryzysu nadal jest to lepsza zawodowo propozycja od pracy akademickiej. Habilitację już prawie napisałem. Z czasopismami też sobie poradziłem. Mój kolega ze studiów studiował niegdyś na prestiżowym niemieckim uniwersytecie. Płaci co roku 50 euro składki i jako członek stowarzyszenia absolwentów ma dostęp do najważniejszych światowych baz danych z czasopismami w internecie. Udostępnia go po znajomości czterem innym adiunktom. Co roku zrzucamy się na składkę i jeszcze stawiamy Marcinowi piwo.[13]

Są też inne sposoby. W czasie, gdy piszę te słowa, trwa coroczna promocja wydawnictwa Sage, każdego października umożliwiająca bezpłatny dostęp do ogromnej bazy czasopism. Ironicznie nazywana „zrzutem paczek z darami" stanowi ważny moment w życiu wielu polskich badaczy, którzy mozolnie zgrywają w trakcie jej trwania na dyski twarde swych komputerów całe bazy ważnych w ich dyscyplinach czasopism. Nigdy nie wiadomo, co może się przydać, a następna okazja, by

13 A. Leszczyński *Ile jest wart akademik*, „Gazeta wyborcza" 05.10.2010, http://wyborcza.pl/magazyn/1,128597,12611155,Ile_jest_wart_akademik_.html [dostęp 29.10.2012].

łatwo i bez wydawania pieniędzy zaopatrzyć się w artykuły, powtórzy się dopiero za jedenaście miesięcy.

Nie brak jednak działań, które z punktu widzenia wydawców posiadających prawa do tekstów są bardziej kontrowersyjne. Pierwszym przypadkiem są maile do autorów tekstów. Znaczące, że w toczącej się na łamach „Przeglądu Socjologii Jakościowej" dyskusji na temat reformy szkolnictwa wyższego, kładącej nacisk na obecność w czasopismach anglojęzycznych, nawet najbardziej radykalnie brzmiący tekst Piotra Sorokowskiego atakujący Izabelę Wagner, dzielącą się swoimi wątpliwościami co do fetyszyzowania publikacji zagranicznych, jako odpowiedź na trudności z dostępem do tekstów proponuje nie rozwiązania systemowe, lecz nieformalne. Sorokowski pisze: „najważniejsze jest szybkie znalezienie choćby tytułu pracy z interesującej nas dziedziny w wyszukiwarkach naukowych. Późniejsze zdobycie go jest już bardzo proste – wystarczy e-mail z prośbą o jego przesłanie do autora"[14] . Nie wikłając się w tym miejscu w samą dyskusję i doceniając korespondencję z zagranicznymi naukowcami jako okazję do nawiązania ciekawych kontaktów zauważę tylko, że dystrybucja nieformalna staje się oto normą, powszechnie akceptowaną odpowiedzią na konieczność funkcjonowania w systemie, w którym wymuszane jest korzystanie z zasobów w sposób formalny trudno dostępnych.

W tym miejscu warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jeden wątek – na moralną ekonomię obiegu tekstów akademickich. Jest ona specyficzna, bo przecież nauka za cel stawia sobie poszerzanie dostępnej ludzkości wiedzy (słynny cytat z Newtona o „staniu na ramionach gigantów", do którego odniesienie umieszczono zresztą na stronie wyszukiwarki tekstów akademickich Google Scholar). Jest jednak nietypowa również na poziomie bardziej przyziemnym. Nie jest przecież tajemnicą, że honoraria autorskie za publikacje naukowe w są w przytłaczającej większości przypadków dość symboliczne, o ile w ogóle wypłacane; co więcej, źródło ich finansowania często opiera się na rozmaitych grantach naukowych, które wysokości wynagrodzenia nie wiążą w żaden sposób z wolumenem sprzedaży. Podobnie wygląda sytuacja publikowania w czasopismach notowanych w międzynarodowych rankingach akademickich, gdzie pojawiają się wręcz przypadki obciążania autorów kosztami wydawniczymi. Równocześnie sami badacze, o ile korzystają ze środków publicznych, redystrybuowanych w konkursach grantowych, też są dość specyficzną grupą autorów – skoro publikacje są zwieńczeniem procesów badawczych finansowanych przez współobywateli, to jest to argument za rozpowszechnianiem tekstów w otwartym dostępie znacznie mocniejszy, niż na przykład apelowanie do muzyka, by nagrany utwór rozpowszechniał za darmo, by wszyscy bez przeszkód mogli się nim cieszyć. Na wzmiankowane kwestie nakłada się też coraz powszechniejsze przekonanie o patologicznym funkcjonowaniu wielu wydawnictw zawia-

14 P. Sorokowski *Polemika z tekstem: Selektywna analiza problemu publikacji humanistów i przedstawicieli nauk społecznych w języku angielskim* (Wagner 2012), „Przegląd Socjologii Jakościowej" 2012 t. 8 nr 2, s. 274.

dujących publikacją pism akademickich, czego dobrą ilustracją był niedawny protest pracowników Uniwersytetu Harvarda, którego roczne koszty subskrypcji czasopism naukowych sięgają 3,5 miliona dolarów. Frustrację – nie tylko tamtejszego – środowiska naukowego dobrze ilustruje wypowiedź Roberta Darntona, szefa harvardzkiej biblioteki: „Wszyscy stajemy przed tym samym paradoksem. Jako naukowcy prowadzimy badania, piszemy artykuły, recenzujemy prace innych, zasiadamy w radach naukowych czasopism – wszystko to za darmo… A później odkupujemy owoce naszej pracy za oburzająco wysoką cenę”[15].

W środowisku, w którym rozpowszechnione jest przekonanie, że obieg treści jest wartością, oficjalny system ich dystrybucji postrzegany jest jako dysfunkcjonalny – ogranicza dostęp, nie rekompensując tego faktu gratyfikacją finansową dla autora. Reakcje na te działania są różne. To m.in. rozwój ruchu otwartego dostępu Open Access, który szczęśliwie zyskuje coraz większą popularność także w polskim środowisku naukowym. Mimo wszystko na chwilę obecną jest to jednak raczej margines niż standard. Dlatego w ostatniej części tego tekstu przyjrzę się coraz lepiej widocznym w środowisku akademickim protokołom zachowań, które działają poza oficjalnym systemem, a równocześnie ich skala jest, jak sądzę, znacznie większa niż wysyłanie „e-maili z prośbą”.

„Biblioteki-cienie” – niewidzialna norma?

Jak już pisałem, w świecie akademickim widoki na zysk finansowy z publikacji są niepewne. Na pierwszy plan wysuwają się inne rodzaje gratyfikacji – wzmacniana przez reformę szkolnictwa wyższego pogoń za cytowaniami. Stąd coraz częstsze praktyki udostępniania opublikowanych książek w internecie, czego dobry przykład dostarcza publikacja Emanuela Kulczyckiego *Teoretyzowanie komunikacji*. Na swoim blogu badacz udowadnia, że liczba osób, które sięgają po publikację, jest wtedy nieporównywalnie wyższa, niż mogłaby być w obiegu odpłatnym[16]. Zresztą publikacja Kulczyckiego wskazuje też na przenikanie się obiegu formalnego i nieformalnego; bo choć oczywiście autor działa w porozumieniu z wydawnictwem (w tym wypadku: Wydawnictwem Naukowym IF UAM), to wśród wykorzystywanych przez niego kanałów dystrybucji znajdują się zarówno akademickie repozytoria, jak i sieci wymiany plików, najczęściej kojarzone z nielegalnym udostępnianiem treści.

To jednak przykład nietypowy dlatego, że na tego typu rozpowszechnianie treści nie wszystkie wydawnictwa wyrażają zgodę – przede wszystkim nie wyrażają

15 I. Sample *Harvard University says it can't afford journal publishers' prices*, „The Guardian” 24 April 2012, http://www.guardian.co.uk/science/2012/apr/24/harvard-university-journal-publishers-prices [dostęp 28.10.2012].

16 Zob. E. Kulczycki *Czy warto było udostępnić książkę na licencji CC?*, http://ekulczycki.pl/teoria_komunikacji/czy-warto-bylo-udostepnic-ksiazke-na-licencji-cc/ [dostęp 28.10.2012].

jej czasopisma z list publikacji o wysokim *impact factor*. Dlatego oficjalny obieg jest rozszczelniany przez samych autorów, którzy wiedzą, że dobrze jest mieć tekst w czasopiśmie o zamkniętym dostępie (bo takie dominują na listach pism punktowanych), ale równocześnie dobrze jest, by krążył on swobodnie w internecie. Dlatego w setki miejsc w sieci trafiają pliki pdf z wersji złożonych już przez wydawnictwo, oznaczane jedynie przez autorów jako wersje jeszcze nieopublikowane, ewentualnie samodzielnie wygenerowane pdf-y, w których brak na przykład numeracji stron z wersji oficjalnej, ale pojawiają się informacje o docelowym miejscu publikacji. Są one umieszczane na domowych stronach autorów, pojawiają się w sieciach wymiany plików, ale też na serwerach uczelnianych jako materiały udostępniane studentom kursu, widoczne jednak dla wyszukiwarek internetowych i tym samym ściągane na większą skalę. Miejscem ich republikacji są też serwisy takie jak Scribd czy Academia.edu, ale też mniej wyspecjalizowane serwisy jak Chomikuj.pl. Jednak największą skalę oddziaływania mają repozytoria gromadzące te materiały w jednym wielkim zbiorze – nieformalne internetowe biblioteki, tzw. *shadow libraries*, z zasobami których mierzyć może się chyba tylko serwis Google Books, teoretycznie stworzony do poszukiwania tekstów, ale w praktyce, zwłaszcza po zastosowaniu rozmaitych nakładek na przeglądarki internetowe, takich jak choćby słynne Wrenchkey, także do ich – fakt, że niewygodnego – pozyskiwania. Jednak to biblioteki-cienie są rozwiązaniem systemowym, choć nieformalnym – niewymagającym od użytkowników wysokich kompetencji technicznych i często bardziej przystępnym niż oficjalne, płatne serwisy.

Zasoby słynnej Gigapedii, borykającej się z pozwami sądowymi i powracającej w kolejnej, również zablokowanej odsłonie jako Library.nu, to przeszło 400 tysięcy książek. Po jej zamknięciu Rafał Ilnicki napisał: „Opłakujemy Gigapedię, podkreślając, że jej zamknięcie niszczy kariery, uniemożliwia pisanie doktoratów i habilitacji”[17]. Jestem przekonany, że pod tą deklaracją mogłoby się podpisać wielu polskich naukowców, gdyby nie fakt, z którego zdaje sobie sprawę również autor przytaczanych słów – że z bibliotekami-cieniami nie da się całkowicie skutecznie walczyć. Likwidowane są największe repozytoria, lecz równocześnie wieloletnią ciągłość działania notują serwisy bardziej niszowe, działające na mniejszą skalę, posiadające określony profil – takie jak wymagające rejestracji aaaarg.org (które na grożenie pozwem przez wydawnictwa Verso i Macmillan odpowiedziało przekształceniem się w identyczny serwis, z jedną literą „a” w nazwie więcej) czy słowacki Monoskop, który wielu badaczy mediów traktuje jak świetnie wyposażoną specjalistyczną księgarnię, nie tylko miejsce poszukiwań konkretnych tekstów, ale też źródło inspiracji. Równocześnie jednak mam świadomość, że pisanie o tych zjawiskach wciąż opiera się na przykładach anegdotycznych. Znam dziesiątki osób, i to nie tylko młodych naukowców, dla których internetowe biblioteki-cienie są głównym źródłem tekstów. Brak jednak możliwie bezstronnego, całościowego spoj-

17 R. Ilnicki *Umarła Gigapedia – niech żyje Google Books!*, „Res Publica Nowa”, http://publica.pl/teksty/29308 [dostęp 28.10.2012].

rzenia na skalę tego zjawiska w Polsce. Być może przynajmniej fragmentarycznie pojawią się one w roku 2013 – do tego czasu powinny być gotowe dane z międzynarodowego projektu badawczego pod kierownictwem Joe Karaganisa „The Ecology of Access to Educational Materials in Developing World Universities (Shadow Libraries)", w którym wraz z zespołem z Centrum Cyfrowego biorę udział. Na chwilę obecną dysponujemy jednak wyłącznie danymi – i tak wątłymi – na temat nieformalnego obiegu tekstów elektronicznych w całej polskiej populacji. Na jej tle skala zjawiska jest niewielka: jak wynika z badań *World Internet Project*, w latach 2010-2011 w pytaniach o źródła pozyskiwania książek przez internautów na źródła inne niż sklepy internetowe wskazywało maksimum 2% internautów deklarujących czytanie książek – a więc grupa, która w skali całego internetu, a tym bardziej całej populacji, ma wielkość na granicy błędu statystycznego[18]. Warto jednak dodać, że w niższych grupach wiekowych na pytania o „pobieranie darmowych książek z internetu" ten odsetek był wyraźnie wyższy – dla osób do 29. roku życia, a więc w dużej części uczących się, przekraczał 6%[19]. Z wyników badania *Obiegi kultury*, koncentrującego się na obiegu nieformalnym, wiemy z kolei, że „książki (nie tylko z bibliotek, ale też od znajomych) pożycza 15% respondentów, a czyta *online* (np. z użyciem Google Books) 8% internautów, czyli 4% całej ankietowanej grupy"[20]. Relatywnie niewielka skala tego zjawiska nie przeczy jednak jego znaczeniu w niszach takich jak akademicka, nie może też dziwić wobec wciąż niewielkiej popularności książek elektronicznych w naszym kraju – dopiero w perspektywie trzech lat mają one generować 10% wartości rynku wydawniczego w Polsce[21].

Bez względu na to, jak będzie się rozwijać przedstawione tutaj zjawisko, dynamiczne funkcjonowanie internetowych nieformalnych repozytoriów akademickich jest faktem. Można je traktować jako efekt patologii systemu wydawniczego albo nieetycznych działań pracowników akademickich. Jeśli jednak za przywoływanym wcześniej Brianem Lobato odrzucimy pokusę upraszczających interpretacji tego zjawiska, analiza ich funkcjonowania może okazać się okazją do wglądu w nowe praktyki czytelnicze realizowane w internecie. W swoim tekście o *shadow libraries* Lawrence Liang napisał tak:

> Według historyka Diodora Sycylijskiego, który żył w pierwszym wieku przed naszą erą, Aleksandria szczyciła się drugą biblioteką, tak zwaną biblioteką-córką, zbudowaną z myślą o uczonych niezwiązanych z Muzejonem. Biblioteka była usytuowana w południowo-wschodniej części Aleksandrii, nieopodal świątyni Serapisa i przechowywała duplikaty

18 *World Internet Project Polska 2011*, http://bi.gazeta.pl/im/6/10726/m10726616,WORLD-INTERNET-PROJECT-POLSKA-2011-RAPORT-V.pdf [dostęp 28.10.2012], s. 69.

19 *World Internet Project Polska 2011*, s. 71.

20 M. Filiciak, J. Hofmokl, A. Tarkowski *Obiegi kultury*, s. 59.

21 Dane za: *Oto Polska właśnie, czyli o rynku ebooków*, http://www.tabletowo.pl/2011/07/28/oto-polska-wlasnie-czyli-o-rynku-ebookow/ [dostęp 28.10.2012].

pozycji ze zbiorów Muzejonu. Ta biblioteka-cień (*shadow library*) przetrwała pożar, jaki strawił główną bibliotekę aleksandryjską, która po dzień dzisiejszy przyćmiewa ją swoim mitem.[22]

Dziś biblioteki-cienie działają na innych zasadach niż ta aleksandryjska. Funkcjonują w sposób nieformalny, choć trudno oprzeć się wrażeniu, że stanowią niezbędny element uzupełniający niedoskonałości obiegu formalnego. A równocześnie konstytuują praktyki wpisujące się w długą tradycję tego, co skrywane lub nie dyskutowane publicznie, ale ważne. Jeśli spojrzymy na nie w ten sposób, porównanie do biblioteki działającej obok Serapejonu nie będzie wcale naciągane.

Abstract

Mirosław FILICIAK
Warsaw School of Social Psychology

The text as a file. Techno-social dimension of reading based on the case study of the transformations of the processes of textual distribution

The article is dedicated to the transformations of the social infrastructure of reading (term coined by Elisabeth Long), associated with the popularization of the circulation of texts in electronic formats. The change of the textual status is analyzed here through the case study of academic texts. The author concentrates on the distribution process – often neglected in discussions of reading –which marks the framework of the social functioning of texts. More and more popular practices of online textual exchange constitute a resilient informal distribution which can be treated as a reaction to requirements faced by Polish (and other) academics, related to hindered access to resources. The largest scale of influence can be observed in highly specialized, informal repositories of texts, the so-called "shadow libraries."

22 L. Liang *Shadow Libraries*, „e-flux", http://www.e-flux.com/journal/shadow-libraries [dostęp 28.10.2012].

Marek KAŹMIERCZAK

Użytkownik, nadawca i odbiorca w Web 2.0. Uwagi o różnych sposobach odnoszenia się do literatury w serwisie Twitter

W artykule omówione zostaną różne aspekty dotyczące odwoływania się użytkowników internetowych serwisów społecznościowych do szeroko rozumianej literatury. Egzemplifikacją będą wypowiedzi internautów korzystających z Twittera. Obserwowanie oraz analiza zjawisk komunikacyjnych, które dotyczą literatury w serwisach społecznościowych, popularnie określanych jako Web 2.0, jest konieczna ze względu na jej ewoluujący status społeczny oraz kulturowy. Wraz ze zmianami w dziedzinie mediów przekształceniom oraz przewartościowaniom ulegają gatunki opowieści czy relacji intersemiotycznych budowanych na podstawie łączenia odmiennych kodów komunikacji[1].

Dostęp do digitalizowanych oraz digitalnych tekstów literackich jest obecnie powszechny, wszak Internet może być użytkowany poprzez komputery, iPody czy smartfony. Badanie zjawisk, które w perspektywie socjologii komunikacji literackiej zachodzą w serwisach społecznościowych, opiera się w dużej mierze na opisywaniu tego, co ulotne oraz losowe, choć osadzone w wieloaspektowych i wielowymiarowych kontekstach technologiczno-podmiotowych[2]. Każda praca na ten temat

1 M. Hopfinger *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 25-25.

2 S. Brier *Cybersemiotics: A New Foundation for Transdisciplinary Theory of Information, Cognition, Meaning, Communication and Consciousness*, „Signs" 2011 vol. 5, s. 93.

jest więc zazwyczaj „raportem" rejestrującym wyróżniające się trendy. Poznawcza „czujność" jest jednak konieczna, gdyż w ciągu ostatnich lat (wszak media społecznościowe określa się jako Web 2.0 od 2004 roku[3]) nastąpił gwałtowny przyrost nośników utrwalających literaturę oraz mediów ułatwiających jej kreację i odbiór. Nigdy przedtem w tak krótkim czasie, który przecież obejmuje doświadczenia zaledwie jednego pokolenia użytkowników, nie zaszło tak wiele zmian w odniesieniu do utrwalania i przetwarzania tekstów literackich, a szerzej – tekstów kultury, jak w okresie ekspansji mediów społecznościowych. Wiele wcześniejszych intuicji badawczych odnoszących się na przykład do relacji między nadawcą i odbiorcą w nowych mediach[4] znalazło swoje potwierdzenie w procesie rozwoju trendu Web 2.0.

Badając serwisy społecznościowe możemy zaobserwować występowanie zjawisk o charakterze pantekstualnym. Pantekstualizm w tym rozumieniu oznacza, że przekaz semiotyczny w sieci jest dla siebie podstawą znaczeniową (ważne ujęcie samozwrotności) i choć ma odniesienia do tego, co rzeczywiste, to są one naznaczone oddziaływaniem innych tekstów, a więc poprzez nie są zapośredniczone. Mówiąc najogólniej, to, co da się przekształcić z tekstu lub w tekst – jest już jakąś formą tekstualną[5]. Tekstem jest to, co napisane i zdigitalizowane, może nim być także awatar użytkownika w Second Life czy *nickname* internauty na stronach serwisu Twitter. Serwisy społecznościowe niejako podsumowują działanie mechanizmów właściwych dla tekstów, w tym tekstów kultury, które są dostrzegalne na różnych poziomach komunikacji.

Kontakt pomiędzy użytkownikami Twittera następuje zazwyczaj poprzez wzajemne odnoszenie się do siebie, cytowanie czy linkowanie. Kompetencje lekturowe oraz kulturowe stają się w tym kontekście semiotycznym zapleczem, na podstawie którego określony zostaje możliwy wspólny horyzont interpretacyjny lub przynajmniej nie wprost sformułowane zostaje podobieństwo wyborów i doświadczeń odbiorczych. Literatura staje się w takich warunkach źródłem wyobrażeń i wiedzy – dotyczy to różnych form odwoływania się do niej, szczególnie gdy myślimy o funkcji cytatu czy intertekstu. To właśnie w takich serwisach jak Twitter widoczne jest to, że literatura staje się treścią doświadczeń potocznych (komunika-

---

3 A. Keen *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 11-12.

4 Jedną z pierwszych prac w języku polskim, w której przedmiotem namysłu były technologie digitalne w kontekście relacji nadawczo-odbiorczych, stała się książka P. Sitarskiego zatytułowana *Rozmowa z cyfrowym cieniem*. P. Sitarski *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Rabid, Kraków 2002, s. 99-127.

5 Por. inspiracje zaczerpnięte z rozważań na temat pantekstualizmu poczynionych przez Ryszarda Nycza w książce *Tekstowy świat*. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Universitas, Kraków 2000, s. 59.

cyjny wymiar powtarzanych cytatów) oraz azymutem identyfikacji kulturowej (grona internautów skupionych wokół wybranych postaci literackich czy autorów). Szczególnym przykładem takich zależności są popularne nicki (pseudonimy użytkowników sieci internetowej), jak chociażby w przypadku użytkownika kryjącego się pod nickiem „Neil Gaiman", który może być pseudonimem odnoszącym się do rzeczywistego Neila Gaimana, któremu sławę przyniosła szczególnie seria komiksów *Sandman*[6]. Jednakże „Neil Gaiman" może oznaczać miłośnika twórczości autora *Sandmana*, pod tymi nickiem może ukrywać się również osoba upoważniona przez Gaimana do popularyzacji jego twórczości pośród użytkowników sieci internetowej. Niezwykle praktyczne w wymiarze promocyjnym jest samo pojawianie się „Gaimana" wśród użytkowników tweetujących (którzy określają się również jako *tweeps*) m.in. o literaturze. Obecność identyfikacji z twórczością konkretnego autora poprzez metaforycznie działający *nickname* może spowodować, że użytkownik korzystający z Twittera, nawet jeśli nie zna twórczości danego autora, zapewne będzie kojarzył jego imię i nazwisko.

Trzy poziomy

Celem artykułu jest wskazanie głównych trendów w odbiorze literatury, które zaobserwować można w serwisie Twitter, będących projekcją zjawisk kulturowych zachodzących w realnym, a więc nie tylko wirtualnym, świecie. Trendy te zostaną opisane na trzech poziomach: relacji interpersonalnych, intertekstualnych oraz intermedialnych. Mają one znaczący wpływ na zmiany w relacjach nadawczo-odbiorczych, gdyż powodują częściowe przejmowanie kompetencji kreacyjnych przez użytkowników, którzy w zależności od realizowanego przez nich celu komunikacyjnego stają się albo odbiorcami, albo nadawcami przekazu. Poziom relacji interpersonalnych odsłania wymiar społeczny tego medium. Poziom intertekstualny dotyczy zależności zachodzących w budowie i funkcjonowaniu samych tekstów, które w odmienny sposób definiują literaturę, odnosząc się do niej. Poziom intermedialny[7] jest płaszczyzną, na której różne wymiary literatury warunkowane są nakładającymi się na siebie porządkami medialnymi, w jakich uwzględnia się relacje między medium Internetu a mediami tradycyjnymi. Na tym poziomie istotne jest także przybliżanie odbiorcom literatury –

6 Por. http://www.neilgaiman.com/ [dostęp 10.09.2012].

7 Kategoria intermediów pojawiła się w latach 60. XX wieku, a wprowadzona została przez Dicka Higginsa. W ujęciu Higginsa ważny był aspekt opisania form artystycznych, które nie mieściły się w tradycyjnych ramach dyskursu literackiego, teatralnego czy muzycznego. Por. A. Karpowicz *Gatunki logowizualne. Od krytyki języka do krytyki społecznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2011 z. 2, s. 410. W niniejszych rozważaniach intermedialność rozumiana jest jednak przede wszystkim jako mechanizm łączenia się różnych mediów w jednej formie wielokodowego przekazu.

poprzez elementy tworzonych wpisów – złożonych z różnych kodów komunikacji, np. wizualnych i językowych, które, co należy wyraźnie podkreślić, choć są składnikami tekstów, niekoniecznie literackich, to mogą odnosić się w różnorodny sposób do literatury jako takiej.

Trzy poziomy wpisują się w kontekst kulturowo-społeczny, gdyż kulturowe zmiany w pojmowaniu literatury odzwierciedlane są na poziomie internetowych przekazów, a ich społeczne ramy modelują wyobrażenia na temat literatury, jej granic oraz wartości będących w dużej mierze potwierdzeniem „oddolnych" postaw użytkowników, którzy właśnie w Web 2.0 czują się swobodniej jako twórcy, mniej zaś jako odbiorcy. Poziomy relacji interpersonalnych, intertekstualnych oraz intermedialnych są obrazami zmian w samej kulturze, wśród których najbardziej rozstrzygające o społecznym statusie literatury są dwie. Pierwsza z nich odnosi się do zjawiska, które można określić jako dialektykę wynikającą z konfrontacji kultury peryferium i kultury centrum[8]. Natomiast druga zmiana wiąże się ze specyfiką tego rodzaju medium – problem dotyczy czasu, w którym można stwierdzić coś o literaturze na tyle sugestywnie, aby ograniczony ilościowo przekaz uruchomił przynajmniej działanie komunikacyjne, którego przedmiotem będzie lektura tekstu literackiego, dyskusja dotycząca wybranego autora czy chociażby zacytowanie fragmentu dowolnego utworu. Twitter jest medium czasu teraźniejszego, dlatego to do tego wymiaru czasowego sprowadza się literaturę jako przedmiot dyskusji, zachwytu lub zainteresowania.

Osobliwością Twittera jest pojawienie się prawdopodobnego społecznie przekonania, na pewno złudnego, że skoro można powiedzieć o literaturze krótko lub cokolwiek, to znaczy, że właśnie tyle, ile powinno się w tej materii uczynić. Dlatego wśród wielu użytkowników serwisów społecznościowych utwór literacki i wiedza o nim sprowadza się do powtarzania wybranego cytatu lub do traktowania swoich wpisów jako estetycznych „odkryć" (co powoduje błędne przekonanie, że każdy użytkownik może stać się twórcą, granice tej możliwości wyznacza ilość komentarzy lub odniesień wprowadzanych przez innych użytkowników), obok oczywiście tych wszystkich internautów, dla których medium takie jak Twitter jest medium wtórnym, a więc służącym przede wszystkim rozpowszechnianiu wiedzy o literaturze, rzadko zaś ją zastępującym.

Badanie wpływu nowych mediów, w tym zaliczanych do Web 2.0, w kontekście ich oddziaływania na literaturę nie jest modą intelektualną, a raczej intersubiektywnym opisem i wyjaśnieniem preferencji (określanych synonimicznie jako trendy), które w dużej mierze decydują o jej społecznej oraz kulturowej obecności. W tym kontekście badanie literatury wpisuje się w dociekania, które w różnorodny i w dużej mierze systematyczny sposób opisują przemiany w postrzeganiu literatury formowanym przez różne aspekty myślenia potocznego i nawyki komunikacyjne powstające na skutek stałego użytkowania mediów cyfrowych.

---

8 Z. Kloch *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 25 i nast.

Społeczny układ nerwowy

Twitter poprzez umożliwienie natychmiastowej wymiany myśli, powszechny dostęp oraz łatwość użytkowania pozwala obserwować zmiany w społecznym pojmowaniu literatury. Badając to medium można jednocześnie analizować relacje między mechanizmami charakteryzującymi kulturę popularną a jej odzwierciedleniem w cyfrowym środowisku komunikacyjnym.

Media społecznościowe w dużej mierze określają przemiany na rynkach wydawniczych, kreują style lektury oraz pomagają, najczęściej w sposób oddolny[9], w ustalaniu list utworów literackich, które warto przeczytać. Istotne okazuje się również konfrontowanie możliwości komunikacyjnych tego rodzaju mediów ze zmianami w rozumieniu samej, nawet szeroko pojmowanej, literatury. Można założyć, że serwisy społecznościowe odzwierciedlają wszelkie możliwe zauważalne zmiany dotyczące relacji między nadawcą i odbiorcą, a także samego tekstu. Współcześnie nie można stwierdzić z całą pewnością, że tak wyraźnie tekstualne oraz wielokodowe medium jak Internet zastąpi literaturę w całym bogactwie jej różnorodności. Istotna, ale nie konstytutywna jest w tym kontekście sprawa nośnika.

Oczywiście można mówić o zmianach na poziomie relacji komunikacyjnych zachodzących między nadawcą a odbiorcą oraz na poziomie samego tekstu w jego wymiarze wewnętrznym, jak i zewnętrznym. Media społecznościowe modelują częściowo debatę dotyczącą literatury, która nie musi być ani usankcjonowana instytucjonalnie, ani cykliczna lub chociażby długotrwała. Media społecznościowe wyznaczają trendy oraz okazują się przydatne w ich rozpoznawaniu. Dlatego na bieżąco można śledzić liczne wypowiedzi będące prezentacją gustów czytelniczych czy najważniejszych wydarzeń literackich. Przyglądając się wymianie uwag na temat japońskiego pisarza Harukiego Murakamiego, w trakcie której użytkownicy zastanawiają się, czy autor ten otrzyma literacką Nagrodę Nobla w 2012 roku, dostrzegamy dwie typowe dla serwisu Twitter właściwości: po pierwsze, wypowiedzi nie są uporządkowane, pojawiają się losowo, „natychmiast" (w krótkim czasie następują po sobie; o zainteresowaniu problemem świadczy częstotliwość dodawanych komentarzy, im przerwy między wpisami są dłuższe, tym bardziej słabnie zainteresowanie dyskusją, a więc i społeczne rezultaty takiej dyskusji są zazwyczaj znikome), a zawarte w nich sądy wydają się czysto arbitralne, po drugie – tego typu przykłady dyskusji użytkowników Twittera stanowią dowód na nielinearny ich wymiar, gdyż w dowolnym czasie pojawiają się kolejne wpisy, nie wyznacza się przy tym końca dyskusji, sytuacja komunikacyjna pozostaje więc otwarta. Tego typu wymiana myśli, oparta na krótkich tekstach, pozwala w przybliżeniu określić prawdopodobieństwo zainteresowania się twórczością pisarza, a także wskazać wątki, które być może będą cieszyły się wśród czytelników największym zainteresowaniem[10]. Na poziomie relacji interpersonalnych

9 A. Keen *Kult amatora*, s. 35.

10 https://twitter.com/i/#!/search/?q=Literature&src=typd [dostęp 03.10.2012].

w omawianym przykładzie widoczne staje się zawiązanie wspólnoty interpretacyjnej[11], dla której Murakami jest wektorem tożsamości centrycznej, gdyż jest on i znany, i uwielbiany. W dyskusji opartej na swobodnych wypowiedziach o tym autorze wszyscy użytkownicy, którzy znają jego twórczość, tymczasowo zawiązują grono interpretacyjne, którego rdzeń określa wiedza o osobie pisarza oraz o jego twórczości. Jest to zjawisko modelowane przez centryczną funkcję wektora tożsamości, jednocześnie uruchamia się dyspersyjna funkcja wektora tożsamości – wspólnota interpretacyjna zaczyna rozpadać się wtedy, gdy nawet na najogólniejszym poziomie pojawiają się użytkownicy, dla których znak „Haruki Murakami" nic nie znaczy. Na poziomie relacji intermedialnych wpisy odnoszące się do twórczości Murakamiego zawierają linki m.in. do strony internetowej tego autora, na której można zapoznać się na przykład z fragmentami jego utworów, a jednocześnie na tej stronie znajdujemy link do Twittera oraz do Facebooka[12]. Na poziomie intertekstualnych powiązań dostrzegamy zaś próby przekroczenia granicy między cytatem z utworów japońskiego pisarza a swobodnym wyrażeniem myśli internauty na przykład tworzącego blog. Różnice między tekstowym wnętrzem i zewnętrzem określane są przez intencję użytkownika, chcącego niekiedy być jednocześnie *alter* oraz *ego* samego pisarza, co widoczne staje się w powiązaniu strony www.haruki-murakami.com, będącej medium „fanblogu" (blogu tworzonego przez miłośników twórczości pisarza) ze stronami, na których w serwisie Twitter znajdują się wpisy promujące twórczość japońskiego autora.

Przynajmniej od czasów Marshalla McLuhana zwykło się używać metaforyki neurologicznej do opisu zjawisk społecznych modelowanych przez wpływ mediów komunikacji masowej. Parafrazując hipotezę autora *Galaktyki Gutenberga* mówiącą, że media są odśrodkowym układem nerwowym społeczeństwa, przyjąć możemy, iż Web 2.0 staje się układem nerwowym rejestrującym niemal każdy nowy trend kulturowy, dotyczy to również literatury. W tym znaczeniu Internet nie jest medium komunikacji masowej, chociażby dlatego, iż jest to medium interaktywne oraz dialogiczne. Interaktywność oznacza, że odbiorca na pewnym poziomie, np. poziomie przetworzenia tekstu, może funkcjonować jak nadawca, gdyż ingerując w tekst, stwarza go jakby od początku, w nowym rozszerzeniu czy kontekście. Dialogiczność medium oznacza, że użytkownik sieci, co w przypadku serwisów społecznościowych jest szczególnie widoczne, personalizuje przekaz. W dużej mierze to od internauty zależy, którą formę czy wersję tekstu wybierze.

Użytkownik w sieci może coraz więcej utrwalać, dodawać, uzupełniać oraz stwarzać. Jednocześnie każda z tych form działania komunikacyjnego może stać się

---

11 Por. S. Fish *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, przeł. A. Grzeliński, przekł. przejrzał A. Szahaj, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, wstęp do pol. wydania R. Rorty, przedm. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2002, s. 81.

12 www.haruki-murakami.com [dostęp 04.10.2012].

natychmiast przedmiotem refleksji, komentarza, potępienia lub estetycznej afirmacji. Niemal każdy użytkownik sieci internetowej, w tym Web 2.0, potencjalnie może zostać twórcą nowych form gatunkowych na poziomie literatury. W zależności od statusu literackiej wypowiedzi i jej złożoności mówimy o nowych gatunkach literackich, z których hipertekst literacki czy chociażby blog już się utrwaliły jako alternatywne środki artystycznej ekspresji, a jednocześnie jako kategorie opisowe[13]. Twitter w tym ujęciu nie oferuje niczego nowatorskiego, nie ma w tym serwisie ani krótkich form lirycznych, ani prób w rodzaju mikropowieści rozpisanej na ciąg następujących po sobie wpisów, jednakże literatura jest obecna na stronach serwisu jako intertekst (m.in. jako cytat, parafraza, jako *nickname* użytkownika), jako przedmiot refleksji lub promocji.

Jeśli nawet na stronach serwisu społecznościowego pojawią się próby twórcze, to będą raczej eksperymentem, który w XXI wieku będzie zapewne sprawdzał te wymiary funkcjonowania tekstu, które redefiniowane już były w XX-wiecznych awangardach literackich. Wraz z rozwojem umiejętności obsługi Internetu nastąpią zapewne istotne jakościowe zmiany w kreowaniu oraz pojmowaniu literatury, a szerzej w zacieraniu granic oddzielających ją np. od przekazów audiowizualnych. Różnice dotyczące poziomu kompetencji w zakresie obsługi sieci internetowej decydują w dużej mierze o odmiennych postawach czytelniczych oraz twórczych użytkowników tego medium[14]. Wydaje się, że już teraz możemy założyć zasadność hipotezy mówiącej, że im bardziej kompetentny w obsłudze digitalnych technologii komunikacji jest użytkownik, tym swobodniejsze okaże się jego podejście do tego, co będzie określał w różnych kontekstach jako literaturę właśnie. Zasadność tej hipotezy potwierdza nałożona na omówioną w niej korelację zmiana pokoleniowa, gdyż to właśnie coraz młodsi potencjalni czytelnicy stają się coraz bieglejszymi użytkownikami sieci internetowej.

Różne poziomy obecności literatury na stronach serwisu Twitter pokazują, że jest ona czymś społecznie nieokreślonym. O jej wartości w dużej mierze decydują utrwalane na stronach tego serwisu indywidualne wypowiedzi użytkowników, którzy są odbiorcami literatury, a jednocześnie funkcjonalnymi jej nadawcami, gdyż każdy możliwy sposób przetworzenia tekstu staje się jego potencjalną nową wersją.

Serwisy społecznościowe składają się z technologii umożliwiających budowanie rozmaitych, wielokodowych przekazów, w których tekst pisany staje się częścią złożonej, np. audiowizualnej lub multimedialnej całości. Jednakże posiadają

---

13 E. Winiecka *Pismo obrazów. Wizualność i dyskursywność literatury w nowych mediach*, w: *„Kres logocentryzmu" i jego kulturowe konsekwencje*, red. E. Winiecka, M. Larek, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 275-290.

14 A.J.A.M. van Deursen, J.A.G.M. van Dijk, O. Peters *Rethinking Internet Skills: The Contribution of Gender, Age, Education, Internet Experience, and Hours Online to Medium – and Content-related Internet Skills*, „Poetics" 2011 no 39, s. 125-126.

one swoje ograniczenia, np. w przypadku serwisu Twitter określona jest maksymalna liczba znaków. Biorąc pod uwagę tak krótką formę tekstową trudno mówić o możliwości wyłonienia się nowej gatunkowo postaci tekstu literackiego, a przecież użytkując Twitter przebywa się, jak pisze Paul Levinson, „w buzującym świecie «mikroblogowania», czyli publikowania i rozpowszechniania w sieci w dowolnym momencie krótkich, jedno- lub dwuwierszowych informacji na temat własnych odczuć czy poglądów politycznych”[15].

Twitter jest na poziomie komunikacyjnym nośnikiem tekstów sylwicznych, co na gruncie refleksji literaturoznawczej można by nawet określić jako często potoczny, codzienny obraz społecznego dyskutowania o literaturze, w tym jej przetwarzania (dotyczy to chociażby sytuacji, w których użytkownicy dysponują cytatem literackim jako formą parafrazy własnej myśli). Wpisy na stronach serwisu Twitter są sylwami utrwalającymi lub przynajmniej podejmującymi różnorodne style mówienia i myślenia o literaturze. Medium to jest otwartym rejestrem zmian, których istnienie może być wieloaspektowe oraz długotrwałe – gdy mamy na uwadze złożone kulturowo oraz społecznie zjawiska, a jednocześnie krótkotrwałe i jednoaspektowe – gdy myśli się o doraźnej i aleatorycznej aktywności poznawczej internauty. Różnica między tymi porządkami zależy w dużej mierze od formatu omawianego dzieła, jego zawartości treściowej, estetycznej czy ideologicznej, a także od popularności samego autora i sieci afiliacji, które pozwalają rozwijać poszczególne wątki i zagadnienia.

Twitter jest ważny dla wiedzy o literaturze z czterech powodów

Należy wyraźnie podkreślić, że Twitter nie jest szczególnie ważnym medium dla literatury; znaczenie tweetowania jako zbioru różnego typu wypowiedzi na temat literatury jest jednak istotne z czterech powodów.

Po pierwsze, forma przekazu narzuca tempo wymiany myśli, a więc wciąż rosnąca liczba użytkowników i różnorodność podejmowanych przez nich problemów powodują, że wpisy na temat literatury pojawiają się szybko, najczęściej stając się formą krótkiego komentarza wobec wydarzeń bieżących lub premier wydawniczych. Wielość kodów komunikacji i form wypowiedzi nie prowadzi do chaosu i kakofonii znaczeń, gdyż o wartości społecznej tego medium świadczy to, iż jest ono narzędziem umożliwiającym niemal natychmiastową konfrontację między twórcą przekazu i jego odbiorcą. Na dzień przed rozdaniem Nagrody Literackiej Nike różni użytkownicy (od indywidualnych internautów po przedstawicieli serwisów prasowych) przypominali o uroczystej gali, zaś od 7 do 11 października 2012 roku liczni internauci umieszczali wpisy dotyczące Marka Bieńczyka, laure-

15 P. Levinson *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010, s. 208.

ata nagrody, załączając do wpisów linki do stron internetowych zawierających między innymi omówienia nagrodzonej *Książki twarzy*[16].

Po drugie, łatwość edycji tekstów powoduje, iż każdy, kto ma konto na Twitterze, może uczestniczyć w wymianie myśli lub samemu prowokować dyskusję na temat ulubionego autora, powieści czy cytatu. Takiej dyskusji nie musi nikt konkretnie moderować, wystarczy, że jeden internauta zaprosi do interakcji innego lub któryś z użytkowników, szukając wpisów na temat konkretnego autora lub jego dzieła, wykorzysta wewnętrzną wyszukiwarkę serwisu, by przy jej pomocy znaleźć grono użytkowników dyskutujących na wybrany temat. Do analizy tak licznych, niekontrolowanych wpisów, będących konkretnymi działaniami komunikacyjnymi, służy pojęcie koincydencji[17], które można definiować jako zdarzenia następujące razem w przestrzeni, w której pytanie o spójność i linearność dyskusji powinno zostać zawieszone. Pojęcie to jest przydatne w sytuacjach, w których należy określić przyczynowo-skutkowe ramy dyskusji lub po prostu wymiany poglądów modelowanych przez koincydencje.

Wpisy jako zdarzenia komunikacyjne są tekstami, które w określonym czasie pozwalają narzucić konkretny przedmiot dyskusji, zawieszając przy tym inne, co nie musi jednak oznaczać „spłaszczenia" samego tematu, które byłoby prawdopodobne w przypadku krótkiej, pojedynczej wypowiedzi. To ilość wpisów umożliwia uruchomienie wielu wymiarów interpretacji, informacji czy opisu służących właściwemu naświetleniu podejmowanego problemu. Twitter jako serwis społecznościowy pomaga w uchwyceniu tych wymiarów, które dla pojedynczych użytkowników wydają się najistotniejsze. Poetyka krótkiej pisanej wypowiedzi zachęca w dużej mierze do dyskusji na temat literatury, gdyż nie wymaga się od użytkownika żadnych szczególnych kompetencji lekturowych. Na przykład *Szatańskie wersety* Salmana Rushdiego wywołują na stronach serwisu Twitter debatę na temat granic wolności literatury, potencjału artystycznego dzieła lub na temat osoby pisarza. Internauci, którym podoba się ta powieść, proponują jej zdigitalizowaną wersję np. w formacie PDF lub pozostałe dzieła tego samego autora, inni – zorientowani w problemie, który wywołany został z powodu opublikowania *Szatańskich wersetów* – wskazują w swoich linkach odwołania do stron internetowych, na których można obejrzeć filmy mówiące o fatwie rzuconej na autora tej powieści. Po-

16 Por. https://twitter.com/search?q=Nagroda%20Nike&src=typd [dostęp 12.10.2012]. W jednym z wpisów na Twitterze wprowadzonym przez użytkownika ukrywającego się pod nickiem „Goniec Literacki" (który charakteryzuje sam siebie w taki sposób: „Goniec Literacki to codzienna porcja kultury w Twoim Twitterze. Razem wspieramy polskie czytelnictwo – przyłącz się!"), podany jest link do strony portalu księgarskiego http://www.ksiazka.net.pl, na której znajduje się omówienie książki Marka Bieńczyka.

17 Do wprowadzenia tego terminu zainspirował mnie artykuł napisany przez Davida P. Terriego. Por. D.P. Terry *Global Co-incidence: „Ontos" Poetics of the Worldwide*, „Text and Performance Quarterly" 2010 no 4, s. 336.

mimo ograniczeń co do liczby znaków i złożoności przekazu w serwisie Twitter wieloaspektowość polemiki na temat tego utworu odzwierciedla złożony problem, którym jest społeczno-kulturowy status autora oraz jego dzieła. W tym konkretnym przykładzie wielość użytkowników i ich różnorodność świadczy o tym, że żaden z wątków dyskusji nie zdominował pozostałych oraz że w dyskusji uczestniczy w dużej mierze przypadkowy internauta, niezainteresowany bezpośrednio podejmowaną problematyką, pomimo że jest uczestnikiem debaty[18]. Ta przypadkowość staje się przyczyną licznych wpisów, nie tylko zresztą na stronach serwisu Twitter, które nawet jeśli nie odnoszą się bezpośrednio do tematu, to i tak uzurpują sobie prawo do bycia elementami dyskursu. Nie dziwią więc nikogo wpisy na stronach serwisu niemówiące nic o *Szatańskich wersetach*, ale za to bardzo arbitralnie odnoszące się do tego, czym jest islam. Ważna okazuje się tutaj pewna niewyartykułowana wprost zasada komunikacyjna: skoro mam dostęp do forum wymiany myśli, to znaczy, że mogę się na nim wypowiedzieć.

Po trzecie, Twitter na poziomie tekstu staje się kulminacją utrwalonych w kulturze cytatów traktowanych jako metonimiczne obrazy dorobku pisarza, własnej kompetencji lekturowej czy chociażby wybranego dzieła. Przykładowo: różni użytkownicy Twittera posługują się zupełnie niezależnie cytatem z *Dziennika* Witolda Gombrowicza: „Do you want to know who you are? Don't ask. Act! Action will delineate and define you"[19]. Spójna formuła przytoczonego tekstu jest jednocześnie wypowiedzią użytkownika, jak i wciąż pozostającym głosem narratora *Dziennika*. Przywołany fragment staje się zapewne metonimią światopoglądów użytkowników, a jednocześnie wyrazem ich zainteresowania dziełem konkretnego pisarza.

Literatura jako źródło treści składających się na doświadczenia potoczne staje się w tym rozumieniu możliwością sprowadzenia wiedzy o pisarzu i jego dziele do nośnego cytatu, który stać się może metonimią jego twórczości, a nawet substytutem całego złożonego procesu poznawczego związanego z aktem lektury. Twitter pokazuje, ze względu na poetykę krótkiej frazy, tę możliwość podwójnej metonimicznej aktywności cytatu (mylonego niekiedy nie tylko na stronach serwisu Twitter z aforyzmem ze względu na narzucanie mu tej samej funkcji komunikacyjnej): wybrany fragment zastępuje pogląd internauty, a jednocześnie traktowany jest jako możliwy, pełny obraz twórczości pisarza. Opisane zjawisko nie jest niczym nowym w kulturze. W omawianym medium wykształca się poprzez nie osobliwa konwencja komunikacyjna służąca wyrażaniu poglądów, gustów czy doświadczeń lekturowych. Poetyka cytatu jest przy tym próbą tożsamości, w której internauta poprzez wybrany fragment tekstu literackiego „wciela się" w rolę autora lub narratora, chcąc

---

18 https://twitter.com/search?q=Satanic%20verses&src=typd [dostęp 20.09.2012].

19 Zacytowany fragment w tłumaczeniu na język polski brzmi: „Chcesz wiedzieć, kim jesteś? Nie pytaj. Działaj. Działanie cię określi i ustali". Wielu użytkowników Twittera posługujących się językiem angielskim wprowadza ten cytat jako ekwiwalent własnego światopoglądu. Por. W. Gombrowicz *Dziennik 1957-1961*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.

przy tym wywrzeć odpowiednie wrażenie na czytelniku własnego wpisu. Tak funkcjonujący cytat jest działaniem mitotwórczym, opartym na następującej zależności: jeśli cytuję ulubiony fragment tekstu, to przedstawiam pośrednio w ten sposób swój światopogląd, jeśli zaś przedstawiam, to wypowiadam niemal jako własną myśl.

Po czwarte, Twitter jest medium, które można określić jako medium nodyczne (od ang. *nod* z teorii sieci, czyli węzeł)[20] wtedy, gdy umieszcza się na stronach tego serwisu między innymi linki do różnych portali czy stron będących zapowiedzią imprez kulturalnych. Twitter z jednej strony jest zatem środowiskiem relacji interpersonalnych, a z drugiej strony staje się czymś w rodzaju węzła łączącego przeróżne strony funkcjonujące w sieci internetowej oraz użytkujących je internautów; jest węzłem skracającym potencjalnym członkom tej samej wspólnoty interpretacyjnej wymianę poglądów, sądów czy danych dotyczących najważniejszych wydarzeń literackich lub lekturowych doświadczeń. Wspólnoty interpretacyjne oraz konstruowane przez nie ich komunikacyjne wzajemności są odpowiedzialne za kształt działań użytkowników, jak i za teksty powstające oraz rozpowszechniane w ich wyniku. Oznacza to, że przekaz nie jest subiektywny, gdyż obiektywne są mechanizmy artykulacji myśli i przeżyć internauty[21]. Tak funkcjonująca literatura w sieci powoduje, że jej odbiór jest tworzony i określany poprzez konwencjonalizujące się strategie interpretacyjne i komunikacyjne. Aleatoryczność oraz doraźność wyłaniania się wspólnot interpretacyjnych pokazuje, jak bardzo funkcjonowanie i rozwój literatury zależą od określonych uwarunkowań społecznych oraz kulturowych.

Twitter jako medium nodyczne umożliwia zatem afiliacje różnych grup użytkowników oraz mediów, gdyż na stronach tego serwisu znajdujemy linki do licznych portali oraz serwisów, w tym do tych nośników, które w sieci mają swoje rozszerzenia, gdyż ich źródłem są tzw. media tradycyjne, jak np. radio lub telewizja. Na profilach nadawców radiowych czy telewizyjnych znaleźć można linki do audycji dostępnych w formie podcastów, których tematem są na przykład wydarzenia literackie[22]. Twitter jako medium nodyczne pozwala na rozbudowanie sieci afiliacji użytkowników korzystających z różnych mediów komunikacji, jest to o tyle istotne, że liczne strony internetowe czy portale funkcjonują w sieci tylko dlatego, że adresy do nich podawane są właśnie na stronach serwisów społecznościowych, które w Internecie są najczęściej odwiedzanymi mediami.

---

20 Por. D.J. Watts *Six Degrees. The Science of a Connected Age*, Norton, New York 2003, s. 35.

21 Inspiracje do tych rozważań zostały zaczerpnięte z teorii Stanleya Fisha. S. Fish *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi*, s. 81-91.

22 Na profilu radia TOK FM w serwisie Twitter.com znaleźć można link do zarejestrowanej audycji (dostępnej w formie podcastu): *Biosfera: Wielka Trójka, czyli Schulz, Witkacy i Gombrowicz: Opowiada Jan Gondowicz*. Słucha Karolina Głowacka, http://bit.ly/QFyxQL [mp3], [dostęp 01.10.2012].

Tweetowanie na temat literatury pokazuje zatem jej obecność w nowym społecznym medium, jakby naturalną obecność. Wymienione powyżej cztery powody łączy wspólna perspektywa, otóż pojawiające się kolejne nowe społeczne serwisy stają się nośnikiem różnych odniesień do literatury. Jakby naturalne było każde cyfrowe medialne środowisko dla rozważań o literaturze, obrazujące przy tym, że pozostaje ona, jeśli nawet już nie najważniejszym tematem w przestrzeni publicznej (jeśli kiedykolwiek była), to wciąż istotnym wymiarem ludzkiej egzystencji. Zmiany w jej społecznym postrzeganiu utrwalane m.in. na stronach serwisów takich jak Twitter obrazują w szerszym kontekście kulturowym „ewolucję" wymagań dotyczących tekstów literackich oraz „płynność" stylów kreacji, myślenia oraz mówienia o nich. Badanie wpisów na temat literatury i form jej przejawiania się na stronach serwisu Twitter jest jednocześnie opisywaniem różnych odmian myślenia potocznego wpływającego na jej teraźniejszość i przyszłość.

Koincydencja – Gombrowicz i Peszek

Do czego można porównać serwis Twitter? Twitter można porównać do zapisu codziennych wypowiedzi lub do komiksowych ujęć, w których bohaterowie wypowiadają swoje kwestie. Wielu użytkowników upiera się, by synonimem tweetowania, a więc wypowiadania się na stronach serwisu, było mikroblogowanie. Jeszcze inaczej spoglądając na ten serwis można stwierdzić, iż jest narzędziem podobnym do sms-ów w telefonach komórkowych (jest to porównanie bez wątpienia zasadne, gdyż dzięki rozmaitym aplikacjom można korzystać z tego serwisu przy wykorzystaniu telefonów i innych przenośnych mediów komunikacji). Twitter jest w jakimś stopniu podobny do każdej z wyżej wymienionych form komunikowania, jest medium modelującym formy nebularne[23], co oznacza, że tak realna różnorodność wypowiedzi na poziomie gatunkowym modeluje sylwiczny charakter utrwalanych oraz rozpowszechnianych tekstów. Dla wielu użytkowników jest to medium umożliwiające prowadzenie dziennika lub pamiętnika dość specyficznego, gdyż interaktywnego. Każdy wpis może być bowiem komentowany, a więc byłby to dziennik w formie zapisu własnych doświadczeń i przemyśleń, a jednocześnie będzie to dziennik opisujący cudze reakcje na wprowadzane wpisy. Jedna z użytkowniczek Twittera napisała: „Jestem leniwa. Koszmarnie leniwa. I właśnie pracuję nad książką. Założyłam Twittera, żeby wszyscy mogli zobaczyć, jak rozpaczliwie wolno mi idzie" (wpis subskrybentki, ang. *follower*, Wydawnictwa W.A.B., jak podaje serwis Twitter.com)[24]. Zdanie „Założyłam Twittera, żeby wszyscy mogli zobaczyć, jak rozpaczliwie wolno mi idzie" jest formułą gatunkowo modelującą zaistnienie bardzo prawdopodobnego dziennika, w którym podjęty zostanie temat pracy twórczej.

---

23 W. Kalaga *Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 230 i nast.

24 https://twitter.com/Maera_Fey/followers [dostęp 13.10.2012].

Twitter jako medium podlega mechanizmowi remediacji[25], a więc przekaz, który mógł funkcjonować w innego rodzaju medium i właściwym dla niego kodzie komunikacji – może stać się elementem tekstów funkcjonujących na stronach tego serwisu. Ta możliwość występuje w dwóch wariantach: bezpośrednim oraz pośrednim. W bezpośrednim wtedy, gdy objętość wpisu wystarcza do podjęcia jakiegoś zagadnienia związanego z literaturą (wspomniane wcześniej cytaty lub wyrażenia metaforyczne), a w pośrednim wtedy, gdy z powodu ograniczeń ilościowych wpis zawiera linki do stron internetowych, na których można zapoznać się przykładowo albo z jakimś utworem literackim, albo z opisem wydarzenia artystycznego promującego wybrane dzieło (liczne są profile na stronach Twittera, na których promują się chociażby wydawnictwa literackie)[26]. Status komunikacyjny oraz kulturowy wpisów na stronach Twittera zależy bezpośrednio od intencji towarzyszących ich nadawcom.

Twitter bez wątpienia jest medium koincydencji, co oznacza, że wiele procesów komunikacyjnych, które w nim zachodzą, dzieje się równolegle, choć nietelicznie[27]. Serwisy społecznościowe nie oznaczają w przypadku dyskusji na temat literatury lub po prostu pojedynczych wpisów, że tworzą się społeczności, a raczej „więzi, wspólnoty wzajemności" (ang. *togetherness*)[28] interpretujące, które funkcjonują tak długo, jak długo dany temat lub po prostu wpis jest w stanie zainteresować przypadkowych w dużej mierze użytkowników. Koincydencje pokazują, że na stronach serwisu Twitter można proponować liczne strategie myślenia o literaturze, jednocześnie niczego nie planując, gdyż i trendy odbiorcze są zmienne, a i same formy i tekstury wpisu zwięzłe, internauta jednorazowo wyraża myśl w 140 znakach – ilość w tym przypadku implikuje specyfikę tego medium, a więc – jego użyteczność w czasie rzeczywistym.

---

25 Remediacja jest procesem zachodzącym między różnego rodzaju mediami. Mechanizm remediacji został opisany przez D.J. Boltera i R. Grusina w książce *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts 2002. O próbie przeniesienia tego terminu na grunt refleksji literaturoznawczej można przeczytać m.in. w artykule Ł. Jeżyka *O remediacji i literaturze. Wstępne rozpoznania*, w: *„Kres logocentryzmu" i jego kulturowe konsekwencje*, red. E. Winiecka, M. Larek, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 291-292.

26 Por. https://twitter.com/Wyd_WAB/followers [dostęp 13.10.2012].

27 D.P. Terry *Global Co-incidence: „Ontos" Poetics of the Worldwide*, s. 337.

28 Termin zapożyczony od Marii Bakardjievej, która sugeruje, aby unikać kategorii „społeczność" lub „wspólnota", gdy myślimy o relacjach społecznych zachodzących w sieci internetowej. W miejsce takich pojęć jak „community" badaczka proponuje wprowadzenie terminu „togetherness", by zamiast „wirtualne społeczności" używać pojęcia „wirtualne więzi (wzajemności)"; użytkownicy, zdaniem Bakardjievej, funkcjonują w sieci w dużej mierze losowo i tymczasowo. M. Bakardjieva *Virtual Togetherness: An Everyday-life Perspective*, „Media, Culture & Society" 2003 vol. 25, s. 306.

Literatura na stronach serwisu Twitter zostaje niekiedy sprowadzona do tego, co ma miejsce również w przypadku myślenia oraz mówienia potocznego, tj. do wyrażeń metaforycznych, które w uproszczonej formie służą opisowi i wyjaśnieniu różnych zjawisk kulturowych. Ten rodzaj przywołania literatury w dyskusjach na stronach serwisu Twitter odzwierciedla więc typowy dla myślenia i mówienia potocznego schemat, według którego odwołanie się do znanego tekstu kultury opiera się na przekonaniu, że ślad tekstu w postaci nawet nazwiska autora jest rozpoznawalnym „narzędziem" służącym do zobrazowania konkretnego fenomenu kulturowego. Dlatego użytkownik Twittera pisząc o twórczości Marii Peszek stwierdził: „Maria Peszek to taki muzyczny Witold Gombrowicz XXI wieku"[29]. W ten sposób autor wpisu wyjaśnia poprzez metonimiczne zestawienie, czym jest dla niego twórczość Witolda Gombrowicza oraz Marii Peszek, tworząc przy tym „mitologię" percepcji twórczości piosenkarki opartą na uznaniu dokonań pisarza. Jeśli Maria Peszek jest muzycznym Gombrowiczem, to oznacza, że użytkownik tak formułujący swój pogląd, uczy innych internautów, jak mają postrzegać twórczość współczesnej artystki. Tak swoista obecność literatury na stronach serwisu jest skonceptualizowaną w terminach tego, co łatwiej zrozumieć lub sobie wyobrazić, sugestią dotyczącą statusu kulturowego Marii Peszek. Znak metaforyczny w omawianym wpisie – „Gombrowicz" – odnosi się do tego rodzaju podstawowej wiedzy ludzkiej, która opiera się na znajomości twórczości Gombrowicza na tyle dobrze, by w jej perspektywie uznać równie niebanalny poziom artystycznego wyrazu Marii Peszek. Literatura, która obecna jest poprzez nazwisko Gombrowicza w omawianym wpisie, służy wzmocnieniu sądu, jego dosadności i skuteczności w mówieniu o artystce, której dokonania są cenione przez użytkownika serwisu Twitter[30]. Inna sprawa dotyczy tego, na ile twórczość Marii Peszek jest twórczością literacką; zacytowany użytkownik zdaje się ucinać tego rodzaju dyskusję, wprowadzając przydawkę „muzyczny" przy słowie „Gombrowicz".

Osobliwości Twittera

Twitter jako medium społecznościowe tworzy wirtualne grupy użytkowników. Starają się oni powiedzieć o literaturze to, co dotychczas nie zostało powiedziane i w sposób, którego tradycyjne media oraz oficjalne dyskursy nie uwzględniały – w ten trend należy się wsłuchać. Na stronach Twittera szukają dla siebie nowych odbiorców wydawnictwa literackie (które zazwyczaj mają jeszcze swoje „profile" na stronach innych serwisów społecznościowych, choćby takich jak Facebook), ale także początkujący pisarze, których próby tekstowe są niekiedy przedmiotem komentarzy różnych, niekoniecznie licznych i życzliwych, internautów.

---

29 https://twitter.com/i/#!/search/?q=Literature&src=typd [dostęp 03.10.2012].

30 Por. T. Dobrzyńska *Mówiąc przenośnie. Studia o metaforze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1994, s. 136.

Pamiętać jednak należy, że Twitter jest medium tymczasowości, a więc pojęcia takie jak „literatura", „autor" czy „dzieło" nie muszą znaczyć tego, czego spodziewa się odbiorca wychowany na tekstach utrwalanych w tradycyjnych mediach. Wpisy na stronach Twittera nie implikują długiego trwania wypowiedzi, stając się w dużej mierze podstawą aktu lekturowego trwającego mniej więcej czterdzieści dwie sekundy (tyle czasu poświęca użytkownik na lekturę jednej strony; a około dziewięć minut zajmuje mu przeglądanie całego serwisu)[31]. Dlatego istotna w przypadku tego medium jest tekstura konstruowanego wpisu składająca się ze 140 znaków. Jeśli tak krótka forma pozwoli zatrzymać uwagę użytkownika przeglądającego rozmaite strony internetowe, to istnieje możliwość przekroczenia ograniczeń komunikacyjnych Twittera, a tym samym – skłonienia użytkownika do zapoznania się z zawartością innych stron internetowych zawierających bardziej szczegółowe informacje na wybrany temat. Wyróżnikiem internautów podczas ich nawigowania po sieci jest zdolność do wykonywania jednocześnie kilku działań komunikacyjnych.

Twitter charakteryzuje się kilkoma osobliwościami komunikacyjnymi, które są przydatne również w dyskusji na temat literatury. Po pierwsze, w odróżnieniu od pojedynczej wypowiedzi ustnej, wpis na Twitterze zostaje utrwalony, można do niego powracać, a jego zawartość może przywołać wewnętrzna wyszukiwarka serwisu, w której sformułujemy odpowiednie zapytanie. Ta możliwość powrotu do niektórych wątków dyskusji staje się w dużej mierze zapowiedzią formułującego się trendu lub przynajmniej popularności wybranego tematu, który zgromadzi różnych użytkowników. Po drugie, analizując wpisy na Twitterze można określać zmieniające się style mówienia o literaturze, o jej poetykach czy funkcjach społeczno-kulturowych, a to przecież jest ważne, gdyż największą grupę użytkowników serwisu Twitter stanowią osoby w wieku 18-24 lat[32]. Po trzecie, wpisy na Twitterze zacierają granice między tym, co realne jako nieliterackie a tym, co wirtualne, a co staje się w jakiś sposób intertekstualnym powiązaniem różnych gatunków i treści literackich ze strategiami użytkowania właściwymi dla tego pantekstualnego medium. Mam na myśli tych wszystkich użytkowników, którzy tworzą swoje wpisy pod pseudonimami autorów lub bohaterów utworów literackich. Takie postawy są widoczne również w rzeczywistości oraz w innych nowych, cyfrowych mediach, lecz w przypadku Twittera wcielając się w określoną rolę (autora lub postaci fikcyjnej), mamy do czynienia z oswajaniem przestrzeni literatury poprzez nadawanie codziennym działaniom komunikacyjnym bardziej uniwersalnego, wartościującego pozytywnie charakteru. Zachodzi tu typowe dla nowych mediów komunikacji zjawisko odzwierciedlające mechanizmy zauważalne w różnych obszarach kultury popularnej: kulturowe peryferia imitując kulturowe centra naddają tworzonym

31 Podane informacje pochodzą ze strony http://www.alexa.com/siteinfo/twitter.com, na której gromadzone są liczne statystki dotyczące funkcjonowania sieci internetowej [dostęp 13.09.2012].

32 Dane pochodzą ze strony: http://www.alexa.com/siteinfo/twitter.com [dostęp 13.09.2012].

tekstom bardziej „nobilitujący" wymiar, tworzą się w ten sposób umowne mitologie użytkowników[33]. Po czwarte, Twitter jako medium szybko wprowadzanych i krótkich wpisów służy promocji literatury, informowaniu o różnych festiwalach literackich czy działaniu licznych wydawnictw. Serwis Twitter jest częścią sieci, stąd funkcjonujące w nim linki odsyłają użytkowników do innych domen internetowych, na których można dowiedzieć się więcej o literaturze lub po prostu ją czytać. Po piąte, Twitter jako element sieciowy jest medium szybkiej konfrontacji oraz weryfikacji. Internauta coś czyta, a jednocześnie przetwarza – w jego mniemaniu z odbiorcy staje się nadawcą przekazu, użytkownik sprawdzający się w roli czytelnika kreuje siebie jako potencjalnego twórcę lub krytyka. Opinie internautów są utrwalone, a o ich powszechności i popularności decydują nie dyskursy instytucjonalne, a liczba komentarzy. Twitter staje się „wirtualną domeną", w której swoje ambicje twórcze, krytyczne oraz lekturowe mogą realizować „amatorzy", dla których tradycyjne media nie znajdują odpowiednio wolnej i liberalnej alternatywy.

Metaforycznie można stwierdzić, że użytkownik, który w dużej mierze kształcony jest na wiernego odbiorcę przekazów, w pragnieniu utrwalania własnych myśli znajduje świat wypełniany przez siebie jako twórcę, nadawcę – a to tych od starożytności pamięta historia. Dlatego można w tym miejscu zaryzykować hipotezę mówiącą, że chęć utrwalania własnej opinii czy tekstu w serwisach społecznościowych odzwierciedla głęboko zakorzenioną w myśleniu potocznym potrzebę uporządkowania doświadczeń indywidualnych w horyzoncie historii pojmowanej jako ciągłość, pamięć i trwanie.

Zakończenie

Podsumowując uwagi dotyczące serwisu Twitter w kontekście refleksji z zakresu socjologii komunikacji literackiej należy wskazać typologię odniesień do literatury, która systematyzuje wielość możliwych strategii użycia tego medium: 1. Twitter jest medium (auto)promocyjnym – promują się lub są promowane wydawnictwa, książki, autorzy, konkursy, festiwale (prefiks „auto" oznacza, że autorzy różnych tekstów mogą przecież sami siebie promować, kreować różne strategie pobudzania zainteresowań ich własną twórczością). 2. Twitter jest medium konfrontacyjnym – dotyczy to sytuacji, w których użytkownicy konfrontują albo swoje poglądy na temat poszczególnych utworów, albo na temat ulubionych autorów, albo po prostu na temat literatury *sensu largo*. 3. Twitter jest medium performatywnym, zwłaszcza gdy konstytuuje sytuacje, w których użytkownicy tego serwisu starają się wykorzystać ten nośnik tekstów jako medium potrzebne do tworzenia utworów literackich o nieokreślonej nawet ramie gatunkowej.

W dyskusjach mówiących o końcu literatury, zbliżającym się na skutek rozwoju nowych, digitalnych mediów komunikacji zapomina się o stałej ludzkiej po-

33 Z. Kloch *Odmiany dyskursu*, s. 37.

trzebie opowieści oraz o tym, że nowe media projektują przestrzeń możliwych eksperymentów w obszarze literatury. Oddzielnym pytaniem pozostaje kwestia, która wciąż powraca przy analizie każdego medium: czy Twitter może służyć kreacji literatury oraz czy Twitter umożliwia poważną społeczną dyskusję na jej temat? Wydaje się, że w wielu przypadkach specyfiką nowych mediów, w tym serwisów społecznościowych, jest to, iż na poziomie komunikacyjnych doświadczeń podmiotu sam tekst, z którego korzysta użytkownik, nie wypiera potrzeby obcowania z osobliwym, szeroko rozumianym, tekstem literackim. Korzystanie z tak powszechnych mediów powoduje, że niemal każdy użytkownik, reprezentujący odmienne poglądy i konteksty kulturowe, może czuć się twórcą tekstów, w tym literackich. Użytkownicy sieci, przekonani, że są jednocześnie nadawcą i odbiorcą przekazów odnoszących się do literatury lub po prostu ją reprezentujących, sprawdzają jej granice na gruncie własnych doświadczeń komunikacyjnych.

Abstract

Marek KAŹMIERCZAK
Adam Mickiewicz University (Poznań)

User, sender and recipient in Web 2.0. Remarks on the various references to literature on Twitter

Twitter reflects some social and cultural changes in the perception of literature. Influencing the relationship of sender and recipient, new media of communication transform reading habits. The article, drawing on the media and literary studies research, offers a description of most recognisable communication activities initiated by the users of Twitter. The main hypothesis concerning the influence of services counted among the Web 2.0 trend onto the social and cultural status of literature is the following: the future of literature depends to a large extent on the generational change of Internet users as well as on their new media competence.

Olga DAWIDOWICZ-CHYMKOWSKA

„Wynaturzone" Forum Fanów Małgorzaty Musierowicz jako interakcyjna maszyna interpretacyjna: studium przypadku

Forum Fanów Małgorzaty Musierowicz (FFMM) funkcjonuje w portalu Gazeta.pl od prawie 7 lat[1]. W tym czasie (od lutego 2005 do października 2012) jego użytkownicy stworzyli imponującą liczbę ponad 114 tysięcy postów, czyli, dokonując prostych obliczeń, można stwierdzić, że średnio pojawiało się na forum około 1000 wypowiedzi miesięcznie. Te liczby mogą obudzić nie tylko zdumienie obserwatora (tyle uwagi poświęconej przez ludzi dorosłych[2] twórczości autorki kilku-

1 W czasie pisania tego tekstu forum zmieniło nazwę na ESD – Eksperymentalna Strona Dyskusyjna.

2 Warto zamieścić tu krótką charakterystykę społeczną użytkowników forum. Nie będzie to wyczerpujący, wyrażony w danych liczbowych opis socjologiczny (sporządzenie go uniemożliwia już choćby zmienność składu dyskutantów, jak i trudność w potwierdzeniu podawanych przez nich informacji). Na podstawie tego, co internauci piszą o sobie w specjalnie przeznaczonych do autoprezentacji wątkach (np. http://forum.gazeta.pl/forum/w,25788,22323257,,Watek_wiekowy_.html?v=2 [dostęp 15.10.2012], http://forum.gazeta.pl/forum/w,25788,48098795,,Powiedzmy_cos_o_sobie_.html?v=2 [dostęp 15.10.2012]), a także przy okazji rozmów na inne tematy, możliwe jest jednak wskazanie pewnych tendencji w dobieraniu się użytkowników forum. Widoczna jest tu mianowicie wyraźna przewaga liczebna kobiet (wypowiadało się lub wypowiada na FFMM zaledwie kilku mężczyzn) i osób dorosłych (internauci przedstawiający się jako nastolatki pojawiają się rzadko i jeszcze rzadziej zaczynają brać aktywny udział w rozmowach). Można dodać, że spora część dyskutantów zadeklarowała posiadanie wykształcenia wyższego, przy czym byli wśród nich zarówno przedstawiciele nauk humanistycznych i społecznych (filolodzy, teatrolodzy, historycy, socjolodzy, ekonomiści), jak i nauk ścisłych.

nastu niewielkich powieści dla młodzieży?), ale także i ciekawość literaturoznawcy. FFMM wydaje się dostarczać wyjątkowo bogatego materiału do rozpoznania, jakie satysfakcje mogą przynosić rozmowy o literaturze prowadzone w szczególnych warunkach forum internetowego, a także stwarzać okazję do przyjrzenia się temu ostatniemu jako generatorowi swoistej twórczości interpretacyjnej.

FFMM jest jednak interesujące nie tylko ze względu na swoją żywotność, ale i kontrowersyjność. Budzi podziw wysokim poziomem intelektualnym toczonych dyskusji[3], niemniej często jednak jego uczestnicy muszą sobie radzić z oskarżeniami o to, że zachowują się niewłaściwie[4]. Analiza tego forum stanowi więc także dobrą okazję do spojrzenia z nietypowej perspektywy na problemy z zakresu etyki interpretacji.

Kluczowe dla zrozumienia sposobu funkcjonowania FFMM wydało mi się nie tyle przyjrzenie się poszczególnym wypowiedziom czy pojedynczym interakcjom między jego użytkownikami, ile raczej mechanizmom, które rządzą rozwojem całych, typowych dla tego forum, rozbudowanych wątków (dialogów widocznych na forum pod jednym, zbiorczym tytułem). Uznałam, że warto wobec tego oprzeć dalsze rozważania na analizie jednego z nich, nawet jeżeli jedyny sposób, w jaki będę mogła go w ramach tego artykułu zaprezentować, stanowi skrótowe, obejmujące tylko najbardziej interesujące fragmenty rozmowy streszczenie, samo w sobie stanowiące już pewną interpretację. Taki sposób przedstawienia działalności forumowiczów powinien jednak umożliwić przynajmniej częściowe przybliżenie specyfiki ich praktyki interpretacyjnej.

Punktem wyjścia do wybranej przeze mnie rozmowy, zatytułowanej „Chyba mi rozum odjęło”[5], była wypowiedź zawierająca kilka zdań krytycznych dotyczących jednej z ostatnich powieści Małgorzaty Musierowicz. W odpowiedzi internauci zaczęli budować swoisty negatywny ranking późnych tomów cyklu, dodając krótkie, choć emocjonalne uzasadnienia swoich odczuć. Najwięcej niechęci okazał się budzić *Język Trolli*, co sprawiło, że to ta książka stała się obiektem dalszej dyskusji koncentrującej się zwłaszcza na dostrzeganym w niej przez dyskutantów pesymistycznym obrazie świata społecznego. Jedna z bywalczyń forum, o nicku Ginestra, wyraziła pewne zdziwienie takim odbiorem tego utworu (sama zapamiętała go nieco inaczej), aby następnie (po ponownej lekturze) stwierdzić, że, faktycznie, znalazła w nim ów dostrzegany przez innych, gorzki obraz świata. W przeciwieństwie do większości rozmówców uznała go jednak za zaletę książ-

3 Padają np. propozycje opublikowania drukiem dorobku forum http://forum.gazeta.pl/forum/w,25788,137230116,137230116,mam_sugestie_czy_mozna_.html [dostęp 15.10.2012].

4 Najostrzej w wątku założonym na forum Książki, do którego odniesienie znajduje się w tytule artykułu: forum.gazeta.pl/forum/ w,151,102767067,102767067,Wynaturzone_forum_fani_Malgorzaty_Musierowicz_.html [dostęp 15.10.2012].

5 http://forum.gazeta.pl/forum/w,25788,86972827,,Chyba_mi_rozum_odjelo_.html?v=2 [dostęp 15.10.2012].

ki. Przedstawiła mianowicie (opierając się na szczegółowej analizie powieści) *Język Trolli* jako wnikliwą diagnozę rzeczywistości polskiej sprzed kilku lat, a ponowną lekturę książki opisała jako poruszające doświadczenie, które stało się dla niej impulsem do rozpoznania i dookreślenia własnych przeżyć z tamtego okresu. W odpowiedzi otrzymała kilka opowieści innych internautek o ich przeżyciach – zawierających zarówno opisy odczuć podobnych do jej własnych, jak i całkowicie odmiennych. Uczestniczki tej części rozmowy w skromnym tylko zakresie starały się uzgodnić swoje narracje – uznawały raczej, że ich różnorodność pozwala stworzyć pełniejszy obraz rzeczywistości. Można dodać, że ta gałąź dyskusji opierała się na podstawowej zgodzie co do znaczenia omawianych fragmentów książki.

Wypowiedź Ginestry przyniosła jednak także punkt sporny – tezę, że Musierowicz zawarła w *Języku Trolli* sugestię, iż jeden z bohaterów powieści, Fryderyk, chciał namówić do aborcji swoją dziewczynę Różę, a świadczyłyby o tym przede wszystkim aluzje obecne w jego dialogu z dziadkiem Róży, Ignacym. Teza ta stała się punktem wyjścia do rozwinięcia drugiej, równoległej gałęzi dyskusji – analizy wspomnianego dialogu (omawianego wielokrotnie zdanie po zdaniu). Część z dyskutantów zgadzała się, że można tu dostrzec nie wprost wypowiedzianą propozycję aborcyjną. Inni uważali, że bohaterowie mówią jedynie o tym, czy Fryderyk zamierza zadbać o dziecko i Różę czy, lekceważąc zobowiązania, skupi się na własnej karierze naukowej.

Teza Ginestry przez część dyskutantów została uznana za nadużycie interpretacyjne, interpretację niemożliwą do obronienia w kontekście podstawowego adresu czytelniczego powieści (jako utworu dla młodszej młodzieży) lub pozbawioną wystarczającego oparcia w tekście (jedna z internautek stwierdziła, że jeśli wolno oprzeć interpretację na tak słabych przesłankach, to da się udowodnić wszystko – i na próbę przeprowadziła analizę dowodzącą, że w omawianym dialogu Frycek czyni aluzję do zabicia dziadka). Żaden z tych zarzutów nie okazał się jednak przekonujący na tyle, aby zniechęcić internautów do dalszych rozważań.

Hipoteza aborcyjna, tak jak i konkurencyjne w stosunku do niej sposoby rozumienia omawianego dialogu, oceniane były pod względem mocy wyjaśniania zachowań bohaterów w ramach całego cyklu. Rozważano też, jak dobrze każda z hipotez wpisuje się w ogólną wymowę omawianej powieści. Dojście do jakiejkolwiek konkluzji utrudniał jednak fakt, że poszczególni dyskutanci nie tylko za kluczowe uznawali różne elementy tekstu, ale i inaczej go rozumieli.

Różnice między nimi powstawały już na poziomie języka. Pojawiały się spory dotyczące znaczenia poszczególnych słów użytych przez bohaterów. Niejednoznaczne okazało się np. określenie „zlikwidować problem" – dla części dyskutantów w kontekście niechcianej ciąży w sposób oczywisty zawierające odniesienie do aborcji (w jednej z wypowiedzi pojawia się m.in. wprowadzone przez Kościół Katolicki skojarzenie aborcji z holokaustem), dla innych mające sens bardziej neutralny. Sprzeczne okazywały się także przekonania dotyczące zasad wynikających ze światopoglądu bohaterów. Czytelnicy różnili się np. co do tego, jakiego zachowania

wobec niedoszłego aborcjonisty należałoby oczekiwać od bohaterów-katolików w świetle całości doktryny chrześcijańskiej.

W trakcie tych rozważań pojawiła się kolejna hipoteza tycząca sensu omawianego dialogu, a mianowicie propozycja postrzegania go jako swoistej (tragi)komedii pomyłek, czyli uznania, że Fryderyk nie proponował aborcji, ale jako taką propozycję odebrał jego słowa Ignacy i stosownie do tego odpowiedział. *Język Trolli* okazałby się, przy takiej interpretacji omawianego fragmentu, przede wszystkim książką o trudnościach wynikających z braku porozumienia bohaterów mówiących różnymi językami i nieświadomych tych różnic. Bardzo radykalnie zmieniałoby to wymowę powieści – w takim ujęciu Ignacy nie mógłby już być postrzegany jako główny wyraziciel wychowawczego przesłania utworu, obrońca zagrożonych wartości, ale raczej dostarczałby dowodu na to, jak niebezpieczna może się okazać postawa braku zaufania do otoczenia.

Wreszcie, w końcówce dyskusji jedna z internautek zauważyła, że można także przyjąć, iż nawet jeśli żaden z bohaterów świadomie nie mówiłby w owym dialogu o aborcji, to kwestia ta i tak obecna byłaby w języku powieści. Przywołała ją mimo woli retoryka Ignacego. Wypowiedzi Ignacego zostały uznane za składające się z tak wielu chwytów retorycznych i przywołujące tak wiele możliwych kontekstów interpretacyjnych (w tym odsyłając do różnych intensywnie toczonych w ostatnich latach sporów ideologicznych), że ostatecznie uniemożliwia to dokonanie spójnej interpretacji tekstu.

Takie ujęcie sprawy paradoksalnie zyskało na popularności zwłaszcza po udanej próbie wyjaśnienia wątpliwości u źródła (jedna z internautek napisała maila do autorki z pytaniem o obecność w omawianym dialogu kontrowersyjnej aluzji i uzyskała jednoznaczną odpowiedź negatywną). Wydawałoby się: *Roma locuta, causa finita*. Okazało się jednak, że nie. Odpowiedź pisarki nie zmieniła tego, co niektórzy zwolennicy interpretacji „aborcyjnej" dostrzegli w tekście powieści. Pojawiły się wobec tego wypowiedzi wyrażające przekonanie, że autorka nie jest władna określić znaczenia tekstu i zatrzymać procesu interpretacji.

Prześledzenie tego dialogu przede wszystkim pozwala dostrzec współwystępowanie na forum dwóch różnych typów rozmów o literaturze. Możemy tu rozpoznać – widoczny zwłaszcza na wczesnym etapie omawianej dyskusji – typ rozmowy zbliżony do tego, który Elisabeth Long opisała jako charakterystyczny dla badanych przez nią nieprofesjonalnych odbiorców literatury spotykających się w klubach książki[6]. Charakteryzuje go swobodne wyrażanie emocji związanych z omawianym utworem, szukanie w tekście odniesień do własnego życia, traktowanie go jako punktu wyjścia do rozmowy o problemach społecznych, a także łatwe akceptowanie różnic w jego odbiorze. Niemniej wyraźnie widoczny jest jednak na forum także inny typ dyskusji – taki, w którym celem dyskutantów staje się uzgodnienie zakresu dopuszczalnych interpretacji omawianego utworu i który wiąże się

6 E. Long *Book Clubs: Women and the Uses of Reading in Everyday Life*, The University of Chicago Press, Chicago 2003.

ze zobowiązaniem do szukania w tekście dowodów na poparcie swoich wniosków interpretacyjnych oraz dbania o poprawność użytych metod jego analizy. Takie z kolei dyskusje, bliższe debatom profesjonalistów, zdaniem Long, nie tylko pojawiały się stosunkowo rzadko w ramach obserwowanych przez nią rozmów w klubach książki, ale, co więcej, brak konieczności podejmowania przez klubowiczów związanych z nimi zobowiązań uważała ona za istotny warunek uzyskiwanej przez nich przyjemności, uznając tym samym te dwa typy rozmowy za w znacznej mierze wzajemnie się wykluczające[7]. Nietrudno zauważyć, że w przypadku naszego forum zjawisko takiego wzajemnego wykluczania się nie występuje.

Powstaje naturalnie pytanie, czy to, że FFMM wydaje się bardziej niż obserwowane przez Long spotkania w klubach książki sprzyjać współwystępowaniu różnych typów rozmów o literaturze, może być efektem szczególnych warunków związanych z oferowanym przez forum internetowe typem kontaktu, a jeśli tak – to jakich. Częściowej odpowiedzi można poszukać, jak sądzę, w specyficznym dla kontaktu przez internet połączeniu cech komunikacji oralnej i piśmiennej[8]. Specyfika każdej z tych form porozumiewania się wydaje się uprzywilejowywać czerpanie nieco innych satysfakcji z dyskusji o literaturze. Zapewniane przez forum *quasi*-oralność i *quasi*-spotkanie wraz z wpisanymi w nie nastawieniem na rozmówcę, spontanicznością wypowiedzi, nasyceniem ich pierwiastkiem emocjonalnym oraz akceptacją dla dygresyjnej struktury dyskusji sprzyja uzyskaniu przyjemności wskazanych jako kluczowe dla uczestników spotkań klubów książki – wykorzystaniu tekstu do wzajemnego poznawania się, eksploracji własnego ja, rozpoznawania ważnych dla grupy problemów społecznych. Warto przy tym zauważyć, że fakt, iż chodzi tu tylko o *quasi*-oralność i *quasi*-spotkanie imitowane przez kontakt odbywający się faktycznie za pośrednictwem pisma, pod pewnymi względami zapewne utrudnia czerpanie z rozmowy tego rodzaju satysfakcji, ale, paradoksalnie, pod innymi względami może to z kolei ułatwiać – komunikacja internetowa opisywana bywa jako sprzyjająca prezentowaniu swojego prawdziwego j a i swobodnemu wyrażaniu emocji[9].

Kontakt przez pismo i związany z nim brak spotkania twarzą w twarz, a także brak ograniczenia czasowego rozmowy otwierają jednak także inne możliwości. Taka forma komunikacji – ułatwiająca przedstawienie swoich argumentów obszernie, w sposób logiczny i uporządkowany, dająca czas na rozważenie argumentów adwersarza, a także ocenę ich trafności podczas ponownej lektury dyskutowa-

7 E. Long *Book Clubs*, s. 144-146.

8 W. Ong *Oralność i piśmienność – słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, RWKUL, Lublin 1992; A. Naruszewicz-Duchlińska *Internetowe grupy dyskusyjne. Analiza językowa i charakterystyka gatunku*, WUWM Olsztyn 2011, s. 243-250.

9 K. Krejz, I. Krejz *Ja w sieci – sieć we mnie, Zależności pomiędzy doświadczeniami relacji w internecie a reprezentacją obrazu siebie*, w: *Społeczna przestrzeń internetu*, red. D. Batorski, M. Marody, A. Nowak, SWPS Academica, Warszawa 2006; J.A. Bargh, K. Mckenna, M. Fitsimons *Can You See a Real Me? Activation and Expression of the True Self on the Internet*, „Journal of Social Issues" vol. 58 no 1 2002.

nego tekstu oraz sprzyjająca koncentracji raczej na koncepcjach innych dyskutantów niż na nich samych tworzy z kolei dobre warunki dla wykorzystywania tekstu literackiego jako łamigłówki do wspólnego rozwiązania a zarazem podstawy do swoistej gry, której uczestnicy rywalizują o to, kto najlepiej dopasuje do siebie wszystkie elementy tekstowej układanki. Możliwości stwarzane przez pismo znów wydają się przy tym dobrze współgrać z pewnymi aspektami komunikacji typu oralnego, zwłaszcza z uznawaną za charakterystyczną dla niej agonicznością – pozwalają mianowicie lepiej określić warunki rywalizacji i nadać toczącej się grze interpretacyjnej charakter stosunkowo wyrafinowany.

Istotne jest jednak nie tylko to, że kontakt za pośrednictwem internetu ma pewne cechy sprzyjające każdemu ze wskazanych typów rozmowy, ale także to, że mogą one, względnie bezkolizyjnie, współwystępować w ramach jednego forum, a nawet jednego wątku. Można przypuścić, że w znacznej mierze ułatwia to właściwa dla forum internetowego możliwość prowadzenia symultanicznie wielu różnych rozmów, włączania się dowolnej liczby internautów do każdej dyskusji a zarazem brak zobowiązania do uczestnictwa w którejkolwiek z nich. Taka sytuacja zapewne zarówno ułatwia znalezienie partnerów do różnego rodzaju literackich gier, jak i ogranicza nieco nastawienie uczestników forum na ujednolicenie potrzeb i dookreślenia rodzaju akceptowanej aktywności.

Warta uwagi wydaje się jednak nie tylko zdolność forum internetowego do umożliwienia czytelnikom czerpania różnych satysfakcji z rozmów o literaturze, ale także jego rola jako platformy pracy interpretacyjnej i inkubatora interpretacyjnych pomysłów. W przedstawionej wyżej rozmowie warto więc spróbować rozpoznać pewne mechanizmy uzyskiwania interpretacji, które wydają się efektem specyficznych zasad interakcji uczestników forum.

Przyjrzyjmy się najpierw pod tym kątem pierwszej gałęzi omawianego wątku. Za kluczowy punkt tej części rozmowy można uznać użycie przez Ginestrę *Języka Trolli* do rozświetlenia pewnego fragmentu własnej historii i przekształcenia autonarracji (rozpoznania określonego fragmentu swojego życia jako części konkretnego doświadczenia zbiorowego). Ważne wydaje się przy tym, że to doświadczenie nie zrodziło się tylko z indywidualnej lektury tekstu – jego podstawą była chęć uzgodnienia przez forumowiczkę własnej interpretacji utworu z tą, której dokonała grupa, a wcześniejsze wypowiedzi innych dyskutantów najwyraźniej modelowały jej nowy odbiór powieści, zarówno wnosząc pewien walor emocjonalny, jak i zwracając uwagę na specyficzne aspekty świata przedstawionego.

Fakt, że przedstawiona przez Ginestrę interpretacja nie tylko wyniknęła z dialogu, ale także sama została w niego wprowadzona, umożliwił z kolei zwielokrotnienie wydobytego przez nią potencjału *Języka Trolli* jako specyficznego wzorca narracyjnego. Dzięki różnorodności opowieści, które pojawiły się w odpowiedzi na post Ginestry, powieść Musierowicz została rozpoznana jako wzorzec równie przydatny dla układania historii z nim zgodnych, co i w stosunku do niego opozycyjnych. Spełniła funkcję swoistego ośrodka, wokół którego zogniskowały się sprzeczne narracje społeczne z najnowszych dziejów Polski.

Można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z interpretacją takiego rodzaju, jaki szczególnie doceniał Richard Rorty – stanowiącą nie klasyfikację utworu (potraktowanie go jako egzemplifikację takiego czy innego zjawiska), ale wykorzystania go przez czytelnika do wprowadzania pewnych zmian w sobie samym czy swoim obrazie świata[10]. Omawiana interpretacja wydaje się tym bardziej pod tym względem atrakcyjna, że to wykorzystanie tekstu udało się nie tylko jednostce, ale także rozszerzyło się na pewną grupę, sprzyjając (co też spodobałoby się zapewne przywołanemu filozofowi) rozpoznaniu niejednolitości przeżyć poszczególnych jej uczestników, uświadomieniu im ograniczonego charakteru ich własnego doświadczenia i próbie empatycznego zrozumienia owych różnic. Opisana rozmowa dobrze pokazuje przy tym, jak owe efekty interpretacyjne rodzą się ze ścisłego splotu nastawienia uczestników forum na szukanie w powieści tego, co dla nich subiektywnie ważne, z jednoczesną gotowością do uzgadniania interpretacji z innymi uczestnikami dyskusji[11].

Można dodać, że splot ów miał w tym przypadku szczególny charakter. Źródłem najciekawszych interpretacyjnych odkryć był tu mianowicie proces wpisywania uzgodnionego już przez grupę sposobu rozumienia tekstu w kontekst subiektywnego doświadczenia biograficznego jej poszczególnych członków. Nie jest to jednak jedyny oparty na zderzeniu subiektywności z poszukiwaniem konsensusu mechanizm uzyskiwania interpretacji, jaki możemy zaobserwować w omawianym wątku. W jego dalszej części mamy do czynienia z sytuacją poniekąd odwrotną, tzn. motorem napędzającym interpretację staje się wysiłek, aby od sprzecznych, indywidualnych odczytań dojść do znaczenia akceptowanego przez całą grupę dyskutantów.

Zadanie to – próba ustalenia, czy w tekście ukryta została aluzja do aborcji – okazało się jednak tyleż ambitne, co niewykonalne. Zamiast rozstrzygnięcia dyskusja przyniosła swoim uczestnikom przede wszystkim odkrycie, że nie są w stanie znaleźć żadnego wspólnego kryterium, które pozwoliłoby im zgodnie przyjąć lub odrzucić kontrowersyjną interpretację. Im więcej aspektów sprawy uwzględniali, tym więcej rozpoznawali między sobą różnic. Nie zgodzili się co do brzegowych warunków interpretacji (jak dalece można czytać między wierszami wypowiedzi bohaterów). Przekonali się o pułapkach tkwiących w kategorii czytelnika modelowego (gdy część z nich uważała, że w powieści przeznaczonej dla młodszych nastolatek nie może być aluzji do aborcji, bo ani to przekaz dla nich właściwy, ani możliwy do rozszyfrowania, inni dowodzili, że obecność w powieści aluzji nieprzeznaczonych dla nastolatek i dla nich nieczytelnych świadczy o tym, że po-

10 R. Rorty *Kariera pragmatysty*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń, Znak, Kraków 1996.

11 Obecne w koncepcji Rorty'ego ograniczenie dowolności interpretacji poprzez odniesienie jej do wspólnoty interpretacyjnej jako warte uwagi i doprecyzowania wskazywał Andrzej Szahaj, por. A. Szahaj *Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie" 1997 nr 6.

wieść ta ma szerszy adres czytelniczy). To wpisanie się w błędne koło, nieuniknione skoro czytelnik modelowy jest funkcją tekstu, stanowiło tylko część procesu odkrywania przez uczestników dyskusji, że w tekście nie ma żadnego istotnego dla omawianej kwestii elementu, który wszyscy rozumieliby tak samo (począwszy od słów bohaterów a skończywszy na zasadach wpisanych w ich światopogląd) i co wobec tego mogłoby posłużyć jako punkt oparcia do dalszego rozumowania pozwalającego uzyskać pożądane rozstrzygnięcie.

Efektem tej dyskusji stała się kolejna interpretacja, rzutująca problem czytelników na bohaterów (oni także nie mogą się porozumieć) i usuwająca część sprzeczności pozostawionych przez poprzednie interpretacje, ale sama także wobec nich sprzeczna. To narastanie liczby niemożliwych do pogodzenia odczytań zapewne najbardziej przyczyniło się do tego, że cel pierwotny – dotarcie do intencji autorskiej, a zarazem wyznaczenie zwycięzcy interpretacyjnej gry (autora interpretacji, która zostałaby przez grupę uznana za słuszną) – stracił przynajmniej dla części dyskutantów atrakcyjność, a może nawet i sens. Uczestnicy dyskusji mimo woli przeszli od poszukiwania w dziele intencji autora aż do bliskiego dekonstrukcjonizmu[12] pojmowania tekstu jako nie tylko wieloznacznego, ale też uniemożliwiającego pełną interpretację, rozsadzanego przez zawarte w nim samym sprzeczności (rolę swoistego mediatora między jednym a drugim odgrywały ujęcia psychoanalityczne).

Okazuje się więc, że próba uzgodnienia znaczenia powieści, podjęta w grupie nieposiadającej wspólnego zestawu norm określających postępowanie interpretacyjne, a zarazem (jak to w społeczeństwie nowoczesnym) niepołączonej wspólnotą światopoglądu, czyli w praktyce złożonej z wielu przecinających się ze sobą wspólnot interpretacyjnych, niemal automatycznie wymusza odwołanie się do takich sposobów pojmowania tekstu, które powiększają jego znaczeniową otwartość. Możemy tu obejrzeć na żywo swoisty eksperyment potwierdzający związek sposobu funkcjonowania społeczności i przydatnej jej definicji literatury[13].

Mechanizmy rządzące tą dyskusją mogą się wydać na pierwszy rzut oka bardziej interesujące niż same efekty interpretacji. Uzyskane w finale rozmowy „nowe" pojmowanie tekstu jest w końcu tylko pewnym (i to niepełnym) odbiciem tego, co już dawno i po wielekroć powiedzieli profesjonaliści (przy czym internauci, wśród których nie brak wykształconych humanistów, nie tyle je nawet zapewne odkrywają, ile raczej przywołują i uwzględniają, gdy pozornie wygodniejsze, bo bardziej „naturalne" czytanie tekstu poprzez odniesienie do intencji autora okazuje się niewystarczające). Brak zobowiązania internautów do uwzględniania wiedzy z zakresu literaturoznawstwa sprawia, że prezentowane przez nich sposoby sta-

12 Tylko bliskiego, bo rozpoznając w tekście aporie i uznając je za kluczowe dla pracy interpretacyjnej, skłonni je byli jednak widzieć raczej jako błąd w sztuce pisarskiej niż immanentną właściwość samego tekstu.

13 O takim związku w kontekście interpretacji literackiej pisał Andrzej Szahaj, por. A. Szahaj *Granice*…, s. 23-24.

wiania i rozwiązywania rozmaitych problemów są siłą rzeczy najczęściej wobec niej wtórne.

Tym jednak, co może decydować o pewnym potencjale nowości zawartym w omawianej dyskusji, jest zastosowanie budowanych w jej trakcie metod interpretacyjnych do konkretnych tekstów literatury popularnej. Przyglądając się zawartym w *Języku Trolli* odniesieniom do współczesnej rzeczywistości, uczestnicy omawianej rozmowy zdecydowanie wykroczyli poza najbardziej oczywiste ujęcie tego rodzaju literatury jako dostarczycielki łatwych do określenia wzorców narracji społecznej. Zmagając się z występującymi między nimi różnicami w odbiorze omawianej powieści, dokonali wyjątkowo głębokiej analizy jej świata przedstawionego i języka, co zaowocowało pokazaniem jej jako utworu, który nie tylko uczestniczy w pewnych sporach współczesności (proponując określony punkt widzenia i wchodząc w dialog z punktami widzenia opozycyjnymi), ale także sam (jego fabuła i język) stanowi arenę, na której owe spory się toczą.

Wiąże się to zarazem z jeszcze efektywniejszym niż to było w przypadku dyskusji odbytej w pierwszej części omawianego wątku wykorzystaniem potencjału literatury jako podstawy do podjęcia dialogu, a wraz z nim próby rozpoznania i zrozumienia odmiennych niż własny sposobów postrzegania rzeczywistości. Warte podkreślenia wydaje się przy tym to, że przynajmniej część dyskutantów uznała dyskusję za ciekawą i owocną, mimo że nie udało się ustalić znaczenia powieści i wskazać zwycięzcy interpretacyjnej gry. Wydaje się to doskonale potwierdzać rolę interpretacji literackiej jako swoistej „szkoły pluralistycznego myślenia"[14].

Takiemu pojmowaniu interpretacji literackiej jako podejmowania dialogu nie tyle ponad podziałami, ile poprzez nie, łatwo przypisać pewną wartość etyczną. Relacja między czytelnikami nie jest jednak jedyną, jaka może w tym przypadku podlegać etycznej ocenie. Nie mniej istotna wydaje się kwestia lojalności interpretatora wobec tekstu i stojącego za nim autora. A zarzuty dotyczące tej ostatniej kwestii pojawiają się w stosunku do uczestników tego forum wyjątkowo często.

Jeden z często ponawianych zarzutów dotyczy nieprzystawalności stosowanych przez uczestników forum wyrafinowanych metod interpretacyjnych do gatunku i konwencji, jakie reprezentują powieści Musierowicz, co traktowane bywa jako używanie tych ostatnich niezgodnie z przeznaczeniem[15]. Wprowadza to omawiane wyżej interpretacje w krąg pytań i wątpliwości, których roztrząsanie stanowi część tzw. zwrotu etycznego w literaturoznawstwie. Można powiedzieć, że jako zagrożona postrzegana tu jest zwłaszcza symetryczność relacji między interpretującym a interpretowanym[16]. Odrzucenie przez czytelników ograniczeń wpisanych

---

14 E. Kuźma *Interpretacja jako wiedza radosna*, „Teksty Drugie" 1997 nr 6, s. 72.

15 Por. np. http://forum.gazeta.pl/forum/w,25788,122541484,,chyba_przesadzacie.html?v=2

16 D. Ulicka *„Zwrot" etyczny w badaniach literackich*, w: *Polonistyka w przebudowie: literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja*, t. 1, red. M. Czermińska, Universitas, Kraków 2005.

w rozpoznawalną w interpretowanym utworze konwencję i zadawanie mu pytań, których on sam „nie stawia swojemu czytelnikowi modelowemu”[17], choć z jednej strony może podnosić jego rangę społeczną i intelektualną, z drugiej oznacza wprowadzenie go w dialog, do którego nie został przygotowany, przymuszenie go do wystąpienia w niewłaściwej dla niego konkurencji. Interpretujący – grając nie do końca *fair* – zyskuje w ten sposób intelektualną przewagę nad interpretowanym. Można także zadać pytanie o to, czy faktycznie nie ma nic niewłaściwego lub przynajmniej „nietaktownego” w budowaniu interpretacji sprzecznych z podejrzewaną (czy nawet znaną) intencją autora[18]. Możemy więc tutaj obserwować sytuacje, w których powstają wątpliwości, czy interpretatorom udało się połączyć w interpretacji zarazem inwencję i odpowiedzialność[19].

Te wątpliwości, z którymi zmaga się wielu współczesnych interpretatorów, w tym przypadku pogłębia jeszcze fakt, że rozmowy na FFMM często bywają w znacznie większym stopniu niż w omawianym wyżej wątku połączeniem głębokiej analizy tekstu z jego surową krytyką. A to sprawia, że rozmaite „nadrozumienia” stają się znacznie mniej niewinne.

Uczestnicy forum jednak także mają pewne argumenty na poparcie swoich działań. Z ich odpowiedzi na zarzuty wynika, że nie chodzi im ani o pustą zabawę znaczeniami, ani o złośliwe przeinaczanie przekazu omawianych powieści. Zależy im natomiast na podjęciu dyskusji z odczytywanym w Jeżycjadzie przekazem, a pogłębione analizy traktują jako środek służący odniesieniu się do niego w sposób bardziej precyzyjny. Nie tylko umożliwiają one dyskutantom zyskanie lepszego rozeznania w tym, gdzie leżą różnice w systemie wartości reprezentowanym przez autorkę a tymi, które są bliskie im samym, ale także pozwalają wskazać, gdzie przekaz ów wydaje im się wewnętrznie sprzeczny – zawierający niekonsekwencje, czy to wynikające z oparcia go na niemożliwej do obronienia wizji rzeczywistości, czy z wewnętrznej niespójności wpisanych w niego poglądów.

Można dodać, że kwestią, która budzi szczególnie duży opór uczestników forum, jest połączenie w powieściach Musierowicz wprost podanej pochwały otwartości na innych, z tym, co czytelnicy postrzegają jako brak gotowości do podjęcia dialogu z ludźmi o odmiennym niż jej własny światopoglądzie (co wyraża się zwłaszcza poprzez niedopuszczanie do głosu na równych prawach bohaterów o „niewłaściwych” poglądach czy stylu życia, a uciekanie się zamiast tego do kpiny i karykatury)[20].

---

17 Definicja „nadrozumienia”, którą proponuje Jonathan Culler, traktując zarazem owo nadrozumienie jako znaczącą szansę intelektualną, por. J. Culler *Obrona nadinterpretacji*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja…*

18 D. Szajnert *Intencje autora i etyka interpretatora*, w: *Filozofia i etyka interpretacji*, red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2007.

19 M.P. Markowski *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000 z. 1.

20 Np. http://forum.gazeta.pl/forum/w,25788,49046847,49122779,Re_Po_pierwszym_czytaniu_.html [dostęp 15.10.2012]. http://forum.gazeta.pl/forum/w,25788,49260437,49260437,Wychowawczy_przekaz_Polewki.html [dostęp 15.10.2012].

Oskarżenie o brak poszanowania dla Innego wraca jednak rykoszetem także do samych interpretujących – wiążąc się z całą litanią zarzutów aż do przywołanego w tytule artykułu „wynaturzenia". Postrzegani bywają jako czytający Jeżycjadę ze złą wolą, niesklonni do przyjęcia jakiejkolwiek zawartej w niej racji, a nawet, na poziomie symbolicznym, odmawiający autorce prawa do pisania w określony sposób czy głoszenia określonych poglądów. Fakt, że tendencję do ostrej krytyki Musierowicz ujawnia większość czynnych uczestników forum, prowokuje zarzuty, iż taką krytykę uczynili oni normą grupową[21] i traktują ją jako środek do budowania wewnętrznej spójności własnego środowiska – nie szukając faktycznie porozumienia ani z samą autorką, ani z tymi czytelnikami Jeżycjady, którzy niesklonni są oceniać ją tak surowo.

Niezależnie od słuszności tak formułowanych zarzutów, sam fakt ich postawienia sprawia, że dyskusję na omawianym forum można potraktować nie tylko jako okazję do przyjrzenia się wykorzystaniu interpretacji tekstu literackiego jako punktu wyjścia do podjęcia dialogu przez ludzi o różnych światopoglądach, ale także do rozpoznania trudności, jakie napotyka takie przedsięwzięcie.

Na koniec tych rozważań warto wrócić jeszcze do kwestii niejednoznacznej pozycji, jaką zajmują internetowe rozmowy o literaturze wśród innych dyskursów tego typu. Była już mowa o tym, że nie mieszczą się one w ramach niektórych istotnych zróżnicowań, sytuując się pomiędzy dyskursem oralnym i piśmiennym, a także rozmową typu seminaryjnego i swobodną konwersacją miłośników książek. Nie mniej istotne wydaje się jednak jeszcze jedno – to mianowicie, że wypowiedzi internautów pozostają także na pograniczu sfery prywatnej i publicznej, pomiędzy rozmową w gronie znajomych a opublikowanym artykułem.

Dwadzieścia lat temu Erazm Kuźma mógł bez trudu odróżniać „interpretatorów" – negocjatorów sensu należących do społeczności literaturoznawczej i przez nią kontrolowanych, poprzez upublicznienie swoich interpretacji włączających się do swoistej gry społecznej i ekonomicznej oraz „czytelników", którzy pozostają poza ową grą, ponieważ ich doświadczenia lekturowe mają miejsce w przestrzeni prywatnej, a wiedza o nich poza ową przestrzeń nie wychodzi[22].

Internet w znacznej mierze zaburzył czystość tego podziału. Fakt, że uczestnicy dyskusji na forum FMM są autorami najbogatszego pewnie istniejącego zbioru interpretacji książek Musierowicz, przy czym interpretacje te są powszechnie dostępne i mają swoje grono odbiorców, czyni z nich realnych uczestników gry interpretacyjnej. Zarazem jednak forumowicze ci, wypowiadający się anonimowo i niezależni od procedur obowiązujących w profesjonalnych publikatorach, nie wchodzą też do grona profesjonalistów. Włączając się do gry interpretacyjnej, robią to na własnych, odrębnych zasadach.

---

21 http://forum.gazeta.pl/forum/w,25788,105476791,106265286,To_ja_teraz_powiem_cos_strasznego.html [dostęp 15.10.2012].

22 E. Kuźma *Spór o wartość i zasadność interpretacji literackiej*, „Pamiętnik Literacki" 1989 z. 3, s. 15-16.

Są więc w niej graczami nowymi i nieprzewidywalnymi, a ich szczególny status ma swoje zalety i wady, wielokrotnie już zresztą (choć raczej nie w odniesieniu do interpretacji literackiej) opisywane przez admiratorów i krytyków amatorskiej działalności twórczej internautów[23]. Z jednej strony nieskrępowani ograniczeniami, jakim poddają się profesjonaliści, uczestnicy forum mogą tworzyć interpretacje zaskakujące, nietypowe, a więc także inspirujące. Z drugiej strony jednak słabsze mechanizmy selekcji wypowiedzi oraz ich spontaniczny i osobisty charakter nie sprzyjają wyważeniu wygłaszanych sądów, a łatwo uzyskiwane na forum wrażenie prowadzenia rozmowy w zaprzyjaźnionym gronie osłabia zapewne świadomość publicznego charakteru wypowiedzi i poczucie odpowiedzialności za słowo, co z kolei może skutkować np. zbyt łatwym wyrażaniem sądów krytycznych.

Zarówno możliwości, jak i zagrożenia związane z przyłączeniem się nowych uczestników do gry interpretacyjnej w przypadku forum internetowego występują przy tym w wyjątkowo wyrazistej formie, ponieważ zwielokrotnione zostają poprzez interakcję grupową. Interakcja ta ma w sobie pewien potencjał twórczy, z drugiej strony jednak, może nadawać wygłaszanym sądom siłę i radykalność przewyższającą tę, która leżała w zamierzeniach któregokolwiek z internautów (zarówno przez sam fakt, że pewne przekonania wypowiada jednocześnie znaczna liczba osób, jak i ze względu na występującą niekiedy w grupie skłonność do radykalizacji opinii). Internetowa maszyna interpretacyjna, jaką stanowi forum, może więc być postrzegana jako tyleż twórcza, co trudna do skontrolowania, tyleż skuteczna, co niebezpieczna.

23 Zob. np. C. Anderson *Długi ogon: ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, przeł. B. Ludwiczak, Media Rodzina, Poznań 2008; A. Keen *Kult amatora: jak internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, WAiP, Warszawa 2007.

Abstract

Olga DAWIDOWICZ-CHYMKOWSKA
National Library of Poland (Warszawa)

"Degenerate" forum of Małgorzata Musierowicz's fans as an interactive interpretative machine: a case study.

The aim of the article is to show the rules governing literary interpretation within the Internet forum. The author concentrates in particular on these conditions which enable the co-existence in the discussion at least two different types of discourses on literature, one of which is based on confessing the subjective reading experience and the other on the effort to negotiate a common interpretation within a scope of acceptable readings. The interaction on the forum has been shown as a trigger for some effective interpretative mechanisms leafing to ways of framing discussed texts in an interesting way. The author has also highlighted the risk of interpretative abuses characteristic of the forum discussions and described it as an ethical problem.

Izabella ADAMCZEWSKA

Pisarz w mediach masowych, czyli autentyzm jako literacki chwyt (auto)promocyjny

„Żyjemy w czasach, gdy media windują”[1] – notuje w swoim dzienniku Jerzy Pilch, pisarz – celebryta[2] i jeden z odkrywców Doroty Masłowskiej. Przypadek komercyjnego sukcesu autorki *Wojny polsko-ruskiej pod flagą biało-czerwoną*, maturzystki z prowincjonalnego Wejherowa pokazał, jak bardzo zmieniła się kultura literacka w Polsce po 2000 roku. Po przekroczeniu trzeciego progu umasowienia i powrocie centrali[3] to nie media specjalistyczne i autorytety kształtują opinię li-

1 J. Pilch *Dziennik*, Wielka Litera, Warszawa 2012, s. 145.

2 Celebrities – osoby znane z tego, że są dobrze znane (D. Boorstin *The Image: a Guide to Pseudo-Events in America*, Harper&Row, New York 1964, s. 57) to gwiazdy społeczeństwa konsumpcyjnego, „produkowane i wytwarzane przez przemysł kulturowy” (W. Godzic *Znani z tego, że są znani: celebryci w kulturze tabloidów*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 24). Sformułowanie „celebryta-literat” oznaczałoby, że dla publiczności istotą popularności jest nie twórczość pisarza, lecz jego persona medialna. Boorstin dowodził, że Arthur Miller stał się prawdziwym celebrytą dopiero, kiedy poślubił Marylin Monroe. Ale Albert Camus pisał, że we współczesnej cywilizacji największą sławę pisarz osiągnąć może nie będąc czytanym (za: K. Rudzińska *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, PIW, Warszawa 1978, s. 173).

3 P. Czapliński *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

teracką[4]. Pojawianie się na łamach wysokonakładowej prasy i w telewizji stało się dla pisarzy zabiegiem z obszaru *public relations* – tak istotnym, jak dawniej spotkania autorskie[5].

Co decyduje o medialnej atrakcyjności pisarza? Przemysław Czapliński, Stanisław Bereś i Michał Witkowski[6] odpowiadają: status uznanego twórcy i renoma (media chętnie przedstawiają spadkobierców reliktowej już pisarskiej roli senatorsko-kapłańskiej), sympatie czytelnicze i przekładalność na gazetowy żargon (tu decyduje możliwość uproszczenia, zgodnie z dewizą Josepha Pulitzera: „Nie drukuj nigdy tego, czego twoja służąca nie może zrozumieć”[7]), a także – co podkreśla w felietonie *Pisarz w medialnej sieczce* Witkowski – gotowość do agresywnej medialnej autopromocji. Zauważalny stał się marketingowy potencjał biografii, co jako pierwszy – z pozycji wydawcy – odnotował Paweł Dunin-Wąsowicz, pisząc: „Media (przynajmniej te masowe) kompletnie nie są zainteresowane literaturą. Są zainteresowane najwyżej autorem, i to w równym stopniu jak uczestnikiem talk-show w rodzaju «Wybacz mi»”[8].

---

4 Zob. np. D. Nowacki *Tu zaszła zmiana*, „Znak” 07.2003 nr 578.

5 Skomentował to Stanisław Lem, mówiąc: „Ilekroć wydawca prosił mnie, bym brał udział w spotkaniach z czytelnikami, po to tylko, by składać tam setki nic niewartych autografów, to nie miałem innego wyjścia: spotykałem się i podpisywałem. Dzisiaj autor nie tylko musi pisać książki, ale występuje w roli jakiejś medialnej gwiazdy” (cyt. za: I. Nyc *Pisarz z telewizji*, „Wprost” 2007 nr 23 [1276]).

6 Przemysław Czapliński (*Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90*, Znak, Kraków 2002) wyszczególnił cztery modele obecności literatów w mediach masowych: wszechobecność (twórcy uznani za wielkich i doniosłych, nieobecność (literaci hermetyczni, pojawiający się w mediach rzadko, bo nieprzetłumaczalni na gazetowy czy telewizyjny żargon), bycie źle widzianym (pisarze opatrzeni upraszczającą etykietką, skrzywdzeni „recenzenckimi komunałami”) i nadobecność (literaci cieszący się rozgłosem niewspółmiernym do – ocenianej przez autorytety – rangi swojego dzieła). Podobnie o obecności pisarzy w telewizji pisze Stanisław Bereś (*Literatura polska na szklanym ekranie*, w: *Media, język, literatura. Korespondencje i transpozycje*, red. A. Woźny, Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 27-51), wyszczególniając modele: olimpijsko-kaznodziejski, ofensywno-rewindykacyjny, fugitatywno-traumatyczny i gwiazdorsko-reżyserski. Z rozpoznaniami Czaplińskiego i Beresia współgra refleksja Michała Witkowskiego – literata podsumowującego swoje przygody z medialnością. W napisanym dla „Polityki” felietonie *Literatura w medialnej sieczce* autor *Lubiewa* podzielił pisarzy na: „starointeligenckich”, obecnych wyłącznie w wysokim obiegu recenzenckim (mediach specjalistycznych), popularnych (obecnych wprawdzie w mediach masowych, ale na własnych warunkach) i niszowych, zmuszonych do agresywnej medialnej autopromocji (w tej kategorii autor *Lubiewa* umieścił siebie).

7 Cyt. za: A. Magdoń *Reporter i jego warsztat*, Universitas, Kraków 2000, s. 25.

8 P. Dunin-Wąsowicz *Co tu się stało z literaturą*, „Lampa” 2004 nr 9, s. 20.

O utowarowieniu biografii[9] i umiejętnym wykorzystaniu życiorysu w celach marketingowych wspomniał w książce o kreowaniu globalnej marki literackiej Stephen Brown. Jako przykład podał Joanne K. Rowling[10], której medialną popularność oparto na eksponowaniu kariery „od zera do milionera". Polskim odpowiednikiem takiej strategii jest sposób promowania w mediach Katarzyny Grocholi i Małgorzaty Kalicińskiej. Ich biografie uprawdopodabniają fabuły pisane ku pokrzepieniu niewieścich serc (obie są autorkami prozy terapeutycznej). Pracowały w różnych zawodach, Grochola była salową i sprzątaczką, Kalicińska – „kurą domową" (tak się autodefiniuje w wywiadach), mają za sobą nieszczęśliwe miłości, przeżyły bankructwo (Kalicińska) i chorobę nowotworową (Grochola), a mimo to udało im się osiągnąć sukces komercyjny. „Zbankrutowała. Rozwiodła się. Zamiast się załamać, napisała bestseller. I, jak bohaterka jej *Domu nad Rozlewiskiem*, odbudowała swoje życie, podniosła się i zakochała. Czyżby życie zaczynało się po pięćdziesiątce?" – pisze o Kalicińskiej Roman Praszyński w „Vivie"[11].

Ten sposób medialnej prezentacji autora nie jest jednak typowy wyłącznie dla prasy kobiecej i pisarzy z kręgu literatury popularnej. Szczególną rolę eksponowanie biografii autora odgrywa w przypadku tekstów, które Robert Ostaszewski nazwał „nurtem transgresyjnym" w najnowszej literaturze polskiej. Cechuje je „łamanie barier obyczajowych, poruszanie tematów tabu, problemów drażliwych i wstydliwych"[12]. Podstawę medialnego potencjału tego typu tekstów stanowi atrakcyjność tematu. W przypadku narracji coming-outowych (używam tego określenia w szerszym znaczeniu – „przyznania się do" nie tylko odmiennej orientacji seksualnej, ale i innych aktywności/działań odbiegających od uznanych społecznie za normę obyczajową) dodatkowym walorem staje się możliwość zaprezentowania osobistych doświadczeń autora. Mechanizm można prześledzić posiłkując się pięcioma przykładami „narracji niedyskretnych" (czy – precyzyjniej – odczy-

---

9 W odniesieniu do literatury najnowszej pisał o tym ostatnio również Dariusz Nowacki (*Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce* (2001-2010), Uniwersytet Śląski, Katowice 2011). Nawiązując do typologii Czaplińskiego, zasugerował, że zmienił się sposób etykietowania pisarzy „źle widzianych" – o ile w latach 90. stereotypy wynikały z charakteru dzieła (Wencel – klasyk, Herbert – moralista, by przywołać przykłady autora *Ruchomych marginesów*), o tyle w XXI wieku „zaczęły zastygać treści biograficzne" (s. 135).

10 „Być może najbardziej uderzającym przykładem marketingowych zdolności pisarki jest jej biografia. W promocji, zwłaszcza pierwszych książek, mocnym punktem była legenda o samotnej matce na łasce opieki społecznej, która ucieka z nieogrzewanego, pustego mieszkania i pierwszą książkę pisze w kawiarni Nicholson's, gdzie jej córeczka drzemie w wózku" (S. Brown *Magia Harry'ego Pottera. Kreowanie globalnej marki*, przeł. H. Bem, PWN, Warszawa 2008, s. 40-41).

11 *Łzami niczego nie zmienisz*, z M. Kalicińską rozmawia R. Praszyński, „Viva" 01/2010.

12 Ale i „rozbijanie konwencji literackich" (transgresja estetyczna). R. Ostaszewski *Krajobraz po Masłowskiej*, „Arte" 2005 nr 1.

tywanych jako niedyskretne): Tomasza Piątka, Wojciecha Kuczoka, Michała Witkowskiego, Marty Dzido i Justyny Bargielskiej.

Piątek zawdzięcza swoją medialną personę debiutancką *Heroiną* (2002), tematyzującą uzależnienie od narkotyków. Z bohaterem-narratorem powieści łączy autora imię (Tomasz) i inne fakty biograficzne (np. praca w telewizji i funkcja eksperta-psycholingwisty – w latach 90. Piątek występował w talk-show „Nigdzie Indziej", emitowanym w Canal Plus). Autor eksponował autentyzm historii zarówno na swojej stronie internetowej, jak i w wydawniczych biogramach. Pytany przez dziennikarzy o wpływ doświadczeń osobistych na fabułę, nie krył źródła inspiracji, choć podkreślał, że odczytywanie powieści wyłącznie za pomocą klucza intymistycznego jest sprzeczne z intencją autorską. I tak na pytanie Katarzyny Surmiak-Domańskiej („Gazeta Wyborcza"): „Byłeś heroinistą tak jak główny bohater, nomen omen Tomek, tak jak on prowadziłeś w telewizji program, gdzie mówiłeś ludziom, jacy są, na podstawie ich wymowy. W jakim stopniu to książka autobiograficzna?", odpowiedział: „W 30 procentach. 70 procent to projekcja tego, co by się wydarzyło, gdybym nie przestał ćpać"[13].

Dzięki sukcesowi medialnemu *Heroiny* Piątek zyskał popularność, ale zaczął być bohaterem tekstów niedotyczących literatury, stał się medialnym „znanym narkomanem"[14]. Kiedy autor powrócił do tematu uzależnienia w *Pałacu Ostrogskich* (2008), w kontaktach z mediami starał się być ostrożniejszy. Tomaszowi Kwaśniewskiemu („Gazeta Wyborcza")[15] zarzucił redukowanie rozmowy o książce do fabuły, a zwłaszcza autobiograficznego konkretu: „Kiedy rozmawiam po raz pięćdziesiąty o mojej terapii zamiast o mojej książce, to się czuję śmieciem […] rozumiem, dlaczego tak ze mną rozmawiasz. Ty to robisz, bo media mają w dupie książki […] Autor, autor, autor. Nie interesuje cię książka, tylko autor, a przecież wiesz, że osoba w książce to nie jest autor[16] – mówił.

---

13 *Boję się szczęścia*, z T. Piątkiem rozmawia K. Surmiak-Domańska, „Książki w Dużym Formacie" (dodatek do „Gazety Wyborczej") nr 17, 13.06.2002, s. 31.

14 W takiej roli pojawia się np. w tekście *Kompleks Kotańskiego* traktującym o „mitach leczeniu narkomanów" – stanowisko Piątka wyeksponowano w leadzie, czyli pierwszym, wyróżnionym typograficznie, akapicie tekstu („Wprost" nr 25/2004). Medialna rola „znanego narkomana" przypadła również w udziale Maksowi Cegielskiemu po publikacji książki *Masala*.

15 *Nie czuć albo czuć jak najmniej*, z T. Piątkiem rozmawia T. Kwaśniewski, „Gazeta Wyborcza" 29.09.2009, s. 16.

16 Wyraźne sygnały autobiograficzne pojawiają się również w najnowszej powieści Piątka, *Miasto Ł.* W bohaterach – sadystycznym alkoholiku i narkomanie T. oraz społeczniczce H. – krytycy i dziennikarze nie bez przyczyny dopatrują się pozatekstowych Tomasza (Piątka) i Hanny (Gill-Piątek, żony pisarza), w tytułowej Ł. – Łodzi, w której pisarz przez rok mieszkał. O *Mieście Ł.* rozpisywano się przede wszystkim w lokalnych, łódzkich mediach – pretekstem był felieton opublikowany przez Piątka na łamach „Krytyki Politycznej", w której autor bardzo negatywnie ocenił Łódź. Na pytanie o wątki autobiograficzne odpowiadał wymijająco: „jeżeli

Wojciechowi Kuczokowi medialną popularność przyniosła powieść *Gnój* (2003, wyjściowy nakład 4 tys. egzemplarzy; dwa dodruki, trzy wydania; co ciekawe, wydawnictwo W.A.B. podjęło decyzję o opublikowaniu powieści po wydrukowaniu fragmentu w „Plusie Minusie" – dodatku do „Rzeczpospolitej", co utwierdziło Kuczoka w przekonaniu, jaką siłę mają media masowe[17]). Historię toksycznych relacji rodzinnych autor opatrzył podtytułem *Antybiografia*, objaśniając w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej", że można rozumieć to jako „biografię negatywną tworzoną przez ludzi i zdarzenia, o których autor nie chce pamiętać", w ten sposób chciał również „chronić się przed czytelnikami zadającymi pytanie: «Czy byłeś bity w dzieciństwie?»"[18]. Nie udało się – kiedy to pytanie zadała mu Barbara Pietkiewicz („Polityka"), odpowiedział: „Jak wszyscy dziennikarze, pani też zadaje mi to kretyńskie pytanie, ręce opadają. Odpowiedziałem na nie już kilkadziesiąt razy i za każdym razem mówię co innego"[19].

Medialna kariera Michała Witkowskiego zaczęła się po publikacji *Lubiewa* (2005; wyjściowy nakład 2 tys. egzemplarzy – sprzedał się w miesiąc; sześć wydań, również w wersji audio), choć – tak jak w przypadku Kuczoka – nie była to debiutancka książka. Zadecydowała o tym odważna tematyka[20], ale też możliwość wykorzystania autora w roli machiny autopromocyjnej tekstu. Pretekstu do akcentowania walorów autobiograficznych *Lubiewa* dostarczyła poszlaka nazwiskowa –

---

zgodzę się, że to jest książka autobiograficzna, to czytelnicy mnie znienawidzą, a jeżeli powiem, że to jest fikcja, to przestaną się interesować. Postawiony pod takim murem powinienem odmówić odpowiedzi" (*Wydusić z siebie robala*, z T. Piątkiem rozmawia I. Rakowski-Kłos, „Gazeta Wyborcza Łódź" 08.06.2012, s. 8).

17 „Wycinki z gazet dołączone do maszynopisu wysłanego do wydawnictwa mogą autorowi tylko pomóc" – mówił „Rzeczpospolitej" (*Przykazania dla początkującego autora*, rozm. B. Marzec, „Rzeczpospolita" 3484, 17.03.2005).

18 *Cierpienia mężczyzny*, z W. Kuczokiem rozmawia K. Kubisiowska, „Gazeta Wyborcza" 02.06.2003, s. 10.

19 *Jestem bardzo pokrzywiony*, z W. Kuczokiem rozmawia B. Pietkiewicz, „Polityka" 4.11.2009.

20 Witkowskiemu szlaki przetarła Izabela Filipiak, która w 1998 roku przyznała się do bycia lesbijką w telewizyjnym programie „Tabu" Małgorzaty Domagalik (04.03.1998). Wydaje się, że wydźwięk tamtego coming-outu był inny; Filipak dostrzegała pozytywny wymiar „wyjścia z szafy" („stałam się emblematem, tokenem polskiego liberalizmu, dowodem, że w Polsce się zmieniło – patrzcie, jacy jesteśmy otwarci, tolerancyjni, pluralistyczni, mamy nawet pisarkę lesbijkę i proszę bardzo, jest jej z nami fajnie" – mówiła w jednym z wywiadów). Po Witkowskim po podobny chwyt marketingowy sięgnął Mariusz Szczygielski, a raczej jego wydawca – Tomasz Raczek. W 2007 roku w przedmowie do gejowskiej powieści *Berek* Szczygielskiego Raczek wyznał, że jest „życiowym partnerem" autora. Dzięki temu obaj zadebiutowali na łamach „Faktu" (przykładowe tytuły: *Raczek i Szczygielski na statku miłości*, *Partner Raczka pisze dla młodzieży*), „Superexpressu" czy „Gali" oraz na antenie „Dzień Dobry TVN".

narratorem i bohaterem jest tekstowy Michał Witkowski (podmiot sylleptyczny). „Nigdy nie ukrywałem, że jestem ciotą" – wyznał Witkowski w wywiadzie dla innastrona.pl – i ta fraza powtarzana była w wielu innych tekstach prasowych. „Michał manifestował swój homoseksualizm" – mówi o Witkowskim Agnieszka Wolny-Hamkało dziennikarce „Polityki"[21]. Na łamach „Gali" zadano pisarzowi pytanie: „[…] nigdy w życiu nie pociągała cię kobieta?"[22]. „Trybuna" zatytułowała tekst o *Lubiewie*: *Pierwsza ciota III RP*[23].

Marta Dzido debiutowała opowiadaniem *Ślad po mamie*, opublikowanym w antologii *Proza życia* (2002). Tekst, tak jak antologia, przeszedł bez echa. Wznawiając go w 2006, wydawca (Korporacja Ha!Art) wypromował *Ślad po mamie* hasłem „mini-powieść o aborcji". Choć bohaterka *Śladu* nazywa się Anna, pretekstu do doszukiwania się elementów autobiograficznych dostarczył dziennikarzom wstęp, w którym demaskowane są okoliczności ponownej publikacji. Oto „wydawca, Piotr M. z korporacji" (w którym doszukiwano się aluzji do Piotra Mareckiego z Korporacji Ha!Art) dzwoni do autorki (ukrytej w przedmowie za określeniem „dziewczynka") z propozycją:

> – Może byśmy tę powieść o aborcji wydali?
> Ale dziewczynka się waha. […]
> – Ale przecież to nie jest fajne literacko…
> – To nic – mówi głos wydawcy w słuchawce – jest szczere i jest o ważnej sprawie…[24]

Rezygnację z wyeksponowania autora empirycznego można odczytać jako sygnał zachowawczości Dzido i oporu wobec jawnie autobiograficznej lektury tekstu. Kończąca wstęp deklaracja: „Ta dziewczynka to ja. I jest to mój osobisty aborcyjny kaming ałt", ustaliła styl odbioru. W notatce o książce Małgorzata Niemczyńska pisze na łamach „Gazety Wyborczej": „Marta Dzido przyznaje się do usunięcia ciąży i namawia inne kobiety do aborcyjnych «kaming ałtów»"[25]. Dla „Wysokich Obcasów" zapowiadane wydanie powieści Dzido stało się pretekstem do zorganizowania dyskusji o aborcji[26], a w wywiadzie padło pytanie: „To co? Wystąpisz na okładce «Wysokich Obcasów» z napisem «Miałam aborcję»?".

---

21 K. Janowska *Koszmar bez środków znieczulających*, „Polityka" nr 2489, 05.02.2005, s. 70-71.

22 *Nie jestem ofiarą show-biznesu*, z M. Witkowskim rozmawia H. Halek, „Gala" 38/2009.

23 P. Wiśniewski *Pierwsza ciota III RP*, „Trybuna" 10.03.2005, dodatek „Impuls", s. B-C; autor szybko także zasłynął jako jedyna właściwie osobowość polskiej czołówki artystycznej, deklarująca otwarcie homoseksualizm.

24 M. Dzido *Ślad po mamie*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2006, s. 10.

25 M. Niemczyńska *Ta dziewczynka to ja*, „Gazeta Wyborcza Kraków" 07.11.2006, s. 2.

26 *Aaa aborcja legalnie*, „Wysokie Obcasy", dodatek do „Gazety Wyborczej" 04.11.2006, s. 38-46.

Justyna Bargielska jako poetka nie gościła często w mediach. Popularność zawdzięcza prozatorskiej książce *Obsoletki* (2010) – nie tylko dlatego, że nominowana została do nagrody Nike. Krążący wokół tematyki macierzyństwa i utraconej ciąży (etymologia tytułu związana jest z medycznym terminem *graviditas obsoleta* oznaczającym poronienie), tekst okazał się medialnie atrakcyjny, bo sprowokowany osobistymi doświadczeniami autorki. Sygnałem autobiograficzności jest imię narratorki (Justyna) i szczegóły biograficzne (pod nazwiskiem męża, jako Justyna Furgał, Bargielska działa w Stowarzyszeniu Rodziców po Poronieniu). I tak na łamach „Tygodnika Powszechnego" Bargielska zapytana, w którym tygodniu ciąży poroniła, odpowiada: w dwunastym[27]. Monika Małkowska nazywa *Obsoletki* „quasi-pamiętnikiem" i zastanawia się na łamach „Rzeczpospolitej: „Jak pisać o utracie dziecka, które nie pojawiło się na świecie? […] Doświadczyła tego Justyna Bargielska. I nadal trwa w stanie żałoby po kimś, komu nawet nie nadała imienia. Oto powód, dla którego ta utalentowana poetka sięgnęła po prozę"[28]. Maciej Robert proponuje na łamach „Życia Warszawy", aby traktować *Obsoletki* jako „formę (auto)terapii"[29], sygnalizuje to również Dariusz Nowacki („Tygodnik Powszechny"[30]). Wywiad, którego Bargielska udzieliła „Wysokim Obcasom", został zajawiony na okładce następująco: „Po co Bargielska fotografowała martwe dzieci?"[31].

Klucz autobiograficzny okazał się szczególnie nośny w przypadku literackich debiutantów, których przedstawiano w mediach jako „zwyczajnych-niezwyczajnych". Dotyczy to zwłaszcza autorów, których teksty umieścić można w nurcie małego realizmu antykapitalistycznego. Ich proza – nierzadko interwencyjna i parareportażowa – w naturalny sposób wpisała się w kody medialne. Posiłkując się tymi fabułami, dziennikarze mogli opiniować zachodzące w Polsce po 1989 roku przemiany ekonomiczne i obyczajowe, często w kontekście pokoleniowym (roczników 70. i 80, którym przyklejano różne generacyjne etykietki np. Generacja Nic czy Pokolenie 1200 złotych brutto). Pisarz stawał się bohaterem prowadzącym opowieści o swojej książce. Przykłady? Przede wszystkim *Małż* Marty Dzido – media podkreślały wątek fatalnej sytuacji dwudziestoparolatków na rynku pracy, bohaterką tekstów czyniąc autorkę i uwypuklając to, że Dzido przelała na papier własne doświadczenia; Wojciech Staszewski (*Ani hymn, ani Legia, ani Papież*) rozmawiał z Dzido jako z reprezentantką jej formacji pokoleniowej (co zostało uwypuklone już w leadzie: „Jej *Małż* to ulubiona wakacyjna lektura Generacji Nic"[32]).

---

27 *Dziura na ogon*, rozm. A. Kula, „Tygodnik Powszechny" 07.09.2011.

28 M. Małkowska *Śmierć jak balonik*, „Rzeczpospolita", 24.01.2011.

29 M. Robert *Łamanie obyczajowego tabu*, „Życie Warszawy".

30 D. Nowacki *Złe wspomnienia są dobre*, „Tygodnik Powszechny" 30.11.2010.

31 *Inne rzeczy bolą*, z J. Bargielską rozmawia V. Szostak, „Wysokie Obcasy" nr 20 (623), 21.05.2011, s. 10-21.

32 *Ani hymn, ani Legia, ani Papież*, z M. Dzido rozmawia W. Staszewski, „Gazeta Wyborcza Stołeczna", 17.08.2005.

W podobny sposób pisano o *Zwale* Sławomira Shuty; akcentowano, że główny bohater powieści, Mirek, pracownik opresyjnego Hamburger Banku, to tekstowy odpowiednik autora[33]. Autentyzm *Zwału* akcentował również Dariusz Nowacki na łamach „Gazety Wyborczej":

> Patrząc od strony biografii autora, artysta z Nowej Huty to jeden z ocalonych czy raczej zawróconych. Oto bowiem po ukończeniu studiów Sławomir Shuty […] przez kilka lat pracował w banku. Któregoś dnia zrozumiał, że wyścig szczurów jest nie dla niego. Zrzucił z ramion płaszcz japiszona i zajął się radykalną krytyką stosunków społeczno-ekonomicznych.[34]

Shuty stał się także bohaterem filmu *Pokolenie pod presją*, wyreżyserowanego przez Marię Zmarz-Koczanowicz (emisja w TVP2). Rozmowa z Krzysztofem Beśką, autorem *Wrzawy*, traktującej o „Warschauermenschach" (to neologizm stworzony przez autora na wzór określenia Lodzermensch), zatytułowana została *Wysiadłem na Centralnym*[35]. Fragment powieści wydrukowany został zresztą w „Magazynie" (dziś „Duży Format", dodatek reporterski do „Gazety Wyborczej"), co, przez kontekst publikacji, uczyniło z niego reportaż (nadtytuł: *Z własnego życia*[36]). Przykłady można by mnożyć. Koniunkturę na autentyczność zauważyły i zaczęły wykorzystywać wydawnictwa, wysyłając do redakcji mediów notatki prasowe próbujące zainteresować dziennikarzy i wydawców osobą autora i akcentując autentyczność historii w okładkowych blurbach. Korporacja Ha!Art ozdobiła okładkę *Małża* rysunkiem przedstawiającym twarz Dzido. Autorka skomentowała to w jednym z wywiadów:

> Mam do niego [wydawcy] żal, że na okładce jest przerobione moje zdjęcie. Bardzo tej okładki nie chciałam. Był to taki zabieg marketingowy. Napisała o sobie, więc wszystko, co napisała, jest prawdą. Dzięki temu książka miała się lepiej sprzedać.

Z tego mechanizmu zakpiła w *Pawiu królowej* Dorota Masłowska; kiedy do tekstowej Masłowskiej (*Paw* jest sylwą ponowoczesną, a podmiot mówiący za Ryszardem Nyczem można nazwać sylleptycznym[37]) dzwoni menedżer z propozycją napisania tekstu literackiego na zlecenie, kusi: „Pani symbolizuje autentyzm, w bloku mieszkanie, no to właśnie taka osoba do hip-hopu tworzenia świetnie się nadaje"[38].

---

33 Wywiad opublikowany w „Rzeczpospolitej" rozpoczyna pytanie „Jak długo pracował pan w banku?". Shuty odpowiedział: „Ponad rok. To zajęcie dało mi impuls do napisania *Zwału*" (B. Marzec *Modlitwa o urlop. Rozmowa ze Sławomirem Shutym, autorem powieści „Zwał"*, „Rzeczpospolita" nr 3371, 02.11.2004).

34 D. Nowacki *Zwał, Sławomir Shuty*, „Gazeta Wyborcza" 06.09.2004.

35 *Wysiadłem na Centralnym*, z K. Beśką rozmawia B. Kęczkowska, „Gazeta Wyborcza Stołeczna" 30.10-1.11.2004, s. 6.

36 K. Beśka *Warschauermensch*, „Magazyn" (dodatek do „Gazety Wyborczej") nr 17, 25.04.2002, s. 24.

37 R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Universitas, Kraków 1996.

38 D. Masłowska *Paw królowej*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005, s. 148

Akcentowanie autentyzmu literatury roczników 70. i 80. przypomina sytuację w dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy – na skutek demokratyzacji i umasowienia literatury – publikować zaczęli pisarze nieprofesjonalni, „naturszczycy": tancerki rewiowe, przemytnicy, więźniowie, kelnerzy i złodzieje[39]. Podkreślanie zależności fabuł od biografii autorów miało (jak w przypadku *Śladu po mamie* Dzido) uchronić przez nieprzychylną oceną walorów artystycznych, ale też pełniło taką rolę, jak obecnie – promocyjną.

> W przypadku debiutu zaczęło to funkcjonować w sposób szczególny i chętnie tę zależność powieści od biografii debiutanta podkreślano. Stała się ona częścią reklamy książki w latach trzydziestych, przekazywaną odbiorcy głównie za pośrednictwem wstępów do powieści, not wydawniczych dodawanych do książki oraz recenzji.[40]

– pisze w monografii o autobiograficznych powieściach dwudziestolecia międzywojennego Irena Skwarek. Autorka przywołuje jednak historię, która udowadnia, że promocja „na autentyk" nie była jeszcze wówczas uważana za oczywistą i etyczną; omawiając *Annę* Aliny Segeń (powieść o romansie urzędniczki z obcokrajowcem) Jan Lorentowicz

> oburzył się, że wydawca dołączył do egzemplarza recenzyjnego powieści biografię debiutantki i poinformował recenzenta o autobiograficznym charakterze utworu. Oburzenie Lorentowicza […] dowodzi, że podobne praktyki nie były zbyt częste i jest to raczej odstępstwo od przyjętych zwyczajów.[41]

Eksponowanie autora empirycznego w rozważaniach o literaturze w mediach masowych implikuje określony styl odbioru tekstu literackiego – już nie mimetyczny, lecz faktograficzny[42]. Pisząc o mimetyczności w odbiorze literatury popularnej, Anna Martuszewska sytuuje ją w obszarze „odczytań naiwnych" i zabawy literackiej, podając jako przykład zamiłowanie do literackiej turystyki i poszukiwania w przestrzeni realnej śladów życia fikcyjnych bohaterów[43]. W tym wypadku w grę wchodzi nawet nie nieznajomość (czy lekceważenie) kodów literackich, ale charakterystyczne dla tabloidyzujących się mediów zacieranie granicy między sferą publiczną a prywatną, wojeryzm i fetyszyzacja szczerości, która zamieniana

---

39 Np. Maria Ukniewska była tancerką rewiową (*Strachy*), Sergiusz Piasecki – przemytnikiem (*Kochanek wielkiej niedźwiedzicy*), Henryk Worcell – kelnerem (*Zaklęte rewiry*).

40 I. Skwarek *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, Uniwersytet Śląski, Katowice 1986, s. 125.

41 J. Lorentowicz „Nowa Książka" 1937 nr 7, s. 21: cyt. za: I. Skwarek *Dlaczego autobiografizm? Powieści autobiograficzne dwudziestolecia międzywojennego*, s. 129-130.

42 Określenie Zbigniewa Bauera (Z. Bauer *Gatunki dziennikarskie*, W: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2004, s. 146).

43 A. Martuszewska *Prawda w powieści*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 173.

jest w medialny spektakl. *Infotainment* – połączenie informacji z rozrywką, zmierzające często ku pomieszaniu faktu i fikcji w przekazie medialnym – dotyczy również traktowania tematyki literackiej w mediach masowych. Upotocznienie poruszanej w mediach problematyki sprzyja faworyzowaniu *human stories* – opowieści o ludziach „z sąsiedztwa". Miał rację Dariusz Nowacki, kiedy zasugerował, że niedyskrecja *Homobiografii* Krzysztofa Tomasika, propozycja, by „zapomnieć o *Brzezinie* czy *Pannach z Wilka* i czytać konfesyjne zapiski autora *Oktostychów* tak, jak zwykliśmy ogarniać wzrokiem wpisy na plotkarsko-brukowym portalu Pudelek[44], miała na celu wywołanie medialnego odzewu i promowanie tematyki homoseksualnej w mediach masowych.

Ponieważ, jak słusznie zauważył Nowacki, „To pracownicy mediów definiują powody, dla których książka bądź osoba pisarza pojawiają się w kontrolowanym przez nich obszarze, określają ramy i warunki prezentacji"[45], warto postawić pytanie, na czym polega „myślenie medialne" (jak to ujął Piotr Śliwiński w dyskusji *Literatura w uścisku mediów*[46]) i co decyduje o wyborze i wyprofilowaniu tematu w obliczu nadprodukcji wydarzeń (również literackich). Odpowiada na nie teoria pozycjonowania informacji w mediach masowych (*theory of news values/ news factors*, *news criteria*). Punktem wyjścia był opublikowany w latach 60. XX wieku artykuł Johana Galtunga i Mari Holmboe Ruge *Structuring and Selecting News*[47], w którym wyszczególniono dwanaście kryteriów (*news values*) decydujących o medialnej atrakcyjności tematu. Obok takich walorów jak aktualność, jednoznaczność, skala, powtarzalność, negatywność czy obecność elit/celebrytów, Galtung i Ruge wymienili kryteria personalizacji i wizualizacji. Pierwsze z nich oznacza, że „Przedstawienie ludzkich postaci, które „radzą sobie z życiem", jest bardziej atrakcyjne, niż pokazanie abstrakcyjnych, bezosobowych struktur, sił i instytucji"[48] – a zatem autor empiryczny jest bardziej interesujący dla czytelnika niż literatura. Drugie – wskazuje na większą atrakcyjność takich tematów, które można zilustrować. Również publikowane w wysokonakładowych pismach fotografie pisarzy niejednokrotnie mają charakter uwiarygodniający. Jeśli w *Obsoletkach* Justyny Bargielskiej nar-

---

44 D. Nowacki *Niedźwiedzia przysługa*, „Gazeta Wyborcza" 27.05.2008, s. 17.

45 D. Nowacki *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001-2010)*, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice 2011, s. 125.

46 *Literatura w uścisku mediów*, „Res Publica Nowa" 2000 nr 7.

47 Pierwodruk w „Journal of International Peace Studies". Przedruk, z którego korzystałam: J. Galtung, M. Ruge *Structuring and Selecting News*, in: *The Manufacture of News. Social Problems, Deviance and the Mass Media*, ed. S. Cohen, J. Young, Constable, London 1981, p. 62-72. O teorii wartości informacyjnych zob. Z. Bauer *Gatunki dziennikarskie*, w: *Dziennikarstwo i świat mediów*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Universitas, Kraków 2004, s. 154; B. Garlicki *Selekcja informacji w dziennikarstwie*, Kraków 1981; M. Morozowski *Między manipulacją a poznaniem. Człowiek w świecie mass mediów*, Warszawa 1991, s. 221-223.

48 S. Allan *Kultura newsów*, przeł. A. Sokołowska, WUJ, Kraków 2004.

ratorka puszcza w niebo baloniki, żeby uczcić pamięć poronionych dzieci, autorka książki zostaje sfotografowana właśnie z balonami, a także obok szpitalnej wanny. Skoro leitmotivem *Pałacu Ostrogskich* Tomasza Piątka jest tytułowy budynek, pisarza sfotografowano na jego tle. W *Margot* Michał Witkowski podjął temat uwikłania kultury w mechanizmy showbusinessu, do zdjęcia zapozował więc w wózku z hipermarketu. *Wojnę polsko-ruską* Doroty Masłowskiej opatrzono etykietką „powieści o dresiarzach", autorka została więc sfotografowana w dresiarskim kapturze[49].

Piątek, Witkowski, Dzido i Bargielska rozpoznali i skomentowali to, w jaki sposób media masowe wykorzystały ich książki. W przedmowie do trzeciego wydania *Heroiny* Piątek pisze:

> Książkę potraktowano jako świadectwo, jak reportaż społeczny z życia narkomanów […] W miesiąc po wydaniu czułem już, że przyczepiono mi znaczek z napisem: „Pierwszy Ćpun Rzeczpospolitej". Pytania, które mi najczęściej zadawano, brzmiały: „Czy pan jeszcze ćpa?", „Kiedy ostatni raz pan ćpał?" i „Czy pan myśli, że już nigdy pan nie przyćpa?". Czasem traktowano mnie jako eksperta od uzależnienia […] Fotografowie chcieli fotografować moje zwężone źrenice […] Bawiłem się z dziennikarzami w tę zabawę, bo myślałem, że to zwiększy zainteresowanie moimi książkami. Po dwóch latach takiego funkcjonowania nauczyłem się jednej rzeczy: media i książki to dwie różne sprawy, nie do końca kompatybilne.[50]

Na pytanie o przepis na sukces *Lubiewa* Witowski odpowiedział otwarcie:

> Pisać i mówić z pozycji cioty, żeby ludzie się śmiali, ale też z pozycji zaczepnej: „A co ja, ciota, będę się przejmowała?!". Moja kąpiel we fleszach była możliwa tylko dzięki temu, że podjąłem tę medialną rolę. Szczęśliwe media krzyczały: „Mamy ciotę! Możemy ją pudrować, ubierać w różowe biustonosze, stroić i robić jej zdjęcia dla kobiecych magazynów!".[51]

Odpowiadając na kwestionariusz przygotowany przez „Gazetę Wyborczą" dla finalistów nagrody Nike, Bargielska powiedziała o swojej książce:

> Media przygarnęły ją jako przekraczającą tabu prozę prywatnej traumy. Jeśli media upierają się mieć takie tabu, to ja im serdecznie gratuluję, ale raczej nie będę się zastanawiać, dlaczego strata i przemijanie nie zasługuje na miano doświadczenia uniwersalnego. A o tym właśnie jest ta książka.[52]

Najostrzej zareagowała Marta Dzido:

---

49 Wszystkie przykłady pochodzą z „Gazety Wyborczej" i „Wysokich Obcasów". Piątka sfotografowała Grażyna Jaworska, Bargielską i Witkowskiego – Anna Bedyńska, Masłowską – Albert Zawada.

50 T. Piątek *Heroina*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, wyd. 3, s. 5 i 6.

51 *Moja kąpiel we fleszach*, z M. Witkowskim rozmawia S. Łupak, „Gazeta Wyborcza" 21.09.2006, s. 17.

52 *Śmieszna książka o traceniu*, oprac. JFK, 17.06.2011, s. 20.

> Niechże wreszcie ludzie skumają, że możesz sobie wybrać dowolną formę literacką, wykreować, co się chce. Są książki, w których bohater nazywa się jak autor, i to jest zabieg literacki, a nie autobiografia. Jest tekst i możemy rozmawiać o literaturze, ale czy ja mam robić ze swojego życia rozmowy w toku? Z niczego nikomu nie zamierzam się tłumaczyć.[53]

Andrzej Skrendo nazwał pytanie o obecność pisarzy w mediach „dyskursem wallenrodycznym": „Jak mówić w mediach, ale nie wedle ich reguł? Za ich pomocą, ale przeciw jej władzy?"[54]. Wytoczony przez Dzido argument powtórzyła również Manuela Gretkowska. Kiedy pisała *Trans*, przyświecał jej wyraźny zamysł autopromocyjny. Powieść była reakcją na *Nocnik* Andrzeja Żuławskiego – grający z formułą dziennika tekst wycofano ze sprzedaży po przegranym przez autora procesie z Weroniką Rosati, która dopatrzyła się w głównej bohaterce, Esterce, tekstowego odpowiednika swojej osoby (temat wyolbrzymiły media, zwłaszcza internetowe; pełnomocnik wydawcy, Krytyki Politycznej, komentował po wyroku, że Rosati „nadmiernie uległa opiniom wyrażanym w brukowej prasie i plotkarskim portalom"[55]). Spisana przez Gretkowską historia związku znanego reżysera z o wiele młodszą emigrantką (tropiciele wątków autobiograficznych odnaleźli w tej fabule ślady życiorysu Gretkowskiej – jej paryskiej emigracji, rozpadu małżeństwa z Cezarym Michalskim i romansu z Żuławskim) miała trafić w moment i odpowiedzieć na czytelnicze zainteresowania podsycone procesem Żuławskiego z Rosati. Oczywiste było, że media uwypuklą autobiograficzny kontekst powieści. Mimo to, rozmawiając z dziennikarzem „Vivy", Gretkowska kokieteryjnie wyznaje: „Pierwszy raz się boję […] odpowiadać na pytania. Bo wiem, że będą dotyczyć nie tylko mojej książki". Zapytana, czy napisała *Trans* z zemsty, odpowiada: „Napisałam powieść. Nie dziennik ani autobiografię […]. Powieść jest literackim kundlem, mieszańcem fantazji, eseju i Realu"[56]. (Auto)promocyjny potencjał stylizacji na autentyk nie ulega wątpliwości, ale pisarze traktują „literackość" jako bastion ochrony prywatności. Kiedy pakt mimetyczny przechodzi w faktograficzny – zasłaniają się konwencją i empiryzację zastępują fikcjonalizacją.

---

53 *Aaa aborcja legalnie*, s. 45.

54 A. Skrendo *Ludzie są obojętni wobec książek*, „Dziennik" 12.10.2007.

55 Cyt. za B. Wróblewski *Czy duch może się procesować?*, „Gazeta Wyborcza" 29.09.2010, s. 5.

56 *Byłam nosicielką*, z M. Gretkowską rozmawia R. Praszyński, „Viva" nr 10 (372)/2011, s. 74-81.

Abstract

Izabella ADAMCZEWSKA
University of Łódź

Writer in mass media, or the authenticity as a (self) promotional trick in the literary world

The article deals with writers' presentation in mass media. The author looks at the media images of Polish writers through the prism of the information value theory derived from media studies, concentrating on the criteria of personalisation and visualisation. The creation of media images discussed is a threshold phenomenon of the explicit self-promotion, publisher's marketing strategy and the specificity of mass media which impose on the writers the themes and conditions of communication.

Piotr MARECKI

Strategie subwersywne w polskiej literaturze XXI wieku

Tekst ten jest próbą skatalogowania strategii subwersywnych w rodzimej literaturze XXI wieku za pomocą metodologii sprawdzonej już w polu sztuk medialnych i omówienia źródeł postaw oporu wśród pisarzy tworzących obraz najnowszej literatury. Obecność pojęcia strategii w polskim literaturoznawstwie zawdzięcza się Edwardowi Balcerzanowi, który wprowadził go w tomie *Poezja polska 1939-1965*, używając paradygmatu semiotyczno-strukturalnego[1]. Badacz pisał o funkcjonalnym i socjologicznie uwarunkowanym systemie semiotycznym, w obrębie którego mogą się spotykać ważni i mniej ważni autorzy. Poznański teoretyk literatury językiem indywidualnym, kwestiami poetyki, struktur wierszowych zajmował się w odrębnym rozdziale pt. „Style". Można zatem zaryzykować twierdzenie, że ważne dla niego było odróżnienie operacji tekstotwórczych od postaw autorskich. Ale już Tomasz Kunz w niezwykle inspirującej dla szukania strategii subwersywnych książce *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza* omawia strategie jako działania tekstowe w procesie komunikacji literackiej, konieczny proces i warunek aktualizacji tekstu i zarazem integralny element przyjętej strategii[2]. Rozważania tego ostatniego, także Andrzeja Skrendy[3] wokół twórczości Różewicza oraz post-

1 Por. E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1939-1965. Część 1. Strategie liryczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1982.

2 Por. T. Kunz *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Universitas, Kraków 2005.

3 A. Skrendo *Tadeusz Różewicz i granice literatur. Poetyka i etyka transgresji*, Universitas, Kraków 2002.

strukturalne prace Ryszarda Nycza wyznaczają prekursorski horyzont dla opracowania strategii subwersywnych w polu rodzimej literatury.

Łukasz Ronduda, który opisał strategie subwersywne w sztukach medialnych[4], zaznacza, że termin ten zaczął bardzo często pojawiać się w polu sztuki w latach 80. „Aplikowany" był w szczególności w odniesieniu do praktyk artystycznego „zawłaszczenia" (*appropriation*) związanych ze strategiami sztuki krytycznej. Według Rondudy, krytycyzm jest zawarty już w samej etymologii tego słowa, które charakteryzuje się pewną ambiwalencją. Z jednej strony zawiera w sobie bardzo „techniczny" wymiar odnoszący się do „fizycznych" operacji na jakimś przedmiocie, do „krytyki" tego przedmiotu. Oznacza także operacje „wywrócenia", „transformacji" a nawet „destrukcji" jakiegoś „gotowego" materiału, zawłaszczonego w obszar działań subwersywnych. Zatem według badacza subwersja może być rozumiana jako metodologia oraz technika konstrukcji dzieła artystycznego oparta na montażowym chwycie dekontekstualizacji i rekontekstualizacji „gotowych" materiałów wizualnych przejętych ze sfery sztuki lub szerszej: kultury wizualnej. Z drugiej strony Ronduda rozumie termin subwersja w bardziej powszechnym znaczeniu jako rodzaj postawy krytycznej (zazwyczaj względem kultury dominującej), formułującej swój protest z wewnątrz krytykowanej rzeczywistości, z pozycji uwikłania w nią, a nie z „projektowanej" pozycji zewnętrznej. Z kolei według Dziamskiego „Subwersja polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki, a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytny dla widza. To nie jest krytyka wprost, bezpośrednia tylko krytyka pełna dwuznaczności"[5]. Przywykło się zatem mówić, że strategia subwersywna nie oznacza walki z podniesioną przyłbicą, bitwy wprost, ale wojnę podjazdową, partyzancką, działanie na tyłach wroga.

Strategie subwersywne w ujęciu Rondudy są atrakcyjne głównie jeśli chodzi o ten pierwszy aspekt, czyli fizyczne wywrotowe operacje na materiale, jego praca to katalog medialnych strategii i technik rekontekstualizacji i dekontekstualizacji materiałów zawłaszczonych w proces artystyczny. Warszawski teoretyk i kurator analizuje wiele mediów (fotografia, film, wideo, internet, gry komputerowe) i praktyk artystycznych (found footage, fotomontaże, wideo scratch, alternatywne wyszukiwarki), literatura nie jest w polu jego zainteresowania.

Dla piszącego ten tekst bliskie jest rozumienie strategii subwersywnych w polu współczesnej literatury jako połączenie aspektu teoretycznego (program, wypowiedzi i idee artystyczne), jak i praktycznego (techniki praktycznej realizacji „programów" i idei). Jest to perspektywa daleka od czytania tylko tekstów i wytworów kultury, ale skupiająca się także na działalności społecznej, sposobach produkcji, docieraniu do czytelnika, uwikłaniu w rynek, bliższa socjologii literatury niż klasycznym obszarom literaturoznawstwa. Źródło strategii subwersywnych w sztukach medialnych dość łatwo wytłumaczyć, ponieważ to w sferze wizu-

4 Ł. Ronduda *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Rabid, Kraków 2006.

5 Tamże, s. 9-10.

alnej przede wszystkim realizuje się estetyka dominująca, będąca obiektem podanym przesunięciu. Jak pisze cytowany przez Rondudę Hal Foster, artyści alegorycy, wykorzystujący techniki subwersywne „z krytyki przedstawienia uczynili rację swojego istnienia". Artyści ci, używając w swoich realizacjach „gotowych" reprezentacji (składających się na wizualność kultury masowej późnokapitalistycznych społeczeństw), traktując je „jako element raczej konstruujący rzeczywistość niż wobec niej transparentny", badają ich nieadekwatność wobec konkretnej rzeczywistości społecznej, politycznej czy kulturowej, którą reprezentują[6].

Wykorzystywanie gotowych materiałów w historii literatury nie jest niczym nowym; w ten sposób powstawały wiersze dadaistów losowane z przypadkowych słów, *écriture automatique* eksploatowane przez surrealistów czy eksperymenty twórców Warsztatu Literatury Potencjalnej OULIPO. Gdyby chcieć szukać specyfiki strategii subwersywnych w polu produkcji kulturowej, jaką jest polska literatura XXI wieku, krytyczna postawa wobec wspomnianej już logiki późnego kapitalizmu będzie się objawiać w postawie oporu wobec najbardziej tradycyjnych i ograniczających założeń rynku wydawniczego (kwestie nakładu, praw autorskich, książki jako produktu). Istotne jest także, że dla osiągnięcia skutku twórcy będą używać innowacyjnych gatunków (hiperfikcja, *story art*, mnemotechniki), technik twórczych (*deejaying*, remiks, plagiaryzm), rozwiązań dystrybucyjnych (ograniczanie nakładu, publikacje elektroniczne, wolnościowe licencje) czy programowo odchodzić od formuły książki oraz negować tradycyjne podziały na autora i odbiorcę.

Strategie subwersywne polskich współczesnych pisarzy da się także opisać za pomocą narzędzi zaproponowanych w klasycznej dla socjologii literatury pracy *Reguły sztuki* Pierre'a Bourdieu. Postawy, poetyki i działania niżej opisanych autorów można rozumieć jako walkę awangardy z konsekracją, będącą warunkiem logiki zmiany w polu produkcji kulturowej. W strategiach subwersywnych odnajdziemy wszystkie kategorie przynależne awangardzie w rozumieniu Pierre'a Bourdieu (innowacyjność, brak komercyjnego myślenia, chęć wiązania się z programowo niskim kapitałem realnym, generowanie dużego kapitału symbolicznego). Subwersja we współczesnym polu literackim to także podporządkowanie się regułom „ekonomii na opak", o której Pierre Bourdieu pisał: „artysta może zatriumfować na płaszczyźnie symbolicznej jedynie wtedy, kiedy ponosi porażkę na płaszczyźnie ekonomicznej (przynajmniej w krótkim przeciągu czasu) i na odwrót (przynajmniej w długim przeciągu czasu)"[7]. W innym miejscu francuski badacz doprecyzowywał, że ekonomia sztuki opiera się na samej naturze dóbr symbolicznych, traktowanych zarówno jako towary i znaczenia, których wartość rynkowa i symboliczna są od siebie niezależne. Postawy rynkowe omówionych niżej autorów (Piotra Siweckiego, Jarosława Lipszyca, Sławomira Shutego) będą się wpisywać w paradygmat „ekonomii na opak", który m.in. zakłada akumulację kapitału

6 Tamże, s. 10.

7 Por. P. Bourdieu *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2001, s. 130.

symbolicznego oraz stworzenie popytu, który tenże kapitał wytwarza (inny od dominującego na rynku). W tej logice wysokość zaliczki i nakładu oraz natychmiastowy sukces nie będzie się liczyć, co więcej będzie wbrew zasadom pozostawania w obszarze awangardy. Uzyskiwanie dóbr symbolicznych odbywać się będzie w dłuższej perspektywie (zależne to jest od wykształcenia czytelnika, który najczęściej nie może od razu otrzymać narzędzi do lektury dzieł innowacyjnych). Oczywistą kwestią dla omówionych autorów będą wybory wydawnictw, programowe omijanie wielkich domów wydawniczych, które ze względu na koszty ogólne muszą obracać dużym kapitałem i być nastawione na szybki zysk (czyli nie mogą ryzykować, wydawać sprzedających się latami dzieł awangardowych). Bourdieu wskazywał także na wykorzystanie nowych języków, walkę na słowa, którą musi stoczyć twórca awangardowy. Opisane postawy i strategie oraz idące za nimi innowacyjne gatunki literackie, formy dystrybucji i licencje realizują w pełni te założenia. Poprzez pojawienie się nowych podejść do praw autorskich, sposobów definiowania książki (co związane jest z rozwojem nowych mediów), są świadectwem zerwania z wieloma wyznacznikami decydującymi o decyzjach konsekrowania w polu produkcji kulturowej, jaką jest literatura.

Piotr Siwecki: strategia plagiaryzmu avant-popowego

Piotr Siwecki jest autorem kilku książek m.in. *BIOS* (2002) i *Hyper-Gender* (2002), tłumaczem i jednocześnie wydawcą, właścicielem niszowego wydawnictwa minimalbooks. Tworzy sztukę opartą na niekończących się odwołaniach do tekstów kultury, stopniowaniu przypisów, nazywa siebie *glossary man* i niejednokrotnie deklaruje życie w przypisie. Jego książki są świadectwem nieustającego czytania już przeczytanego. W polu rodzimej literatury proponuje postawę *homo loquens*, którą mapuje w obszarach amerykańskiego zjawiska, wytworu kultury późnokapitalistycznej, czyli avant-popu. W jednym z wywiadów olsztyński twórca i wydawca przyznał:

> Avant-Pop, kiedy zapoznałem się z manifestami Marka Ameriki i Lance Olsena, wydał mi się najdoskonalej sformułowanym programem „walki" z kulturą pop; zdał mi się całkiem koherentnym programem czytania tekstów kultury. Jednocześnie jego wielowarstwowość, niejednorodność twórczości określanej przez Amerikę i Olsena mianem avant-popowej odpowiadała moim własnym zapatrywaniom na technikę podejścia do kultury.[8]

Warto zauważyć, że w tej krótkiej wypowiedzi technika twórcza zestawiona jest z postawą życiową, równoznaczną z partyzancką walką z kulturą dominującą. W przypadku Siweckiego dzieło to nie tylko teksty i pisanie, to także produkowanie literatury poprzez prowadzenie specyficznego podmiotu gospodarczego jakim jest niszowe wydawnictwo traktowane jako „eksperyment nie tyle rynkowy, ile

8 P. Marecki *Wszystko robię w minimalu – rozmowa z Piotrem Siweckim*, „Ha!art" 2003 nr 16-17, s. 4.

artystyczny, konsekwencje powieściowych losów bohatera BIOSU"[9]. W innym miejscu w nieprzypadkowo nazwanym w ten sposób *fake/serious* manifeście o niszy z 2006 roku autor dodawał:

> Dysydentyzm można tu rozumieć rozmaicie, ale najlepiej opierać się na analizie tekstów w celu określenia pola sprzeciwu, oporu… jeśli uznać, że nisza funkcjonuje na zasadzie kontrastu w stosunku do mainstreamu to można powiedzieć, że działania twórcy pozostającego w niszy są działaniami subwersywnymi, a te, wbrew pozorom, wymagają lepszej organizacji (samoorganizacji) niż działania mainstreamowe, które skażone są syndromem chaosu, ponieważ nastawione są na oddziaływanie globalne i w tym sensie powierzchowne. Subwersywność niszy polega przede wszystkim na tym, że twórca niszowy daje sobie prawo, by nie zabiegać o względy establishmentu, daje sobie czas na tworzenie, bo jego wyborem jest/powinien być wybór peryferii (we wszystkich możliwych rozumieniach tego terminu).[10]

Siwecki zakłada zatem, że nakład ma znaczenie, wydanie w niewielkiej, minimalnej ilości generuje jakość artystyczną i dookreśla subwersywną postawę. Jako producent minimalbooks deklarował:

> Wszystko robię w minimalu. To znaczy *limited editions*. Najwięcej wyszło *Biosu*, bo miałem na to większe pieniądze. Z resztą jest gorzej, a może lepiej. Jakieś piętnaście egzemplarzy *Być jak Raymond Federman*, czyli antologii prozy Federmana; jakieś dziesięć egzemplarzy *Zakazanego terytorium* Douga Rice'a; jakieś trzydzieści egzemplarzy *Dziewczynki przypadkiem wymyślonej* Lanca Olsena.[11]

Sam Siwecki i wydawani przez niego twórcy są tłumaczami albo autorami książek minimalbooks i wspomniany nakład jest świadomą decyzją producenta, częścią stylu życia *homo loquens* dzisiejszych czasów[12]. „Celem jest uznanie, że właściwsze jest wydanie trzech ($, PLN, książek, etc.) niż trzech tysięcy, trzech tysięcy niż trzystu tysięcy"[13], fikcja aktywistów avant-popowych nie jest zainteresowana marketingiem, lepiej – ich zdaniem – jest dotrzeć do trzech byle postępowali właściwie.

Na pomysł założenia wydawnictwa Piotr Siwecki wpadł kiedy przyjrzał się koszykowi w sklepie:

> Żyjemy w bibliotece, muzeum, supermarkecie – trudno czasami czegoś nie pomieszać. Poza tym Bachtin i jego stwierdzenie, że pisarz tworzy w obliczu stylów tak rozmaitych, że zawsze może narazić się na jakiegoś rodzaju naśladownictwo. Pamiętam jak kiedyś

---

9 Tamże, s. 5.

10 P. Siwecki *Notatki o niszy (1) (fake/serious manifesto)*, „Dekada Literacka" 2006, http://dekadaliteracka.pl/?id=4330 [dostęp: 25.09.2012].

11 P. Marecki *Wszystko robię w minimalu*, s. 5.

12 Jedną z szeroko komentowanych autorek minimalbooks jest Tamara Bołdak-Janowska. Wśród autorów avant-popowych Siwecki wymienia jeszcze Jana Sobczyka, Izabellę Filipiak, Bohdana Zadurę, Janusza Rudnickiego.

13 P. Siwecki *BIOS*, minimalbooks, Olsztyn 2002, s. 109.

> przyjrzałem się koszykowi w sklepie. Nabiał, pieczywo, wędliny, proszek do prania, książka Arnolda Toynbee, papierosy, kawa, płyta Exodusu z przeceny, podkoszulki, skarpety i te praktyczne, czarne worki sześćdziesięciolitrowe – galimatias, cytaty, przypisy, karty katalogowe… wszystko tak pięknie w szczątkowej postaci… po to powstało minimalbooks – dla przyjemności eksperymentowania.[14]

W postawie olsztyńskiego autora widać nie tylko chęć eksperymentowania, także przyjemność badawczą, wynikającą z zakorzenienia i nieustannego korzystania z tekstów kultury. „Chodzi o to, że jeśli jest się *homo loquens*, to trzeba dużo czytać, pisać i mówić o przeczytanym i napisanym. Zacząłem sobie porządkować wszystko i nazwałem to BIOS"[15]. Ten projekt badawczy i jednocześnie styl życia związany jest z techniką twórczą, którą Siwecki nazywa plagiaryzmem (za Raymondem Federmanem). W wielu miejscach pisze o przeczytaniu tego, co już i tak jest przeczytane, czy o czytaniu tekstu jako formie życia[16].

Siwecki, podobnie jak inni artyści avant-popu, jest dzieckiem mass mediów, artystą który nie kwestionuje wpływu kultury masowej i medialnej na sposób postrzegania świata przez człowieka. Cechą wyróżniającą jego twórczość będzie łączenie wielu gatunków, wykorzystywanie i świadomość wielu mediów, mieszanie awangardy z popem, recycling, samplowanie, hiperfikcja, plagiaryzm właśnie, kolaż form, opierający się na znajomości dzieł literatury wysokiej, teledysków, reklam, gier, telewizji. U Siweckiego jest to widoczne zwłaszcza w przypadku mechanizmu niezliczonych odnośników, przypominających technikę hipertekstu, zatarcie podziału na tekst główny i przypis. W opublikowanych powieściach występują wieżowcowe konstrukcje przypisów kilku stopni (przypominające także telewizyjny *zapping*), jedne odnoszą się do innych, do tych z kolei następne itd. Przypisy i różnego rodzaju podprzypisy, subodnośniki, bazujące rzecz jasna na wszelakiego rodzaju tekstach kultury, ale i przeżyciach autora, w przypadku książek, projektów badawczych Siweckiego stanowią pełnoprawne rozdziały, zostają podniesione do statusu tekstu głównego, stanowią najbardziej znaczącą część utworu. Tym samym ta plagiarystyczna praktyka wpisuje się w świadomy projekt badawczy, subwersywną strategię, wojnę podjazdową, walkę na tyłach wroga. Ronald Suckenick wyjaśniał tę postawę następująco:

> Wydaje mi się, że jako jeden z prekursorów avant-popu mam pewne przywileje w definiowaniu tego, co to znaczy wykorzystywać zasady wolnego rynku przeciw wolnemu rynkowi – a chodzi o uaktualnienie literackiej retoryki okrążania, która sprawdza się jak na razie – lecz nie posunęła się jeszcze wystarczająco daleko – to bowiem, z czym mamy obecnie do czynienia, to jedynie odwrotność starej, konsumenckiej taktyki wspólnego wyboru, innymi słowy, jeśli powstaje jakiś rebeliancki ruch, należy go stłumić, zapakować i sprzedać, wchłonąć, zaprezentować jako nieszkodliwy – avant-pop polega zaś na tym, by współdziałać z tandeciarskim wolnym rynkiem, kulturę masową, uciskać i tor-

14 P. Marecki, *Wszystko robię w minimalu*, s. 5.

15 Tamże, s. 6.

16 Por. P. Siwecki *BIOS*, rozdz. pt. *Bios*, w którym brakuje paginacji.

turować do momentu, gdy stanie się niebezpieczny (ale tak, by sprawiał wrażenie oswojonego) i wówczas wprowadzić ów tandetny obiekt z powrotem na wolny rynek jako wirus, którego zadaniem jest zniszczyć organizm żywiciela od środka, rozpuścić jak lód na jeziorze wiosenną porą by wywołać bardziej płynne i różnorodne relacje między producentem sztuki a jej konsumentem – tam, gdzie był jeden monolityczny wolny, masowy rynek powinno pojawić się wiele zminiaturyzowanych jego odpowiedników, których to pojawienie się uczyni przejrzystą różnicę między konsumerystycznym „wolnym rynkiem" a rynkiem demokratycznym, który oferuje konsumentowi szerokie spektrum wyboru.[17]

Przebiegłość strategii avant-popowych polega na tym, że nie podejmują one walki wprost z dominującą ideologią. Tego rodzaju protest najczęściej zostaje bardzo sprawnie i szybko wykorzystany w strategiach mainstreamowych. Subwersja avant-popu zasadza się na tym, że artyści wykorzystują elementy kultury dominującej jako gotowe, przechwytują ich przekaz i zmieniają znaczenia, tym samym wyzwalają myślenie. Nie można mówić o jednorodnych cechach estetycznych, tematycznych tak pojętych tekstów, podobnie jak nie można mówić o jednorodności pop-kultury. Ten rodzaj pisarstwa należy określić terminem *guerilla writing*, które wypowiada wojnę podjazdową Społeczeństwu Spektaklu.

Avant-pop pojawił się w Stanach Zjednoczonych jako teoria i sprzeciw wobec represyjnych rządów Ronalda Reagana, logiki konsumpcji i hiperkonsumpcji jako ideologii dominującej, w Polsce rzecz jasna mógł pojawić się znacznie później, dopiero w początkach XXI wieku. Autentyczność subwersji avant-popowej poprzez korzystanie z gotowego (plagiaryzm) a także strategii „niskiego nakładu" (czyli odwrotnie niż posługuje się nastawiony na zysk wolny rynek) oraz lokalności w kontrze do uniwersalizmu, ujednolicenia i globalizacji, oznacza świadomą kolaborację z kulturą dominującą, opór na własnych prawach, dążenie do zmiany stylu życia, gdzie sensem jest trwanie w opozycji.

Jarosław Lipszyc: strategia mnemotechnik

Jarosław Lipszyc, równorzędnie poeta i działacz społeczny, w jednym z wywiadów dotyczących wydanego w 2008 roku tomiku powiedział:

Przyjąłem zasadę, że w *Mnemotechnikach* sam nie napiszę ani jednej litery. W całości będą one przetworzeniem cudzych tekstów, słów i liter. Udało się. Teksty, z których korzystałem pochodzą z Wikipedii – encyklopedii internetowej. Całość pracy odbywała się za pomocą kliknięć klawiszy: „kopiuj", „wklej" i „zapisz". Zderzając ze sobą fragmenty encyklopedycznych haseł, próbowałem opowiedzieć własną historię.[18]

---

17 Tamże, s. 106-107.

18 Z. Zaleska *Wywiad z Jarosławem Lipszycem*, „Gazeta Wyborcza. Stołeczna" 27.05.2008, cyt. za „Krytyka Polityczna" 2008, http://www.krytykapolityczna.pl/Seria-Literacka/Wywiad-z-Jaroslawem-Lipszycem/menu-id-103.html [dostęp: 24.09.2012].

Lipszyc jest autorem trzech książek poetyckich: *bólion w kostce* (1997), *poczytalnia* (2000), *Mnemotechniki* (2008), współautorem Manifestu Neolingwistycznego (2003), jak i prezesem Fundacji Nowoczesna Polska, która zajmuje się internetowym projektem Wolne Lektury, propagatorem Creative Commons, zwolennikiem wolnej kultury i organizatorem Dnia Domeny Publicznej. Poetą idealnym na czas protestów Anty Acta, w okresie manifestacji niejednokrotnie występował w mediach i wypowiadał się na temat praw autorskich[19]. Nie tylko działa na rzecz wolnej kultury, także poświadcza to swoimi tekstami; *Mnemotechniki* zostały opublikowane zarówno w formie tradycyjnej, jak i w internecie w serwisie Wikiźródła[20] (oznacza to, że każdy odbiorca może dowolnie zmieniać, kopiować i dystrybuować treść). Obok wierszy, książka zawierała spis autorów, gdzie na kilku stronicach wymienia się kilkaset nazwisk, nicków, botów, numerów IP, automatów. Kolejną niespotykaną częścią tomu było zamieszczenie (na 20 stronicach) licencji GNU wolnej dokumentacji, na jakiej książka została opublikowana, umożliwiające legalne w świetle prawa odejście od formuły *copyright*. I chociaż kolaże, remiksy, centony w historii literatury nie są nowością, to innowacja projektu Jarosława Lipszyca polegała na zawłaszczaniu gotowych materiałów, które nie zostały objęte prawem autorskim. Można powiedzieć, że Wikipedia jest projektem, który ciągle się rozwija, jest zmieniany, a samo pojęcie autora hasła jest dyskusyjne. Tym samym jeszcze bardziej kwestionowane i rozmyte jest pojęcie autorstwa tekstu poety, który wprost określa się na okładce książki jako „redaktor".

Tworzenie poezji publicznie to policzek wymierzony pokutującemu ciągle przekonaniu o natchnieniu poetyckim. Wiele utworów Lipszyca powstało w następujący sposób: podczas spotkania z publicznością „autor" wybierał dwa hasła z wolnej encyklopedii i miksował teksty. W efekcie powstawał wiersz. Zachowywał się zatem jak prawdziwy MC, który na oczach odbiorców w czasie rzeczywistym z gotowych materiałów wytwarza nową jakość (technika deejayingu). Było to świadome działanie, jak zaznaczał Lipszyc:

> Tymczasem nie ma artystów, którzy tworzą *ex nihilio*, to ta cholerna spuścizna po romantyzmie, na myśl o której przychodzi mi na usta piana. Romantyczna wizja artysty, który tknięty boskim palcem tworzy z niczego pod wpływem natchnienia, wizja, która jest fundamentem dzisiejszego prawa autorskiego. Ale ta wizja oderwana jest od rzeczywistości, w której większość twórczości budowana jest na jakiejś podstawie.[21]

Subwersywność postawy, techniki i gestu Lipszyca polega na walce z dominującymi w polu rynku książki i literatury prawami autorskimi i ograniczającym

---

19 23 stycznia 2012 roku Jarosław Lipszyc wystąpił m.in. w popularnym programie Tomasza Lisa *Co z tą Polską?*, http://www.tvp.pl/vod/audycje/publicystyka/tomasz-lis-na-zywo/wideo/23012012/6098539 [dostęp: 24.09.2012].

20 http://pl.wikisource.org/wiki/Mnemotechniki [dostęp: 24.09.2012].

21 P. Dunin-Wąsowicz *Wojujący liberał. Jarosław Lipszyc rozmawia z redaktorem Lampy o swej walce o wolność twórczości artystycznej w granicach prawa autorskiego*, „Lampa" 2008 nr 6, s. 10.

swobodę twórców copyrightem. Pomijając slogany literaturoznawcze, którymi posługiwał się poeta „to ja nie mówię, to słowa mówią mną”[22], gest Lipszyca okazał się radykalnym manifestem w sprawie praw autorskich, niezmienianych, pomimo że zmienia się diametralnie sytuacja rynkowa (kwestie publikowania dzieł w internecie, kopiowania, nielegalnej dystrybucji). W jednym z wywiadów poeta mówił, że po publikacji tomu będzie nadal zajmował się wolnością, poszerzaniem jej granic w świetle obowiązującego prawa. Jak zaznaczał:

> Kultura cyfrowa działa tylko dlatego, że te absurdalne zakazy są w ogóle nierespektowane. Gdybyśmy próbowali ich przestrzegać, to kultura by stanęła, twórcy by się zbuntowali, potrzebna byłaby radykalna zmiana systemu. W tym sensie obecność czarnej i szarej strefy wspiera istniejący system, w którym pośrednicy egzekwują swoje prawa tylko wtedy, gdy jest to dla nich wygodne. Sytuacja z prawem autorskim jest taka, że mamy prawo, które jest skuteczne tylko wtedy, kiedy przestrzegane nie jest. Swobody twórcze można respektować tylko poprzez nieprzestrzeganie tego prawa. To jest sytuacja korumpująca i patologiczna.[23]

W przypadku tego projektu, sam autor – rozumiany tradycyjnie jako ktoś kto wytwarza nieomylne dzieło – okazuje się być tylko „redaktorem” remiksu zastanych treści, wytworzonych przez kogoś innego, nie dodaje od siebie nic. Technologicznie przetwarza to, co gotowe, z kolei poprzez publikację na licencji GNU, daje tradycyjnie pojętemu odbiorcy w procesie dodawania, zmieniania i dystrybuowania tomu prawo większego autorstwa. Jak uważa Lipszyc: „Podział na odbiorcę i nadawcę jest podziałem sztucznym. Wszyscy jesteśmy użytkownikami kultury, maszynami, które mają *input*, ale i *output*”[24].

Sławomir Shuty: strategia ludowego *hand-made*

Sławomir Shuty jest przeciwieństwem Piotra Siweckiego. Nazywany niejednokrotnie Nikiforem polskiej literatury, artystą naiwnym, ludowym, stworzył intermedialny projekt (literatura, fotografia, performance, film, malarstwo, komiks, animacja), radykalnie i bez nuty subtelności reagujący na dominujące ideologie końca kapitalizmu. I chociaż o wielomedialnym projekcie Shutego można mówić w kategoriach oporu i walki (na początku XXI wieku w rodzimej literaturze stał się najbardziej rozpoznawalną ikoną antykonsumpcjonizmu i antykorporacjonizmu[25]), to strategie subwersywne w jego twórczości realizują się głównie w działa-

22 Tamże, s. 13. W tym samym miejscu poeta dodawał: „zawsze piszemy tekst korzystając z głębokich pokładów kultury. Za każdym słowem, którego używamy stoi biblioteka. Słowo niesie za sobą wszystkie znaczenia, którym zostało obudowane w tradycji kultury. Literaci zajmują się niczym innym jak jej remiksowaniem, chociaż zazwyczaj nie mają takiej świadomości”.

23 Tamże, s. 11.

24 Tamże, s. 13.

25 Zwłaszcza jako autor powieści *Zwał*, W.A.B, Warszawa 2003.

niach na styku literatury i sztuk wizualnych. Graficzno-tekstowy projekt krakowskiego twórcy pełną garścią czerpie z technik subwersywnych rozumianych jako przechwytywanie konkretnych gotowych materiałów wizualnych i tekstowych sloganów. Subwersja u Shutego oznaczać będzie fizyczną operację, zawłaszczenie danego przedmiotu, który wyrwany z jednego kontekstu i przeniesiony w inny nabiera krytycznego znaczenia. Technika autora *Zwału* jest bardzo prosta, ludowa, wycinankowa, polega na ręcznym wycięciu i wklejeniu w nowe otoczenie.

Od samego początku pierwszych lat XXI wieku artysta prowadzi zmieniający się i mutujący projekt literatury graficznej pt. „Baton", który przybiera formy zina (w latach 2001-2005 wydawanego w wersji papierowej), sieciowego komiksu *Baton II* (realizowanego w latach 2010-2011) i powieści fotograficznej *Baton III. Taltosz* (2012). Badacz narracji wizualnych i awangardowego komiksu Jakub Woynarowski na oznaczenie wizualnych dokonań Shutego używa terminu *story art*[26], który definiuje jako dziedzinę sztuki narracyjnej, swoistą hybrydę medialną, rozgrywającą się na styku literatury, komiksu, obiegu galeryjnego, operującą formą otwartą, niekonwencjonalną narracją, nie obciążoną zasadami klasycznej dramaturgii i reprezentacji.

Charakterystyczne w story arcie jest wyjście poza ramy druku, książki, albumu (Shuty pokazywał prace w galerii[27], w internecie, jako spięte całości, pojedyncze plansze, opowieści o hipertekstowym charakterze, dodatki do czasopism, plakaty). Wszystkie projekty zostały zrobione ręcznie w pojedynczym egzemplarzu, dopiero później skanowane i reprodukowane, wybrane „dymki" do gotowych materiałów artysta przygotowywał na starej maszynie do pisania.

W sierpniu 2011 roku Shuty napisał list do swoich czytelników, w którym zaznaczał: „Baton, od początku swego istnienia był kolażem; pożyczał, mielił i wypluwał nową treść – kradł i pozwalał kraść"[28]. Stała technika realizacji generowała podobną poetykę (ciężkostrawność tworzywa, przeładowanie materiału, recycling) oraz podpinanie się pod gotowe „reprezentacje" wizualne (w pierwszej edycji gazetki marketingowe, poradniki religijne, instrukcje obsługi, modlitewniki, tabloidy, w edycji drugiej Facebook z jego strategią nachalnego prezentowania siebie). Wszystko po to, żeby, jak pisał Marcin Czerwiński o pierwszym „Batonie", obnażyć „absurd otaczającej nas rzeczywistości ekonomicznej, religijnej i politycznej"[29]. Z analizowanych autorów ta strategia najbliższa jest artystom z pola sztuk wizualnych analizowanych we wspomnianej książce Łukasza Rondudy.

---

26 Por. J. Woynarowski *Story art. W poszukiwaniu awangardy polskiego komiksu*, w: *Kultura niezależna w Polsce po 1989 roku*, red. P. Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2010, s. 171-198.

27 Shuty pokazywał swoje prace m.in. podczas wystawy WHITE CUBES / BLACK HOLES w Galerii AS (22 maja – 21 czerwca 2011).

28 http://www.ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/2006-baton-iii-taltosz.html [dostęp: 24.09.2012].

29 Mar Czer *Shuty skleja Batony*, „Rita Baum", http://ritabaum.pl/archiwum/25-news/11046-shuty_skleja_batony.html [dostęp: 24.09.2012].

***

Z wyjątkiem Sławomira Shutego, żaden z omawianych artystów nie osiągnął sukcesu literackiego w tradycyjnym rozumieniu, mierzonego w kategoriach ekonomicznych (nagrody, wysoki nakład, zaliczki). Przedstawione strategie wrogie są polityce dużych domów wydawniczych, niezwiązane z tradycyjnym polem ekonomii i pojęciem realnego zysku (programowo niskie nakłady Siweckiego, darmowe publikacje i brak copyrightów u Lipszyca i Shutego). Jedynym autorem, który zetknął się z logiką dużego kapitału realnego jest Sławomir Shuty – on jednak w książce *Jaszczur*[30] rozlicza się z tego okresu. Zarówno w samej powieści, jak i w wywiadach prasowych, udzielonych po wydaniu książki, wprost dystansował się od korporacji wydawniczych:

> Ta branża to kapitalizm w białych rękawiczkach. Nie wypada mówić o pieniądzach (przecież jesteśmy kulturalnymi ludźmi, których takie przyziemne sprawy nie interesują), ale cały biznes kręci się wokół nich. To daje jakąś potworną hipokryzję i przyzwolenie na oszukiwanie, kluczenie. […] Świat kultury nie jest wolny od wyścigu szczurów, wydawałoby się zarezerwowanego dla korporacji[31].

I chociaż w myśl logiki tradycyjnej ekonomii i zasad rynku pisarz wypowiadający takie słowa popełnia publicznie samobójstwo, w bourdieańskiej „ekonomii na opak" stawia się w pozycji chrystusowego artysty przeklętego, przyjmuje pozę ofiary, po to by – jak pisze Bourdieu – „być uświęcony w innym świecie"[32] i w innym porządku ekonomicznym. Podobne rozpoznanie można odnieść do trzech omówionych wyżej autorów.

Przedstawione postawy subwersywne należy potraktować jako strategie „wyróżniania się"[33] w polu produkcji kulturowej, prowadzące do wygrania walki o dominację w sferze symbolicznej. Strategie subwersywne są niezwykle podatnym polem badania starcia twórców awangardowych z tradycyjnymi metodami konsekracji. Stawką jest nie tylko zmiana estetyki i poetyki, ale zaatakowanie podstawowych wyznaczników rynku, jak wysokość nakładu, radykalne podejście do praw autorskich, sprzeciw wobec wydaniom papierowym. Jak pisał Bourdieu: „Opozycja między posiadaczami a pretendentami wytwarza w samym środku pola napięcie pomiędzy tymi, którzy – niczym w wyścigach – walczą o to, by wyprzedzić konkurencję, a tymi którzy nie chcą do tego dopuścić"[34].

Jedną z reguł autonomicznego pola produkcji kulturowej jest brak natychmiastowej gratyfikacji dla innowacji i awangardy, trudno zatem oceniać, czy wysiłki

---

30 S. Shuty *Jaszczur*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.

31 J. Tomczuk *Cios w branżę*, „Przekrój" 2012 nr 45, s. 74.

32 Por. P. Bourdieu *Reguły sztuki*, s. 130.

33 Tamże, s. 242.

34 Tamże, s. 130.

wyróżniania się i trwania w oporze przyniosą zamierzone uznanie. Gdyby tak się stało, podstawowe wyznaczniki rynku wydawniczego (traktowane jako część krytykowanego systemu kapitalistycznego) z pewnością w najbliższych kilku latach zostaną poddane radykalnej logice zmiany.

Abstract

Piotr MARECKI
Jagiellonian University (Kraków)

Subversive strategies in the 21st century Polish literature

The author surveys subversive strategies on the field of contemporary Polish literature, understood here as authors' attitudes and creative techniques. He discusses subversive strategies of Piotr Siwecki, Jarosław Lipszyc and Sławomir Shuty as the most characteristic. However the tools used in these analysis can be applied to a bigger scope of contemporary authors. Besides, he points to some innovative forms of production and playing with the market (purposely low circulation, leaving behind traditional book formats, open license), genres (hyperfiction, story art, mnemotechniques) and creative techniques (deejaying, remix, plagiarism). Subversive strategies are inscribed into a wider logic of change in the field of cultural production and a battle between the spheres of consecration and the avant-garde (from Pierre Bourdieu's vocabulary of the sociology of art).

Agnieszka MROZIK

Kobiece archiwa – spiżarnie pamięci. Polityka tożsamości w (auto)biografiach kobiet po 1989 roku[1]

> […] zmysł historyczny wymaga zrozumienia przeszłości istniejącej nie tylko w przeszłości, ale i w teraźniejszości […].
>
> T.S. Eliot *Tradycja i talent indywidualny*[2]

> Wzmacniając kojące i utopijne obrazy przeszłości, nostalgia umożliwia ludziom przystosowanie się zarówno do gwałtownych przemian społecznych, jak i do zmian w indywidualnych życiorysach – zmian mogących prowadzić do akceptowania ról i pozycji społecznych, w których podmiotowość jednostki, jej poczucie tożsamości i uczestnictwo we wspólnocie podlegają wyraźnemu ograniczeniu.
>
> S. Tannock *Nostalgia Critique*[3]

Tożsamość, pamięć i władza

Początek XXI wieku przyniósł prawdziwy „wysyp" publikacji auto- i biograficznych na polskim rynku wydawniczym. W obiegu czytelniczym znalazły się

1 Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/N/HS2/03256.

2 T.S. Eliot *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: tegoż *Szkice literackie*, PAX, Warszawa 1963, s. 25.

3 S. Tannock *Nostalgia Critique*, „Cultural Studies" 1995 no 3 (vol. 9), s. 461. Wszystkie przekłady z języka angielskiego – jeśli nie zaznaczono inaczej – A.M.

wspomnienia, dzienniki, pamiętniki, sagi i albumy rodzinne, (auto)biografie, z których znakomita większość, spisana i opublikowana po 1989 roku, obejmuje historycznie okres wojny i okupacji, ale też dwudziestolecia międzywojennego; zdarzają się jednak i dłuższe „wycieczki" – sięgające połowy i schyłku XIX wieku; nieśmiało pojawiają się również wspomnienia odsyłające do historii nowszej – Polski Ludowej[4]. Wśród autorów wspomnień szczególnie dużo jest kobiet: pisarek, artystek, dziennikarek, badaczek literatury i kultury, splatających w ciasny węzeł własne doświadczenia biograficzne i historie swoich rodzin, często z Wielką Historią w tle[5].

Zasadnicze pytanie, na które szukam odpowiedzi w niniejszym tekście, brzmi: dlaczego tak wiele opowieści rodzinnych czy też opowieści (auto)biograficznych z rodziną w tle pojawiło się w obiegu czytelniczym właśnie teraz, kilkanaście lat po przełomie ustrojowym? Z czego wynika ich popularność, która sprawia, że warto przyjrzeć się im nie tylko jako zjawisku literackiemu, ale przede wszystkim kulturowemu i społecznemu? Jaką rolę odgrywają one w procesie przemian społecznych, ekonomicznych i kulturowych, których nie tylko świadkami, ale i uczestnikami jesteśmy?

Jak wskazują badacze społecznego fenomenu, jakim jest już „moda" na spisywanie i publikowanie wspomnień, imperatyw „powrotu do korzeni" wiąże się z pragnieniem poczynienia spójnych i pewnych ustaleń odnośnie tożsamości jednostek i zbiorowości. Zmiany w sytuacji politycznej Polski i Europy Środkowo-Wschodniej po 1989 roku zainicjowały proces (re)konstruowania tożsamości narodowej, która – wznoszona na ruinach imperium i w opozycji do niego – w terapeutycznym odruchu przepracowywania zbiorowej traumy kieruje się ku tym momentom w historii, które stanowić miałyby dla niej stały, niezmienny, twardy punkt odniesienia[6]. Polityka historyczna, rewizjonistyczna, uprawiana przez kolejne polskie rządy po 1989 roku, sprzyja więc szczególnie „odkurzaniu" dziejów wolnej Polski, upatrując w wolności miernika i wyznacznika integralności i spójności zbiorowej tożsamości. Dlatego tak wiele jest w dyskursie publicznym po 1989 roku (a prozę wspomnieniową uznaję za część tego dyskursu) nostalgicznych powrotów do historii Drugiej Rzeczypospolitej jako okresu, w którym doszło do odrodzenia suwerennego państwa i uspójnienia narodowej biografii, podczas gdy historia nowsza – wojny, a zwłaszcza PRL-u – postrzegana w kategoriach upadku, zerwania, nieciągłości, dopiero od niedawna poddawana jest pogłębionej i systematycznej „pracy biograficznej".

---

4 J. Tazbir *Splątane korzenie*, „Polityka" 2006 nr 5, s. 66-68.

5 T. Czerska *Historia rodziny – rodzina w historii*, w: *Prywatne/publiczne. Gatunki pisarstwa kobiecego*, red. I. Iwasiów, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2008, s. 193-232.

6 E.W. Said *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.

Orientacja współczesnej myśli historycznej, społecznej oraz politycznej na przeszłość sprawia, że staje się ona fundamentem, na którym budowana jest tożsamość zbiorowa, ale też jednostek. Francuski historyk Pierre Nora zauważa, że żyjemy w „czasie pamięci", w którym tylko pamięć o przeszłości tworzy stały punkt odniesienia dla jednostek i zbiorowości w sytuacji, gdy „nad kształtem przyszłości ciąży absolutna niepewność", a ta z kolei „nakłada się na teraźniejszość"[7]. W społeczeństwie ponowoczesnym tożsamościowe poszukiwania zataczają koło i pragnienie dekonstruowania tożsamości przeradza się w potrzebę jej (re)konstruowania. Stąd pisanie wspomnień uznać można za przejaw (i wyraz) tęsknoty za ciągłością tożsamości, zakorzenieniem, wspólnotowością.

W (auto)biografiach kobiet spotykają się zasygnalizowane wyżej tęsknoty, lęki, pragnienia i możliwości w zakresie (re)konstruowania tożsamości tak w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym. Kultura indywidualizmu, która zagościła w Polsce po 1989 roku, sprzyja budowaniu opowieści o jednostkowym doświadczeniu kobiet i akcentowaniu psychologicznych wymiarów tożsamości. Z drugiej strony, opowieść o kobiecym doświadczeniu, która wyłania się z analizowanych przeze mnie tekstów[8], jest do tego stopnia osadzona w historii rodzinnej, a szerzej – narodowej – że niemożliwa wydaje się dyskusja o tożsamości kobiet w Polsce bez dyskusji o tożsamości narodowej.

Jak wskazują badania spod znaku *gender and nation*, w dyskursie narodowym kobiety pełnią rolę reproduktorek rodzinnej/narodowej wspólnoty, odpowiedzialnych za kultywowanie i transmitowanie języka, tradycji i wartości[9]. Rodzina i historia narodu, bardziej niż historia kobiet jako grupy społecznej, o prawach której zaczęto mówić w Polsce po 1989 roku na fali „demokratyzacji historii"[10], jest zatem głównym punktem odniesienia dla autorek analizowanych przeze mnie tekstów. Autobiografie Polek są więc (auto)biografiami, w których opowieść o życiu jednostek zyskuje pełnię wyłącznie w kontekście opowieści o życiu całych zbiorowości i odwrotnie: historia życia zbiorowości przegląda się w historii życia jednostek tworzących tę zbiorowość. W toku opowieści wyłania się tożsamość kobiet, której trzon stanowi (samo)świadomość pochodzenia narodowego/etnicznego, podczas gdy inne wymiary tożsamości (płciowe, seksualne czy klasowe) pozostają niewidoczne, spowite milczeniem, a jeśli poddane refleksji, to bywa, że nie wolnej

---

7 P. Nora *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa" 2001 nr 7 (154), s. 37, 40.

8 W tekście omawiam następujące (auto)biografie: J. Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci*, Znak, Kraków 2006 (WOP); J. Wachowicz-Makowska *Panienka w PRL-u*, Czytelnik, Warszawa 2007 (P); E. Kuryluk *Frascati. Apoteoza fotografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009 (F); A. Rottenberg *Proszę bardzo*, W.A.B.,Warszawa 2009 (PB); A. Szatkowska *Był dom… Wspomnienia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009 (BD).

9 N. Yuval-Davis *Gender and Nation*, SAGE Publications, London 1997.

10 P. Nora *Czas pamięci*, s. 40.

od stereotypów. Narratorki-bohaterki omawianych przeze mnie tekstów często tracą z oczu kobiece doświadczenie historii: kobiecość jest tu przezroczysta. Tak brzmi pierwsza teza niniejszego tekstu.

Moja druga teza jest zasadniczo pochodną pierwszej. Twierdzę mianowicie, że (auto)biografie kobiet są nie tylko odpowiedzią na politykę pamięci/tożsamości prowadzoną w Polsce po przełomie ustrojowym, ale ważnym elementem procesu w y t w a r z a n i a przeszłości podporządkowanej interesom współczesności.

Większość analizowanych przeze mnie historii życia kobiet i ich rodzin ma swój punkt wyjścia w okresie międzywojennym – zmitologizowanej przeszłości, złotym wieku, Edenie, konsekwencją utraty którego na skutek wojny, a później narzuconej obcej władzy ma być postępujące poczucie degradacji zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. Retoryka nostalgii, którą nasycone są teksty (auto)biograficzne, operująca takimi figurami jak: złoty wiek, upadek, powrót do domu, służy przywróceniu atmosfery minionego czasu, powrotowi do krainy dzieciństwa czy – jak w przypadku narratorek-bohaterek (auto)biografii urodzonych po wojnie – dzieciństwa rodziców i dziadków, o którym pamięć jest zapośredniczona, zachowana w rodzinnych kronikach, listach, pamiętnikach, utrwalona na fotografiach. Powroty do dzieciństwa, korzeni, domu – rytualne, nostalgiczne – są zawsze powrotami do określonej przeszłości, z wpisanym w nią porządkiem społecznym, w centrum którego sytuuje się rodzina i własność prywatna. W (auto)biografiach dokonuje się zatem restytucja owego porządku, któremu „tradycja wymyślona" dostarcza legitymacji[11].

Tożsamościowe wzorce prestiżu

Punktem wyjścia omawianych przeze mnie (auto)biografii kobiet jest zwykle świat przedwojenny, znany narratorkom-bohaterkom bądź z autopsji (Szatkowska, ur. 1928; Olczak-Ronikier, ur. 1934), bądź, jeśli były zbyt małe, by go pamiętać, z opowieści rodziców, dziadków, krewnych, znajomych (Wachowicz-Makowska, ur. 1943). Wspomnienie świata przedwojennego – z jego określonym porządkiem społeczno-ekonomicznym, bogatą ofertą kulturalną, atmosferą radości i entuzjazmu z odzyskania niepodległości przez Polskę – przenika się w ich świadomości ze wspomnieniem dzieciństwa, rodzinnego domu, bliskich, co sprawia, że proces mitologizowania dzieciństwa ulega rozszerzeniu na otaczającą dziecko rzeczywistość historyczną, społeczną, ekonomiczną[12]. Stabilność, spokój i bezpieczeństwo domu przekłada się na stabilność, spokój i bezpieczeństwo całej epoki. Echa nostalgii, tęsknoty za „złotym wiekiem", „rajem", „Arkadią" pobrzmiewają w (auto)biografiach, zwłaszcza w kontekście późniejszej „utraty":

---

11 *Tradycja wynaleziona*, red. E. Hobsbawm, T. Ranger, przeł. M. Godyń, F. Godyń, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

12 Por. M. Eliade *Świat, miasto, dom*, przeł. I. Kania, „Znak" 1991 nr 12, s. 12-22; M. Eliade *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1996.

> Urodziłam się na gruzach przedwojennego świata. Nie ma w tym stwierdzeniu ani krzty ny poetyckiej przenośni. Moje dzieciństwo przypadło na drugą połowę lat czterdziestych i początek lat pięćdziesiątych. (P, s. 5)

> Dopiero teraz uświadamiam sobie, jak bardzo byłam w młodości zazdrosna o przeszłość mojej matki i babki. Przedwojenna Polska wydawała mi się Arkadią, utraconym rajem, którego słodyczy nigdy nie zaznałam. (WOP, s. 187)

Przeszłość, pamiętana jak przez mgłę bądź niepamiętana w ogóle, przechowywana jest głównie w opowieściach rodziców i dziadków, przywoływanych w sytuacjach kryzysu, napięcia, zagrożenia. Joannie Olczak-Ronikier udaje się przywołać wspomnienie tego świata dzięki jednemu z ostatnich przedwojennych zdjęć, na którym ona sama, czteroletnia wówczas, leży na trawie u stóp swojej babci i jej siostry. Wspomnienie uderza ją, przynosząc uczucie błogiego spokoju, a zarazem niedowierzania, że taki świat – stabilny i bezpieczny – kiedyś był i przeminął:

> Jest w tym idyllicznym obrazku coś metafizycznego. Okruch życia, który zastygł na zawsze, jak w kropli żywicy. Rozpędzony czas na chwilę stanął w miejscu. […] Za chwilę skończy się epoka spokojnych wyjazdów na letniska i leniwych popołudni w wiklinowych fotelach. […] Za chwilę los wygoni mnie ze słonecznego letniska w groźny świat. (WOP, s. 186)

Susan Sontag zauważa, że „fotografie nie są prostym narzędziem pamięci, lecz jej fundamentem, a bywa że zastępują pamięć". Ich znaczenie polega na tym, że „przywołują materię i istotę rzeczy"[13], w związku z czym umożliwiają wyłonienie się przeszłości w bardziej namacalnym kształcie niż w przypadku sięgania po – choćby najrozleglejsze i najbardziej precyzyjne, ale tylko – skojarzenia, na których opiera się strategia proustowskiego realizmu: „Zdjęcia nie ułatwiają natychmiastowego dostępu do rzeczywistości, ale do jej obrazu. […] ich potęga ma swoje źródła w tym, że stanowią one materialne przedmioty same w sobie, że są bogatymi w informacje złożami pozostawionymi przez to, co utrwaliły, że stanowią mocny środek oszukiwania rzeczywistości – zamieniania jej w cień"[14]. Wraz ze strzępami wspomnień, urywkami opowieści, ocalałymi pamiątkami rodzinnymi, a nawet zwykłymi domowymi sprzętami fotografie tworzą zręby minionego świata, zostawiając zarazem przestrzeń, którą można łatwo wypełnić dowolną treścią, dopowiedzieć ją sobie, a zatem w y k r e o w a ć: „Poprzez fotografie każda rodzina stwarza kronikę pisaną portretami – przenośną walizeczkę obrazków, które zaświadczają o wspólnym życiu"[15].

Świat znany ze wspomnień, czy raczej migawek pamięci, opowieści krewnych i znajomych, fotografii, pamiątek rodzinnych, jest w dużej mierze światem wy-

---

13 S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 148.

14 Tamże, s. 148, 163.

15 Tamże, s. 10.

obrażonym, wyśnionym, wytęsknionym i – na podstawie owych tęsknot, snów oraz wyobrażeń – z(re)konstruowanym. Oznacza to, że narratorki-bohaterki (auto)biografii mogą go urządzać w dowolny sposób, czerpiąc tak z wymienionych źródeł, jak i własnej wyobraźni, która jednak nie jest kształtowana w społecznej, ekonomicznej i kulturowej próżni. Przywołane we wspomnieniach obrazki zarówno domu rodzinnego, jak i otaczającej rzeczywistości wskazują na *habitus*[16] autorek-narratorek-bohaterek: odzwierciedlają ich pochodzenie społeczne, status materialny, wykształcenie.

W większości przypadków są to obrazki idylliczne, unaoczniające rodzinne szczęście, dostatek, patriotyzm, zaangażowanie w krzewienie kultury polskiej (nawet jeśli rodzina miała korzenie żydowskie) i właściwy inteligencji o rodowodzie mieszczańskim bądź arystokratycznym gust, smak, czyli wszystko to, co decyduje o klasowej i kulturowej dystynkcji. Na tle szaroburej rzeczywistości PRL-u, a później pstrokatej, jarmarcznej, krzykliwej rzeczywistości III RP, świat przedwojenny wydaje się elegancki, subtelny, a zarazem kruchy – tak łatwo został zdmuchnięty przez podmuch Historii:

> […] wyrastałam w domu, w którym każdy sprzęt, każdy drobiazg miał własną historię. […] I właśnie tak zapamiętałam swój dziecinny świat. Jako rodzaj dzieła sztuki tworzonego każdego dnia w wielkim trudzie umysłu i rąk, ale z głębokiej potrzeby serca. (P, s. 25)

To świat pięknych, bogato urządzonych, przestronnych mieszkań w kamienicach; starych domów z tradycjami; gustownych, kosztownych sprzętów, dzieł sztuki, książek; podróży do kurortów; wakacji na wsi; wizyt w teatrze, operze, kawiarni; niedzielnych spacerów i obiadów w rodzinnym gronie. To świat przedsiębiorców (Olczak-Ronikier, Wachowicz-Makowska, Kuryluk, Rottenberg), posiadaczy ziemskich (Szatkowska), ale też artystów, pisarzy, animatorów kultury i nauki (Kuryluk, Szatkowska, Olczak-Ronikier) – zamożnego mieszczaństwa/arystokracji oraz ludzi wolnych zawodów, spośród których rekrutowały się elity społeczne, ekonomiczne i intelektualne Drugiej Rzeczpospolitej, a w niektórych przypadkach także PRL-u (ojciec Ewy Kuryluk był przedwojennym lewicowym intelektualistą, który zrobił karierę po wojnie). To także świat, w którym na porządku dziennym było posiadanie służby przez ludzi zamożnych i dyktat tych ostatnich w kwestii tego, co wypada w sferze prywatnej i publicznej:

> W domu była oczywiście służba do pomocy […]. (WOP, s. 23)

> Jeśli nawet byli [robotnicy – przyp. A.M.] czasem większością, szybko przyjęli obyczaje przedwojennych bywalców teatralnych. […] Bywanie w teatrze, pójście do teatru stało się wydarzeniem niezwyczajnym, małym świętem. Wymagało starannego ubrania i elegantszego od codziennego zachowania. […] Najważniejsze było poczucie, że teatr – jak kościół – jest miejscem sacrum. (P, s. 106)

16 P. Bourdieu *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzenia*, przeł. P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2006.

Mary Margaret Steedly zauważa, że „zapis historycznego doświadczenia – w nazwiskach, pomnikach, genealogiach; w zbiorowej fantazji i powtarzanych codziennie rytuałach społecznego życia; w prawie, własności i pragnieniu; w historiach wydychanych z powietrzem wspólnie dzielonego miejsca i czasu – jest ruchem, w efekcie którego produkowana jest podmiotowość”[17]. Z omawianych (auto)biografii wyziera podmiotowość kobiet z klasy średniej, intelektualistek, patriotek, ale też tradycjonalistek w postrzeganiu ról płciowych i relacji między płciami. Świat, za którym tęsknią i który jest dla nich jedynym punktem odniesienia, to przedwojenny świat elit: pełen elegancji, wysmakowany, gustowny, subtelny. W zderzeniu z rzeczywistością PRL-u – szarą, ponurą, pospolitą – to prawdziwy „złoty wiek”, „Arkadia”, „raj”: utracony na skutek zawirowań Historii, a dziś przywrócony za sprawą nostalgicznej wizji „powrotu do domu”.

Siła nostalgii

Stuart Tannock zauważa, że ideologiczna funkcja nostalgii, operującej sprawnie takimi figurami retorycznymi, jak „złoty wiek”, „schyłek”, „upadek”, „powrót do domu”, polega na tym, że kreśli ona wizję przeszłości jako „uniwersalnie dobrej”, „idealnej”, wyczyszczonej ze wszystkiego, co mogłoby stanowić rysę na jej nieskazitelnym kształcie i formie, a więc wszelkich różnic klasowych, rasowych, etnicznych, płciowych, religijnych i powstałych na ich bazie nierówności społecznych, politycznych, kulturowych[18]. Jednocześnie, za sprawą figury „powrotu do początku”, nostalgia przynosi obietnicę realizacji marzenia o odtworzeniu struktury „raju”, który „grzesząc”, utraciliśmy. Ostatecznym celem nie jest jednak dosłowny „powrót do przeszłości”, ale odtworzenie jej w takiej formie, która dostarczałaby legitymacji współczesnemu porządkowi społeczno-ekonomicznemu. Tym samym wszystko, co zaburza wspomnienie (czy raczej wyobrażenie) rajskiej przeszłości, co nie mieści się w definicji pożądanego wzorca tożsamości, którego internalizacja ma gwarantować „przywrócenie Arkadii”, ulega przemilczeniu, wymazaniu, zepchnięciu w sferę zbiorowej niepamięci.

---

17 M.M. Steedly *Hanging without a Rope: Narrative Experience in Colonial and Postcolonial Karoland*, Princeton, NJ, 1993, s. 22.

18 S. Tannock *Nostalgia Critique*, s. 453–464. Tannock powołuje się przy tym na rozpoznania Raymonda Williamsa, który, analizując nostalgiczną „strukturę odczuwania”, wskazywał na zależność między prywatnym/społecznym doświadczeniem tęsknoty za danym miejscem i/lub czasem a praktykami retorycznymi/strategiami narracyjnymi służącymi do wyrażania tego doświadczenia, wpisanymi w określony porządek społeczny, kulturowy, polityczny: „Nostalgia, można powiedzieć, jest uniwersalna i trwała; tylko nostalgie innych ludzi obrażają. Wspomnienie dzieciństwa przemawia z taką samą siłą perswazji. Ale znów ciągły powrót do historii okazuje się, po chwili refleksji, bardziej skomplikowany: Stara Anglia, osada, wiejskie cnoty – wszystko to w rzeczywistości znaczy co innego w różnych czasach”. R. Williams *The Country and the City*, Oxford University Press, New York 1973, s. 12.

W Polsce „zbiorową amnezją" objęte są przede wszystkim podziały klasowe i socjalizm jako ideologia promująca sprawiedliwość społeczną, ograniczenie własności prywatnej i odrzucenie idei kapitalistycznego wolnego rynku, a w jego odłamie komunistycznym – stworzenie społeczeństwa bezklasowego. Stąd w omawianych (auto)biografiach kategoria klasy, podziałów klasowych, nierówności ekonomicznych pojawia się rzadko, podobnie jak wątek aktywności w przedwojennym ruchu socjalistycznym. PRL jest zaś w całości przemilczany bądź niemal zupełnie zdemonizowany.

Spośród wszystkich moich autorek tylko Ewa Kuryluk zwraca uwagę na problem rozwarstwienia klasowego w Polsce przed- i powojennej. Wątek klasowy pojawia się tu jako element opowieści o konfliktach rodzinnych między egalitarnym ojcem, lewicowym dziennikarzem, a później urzędnikiem państwowym, a elitarną matką, wywodzącą się z zamożnej rodziny żydowskiej. Koncentrując się na tragedii Żydów narratorka *Frascati* nie przemilcza form wykluczenia społecznego innych niż ta na bazie pochodzenia etnicznego (np. klasowych). Wyznaje, że w dzieciństwie postrzegała pomoce domowe przez pryzmat „masy": zdepersonalizowanej, pojawiającej się i znikającej, ale zawsze obecnej (jak przedmioty codziennego użytku). Matka dbała, by „ludzie na poziomie" mieli służbę i by ta służba znała swoje miejsce. Ojciec z kolei walczył o zniesienie stosunków feudalnych we własnym domu: „Póki mama przebywała w sanatorium, «miłe panie» spały na kanapie w jej pokoju i jadły z nami w stołowym. Po powrocie mamy, która na «miłe panie» mówiła «pomoc domowa», «gosposia» lub «służąca», przeprowadzały się do służbówki, podawały do stołu, a same jadły w kuchni. Wybuchały też awantury o «służbę», traktowaną przez Łapkę [ojca narratorki – przyp. A.M.] jak «jaśniepaństwo»" (F, s. 132).

Kuryluk jako jedyna z moich autorek nie potępia jednoznacznie PRL-u. Owszem, i w jej wspomnieniach pojawia się rozczarowanie hipokryzją władz i dysfunkcją systemu, który obiecywał społeczną równość, a wychował własne elity, który promował ideę pokoju i empatii, a wydał owoce w postaci znieczulicy i apatii. Z drugiej strony pisarka pokazuje, że dla niektórych ludzi, w tym jej ojca i jego przyjaciół, socjalizm, a nawet komunizm był projektem ideowym, który, choć nie w pełni zrealizowany, warto cenić i szanować za jego etos wrażliwości na ludzką krzywdę i walki z wykluczeniem społecznym[19].

Stanowisko Kuryluk jest w kwestii socjalizmu – tak przed wojną, jak i w PRL-u – odosobnione. W większości analizowanych przeze mnie tekstów (auto)biograficz-

[19] Wspomnienia Kuryluk także wpisują się w nurt nostalgiczny, chociaż innego rodzaju niż historie pozostałych autorek. W centrum jej opowieści znajduje się postać ojca – ideowego komunisty – opromieniająca epokę „realnego socjalizmu". W autobiografii pisarki dzieciństwo przypadające na okres wczesnego PRL-u podlega mitologizacji, która rozciąga się na rzeczywistość społeczno-polityczną. PRL oglądany oczami dziecka jawi się jako Arkadia, na której cieniem kładzie się jednak choroba matki i wczesna utrata ojca. Jego śmierć zapoczątkowuje rozpad „projektu PRL", echa rozczarowania którym pojawiają się we *Frascati*.

nych socjalizm, komunizm i PRL, między którymi nierzadko stawia się tu znak równości, oceniane są negatywnie jako „czas represji" (BD, s. 347), „czerwona zaraza" (P, s. 127), „diabelska siła" (WOP, s. 343). W retorycznej strukturze nostalgii PRL odpowiada figurze upadku; jest złem, które przyszło z zewnątrz i doprowadziło do rozpadu idealnego świata znanego sprzed wojny: świata, w którym wielopokoleniowe inteligenckie rodziny poświęcały się pielęgnowaniu polskiej kultury, krzewieniu tradycyjnych wartości. PRL obarcza się odpowiedzialnością za atomizację społeczeństwa, kryzys instytucji rodziny, upadek wartości moralnych, czyli to, co w zrekonstruowanej formie ma się stać fundamentem tożsamości jednostek i zbiorowości. „Odpominanie"[20] PRL-u jawi się zatem jako warunek powrotu do stanu sprzed upadku i obietnica zaspokojenia indywidualnych i zbiorowych pragnień: uspójnienia biografii, zakorzenienia, ciągłości tradycji:

> Dwie diabelskie siły sprzysięgły się, żeby nas unicestwić. […] Ludzie wykorzenieni, ogołoceni z pamięci, przywiązań, wartości przekazanych przez poprzednie pokolenia nie wiedzą, po co żyją, i nie mają nic do przekazania własnym dzieciom. Szczęście, że przeżyliśmy te wszystkie zagrożenia, że odnaleźliśmy siebie nawzajem i naszą wspólną przeszłość, która pozwoli nam lepiej zrozumieć, kim jesteśmy i dokąd zmierzamy. (WOP, s. 343)

Obiecując powrót do raju, analizowane teksty obiecują jednak powrót do określonego miejsca w raju – utkanego z fantazji, marzeń, tęsknot odzwierciedlających, z jednej strony, *habitus* autorek, a z drugiej – współczesne stosunki władzy. Koncentrując się na rodzinie, promują określony jej kształt (tradycyjna, patriotyczna, inteligencka); pomijają jednak milczeniem feudalne relacje władzy, które legły u jej podstaw. Nierówności społeczne, przemoc, wyzysk, stanowiące odśrodkowy czynnik rozpadu Arkadii, znikają z tych opowieści: ideologiczna funkcja nostalgii polega na kreowaniu obrazu szczęśliwej przeszłości roztrzaskanego przez zło, które przychodzi z zewnątrz i które wystarczy pokonać, by powrót do raju stał się faktem. Wiodąc nas do „ogrodu pamięci", nostalgia odwraca naszą uwagę od istniejących nierówności i neutralizuje bunt przeciwko tradycyjnemu porządkowi społecznemu z wpisanymi weń stosunkami władzy. W ten sposób najpełniej włącza się w reprodukowanie *status quo*[21].

---

20 P. Ricoeur *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2007, s. 107.

21 Odwołując się do Nietzschego, Fredric Jameson zwraca uwagę, że nostalgia dostarcza nam pewności, że „tak naprawdę istnieje tylko teraźniejszość i zawsze jest ona «nasza»". Siła nostalgii polega na tym, że rozpędza ona lęki, które wywołuje w nas przyszłość, ale też – w istocie! – przeszłość: „lęk przed proletaryzacją, przed upadkiem z drabiny społecznej oraz utratą wygód i przywilejów, o których skłonni jesteśmy myśleć w kategoriach przestrzennych: prywatności, pustych pokojów, ciszy, izolacji od innych ludzi, ochrony przed tłumem i obcymi ciałami". Paradoksalnie więc retoryka nostalgii służy utwierdzeniu nas w przekonaniu, że żyjemy w „najlepszym z możliwych światów". F. Jameson *Nostalgia za teraźniejszością*, w: tegoż, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011, s. 292.

Historie kobiet – kobiety w historii

Omawiane (auto)biografie kobiet zbliża gatunkowa hybrydyczność, która – jak sugerują niektóre badaczki – miałaby być cechą pisarstwa kobiet w ogóle[22]. Charakterystyczne dla analizowanych utworów jest łączenie elementów „klasycznej" autobiografii, pamiętnika czy dziennika, a więc tych form, w których „ja" mówiące w tekście jest silnie wyeksponowane, pierwszoplanowe, dominujące, z elementami sagi rodzinnej, kroniki, albumu, biografii, w których „ja" mówiące jest w tekście wycofane, ściszone, nakierowane raczej na przedmiot opisu niż na ogląd siebie. Najczęstszy jest wszakże schemat, w którym osoba narratorki z jej emocjami, autorefleksją, analizą stanów wewnętrznych usuwa się w cień, równolegle wydobywając z niego innych bohaterów i inne bohaterki opowieści. Indywidualistyczne „ja" ustępuje zatem w omawianych utworach miejsca „ja" relacyjnemu, zapośredniczonemu przez kontakty z innymi, które nadają mu spójność i ciągłość płynącą nie z samej opowieści, ale z opowieści, dla której „ja" jest swoistym „pasem transmisyjnym": „ja" nie tyle mówi, ile umożliwia mówienie innym – wspólnocie rodzinnej, sąsiedzkiej.

Susan Stanford Friedman zwraca uwagę, że wczesne feministyczne badania nad kobiecymi (auto)biografiami krytykowały „ja" relacyjne jako „produkt" tradycyjnej socjalizacji kobiet do ról rodzinnych, domowych, prywatnych, oczekując, by kobiece „ja" mówiące w tekście relacjonowało historię własnego rozwoju: od etapu relacyjnego po indywidualistyczny. Zdaniem Friedman, takie myślenie to pułapka: model indywidualistyczny jest męski i zachodni – nie uwzględnia doświadczeń innych kultur, uwarunkowań historycznych, geograficznych: „Indywidualistyczne paradygmaty «ja» ignorują rolę tożsamości kolektywnych i relacyjnych w procesie indywiduacji kobiet i mniejszości. […] Modele promujące indywidualizm przeoczają znaczenie kulturowo narzucanej kobietom i mniejszościom grupowej tożsamości, a także różnice w socjalizacji mające wpływ na konstruowanie męskiej i kobiecej tożsamości płciowej (*gender identity*)"[23]. Konieczne jest więc, zdaniem Friedman, otwarcie się feministycznych badań nad kobiecą autobiografią na specyfikę konstruowania kobiecej (relacyjnej) podmiotowości w procesie socjalizacji, ale też szerzej: konieczność uwzględniania specyfiki (etnicznej, naro-

---

22 Por. E. Kraskowska *O tak zwanej „kobiecości" jako konwencji literackiej*, w: *Krytyka feministyczna – siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2000, s. 200-212.

23 S. Stanford Friedman *Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice*, w: *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, ed. S. Smith, J. Watson, University of Wisconsin Press, Madison 1998, s. 72. Pisze o tym także psycholożka Ellyn Kaschack: „Koncepcja indywidualnej tożsamości jest bezpośrednim odbiciem maskulinistycznej tendencji do usuwania w cień kontekstu oraz więzi między ludźmi i wszystkim, co żyje. […] ten szczególny typ tożsamości, ceniony w naszej kulturze i wpajany dzieciom, uznaje się za uniwersalnie pożądany". E. Kaschack *Nowa psychologia kobiety: podejście feministyczne*, przeł. J. Węgrodzka, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1996, s. 139.

dowej, klasowej, wiekowej) grupy, w obrębie której konstruowane jest kobiece doświadczenie. Jeśli bowiem ważnym elementem opowieści o konstytuowaniu się „ja" kobiety jest rodzina[24], to warto także zapytać o rolę rodziny w obrębie określonej wspólnoty etnicznej/narodowej, o jej wewnętrzną strukturę i organizację, a także o to, jak rodzina odzwierciedla i reprodukuje społeczne relacje władzy.

W polskim społeczeństwie, w którym rodzina od XIX wieku odgrywa ważną rolę kulturo- i historiotwórczą – strażniczki pamięci i kultywatorki zwyczajów, wartości – umieszczenie jej w centrum kobiecej opowieści nie tylko eksponuje relacyjny charakter kobiecego podmiotu, ale pełni też funkcję polityczną. Jak pisze bowiem Antoinette Burton: „Inaczej niż pamiętnik czy powieść, historia rodziny jest upamiętniającą praktyką, która tworzy specyficzny rodzaj archiwum. Tutaj (od)budowane środowisko pełni specyficzną funkcję ideologiczną: zasiedla wnętrza dzieciństwa, a przez to daje świadectwo historycznej – i narodowej oraz politycznej – świadomości"[25].

Rodzina, jako przynależąca do tego, co prywatne, jest królestwem kobiet. Jednocześnie jako przestrzeń, w której tożsamość zbiorowości (re)produkowana jest na kanwie jej pamięci o przeszłości, nie pozostaje wolna od władzy dyskursu dominującego – patriarchalnego, nacjonalistycznego. Umieszczając rodzinę w centrum swej opowieści, kobiety, z jednej strony, znikają, rozpuszczają się w niej, pełniąc rolę służebną nie tylko wobec niej samej, ale i wspólnoty, która (re)konstruuje się w oparciu o to i wokół tego, co rodzinne. Z drugiej jednak strony, odwoływanie się do rodziny, dzielenie się wspomnieniami o niej, odtwarzanie jej genealogii, poszukiwanie zagubionych śladów – wszystko to daje kobietom poczucie siły i władzy nad pamięcią, strażniczkami której się stały. A ponieważ na skutek zawirowań Historii głowami rodzin w Polsce były często kobiety (mężczyźni bądź zginęli, bądź zaginęli), opowieść o rodzinie staje się w istocie opowieścią o jej kobiecej linii, rekonstrukcja której mogłaby pomóc w „zbliżeniu do siebie kobiecych losów, stworzeniu kobietom przestrzeni kulturowego i egzystencjalnego porozumienia"[26].

Stąd pytanie, na które usiłuję znaleźć odpowiedź: do jakiego stopnia (auto)biografie kobiet składają się na monolit, pomnik, „miejsce pamięci", narodowej historii, a do jakiego są w stanie ów monument obalić, a przynajmniej zachwiać, tworząc szczeliny, z których wyłaniają się ślady kobiecego doświadczenia i tradycji, wyznaczające ciągłość ich przeżyć egzystencjalnych i literackich?

---

24 Inga Iwasiów zauważa, że saga rodzinna jest odpowiedzią kobiet na uniwersalny, a *de facto* męski model autobiografii. Por. I. Iwasiów *Kobieca saga i potrzeba genealogii*, w: tejże *Gender dla średnio zaawansowanych. Wykłady szczecińskie*, W.A.B., Warszawa 2004, s. 136-162.

25 A. Burton, *Dwelling in the Archive. Women Writing House, Home and History in Late Colonial India*, Oxford University Presss, New York 2003, s. 32.

26 A. Galant *Autobiografia i płeć*, w: *Gender w weekend*, red. A. Zawiszewska, Wydawnictwo Feminoteka, Warszawa 2006, s. 268.

Punktem wyjścia dla opowiadanych przez moje autorki historii jest stan pełni: rodzinnego szczęścia, harmonii, dostatku. Wszystkie one pochodzą z wielopokoleniowych rodzin, na czele których od wieków stali mężczyźni. To oni zarabiali na utrzymanie swoich żon, córek i sióstr, prowadząc interesy, parając się pracą intelektualną bądź polityką. Kobiety z tych rodzin zajmowały się domem i wspierały mężczyzn w ich pracy, pasjach, dążeniach. Ze wspomnień córek i wnuczek, posiłkowanych rodzinnymi opowieściami i fotografiami, wyłania się obraz tradycyjnej, patriarchalnej rodziny, w której kobietom i mężczyznom przypadły w udziale określone obowiązki i przywileje[27]. Tak rozumiana rodzina – na skutek wojny, a później przekształceń struktury społecznej w PRL-u – rozpadła się: wielu mężczyzn zginęło, niektórzy zaginęli, a zatem obowiązek przetrwania i utrzymania tych, którzy przeżyli, spoczął na kobietach[28]. Stąd w opowieściach moich bohaterek wyczuwalna jest nuta nostalgii za tradycyjną rodziną, której kres wpisany został w koniec całej przedwojennej epoki.

Pogłębiona lektura omawianych (auto)biografii pozwala jednak dostrzec, że opowieść o idealnej patriarchalnej rodzinie pełna jest rys i pęknięć, odsłaniających silne emocje, namiętności, gniew, pragnienie – przede wszystkim kobiet, dla których tradycyjna rodzina okazywała się często złotą klatką, więzieniem, którego kraty ukuto z konwenansów społecznych, rytuałów. Zeskrobanie zaprawy z tego pomnika pozwala wydobyć na wierzch kobiecy bunt i marzenia o wolności.

Z opowieści moich bohaterek wynika, że wiele z nich wywodzi się z rodzin zawiązanych na kanwie mezaliansu społecznego, będącego zarazem odwróconą wersją historii o Kopciuszku i księciu. Jeśli bowiem ich matki należały do uprzywilejowanych warstw społeczeństwa, to ojcowie dopiero mozolnie wspinali się po szczeblach społecznej drabiny. Na przykład matka Anny Szatkowskiej, Zofia Szczucka, pochodziła ze słynnej rodziny Kossaków, a kiedy poznała swego drugiego męża, ojca Anny, była uznaną pisarką. Matka Ewy Kuryluk, pochodząca z zamożnej żydowskiej rodziny, poślubiła niewątpliwie gorzej od niej sytuowanego Polaka, zaś matka Andy Rottenberg była Rosjanką, co w pierwszych latach powojennych przekładało się na jej (do pewnego stopnia) uprzywilejowaną pozycję w Polsce (ojciec był polskim Żydem, pochodzącym z niezbyt zamożnej, raczej ortodoksyjnej rodziny).

Uprzywilejowana pozycja społeczna rodzin nie pozostawała bez wpływu na pozycję kobiet. Były one gruntownie wykształcone, znały języki obce, sporo podróżowały, niektóre, jak babka Joanny Olczak-Ronikier, pracowały przed wojną, chociaż podkreślić należy, że tak w społeczności polskiej, jak i żydowskiej miarą

---

27 Por. J.-L. Flandrin *Historia rodziny*, przeł. A. Kuryś, Volumen, Warszawa 1998.

28 Por. M. Fidelis *Czy „nowy matriarchat"? Kobiety bez mężczyzn w Polsce po II wojnie światowej*, w: *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, t. 9, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2006, s. 421-436.

statusu ekonomicznego rodziny było „próżniactwo" kobiet[29]. Stąd piękne i wyedukowane panny pełniły często rolę wizytówek zamożnych rodzin, klasycznego „towaru na rynku", o którym Luce Irigaray pisała, że służy pomnażaniu (męskich) dóbr[30]. Dla większości z tych kobiet – babek i matek moich bohaterek – małżeństwo oznaczało kres marzeń o realizacji własnych pragnień i całkowite przekierowanie ambicji na życie domowe.

W wielu rodzinach żydowskich rolę żony i matki uzupełniała rola „menedżerki" domowego przedsiębiorstwa, za które uchodziło, z jednej strony, samo gospodarstwo domowe (kierowanie kuchnią, zarządzanie służbą, troska o edukację dzieci), a z drugiej – rodzinna firma, którą kobiety prowadziły w zastępstwie mężczyzn[31]. To przypadek rodziny Joanny Olczak-Ronikier, gdzie wszystkie decyzje dotyczące inwestycji i finansów podejmowały kobiety, podczas gdy mężczyźni zajmowali się działalnością naukową bądź polityczną. Charakteryzując różne postaci kobiet ze swojej rodziny, Olczak-Ronikier znajduje dla nich takie oto określenia: zaradność, przedsiębiorczość, obrotność, determinacja (WOP, s. 23). Z kolei mężczyzn nazywa „niezaradnymi życiowo", „wrażliwymi intelektualistami", goniącymi za wielkimi ideami (s. 24). Dość tradycyjnie kobiety odpowiadały tu za sprawy codzienne, przyziemne – ciała, materii, podczas gdy mężczyźni okazywali się „stworzeni" do celów wyższych – ducha, intelektu. Kobiety były „kapłankami domowego ogniska", „filarami domu". Z kolei mężczyźni byli w domu gośćmi, przechodniami, którzy pojawiali się i znikali, co wyraźnie frustruje narratorkę: oto okazuje się, że kobieca umiejętność „stworzenia mężczyźnie domu" nie wystarcza, by mężczyznę w domu zatrzymać. Widoczną dumę z faktu bycia otoczoną wspaniałymi, silnymi kobietami, które sprawnie zarządzają „domowym państewkiem", zakłóca w opowieści Olczak-Ronikier uwewnętrznione społeczne oczekiwanie, by rodziną kierowali mężczyźni: dziadek, ojciec, bracia. Bez „męskiej ręki" za sterami rodziny staje się ona wybrakowana, niepełna, gorsza: „[…] mój dom rodzinny był domem okaleczonym, pozbawionym elementu męskiego, opanowanym przez kobiety […]" (s. 210).

Męska władza sankcjonuje poświęcenie kobiet, nadaje mu sens. Nieobecność mężczyzn (jak u Olczak-Ronikier, której pradziadek zmarł przedwcześnie, dziadek popełnił samobójstwo, zaś ojciec rozwiódł się z matką wkrótce po ślubie) bądź obecność słabych mężczyzn (jak u Rottenberg, której ociec był chory, słaby, od

---

29 Por. T. Veblen *Teoria klasy próżniaczej*, przeł. J. Frentzel-Zagórska, Muza, Warszawa 2008.

30 Por. L. Irigaray *Rynek kobiet*, przeł. A. Araszkiewicz, „Przegląd Filozoficzno-Literacki" 2003 nr 1 (3), s. 15-30.

31 Por. B. Umińska *Specyfika żydowskiego patriarchatu*, w: tejże *Postać z cieniem. Portrety Żydówek w polskiej literaturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 47-64; K. Czerwonogóra *O doświadczeniach polskich Żydówek*, w: *Gender: kobieta w kulturze i społeczeństwie*, red. B. Kowalska, K. Zielińska, B. Koschalka, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2009, s. 35-54.

pewnego momentu całkowicie zdany na żonę i córkę) u boku silnych, pewnych siebie kobiet jawi się jako przestroga przed zamachem na tradycyjne role płciowe, których odwrócenie prowadzi do kryzysu rodziny. Narzucone przez kulturę, a następnie uwewnętrznione przekonanie o zdrowym, a więc patriarchalnym modelu rodziny przyczynia się do obudzenia poczucia winy w tych kobietach, które wychowały się w innej (niemodelowej) rodzinie i w związku z tym przywykły do innego typu relacji międzyludzkich niż obowiązujące w tradycyjnym domu. Schwytane w pułapkę społecznych oczekiwań, odbiegających często od tego, co wyniosły z własnego domu, miotają się między obwinianiem siebie a obwinianiem innych: państwa, rodziców, kolejnych partnerów, dzieci. Nieszczęśliwe w relacjach z mężczyznami i kobietami, rodzicami i dziećmi tęsknią za ideałem – fantazmatem rodziny, której nie poznały, a o której pamięć noszą w sobie.

Taka sytuacja staje się udziałem Andy Rottenberg, w której rodzinie kobiety żyły dłużej niż mężczyźni – ofiary wojny, zsyłek, więzień; były też silniejsze psychicznie, bardziej wytrzymałe, zaradne życiowo. Matka, Rosjanka, przetrwała oblężenie Stalingradu, czym dowiodła hartu ducha i woli życia; z mężem, polskim Żydem, zdecydowała się wyjechać do Polski, porzucając rodzinne strony i bliskich, czym z kolei potwierdziła pragnienie przygody, zmian. Charakteryzując swą niezależną i dzielną matkę, narratorka miota się między podziwem dla jej witalności, niezłomności, a lękiem przed jej siłą, która miażdży wszystko na swej drodze. Pragnie być podobna do matki, a zarazem boi się tego podobieństwa, ucieka przed nim: „Nasze matki. Dobre i mądre, odważne i silne, twardniejące u boku słabych mężczyzn. Kształtowane przez wojnę, tułaczkę, głód i niespełnione marzenia i kształtujące nas na swoje podobieństwo" (PB, s. 298).

Podziw dla matki i lęk przed nią splatają się ciasno z ambiwalentnym stosunkiem narratorki *Proszę bardzo* do ojca – polskiego Żyda, który w czasie wojny stracił najbliższą rodzinę, a na skutek małżeństwa z dynamiczną Rosjanką to, co mu zostało, czyli wyrazistą osobowość. Na tle bujnej i barwnej postaci żony ojciec narratorki wydaje się nijaki, nudny. Córka zapamięta jego romanse, wyjazdy do sanatorium i skłonności do hazardu – symboliczne i realne ucieczki od niezbyt udanego życia. Zapamięta również – przez kontrast z rozłożystym ciałem matczynym – kurczące się i schorowane ciało ojca, które w dzieciństwie z jednej strony wywoływało w niej współczucie, a z drugiej pogardę. Słaby, chory ojciec nie stanowił dla córki żadnego wzorca, autorytetu, a wprost przeciwnie – był anty-wzorem tradycyjnie pojętej męskości: nie można było na nim polegać, nie dawał oparcia: „Konieczność zajmowania się ojcem, sprawiania mu przyjemności i ukrywania przed nim zmartwień ukształtowała we mnie trwałą niechęć do chorych mężczyzn. To, że jestem niedobrą Samarytanką, uświadomiłam sobie dopiero jako osoba dojrzała, kiedy okazało się, że słabość i choroba moich partnerów wywoływały we mnie najpierw zniecierpliwienie, a potem cichą pogardę" (PB, s. 348).

Choć niewypowiedziane wprost – a najczęściej przemycane między wierszami – wyczuwalne jest w (auto)biografiach kobiet silne napięcie, niepokój wyrastający z konieczności samookreślenia, zdefiniowania własnej tożsamości płciowej, sek-

sualnej, narodowej, etnicznej: twarda tożsamość daje poczucie zakorzenienia, przynależności, ale też grozi determinizmem, przynosi ryzyko zamknięcia w ciasnej definicji. Szczególnie „kobiecość" nastręcza wiele problemów, o których się jednak nie mówi, skoro panuje milczące założenie, że „kobietą się jest", nie zaś „staje" – całkiem inaczej niż w *Drugiej płci* (1949) pisała Simone de Beauvoir[32]. To milczenie o „uwikłaniu w płeć" jest w omawianych (auto)biografiach znaczące, nabrzmiałe. Wątpliwość odnośnie tego, co znaczy być kobietą, Polką, polską Żydówką, Polką o korzeniach żydowskich, rosyjskich, niemieckich itd., ale też tego, co się z ową kobiecością wiąże – jakie obowiązki i jakie prawa – wibruje pod tkanką tekstu i tylko czasem wyziera ze szczelin, pęknięć, które rodzą się w kobiecym tekście.

Wątpliwość ta wpisuje się w dylemat głębszy, którego istota zamyka się w pytaniu: jak pogodzić wyobrażenia o tradycyjnej rodzinie – pewien fantazmat rodziny, silnie zakorzeniony w kulturze polskiej – z rzeczywistością społeczną, która wymusza przeobrażenia takiego modelu rodziny, otwierając tym samym przestrzeń dla innych konfiguracji relacji międzyludzkich[33]?

W Polsce tęsknota za tradycyjną, patriarchalną, wielopokoleniową rodziną wpisuje się w nostalgiczną opowieść o przeszłości – przedwojennej, a nawet przedzaborowej, a zatem wolnej i niepodległej, zasadzonej na rodzimych (nienarzuconych) wartościach, zwyczajach, kulturze. W tej opowieści tradycyjna rodzina z wyraźnie określonymi rolami kobiet i mężczyzn jawi się jako fundament, na którym wznosi się jasna i pewna tożsamość polska, katolicka, heteroseksualna (a nawet jeśli z domieszką innej etniczności, to tradycyjnie postrzegającej kwestie płci, seksualności, stosunku do ciała), zaś wszystko, co złe – zachwiane relacje między płciami, rozbudzone pragnienia seksualne, kryzys rodziny – jako efekt działania sił zewnętrznych, obcego panowania, z nastaniem którego doszło do zakłócenia raz ustalonego porządku i obudzenia wątpliwości odnośnie wzorców męskości/kobiecości, modelu rodziny. Tęsknota za tym, co było – za patriarchalną rodziną, za „prawdziwą" kobiecością czy męskością – wydaje się więc tęsknotą za przeszłością zapośredniczoną przez narodową legendę: zmitologizowaną, zastygłą w bryle pomnika, znieruchomiałą; Rajem sprzed Upadku; przeszłością, w obrazie której tradycyjna rodzina trwa spleciona z ciałem wolnego narodu. Często jest to tęsknota niejako wbrew sobie, na przekór rodzicom, a zwłaszcza matce, wbrew doświadczeniom wyniesionym z własnego domu, obserwacjom otaczającej rzeczywistości. Często ta tęsknota, urzeczywistniona, traci swój urok, zostawiając po sobie gorycz rozczarowania, o czym wspomina Anda Rottenberg: tresowana przez ojca na „panią domu" wbiła się wprawdzie w gorset Matki Polki, ale przypłaciła to wieloletnią depresją.

---

32 Por. S. de Beauvoir *Druga płeć*, przeł. M. Leśniewska, G. Mycielska, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co., Warszawa 2003.

33 Por. Z. Tyszka *Rodzina we współczesnym świecie*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003.

Dociekania

Dominujący w Polsce po 1989 roku dyskurs narodowy, patriarchalny, ale też kapitalistyczny, w którym tradycyjna rodzina z kobietą w roli żony i matki funkcjonuje nie tylko jako symbol witalności narodu, ale też wizytówka jego dostatku, wymaga nieustannego rekonstruowania wzorca idealnego, troskliwego retuszowania go, zacierania rys i pęknięć, które, odsłaniając opresywność ideału bądź ujawniając istnienie innych wzorców, mogłyby zagrozić rozsadzeniem pomnika od wewnątrz. Stąd też owo powszechne w omawianych (auto)biografiach nerwowe przykrawanie własnej historii i historii własnej rodziny do obowiązującego wzorca: sztukowanie, przycinanie, łatanie – często daremne, skoro ślady innego wzorca, innej opowieści wciąż silnie zaznaczają się pod powierzchnią, jakby domagając się ujawnienia, wypowiedzenia, nazwania.

W analizowanych (auto)biografiach na uwagę zasługuje historia kobiety, której narratorka poświęca osobne miejsce, zupełnie jakby ta historia czy raczej jej bohaterka nie dawała piszącej spokoju: uwierała ją, nie pozwalała odwrócić wzroku, zbyć milczeniem. To historia Kamili Horwitz – siostry babki Joanny Olczak-Ronikier, przedwojennej „kobiety wyzwolonej", świetnie wykształconej, jednej z pierwszych kobiet lekarek w Polsce, działaczki ruchu komunistycznego, samotnej matki na długo przed tym, zanim samodzielne macierzyństwo przestało grozić środowiskowym ostracyzmem. Jej historia jest opowieścią o kobiecej mocy, sile, determinacji, upartym zdążaniu w kierunku raz obranego celu, na przekór konwenansom, pod prąd społecznym oczekiwaniom co do konieczności „wypełnienia kobiecej roli". To opowieść emancypacyjna: świadectwo zmagań kobiety z opresją patriarchatu, zagrzebana w zbiorowej kobiecej nie-pamięci, a dziś pieczołowicie odkurzona; jedna z wielu nitek, z których mozolnie tka się historia kobiet. To historia przygodowa, o jakiej dziewczynki czytają, że przydarza się wyłącznie mężczyznom, nic więc dziwnego, że narratorka *W ogrodzie pamięci* relacjonuje ją z zapartym tchem. Ponieważ jednak tak różna jest od tego, co było udziałem jej babki i innych kobiet epoki, wiele wysiłku kosztuje ją ukrywanie podziwu – maskowanie go konwencjonalnym moralizowaniem na temat kobiecych powinności:

> Iść naprzód, nie rozpychając się łokciami i nie tratując nikogo po drodze. Być dumnym ze swoich osiągnięć, nie myląc dumy z pychą. Walczyć z poczuciem niższości, nie wpadając w arogancję. Nie pozwalać, aby gorycz zamieniała się w rozgoryczenie. Dbać o ludzką sympatię bez służalczości i obłudy. Najogólniej rzecz biorąc, budować wewnętrzną zgodę na swój los, nie opuszczając rąk i zachowując godność. Brzmi to wszystko szalenie patetycznie. Ale też traktowano wtedy życie bardzo poważnie. (WOP, s. 52)

Podobnych historii nie znajdziemy wiele, a jeśli już, to będą one rozproszone, nieoczywiste. Warto podjąć wysiłek, by wydobyć je na światło dzienne, warto je gromadzić, gdyż uzupełniają one oficjalną opowieść o przeszłości – opowieść, której nieodłącznym elementem jest tradycyjna rodzina, naturalne różnice płci – o ten wymiar kobiecego doświadczenia, który rozpięty został między pragnieniem a stłumieniem, między opresją a buntem, między konwenansem a wyzwaniem rzuconym społeczeństwu. Zaprawa zeskrobana z pomnika pozwala dotrzeć do cennej

materii: to inna pamięć, inna opowieść, która żywo wibruje pod powierzchnią[34]. Warto ją uchwycić, zanim zastygnie na dobre.

Abstract

Agnieszka MROZIK
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Female archives – pantries of memory. Identity politics in women's (auto)biographies after 1989

The article is devoted to a selection of women's (auto)biographies published in Poland after 2000. The author concentrates on two problems: firstly she proves that female (auto)biography can be included in the identity politics which in Poland is a part of transformation discourse and a reaction towards it. Women assume here the role of the chroniclers of family/national community, but are also the reproducers and guards of the social order. The narrators often disregard the "female experience of history:" womanhood is here transparent and its traces need to be searched in the gaps of the narrative. Secondly, the author shows that women's (auto)biographies are not only a response to identity/memory politics but also a pertinent element of the process of producing the past subordinated to the stakes of contemporaneity. The author also points to recent trends in feminist studies in women's (auto)biographies.

34 Por. M. Bobako *Powrót kobiet do historii – niedokończony projekt?*, Biblioteka Online Think Tanku Feministycznego 2009, http://www.ekologiasztuka.pl/pdf/f0083bobako.pdf, dostęp 25.09.2012.

Stanowiska

Anna NASIŁOWSKA

Manifest Kreatywnych

Podczas zajęć ze studentami Kursu Kreatywnego pisania w dniach 19-20 maja 2012 spisaliśmy nasze wyobrażenia w punktach:

Idee i postulaty Kursu Kreatywnego Pisania przy IBL PAN

1. Jesteśmy za rozwojem platform cyfrowych umożliwiających dostęp do utworów literackich i innych dzieł.
2. Książka powinna żyć dłużej niż towar w hipermarkecie kultury.
3. Potrzebna jest kampania społeczna uświadamiająca wagę praw autorskich.
4. Dzieło jest owocem pracy.
5. Praca powinna być wynagradzana.
6. Praca twórcy jest traktowana jak praca domowa kobiet – niewidoczna. Każdy widzi bałagan, ale nie każdy wie, że porządek nie robi się sam.
7. Interes państwa i społeczeństwa polega na rozwoju twórczości rodzimej.
8. Potrzebne jest zrozumienie dla greckiej *paidei*: idei pracy, twórczości i ciągłego uczenia się, uszlachetniających całe życie.
9. Dzieło powinno wchodzić w jak najszerszy obieg i być przedmiotem poważnej dyskusji.
10. Popieramy festiwale literackie jako okazję spotkań z publicznością i spotkań twórców, umożliwiającą wymianę idei.
11. Prawa autorskie przysługują każdemu.
12. Twórca ma prawo decydować, kto zarządza jego prawami.
13. Nie wolno pozbawiać twórcy wpływu na los dzieła.

14. Jesteśmy za różnorodnością form dostępu do utworów literackich (księgarnie, biblioteki, targi, sprzedaż internetowa).
15. Autor powinien móc zdecydować o skróceniu 70-letniego okresu ochrony praw autorskich po śmierci, przeniesienie jego utworów do domeny publicznej mogłoby się odbywać z chwilą jego śmierci.
16. Teksty podpisane przez autorów wolno cytować z internetu z podaniem źródła i autora, o ile nie jest to użycie komercyjne.
17. W wypadku wykorzystania tekstu w celach komercyjnych trzeba pytać autora o zgodę, a po jej uzyskaniu – podpisać umowę autorską i wypłacić honorarium.
18. Musimy chronić język literacki, tworzywo naszej twórczości i środek porozumiewania się.
19. Demokracja powinna wyzwalać siły twórcze i chronić wolność słowa.
20. Na wszystkich piszących i zabierających głos w przestrzeni publicznej spoczywa odpowiedzialność moralna za głoszone poglądy i propagowane postawy.

A teraz krótki komentarz i postulat 21.

Postulaty powstały jako rezultat dyskusji dwóch grup słuchaczy, prezentowane były na Facebooku i wciąż wywieszone są w oknie czytelni IBL, tak aby każdy z mijających Pałac Staszica mógł je przeczytać. W ten sposób zaistniały one w przestrzeni publicznej – na ulicy i na cyfrowej agorze. Jest to praca zbiorowa, w którą wiele wniosły poszczególne osoby. Idea greckiej paidei czy stwierdzenie o podobieństwie pracy twórczej do domowej pracy kobiet – to twórczy wkład studentów, którzy wypowiedzieli swoją myśl, my, reszta uczestników dyskusji, natychmiast ją podchwyciliśmy, a ja – zapisałam. Nie wiem, czy kiedykolwiek uda się powtórzyć to napięcie, jakie 19 i 20 maja 2012 towarzyszyło zajęciom poświęconym prawu autorskiemu. Wszyscy pamiętali o zamieszaniu wokół ACTA, o masowych ulicznych protestach i wycofaniu się z umowy pospiesznie podpisanej w imieniu Polski przez polskiego ambasadora w Tokio. Ja miałam w świeżej pamięci spotkanie w ZAIKSie 23 kwietnia 2012, które trudno nazwać dyskusją, gdyż były to raczej rozbieżne deklaracje: ze strony Ministra Cyfryzacji o konieczności powołania „nowej klasy kreatywnej", która w nowej sytuacji nie będzie obciążała korzystania z efektów swojej pracy ciężkawym i staroświeckim balastem praw autorskich zarówno ze strony twórców, jak i reprezentujących ich prawników. Michał Komar, przytoczył wtedy 27. artykuł Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka, w którym czytamy: „każdy człowiek ma prawo do swobodnego uczestniczenia w życiu kulturalnym społeczeństwa, do korzystania ze sztuki, do uczestniczenia w postępie nauki i korzystania z jego dobrodziejstw" oraz: „każdy człowiek ma prawo do ochrony moralnych i materialnych korzyści, wynikających z jakiejkolwiek jego działalności naukowej, literackiej lub artystycznej".

Uwzględnienie tej sprawy w Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka jest wyrazem znaczenia wielości wypowiadanych poglądów, swobody w tej dziedzinie i nie-

zależności ludzi zabierających głos dla demokracji. Demokracja bazuje na swobodzie wypowiedzi, wymaga ścierania się stanowisk w trakcie dyskusji, i niezależność ekonomiczna twórców jest tu bardzo istotnym warunkiem funkcjonowania całego systemu. Problemy zaczęły narastać, gdy kultura masowego druku, uporządkowana w końcu XIX wieku, zaczęła tracić dominującą pozycję na rzecz mediów elektronicznych. Idealizmem byłoby twierdzenie, że dzisiejsza demokracja rzeczywiście bazuje na racjonalności i nieskrępowanej wymianie myśli; nader często politycy poprzestają na emocjonalnych gestach, gdyż one najlepiej prezentują się w telewizji.

Wokół twórczości, praw autorskich, dostępności dzieł w Internecie panuje spore zamieszanie. Jedno ze stanowisk, zajmowane przez przeciwników *copyright* a zwolenników *copyleft*, mówi, że dobra intelektualne są jak powietrze, powinny być wspólną wartością, dostępne dla wszystkich w trakcie nieskrępowanej wymiany. To piękna wizja: myśl może w ten sposób krążyć, trafia wprost do wspólnej przestrzeni, na agorę, gdzie może ją podchwycić kolejna osoba. Każdy idealista to poprze. Nie trzeba chodzić do księgarni, ani do biblioteki, wszystko – na kliknięcie myszką. I to już działa, przykładem tego typu inicjatywy jest Wikipedia. Natomiast system dystrybucji książki papierowej pozostaje obciążony licznymi wadami, jest powolny, kosztowny i nieefektywny.

Problemy są poważne i dyskutując na temat przyszłości praw autorskich i pryncypiów, jakimi powinny się kierować nowe regulacje, usiłowaliśmy pogodzić dwie strony: wizję powszechnej dostępności (wszystkiego dla wszystkich) i logikę kapitalizmu, zgodnie z którą twórca jest małym producentem dóbr niematerialnych, a popyt na jego pracę zapewnia mu egzystencję. Wizja, że pisarz rzeczywiście jest małym, niezależnym dostarczycielem wyrobów duchowych jest także idealistyczna i zbyt wąska. Poeta, owszem, może zarobić na swojej twórczości, a nawet się z niej utrzymywać, ale dopiero po otrzymaniu Nagrody Nobla. Zysk nie jest głównym powodem rangi prawa autorskiego, pierwotną sprawą jest to, że ustanawia ono nierozerwalny związek między autorem a dziełem niezależnie od spełnienia jakichkolwiek warunków wstępnych. Dla kwestii praw człowieka ma to znaczenie zasadnicze.

Gdy opublikowałam 20 postulatów na Facebooku, natychmiast pojawił się komentarz pewnego młodego poety, że to bzdura, bo przecież „twórczość polega na nieustannym przetwarzaniu i Shakespeare zrzynał z Plauta". Myślę, że był nieco zaskoczony, gdy zapytałam go, czy w takim razie nie miałby nic przeciwko temu, abym ja, Anna N., przepisywała sobie od niego? Myślę, że jednak by miał. Trudno dyskutować całkiem poważnie na Facebooku, a reakcja młodego poety to modelowy skrót sposobu myślenia świeżo upieczonego absolwenta uniwersytetu, któremu na studiach zaaplikowano teorię intertekstualności i raczono poststrukturalizmem. Uwierzył on, że nie ma autorów, zostali zdetronizowali, umarli. Czyż śmierci autora nie skonstatował Roland Barthes? A czy pojęcie intertekstualności nie pokazuje nam, że każde dzieło to jedynie recykling? Poststrukturalizm sprawił, że humanistyka nie jest sojusznikiem autora w tej dyskusji, ale w takim razie rów-

nież sama humanistyka przypomina węża zjadającego własny ogon. Radykalizm (i prymitywizm) wniosków wyciąganych z różnych Zachodnich nurtów, nie najświeższej daty, ujawnia w istocie kompleksy i brak kulturalnego zakorzenienia.

A więc na koniec – zamiast postulatu 21. – e-mail:

„Wiadomości o mojej śmierci są przesadzone.

Autor".

Abstract

Anna NASIŁOWSKA
The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences (Warszawa)

Manifesto of the creative

The Manifesto of the creative was conceived during the Creative Writing course on May 19th – 20th.

Piotr RYSZTOWSKI

Jak napisać historię grafomanii

Grafomania w ogóle nie jest problemem. Szczególnie, gdy podejmuje się próbę jej sproblematyzowania. Problematyzacja polega na: podaniu definicji lub wyjaśnieniu, czym jest grafomania; na określeniu wyznaczników grafomanii; odpowiedzi na pytanie, po co się grafomanią zajmować. Tę próbę podejmują niektórzy literaturoznawcy, a więc grafomania staje się nawet problemem dyscypliny. Na szczęście próby te są nieliczne i całkowicie marginalne w stosunku do pola badawczego, które ta dyscyplina sobie ustanawia. W związku z tym nie ma tu żadnego problemu, a już tym bardziej nie ma problemu dla dyscypliny.

Na początek więc krótka historia prób problematyzacji grafomanii: jak to robić i jak tego nie robić. Symbolem pierwszego stanowiska niech będzie słowo „metaforyzacja", drugiego – „substancjalność". Najpierw może kilka słów o grafomanie substancjalnym jako niewątpliwie starszym i przejawiającym większą skłonność do problemowego ujęcia.

Nauka o literaturze, gdy patrzy, jeśli już musi, na grafomanię, to dostrzega zasadniczo trzy elementy[1]. Najpierw widzi grafomana – podmiot czynności twórczych, noszący znamię chorego psychicznie, bowiem grafomania to „chorobliwa potrzeba pisania". A więc w pierwszym rzędzie znajduje się to, co można wyczytać z etymologii słowa. Dalej spojrzenie badacza pada na tekst – grafomański jest wytwór, rezultat owego chorobliwego pisania, który znajduje się, jak twierdzi słownik, „poniżej standardów uznanych w danym czasie i środowisku za obowiązują-

1 Za punkt wyjścia niech posłuży definicja grafomanii ze *Słownika terminów literackich*, red. J. Sławiński, ZNiO, Wrocław 2008.

ce”[2]. I wreszcie na trzecim miejscu, tutaj już należy porzucić słownik, można zobaczyć grafomana oczami Milana Kundery, którego uwagi na ten temat zawarte w *Księdze śmiechu i zapomnienia* są jednymi z najczęściej cytowanych we wszelkich refleksjach „grafomanologicznych”. Tutaj grafoman to jednostka społeczna, gdyż dopiero w relacji ze środowiskiem, poprzez opublikowanie zrodzonych w samotności a następnie przelanych na papier namiętności, może się narodzić, tak bardzo pożądane przez grafomana, „ja” autorskie, społeczna funkcja pisarza, bycie pisarzem w oczach innych[3].

A więc można powiedzieć, że grafoman substancjalny wyłania się nawet nie tyle na styku lub w punkcie przecięcia, ile w perspektywie co najmniej jednego elementu tego potrójnego ujęcia: podmiot – tekst – środowisko, czyli albo jako chory psychicznie podmiot autorski, albo twórca niespełniającego standardów tekstu, albo wreszcie autor, którego wybujałe ego pragnie zaistnieć w oczach publiki. A to wszystko przybiera się dodatkowo we wprowadzającą odpowiedni wymiar aksjologiczny i negatywne nacechowanie siatkę pojęć, takich jak insania, narcyzm, autokreacja, niekompetencja, beztalencie, natarczywość, nadproduktywność, liczebność, wtórność i komizm[4].

Jednak cóż z tego, że tak można spojrzeć na grafomana, skoro niemal natychmiast taki jego obraz zaczyna się zamazywać. Przykładowo Grzegorz Giedrys zaznacza, że przecież grafomania tak naprawdę nie jest żadną chorobą psychiczną, a jeśli już traktować ją jako zespół objawów jakiegoś konkretnego zaburzenia, to dają się one powiązać ze zbyt dużą liczbą rzeczywistych chorób i w związku z tym „nie jest prawdopodobne, żeby grafomania istniała w punkcie przecięcia aż tylu zaburzeń psychicznych”[5]. Zresztą z jednej strony przykład takich twórców jak

---

2 Grafomanię z wyłącznie tekstowego punktu widzenia postrzega E. Balcerzan *Grafomania – projekt hasła encyklopedycznego*, „Polonistyka” 2004 nr 8, s. 4: „Grafomania należy do literatury, gdyż tylko o tekstach intencjonalnie literackich, eksponujących – nieraz agresywnie – własną literackość, można powiedzieć, że są grafomańskie”. Dalej: „Tyle jest odmian grafomanii ile jest poetyk historycznych”. „Grafomania jest zjawiskiem stylistycznym. Nie ma grafomańskich fabuł – są grafomańskie style; ten sam ciąg zdarzeniowy może być ocalony w opowieści sprawnej artystycznie i poturbowany w opowieści grafomańskiej”. „Wybrakowanie stylistyczne utworu grafomańskiego sprowadza się do łatwo rozpoznawalnej kolizji między czytelnym, jednoznacznym, jawnie sygnalizowanym w tekście zamierzeniem twórczym a całkowicie sprzeczną z nim realizacją”.

3 Tutaj przykładowo można by jeszcze dodać za D. Śnieżko *Dawni autorzy o grafomanii*, „Przestrzenie Teorii” 2007 nr 8, s. 148 i 149: „grafomania dąży do utrwalenia sygnatury autorskiej”, „ma poświadczyć indywidualność”, jest to „bezkompromisowy gest narzucenia się publiczności” i w tym celu „grafoman chętnie dołoży do publikacji swoich utworów”.

4 Tamże, s. 152-159.

5 G. Giedrys *Choroba na pisanie. Grafomania w ujęciu psychologicznym i psychiatrycznym*, „Polonistyka” 2004 nr 8, s. 7-9. Jeśli chodzi o symptomy, są to: „niekontrolowana

Hörderlin, Nerval, Kleist i inni, z drugiej chociażby psychoanaliza, świadczą dobitnie o tym, że chorobę psychiczną można ulokować u podstaw aktu twórczego uznanego w przeciwieństwie do grafomanii za wartościowy. Co więc pozostaje z grafomana-szaleńca? Jedynie stereotyp, fakt, że „znaczenie psychopatologiczne po prostu zostało grafomanii nadane"[6]. Czyli nie empirycznie weryfikowalny przypadek kliniczny, ale zwykłe słowo, którego znaczenie powstaje poprzez schematyczną, potoczną konotację, znaczenie, które ulega przewartościowaniu w momencie przeniesienia z dziedziny medycznej do praktyki krytycznoliterackiej.

Dalej jako wyznacznik grafomanii wyrazistość zatraca kategoria tekstowa, a dzieje się tak dlatego, że w grę wchodzi także spojrzenie historyczne. Na początku jest tekst niezgodny z konwencją, rozmijający się z obowiązującą poetyką. Z tego może wynikać, jak zauważa np. Edward Balcerzan, że „tyle jest odmian grafomanii, ile poetyk historycznych"[7]. A więc nie ma poetyki grafomanii, lecz jest historycznie zmienna rozbieżność z obowiązującą poetyką. Nie ma stylu grafomańskiego, jest za to płynna relacyjność. Jednak nie to jest najistotniejsze. Najistotniejszy jest pewien właściwie oczywisty fakt, który wyłania się z historycznej perspektywy: „w dziejach literatury zdarzają się mylne zaszeregowania «dziwnych», «niestosownych» w danej konwencji stylów jako grafomańskich, które po jakimś czasie ulegają rehabilitacji"[8]. To już nie tylko zmiana poetyki historycznej, a więc nie tylko zmiana postrzegania tekstu w tej relacji. Tutaj wkrada się pomyłka, to nie tekst jest grafomański, lecz takie miano zostało mu nadane (przypadkowo lub nie). Instancja decyzyjna znajduje się na zewnątrz tekstu, on sam przestaje być wyznacznikiem grafomanii.

Dla porządku pozostaje jeszcze tylko podważenie kryterium społecznego jako istotnego wyznacznika postawy grafomańskiej, mimo że najważniejsze dla dalszego wywodu kwestie wypłynęły już przy wcześniejszych dwóch przypadkach: podmiotu i tekstu. Tutaj więc jeszcze krótko o relacji grafoman – publika. Kwestia jest właściwie jedna i zasadnicza: czemu chęć, choćby nie wiadomo jak silna, zaistnienia w oczach innych jako „ja" autorskie, bycia odbieranym jako pisarz, dlaczego pragnienie, nawet przesadne, wydania swej twórczości ma być cechą grafo-

---

potrzeba pisania, dająca w rezultacie mnóstwo bezsensownych wypowiedzi", brak panowania „nad swoim zachowaniem, które jest jakby podyktowane przymusem", przyjemność odczuwana podczas aktu twórczego, „stale powtarzające się niedostosowane zachowanie", niemożność „przełożenia własnego napięcia w formy komunikatywne i atrakcyjne dla odbiorcy", wreszcie „narcyzm i nieprzejawianie jakiegokolwiek krytycyzmu wobec samego siebie". Z drugiej strony stany chorobowe, z którymi te symptomy można łączyć: nerwica anankastyczna, nerwica histeryczna, nerwica neurasteniczna, anozogozja, różnego rodzaju zaburzenia kompulsywno-obsesyjne, okresowe eksplozywne zaburzenia zachowania itp.

6 Tamże, s. 10.

7 E. Balcerzan *Grafomania – projekt hasła encyklopedycznego*, s. 4.

8 Tamże.

mana? Skąd tendencja, żeby przerośnięte ego przypisywać grafomanowi? Gest narzucania się publiczności może być tak samo właściwy dla twórcy „prawdziwej" literatury, a krzyk „jestem poetą!" znamionuje nie tylko grafomana.

Tak zanika wizja zrodzona z substancjalnego wyobrażenia o grafomanii. Żeby ustrzec się zarzutu o wybiórcze traktowanie wymienionych wyznaczników zjawiska, tzn. żeby nie wytknięto, że nie pojedynczo, ale w połączeniu chorobowego podmiotu, ułomnego tekstu i narzucaniu innym własnego „ja" autorskiego można mówić o grafomanii, że dopiero gdzieś na przecięciu tych trzech elementów powstaje prawdziwe znaczenie słowa „grafoman", zaznaczyć wypada tylko, że tak właśnie, poprzez zwrócenie uwagi na wybrany aspekt, definiuje się grafomanię. Świadczą o tym choćby przywołane tu przypadki. Słownik skupia się głównie na chorobowym zaburzeniu podmiotu a także na jego wytworach, Balcerzan natomiast już tylko na samym tekście. Z kolei dla „kunderowców" liczy się przede wszystkim fakt wyciągnięcia prywatnych namiętności przed oczy publiki. Co prawda zdarza się i ujęcie całościowe, które tu mógłby reprezentować Dariusz Śnieżko, gdyż rozpatruje grafomanię w sferze podmiotu, stylistyczno-genologicznej, świata przedstawionego i komunikowanych przeświadczeń, a także socjologicznej, i który zaznacza, że „te trzy wyróżniki [aspekt socjologiczny autor traktuje osobno] jedynie w połączeniu są w stanie wyodrębnić zajmujące nas zjawisko"[9]. Jednak to spojrzenie próbuje uchwycić grafomana doskonałego, modelowego, rysującego się w historycznym przekroju, a nie w konkretnej praktyce krytycznej. Jedyne, co z takiej uniwersalnej wizji może się rzeczywiście zachować, to przywoływany już ponadczasowy zestaw pojęć, słów i znaczeń, które zdają się w tej czy innej postaci zawsze grafomanii towarzyszyć, owe „niekompetencje", „wtórności", „beztalencia" itp., ale do których jednak nie daje się ona sprowadzić.

By jeszcze inaczej ująć rzecz, grafoman podmiotowy, autor grafomańskiego tekstu chcący społecznie zaistnieć jako pisarz, jednym słowem ten namacalny, substancjalny model jest mitem, pewnym tradycyjnym, potocznym wyobrażeniem odwołującym się do kryterium ekspresji i szczerości[10], niewspółmiernym do praktyki stosowania tego słowa, kiedy to staje się zwykłą obelgą, pejoratywnie nacechowanym epitetem, negatywnie oceniającym, wykluczającym, wymieniającym się z różnego rodzaju „jałowościami", „miernościami", „śmiesznościami", „nieudol-

---

9 D. Śnieżko *Fenomen grafomanii czyli na Hermenegildę Kociubińską paszkwil trzeci*, „Pogranicza" 1997 nr 1, s. 55.

10 Tamże, s. 57: „Grafoman, zwłaszcza w odmianie tradycyjnej (bo są i «nowatorzy») wychodzi z założenia o bezpośredniości ekspresji tekstu literackiego i gotów jest mniemać, że «pisze jak czuje», upatrując w swej szczerości niezwykłych walorów […]; dla grafomana zwykle ten sposób komunikacji z czytelnikiem wydaje się aktualny – może zresztą nie tyle aktualny, co bezwzględnie (ahistorycznie) obowiązujący, co z kolei prowadzi do uruchomienia kryterium ekspresji, szczerości, jako kryterium samooceny". Akapit wcześniej pojawia się wizja grafomana modelowego jako tego, który „pisuje po nocach tłumiąc łkanie", jego twórczość to „rezultaty bezsennych nocy".

nościami" czy „poronieniami". Chcąc określić znaczenie grafomanii należy umieścić ją właśnie w tym łańcuchu konotacji, spojrzeć na nią jak na słowo, którego sens wyłania się w sposobie użycia, gdzie przenika lub zastępuje znaczenia innych słów. W tym kierunku podąża też myśl Dariusza Nowackiego, który w odniesieniu do grafomanii nie chce formułować żadnej definicji, za to proponuje rzecz następującą: „Zamiast o nieudanym dziele literackim (szerzej: tekście dowolnego typu) wolałbym mówić o dziele (tekście) zbędnym, niekoniecznym, nierozróżnialnym, będącym efektem multiplikacji, nieistotnym wreszcie, witanym w dobrym towarzystwie zwykłym wzruszeniem ramion". Słusznie zauważa przy tym, że to, co słownik nazywa niespełnieniem standardów obowiązujących w danym okresie i środowisku, które to standardy okazują się być czymś mocno nieprecyzyjnym, lepiej jest zastąpić bardziej zrozumiałymi określeniami, takimi jak banał, powtarzalność, skrajne skonwencjonalizowanie, oportunizm[11].

W ten sposób substancjalnego grafomana należałoby zastąpić grafomanem – „metaforą". Ten ostatni to wspomniany stereotyp, który pojawia się w miejscu klinicznego przypadku szaleńca, to intencja nazwania kogoś grafomanem, napływająca gdzieś z zewnątrz, a nie będąca integralną cechą podmiotu czy tekstu. Dochodzi więc do przesunięcia. Z płaszczyzny kategorii, klasyfikacji, typologii grafomania przesuwa się do dziedziny praktyki językowej, definicja zastępowana jest przez konotację, a określone znaczenie przez kontekstowe użycie. Grafoman nie jest obiektem, na który można wskazać, stwierdziwszy, że spełnia on określone warunki i na tej podstawie jako taki może być traktowany. Nie jest podmiotem czynności twórczych, które pod takie warunki można by podpiąć. Funkcjonuje on natomiast, by jeszcze raz powtórzyć, jako zjawisko językowe, jako „słowo w użyciu", pojawiające się w kontekście innych słów, takich jak banał, nieistotność, zbędność, bezwartościowość, nuda, wtórność itp. oraz kryjącej się za tym intencji – intencji wykluczenia. Grafomania jest tym samym problemem pragmatycznym. Z tego powodu będzie ona dalej rozumiana nie jako pojęcie czy termin, ale słowo zbliżające się w swojej funkcji do wspomnianego stereotypu lub chwytu retorycznego, natomiast w strukturze znaczenia – do metafory. Grafomania nie daje się zdefiniować, ale można za to próbować przesuwać jej znaczenie na różnych skalach: od powagi do komizmu, od narcyzmu do niekompetencji, redukować do niej inne słowa jak również dokonywać jej redukcji do innych słów, używać jej jako łącznika realizmu i groteski, tworzyć za jej pomocą łańcuchy synonimiczne. Jednym słowem grafomania przestaje tu być modelem zjawiska, a staje się figurą językową.

A więc grafomania nie jest problemem literaturoznawstwa. Mogłaby być, gdyby spojrzenie naukowe czy krytyczne nie próbowało jej definiować. Jednak to substancjalne wyobrażenie jest na tyle sugestywne, że ilekroć dyscyplina pochyla się nad grafomanią, zawsze dokonuje aktualizacji takiego właśnie wizerunku, i tym

11 D. Nowacki *„Tysiące ton zmarnowanego papieru" i co dalej?*, „Polonistyka" 2004 nr 8, s. 35.

samym właściwie nie wiadomo, co tak naprawdę opisuje. Na pewno nie grafomanię. Widać to nie tylko w przypadku prób stworzenia jej definicji i kategorii, w które można by ją ująć. Kłopot z substancjalnym grafomanem ma także historia literatury.

Aby naświetlić tę kwestię można zacząć tak: najwięcej wątpliwości budzi już sam fakt obecności grafomanów w tejże historii. Z jednej strony sprawa wydaje się dość jasna i można tu powtórzyć za Andrzejem Skrendo: „Grafomania ma zatem – jak się zdaje – swą historię, ale historia ta najwyraźniej nie mieści się w historii literatury. Istniejące syntezy epok historycznoliterackich nie pozostawiają co do tego żadnych wątpliwości”[12]. I trudno się z tym nie zgodzić. Jeżeli w głównym nurcie historii literatury, której symbolem są wspomniane syntezy, pojawia się wzmianka o grafomanii, to tylko na zasadzie pobocznej uwagi, uzupełnienia, odległego związku z głównym problemem, opowieści anegdotycznej związanej raczej z życiem literackim niż samym procesem historycznoliterackim. Z drugiej strony jednak trudno zaprzeczać temu, że grafomani w historii literatury egzystują. Pamięć o nich jest podtrzymywana i choć jest ich niewielu, wciąż w takiej czy innej formie na kartach historii się pojawiają. Historyczni grafomani stanowią właściwie zamknięty krąg stale powtarzających się nazwisk m.in. Józefa Bielawskiego, Wincentego Marewicza, Jacka Przybylskiego, Marcina Molskiego, Kajetana Jaxy Marcinkowskiego, Sotera Rozmiar Rozbickiego, co sugeruje, że w grę wchodzi tu pewien zwyczaj, tradycja mówienia o grafomanii, którą historia wciąż powiela. Mówiąc jeszcze inaczej, w historii utarło się po prostu mówić o tym zjawisku na podstawie tych autorów.

Obecność tych postaci na kartach historii sprowadza się głównie do słowników biograficznych, zbiorów przedstawiających sylwetki pisarzy danych epok, pojedynczych artykułów. Jednak można pokusić się w tym miejscu o tezę, że ta obecność dotyczy pewnego wyobrażenia o tych autorach jako o grafomanach właśnie, ufundowanym na historycznej atrakcyjności tego, co wyżej zostało opisane jako model grafomanii. Do takiego stwierdzenia przekonuje fakt, że samo to zjawisko, grafomania jako taka staje się czymś wątpliwym, gdy historycy literatury zaczynają pisać o autorach określanych, nie tyle historycznie, ile tradycyjnie, mianem grafomanów.

Przykładowo, oto jaki ślad zostawił po sobie Józef Bielawski: „Wśród współczesnych uchodził za grafomana i był przedmiotem licznych inwektyw satyrycznych adresowanych do niego bądź też pisanych w jego imieniu”[13]. Wymienia się cechy jego charakteru i jego twórczości wpisujące go w model grafomanii: „Z uporem publikował (około 1792 r. wydał nawet mały zbiór swych wierszy), zapewne rozpowszechniał w kopiach (a nawet czytał osobiście, jak *Spustoszenie Polski* Adamowi

---

12 A. Skrendo *O dziele grafomańskim*, „Polonistyka” 2004 nr 8, s. 11.

13 *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski: przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, red. R. Loth, t. 1, WSiP, Warszawa 2000, s. 48.

Kazimierzowi Czartoryskiemu). W twórczości nieodmiennie dawał wyraz wysokiemu wyobrażeniu o własnej roli poety"[14]. Dalej następuje opis, w którym zaznacza się jego brak dystansu wobec stosowanych przez siebie utartych określeń i zwrotów frazeologicznych z jednej strony nacechowanych stylem mowy prywatnej, a z drugiej służących autouwznioślenia. Mówi się także o jego nieumiejętności wyczucia stosowności poruszania pewnych motywów (szczególnie chodzi o jego zainteresowanie czy też fascynację kobietami), które łamią powszechnie przyjęte normy literackiego wyrażania psychologii autora, jego pragnień i potrzeb, z czego konkluzja jest taka, że „Bielawski potrzebował aprobaty, domagał się uznania dla swej twórczości i pozycji, tymczasem jego sytuacja życiowa, społeczna i literacka prowokowała reakcję wręcz przeciwną; dystansu, żartu, kpiny, wreszcie całkowitego odrzucenia"[15].

Bielawski w ujęciu historycznoliterackim spełnia większość warunków, które pozwalają zaklasyfikować go jako modelowe wyobrażenie grafomana: postawa narcystyczna, stylistyczna ułomność tekstów naruszająca daną konwencję, manifestowanie własnej roli pisarza, silna potrzeba posiadania publiczności. Jednak ta esencjalna grafomańskość akcentowana przez opis historyczny jest jednocześnie podważana w ramach tego właśnie opisu:

> Bielawski był sprawnym poetą, o czym świadczą nie tylko jego wiersze przypisywane m.in. Trembeckiemu, ale również komedie […]. Choć krytykowano jego styl, frazeologię czy neologizmy, nie chodziło w bielawsciadzie o artystyczny poziom twórczości ośmieszanego autora, nie odbiegający od utworów wielu innych uznanych i współcześnie cenionych poetów stanisławowskich.[16]

Tak natomiast, w gruncie rzeczy podobnie, historia literatury opisuje Marewicza: „Pisanych wówczas utworów nie drukował, zapewne z powodu prześladującej go opinii grafomana"[17]. Gdzie indziej mówi się o nim:

> należy do najosobliwszych pisarzy polskiego Oświecenia. Dla współczesnych był grafomanem i za takiego uznali go potomni […]. Gdy z perspektywy dwu wieków odczytujemy dziś liczne i różnorodne pisma Marewicza, narzuca się spostrzeżenie, iż był on bliski sentymentalizmowi typu J. J. Rousseau.[18]

Z kolei o Jaksie Marcinkowskim i jego twórczości padają takie uwagi: „Jest to poemat nieudolny i nudny […]. Ale i tak można jeszcze powiedzieć, że podob-

---

14 T. Kantelecka, T. Kostkiewiczowa *Józef Bielawski*, w: *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 1, PWN, Warszawa 1992, s. 518.

15 Tamże, s. 519.

16 Tamże, s. 518.

17 *Dawni pisarze polscy*…, t. 2, s. 381.

18 E. Aleksandrowska *Wincenty Ignacy Marewicz*, w: *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, t. 2, PWN, Warszawa 1994, s. 332.

nych wierszy w tym czasie było więcej i że poematy Jaxy nie są czymś wyjątkowo słabym”[19]. W innym miejscu:

> Jakie to były utwory? Bardzo przeciętne oczywiście, autor nie miał talentu ani pomysłowości, nie miał sumiennego przygotowania, poza tym był niewątpliwe łagodnym psychopatą […]. Ale ostatecznie nie były to rzeczy najgorsze; zdaje się, że można u renomowanych poetów tego okresu znaleźć równie słabe, może nawet i słabsze.[20]

Tyle o Marcinkowskim.

Dalej przykładowo Soter Rozbicki w ujęciu historycznoliterackim:

> Zarówno za życia jak i po śmierci Rozbickiego nie mówiono o nim inaczej niż „grafoman”. Przez współczesnych uważany był za postać kuriozalną ze względu na sposób bycia oraz rodzaj uprawianej twórczości, ale cieszył się dużą popularnością […]. Do chwili obecnej nie ustalono, czy jego twórczość to grafomaństwo, czy świadomie stosowana poetyka deformacji i absurdów.[21]

Niech ta garść cytatów na razie wystarczy i niech świadczą one o tym, co mniej więcej dzieje się, gdy grafomania przedostaje się na karty historii literatury. Właściwie w przypadku wszystkich pokrótce tu scharakteryzowanych autorów, potraktowanie ich jako grafomanów na płaszczyźnie historycznej prowadzi do pewnego rodzaju rehabilitacji ich statusu. Dzieje się tak dlatego, że historia literatury obok tradycyjnego traktowania tych pisarzy jako grafomanów właśnie (tradycji, której sama jest nosicielką) uruchamia strategie, które tę tradycję i sam fakt grafomański rozmywają. Perspektywa historyczna niejako unieważnia akt grafomanii (samego aktu rzecz jasna w żaden sposób nie definiuje), wskazując na takie kwestie jak błędna ocena współczesnych, zestawienie z normą epoki, przesunięcie akcentu z kryteriów artystycznych na psychologiczno-społeczne. W ten sposób dochodzi do pewnego rodzaju przesunięć, przekształceń i przewartościowań omawianego zjawiska w obrębie historii literatury, a ruchy te są na tyle wyraziste, że staje się możliwe zanegowanie na płaszczyźnie historycznej grafomanii jako takiej. Historia literatury, zajmując się grafomanią, jednocześnie podkreśla, jak bardzo się nią nie zajmuje. Ustanawiając swój przedmiot, jednocześnie usuwa go z pola badawczego. Grafoman egzystuje tu jako podmiot powtórzony, powielony, kopia. Historia, sprowadzając go do swej dziedziny, przywołuje opinie o nim, których sama jest magazynem, zachowuje więc stereotyp. Jednocześnie jednak aktualna perspektywa badawcza, spojrzenie na horyzont przeszłości z punktu widzenia teraźniejszości (możliwość dojrzenia błędnej oceny współczesnych lub zestawienie z normą epoki) stereotyp ten ujawnia i tym

---

19 J. Bystroń *Literaci i grafomani z czasów Królestwa Kongresowego 1815-1831*, Książnica-Atlas, Lwów 1938, s. 235.

20 Tamże, s. 221.

21 B. Bajak *Z prawdą na bakier – o życiu Sotera Rozmiar Rozbickiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie” 2004 nr 44, s. 119.

samym usuwa podmiot jego znaczenia, zacierając samą grafomanię. Tak więc w historii literatury mityczne podejście do grafomanii (traktuje ją bowiem w sposób tradycyjny, modelowy) jest równie wątpliwe, co w przypadku próby stworzenia jej definicji.

Kłopotem jest więc sam mit grafomański bazujący na pewnym modelu, którego zdefiniowania, jak wcześniej zostało to pokazane, dokonać nie można, co tym samym podaje w wątpliwość jego istnienie. Nic więc dziwnego, że historia grafomanii w takim wydaniu automatycznie przestaje być historią grafomanii, gdyż ujawnia brak swego przedmiotu. Jest to jednocześnie zawoalowany sposób wykluczenia grafomana z opisu historycznego. Refleksja literaturoznawcza w tym miejscu tylko pozornie mówi o grafomanii, w rzeczywistości natomiast jest to ruch negatywny, zacierający i usuwający obiekt z pola badania. Jednak skoro poprzednio rozwiązaniem okazało się skierowanie uwagi ku językowemu charakterowi zjawiska, wskazanie, że grafoman to przede wszystkim figura języka, która funkcjonuje na zasadzie zbliżonej do słowa stereotypowego, chwytu retorycznego czy metafory, więc może i tutaj takie postawienie sprawy pozwoli rozstrzygnąć kwestię tego, jak możliwa jest historia grafomanii?

Aby opowiedzieć na to pytanie, można zacząć od najbardziej ogólnego stwierdzenia, że trudność literaturoznawczego czy konkretnie historycznoliterackiego ujęcia zjawiska wynika, jak można założyć, z faktu, że w każdy akt mówienia o grafomanii wpisana jest z góry intencja negatywna wyrażona wprost lub przemycana w postaci ironii. Ta negatywność odnosi się do ogólnie pojętej literackości i tym samym tworzy opozycję literatura – grafomania. Twórczość grafomańską zazwyczaj lokuje się poza literaturą, jej mianem określa się wszystko to, co literatura wyrzuca poza swoje granice. Jest to przestrzeń, której funkcjonowania nie normuje prawo instytucji, mało tego, grafoman jest dla tej instytucji zagrożeniem – Stanisław Barańczak stwierdza wprost, że grafomani „zagrażają samemu bytowi i sensowi literatury"[22]. Tak więc niejako w naturalny sposób każda próba powiedzenia czegoś o grafomanii nie sprowadza się do określenia, czym ona jest, lecz czym nie jest. Chcąc więc w jedyny pewny sposób grafomanię zdefiniować, należałoby powiedzieć, że jest to nieliteratura.

Przywołując tutaj literaturoznawczy punkt widzenia, kwestię tę wpisać można właśnie w ten szerszy kontekst sprowadzający się do napięcia między literaturą i jej zaprzeczeniem. Otóż nieobecność grafomanii w historycznoliterackim opisie, nawet w tym, który bierze ją za przedmiot badania, spowodowana jest pewnym pęknięciem – dwuznacznością dyscypliny i zarazem głównym prawem instytucji, gdyż, jak stwierdza Stanley Fish,

> nie istnieją ruchy, które nie są ruchami w grze. Dotyczy to nawet takiego ruchu, który polega na twierdzeniu, że nie jest już się graczem w grze. W samej rzeczy, z powodu

[22] S. Barańczak *Książki najgorsze i parę innych ekscesów krytycznoliterackich*, Znak, Kraków 2009, s. 14.

logiki specyficznej dla instytucji, jednym ze standardowych sposobów praktykowania krytyki literackiej jest ogłaszanie tego, że się jej już nie praktykuje.[23]

Stąd problem, który pojawia się w momencie, gdy grafoman staje się obiektem historii literatury, problem, który jest na wskroś ironiczny. Próba poważnego potraktowania zagadnienia przez dyscyplinę z założenia musi skończyć się porażką, gdyż grafomania wyklucza tu wszelką powagę. Grafoman jako obiekt, jako zracjonalizowany, podlegający pracy klasyfikacji, normowania, badania, dyscyplinowania przedmiot, zatraca swą grafomańską naturę. Moment ustanowienia obiektu jest udawaniem, jest w tym przypadku zarazem jego zanegowaniem. Stąd w przedstawionych wyżej przykładach, gdy historia literatury mówi o grafomanii, dokonuje jakby odwrócenia, gdyż po chwili okazuje się, że to wcale nie grafomania tylko błędna ocena współczesnych lub twórczość nieodbiegająca od normy epoki. A więc historia literatury, gdy opisuje grafomanię, robi to tylko ironicznie – zwracając się ku nieliteraturze, natychmiast zaczyna traktować ją jako literaturę właśnie.

Tak więc z jednej strony niewątpliwe ironia stanowi ten czynnik, który blokuje wszelki dyskurs o grafomanii. Jest to ironia, której pojęcie wiązać można z nazwiskiem Fryderyka Schlegla czy Paula de Mana – trop, w którym początek bierze język, dyskurs i literatura, trop odsłaniający za zasłoną instytucji i jej norm, praw, klasyfikacji, rodzajów, gatunków, konwencji, wpływów, procesów itp. obecność pierwiastków chaosu, głupoty, niezrozumienia, obłędu, bezmyślności (gdzie indziej w naturalny sposób przypisywanych grafomanii). Jest to trop, który jednocześnie łączy ze sobą te elementy i stanowi punkt, który, by powtórzyć za Schleglem, „musi trwać w niejasności, który sam zaś unosi całość i ją podtrzymuje. Gdyby dociec tego punktu rozumem straciłby moc"[24]. I w tym miejscu pojęcie grafomani zdaje się właśnie dryfować w stronę tego niejasnego punktu, którego wypowiedzieć nie sposób i którego rozumienie przerywane jest właśnie przez negatywność ironii – pozostającej w ciągłym ruchu i wprowadzającej wieloznaczność oraz nieokreśloność.

Jednak z drugiej strony figura ironii może jednocześnie posłużyć jako rozwiązanie tej patowej sytuacji. Zwrócenie się ku językowemu charakterowi grafomanii, może stać się punktem wyjścia dla wykrystalizowania się metody jej historycznego opisu. W tym miejscu ironia jako figura języka pełniłaby rolę tego czynnika, dzięki któremu, idąc za myślą Haydena White'a, dokonuje się proces rozumienia – „przekształcanie nieznanego lub freudowskiego «niesamowitego» w znane", „przesuwanie [nieznanego] z dziedziny rzeczy uznawanych za «egzotyczne» i niesklasyfikowane w dziedzinę doświadczenia zorganizowanego […]"[25].

---

23 S. Fish *Co czyni interpretację możliwą do przyjęcia*, przeł. A. Szahaj, w: tegoż *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2008, s. 118-119.

24 F. Schlegel *O niezrozumiałości*, przeł, J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wyb. i oprac. T. Namowicz, ZNiO, Wrocław 2000, s. 202.

25 H. White *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*, przeł. A. Marciniak, w: tegoż *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2010, s. 178.

Byłoby to stworzenie takiego dyskursu o grafomanii, który poprzez figurę ironii ujawniałby własną samokrytyczność wywołaną samoświadomością swojego językowego charakteru. Oznacza to, że dotychczasowa negatywność ironii przerywająca dyskurs zmienia zwrot i sprowadza problem na teren pokrewny z Foucaultowską archeologią, gdzie „nieciągłość jest już nie tyle zaprzeczeniem badań historycznych […], co elementem pozytywnym, który określa ich przedmiot i uprawomocnia ich analizy"[26]. W ten sposób ironiczność grafomanii, która początkowo blokowała jakiekolwiek mówienie o niej samej, staje się możliwością wypowiedzenia słowa „grafoman", staje się przepustką, dzięki której może on poruszać się na terenie literaturoznawstwa, jednocześnie naruszając spójność tego obszaru i manifestując własną niezależność (choć robi to tylko ironicznie).

Oto więc kierunek, w którym należałoby podążyć w celu stworzenia historycznego dyskursu grafomanii. Zmiana modelu badania, uznanie własnej ironiczności ukrytej pod warstwami tradycyjnych kategorii „obozu ciągłości", wprowadzenie nieustannej zasady negatywności i samoświadomość tej zasady umożliwi postulowaną tu historię. Grafomania bowiem, by przywołać jeszcze jeden głos z zewnątrz, „choć nie wchodzi do historii literatury, ma swą historię, ponieważ norma literackości zmienia się historycznie. Historia grafomanii jest zakryta, anonimowa, milcząca i niewidzialna, ale z pewnością warto ją uprawiać. Uprawa ta przypominać będzie z konieczności archeologię […]"[27]. Tym samym wypracowanie historycznego dyskursu grafomanii zgodnie z jego zasadą ironiczną będzie zadaniem dialektycznym, będzie to ciągłe zwracanie się ku historii literatury, w której historia grafomanii jest zakorzeniona. Przestrzeń grafomanii musi wyłonić się w miejscu, w którym tradycyjny dyskurs historycznoliteracki ujawnia swą nieciągłość lub, inaczej, pole dyskursu grafomanii pojawi się w polu badania wtedy, gdy, jakby powiedział White, zza negatywnej warstwy języka literalnego historii ukaże się jej pozytywna warstwa języka figuratywnego. Ta archeologiczna praca musi polegać na odkrywaniu kolejnych warstw pojęć kształtujących wybrany moment historiografii literackiej, przekopywaniu się przez przyświecające jej idee, sposoby myślenia, do których się odwoływała, przez typy słownictwa i style, jakimi się posługiwała, ujawnianiu jej nieświadomego poziomu założeń i presupozycji. W dalszej kolejności znalezienie czynników, które przerywały jednolitość takiej wielopoziomowej formacji, analiza kontekstu, w którym wypowiadane jest słowo „grafomania", byłoby też odkryciem warstwy słów, pojęć i idei umożliwiających opis grafomanii, stworzenie czy też rekonstrukcję jej historycznego dyskursu. Mając to wszystko na uwadze, dopiero wtedy można pokusić się o próbę powiedzenia czegoś poważnego o grafomanii i jej autorach – o tych w gruncie rzeczy smutnych postaciach, które zamiast, jak to powinno się zdarzyć, zniknąć w mroku niepamięci, czasami dziwnym sposobem trafiają na karty historii.

---

26 M. Foucault *Archeologia wiedzy*, przeł. A. Siemek, wstęp J. Topolski, PIW, Warszawa 1977, s. 34.

27 A. Skrendo *O dziele grafomańskim*, s. 12.

Abstract

Piotr RYSZTOWSKI
University of Gdańsk

How to write a history of graphomania

The article is an attempt at framing the phenomenon of graphomania within literary studies. Beginning with the survey of existing modes of framing the problem, the author points to contradictions and ambiguities of the use and understanding of the term "graphomania" originating in the mistaken location of its essence. The solution lies in shifting the accent towards external factors both in relation to the text and to the author. Thus aiming towards the rhetorical character of graphomania and its linking to the figure of irony the author offers a method of historical description of the phenomenon based on the linguistic analysis of the contexts of the word's usage.

Aleksandra KIL

Nowe media jako nasi wspólnicy. O sprawczości technologii na podstawie myśli Bruno Latoura

Wyszukiwarka jest jednym z programów komputerowych, których używam najczęściej. Bez niej większość prób odnalezienia w Internecie czegokolwiek – czyli mierzonej w bitach i ich wielokrotnościach informacji – byłaby błądzeniem po omacku. Zwykle *World Wide Web* odsłania się dla mnie na tyle, na ile pozwoli jej Google i, co ciekawe, zależy to także od tego, gdzie się znajduję i z jakiego urządzenia korzystam – wyniki wyszukiwania dostarczane przez program komputera dostępnego w uniwersyteckiej bibliotece mogą różnić się od tych wyświetlonych na ekranie mojego laptopa. Poza tym, Google oferuje mi skrojoną na miarę listę rezultatów (rozpoznawszy moje preferencje na podstawie tzw. historii online i plików *cookies*) i dobrze wie, w jakim miejscu świata przebywam (dzięki adresowi IP). W ten sposób przekonuję się, jak właściwie działa personalizacja wyszukiwarki i geolokalizacja, odczuwając jednocześnie, że nie tylko ja używam technologii, ale i ona wykorzystuje moją energię i dane, umożliwiając sprzedawanie ich reklamodawcom i doskonalenie parametrów programu. Czasem towarzyszy mi świadomość, że w tych praktykach nie jestem jedyną instancją obdarzoną sprawczością, a proces wyszukiwania to w istocie splot mojej ciekawości i prywatności z polityką Google'a, internetowym marketingiem i technicznością medium – laptopem o aluminiowej obudowie, siecią Wi-Fi i słynnym już algorytmem napisanym przez Larry'ego Page'a i Sergeya Brina[1].

[1] Mowa o algorytmie PageRank, na podstawie którego działa wyszukiwarka Google, stworzonym w 1998 roku przez założycieli firmy L. Page'a i S. Brina.

Poprawka do Konstytucji, czyli jak myśleć o sprawczości technologii

Problem sprawczości nowych mediów, jaki chciałabym tutaj rozważyć, dotyka często dziś omawianej w humanistyce kwestii granic między naturą a kulturą. Relacje natury i techniki (do której przecież media komunikacyjne należą) są dość skomplikowane i wymykają się logice binarności; uważa się, że technika jest ludzkim wytworem, powstałym jednak po to, by ujarzmić przyrodę, i z niej czerpiącym rozwiązania. Rozwój techniki, o którym mówi się, że przypomina naturalną ewolucję, doprowadził do swego rodzaju autonomizacji tej sfery, a w dobie zaawansowanych biotechnologii możemy już zauważyć, że technika nie tylko naśladuje świat organiczny, ale także uczestniczy w tworzeniu życia.

Technologia dysponująca sprawczością może się wydać oksymoronicznym konceptem dla tych, którzy – jak w klasycznym humanizmie – widzą ją jako narzędzie, dzieło *homo faber* zawsze kontrolującego swoje wytwory[2]. To rozumnym i intencjonalnie działającym istotom ludzkim zwykło się przypisywać sprawczość, dla maszyn pozostawiając pojęcie mechanicznej przyczynowości[3]. Szeroko dyskutowane przypadki, w których technika przeważała nad człowiekiem – jak pojedynek szachowego mistrza Kasparowa z komputerem Deep Blue z 1996 roku – budziły lęk lub fascynację, owocowały krytyką sztucznej inteligencji bądź optymistycznymi prognozami, lecz nie skłoniły do przyznania nie-ludzkiemu bytowi statusu czegoś więcej niż użyteczne „pudło"[4] z wielką mocą obliczeniową. Postępy w dziedzinie nanotechnologii i neuronauki każą jednak przemyśleć to butne antropocentryczne stanowisko i zastanowić się nad skutkami hybrydyzacji świata ludzi i maszyn. Przekonująco zachęca do tego Edwin Bendyk, dywagując:

> Co jednak, jeśli za kilka lat naprzeciw Kasparowa lub innego arcymistrza usiądzie człowiek uznawany za umysłowo niepełnosprawnego, tyle że z „elektroniczną protezą umysłu"? Mikroprocesory o wielkości nadającej się do neurochirurgicznych implantacji będą miały niebawem taką moc obliczeniową jak Deep Blue w 1997 roku. Jaki status podmiotowy przyznać takiemu „implantowanemu" graczowi? A jeśli zamiast gry w szachy zdecyduje się on ubiegać o mandat polityczny? Czy pozostawić sprawy wolnemu biegowi demokracji, czy użyć klauzuli wykluczającej?[5]

---

2 Takiego *homo faber* – zgodnego z koncepcją silnego, nowoczesnego podmiotu, żyjącego zatem w iluzji władania naturą i swoimi dziełami – przedstawia Bruno Latour w: tegoż *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2010, s. 100, przypis 14.

3 Zob. E. Domańska *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, w: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*, red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2008.

4 Określenie pochodzi z artykułu w popularnonaukowym czasopiśmie „Wiedza i Życie", zob. B. Miś *Kasparow kontra Deep Blue*, „Wiedza i Życie" 1997 nr 7, [dostęp 16.08.2012].

5 E. Bendyk *Człowiek-tytan*, „Krytyka Polityczna" 2008 nr 15, [dostęp 16.08.2012].

Podmioty wytwarzane dzięki doświadczanej coraz intensywniej cyborgizacji (tej trwalszej, jak człowiek z implantami wspomniany przez Bendyka czy tej bardziej przygodnej, jak splot ludzkiego ciała i umysłu z hardware'em i software'em komputera) dowodzą możliwości działania technologii i niesłuszności aprioryczne-go podziału na naturę i kulturę. Choć myślę, że Internet i cyfrowe media stały się ważnym laboratorium zmian, to przyznałabym słuszność twierdzeniu, że rekonfiguracje dokonywane z ich udziałem nie muszą budować naszej nieantropocentrycznej tożsamości od nowa, są raczej jej dogodnymi i zagospodarowanymi w odpowiednim czasie warsztatami. Pisząc, że technologie informacyjne „u w i d a c z n i a j ą […] to, co wcześniej było obecne jedynie wirtualnie"[6], Bruno Latour zaznacza, że stawanie się ludźmi zawsze miało miejsce w obecności nie-ludzi.

Ażeby zatem myśleć o posiadających sprawczość przedmiotach i rozwijać teorię postludzkich mediów, musimy przyznać – parafrazując Latoura – że „nigdy nie byliśmy zero-jedynkowi"[7], że szczelne granice między nami a naszymi tabletami czy komórkami są wynikiem myślowych zabiegów; wiary w asymetrię tych osobnych światów i brak miejsc wspólnych. Do izolacji przyczynia się również wyrastający z tej wiary podział pracy między nauki społeczne i przyrodnicze, humanistów i inżynierów. Pielęgnowane do niedawna przeświadczenie o oddzielności i wyższości świata ludzi, wspierane autorytetem nauki, polityki i religii, Latour nazywa nowoczesną Konstytucją[8].

W mających posthumanistyczny rys i potencjał badaniach nowych mediów, które będę chciała przedstawić w tym tekście, nie chodzi oczywiście o to, by stwierdzić, że między ludźmi i technologiami nie ma różnic. W porzuceniu swego przywiązania do opozycji natura/kultura na rzecz naturykultury[9] ważne jest raczej przekonanie, że wszystkie rodzaje bytów wchodzą ze sobą w relacje – zawiązują sojusze i testują się w próbach sił, czyli umożliwiają sobie nawzajem (lub blokują) działania. Sposób i stopień ich zaangażowania nie jest tożsamy, gdyż przecież „może istnieć wiele metafizycznych odcieni pomiędzy pełną przyczynowością a czystym nieistnieniem"[10]. Rezultaty współpracy w tych bliskich połączeniach ludzkich i nieludzkich czynników trudno więc rozdzielić i przyporządkować poszczególnym sprawcom. To podstawowe założenie w Latourowskiej koncepcji sprawczości, jak

6 B. Latour *Splatając*…, s. 303.

7 M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly *Nowe media. Wprowadzenie*, przeł. M. Lorek, A. Sadza, K. Sawicka, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009, s. 478.

8 Nowoczesnej Konstytucji Latour poświęca książkę *Nigdy nie byliśmy nowocześni. Studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa 2011.

9 Naturakultura jest koncepcją Donny Haraway – pisze o niej Monika Bakke w swych *Bio-transfiguracjach* (zob. tejże *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2010).

10 B. Latour *Splatając*…, s. 101.

pisze Ewa Domańska – „[o]wa niepewność, kto/co działa oraz kto/co właściwie wpływa na nasze działania”[11] – czyni kategorię *non-human agency* łatwiejszą do pomyślenia; pozwala na konceptualizację badań bez popadania w animizm.

W realizacji posthumanistycznego zamysłu niewłaściwe byłoby uciekanie się do terminologii wpływu – społeczeństwa i kultury na technologię, technologii na kulturę, życie społeczne, psychikę jednostek. Taki sposób rozumowania przyczynia się, jak sądzę, do pogłębienia impasu, w jakim tkwi medioznawstwo od czasu starcia się przeciwstawnych racji[12] Marshalla McLuhana – technologicznego deterministy, głoszącego, że „środek komunikowania jest komunikatem” i modeluje ludzkie zmysły, a także wytwarza specyficzny model kultury – i Raymonda Williamsa – zwolennika tezy, że media zyskują znaczenie jedynie w społecznym kontekście, same więc nie mogą być sprawcze. Trzeba tu dodać, że drugie stanowisko cieszy się większym powodzeniem wśród badaczy i badaczek mediów, pierwsze zaś patronuje studiom cyberkulturowym i twórczości z gatunku science-fiction. W myśleniu o sprawczości technologii trzeba, moim zdaniem, zarzucić zarówno technodeterminizm, jak i podejście hermeneutyczne, chyba że, z przewrotnością właściwą Latourowi, stwierdzimy: „hermeneutyka nie jest przywilejem ludzkim, lecz, rzec można, własnością świata samego”[13].

Pomocą w budowaniu nowego podejścia teoretycznego może być zaawansowanie samej technologii – tezy McLuhana i Williamsa wykuwały się w latach 50. i 60. ubiegłego wieku, kiedy o Internecie, a tym bardziej „nowych nowych mediach”[14], nikt nie mógł jeszcze słyszeć. Myślę, że te zmiany prowokują do przekształcania także samego sposobu analizy i rewizji naszych badawczych przyzwyczajeń – jest to możliwe zanim spory i wątpliwości, czy inaczej „materia rozważań”, zostaną rozstrzygnięte i zastygną w niedyskutowaną już „materię faktów”[15].

---

11 E. Domańska *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*, s. 34.

12 Szerzej o stanowiskach McLuhana i Williamsa – zob. M. Lister i in. *Nowe media. Wprowadzenie*.

13 B. Latour *Splatając…*, s. 356.

14 Termin stworzony przez Paula Levinsona dla nazwania najbardziej partycypacyjnej części mediów sieciowych, tak zwanej Web 2.0 – serwisów takich jak Facebook, Twitter, Digg, YouTube, Blogspot itp. Zob. P. Levinson *Nowe nowe media*, przeł. M. Zawadzka, Wydawnictwo WAM, Kraków 2010.

15 Materia faktów i materia rozważań to pojęcia Latoura (zob. B. Latour *Splatając…*). O mediach cyfrowych jako przełomowej technologii, która – zanim ulegnie normalizacji – daje szansę na zmianę kategorii i ponowne narysowanie granic między naturą a kulturą, człowiekiem a maszyną, podmiotem a przedmiotem piszą autorzy tomu *Nowe media. Wprowadzenie*, porównując współczesny rozwój mediów do Kuhnowskiej zmiany paradygmatu (M. Lister i in. *Nowe media…*, s. 557).

Badania nowych mediów i teoria aktora-sieci

O kierunku, jaki rozwija Bruno Latour (i który można by nazwać na różne sposoby: teorią aktora-sieci, socjologią powiązań, antropologią symetryczną), napisano już niemało[16]. Zamiast więc dokonywać prezentacji jego myśli, skupię się tutaj na dwóch kluczowych dla mnie pytaniach: w jaki sposób koncepty francuskiego filozofa/socjologa mogą być wykorzystane w medioznawczej teorii i praktyce? Jaka jest rola nowych mediów w teorii Latoura?

Czy można (i dlaczego warto) być ANT-owczynią i badaczką nowych mediów jednocześnie: interludium w formie dialogu[17]

Sala seminaryjna na pierwszym piętrze budynku medioznawstwa. Grupa studentów i studentek powoli wlewa się do sali, zajmując miejsca wokół dużego stołu. Wyjmują netbooki, wyciszają komórki. Prowadząca, nie tracąc czasu, zadaje pytanie na rozgrzewkę:

Prowadząca: Jak się Państwu czytało zadane ostatnio *Splatając na nowo to, co społeczne*? Chyba szczególnie interludium w formie dialogu było ciekawe i mogło rozwiać niektóre wątpliwości.

Studentka: Naprawdę tak pani myśli? No cóż, dla mnie lektura tego akurat fragmentu zrobiła chyba więcej szkody niż pożytku. Pogubiłam się i teraz nie wiem, czy badanie nowych mediów w perspektywie ANT ma w ogóle sens. Latour przecież sugeruje tam, wcielając się w tego fikcyjnego profesora, że jeśli coś jest siecią na pierwszy rzut oka, to nie potrzeba nam już do analizy teorii aktora-sieci. Właściwie nie ma czego śledzić, sieć już tam jest. Latour pisze, żeby nie mylić przedmiotu z metodą i że „r y s o w a n i e o ł ó w k i e m to nie to samo, co r y s o w a n i e k s z t a ł t u o ł ó w k a”[18]. I jeszcze dodaje, że w pojęciu *network* nie wolno widzieć *World Wide Web*.

Prowadząca: Ale proszę się zastanowić, co my tak naprawdę chcemy badać: Internet jako całość – globalną sieć komputerową, funkcjonującą dzięki protokołowi komunikacyjnemu IP – czy raczej językowo-materialne, ludzko-techniczne sieci, w jakie udaje się Sieci wpleść. Te twory, biegnące przecież w poprzek Internetu, nie

16 Zob. K. Abriszewski *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2008 czy E. Bińczyk *Obraz, który nas zniewala. Współczesne ujęcia języka wobec esencjalizmu i problemu referencji*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007.

17 Do ujęcia myśli w tę formę zainspirował mnie oryginalny dialog Profesora i Studenta „o trudnościach bycia ANT-owcem” (zob. B. Latour *Splatając…*, s. 203-227), a także rozmowy podczas seminarium magisterskiego prowadzonego przez profesora Richarda Rogersa i Natalię Sanchez w Instytucie Medioznawstwa Uniwersytetu Amsterdamskiego (w którym miałam okazję uczestniczyć podczas półrocznego stypendium).

18 B. Latour *Splatając…*, s. 205.

są już wcale tak oczywiste i ich kształt musimy najpierw wyśledzić, a potem zarysować. W pewnej zajmującej etnografii cyfrowego świata opisano takie właśnie sieci, nazywając je „współ-internetem”[19]. Autorzy i autorki zdefiniowali je jako „wydeptywanie wspólnych ścieżek w internecie”, „uwspólnianie lokalnego internetu”, czyli zagospodarowywanie medialnego terytorium dzięki więzom towarzyskim i emocjonalnym. Wymienianie się linkami do zdjęć w serwisie Flickr, publikowanie wspólnych zdjęć na blogu czy wzajemne komentowanie statusów na NK jest właśnie pracą aktorów włożoną w tkanie sieci. A te sieci nie są przecież tym samym, co Internet, prawda? Powiedziałabym, że są zdecydowanie bardziej ulotne.

Studentka: No tak. Ale jeśli pani mówi o ulotnych sieciach w Sieci, to kojarzę to z efemerycznymi wspólnotami, z neoplemionami Maffesolego czy czymś takim. Wielokrotnie już słyszałam, że ktoś pisze o Facebooku jako neotrybalnej wspólnocie: jest tam spontaniczność, przygodność, emocjonalny i zmysłowy wymiar relacji, wybiórcze uspołecznienie. Wydaje mi się, że pisanie o takich sieciach to byłaby raczej socjologia tego, co społeczne, a nie ANT. Mówiąc wprost, mnie to nie przekonuje i chciałabym skupić się na maszynach, mediach jako przedmiotach, na materialnych artefaktach.

Prowadząca: Zgadzam się, że pisanie o Facebooku czasem sprowadza się do cytowania Maffesolego, sama czytam prace zaliczeniowe nadużywające tego motywu. Rzeczywiście nie o to chodzi w opisywaniu zbiorowości, jak wiemy Latour rozumie ją szerzej niż wspólnotę ludzi, włącza do niej bowiem wszelkie czynniki pozaludzkie. Jeśli nie chce pani zaniedbywać maszyn, proszę pozbyć się uprzedzeń i raz jeszcze spojrzeć na sieć, na jej spoiwa – czy w tych łańcuchach (tym, co społeczne) ludzie są połączeni bezpośrednio i wyłącznie z innymi ludźmi? Co „wiąże” znajomych na Facebooku? Linki, lajki, aplikacje, niewidzialne gołym okiem protokoły, wreszcie urządzenia, z których logują się w portalu. Tu są pani materialni agenci! Marek Krajewski pisał o tym w komentarzu do badań etnograficznych, o których wcześniej wspomniałam. Twierdził, że „dziś przedmioty-media dzielą jednostki, separują je od siebie, po to jednak, by tkać pomiędzy nimi więzi oparte na podobieństwie zainteresowań i fascynacji”[20]. Latour kiedyś opublikował taki tekst zatytułowany *Technologia to społeczeństwo uczynione trwałym*[21]. Uspołeczniająca więź jest tu dziełem zarówno ludzi, jak i bytów technicznych.

---

19 Tą cyfrową etnografią jest raport *Młodzi i media*, napisany jako zwieńczenie badań terenowych przez M. Filiciaka, M. Danielewicza, M. Halawę, P. Mazurka i A. Nowotny. Tekst będący skróconą wersją raportu opublikowała „Kultura Popularna” – zob. M. Filiciak i in. *Młodzi i media. Etnografia cyfrowego świata*, „Kultura Popularna” 2010 nr 1, s. 4-65.

20 M. Krajewski *Czarne skrzynki. Kilka komentarzy do projektu badawczego „Młodzi i media”*, „Kultura Popularna” 2010 nr 1, s. 71-77.

21 Myślę tu o artykule *Technology is Society Made Durable*, zob. B. Latour *Technology is Society Made Durable*, w: *A Sociology of Monsters Essays on Power, Technology and Domination, Sociological Review Monograph*, ed. J. Law, no 38, s. 103-132, [dostęp 16.08.2012].

Studentka: O, i to brzmi naprawdę dobrze! Widzę, że media mają wielki sieciotwórczy potencjał i ANT jest jakby dla nich stworzona. Wszędzie te hybrydy, wszystko domaga się opisu. W sumie myślę, że w erze cyfrowej każdą technologię trzeba by opisać jako aktora-sieć.

Prowadząca: Trochę się pani zagalopowała, moim zdaniem. Nie sądzę, byśmy żyli wśród samych technologii-mediatorów. Nasza codzienność nie składa się tylko z innowacji czy awarii, nie codziennie świat techniki stawia nam opór. Nie każde połączenie z maszyną przenosi działanie, i właściwie trzeba uznać, że dla świętego spokoju czarne skrzynki są nam potrzebne, bo zapewniają stabilizację. „Dopóki wszystkie egzemplarze traktujemy jako jednakowe, nie ma sensu mówić o sprawczości rzeczy, kiedy jednak się je różnicuje, wraz z nim różnicując (usytuowane) konteksty, zmienia się ich sprawczość"[22].

Studentka: Ojej, to ja już nie wiem. Czy w takim razie istnieje jakiś sposób, by oddzielić ziarno od plew (że tak to ujmę)?

Prowadząca: Właśnie o nim powiedziałam – to „usytuowane konteksty". Uratować nas mogą tylko studia przypadku, metafizyka praktyczna – badanie, jak tożsamości formują się w działaniu, jak zachowują się śledzeni przez nas aktorzy, a ich akcję widzimy, tylko gdy są w ruchu.

Studentka: Swego czasu wiele się mówiło o tym, jak media społecznościowe przenicowują relacje międzyludzkie, jak odbierają ludziom prawdziwe życie (to znaczy to w realu) i spłycają pojęcie przyjaźni. Powstały inicjatywy, by wychodzić z Sieci, popełniać „sieciowe samobójstwa" – znam dwie takie strony: seppukoo.com czy suicidemachine.org. Od razu założono, że Facebook, Twitter i Linkedin transformują życie towarzyskie i w dodatku czynią je niepełnowartościowym. Może trzeba by było to sprawdzić, wychodząc w teren, robiąc wywiady, obserwując, jak ludzie rzeczywiście dbają o swoje znajomości, jak budują krąg znajomych i jaką rolę odgrywają w tym nowe technologie?

Prowadząca: To brzmi rozsądnie, w badaniu *Młodzi i media* etnografowie i etnografki robili coś takiego, zresztą okazało się, że technologie służyły badanym w rozwijaniu towarzyskości. Przychodzi mi do głowy także inna kontrowersja, mianowicie rola mediów w arabskiej wiośnie, tak zwana Twitterowa irańska rewolucja[23]. Po zamieszkach z 2009, kiedy ludzie w Iranie protestowali przeciwko nieuczciwym ich zdaniem wyborom i jednocześnie (mikro)blogowali o tym, zachodnie media, eksperci, nawet akademicy, zaczęli gremialnie chwalić te wydarzenia i pisać o nich jako protestach ludzi i ich smartfonów. Technologię uznano za obrończynię demokracji, ktoś nawet rozpoczął kampanię na rzecz przyznania Twitterowi pokojowej Nagrody Nobla (*śmiech*). Evgeny Morozov w swojej książce skrytykował tę fascynację. Stwierdził, że – po pierwsze, media aż tyle nie zdziałały, że

---

22 K. Abriszewski *Splatając na nowo ANT. Wstęp do „Splatając na nowo to, co społeczne"*, w: B. Latour *Splatając…*, s. XXI.

23 Więcej o rewolucji i jej krytyce zob. E. Morozov *Net Delusion: The Dark Sight of Internet Freedom*, PublicAffairs, New York 2011.

Zachód po prostu przesadził w swojej interpretacji, po drugie – że media nie mają wbudowanego w swą strukturę pierwiastka demokratycznego i mogą też umacniać autorytarne reżimy.

Studentka: To pewnie znowu zależy od „usytuowanego kontekstu". Najlepiej by było poddać ten przypadek wytężonej obserwacji, zbierać dane, notować. I dać przemówić swoim aktorom. Tak, jak radzi profesor studentowi w Latourowskim dialogu.

Prowadząca: Właśnie. Cieszę się, że zyskała pani jakąś, choćby czasową, pewność odnośnie obranego kierunku. Chociaż zapewniam, że wątpliwości najdą Panią znowu, taka już nasza praca (*spogląda na znudzoną resztę grupy*). Drodzy Państwo, możemy chyba zaczynać nasze seminarium?

Co urzekło Latoura w cyfrowych mediach, czyli o śledzeniu aktora-sieci w Sieci

W myśli współautora teorii aktora-sieci można odnaleźć ślady inspiracji nowymi mediami. Nie chodzi tu nawet o tropy w warstwie metaforyki jego tekstów, jak zapożyczona z „naszego nowego życia w Sieci"[24] metafora wtyczki, ani o zbyt proste analogie. Latour przyznaje, że żyjemy w networkowym świecie (*networky world*), gdzie pojęcie sieci zawładnęło nauką i dzięki technologiom wkradło się w codzienność – nie oznacza to jednak, jak wiemy, że ANT jest teorią (i metodologią) współczesnych sieciowych mediów. Uprawiać ją można i bez nowych technologii, choć przedstawiciele tego podejścia zaznaczają, że ucyfrowienie ułatwia pracę badawczą i otwiera dla niej nowe pola. Co sprawia, że Sieć odpowiada na ich potrzeby?

Przede wszystkim pozwala na p o d ą ż a n i e z a a k t o r a m i[25] – „technologie informacyjne umożliwiają nam śledzenie powiązań na tyle szeroko, że wcześniej było to niemożliwe"[26]. Wcześniej śledzenie aktorów polegało głównie na oglądaniu ich pod mikroskopem, zbieraniu próbek, projektowaniu tabelek, pisaniu raportów, a teraz „strona WWW jest ogólnoświatowym laboratorium". Architektura nowych mediów, dzięki ujęciu swej zawartości w matematyczną formę, która zostawia „elektroniczne" ślady i jest rejestrowana przez oprogramowanie, stwarza jeszcze inną sposobność powrotu po nitce do kłębka. Co więcej, wszelkie działania badacza czy badaczki także zostają utrwalone, ich kolejność można potem odtworzyć, jego/jej wplątanie się w sieć staje się zatem jeszcze bardziej namacalne – oto latourowska wersja refleksyjności w nauce.

Dydaktyczną wersją ANT jest „kartografia kontrowersji" (*cartography of controversies* lub *controversy mapping*), opisana szczegółowo przez Tomasso Venturiniego, naukowca współpracującego z Latourem. Jest ona bogatszą w metodologiczne

24 B. Latour *Splatając…*, s. 302.

25 To jeden z kluczowych sloganów teorii aktora-sieci. Zob. B. Latour *Splatając…*, s. 20.

26 Tamże, s. 303.

wskazówki socjologią powiązań, metodą studiowania momentów społecznego wrzenia przede wszystkim z użyciem cyfrowych technologii. Internet to miejsce współczesnych debat i sporów, media wplatają się tym samym w technonaukowe dysputy. Śledzenie aktora-sieci w Sieci jest obserwowaniem i opisywaniem społecznej m a g m y[27] zanim ta zastygnie, jest też jednocześnie przyczynianiem się do jej formowania.

Ogromnym ilościom aktorów można więc deptać po piętach, składować dane o ich wiązaniach i potem je wizualizować. To ostatnie zadanie jest szczególnie istotne z punktu widzenia kosmopolityki (*cosmopolitics*), którą Venturini postrzega jako ostateczny cel ANT[28]. Jej częścią jest poddanie naszkicowanych przez akademików sieci pod dyskusję; zaproponowana reprezentacja powinna być negocjowana. Prezentacja tych „splecionych na nowo" sieci jest w Sieci wyjątkowo prosta – znajdziemy tam software potrzebny do ich rysowania i wystawiania dla publiczności[29]. Walter Lippmann (a za nim Latour) pisał jednak, że ta ostatnia jest f a n t o m e m, zjawą, która nabiera krwi i kości dopiero poprzez zwołanie jej dzięki zastosowaniu demokratycznych (zgodnych z *Dingpolitik*) narzędzi i procedur[30]. Owoce starań ANT-owca nie trafiają więc do gotowej, wcześniej uformowanej zbiorowości – jednym z ostatnim etapów jego pracy jest zrzeszenie tych, którzy mają poświęcić mu swoją uwagę. Nie jest to łatwe, ale najwyraźniej Latour jest poznawczym optymistą, bo wierzy, że ANT może przynieść pozytywne skutki.

Nowe media umożliwiają również tak ważne dla Latoura zignorowanie dychotomii mikro-makro, działanie-struktura, część-całość. W jednym z artykułów[31] Latour i jego współpracownicy testują w Sieci alternatywną wersję socjologii Gabriela Tarde'a, stwierdzając, że gdyby Tarde w XIX wieku dysponował cyfrowymi narzędziami, jego teoria mogłaby rozwinąć się pełniej i nie zostałaby zmarginalizowana przez szkołę durkheimowską[32]. Internet bowiem pozwala na praktyczne

---

27 Zob. T. Venturini *Diving in Magma: How to explore controversies with Actor-Network Theory*, „Public Understanding of Science" 2010 no 19, s. 158-273.

28 T. Venturini *Building on Faults: How to Represent Controversies with Digital Methods*, „Public Understanding of Science" 2012, http://www.medialab.sciences-po.fr/publications/Venturini-Building_on_Faults.pdf [dostęp 19.08.2012].

29 Mam tu na myśli ogólnodostępne programy i aplikacje do zdobywania danych różnego typu (np. Google Insight for Search, Yahoo Clues), ich wizualizacji (np. Many Eyes, Gephi, Google My Maps) i publikacji (platformy blogowe, serwisy wiki).

30 Zob. B. Latour *Networks, Societies, Spheres. Reflections of an Actor-Network Theorist*., „International Journal of Communication" 2011 no 5, [dostęp 16.08.2012].

31 B. Latour, P. Jensen, T. Venturini, S. Grauwin, D. Boullier *The Whole is Always Smaller Than Its Parts. A Digital Test of Gabriel Tard"s Monads*, „British Journal of Sociology" 2012, http://www.bruno-latour.fr/node/330 [dostęp 16.08.2012].

32 Gabriel Tarde (1843-1904) żył we Francji, był twórcą psychologistycznej wersji socjologii. Odwoływał się do Leibnizowskiej koncepcji monad i zaprzeczał istnieniu

rozmontowanie założenia o indywiduum i społeczeństwie jako odrębnych poziomach (co Tarde starał się uczynić); pokazuje, że aktor jest właściwie siecią, ponieważ istnieje dzięki wiązaniom i każda zmiana konfiguracji tych łączeń jest zmianą samego aktora. Nie można odseparować interakcji od infrastruktury sieci – niedziałający link nie jest linkiem, gdyż do niczego nie odsyła.

Metody cyfrowe: podążaj za medium

Bruno Latour i współpracujący z nim badacze i badaczki z paryskiego Sciences Po[33] dostrzegli w digitalizacji nowe możliwości dla praktykowania teorii aktora-sieci. Swoje udoskonalone kompetencje sprawdzali w kilku projektach (m.in. MACOSPOL i EMAPS[34]), współpracując z Digital Methods Initiative (DMI), działającą w Instytucie Medioznawstwa Uniwersytetu Amsterdamskiego. Ośrodek amsterdamski, choć żywo zainteresowany myślą Latoura i z niej czerpiący, rozwinął jednak swoje własne podejście (bardziej medioznawcze), określane jako metody cyfrowe (*digital methods*[35]). Może być ono, jak sądzę, pewną propozycją nieantropocentrycznych badań nowych mediów, które w szczególny sposób eksponują sprawczość technologii.

Pierwsze badania Internetu były właściwie formułowaniem tez o cyberprzestrzeni – alternatywnym świecie, w którym ludzie zachowują się inaczej niż w rzeczywistości, ich tożsamości stają się bezcielesne, płynne, poddające się wielokrotnym transformacjom. Taka wizja wirtualności, promowana przez studia cyberkulturowe, mogła być oceniana jako szansa (miejsce nowych ruchów politycznych, świat uwalniający z ograniczeń kultury *off-line)* albo zagrożenie (przestrzeń izolująca od „prawdziwego" życia i społeczeństwa). Badania w tym pierwszym stadium prowadzono za pomocą tzw. *virtual methods*, aplikując do interpretacji kultury *online* narzędzia tradycyjnej etnografii (wywiady, obserwację uczestniczącą), prowa-

---

ponadjednostkowych bytów społecznych, twierdząc, że można mówić jedynie o indywidualnych przeżyciach. Większy wpływ na formowanie się socjologii jako nauki wywarł jednak Emil Durkheim i jego koncepcja społeczeństwa jako bytu *sui generis*.

33 W paryskim Sciences Po działa *médialab* – laboratorium dedykowane technologiom cyfrowym i ich roli w badaniach społecznych. Jest to jednostka kierowana przez Latoura, prowadząca badania i budująca nowe narzędzia cyfrowe. Więcej: http://www.medialab.sciences-po.fr/en/about/ [dostęp 19.08.2012].

34 MACOSPOL (Mapping Controversies in Science and Technology for Politics) i EMAPS (Electronic Maps to Assist Public Science) to „kartografia kontrowersji" w praktyce. Oba projekty badawcze (pierwszy został już zakończony, drugi potrwa do 2014 roku) zrzeszają kilka ośrodków badawczych i instytucji, ich naukowym koordynatorem jest Latour. Zob. i http://www.mappingcontroversies.net/Home/MacospolParis [dostęp 16.08.2012].

35 Opis podejścia w: R. Rogers *The End of Virtual. Digital Methods*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2009.

dzonej, rzecz jasna, poza Siecią. Ten wyraźny rozdział między sferą realności a wirtualnością, a nawet istnienie tej ostatniej w kształcie zaproponowanym przez *cybercultural studies*, zostały zakwestionowane na początku lat dwutysięcznych za sprawą kilku prac, niekoniecznie naukowych.

Pierwszą było studium brytyjskich etnografów Daniela Slatera i Dona Millera, którzy obserwowali, jak korzystają z Internetu mieszkańcy Trynidadu i Tobago – okazało się, że interakcje z technologią „zdradzają" kulturę badanych, życie w Sieci nie rządzi się osobnymi prawami, lecz jest zanurzone w realności[36]. Iluzoryczność oderwania Internetu od rzeczywistości zaakcentował też projekt Google.org znany jako *Google Flu Trends* – pokazał on, że wyszukiwarka, zapamiętując zapytania dotyczące grypy i sposobów jej leczenia, staje się urządzeniem szacującym, który region jest najbardziej narażony na epidemię choroby. Na podstawie aktywności *online* osób korzystających z wyszukiwarki można było zatem wyciągać wnioski „zakorzenione" (*grounded*) w świecie poza Siecią.

Ta zmiana optyki zainspirowała do sformułowania nowego programu badań Internetu, który głosi „koniec wirtualności", jednocześnie skupiając się na metodach, które nie przywędrowały do Sieci (jak wirtualna etnografia), lecz właściwie w niej powstały – metodach cyfrowych. Za tym posunięciem stoi przekonanie, że nie wszystkie nowomedialne byty są podobne; istnieje ontologiczna różnica między „urodzonymi w Internecie", natywnie cyfrowymi (*natively digital*) obiektami a bytami przeniesionymi do Sieci, zdigitalizowanymi (są to na przykład zeskanowane książki). Uwaga przedstawicieli metod cyfrowych skupia się na tych pierwszych: hiperłączach, tagach, adresach URL, stronach WWW, protokołach trackback i pingback, śledzącymi odzew na post blogera, systemach rekomendacji (*social bookmarking*), mechanizmach typu robots.txt (informujących sieciowe automaty, jakie działania na danej stronie są zabronione), zabezpieczeniach takich jak CAPTCHA – to jedynie przykłady tych technicznych bytów.

Medioznawczynie i medioznawcy z Amsterdamu uważają, że zaludniona nieludzkimi aktorami Sieć posiada swoje własne metody obchodzenia się z obiektami: algorytmy i skrypty, które (współ)produkują i porządkują adresy URL, pliki i komentarze na profilach znajomych w portalach społecznościowych. To właśnie specyfika sieciowych mediów, a jej uwzględnianie jest naczelną zasadą metod cyfrowych. „Podążaj za medium", pisze Richard Rogers, formułując (wzorowaną na ANT-owskim sloganie) regułę wysuwającą na pierwszy plan metodę, która oznacza tu zarówno logikę samych mediów, jak i postępowanie badających. Medium jest aktorem, który prowadzi wzdłuż wiązań i którego trzeba śledzić, jeśli chce się opisać to, co społeczne, gdyż – jak pisze Latour – taka jest właśnie etymologia słowa *socius*; „ktoś podąża za kimś innym", „naśladowca", „wspólnik"[37]. Media są ludzkimi wspólnikami w tworzeniu zbiorowości, zaś badająca staje się wspólniczką technologii, naśladuje jej metodę, i przez swoje działanie zostaje „dodana" do sieci.

36 Zob. R. Rogers *The End of Virtual.*

37 B. Latour *Splatając…*, s. 154.

Uważne śledzenie jest także potrzebne ze względu na efemeryczność technologicznych bytów, które – choćby poprzez aktualizacje i przechodzenie z wersji beta do pełnego kształtu – dość szybko mogą zmieniać swoje położenie i właściwości. W podejściu metod cyfrowych medium jest traktowane jako obiekt nieposłuszny (sprawczy), a o poczynaniach akademików i akademiczek mówi się jako o wspólnym osiągnięciu wielu różnych aktorów; badaniach nie nad mediami, ale we współpracy z nimi. Interesującymi „wspólnikami" badań mogą być: linki i ich mikropolityka asocjacji, Wayback Machine, czyli archiwum stron internetowych, jako narzędzie badania historii Sieci, wyszukiwarki i ich infopolityczny potencjał, Internet nie jako supersieć, ale agregat mniejszych struktur (np. blogosfera albo sieci „narodowe"), serwisy społecznościowe (*social media*) i ich post-demografia[38].

Zresztą jest to tylko potwierdzenie tego, że nauka zawsze korzystała z pomocy nienaukowców, a rzekome bierne „przedmioty" badań miały nieraz wiele do powiedzenia. Zamiast być jedynie niemymi obiektami, zgłaszały obiekcje, jak mikroby opisane przez Latoura[39]. O podobnie przewrotnej naturze Internetu pisze Rogers, podkreślając, że dynamika medium potrafi zakłócić przebieg badań i wpłynąć znacząco na wyniki[40]. Wygasłe adresy URL, zmienione ustawienia prywatności czy nowy projekt graficzny strony to tylko potencjalne sytuacje, w których zmieniająca się techniczność przedmiotu może zniweczyć wysiłki uczonych.

Nowe laboratorium: Google, Wikipedia i Facebookowy przycisk „Lubię to!"

„Podążanie za medium" jest podpatrywaniem reguł obowiązujących w Sieci (sposobów interakcji programów z obiektami cyfrowymi) po to, by odpowiadać na pytania dotyczące kultury i społeczeństwa: „[s]poglądamy na listę wyników wyszukiwania wygenerowaną przez Google'a i widzimy nie Google'a, a społeczeństwo"[41]. Na co jeszcze można spojrzeć?

Jednym z przedsięwzięć prowadzonych w ramach Digital Methods Initiative były badania Wikipedii jako bytu socjotechnologicznego[42]. Autorki analizowały debaty na temat Wikipedii, w których pytano przede wszystkim o to, kto właściwie pisze i edytuje zawartość serwisu; czy jest on rzeczywiście tworzony kolektyw-

38 To tylko krótki przegląd badań Digital Methods Initiative. Zob. https://www.digitalmethods.net/Digitalmethods/WebHome [dostęp 20.08.2012].

39 Zob. E. Domańska *Humanistyka nieantropocentryczna…*; B. Latour *Polityka natury. Nauki wkraczają do demokracji*, przeł. A. Czarnacka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

40 R. Rogers *The End of Virtual*, s. 10.

41 R. Rogers, M. Stevenson, E. Weltevrede *Social Research with the Web*, 2009, http://www.govcom.org/ [dostęp 16.08.2012].

42 Zob. S. Niederer, J. van Dijck *Wisdom of the Crowd or Technicity of Content? Wikipedia as Socio-technical System*, „New Media & Society" 2010 nr 12.

nie, czy może jednak za jego powstanie i działanie odpowiada wąskie grono autorów i autorek. Poza tym dyskutowano, czy spełnia on warunki neutralności oraz rzetelności. Te częste motywy w krytyce oddolnie tworzonych mediów i folksonomii (inaczej wspólnego tagowania bądź społecznego indeksowania treści) zostały przez badaczki potraktowane dość przewrotnie – zamiast milcząco zakładać, że udział w tworzeniu Wikipedii mają wyłącznie ludzie, udowodniły, że za funkcjonowanie internetowej encyklopedii odpowiadają także nie-ludzcy agenci. Są to boty edytujące wpisy i posiadające uprawnienia administracyjne (mogą na przykład blokować innych użytkowników), WikiScanner monitorujący anonimowe wpisy (i chroniący przez aktami sieciowego wandalizmu), a także mechanizm interwiki łączący ze sobą artykuły na ten sam temat w różnych wersjach językowych Wikipedii. Aktywność botów jest znacząca zwłaszcza w edycjach Wikipedii tworzonych w językach zagrożonych wymarciem – bez aktywności robotów internetowych, wspomagających nielicznych ludzkich autorów i autorki, te wersje w ogóle by nie istniały.

Inną interesującą pracą „śledzącą medium" jest analiza sposobów angażowania uwagi i wyrażania swojej opinii w Internecie[43]. Jak możemy się domyślić, autorki nie skupiają się na użytkownikach i użytkowniczkach Sieci, lecz na techniczności, która umożliwia ludzką aktywność, czyli na tak zwanych przyciskach społecznościowych (*social buttons*) – guzikach, na które klikamy w serwisach takich jak Facebook, Twitter, Digg, Reddit, Delicious czy Stumbleupon. Współtworzona przez tych niewielkich (pod względem rozmiaru) aktorów struktura Sieci (*fabric of the Web*) pokazuje, według autorek, że „mądrość tłumu", dzielenie się wiedzą i społeczne systemy rekomendacji, tak zwana „ekonomia Like'ów" (*The Like economy*), składają się coraz wyraźniej na współczesny obraz tego, co społeczne (*fabric of the social*).

Laboratorium dogodnym dla stosujących metody cyfrowe może być także nienawykowo używana wyszukiwarka internetowa, jak choćby omawiany na początku tego tekstu Google. Korzystając z wyszukiwarki w różnych krajach i na różnych urządzeniach (albo na własnym, ale po uprzednim wylogowaniu się ze swego konta Google) odkrywamy, że zamiast o Sieci powinniśmy właściwie mówić o sieciach – tych skonstruowanych dzięki personalizacji wyników i, przypuszczalnie, igrających z naszą prywatnością, a także tych rozumianych geograficznie. Nie wszystkie treści są bowiem dostępne w każdym miejscu na świecie, co wiąże się zwykle z systemem praw autorskich, a także może oznaczać cenzurę (jak przypadek blokowania ogólnoświatowego Internetu i tworzenia „narodowych" sieci w Korei Północnej czy Iranie).

Wybrane tu przykłady pokazują, że coś takiego, jak czyste technologie (czyste, bo tylko techniczne, oddzielone od polityki, gospodarki, prawa, moralności, przyjaźni) nie istnieje. To zawsze mieszanina, której składników nie powinniśmy de-

43 Zob. C. Gerlitz, A. Helmond *Hit, Link, Like and Share. Organizing the social and the fabric of the web in a Like economy*, 2011, [dostęp 16.08.2012].

stylować, jeśli chcemy rzeczywiście „tylko" opisywać, co zaleca teoria aktora-sieci. W pracy *Pandora's Hope* twórca ANT nazwał technologię „skrzepniętą pracą"[44], mając na myśli aktora-sieć, hybrydę złożoną z materii i znaczeń – samą w sobie zmontowaną z różnych elementów i jako całość mającą także sieciotwórcze (czy grupotwórcze) właściwości. Przykładem na to, że technologie są także utkane z dyskursów jest Internet z jego militarną historią – prototypem dzisiejszej Sieci był stworzony na potrzeby amerykańskiego wojska ARPANET.

Gdy ludzie i technologie zostaną spleceni na nowo

W konceptualizacji sprawczości nowych mediów kluczowy wydał mi się dystans do granic i definicji natury i kultury, zadomowionych w naszym myśleniu dzięki antropocentryzmowi. Posthumanistyka, zwłaszcza prace Bruno Latoura, pomagają odrzucić nowoczesną iluzję, która nie pozwala widzieć zwierząt, rzeczy, materii ożywionej i nieożywionej jako czynników działających. Jeśli o działaniu myślimy jako o efekcie pracy całej heterogenicznej sieci, łatwiej uznać maszyny za naszych wspólników.

W czasach cyfrowych i sieciowych mediów medialno-ludzkie sploty mnożą się, a na pewno stają się coraz bardziej widoczne. Hybrydą jest wspominany już Google, Visual Human Project, który „łączy system sprawiedliwości, ciało człowieka oraz nowe technologie obrazowania" czy OncoMouse – „manipulacja genetyczna połączona z handlem i prawem własności intelektualnej"[45]. Zacieranie spoiw (translacji – jak rzekłby Latour) jeszcze ciągle odbywa się tam, gdzie media uważa się za „puste", bo niewypełnione znaczeniem, narzędzia. Istnieją jednak takie nurty medioznawczej refleksji, w których medium nie znika nam z oczu, nie tonie, ale staje się przewodnikiem.

Przedstawione wyżej metody cyfrowe można by, moim zdaniem, uznać za próbę posthumanistycznych badań mediów, zainspirowanych teorią aktora-sieci i tak skupionych na techniczności, że aż przypominających informatykę. Gdyby nadal trzymać się zasad starej Konstytucji, trzeba by uznać, że zainteresowanie maszynami czy protokołami internetowymi nie leży w granicach humanistyki i nauk społecznych. Okazuje się jednak, że trudno dziś wyjaśniać pewne zjawiska, usunąwszy technologie z pola widzenia. Nie wydaje się, by zignorowanie urządzeń ze szkła, plastiku i aluminium, uruchamianych dotknięciem palca, czy niematerialnego software'u – „nie-ludzkiego cogito", by użyć sformułowania Slavoja Žižka[46] – było dłużej możliwe. Warto na koniec dodać, że uważne „podążanie" za technicznymi bytami nie jest projektem antyhumanistycznym – może się tylko przysłużyć człowiekowi, eksponując bezliczne wiązania, które umocowują go w świecie.

---

44 Za: E. Bińczyk *Obraz, który nas zniewala…*, s. 212.

45 M. Lister i in. *Nowe media…*, s. 610.

46 Za: E. Bendyk *Człowiek-tytan*.

Abstract

Aleksandra KIL
University of Wrocław

New media as our associates. On the agency of technology in the light of Bruno Latour's theory

The article provides a survey of selected theories and methodologies of new media studies. The author describes their posthumanist potential allowing to think of technologies as agencies. Such a perspective is an attempt at overcoming an impasse the media studies have entered since the polemics between M. McLuhan and R. Williams. In order to consider media human cooperators (and not only tools), one needs to revise the division between culture and nature and reconsider the notion of agency. Bruno Latour's actor-network theory provides a useful background for non-anthropocentric media studies. It is in the method itself that one can find an inspiration with media entities.

Przechadzki

Ryszard LÖW

Rzecz o Berku Neumanie, drukarzu wileńskim

I.

W roku 1822 ukazało się w Wilnie dwutomowe wydanie *Poezji* Stanisława Trembeckiego. W tomie drugim zamieszczony został poemat opisowy *Zofijówka*. Wydawca, drukarz (niekiedy też księgarzem zwany), Berko Neuman, zamyślił – nie wiadomo, pod wpływem czyjego podszeptu – poemat ten zaopatrzyć w objaśnienia. Także domysłom tylko zostawić można, z czyjej to sugestii o zredagowanie ich „poprosił" – jak pisze Dorota Siwicka – Adama Mickiewicza. Poeta zaś nie tylko komentarz filologiczny do *Zofijówki* sporządził, był zarazem, jak zapisał Leonard Niedźwiecki, „pierwszym, co wiele utworów Trembeckiego zagrzebanych wykrył i w Wilnie je pierwszy ogłosił"[1]. Z tego zapewne powodu chciał sobie poeta zapewnić nadzór nad procesem drukarskim produkcji książki, co też po latach potwierdził Stanisław Pigoń, pisząc, że „Mickiewicz miał pieczę nad wydanym w Wilnie u B. Neumana tomem *Poezyj* Trembeckiego"[2].

---

1 M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka *Kronika życia i twórczości Mickiewicza. Lata 1798-1824*, PIW, Warszawa 1957, s. 321.

2 *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, z rozmów i przemówień zebrał i opracował S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1958, s. 433. – Uwaga: Zatem 27 1/8 11 1822 Mickiewicz wypożycza z Biblioteki Uniwersyteckiej *Zofiówkę* (M. Dernałowicz, K. Kostenicz, Z. Makowiecka *Kronika*…, s. 321); po upływie czterech miesięcy, 15/27 VI 1822, Mickiewicz donosi Franciszkowi Malewskiemu: „[…] piszę wiersze i komentarze [do *Zofiówki*], a raczej pisałem, bo teraz mniej coraz" (A. Mickiewicz *Listy*, cz. 1, w: tegoż *Dzieła*, t. 14, oprac. S. Pigoń, kom. red. J. Krzyżanowski, Warszawa, Czytelnik 1955, s. 180). Natomiast zgodnie z bardzo dokładnym zapisem

Dorota Siwicka, przytaczając list, w którym pod koniec stycznia 1822 roku Józef Jeżowski donosił Franciszkowi Malewskiemu o tym, iż Mickiewicz „przedsięwziął też zrobić komentarz do *Zofiówki*”[3], ucina cytat w niezwykle nas tutaj interesującym miejscu: otóż pracę tę podjął poeta „za nagrodą umówioną”[4]. Chodzi zatem o honorarium autorskie, bodajże pierwszą zapłatę uzyskaną za pracę literacką przez Mickiewicza, który wtedy właśnie był „w niedostatkach […], pieniędzy nigdzie a nigdzie nie ma”[5]. Poeta pod wstępem i objaśnieniami, zajmującymi 29 stronic druku, z nieznanych powodów się nie podpisał, ogłaszając je anonimowo. Współcześni jednak doskonale wiedzieli, kto jest ich autorem, i zawsze odtąd je przedrukowywano w jego pismach.

Berko Neuman był osobą znacznie bardziej znaną w świecie drukarsko-wydawniczym i kulturalnym ówczesnego Wilna, niż można by wnieść z niewielu, bardzo rozproszonych i czasami pozbawionych życzliwości wiadomości, jakie daje się zebrać o nim, jego pracach i działalności. Edytorzy i badacze Mickiewicza unikają podawania jakichkolwiek informacji na jego temat. A ponieważ był również – od tego zresztą zaczął – drukarzem hebrajskim, nieco więcej dowiedzieć się o nim można z opracowań hebrajskich.

Dziwne to, a jednak: z poświęcenia mu hasła osobowego zrezygnował w swoim głównym korpusie z roku 1972, uzupełnionym następnie trzema suplementami, znakomity *Słownik pracowników książki polskiej*. A przecież, poza wszystkim innym, mowa o pierwszym wydawcy Mickiewicza, który za pracę poecie z a p ł a c i ł, czym odróżnił się od Józefa Zawadzkiego – a to pod znakiem bardzo owocnej działalności tego właśnie człowieka stał cały drukarsko-wydawniczo-księgarski ruch Wilna. Zawadzki bowiem kilka miesięcy później tom pierwszy *Poezyj* Mickiewicza tylko w y d r u k o w a ł i za druk ten otrzymał zapłatę, czyli nie podjął ryzyka nakładu. Neuman tymczasem go podjął[6], gdyż miał swoje zamiary i swoje projekty. Kontakty z grupami miejscowej inteligencji polskiej przy jednoczesnym pozostawaniu w żydowskim szeregu jako wyznawcy hebrajskiej haskali, wykształcenie – zarówno religijne, jak i świeckie – a także znajomość kilku języków czyniły z Neumana postać godną – po dwóch wiekach – przyjrzenia się jej. Czas więc dać o nim bliższe szczegóły.

---

w Nowym Korbucie (t. 6: *Oświecenie*, cz. 1, PIW, Warszawa 1970, s. 353, nr 3) *Poezje* Trembeckiego ukazały się już w „styczniu-marcu” 1822 roku. Pragnę tutaj tylko zasygnalizować te niezgodne ze sobą zapisy.

3 D. Siwicka *Trembecki Stanisław*, hasło w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001, s. 550.

4 A. Mickiewicz *Korespondencja*, t. 3, Paryż 1876, s. 3.

5 *Kronika…*, s. 321.

6 A. Semkowicz *Bibliografia utworów Adama Mickiewicza. Do roku 1855*, oprac. i uzup. P. Grzegorczyk, indeksy K. Kostewicz i Z. Makowiecka, wstęp S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 3, nr 146.

2.

Urodził się w roku 1778 W Ostrowcu. Nazywał się Dow Ber Ben Rabi (syn rabiego) Aharon Zelig[7], potem dwa imiona własne spolszczył na jedno – Berko, imię zaś patrymoniczne zamieni w nazwisko – Zelikowicz i pod nim właśnie długo figuruje na oficjalnych dokumentach, na przykład na „Liście ludzi znajdujących się w Drukarni Imperatorskiego Wileńskiego Uniwersytetu", czyli drukami Józefa Zawadzkiego z roku 1805, gdzie nazwisko „Berko Zelikowicz, starozakonny" zajmuje 6. miejsce w spisie 34 pracowników tej nowoczesnej typografii[8]. Długo jeszcze potem nawet współcześni autorzy opracowań naukowych, nie potrafili go zidentyfikować (np. Radosław Cybulski w monografii o Zawadzkim z roku 1972[9]). Dopiero w latach dwudziestych XIX wieku, w chwili usamodzielnienia się zawodowego Zelikowicz przybiera nazwisko Neuman dla trwałego – podobno – związania się z pamięcią o pierwszej typografii, do której wstąpił w siedemnastym roku życia i pobierał naukę drukarstwa: zecerstwa i preserstwa. Mieściła się ona w Grodnie, nad samym brzegiem rzeki Niemen, w skrzydle pałacu podskarbiego Antoniego Tyzenhauza, który ponadto zorganizował ją jako Drukarnię Jego Królewskiej Mości; drukowano w niej także po hebrajsku.

Neuman pochodził z rodziny drukarzy, jego ojciec, Aharon Zelig, był zecerem w drukarni hebrajskiej w Nowym Dworze, a brat, Abraham Icchak, czeladnikiem, więc wszyscy oddawali się zawodowi po hebrajsku zwanemu „mlechet ha-kodesz", czyli „święte rzemiosło". Neuman pracował zatem w drukarni JKM, w części hebrajskiej, która praktycznie od roku 1792 była już własnością Borucha Józefa Romma. W roku 1799 Romm przeniósł część warsztatów do Wilna, co było początkiem pierwszej w mieście tłoczni żydowskiej i w ogóle jednej z największych drukarni w imperium rosyjskim[10]; wtedy też Berko znalazł się w Wilnie.

Jako doświadczony już drukarz (składacz w języku polskim, hebrajskim i rosyjskim) podjął Zelikowicz-Neuman pracę w powstałej w roku 1805 firmie Józefa Zawadzkiego, „typografa Imperatorskiego Uniwersytetu Wileńskiego". Był tutaj zecerem i prasowaczem. Niebawem zaś, zyskawszy zaufanie i przychylność pryncypała, podjął się reprezentowania „fabryki typograficznej" – jak brzmi sformułowanie pewnego dokumentu – reklamowania i sprzedawania książek przez nią wyprodukowanych na słynnych wtedy jarmarkach – o podobno międzynarodowej renomie (może trochę w sposób naciągany porównywanych z księgarskimi targami lipskimi) – w miasteczku Zelwa. Odbywały się one co rok przez cały

---

7 Ch.B. Friedberg *Toldot ha-dfus ha-ivri by-Polania…* (tyt. ang: *History of Hebrew Topography in Poland from the begining of the year 1534…*), Tel Aviv 1950, 2. ed., s. 130.

8 *Materiały do dziejów literatury i oświaty*, oprac. T. Turkowski, t. 1, Wilno 1935, s. 376.

9 R. Cybulski *Józef Zawadzki: księgarz, drukarz, wydawca*, Ossolineum, Wrocław 1972.

10 M. Kaczowski *Romm Boruch Józef*, hasło w: *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa–Łódź 1972, s. 763.

sierpień[11]. Zajęcia u Zawadzkiego dały Zelikowiczowi-Neumanowi sposobność do nawiązywania znajomości i zbliżenia się do literackich i naukowych środowisk miasta, zwłaszcza związanych z uniwersytetem. Natomiast nie utrzymywał podobno łączności z tymi Żydami, którzy byli właścicielami niedużych zakładów drukarskich, tłoczących także książki polskie[12].

Drukowanie przez Żydów książek polskich (a także handlowanie nimi), co jak wiadomo odegrało doniosłą rolę w rozprzestrzenieniu się piśmiennictwa polskiego na Litwie, wzbudzało niechęć i konkurencyjną zazdrość wśród Polaków[13]. W stosunku do Neumana zawiść mogło spowodować objęcie przez niego – dzięki fachowości drukarskiej, umiejętnościom kierowniczym, biegłej znajomości polskiego i rosyjskiego – kierownictwa Drukarni Rządu Gubernialnego, uzależnionej od policmajstra Szłykowa. Ale tutaj następcy dość szybko wypędzonego starozakonnego Neumana rekrutowali się – o czym z wyczuwalną dumą zawiadamia po upływie niemal całego wieku, bo w roku 1925 Ludwik Abramowicz – już „ze stanu szlacheckiego".

Pod koniec roku 1817 Neuman został zwolniony z Typografii Rządu Gubernialnego za „niedbałość w robocie i nierzetelność w rachunkach"[14]; nie pociągnięto go do odpowiedzialności sądowej. Przekroczenie, oczywiście, możliwe, sprawa wygląda jednak nieco dziwnie, jako że odnosi się do pracownika wyjątkowo dotąd cenionego za biegłość zawodową i uczciwość pieniężną; dano się jej rozejść po kościach, a sam Neuman po niedługim czasie otrzymał pozwolenie na otwarcie własnej typografii.

W międzyczasie, w roku 1817, podjął próbę wydawania w Wilnie dziennika po żydowsku. Z projektu tego musiał wszak zrezygnować, albowiem na tego rodzaju publikację (ciągłą) nie udzielono mu zezwolenia. Miało to być pierwsze tego typu czasopismo w carstwie rosyjskim. Wszechmocny wtedy w Wilnie w sprawach życia kulturalnego uniwersytet, podobnie jak też kroczący po linii najmniejszego możliwie ryzyka i oporu kahał odmawiają przyjęcia odpowiedzialności za „prawomyślność" tego przedsięwzięcia. W imieniu uniwersytetu odpowiedzi odmownej udziela kurator książę Adam Czartoryski, ponieważ uczelnia – pisze – „nie posiada specjalisty od żargonu żydowskiego, który bardzo się różni od języka starohebrajskiego". Kahał natomiast – gminna reprezentacja Żydów – zawsze konserwatywny, zawsze chętny do współpracy z aktualną siłą nadrzędną, nie chce się „wychylać". Projekt Neumana spalił więc na panewce[15].

---

11 *Materiały…*, s. 392.

12 L. Abramowicz *Cztery wieki drukarstwa w Wilnie*, Wilno 1925, s. 114.

13 D. Beauvois *Polish-Jewish relations in the territories annexed by the Russian Empire in the first half of the XIX century*, w: *The Jews in Poland*, ed. Ch. Abramsky, M. Jachimczyk, A. Polonsky, Basil Blackwell, Oxford–New York 1986, s. 85.

14 L. Abramowicz *Cztery wieki…*, s. 108.

15 I. Klausner *Wilna: „Jeruszalajim de Lita. 1495-1881* (tyt. ang: *Vilna: „Jerusalem of Lithuania"*), Beith Lochamej ha-Gettaot (Israel) 1988, s. 136; D. Beauvois

3.

Około roku 1820 Neuman założył przy ulicy Świętojańskiej 431, w samym więc sercu kwartału uniwersyteckiego, własny zakład drukarski[16]. Z biegiem czasu posiadał trzy maszyny, drukował książki polskie, rosyjskie i hebrajskie, był zaś zaopatrzony w czcionki francuskie, włoskie i niemieckie. Zyskał opinię najstaranniej wykonującego pracę wśród Żydów drukujących po polsku[17].

To prawdopodobnie w tym właśnie czasie pozbył się nieprawomocnego „Zelikowicza" i przyjął nazwisko Neuman. Był już wtedy właścicielem przynależnej do „3 Klassy" (kryterium przynależności określała wysokość płaconych podatków) kamienicy i jego nazwisko – nieco tutaj przekręcone: „Berko Zelmanowicz" – figuruje w „Rejestrze domów znaczniejszych, do własności starozakonnych obywateli należących, w mieście Wilnie" – rejestrze, „w którym nie są wymienione mniej znaczące domy", a to „dla konserwowania w Aktach Uniwersytetu Wileńskiego" sporządzonego w lutym 1820 roku[18]. Nie udało się natomiast rozpatrzyć w stosunkach rodzinnych Neumana, trudno więc dojść czy tej kamienicy wileńskiej dorobił się sam, czy być może wniosła mu ją w posagu małżeńskim żona.

Kraszewski narzekał, iż w pierwszych dekadach wieku „żaden księgarz w Wilnie nie odważy nawet bardzo małego nakładu (to jest opłaty zecera i papieru) na jaką bądź książkę, która nie jest albo naukowa, albo tłumaczona", wydają tylko te dzieła – powiada – z których „zysk jest dotykalny, oczywisty i prędki"[19]. Prawa ekonomiczne zmuszają wydawców do podporządkowania swojej działalności wymogom rynku, na którym książka jest po prostu towarem, należy go przetworzyć i sprzedać. Neuman, oczywiście, tym prawom musiał się poddać (a nie słychać skarg na jego zdzierstwo, czego słusznie nie szczędzono Zawadzkiemu – księga-

---

Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich, t. 1: *Uniwersytet Wileński*, przeł. I. Kania, Fundacja Jana Pawła II–Redakcja Wydawnictw KUL, Rzym–Lublin 1991, s. 173.

16 Data założenia przez Neumana własnej drukami pozostaje sporna i niepewna. I. Klausner (*Wilna…*, s. 208) wymienia rok 1818; Ch.B. Friedberg (*Toldot…*, s. 130) mówi „około" 1820; L. Abramowicz (*Cztery wieki…*, s. 108) podaje rok 1823, podobnie jak M. Stolzman, która w pracy *„Nigdy od ciebie miasto"… Dzieje kultury wileńskiej lat międzypowstaniowych (1832-1863)* (Pojezierze, Olsztyn 1987, s. 64) oznacza zupełnie nie do przyjęcia rok 1827. Najbardziej przekonuje ustalenie Friedberga. Odnośnie adresu drukami por. J. Rogala *Łątkiewicz Onury*, hasło w: *Słownik pracowników…*, s. 535.

17 J. Szacki *Kultur-Geschichte der Haskale in Lite* (*Historia kultury haskali na Litwie*), Buenos Aires 1950, s. 78.

18 P. Kon *Dawny Uniwersytet Wileński a Żydzi*, Wilno 1926 (odb. z „Ateneum Wileńskiego" z. 10-11), s. 23-25.

19 J.I. Kraszewski *Handel księgarski w Wilnie*, „Tygodnik Petersburski" 1838 nr 7, przedr. w: tegoż *Pamiętniki*, oprac. W. Danek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław i in. 1972, s. 82-83.

rzowi). Był więc nakładcą *Początków trygonometrii płaskiej* Michała Pełki Polińskiego w roku 1828, ale już tylko drukarzem – pracującym odpłatnie – pierwszego tomu *Poezji* Józefa Massalskiego w roku 1827[20], a w roku 1839 zamówionego przez księgarza Rubena Rafałowicza dziełka Jana Sztyfera *Poradnik dla myśliwych, czyli rozmaitych sposobach zabijania i łowienia zwierząt* ozdobionego litografią Józefa Oziembłowskiego[21].

Neuman dążył jednak – w ślad za swoim dawnym pryncypałem i za unowocześniającymi się drukarzami – do „przekształcenia funkcji typografa-wykonawcy zleceń w funkcję wydawcy, inicjatora i organizatora procesu produkcji i rozpowszechniania książki"[22], poprzez odkupywanie praw autorskich na dzieło. Zostało to zrealizowane już w roku 1822, w umowie zawartej z Mickiewiczem na zredagowanie objaśnień do *Zofijówki* Trembeckiego. Dzieło zaś samego Trembeckiego było bezpańskie?

Jakub Szacki, historyk Żydów polskich, sugeruje, że jednym z dwóch studentów-Żydów uniwersytetu wileńskiego w początku XIX wieku wspomnianych przez Joachima Lelewela w liście do rodziców z dnia 28 maja 1804 roku był właśnie Berko Neuman[23]. Co więcej, badacz sądzi, że w owym właśnie czasie zawiązała się pewna komitywa towarzyska między Lelewelem a Neumanem, co też (a jest to nasz domysł, może niepozbawiony prawdopodobieństwa, jednak tylko – domysł) mogłoby wskazywać na Lelewela jako osobę, która po latach przedstawiła Neumanowi właśnie Mickiewicza jako dobrze przysposobionego autora komentarza do poematu Trembeckiego. Albowiem w tym właśnie czasie, kiedy Neuman otwiera typografię, Lelewel staje się dla Mickiewicza „w całym tego słowa znaczeniu mistrzem i opiekunem – jak pisze Alina Witkowska – Mickiewicz wie, że może liczyć na poparcie profesora"[24]. Może więc i sam Neuman też o tym wie?

Uniwersytet Wileński reglamentował i regulował ruch drukarski i wydawniczy, on też ustalał każdorazowo skład Komisji Cenzury dla książek i czasopism publikowanych w „językach krajowych". Mianowania cenzorskiego nie można było uniknąć, przyjąć je więc w pewnym momencie musiał Joachim Lelewel, w innym zaś Leon Borowski, których o zakusy prawdziwie cenzorskie trudno przecież posądzić. Kontrolowaniem druków hebrajskich zajmował się długo adiunkt uniwersytetu, noszący też tytuł Radcy Kolegialnego, Szymon Żukowski (autor podręcz-

20 H. Mościcki *Pod znakiem Orła i Pogoni*, Lwów–Warszawa 1923, s. 169. Z wyjątkowo niedokładnego zapisu w Nowym Korbucie (t. 8: *Romantyzm. Hasła osobowe K-O*, PIW, Warszawa 1969, s. 368, nr 3) nie można tego odczytać.

21 A. Banach *Polska książka ilustrowana 1800-1900*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 423.

22 J. Sowiński *Polskie drukarstwo*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 147.

23 J. Szacki *Kultur-Geschichte*…, s. 58.

24 A. Witkowska *Lelewel Joachim*, hasło w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska *Mickiewicz. Encyklopedia*, s. 267.

nika języka hebrajskiego). W marcu 1829 zostają wyznaczeni nowi i ostatni już do chwili zamknięcia uniwersytetu w roku 1832 nadzorcy wileńskiego życia umysłowego. Byli wśród nich Wolf Tugenhold, literat piszący głównie po niemiecku, oraz – drukarz Berko Neuman, którzy „mają się zajmować książkami żydowskimi”[25].

4.

Na podstawie „Dozwolenia” cenzora Żukowskiego z „d. 16 Października 1824 roku” ukazało się „w Wilnie w Drukarni B. Neumana 1824 g” (!) dziełko hebrajskie skazane – jak się miało szybko okazać – na zaprzepaszczenie i zatracenie. To dość ciekawa historia, warto więc ją tutaj z pewnością opowiedzieć. Druk ten niecodzienny i zwracający uwagę – sygnalizujący czytelnikom polskim, którzy go przecież przeczytać nie mogą, nie wiedzą, że jest, że istnieje – został opatrzony kartą tytułową w dwu językach: hebrajskim i polskim. Jego tytuł niewątpliwie wskazuje na polskie korzenie[26]: *Sefiar Ha-Kundes*, potem hebrajski podtytuł, a wszystko to od razu, nieco niżej, powtórzone po polsku: *Kundes – Xięga, w której opowiadają się sprawy Kundesa, jego wybiegi, czynności jego i postępowania od początku do końca roku*. Na pozostałym polu karty umieszczono winietkę, amorka grającego na lirze, na samym zaś dole, tylko po polsku, adres wydawniczy bez tego zruszczonego w „Dozwoleniu” cenzorskim „g(oda)”: „w Wilnie w Drukarni B. Neumana, 1824 r.”.

Książeczkę tę natychmiast rozkupiono. Szybko więc sporządzono drugie wydanie na podstawie tego samego pozwolenia cenzury. Tempo produkcji typograficznej, nie u Neumana już jednak i nie wiadomo dlaczego, okazało się wręcz zawrotne: *Kundesa* wytłoczono jeszcze przed końcem tego samego 1824 roku – i to z nowego składu drukarskiego! Do tej edycji wprowadzono następujące zmiany: po nieistotnym rozszerzeniu podtytułu tylko po hebrajsku wypisano nazwisko nierzeczywistego autora, Aharona Berdyczewskiego, które w tekście po polsku znalazło się na miejscu usuniętej winietki z amorkiem. Zatem anonimowemu utworowi nadano teraz charakter oczywistej mistyfikacji. By zaś domysły dotyczące autorstwa skierować na zupełnie już mylne tory, rzecz ukazała się z takim – też tylko po polsku wypisanym – adresem wydawniczym: „Wilno w Drukarni XX Pijarów 1824 r.”.

I dodać tu z pewnością warto, że dawną – już wtedy – drukarnię pijarską w Wilnie dzierżawił w owym czasie Aleksander Żółkowski, stary znajomek Neumana

---

25 D. de Beauvois *Szkolnictwo polskie…*, s. 175.

26 Polskie pochodzenie tego tytułu wydaje się wyraźne. *Słownik języka polskiego* (t. 1, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1978, s. 1085) powiada, że kundys czy kondys to tyle, co kundel. W tym sensie go używali go m.in. Kasper Twardowski w *Wojnie domowej z Kozaki i Tatary* (1650) i Wacław Potocki w *Jovialitates…* (1747). Por. *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, t. 2: *K-P*, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga oprac. zesp. pod red. J. Krzyżanowskiego, PIW, Warszawa 1970, s. 904, nr 1681 i s. 247 nr 1. – Lecz skąd to do Neumana?

z czasów wspólnego czeladnictwa u Józefa Zawadzkiego, teraz już zresztą Zawadzkiego zięć.

Sprawa to dość zawikłana i dotąd mimo wysiłków historyków piśmiennictwa hebrajskiego w istotnych szczegółach do końca nie rozwiązana. Nie dziwota więc, że *Kundes* jest dziełkiem niezmiernie rzadkim, niepojawiającym się w handlu antykwarycznym, a w jego zaś pierwszym – samego Neumana – wydaniu wręcz unikalnym.

Tu jednak nie koniec zaskoczeń.

Rzadkość książeczki jest zrozumiała: oba wydania wskutek zabiegów kahału wileńskiego zostały podobno wykupione i spalone. Argumenty Mordechaja Zalkina, współczesnego izraelskiego historyka litewskiej haskali i autora naukowej oprawy wydania *Kundesa* z roku 1997[27], zaprzeczające temu wileńskiemu *auto da fé* pozostają – dla podpisanego – mało przekonujące. Dziełko to bowiem było żrącą satyrą wymierzoną przeciwko wileńskiemu kahałowi; satyrą na jego organizację i formy działania hamujące postęp podobnie jak na zacofany sposób edukacji w chederach, czyli elementarnych szkółkach żydowskich – oczywiście religijnych – na protekcjonizm i panoszenie się warstwy kierowniczej[28].

Kundes, którego „sprawy i czynności" zostały tutaj przedstawione, jest gminnym wesołkiem. Buszuje po bóżnicy, podgląda śluby i rozwody, zagląda do chederu i do łaźni. Swoje obserwacje komentuje z rozpierającym go uczuciem doznanych krzywd i ono też kieruje jego postępowaniem, podobnie jak błazeński instynkt prowadzenia gry.

Potężna instytucja kahalna – oficjalna reprezentacja Żydów w Polsce i na Litwie – „która na przestrzeni wieków zdobyła olbrzymie doświadczenie w rządzeniu gminą i utrwalaniu pozycji skupionych wokół niej zamożnych warstw ludno-

---

27 *Sefer Ha-Kundes* (tyt. ang.: *Kundes*), ed. M. Zalkin, The Hebrew Uniwersity, The Dinur Center, Jerusalem 1997. Zwraca uwagę obszerna i znakomicie udokumentowana przedmowa Zelkina (s. 7-35), a także reprodukcje kart tytułowych obu wydań, „Dozwolenia" cenzora i jego portret (s. 37-43). Odnośnie odbitej na pierwszym wydaniu winietki – jest to ta sama winietka, którą wytłoczył Zawadzki na obu tomikach *Poezyj* Mickiewicza (1822-1823). Jej dzieje opowiedział w gawędzie bibliofilskiej Mieczysław Rogosz (*Zagadka amorka z Mickiewiczowskiego debiutu*, Tow. Przyjaciół Książki, Kraków 1975). Winietka taka nie zdobi książek hebrajskich.

28 Na sprawę spalenia Kundasa pierwszy bodajże zwrócił uwagę P. Kon w przeoczonym artykule *Kto był pierwszym wydawcą Adama Mickiewicza? Młody Mickiewicz a wileński drukarz żydowski Berka Neuman*, „Nasz Przegląd" (Warszawa) 25 III 1934, nr 84; ten sam artykuł ukazał się również w wersji żydowskiej: *Der erster arojsgaber fon Mickiewicz* ('Pierwszy wydawca Mickiewicza') w dzienniku „Der Moment" (Warszawa) 28 XII 1934. Ujawnienia faktograficzne Kona wyzyskał Roman Brandstaetter, ogłaszając we lwowskiej „Chwili" z 14 XII 1938, nr 7087, ideologiczny felieton *Berko Neuman – pierwszy wydawca Mickiewicza*, por. również I. Klausner *Wilno*…, s. 209.

ści żydowskiej[29] – nie bywała przedmiotem tego rodzaju ataku. Autor-Żyd, dobrze w sprawach kahału zorientowany, piszący po hebrajsku – miał zatem szczególne powody do obaw. Jak też widać – żywił je; wtedy jednak nie został rozpoznany.

Kiedy dziś Mordechaj Zalkin próbuje ujawnić rzeczywistego autora *Kundesa*, eliminuje kilku mogących wchodzić w rachubę ówczesnych wileńskich pisarzy hebrajskich, mających powody – rzeczywiste lub domniemane – do rozgoryczenia na kahał czy też uzależnione od niego układy społeczno-religijne – pozostawia na polu jednego tylko możliwego, prawdopodobnego, wręcz, jego zdaniem, pewnego autora tego pamfletu: samego Berka Neumana!

5.

Tyle zatem zdołaliśmy się wywiedzieć o pierwszym wydawcy Adama Mickiewicza. W roku 1836 władze rosyjskie zamknęły wszystkie drukarnie żydowsko-hebrajskie (z wyjątkiem Romma). A może zakład Berka Zelikowicza Neumana uniknął wtedy likwidacji jako typografia polska? (Jedna z wydrukowanych przez niego książek polskich nosi datę 1839). On sam zmarł w Wilnie w roku 1841[30].

Abstract

Ryszard LÖW

Berko Neuman – a printer from Lublin

The author sketches the portrait of Berko Neuman, a person well known in the printing, publishing and cultural world of 19th-century Vilnius, pointing to numerous paradoxes and ambivalent role he keeps playing in the history of Polish literature. He was, among other things, the first editor of the works of Adam Mickiewicz. It seems surprising however, that editors and scholars of Mickiewicz seem to be avoiding sharing any information about him. These can be found in turn in some Hebrew sources since he was also a Hebrew printer and publisher.

29 D. Fajnhauz *Ludność żydowska na ziemiach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego*, „Pamiętnik Wileński" (Londyn) 1972, s. 359.

30 Datę urodzin Neumana podaję za Zalkinem, zob. wstęp do: *Sefer Ha-Kundes*, s. 19, datę śmierci natomiast za J. Szacki *Kultur-Geschichte*…, s. 76.

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ

Passing a powrót do korzeni. Na pięćdziesięciolecie książki Hertza *Żydzi w kulturze polskiej*

Książka Aleksandra Hertza *Żydzi w kulturze polskiej* ukazała się w 1961 roku w Paryżu nakładem Instytutu Literackiego kierowanego przez Jerzego Giedroycia. Zasadne zatem po 50 latach jest pytanie o to, czy i co nowego może w niej znaleźć dzisiejszy czytelnik. Innymi słowy, czy ma ona wartość czysto historyczną, stanowiąc tylko jedno z dawnych zdarzeń wchodzących w skład przeszłości, czy też może nadal być żywym elementem dzisiejszego myślenia, jego twórczym czynnikiem otwierającym nowe horyzonty rozumienia *status quo*. Takie dwie charakterystyki – antykwaryczność i aktualność – mimo że tak różne, niekoniecznie się wykluczają. Przeciwnie, zdają się w tym przypadku wzajemnie uzupełniać.

Książka a czas

Różne aspekty czasu splatają się w tej książce. Była ona pisana w 1961 roku, czyli w czasach, gdy tematyka żydowska była w Polsce pewnym tabu. Wyróżniała się wtedy zresztą nie tylko problematyką, lecz przede wszystkim sposobem analizy. Tak swobodne myślenie nie było wówczas w kraju możliwe. Umysły były bowiem w wyższym stopniu i znacznie bardziej wszechstronnie zniewolone, niż to opisał Miłosz. Przez długie lata książka Hertza była więc w swoim obszarze jedynym ważnym tekstem. Fala wzmożonego antysemityzmu Marca 1968 uwydatniła jeszcze jej szczególność i wyjątkowo ważną rolę.

Książka była pisana przez Hertza podczas emigracyjnego życia w Nowym Jorku. Określało to ograniczony zakres dostępnych materiałów badawczych. Była też

pisana raczej jako esej historyczno-polityczny niż jako dzieło akademickie. Takie zresztą były zadania Instytutu Literackiego w Paryżu. Okoliczności czasu powstawania determinowały więc jej charakter.

Czas opowiedziany w książce pozostaje w ścisłym związku z czasem jej pisania. Choć dotyczy ona w zasadzie całości dziejów żydowskich w Polsce, to jednak wyraźnie koncentruje się na niedalekiej przeszłości, czyli na późnym wieku XIX i na okresie międzywojennym. Jako esej polityczny mówi o sprawach aktualnych dla autora i wydawców. Jest jednym z głosów polskiego myślenia o klęsce wrześniowej i wszystkim, co się na nią się składało. Jest więc przede wszystkim obrazem przedwojennych polskich kłopotów z wieloetnicznością państwa, a także analizą nacjonalistycznych reakcji na nią.

Fakt, że nie jest to książka czysto historyczna czy czysto socjologiczna – choć ma cechy obu tych gatunków – czyni ją ważną i interesującą również dla nas w początkach wieku XXI. Jej polityczny aspekt spowodował bowiem, że stała się także pewną antycypacją (lecz nie prognozą) późniejszych procesów i zdarzeń, których autor nie oczekiwał, a których my jesteśmy dziś świadkami. Innymi słowy, ta książka o przeszłości wiąże się z pewną przyszłością wieloetniczności i tolerancji, która zapewne dziś zaczyna się dokonywać.

W tym też właśnie sensie jest to książka w swe 50. urodziny bardzo aktualna. Rzuca bowiem wiele światła na teraźniejszą rzeczywistość i pozwala ją głębiej rozumieć. Najogólniej mówiąc, dzięki zastosowaniu przez Hertza w jego rozważaniach socjologicznej kategorii *passing* odnajdujemy również drogę przejścia od mentalności asymilacji do świadomości wielokulturowości, co jest już krokiem w nową przyszłość.

Wróćmy do wspomnianego na początku splotu antykwaryczności i aktualności książki *Żydzi w kulturze polskiej*. Czytana jako dzieło czysto historyczne musi się dziś wydać anachroniczna. Nauka starzeje się szybko, a szczególnie w ostatnich kilkunastu latach nastąpił ogromny rozkwit studiów nad dziejami Żydów polskich i w tym sensie praca Hertza należy już tylko do przeszłości, jest tylko dokumentem początków pewnej tematyki badawczej. Bogate materiałowo *case study* Moshe Rosmana *Żydzi 'pańscy'* informacyjnie przewyższa zwięzły obraz roli faktora żydowskiego w gospodarce szlacheckiej naszkicowany przez Hertza. Taki jest porządek rzeczy i na tym polega żywotność nauki. Szczegółowe badania mogą potwierdzać grube kreski szkicu ogólnego, mogą też je korygować lub im przeczyć. Fakt początku czy postawienia wczesnych kroków na pewnej drodze (bo trzeba pamiętać, że przed Hertzem pisali również inni, były w Polsce przedwojennej prace Bałabana, Schippera, Lilienthalowej etc.) pozostaje jednak niezmienny.

Książka Hertza jest nieaktualna również w innym sensie: opowiada o zjawiskach już nieistniejących. Jest to nieaktualność wszystkich prac historycznych mówiących ze swej natury o przeszłości, której przecież nie ma. Hertz traktował swą książkę jako pomnik dla Żydów polskich po Zagładzie. Zaczynał swój tekst: „Zgasły światła szabasowe. W Polsce nie ma dziś Żydów". Cel Hertza nie był jednak czysto sentymentalny, wspominkowy. Jego pomnik jest intelektualny. Ma ca-

łościowo przedstawić, w jaki sposób „byli oni [Żydzi] ważną częścią krajobrazu Polski – materialnego i duchowego".

Wraz z Zagładą zniknęli nie tylko ludzie – „Zgasły światła szabasowe" – lecz zniknął także problem, któremu Hertz poświęcił wiele uwagi, czyli *passing* kulturowy ze sztettl do nowoczesnej świeckości. Innymi słowy, kwestie asymilacji należą dziś wyłącznie do przeszłości. Ujmując rzecz ściśle tematycznie, książka Hertza nie odnosi się przedmiotu istniejącego. Wydaje się, że ma tylko walor znajomości przeszłości. W dalszym ciągu naszych rozważań okaże się jednak coś odmiennego: anachroniczność jej tematu (asymilacja czy *passing*) okazuje się kwestią istotną dla jasnego rozumienia dzisiejszych zjawisk, dobrze oświetla istotę nowych form świadomości.

Książka Hertza może więc być określona jako „portret z pamięci". W takim portrecie liczy się nie tylko „co", lecz także „kto". Nie tylko przedmiot, lecz także podmiot pamiętający. Osobowość autora jest częścią dzieła (co tylko sztucznie wykluczamy w pracach akademickich).

Książka i autor

Aleksander Hertz urodził się w rodzinie od dawna dobrze zasymilowanej z kulturą polską. W *Wyznaniach starego człowieka*[1] pisał, że w polskim słowniku biograficznym jest wiele stron poświęconych Hertzom. W swoim pokoleniu miał dwóch dobrze zasłużonych kulturze bliskich kuzynów: Benedykta Hertza – poetę, bajkopisarza i dziennikarza – oraz Henryka Hertz-Barwińskiego – aktora. Hertz był Polakiem. Taka była zarówno jego samoświadomość, jak i obiektywny stan rzeczy polegający na pełnej przynależności kulturowej. Gdy poznałam Aleksandra i Lilkę Hertzów w Nowym Jorku w latach 70., to pierwszą rzeczą, jaka uderzyła mnie w ich domu, był dźwięk wspaniałej polszczyzny. Byli z pokolenia „Zielonego Balonika" i na co dzień mówili ze sobą *Słówkami* Boya. Aleksander Hertz był ważnym uczestnikiem życia intelektualnego międzywojennej Warszawy. Socjolog, wykształcony w Wiedniu i Warszawie, stanowił czołówkę polskiej inteligencji owych lat. Był autorem wielu poważnych prac socjologicznych, a w szczególności pionierem studiów nad rodzącym się wtedy nowoczesnym totalitaryzmem. Te publikacje, analizujące sens wodzostwa faszystowskiego, stanowiły dodatkowe wobec pochodzenia niearyjskiego zagrożenie w chwili wkraczania Niemców do Warszawy. Miał Hertz dość powodów do wrześniowej ucieczki.

Jednak nawet przed niemiecką okupacją Warszawy Hertz żywo odczuwał przykrości niearyjskości spowodowane polskim antysemityzmem. Pisze o tym w *Wyznaniach starego człowieka*, nie będziemy więc tego opowiadać, lecz trzeba o tym wspomnieć, bo jest to istotny czynnik stanowiący element tła rozważanej książki o Żydach. Hertz, choć Polak, był w sposób dający się odczuć traktowany przez wielu jako nie-Polak lub jako gorszy czy nieautentyczny w swej tożsamości kultu-

1 A. Hertz *Wyznania starego człowieka*, Oficyna Malarzy i Poetów, Londyn 1979.

rowej. Mimo własnej opcji i twardych faktów twórczego uczestnictwa całego rodu w kulturze polskiej Hertz nagle „stawał się Żydem" w oczach innych. Owa siła spojrzenia antysemity na domniemanego Żyda została kiedyś znakomicie przedstawiona przez Jean-Paula Sartre'a w jego artykule *Rozważania o kwestii żydowskiej*[2]. Filozofowie badający egzystencję ludzką, Heidegger, Sartre i inni, dokładnie przeanalizowali konstytutywną rolę spojrzenia Innego oraz towarzyszący temu wtórny sposób „bycia w oczach Innego" w życiu człowieka. Hertz poza byciem sobą zyskiwał więc dodatkowy byt w oczach warszawskiego antysemity. Było to uciążliwe zakłócenie jego własnej tożsamości. Hertz oczywiście nie był jedynym doznającym tej przykrości. Jest to, a przede wszystkim było, doświadczenie wszystkich niearyjskich Polaków. Ten rodzaj doświadczenia bezpośrednio należy do historii Żydów polskich; historii nie tyle materialnej, ile przede wszystkim duchowej. Sprawa ta zajmuje ważne miejsce w rozważanej tu książce Hertza i będziemy musieli jeszcze do niej wrócić. Na razie chodzi tylko o fakt, że Hertz znał to doświadczenie z własnego życia w Warszawie. Było to doświadczenie nie płynące z wyboru, lecz wytworzone okiem antysemity, sytuacja narzucona, przed którą nie było ucieczki. W spojrzeniu z zewnątrz kształtowany był nowy sposób bycia człowieka, jego pseudotożsamość, jego nieautentyczność kwestionująca rzeczywistą własną identyczność.

Gdy myślimy o Hertzu jako o autorze *Żydów w kulturze polskiej*, to jego doświadczenie antysemityzmu okazuje się sprawą istotną, gdyż było to zarazem powszechne doświadczenie żydowskie. Hertz pisząc o Żydach, nie tylko opisywał więc przedmiot z zewnątrz, lecz posiadał także intuicyjny wgląd w przedstawiane zjawisko. Jednoczył w sobie podmiot i przedmiot, co jest uprzywilejowaną pozycją poznawczą. W filozofii nowożytnej jest wiele koncepcji analizujących wyższość takiej wiedzy nad zwykłą obserwacją zewnętrzną, wystarczy wspomnieć Kartezjusza czy Husserla, Diltheya czy Bergsona. Dilthey warunkiem rozumienia (wyższego od powierzchowności opisu) czyni istotnościową tożsamość przedmiotu i podmiotu. Można więc uznać, że w książce Hertza, kiedy mowa o antysemityzmie jako powszechnym doświadczeniu należącym do historii Żydów polskich, mamy do czynienia z taką właśnie sytuacją poznawczą: z bezpośrednim wglądem w analizowane zjawisko. Warto też zwrócić uwagę na to, że Hertz okazał mądrość wolności od resentymentu, który zawsze zaciemnia kontury sprawy. Jego myślenie nie jest zakłócone emocjami, jest czysto racjonalne. Pisząc w Nowym Jorku o warszawskim antysemityzmie, potrafi uwolnić się całkowicie od „oka antysemity", które chciało go określić wbrew jemu samemu, narzucając ton nienawiści czy pretensji.

Drugim ważnym doświadczeniem autora *Żydów w kulturze polskiej* było poznanie Ameryki. W *Posłowiu* pisał: „Książka ta jest w pierwszym rzędzie owocem mych doświadczeń amerykańskich. Ameryka, wspaniała praca amerykańskich uczonych i tych uczonych europejskich, którzy jak Myrdal otrzymali tu idealne warunki dla

2 Po polsku tekst ukazał się jako mała książeczka. J.P. Sartre *Rozważania o kwestii żydowskiej*, Książka i Wiedza, Warszawa 1957.

swobodnej pracy badawczej, walnie przyczyniła się do powstania tej książki. I za to składam korną podziękę mej drugiej ojczyźnie"[3]. Ale Ameryka to nie tylko bliski kontakt z socjologią.

To przede wszystkim doświadczenie życia w społeczności zróżnicowanej, wielokulturowej, w społeczności z jednej strony pełnej konfliktów, lecz z drugiej stale uczącej się łagodzenia i rozwiązywania tych konfliktów, to atmosfera niezbędnej wobec różnic tolerancji. Hertza doświadczenie amerykańskiej rzeczywistości społecznej to przede wszystkim doświadczenie wielokolorowej, wielonarodowej, wielowyznaniowej ulicy Nowego Jorku. Po polskim katolicko-patriotycznym monolicie musiało to być jak powiew orzeźwiającego wiatru. Hertza ten obraz ucieszył, mimo że sam był w niełatwej sytuacji nowego przybysza, imigranta, uciekiniera z ogarniętej wojną Europy. Przez całą resztę życia fascynowała go Ameryka, o czym pisał zarówno w *Wyznaniach*…, jak i w *Późnych listach z Ameryki*[4]. Tę miłość do Ameryki wypominał mu Miłosz, który tego kraju nie cierpiał. Myślę jednak, że bez doświadczenia pluralizmu amerykańskiego taka książka, jaką są *Żydzi w kulturze polskiej*, by nie powstała. Pisana w Polsce mogłaby mieć więcej uczonych przypisów, lecz nie osiągnęłaby tej otwartości i pełnej swobody tolerancji, tej mądrości wielostronnego widzenia, ani głębi rozumienia.

To make the long story short: doświadczenie Ameryki pozwoliło Hertzowi spojrzeć na historię Żydów polskich w szerszym kontekście niż tylko lokalno-historycznym. Zobaczył kwestię żydowską jako szczególny przypadek ogólnego problemu mniejszości społecznych, a tym samym nadał swym rozważaniom wymiar uniwersalny. Powodem tego był zarówno wpływ socjologii amerykańskiej, jak i przede wszystkim praktyka życia w Nowym Jorku, w środowisku nadzwyczajnie pluralistycznym. W tym wszystkim szczególną rolę odegrała jednak także kwestia murzyńska.

Gdy Hertz pisał swą książkę, kwestia murzyńska w Ameryce osiągała nowe stadium. Było to w przeddzień narodzin ruchu *civil rights*, gdy kwestia nieadekwatności między praktyką a formalnymi prawami była na porządku dziennym, gdy studenci Harvardu zaczynali jeździć na Południe, by manifestować na rzecz Murzynów. Zarówno codzienne wiadomości, jak i ogólne dyskusje pełne były tych spraw. To wszystko inspirowało myślenie Hertza o sprawach sytuacji mniejszości społecznych, a także nasuwało skojarzenia z kwestiami życia żydowskiego w Polsce. Również amerykańskie badania socjologiczne dotyczące Murzynów były tu istotnym czynnikiem, modelem badań nad mniejszościami.

To zainteresowanie Hertza sprawą Murzynów amerykańskich przetrwało dłużej niż okres pisania książki o Żydach. Jego późne listy zawierają dużo uwag na ten temat. W szczególności fascynował go popularny w latach 70. serial telewizyjny *The Roots*. Film ten przedstawiał dzieje nowoczesnej rodziny murzyńskiej sięgające wstecz do życia przodków w czasach niewolnictwa. Ta przeszłość przestała

3 A. Hertz *Żydzi w kulturze polskiej*, Więź, Warszawa 1988, s. 300.

4 Por. A. Hertz *Późne listy z Ameryki*, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 2004.

być wstydliwa, zapomniana lub niechętnie wspominana, lecz stała się przedmiotem dumy, własną godną historią. Ukazywała, że panteon przodków posiadają nie tylko biali, że nie jest on ich wyjątkowym przywilejem, bo każdy posiada godną szacunku, historyczną rodzinę. Korzenie, nawet niewolnicze, nie są powodem do wstydu, lecz są równie dobre jak historie innych, niezależnie od ich koloru. Dziś są to sprawy w Ameryce niewątpliwe i powszechnie uznane, przetrwały jednak pewne specjalne programy telewizyjne, gdzie opowiada się dzieje różnych rodzin murzyńskich.

Hertz dużo mówił, a także pisał w listach o *The Roots*. Analizował ich sens pokazując powstanie nowego zjawiska samoświadomości murzyńskiej. Bystrym okiem socjologa postrzegał sięganie do własnych korzeni jako nowy, następny krok po pomyślnym dokonaniu *passing*. Odczytywał to jako znak pełnej integracji. Uchodźcy z kasty przestają być wstydliwymi zbiegami, są dumni z tego, kim byli, i nie traktują własnej przeszłości jako zagrożenia dla obecnie posiadanej pozycji społecznej. Innymi słowy, przestają być uciekinierami, są już w pełni normalnymi obywatelami. Kolor traci swą rolę społeczną. Hertz od razu zrozumiał, że to dopiero jest ostateczny sukces procesu *passing*. Dawny uciekinier nie jest już uchodźcą z kasty, jest *respectable* jak każdy inny członek społeczności, bo jego przeszłość nie jest już wstydliwa.

Czytając dzisiaj razem *Żydów*… i *Późne listy*, odnosi się wrażenie, że Hertz swą analizą *The Roots* dopisał ostatni rozdział do *Żydów*… Wprawdzie nie dożył nowych nastrojów i zmian mentalności w Polsce, lecz na podstawie innego przykładu antycypował taki kierunek zmian. Powrót do korzeni – obserwowany dzisiaj – jest naturalnym krokiem następującym po pomyślnym dokonaniu *passing*. Wskazuje to na wysoką skuteczność poznawczą kategorii teoretycznych zastosowanych przez Hertza w jego książce. Kilka więc uwag o aparacie pojęciowym *Żydów w kulturze polskiej*.

Kasta. *Passing*

Zasadniczą kategorią analiz Hertza jest pojęcie kasty. Uważał on zastosowanie tego pojęcia za swoje istotne osiągnięcie. Pisał w Posłowiu: „Zasadniczym momentem w tej książce jest pokazanie Żydów jako społeczności kastowej. Z tego faktu – jak sądzę – wynikają inne zasadnicze elementy tego, co w Polsce nazywało się «kwestią żydowską»”[5]. Hertz słusznie był dumny z użycia tego pojęcia, bo umożliwiło ono jasny i wyraźny obraz badanej rzeczywistości.

Pojęcia są narzędziami poznawczymi rozumu. Narzędzia oceniać należy wedle ich użyteczności, czyli wedle ich skuteczności w realizacji zamierzonego celu intelektualnego. Nie ma jednak absolutnej wartości instrumentów bez ich relatywizacji do działania, czyli w wypadku narzędzi rozumu – do poznawania i myślenia. Jeśli więc chcemy rozważać wartość poznawczą pojęcia kasty w książce Hertza, to

5 A. Hertz *Żydzi w kulturze polskiej*, s. 299.

trzeba zastanowić się nad tym, co i ile zdołał on zrozumieć i wyjaśnić za pomocą tej kategorii. Otóż wydaje się, że jest to dla niego narzędzie nadzwyczaj skuteczne. Nie tylko opisał jasno pewne historyczne sytuacje społeczne, ale przede wszystkim stworzył pewną strukturę teoretyczną systematyzującą badaną dziedzinę, strukturę, która zarazem ukazuje zmienność zjawisk należących do tej dziedziny, a co więcej, pozwala antycypować kierunki przyszłych zmian.

Żydzi byli w Polsce kastą. Był to trwający przez wieki *status quo*. Wiele cech ich bytu można dostrzec jako rezultat ich kastowości[6]. Hertza interesuje jednak nie tylko statyczny opis, lecz przede wszystkim dynamika zjawiska społecznego. Jego uwaga koncentruje się na czasie wielkich zmian wieku XIX, na łamaniu granic getta. Kasta jest mniejszością żyjącą w szerszym otoczeniu, pomimo barier mieszanie się różnych społeczności jest naturalnym procesem. Pojawia się uchodźstwo z kasty, coraz liczniejsi są uciekinierzy. Powstaje proces nazywany przez Hertza *passingiem*. Wychodzeniu z kasty towarzyszyć musi jednak wchodzenie w inne społeczności. Jest to proces pełen komplikacji. Nie ma bowiem wyjścia bez wejścia. Dialektykę ruchu wyjścia zwięźle uchwycił Miron Białoszewski w *Obrotach rzeczy* pisząc: „wychodząc/wchodząc i wchodząc/wychodząc". Uciekinierstwo obejmuje więc także i nową akomodację, asymilację do wybranej społeczności. Jego składnikiem jest również zachowanie społeczności, która przyjmuje uchodźców. Całą tę dynamiczną złożoność obejmuje pojęcie *passing*. Pojęcie to jest oczywiście tylko pochodną kategorii kasty. Tak więc „kasta", „uciekinierzy z kasty", *passing* to logicznie zwarty zbiór pojęć-narzędzi zastosowanych skutecznie przez Hertza w jego portrecie Żydów polskich z pamięci.

Marksiści polscy krytykowali Hertza za wprowadzenie pojęcia kasty do analizy zjawisk społecznych. Jedynym jednak ich argumentem był dogmat o wyłącznej poprawności pojęcia klasy. Argumentów rzeczowych zabrakło.

Szczególnie interesująca wydaje się wyższość poznawcza pojęcia *passing* nad pojęciem asymilacji, tak często stosowanym w polskim myśleniu. *Passing* swym znaczeniem nie tylko jaśniej wskazuje na dynamikę procesu, lecz jest ono zarazem pozbawione wyraźnej jednostronności i ograniczoności zawartej w idei asymilacji. Hertz swą kategorią wykracza poza tradycyjne myślenie inteligenta polskiego (przyzwoitego, nie antysemity), które w kwestii żydowskiej osiągało na ogół poziom przyzwolenia na asymilację, czyli było postawą przyjęcia *new comers* do własnego grona. Przeciwieństwem przyjęcia było antysemickie odrzucenie. Stanowisko asymilacji, obok swej niewątpliwej pozytywności i otwartości, miało w sobie zarazem coś z łaskawego wyrazu dominacji. Koncepcja asymilacji miała więc ograniczony horyzont tolerancji, zakładała warunek dostosowania się i daleka była od idei wielokulturowości. Polski przyzwoity inteligent przyzwalał, by Żyd z kasty stał się do niego podobny. Dotychczasowy nie-bliźni (obcy) stawał się bliźnim, z pozycji społecznej „inny niż ja" przechodził do kwalifikacji „taki, jak ja". Potwierdzało się w tym psychologiczne odkrycie Nietzschego oparte na tezie, że

6 Zob. tamże, w szczególności s. 83-88.

altruizm ma swe źródła w egoizmie i jest jego zamaskowaną formą: czynienie dobra okazuje się służebne wobec poczucia własnej wartości.

Asymilacyjna akceptacja przybyszów miała więc złożony charakter. Nie była to postawa całkiem wolna od poczucia własnej wyższości wobec uciekiniera, jak również wyższości wobec rodaka antysemity, którym przyzwoity Polak pogardzał. Taki akcent niewątpliwie przysługiwał panującej w Polsce koncepcji asymilacji. Pojęcie *passing* pozwala uniknąć tego zabarwienia emocjonalnego. Przejście to nie tylko dostosowywanie się, lecz także wnoszenie czegoś nowego, własny wkład w przyjmującą społeczność, który jest przyniesieniem swoich wartości z kasty. Dlatego Hertz posługując się kategorią *passing* mówi równolegle o asymilacji Żydów oraz o ich wkładzie twórczym w kulturę, do której wchodzą. Te rzeczy mogą się dokonywać tylko równocześnie. Książka Hertza przełamuje więc pewne stereotypy mentalności osadzonej tylko na idei asymilacji i na projektach asymilacyjnych. Co nie znaczy, jakoby był on niechętny asymilacji. Jego zasługa polega na jasnym pokazaniu złożoności całej sytuacji i na rozszerzającym uzupełnieniu pojęcia asymilacji. Asymilacja stanowi tylko jeden moment i jedną stronę znacznie bogatszej rzeczywistości.

Kategorie kasty i *passsingu* stanowią też dobre narzędzia rozumienia fenomenu polskiego antysemityzmu. Postawa społeczności przyjmującej jest zasadniczą sprawą w sytuacji *passingu* i jest jego składnikiem. Obok asymilującej otwartości pojawia się wrogość. Uciekinier z kasty zostaje odrzucony. Określa to *ethos* po obu stronach. Rodzi lęk uciekiniera i aktywną nienawiść antysemity. Jest to antysemityzm nieprzyjęcia, wprawdzie nie tak okrutny jak antysemityzm mordu, lecz daleki od dobrotliwości. Antysemita staje się zaporą na drodze uciekiniera. O ile głównym zadaniem człowieka dokonującego przejścia jest wejście (asymilacja) w nową społeczność, o tyle głównym zadaniem antysemity jest tropienie zbiegów. Stawia to uciekiniera w sytuacji beznadziejnej: wyszedł ze starej społeczności i nie może się zadomowić w nowej. Dialektyka wyjścia i wejścia zostaje zakłócona. Stąd zacieranie śladów, ukrywanie swej własnej (lub rodzinnej) przeszłości, porzucanie korzeni staje się dominującą postawą. Dlatego też do niedawna największą krzywdą psychiczną, jaką można było wyrządzić uciekinierowi (szczególnie temu od pokoleń), było przypominanie jego korzeni. Był to wielki towarzyski brak taktu. Robili to tylko endecy. Drukowanie genealogii rodzinnych było formą antysemityzmu. Ten cały złożony splot postaw znajduje klucz otwierający jego tajemnicę w pojęciach kasty i *passingu*. Są one zarazem kluczem pozwalającym antycypować sens zmiany mentalności, jaka mogłaby się dokonać. A dzisiejszy dobrowolny powrót do korzeni można dzięki tym pojęciom odczytywać jako znak nadchodzenia takiej zmiany.

Antycypacje

Mowa była dotąd głównie o tym, jak przydatnym narzędziem rozumienia przeszłości są kategorie użyte przez Hertza. Istotną ich zaletą jest jednak również fakt,

że dając jasne rozumienie sprawy, stają się także dobrym narzędziem myślenia o przyszłości. Schemat pojęciowy Hertza zawiera potencjalnie pewne antycypacje nowych sytuacji.

O tym aspekcie metody analitycznej używającej pojęć „kasta" i *passing* jako głównych narzędzi rozumu, wspomniano już na początku, przy okazji omawianiu filmu *The Roots*. Można suponować, że wzbudził on zainteresowanie Hertza nie tylko przez przypadek. Wydaje się, że właśnie dzięki myśleniu o sprawie mniejszości społecznych w takich kategoriach, w tym ruchu w kierunku dawnych korzeni widział on coś więcej niż tylko modę. Dostrzegł tu nowe stadium integracji przybyszów z przyswajaną społecznością, czyli dopełnienie, zamknięcie. Innymi słowy, zjawiska kasty i *passingu* prowadzą wreszcie do pełnej akomodacji w nowej społeczności, która wyraża się w braku lęku, w swobodzie związanej z poczuciem pełnoprawnej przynależności i autentyczności uzyskanej nowej pozycji społecznej. Otrzymujemy zatem jedność triady pojęciowej: kasta, *passing* i korzenie. Jest to triada w ruchu – raczej Heglowska niż semiotyczna Peirce'a – trzeci człon pojawia się w niej jako synteza dwóch poprzednich, a zarazem zamknięcie procesu. Dzieje integracji dokonały się. Punktem wyjścia jest życie w kaście, w zamkniętej mniejszości społecznej, pierwszy krok prowadzi do bytu uciekiniera, uchodźstwo jest jednak przejściowe, choć może trwać wieki, jest to mozolna droga przemian kulturowych i duchowych, prowadząca do nowej formy życia w nowej społeczności; zapuszczanie nowych korzeni jest powolne, gdy jednak w pełni się dokona, manifestuje się przede wszystkim zainteresowaniem starymi korzeniami, jest swobodnym zwróceniem się ku własnej historycznej przeszłości, która, choć nieobecna, zostaje włączona w swoją nową teraźniejszość. W warunkach integracji przypomnienie starych (niewolniczych, żydowskich, chłopskich czy mieszczańskich) korzeni jest radosne, a nie kłopotliwe. A ciekawym paradoksem jest to, że w ożywianiu starych korzeni wyraża się fakt niepodważalnego posiadania nowych korzeni. Stare korzenie nie mogą już niczemu zagrozić. Demaskujące oko antysemity określające kogoś jako Żyda (Sartre) już straciło swą siłę konstytuującą. Tylko człowiek głęboko pewien swej tożsamości i uznany w tej tożsamości wraca do korzeni kastowych. W takim powrocie dokonuje się przezwyciężenie wszystkich sprzeczności pojawiających się na drodze.

W ten sposób w triadzie pojęciowej, jaką operował Hertz, tkwi potencjalna zdolność antycypacji przyszłych sytuacji. *Passing* prowadzi na końcu do powrotu do korzeni i na tym powrocie się zamyka. Sukces wyraża się w odsłanianiu własnej dawnej inności, a nie w jej ukrywaniu. Dobrze ugruntowana tożsamość może pomieścić w sobie inność praszczurów.

Obserwując zachodzące dziś w Polsce przemiany mentalności, a przede wszystkim chętne i częste odnajdywanie własnych korzeni żydowskich, trudno nie myśleć o Hertzu. Nie dlatego, by te sprawy przewidział, bo ich nie przewidywał. Nie bawił się w prognozy społeczne, zaś własne życie nie skłaniało go do optymizmu. Natomiast znając jego książkę można lepiej rozumieć zachodzący proces szukania czy wydobywania korzeni żydowskich. Czytając analizy Hertza można zauwa-

żyć, że jest to zapewne nie tylko doraźna moda, lecz istotna zmiana w świadomości potocznej.

Zmiana, jakiej można się dopatrzyć w tych powrotach do korzeni, jest zmianą świadomości idącą ku wielokulturowości. Nie jest wykluczone, że Polska przechodzi w tym ruchu od wąskiej mentalności asymilacyjnej i antysemickiej w kierunku pełnej wielokulturowej otwartości i tolerancji. Wśród różnych oznak rozszerzania kulturowego nie popularność muzyki klezmerskiej, nie festiwale czy specjalne imprezy, ani nawet nie wielość badań historycznych nad Żydami polskimi stanowią istotną zmianę horyzontu świadomości, lecz jest tą zmianą swobodny powrót do korzeni, które do niedawna były dość powszechnie uznawane za niedobre, wstydliwe i których posiadanie groziło społecznym piętnowaniem. Innymi słowy, jest to poczucie, że „brak babki aryjki" nie jest żadnym brakiem, nie jest ujmą, ani przeszkodą dla pełnego sukcesu życiowego. (Formuła o „babce nie-aryjce" należała do języka dwudziestolecia międzywojennego i nosiła wyraźne ślady wpływu ustaw norymberskich). Warunkiem wielokulturowości jest powszechność przekonania, że babka aryjka nie jest w n i c z y m lepsza od babki żydówki. W nowoczesnym, otwartym, tolerancyjnym społeczeństwie nie ma „lepszych" ani „gorszych" babek. Trudno mieć pewność, czy obecny ruch ku dawnym korzeniom w pełni do tego doprowadzi, lecz można mieć nadzieję, że jest to krok w tym właśnie kierunku, że jest on zamknięciem w pełni pomyślnie dokonanego *passingu*, który trwał kilka wieków.

Na koniec wróćmy do postawionego na początku pytania o aktualność książki Hertza po 50 latach. Odpowiedź jest prosta: jest ona dzisiaj wielostronnie i różnorodnie ważna. Dwa momenty wydają się jednak w tej kwestii najważniejsze. Po pierwsze, dzięki systemowi kategorialnemu pomaga ona nie tylko poznawać przeszłość, lecz także rozumieć stającą się przyszłość i orientować w teraźniejszości. Stanowi dobry przykład socjologii rozumiejącej, a nie tylko kopiującej rzeczywistość. Po drugie, jest to książka mądra. Jest ona więcej niż pracą historyczną, jest też więcej niż pracą socjologiczną. Jest to książka mądra i ucząca mądrości poprzez obecne w niej myślenie autora. Uczy więc mądrości po Sokratejsku: wciągając do żywego udziału w inteligentnej refleksji i dając jej przykład. I na tym właśnie polega najważniejsza jej aktualność.

Abstract

Hanna BUCZYŃSKA-GAREWICZ
College of the Holy Cross (Worcester, Massachusetts, USA)

Passing and the return to the roots. The 50th anniversary of Hertz's *Jews in Polish Culture*

Fifty years after the publication of Aleksander Hertz's *Jews in Polish Culture* the author poses a question whether a contemporary reader can find anything new in this book: i.e., whether its value is purely historical or is it a vital element of today's thinking and its creative factor, which opens new horizons for the understanding of the *status quo*. These two characteristics – antiquarian and actual – even though seemingly different do not have to be mutually excluding. Quite contrarily, they seem to supplement one another.

Bernadetta DARSKA

Nauka i śledztwo. O sposobach portretowania nauki w powieściach kryminalnych (na wybranych przykładach)

Powieść kryminalna nie bez powodu stała się współcześnie gatunkiem, któremu przypisuje się cechy charakterystyczne dla diagnoz kojarzonych z nauką. Historia popełnionej zbrodni, prowadzonego później śledztwa i oczyszczenia moralnego wynikającego z wiedzy o tym, kto popełnił przestępstwo, zyskuje często o wiele głębszy wymiar, niż chcieliby ci, dla których kultura popularna tworzy jedynie sprzyjające warunki dla odczuwania przyjemności i doświadczania bezrefleksyjnej rozrywki. Badacze literatury popularnej, ale coraz częściej także czytelnicy, pamiętają, jak się wydaje, przykazanie wypowiedziane przez Umberto Eco w *Supermanie w literaturze masowej*: „Skoro zatem Czarny Korsarz płacze, to biada nikczemnikowi, który się śmieje. Ale biada też głupkowi, który potrafi jedynie się wzruszać. Trzeba również umieć rozmontować mechanizm”[1]. Być może, nieobce też im są ustalenia Susan Sontag, która w eseju *Jedna kultura i nowa wrażliwość* otwiera się na doznania oferowane przez kulturę popularną:

> Należy bowiem zrozumieć, że upodobanie wielu młodszych artystów i intelektualistów do sztuki popularnej nie jest nowym filisterstwem (o co tak często się ich oskarża) ani rodzajem antyintelektualizmu albo wycofania się z kultury. Fakt, że wielu najważniejszych malarzy to wielbiciele „nowego brzmienia” w muzyce popularnej, nie wynika z poszukiwania przez nich prostej rozrywki czy relaksu. […] Zainteresowania te to efekt bardziej otwartego patrzenia na świat, nasz świat, i jego przejawy. Nie chodzi tu o ujednolicenie wszystkich standardów – wciąż istnieje mnóstwo głupich popularnych piose-

1 U. Eco *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, PIW, Warszawa 1996, s. 28.

nek i kiepskich, pretensjonalnych „awangardowych" obrazów, filmów i utworów. Ważne jest to, że powstały nowe standardy piękna, stylu i smaku. Nowa wrażliwość jest wyzywająco pluralistyczna.[2]

Bohater lub bohaterka powieści kryminalnej niejednokrotnie staje się symbolem rozterek będących również udziałem czytelnika. Sposoby, które mają być pomocne w rozwiązaniu zagadki, symbolicznie urastają do rangi recepty opatrzonej odpowiedzią na pytanie, jak sobie radzić z kryzysem doświadczanym na co dzień i związanym z nieufnością wobec państwa, instytucji i rodziny jako komórki społecznej wspierającej system. W efekcie, rozpoznania, które możemy znaleźć w powieściach kryminalnych, okazują się dla wielu czytelników czymś równoznacznym z przystępniejszą, bo wpisaną w nurt kultury popularnej, diagnozą socjologiczną, filozoficzną czy kulturoznawczą. Szczególnie sugestywne w tym kontekście wydają się działania głównych bohaterów. Potwierdza to chociażby ogromne zainteresowanie, z jakim spotkała się Lisbeth Salander, jedna z dwóch najważniejszych postaci trylogii *Millenium* Stiega Larssona. Jej przedstawienie w trzech opasłych tomach wystarczyło, by mówić o nowym typie kobiety, by prowokować różnego rodzaju analizy naukowe i popularnonaukowe[3] oraz by za sprawą ekranizacji stworzyć prawdziwą ikonę popkultury. Bohaterowie powieści kryminalnych dzięki temu, w jaki sposób prowadzą śledztwa, oraz za sprawą wyrazistej osobowości stają się na tyle rozpoznawalni, że zaczynają być częścią kanonu współczesnej kultury popularnej. Przywołane postaci stworzone przez Stiega Larssona z pewnością są tego potwierdzeniem. Rozpoznawalność bohaterów zajmujących się śledztwem sprawia, iż można w tym przypadku mówić o kulturowym generowaniu marki. Wojciech J. Burszta i Mariusz Czubaj w *Krwawej setce* zauważają: „Cechą dobrego kryminału jest i to – jak w żadnej bodaj innej odmianie literatury – że wykreowani w nim bohaterowie zapadają w pamięć. Ba, można wręcz powiedzieć, że dobry kryminał bez wyrazistych postaci nie istnieje"[4]. Mariusz Czubaj w *Etnologu w Mieście Grzechu* powtarza powyższe ustalenia: „Bohaterowie kryminału stają się rozpoznawalnymi markami (proces ten ma długą tradycję i rozpoczyna się

---

2 S. Sontag *Jedna kultura i nowa wrażliwość*, przeł. D. Żukowski, w: tejże *Przeciw interpretacji i inne eseje,* przeł. M. Pasicka, A. Skucińska, D. Żukowski, Karakter, Kraków 2012, s. 408-409.

3 Zob. np. J.-E. Pettersson *Stieg Larsson. Dziennikarz, pisarz, idealista*, przeł. A. Węglańska, Czarna Owca, Warszawa 2011; B. Forshaw *Stieg Larsson. Mężczyzna, który odszedł za wcześnie*, przeł. J. Malinowski, Świat Książki, Warszawa 2010; K. Ylva Johansson *Steig Larsson czyli zbrodnia po szwedzku*, Videograf II, Chorzów 2011; I. Lind *Tajemny klucz do Millenium skandalisty Stiega Larssona*, przeł. K. Jachimska-Małkiewicz, Helion, Gliwice 2010; D. Burstein, A. de Keijzer, J.-H. Holmberg *Dziewczyna z tatuażem. Nieautoryzowany przewodnik po świecie Stiega Larssona i trylogii Millenium*, przeł. M. Słabicka, Bukowy Las, Wrocław 2012.

4 W.J. Burszta, M. Czubaj *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*, Muza, Warszawa 2007, s. 16.

wraz z wykreowaniem postaci Sherlocka Holmesa). Ma to nie tylko wymiar symboliczny, lecz także ekonomiczny, jeśli popatrzeć na turystykę śladami Roberta Langdona z *Kodu Leonarda da Vinci* czy, by przywołać świeższy przykład, Mikaela Blomkvista – bohatera trylogii Stiega Larssona"[5]. Marka, dodajmy do tej charakterystyki, może również być gwarancją profesjonalizmu i zgodności przekazu powieściowego z tym, co ma miejsce w rzeczywistości.

Nie tylko o zgodność z realiami geograficznymi tutaj chodzi, choć ta jest wyjątkowo chętnie odkrywana przez czytelników. Przywoływani już Burszta i Czubaj konstatują:

> Akcje porządnych kryminałów rozgrywają się w świecie realnym, ich autorzy dbają o prawdopodobieństwo zdarzeń i dzięki temu ich opowieści portretują społeczeństwo. Wiarygodność zatem to kolejna ważna cecha dobrego kryminału. Wiarygodność szeroko przy tym rozumiana – dotyczy ona zarówno detali związanych na przykład z procesem rozkładu ciała, precyzyjnych opisów sekcji zwłok […], jak i całego kontekstu intrygi, która zawsze musi pojawić się na jakimś tle – kulturowym, rasowym – mającym dodatkowo swój językowy wyraz i smak.[6]

Prawdopodobieństwo i wykorzystanie wiedzy powszechnie uważanej za specjalistyczną to szczególnie ważne cechy w kontekście przedstawiania nauki w powieści kryminalnej. Dzięki ich uaktywnieniu fabuła nie tylko zyskuje na wiarygodności, ale też wiedza zarezerwowana dla nielicznych staje się atrakcyjna i przystępna. Nie o edukowanie czytelników jednak w tym przypadku chodzi. Powieść kryminalna nie jest przecież i nie powinna być podręcznikiem do zdobywania wiedzy z danej dziedziny, choć bywa, że znakomicie dokumentuje zmieniający się zasób środków umożliwiających dotarcie do prawdy. By zobrazować, jak istotny rozwój nastąpił w prowadzeniu śledztw, warto przytoczyć fragment odautorskiego wstępu z powieści Tami Hoag *Głębiej niż grób*:

> Pamiętacie rok 1985? […] Dopiero kiedy rozpoczęłam pracę, zdałam sobie sprawę, że pisanie o latach osiemdziesiątych utrudnia mi zadanie z jednego ważnego powodu: kryminologia znajdowała się wtedy w epoce kamienia łupanego. Wyobraźcie sobie komisariat bez komputerów. Pamiętam biuro policyjne z tamtych czasów, w którym nie było kserokopiarki ani faksu. Wyobraźcie sobie świat bez badań DNA. Pierwsza sprawa, w której skazano na podstawie testów DNA, miała miejsce w 1987 roku, jednak jeszcze przez kilka lat uznawano taki dowód za niepewny. Trudno to pojąć dzisiaj, kiedy sądy nie chcą skazywać przestępców bez takich ekspertyz. W 1985 roku odciski palców wciąż były porównywane przez ludzi, bez pomocy komputera.[7]

---

5 M. Czubaj *Etnolog w Mieście Grzechu. Powieść kryminalna jako świadectwo antropologiczne*, Oficynka, Gdańsk 2010, s. 43.

6 W.J. Burszta, M. Czubaj *Krwawa setka*, s. 18.

7 T. Hoag *Od Autorki*, w: tejże *Głębiej niż grób*, przeł. P. Stachura, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2012. Por. M. Capuzzo *Klub Koneserów Zbrodni*, przeł. J. Konieczny, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

Cytat ten udowadnia, że nie trzeba wcale czytać kryminału sprzed pół wieku, wystarczy umieścić akcję niewiele ponad dwadzieścia lat wcześniej, by cofnąć się do czasów znacznie utrudniających bohaterom sprawne komunikowanie się, zbieranie i odczytywanie śladów, wreszcie przetwarzanie zebranego materiału dowodowego. Jednocześnie sugeruje, że wiedza zamieszczona w powieści może być odbiciem idei popularnych w portretowanej epoce. Zwraca na to uwagę Umberto Eco, analizując klasyczną dla kryminału postać Arsene'a Lupina, który jego zdaniem:

> […] odzwierciedla wyraźnie teorie Sorela (energia twórcza, krytyka mieszczańskiej poczciwości i głupoty, woluntarystyczne konstruowanie mitu), Bergsona (*élan vital* w odniesieniu do nadczłowieka, zgodnie z ideałami Sorela właśnie), Maurrasa (krytyka akumulacji pieniądza i pewien mistycyzm w pojmowaniu francuskiej tradycji – patrz finał *Wydrążonej iglicy*).[8]

Bardzo często zdarza się, że autorki i autorzy kryminałów wykorzystują w swojej twórczości wiedzę zdobytą w wyniku uprawiania innego zawodu. Tess Gerritsen jest na przykład z wykształcenia lekarzem, a popularność wśród czytelników zdobyła mrocznymi thrillerami medycznymi. Liza Marklund to znana szwedzka dziennikarka, chętnie biorąca udział w różnego rodzaju kampaniach społecznych na rzecz kobiet. Bohaterka stworzonej przez nią kryminalnej serii także pracuje w mediach. Podobnie rzecz się ma w przypadku życiowych doświadczeń Edny Buchanan i powieściowej dziennikarki Britt Montero. Własnego doświadczenia pracy w roli reporterki wojennej swojej bohaterce użyczyła także Anna Blundy. Aleksandra Marinina, zanim poświęciła się całkowicie pisaniu powieści kryminalnych, pracowała w milicji. To także miejsce pracy jej bohaterki Anastazji Kamieńskiej. Podobne przykłady można by mnożyć. Dla zagadnienia zasygnalizowanego w temacie niniejszego artykułu istotne jest doświadczenie zawodowe Kathy Reichs i Patricii Cornwell. Ich twórczość posłuży bowiem jako przykład specyficznego literackiego, ale i zakorzenionego w rzeczywistych realiach, sojuszu nauki i śledztwa. Wybór tych akurat autorek wydaje się doskonały co najmniej z kilku powodów. Po pierwsze, mamy do czynienia z pisarkami bardzo znanymi, mającymi na swoim koncie wiele powieści kryminalnych, nieustannie poszerzającymi swoją aktywność w świecie popkultury[9]. Po drugie, bohaterki stworzone przez obie autorki zajmują się nauką i śledztwem, obie są inspirowane własnymi doświadczeniami Reichs i Cornwell. Po trzecie, przekaz etyczny związany z aktywnością zawodową sportretowanych agentek jest bardzo spójny i wiąże się z ideami propagowanymi w rzeczywistości przez osoby pracujące przy zwłokach lub tym, co po ciele zmarłego pozostało.

Kathy Reichs to jedna z najbardziej znanych amerykańskich antropolożek klinicznych. Jest profesorem. Wykładała na wielu uniwersytetach, ma na swoim kon-

---

8 U. Eco *Superman w literaturze masowej*, s. 137-138.

9 Mam tu na myśli chociażby zaangażowanie Kathy Reichs w powstawanie serialu *Kości* inspirowanego powieściową serią z dr Temperance Brennan w roli głównej.

cie liczne publikacje naukowe. Pomimo sławy związanej z pisaniem powieści kryminalnych oraz powstaniem serialu nimi inspirowanego badaczka nie zaprzestała pracy naukowej. Uczestniczyła w ekshumowaniu ofiar ludobójstwa w Rwandzie, identyfikowała ofiary masowych grobów w Gwatemali, była członkinią specjalnego zespołu zajmującego się szczątkami ofiar ataku na World Trade Center. Jest również konsultantką sądową. Podobnie jak jej bohaterka udziela specjalistycznych konsultacji i w Karolinie Północnej w USA, i w prowincji Quebec w Kanadzie. Jest członkinią wielu prestiżowych organizacji i stowarzyszeń zawodowych. Należy również do elitarnego grona osiemdziesięciu dwóch antropologów certyfikowanych w ramach American Board of Forensic Anthropology[10]. Pisarka następująco definiuje swoją pracę:

> Rozumie się samo przez się, że nie jest to praca dla delikatnych osób. Archeolodzy i antropolodzy fizyczni pracują na ładnych, suchych kościach. Antropolodzy sądowi miewają do czynienia z tkankami miękkimi. Przypadki, jakie badam w moim laboratorium, to samobójcy, ofiary zabójstw i wypadków, ludzie, których spotkał nieprzyjemny, gwałtowny koniec. Antropologom sądowym przypadają sprawy najpoważniejsze, takie, których nie rozwiąże lekarz sądowy czy patolog podczas zwykłej sekcji. Badamy szkielety i szczątki zgniłe, spalone, zmumifikowane, zmasakrowane, rozczłonkowane. Zawsze pamiętam, że pracuję ze zmarłymi, ale d1a żywych. Pomagam rodzinom zaginionych. Zeznaję w sądzie, żeby sprawiedliwości stało się zadość.[11]

To bardzo ważna deklaracja. Nie tylko z tego powodu, że zaświadcza, iż ogrom zła, z którym styka się Reichs, nie pozbawił jej wrażliwości i utrwalił w niej świadomość ogromu cierpienia, z którym zmagają się żyjący bliscy ofiar, ale także dlatego, że poznajemy dzięki temu jedną z ważniejszych cech, które bohaterka książek pisarki dzieli ze swoją twórczynią. Pisarka jednocześnie nie ukrywa, że w jej pracy zawodowej istnieje mnóstwo nierozwiązanych spraw, wśród których szczególnie przejmujące są śledztwa dotyczące dzieci: „Mam magazyn spraw niewyjaśnionych, choćby znaleziony szkielet małego dziecka. Żadnego nazwiska, żadnej rodziny. Tajemnica ponad 20-letnia. Ta sprawa czeka na rozwiązanie. Zrobię to albo sama, albo z zespołem"[12]. Pisarka zaznacza również: „Za zagadkami śmierci w powieściach kryje się dziś nauka – pomaga w zadaniu śmierci, jak i w odkryciu, kto się za nią kryje"[13].

Amerykańska antropolożka nie ukrywa, że sprawy, którymi zajmuje się dr Temperance Brennan, są w wielu przypadkach inspirowane jej własnymi doświadczeniami zawodowymi:

---

10 Zob. http://kathyreichs.com/about-kathy/ [dostęp 25.09.2012].

11 *[bez tytułu]* Rozmowa z Kathy Reichs, w: tejże *Diabelskie kości*, przeł. K. Maciejczyk, Red Horse, Lublin 2009, s. 452.

12 *Dziś Sherlock Holmes byłby bez szans.* Z Kathy Reichs rozmawia Grzegorz Sowula, „Rzeczpospolita", 30.10.2012, http://www.rp.pl/artykul/9148,947222-Kathy-Reichs—rozmowa.html [dostęp 30.10.2012].

13 Tamże.

> Swoje powieści jedynie po części opieram na prawdziwych sprawach. W tamtych czasach [w latach 90. XX wieku – przyp. B.D.] nie było jeszcze tak potężnego zainteresowania antropologią sądową. Wydawało mi się jednak, że to odpowiedni moment, aby stworzyć opowieść, w której byłoby miejsce na zbrodnię i antropologię sądową, z silną kobiecą bohaterką. W jakimś stopniu oczywiście opieram się na prawdziwych wydarzeniach, choć zawsze zmieniam szczegóły dotyczące samej sprawy, dodaję wiele fikcyjnych zdarzeń. Bardzo często też łączę dwie lub więcej spraw w jedną.[14]

Reichs jest świadoma prekursorskiego wymiaru własnego pisarstwa. Nie tak często się zdarza, by poważany naukowiec swobodnie się poruszał w przestrzeni kultury popularnej i także tam odnosił duże sukcesy. Warto zaakcentować, że antropolożka, choć jest świadoma zasad rządzących kryminalną intrygą, nie zaprzestaje również popularyzowania swojej naukowej pasji. W przedmowie do książki Emily Craig *Tajemnice wydarte zmarłym* z nieskrywaną dumą przyznaje: „Lubię myśleć, że moje powieści przyczyniły się trochę do uświadomienia społeczeństwu roli antropologii sądowej. Opowiadam o własnych doświadczeniach, kreując fikcyjną bohaterkę Temperance Brennan”[15].

Ta, nazwijmy ją, ideowa i tożsamościowa spójność niewątpliwie sprzyja wiarygodnemu przedstawieniu roli, jaką antropologia sądowa odgrywa w śledztwie. Dr Temperance Brennan, specjalistka od kości, staje się literackim odbiciem autentycznie istniejącej prof. Kathy Reichs. Czytelnik nie ma więc problemu z uwierzeniem w naukowe wyjaśnienia dotyczące stopnia rozkładu zwłok oraz różnego rodzaju zależności wpływających na to, że ofiara, a częściej to, co z niej pozostaje, trafia do bohaterki w takiej, a nie innej formie. Na uwagę zasługuje fakt, iż pisarka nie sugeruje wcale, iż stworzona przez nią postać wie wszystko. Brennan, pomimo posiadania ogromnej wiedzy, wielokrotnie konsultuje się z innymi specjalistami, ponieważ dzięki ich wyjaśnieniom łatwiej jest jej nie popełnić błędu. W *Śmierci za dnia* bohaterka korzysta na przykład z wiedzy entomologa sądowego, interesuje ją bowiem zachowanie owadów w pobliżu zwłok. Z kolei w *Okruchach śmierci* pomocny okazuje się malakolog, bo tym razem potrzebne są szczegółowe informacje dotyczące muszli. Dr Temperance Brennan wielokrotnie powtarza, jak ważne są dla niej ofiary. Jest gotowa walczyć o szacunek dla tych, którzy nie mogą zabrać głosu w swojej sprawie. Czuje się zobowiązana do występowania w imieniu zmarłych i do odtworzenia ich ostatniej drogi. Swoją rolę rozumie dużo szerzej niż tylko jako wyjaśnienie przyczyn śmierci i wydedukowanie na podstawie kości, co przydarzyło się ofierze. Jest przekonana, że posiadaną wiedzą powinna służyć zmarłym. Do niej należy więc opowiedzenie tego, czego zmarli nie zdołają już nigdy wyartykułować. Odkrycie faktów, które zgodnie z wolą mordercy miały pozostać tajemnicą, to najważniejsze zadanie bohaterki. Dzięki temu działanie pro-

14 *Opowiadam swoje historie ustami Tempe*. Z Kathy Reichs rozmawia Piotr Bucki, „Zbrodnia w Bibliotece”, 02.10.2008, http://zbrodniawbibliotece.pl/pogawedki/322,opowiadamswojehistorieustamitempe/ [dostęp 25.09.2012].

15 K. Reichs *Przedmowa*, w: E. Craig *Tajemnice wydarte zmarłym. Śledztwa na najbardziej niesławnych miejscach zbrodni Ameryki*, przeł. H. Pustuła, Znak, Kraków 2010, s. 10.

wadzące do wymazania czyjegoś istnienia nie udaje się, zamiast tego owa nieistniejąca, jakby tego chciał przestępca, osoba zaczyna symbolicznie mówić – historia zapisana w jego kościach zostaje odczytana przez Brennan. W *Nagich kościach* bohaterka następująco definiuje swoją misję: „Nadaję imiona szkieletom, zwłokom w stanie rozkładu, zmumifikowanym, spalonym i okaleczonym. Robię to, ponieważ wiem, że w przeciwnym wypadku spoczną bezimiennie w anonimowych grobach. W niektórych przypadkach określam okoliczności i czas zgonu”[16]. W *Okruchach śmierci* bardziej szczegółowo wyjaśnia:

> Moim zdaniem anonimowa śmierć to największa obraza dla godności ludzkiej. Spędzić wieczność jako NN. Zniknąć bezimiennie w nieoznaczonym grobie, bez tych, którym zależy na tobie i nie wiedzą, że odszedłeś. To zniewaga. Ponieważ nie mogę przywrócić umarłym życia, to chcę chociaż przywrócić ofiarom ich nazwiska, a tym co pozostali, jakieś poczucie ofiary. W ten sposób pomagam umarłym przemówić, pożegnać się, a czasem wyjawić, co zabrało im życie.[17]

Konieczne wydaje się w tym miejscu przytoczenie deklaracji Emily Craig, antropolożki sądowej, która pracowała razem z Reichs przy identyfikowaniu ofiar World Trade Center. W książce opisującej jej doświadczenia zawodowe badaczka zapisuje niemalże identyczne jak przytoczone wyżej słowa: „Praca antropologa sądowego rozbudziła zaś we mnie pragnienie zwrócenia każdej ofierze jej nazwiska”[18].

Patricia Cornwell to druga pisarka, której wspomnienie w kontekście wzajemnych zależności nauki i śledztwa – tych literackich i tych rzeczywistych – jest niemalże obowiązkiem. W przywoływanej już przedmowie do książki Craig autorstwa Kathy Reichs pojawia się stwierdzenie: „Znam Emily od czasów, kiedy jako doktorantka Billa Bassa prowadziła badania na «Farmie Umarłych» należących do Uniwersytetu Stanowego Tennessee”[19]. To miejsce ważne także dla Patricii Cornwell, która jest jedną z cichych sprawczyń medialnego umocowania idei tego nietypowego królestwa, w którym rozkład zwłok poddawany jest najwyższemu namysłowi naukowemu. Pisarka, dostąpiwszy zaszczytu poprzedzenia wstępem książki poświęconej miejscu wymyślonemu przez doktora Bassa, akcentuje: „Przez całą moją karierę powtarzam, że eksperci sądowi i kryminalistyczni, tacy jak stworzona przez mnie doktor Kay Scarpetta, słyszą opowieści zmarłych. Zmarli mają wiele do powiedzenia, ale mogą ich usłyszeć tylko ludzie odpowiednio wyszkoleni i obdarzeni specyficznym darem. Tylko ci wyjątkowi ludzie potrafią zinterpretować język, który niewielu chce w ogóle słyszeć, a jeszcze mniej zrozumieć”[20]. Rola

---

16 K. Reichs *Nagie kości*, przeł. A. Dobrzańska, Red Horse, Lublin 2008, s. 16.

17 K. Reichs *Okruchy śmierci*, przeł. J. Turkiewicz, Red Horse, Lublin 2008, s. 47.

18 E. Craig *Tajemnice wydarte zmarłym*, s. 21.

19 K. Reichs *Przedmowa*, s. 10.

20 P. Cornwell *Gospodarz Trupiej Farmy*, w: B. Bass, J. Jefferson *Trupia Farma. Sekrety legendarnego laboratorium sądowego, gdzie zmarli opowiadają swoje historie*, przeł. J. Ochab, Znak, Kraków 2012, s. 9.

Cornwell nie ogranicza się, oczywiście, do powyższej deklaracji. Jej konsekwencją nie mogła być współpraca z jednym z najbardziej kontrowersyjnych, ale i rewolucyjnych w kontekście badań nad zwłokami, ośrodkiem. Trupia Farma lub inaczej Farma Umarłych do dzisiaj pozostaje miejscem mrocznym, ponurym, ale i udowadniającym, że nauka może znacznie zmniejszyć dystans dzielący życie od śmierci. W książce sygnowanej nazwiskiem legendarnego Billa Bassa, zatytułowanej znacząco *Trupia Farma*, natkniemy się na interesujące wspomnienie związane właśnie z Patricią Cornwell: „W 1984 roku do zespołu doktor Fierro w Richmond [wtedy głównego lekarza sądowego stanu Wirginia – przyp. B.D.] dołączyła młoda dokumentalistka, była dziennikarka prowadząca kronikę kryminalną, kobieta bardzo inteligentna, elokwentna i zafascynowana naukami sądowymi. Była też początkującą pisarką. Po sześciu latach pracy u doktor Fierro sprzedała swój pierwszy kryminał"[21]. Dalej dowiadujemy się o literackich sukcesach pisarki oraz o fenomenie jej bohaterki, dr Kay Scarpetty. Następnie Bass przypomina prośbę Cornwell. Zależało jej na przeprowadzeniu eksperymentu, dzięki któremu fabuła jej powieści zyskałaby na wiarygodności. Opis doświadczenia zainspirowanego pomysłem pisarki zajmuje kilka dalszych stron. Bill Bass stwierdza: „Prośba Cornwell otwierała całkiem nowy rozdział badań"[22]. Efektem długotrwałych i wspartych konsultacjami naukowymi przygotowań była powieść zatytułowana *Trupia Farma*. Bass wyjaśnia, że na literackim sukcesie jego współpracowniczki się nie skończyło. Okazuje się, że wcześniej przyjęta skomplikowana nazwa ośrodka nie przyjęła się. Za to tytuł powieści Cornwell miał coraz więcej zwolenników: „[…] policjanci i agenci FBI coraz częściej używali określenia Trupia Farma (Body Farm). Wkrótce i ja zacząłem go używać. Jest krótsze i znacznie bardziej sugestywne niż Ośrodek Badań Antropologicznych"[23]. Książka nie tylko użyczyła nazwy instytucji stworzonej przez Bassa, ale też rozpropagowała ideę użyczania zwłok do celów naukowych: „Dzięki bestsellerowej powieści Cornwell znacznie częściej zaczęli do nas dzwonić ludzie, którzy chcieli oddać swoje ciała do badań. Kontaktując się z uniwersytetem, niemal wszyscy z tych dawców mówią po prostu: «Chcę oddać moje ciało na Trupią Farmę»"[24].

Dr Kay Scarpetta, bohaterka wielotomowego powieściowego cyklu Cornwell, jest kobietą wszechstronnie wykształconą, specjalistką w swojej dziedzinie, ekspertką, której niewiele osób może dorównać. Jako koroner stanu Wirginia budzi wiele emocji. Niektórym nie podoba się jej płeć oraz młody wiek. Symptomatyczny dla powyższych ustaleń będzie cytat:

> Lekarze sądowi rzadko rozpoczynają samodzielną pracę przed trzydziestką, i to zakładając, że bezustannie uzupełniają swą wiedzę i poszerzają kompetencje. Doktor Scar-

21 B. Bass, J. Jefferson *Trupia Farma*, s. 228.

22 Tamże, s. 230.

23 Tamże, s. 234.

24 Tamże, s. 235.

> petta prócz sześcioletniego stażu, który musiała odbyć po zakończeniu studiów, miała też na swoim koncie trzyletnie studia prawnicze. Nim skończyła trzydzieści pięć lat, była szefową najważniejszego i najlepszego instytutu medycyny sądowej w Stanach. W odróżnieniu od innych szefów nie zajmowała się wyłącznie zarządzaniem. Przeprowadzała sekcje zwłok, tysiące sekcji.[25]

Scarpetta jest więc kobietą niezwykle utalentowaną, ambitną, inteligentną i pracowitą. Niemalże całe swoje życie poświęca zmarłym – dla nich jest gotowa stawić się w pracy o każdej porze dnia i nocy, dla nich jest w stanie zrezygnować z czasu wolnego i odpoczynku, dla nich chce walczyć o prawdę i sprawiedliwość. Sprawy, którymi zajmuje się Kay, o wiele częściej dzieją się w blasku fleszy niż było to w przypadku fabuł stworzonych przez Reichs. Nic więc dziwnego, że anatomopatolożka sądowa musi dbać o dobro ofiar także po ich śmierci, bardzo wiele osób czyha bowiem na ich spokój. Dr Scarpetta stara się, by na żadnym etapie śledztwa nie zapominano, że nadal chodzi o człowieka, że śmierć tego człowieczeństwa wcale nie unieważnia: „Robiłam, co w mojej mocy, by zachować godność ofiar, lecz cóż można zrobić po tym, jak ktoś stanie się kolejnym numerkiem, fragmentem śledztwa, podawanym sobie z rąk do rąk. Prywatność niszczy się równie łatwo jak ludzkie życie”[26]. Bohaterce zdarzy się też manifestacyjnie przeciwstawić specyfikę pracy na stole sekcyjnym aktywności prowadzonej przy biurku:

> Nie wkładałeś dłoni w ich pokancerowane ciała, nie dotykałeś i nie mierzyłeś ich ran – mówiłam. – Nie słyszałeś, jak mówią po śmierci. Nie widziałeś twarzy tych, którzy ich kochali, czekających w moim obskurnym korytarzyku na bezduszne, przekazywane bez słowa współczucia informacje. Nie widziałeś, co ja robię. O nie, Bentonie Wesley. Ty widzisz tylko czyściutkie akta sprawy i błyszczące fotografie z miejsca zbrodni. Ty więcej czasu spędzasz z mordercami niż z ich ofiarami.[27]

Łatwo dostrzec zaangażowanie bohaterki i przekonanie, że ci, którzy zajmują się zwłokami, nie mogą poprzestać na mechanicznie wykonywanych wyuczonych czynnościach. Zmarłym należy się coś więcej. Dr Scarpetta, podobnie jak wcześniej opisywana dr Brennan, stara się oddać ofiarom ostatnią posługę. Nie poprzestaje jednak na specjalistycznych badaniach, uaktywnia wszystkie umiejętności, które posiada, by doprowadzić do odtworzenia ostatnich chwil życia zmarłego. Jako lekarka pracująca przy zwłokach jest przekonana, że najważniejsze, co można podarować człowiekowi po śmierci, to przekonanie, że chwila, w której ów ktoś żegnał się z życiem, ma jakiekolwiek znaczenie. Zyska je, zdaniem Scarpetty, jeśli tajemnica śmierci zostanie odkryta. Ciało jest więc dla niej symbolicznie ciągle czymś żywym – ma bowiem do opowiedzenia swoją historię. Można by więc powiedzieć, że działania bohaterki, podobnie jak i starania Brennan, wpisują się w stworzenie

---

25 P. Cornwell *Predator*, przeł. J. Ochab, Proszyński i S-ka, Warszawa 2007, s. 59.

26 Tamże, s. 14.

27 P. Cornwell *Punkt zapalny*, przeł. D. Bakalarz, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999, s. 20.

pewnego rytuału związanego z celebrowaniem obrzędów przejścia. Śledztwo i wykorzystanie nauki do uzyskania odpowiedzi byłyby w tym kontekście rodzajem pożegnania i ułatwienia ofiarom integracji z tymi, którzy już są po drugiej stronie[28].

Powieściowe serie Reichs i Cornwell udowadniają, że fabularne połączenie nauki i śledztwa niekoniecznie musi się wiązać z edukowaniem czytelnika. Obie autorki zdają się kłaść mniejszy nacisk na propagowanie wiedzy, za to o wiele bardziej akcentują potrzebę empatycznego traktowania zwłok lub szczątków zmarłego. Mocno wyartykułowana potrzeba etycznego namysłu nad losem ofiary nie tylko za jej życia, ale i po śmierci, wydaje się bardzo znacząca. Pokazuje bowiem, że powieści kryminalne to nie tylko historie śledztw i detektywistycznych zmagań ze zbrodnią, ale także niedochodzące często do głosu narracje ofiar. Cornwell i Reichs przesuwając punkt ciężkości na tych, którzy nie mogą mówić, wzmacniają tak naprawdę swoją refleksję na temat zła i przestępczości. Ich bohaterki wsłuchane są w milczenie. Potrafią być na tyle uważnymi słuchaczkami, że udaje im się zdobyć świadectwo, choć wydawałoby się to niemożliwe. Można by więc powiedzieć, że naukowa aktywność pisarek skutkuje stworzeniem pewnego typu bohatera – w znaczeniu postulowanym przez Umberto Eco w *Apokaliptykach i dostosowanych*[29]. Indywidualne doświadczenia zostają przetworzone w opowieść będącą częścią popkultury. W efekcie oczekujemy, że bohaterki zachowają się w określony sposób, intuicyjnie wyczuwając, że ich profesjonalizm nie wiąże się z wyrzeczeniem się wrażliwości. I dr Temperance Brennan, i dr Kay Scarpetta stają się więc bohaterkami takiego typu, który identyfikujemy jako znany i niosący określoną ilość informacji. Do tych ostatnich należy m.in. przekonanie, że anonimowość ofiar spowoduje reakcję obu bohaterek, które zrobią wszystko, by przywrócić zmarłym ich historię. Dzięki takiej postawie pisarki i ich bohaterki mają możliwość opowiedzenia o śledztwie i nauce inaczej – bardziej wiarygodnie, bo nie ma tu łatwych rozwiązań, w sposób bardziej skomplikowany, bo pod względem etycznym tego typu sprawy bywają wyjątkowo przygnębiające. Ceremonia ostatecznego pożegnania, w kontekście obrzędów przejścia opisanych przez van Gennepa[30], odbywa się więc w tym przypadku nie w obecności bliskich, ale w towarzystwie osób prowadzących śledztwo i wykorzystujących naukę do zadawania pytań i szukania odpowiedzi. Obcy wchodzą więc w role zarezerwowane dla rodziny i muszą się w nich odnaleźć.

---

28 Por. A. van Gennep *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2006.

29 Zob. U. Eco *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010.

30 Zob. A. van Gennep *Obrzędy przejścia*, s. 151-166.

Abstract

Bernardetta DARSKA
University of Warmia and Mazury in Olsztyn

Science and investigation. The image of science in selected detective stories

This article discusses detective novels in which a hero or a heroine uses scientific knowledge in the course of investigation. Authors often transfer personal experiences and facts from professional, scientific carriers to the world of detective stories. It is interesting phenomenon of popular culture, because such stories have educational value for many readers, who treat them as a source of real knowledge. The relation between fiction and reality consist of two aspects: formal and ethical. The latter is more important for writers discussed in this article.

Świadectwa

Tomek KITLIŃSKI

Wszyscy jesteśmy – piratkami. Kto/co w performatywności przeciw ACTA i za Pussy Riot? Jakie „socjologie literatury" (zawsze powszechnej)? Czy po-etyka po…?

Myśl o literaturze czy wręcz myśl literatury zawojowało – ukute przez Julię Kristevą w rozważaniach o Innym, Obcym (*čužoj*) i dialogiczności Michaiła Michajłowicza Bachtina, a rozwinięte *inter alia* przez Michała Głowińskiego *in theoria et in praxi* – pojęcie „intertekstualności". Jak trafnie ujął to tłumacz i komentator Kristevej Leon S. Roudiez z Uniwersytetu Columbia, było ono i jest nadużywane po obu stronach Atlantyku. Raz jeszcze niecnie wykorzystam to słowo-ideę, bowiem intertekstualność obraża podziały teorii i praktyki literatury, a wyobraża jedność-w-wielości, uniwersalizm-w-różnorodności pisania, *depuis toujours, pour toujours et à jamais* rozgrywającego się „między dawnymi i młodszymi" tekstami, między tradycją, wywrotowością a przyszłościowością (*futurity*, ważna obecnie w badaniach), co – jak wykłada Kristeva – przeciwstawia się rozumieniu tekstu jako punktu, lecz uważa utwór za przecięcie przestrzeni tekstowych.

Najnowsze poszukiwania humanistyczne (studia spod znaku pamięci, urazu, feminizmu, queeru, postkolonialności, ekologii) wiele zawdzięczają socjologii literatury, zarazem ją przeobrażają, a powracając do intertekstualności, odnawiają ową ideę. My, prekariat w *global city* (jak zatytułowała swą książkę i całe zjawisko socjolożka Saskia Sassen), zdani jesteśmy na przetwarzanie, ale i (s)tworzeni do produkowania kodów, artefaktów, tekstów, by przez nasze ciałodusze wyrazić, razić, zrazić, a może – za XI Tezą o Feuerbachu – zinterpretować i zmienić świat (bez końca; światy? – także te wewnętrzne), kultury, siebie i wreszcie międzypodmiotowości: związki, miłości-nienawiści, pielęgnacje wobec Innych. Refleksja o in-

terteksualności podkreśla wagę – straconej przez wczesnych postmodernistów – podmiotowości; Kristeva (*Sémanalyse*) i Bauman (*Sociology after the Holocaust*) nie pozbywają się podmioty/podmiotki, lecz kultywują ją. I tu, Bachtinowsko, spotykamy się z innością; rozpoczyna się po-etyka gość-inności, realnego altruizmu. Najważniejsza w egzystencji intersubiektywność – podkreślana przez Todorova w jego dyskusji o tym, co nazwał antropologią filozoficzną Bachtina – powraca zarówno u Kristevej, głosicielki nowego humanizmu, ratowania życia, buntu (rewolty, którą zaczynamy od własnego wnętrza) oraz prze-baczenia, obrończyni praw osób z niepełnosprawnościami, inicjatorki nagrody im. Simone de Beauvoir, jak i po przebrzmiałym *anti-social turn* w *queer studies*, które przybliżają się do pojęcia troski u feministek tudzież feministów. Socjologie po Zagładzie (Zygmunt Bauman, Nechama Tec[1], Jan Tomasz Gross), socjologie literatury (Chana Kronfeld[2], Irena Grudzińska-Gross i inne badaczki, inni badacze) wyznaczają trajektorię nauk humanistycznych, jak to określę, gość-inności. Wkraczamy do nauk humanistycznych po antyhumanizmie, a także po posthumanizmie.

Psyche (sing.) + poleis (pl.) = socia (fem.)

Antyintertekstualna architek(s)tura w imię „nadzorować i karać" zapanowała jako absolutyzacja praw autorskich i zawarowanie własności (jedynej świętości w naszym kapitalizmie) w homeryckiej „obrotności" i heglowskiej „chytrości rozumu" niejednego Ustawodawcy i w *hubris* niejednego Twórcy. A tymczasem, wymykając się tym zakazom, łączymy się w nowej solidarności hiperpołączonego przyspieszenia (*accélération hyperconnectée*), gdzie interteksualność napędza kreatywność nas wszystkich. Tu, w sieci, wszystkie jesteśmy twórczyniami i… piratkami. Powraca tu duch (powrotnik?) roku 1968, gdy pojęcie „intertekstualności" powstawało – wywrotowe wówczas i teraz. Rewolta bowiem, jak przypomina Kristeva, to etymologicznie obrót (*De revolutionibus*…), powrót.

---

1 Zygmunt Bauman wymienia socjologię Nechamy Tec w tekście *Sociology after the Holocaust*, który ukazał się we wczesnej wersji w „The British Journal of Sociology" December 1988, a następnie wszedł w skład książki *Modernity and the Holocaust*, Cornell University Press, New York 1991. Wśród studiów Tec zaznaczę fascynującą publikację *Defiance: The Bielski Partisans. The Story of the Largest Armed Rescue of Jews by Jews during World War II*, Oxford University Press, Oxford 1995, oraz napisaną z perspektywy *gender* książkę (powołującą się na antyfaszyzm Virginii Woolf i na wywiady z ocalonymi z Zagłady) *Resilience and Courage. Women, Men and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven 2003.

2 Chana Kronfeld powołuje się na antyesencjalizm duetu Deleuze – Guattari, a także Michała Głowińskiego: „Indeed, the classical notion of genre, according to Michał Głowiński (1969: 14) is 'anchored so deeply in the literary consciousness' as a model for literary classification that 'it has been accepted without reservations, as if it were a gift of nature'". Ch. Kronfeld *On the Margins of Modernism. Decentering Literary Dynamics*, University of California Press, Berkeley 1996.

Rewoltę intertekstualną w naszej części Europy przyniosła Janionowska seria *Transgresje* (Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1981-1988), która stanowiła intertekst pism i wizualności (wybitny zbiór obrazów pod koniec każdego tomu) powracający do wypartych potencji gotycyzmu, romantyzmu i surrealizmu, Komornickiej/Własta, Przybyszewskiej, Artauda, Bataille'a, Foucaulta, Bataille'a i Grotowskiego (powracającego do Szekiny). Była to intertekstualna psychosocjologia literatury powszechnej, historii sztuki i idei, ujawniająca głos rewelatorki humanistyki Marii Janion. A potem pojawiły się jej nie mniej intertekstualne i nie mniej ważne (a może ważniejsze, by przeciwstawić się uprzedzeniom) książki psychoanalizujące Polskę – przeciw antysemityzmowi (tropionemu już w studium *Zygmunt Krasiński, debiut i dojrzałość*): *Do Europy – tak, ale z naszymi umarłymi*, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, *Bohater, spisek, śmierć*.

Socjologia literatury, tak mocno obecna w Polsce dzięki Stefanowi Żółkiewskiemu i stworzonemu przezeń Instytutowi Badań Literackich, przeżywa drugą młodość i pluralizuje się. Powraca do początków socjologii jako literatury: w roku 1985 Wolf Lepenies w studium *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, a teraz Richard Sennett (którego Zygmunt Bauman nazwał niedawno w Lublinie „jednym z najtęższych dziś umysłów humanistycznej socjologii") podkreślają powinowactwa, a z drugiej strony sztuczne granice między ową nauką o społeczeństwie a pisarstwem. Sennett, socjolog i powieściopisarz, postuluje dialogiczność w głosie autorskim socjologii. Chodzi o to, by „narratywizować doświadczenia historyczne i kulturowe Siebie i Innej" (tak Homi K. Bhabha z Harwardu napisał o najnowszej książce Seyli Benhabib z Yale). Socjologie literatury zajmują się doświadczeniami-przeżyciami literatury. Przeżycie-doświadczenie (*Erlebnis-Erfahrung*) to kapitalne kategorie, przypomniane przez Kristevą, Baumana i Sennetta – i tu piracki autocytat z *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej* – „przeżycie tryskające w błysku (*Erlebnis*), stające się poznaniem, cierpliwą wiedzą, doświadczeniem (*Erfahrung*)".

Dzielenie się doświadczeniami-przeżyciami, wspaniałomyślność, uspołecznienie, hojność (*largesse*) – oto nowa-stara, intertekstualna lekcja moralna. Znajdźmy się poza własnością (tym wątpliwym, jako się rzekło, *sacrum* jedynie słusznego ustroju) i poza „cnotą" oryginalności modernizmu. Może idee należą do nas wszystkich? Może jesteśmy spadkobierczyniami wszelakich tradycji i zapowiadamy wszelakie innowacje, cytujemy wszystkich i wszystkie, nie kradniemy, lecz rozwijamy, tworzymy (ciągle na nowo i niezmiennie od nowa) fonemy, morfemy, ideologemy, filozofemy. *Res publica* czy raczej *rei publicae* kultur, *républiques des lettres* – republikanizujmy i re-publikujmy relacje międzytekstowe – i międzyludzkie.

Przeciw hierarchii i uciskowi – uwspólnotowienie tekstualności. Przeciw nierównościom – demokracja bezpośrednia, uczestnicząca – tekstów i współautorek. Intertekstualność jest córą anarchizmu roku 1968 Kristevej i wnuczką marksizmu i mistycyzmu Bachtina. A teraz przeciw monopolom, patentom i innym niesprawiedliwościom – pilna potrzeba leków generycznych i… współautorstwa kultury. Pisarki, DJ-ejki, VJ-ejki, projektantki mody i sieci – jak każde dziecko filo-

genetycznie powtarzamy ewolucję ludzkości, myśli i afekty z *continuum* „przeszłość-przyszłości". Od Safony przez Szekspira do Eco, Sary Waters i Rowling – pożyczanie fabuł i innych form to nie tyle kradzież, ile składanie hołdu oryginałowi (który ani u Platona, ani w Baudrillardowskich symulakrach nie istnieje). Nadal ma rację Proudhon, iż „la propriété c'est le vol". Dodałbym, że własność to nie tylko kradzież (*vol*), ale także *viol* (gwałt). Może jesteśmy współwłaścicielkami dziedzictw planety. Może kultura to miejsca wspólne nas wszystkich? Odważmy się uspołecznić kulturę.

Własnej (?) teorii słów parę

W tym tekście pozwolę sobie wielokrotnie zacytować siebie samego; czynię to samoświadomie – w duchu intertekstualności czynię się autopiratem. Na początek intertekstu autocytatów fragment eseju w tomie *O polityce ciała i pożądania w kulturze*[3] na temat intertekstualności i kina Siergieja Michaiłowicza Eisensteina, który uważał, że kultura przechodzi w etap audiowizualny (*zwukozritielnyj etap*). Audiowizualność od lat bada Maryla Hopfinger. Rozwijając myśl Eisensteina, Kristevej i Hopfinger, proponuję ideę interaudiowizualności. Ale najpierw gość-inność, którą głosi także Cezary Wodziński.

Gość-inność stanowi ideę Biblii, Mahabharaty i Ramajany, Koranu, eposów, Immanuela Kanta, odnowioną przez Pierre'a Klossowskiego, Hannę Arendt, Emmanuela Levinasa, Jacques'a Derridę, Geoffreya H. Hartmana, Griseldę Pollock i właśnie Julię Kristevą. Pomysł tej ostatniej określiłbym nie tylko jako gościnność, ale połączenie gościnności z innością, gość-inność. Kristevowska gość-inność wydarza się od zwojów Biblii do zwojów Internetu – i z powrotem. Obcujemy z obcością tekstów i obrazów. Doświadczamy ich wewnętrznie, przeżywamy naszą gość-inność wobec nich, uczestniczymy w gość-inności owych tekstów i obrazów. Popędami-pożądaniami tworzymy poprzez kulturę-sublimację gość-inne tekstualności i audiowizualności.

Ani tekstualność, ani audiowizualność nie istnieje pojedynczo. Łączy się w sieci, mozaiki, owo „między", czyli *inter*. Mnoży się intertekstualność i interaudiowizualność. Każdy tekst „absorbuje i transformuje" inne teksty, stanowi „mozaikę cytatów", twierdzi Julia Kristeva. Moim zdaniem intertekstualność rozciąga się od życia wewnętrznego, miłości do polityki kosmopolityzmu, także w homotekstualności. Idea intertekstualności zrywa ze statyką i inicjuje stawanie się. Szlak intertekstualności i interaudiowizualności wiedzie zatem od doświadczenia intrapsychicznego poprzez intersubiektywność po polityczne konfederacje obcości. Obejmuje – najistotniejszą dla Kristevej – intymność.

Kocham, więc jestem. Tworzę, więc jestem. Uczucia, sadomasochizm i kreacja składają się na tekstualność i audiowizualność. Kristevowska interteksualność to

3 T. Kitliński *Pożądanie a kultura – sublimacja słowa/obrazu w filozofii Julii Kristevej. Inna intertekstualność*, w: *O polityce ciała i pożądania w kulturze*, red. D. Rode, P. Sołodki, Feminoteka, Warszawa 2010.

z jednej strony *quoting* Mieke Bal, z drugiej zaś związki między różnymi systemami znaków, a nawet podmiotów. Idąc za filozofią Julii Kristevej, twierdzę, że intertekstualność i interaudiowizualność kocha, myśli i jest gość-inna wobec obcych, odmieńczyń i odmieńców.

Idea gościnności powraca w myśli współczesnej: „Derrida i Kristeva twierdzą, że od bestii odróżnia nas gościnność. Za Kantem i Arendt, Bauman wzywa do gościnności wobec współgości ziemi; filozofia Kanta splata tu tradycję żydowską z chrześcijańską. Gościnność głosi także Geoffrey H. Hartman"[4], który interpretuje balladę Coleridge'a *Rymy o sędziwym marynarzu* jako przypowieść o (braku) gościnności. Ten znawca romantyzmu w badaniach literackich powrócił do lektury midraszowej: Biblia to spotkanie tekstów, intertekst; Hartman nazywa to *multivocality*, a feministyczna filozofka polityki Seyla Benhabib teoretyzuje ostatnio *polyvocality* każdej kultury. Dopowiedzmy, że takiej wielogłosowości sprzyja twórczość nowych mediów, która odchodzi od kodeksów i powraca do zwojów (niczym Biblia[5], która już w nazwie stoi w greckiej liczbie mnogiej). Hipertekst i hiperobraz to interteksty *par excellence*. Intertekstualność i interaudiowizualność dotykają istnienia, łączą wnętrze z zewnętrzem, objawiają i sublimują nieświadomość"[6]. Gość-inność to po-etyka[7].

Kultura to covery i jeszcze raz covery

Gdzie zapisano (piosenka *Where is it Written?* z filmu *Yentl* i nie tylko), że tekst i jego (?) relacje należą do Autora? Że Bachtinowskie *czużoje słowo* należy do Obcego? Stanowi raczej obcego, obcą we mnie. Tu działa dialektyka intra- i intersu-

---

4 T. Kiltliński *Twórcze odmienności: żydowskość i homoseksualizm*, „Opornik": http://hf.org.pl/ao/983-tworcze_odmiennosci:_zydowskosc_i_homoseksualizm.html (autocytat, zjawisko intertekstualne *par excellence*).

5 Intertekstualności Pieśni nad Pieśniami dowodzi np. Kristeva w *Histoires d'amour*, Denoël, Paris 1983. Powieściopisarka A.S. Byatt pisze o tej księdze Biblii we wstępie do *The Song of Solomon*, Canongate, Edinburgh 1998. Oczywiście interpretacje Pieśni nad Pieśniami, pierwszego ze zwojów Pięciu Megillot, są nieprzebrane: od komentarzy talmudycznych przez Ojców i Matki Kościoła do Rosenzweiga, Wodzińskiego, Toni Morrison. Na Pieśń powołuje się lesbijska rabinka E.S. Tikva *Trouble-Making Judaism*, David Paul, London 2012. Przypomnijmy niedostatecznie znany przekład *Szir ha-Szirim* pióra rabina Izaaka Cylkowa (przypomniany przez Miłosza) oraz współczesne tłumaczenie Edwarda Zwolskiego: *Pieśń nad Pieśniami*, z oryginału hebrajskiego przeł. E. Zwolski, Oficyna Wydawnicza przy Muzeum im. Przypkowskich, Jędrzejów 1991.

6 T. Kitliński *O polityce ciała i pożądania w kulturze*, w: *Pożądanie a kultura – sublimacja słowa/obrazu w filozofii Julii Kristevej. Inna intertekstualność*, w: *O polityce ciała i pożądania w kulturze*.

7 Po-etykę zapożyczam ze studium M. Eskina *Ethics and Dialogue: In the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan*, Oxford University Press, Oxford 2001.

biektywności, którą napędza intertekstualność. Nasza kultura to kultura kopii (gdzie jest Autentyk u Brunona Schulza?). Od zawsze, jak skarga starożytnego, wszystko już było, powtórzona przez Ihaba Hassana, powtórzona przez niejednego postmodernistę.

W naszym postpostmodernizmie znajdujemy w całej społecznej sieci Sieci (Internet jest inter- i hipertekstualny). Intertekstualność kwitnie na scenie (teatr kobiet Kalińskiej, Warlikowski, który zestawi *Kabaret* z *Shortbusem*) i w sztuce. W wideo Urszuli Pieregończuk bohaterką filmu jest gotycystyczna ballada Johna Keatsa *La Belle Dame Sans Merci* i proza Dostojewskiego. Podobnie jak Pieregończuk połączenie sztuki wideo z teatralnością od lat także uprawia Videoteatr POZA Lothe-Lachmanna.

Gość-inność w kulturach to zapożyczenia, wzajemne powoływanie się, zapłodnienie krzyżowe (*cross-fertilisation*). Przemysł kulturowy (idea Szkoły Frankfurckiej i „New Yorkera") nieustannie recyklinguje tematy i rematy, *topoi* i *outopoi*, interteksty i hiperteksty. O intertekstualności w historii sztuki piszą Stanisław Czekalski i Paweł Leszkowicz; ten ostatni twierdzi:

> Julia Kristeva przeniosła teorię intertekstualności również na obszar języka wizualnego. Wprawdzie rozumienie „tekstu" w kręgach poststrukturalistów zawsze było szerokie i obejmujące różnorodne artefakty kultury, w badaniach dominowały jednak studia nad literaturą. […] Opisując różne formy języka [Kristeva] pisze również o intertekstualnej mocy malarstwa, fotografii i filmu, zakodowanej w ikonicznej naturze tych gatunków. […] Traktuje strukturę wizualną jako fenomen przeszywany przez siły, które złożyły się na jego ukonstytuowanie, a zarazem produkujący nieskończone sposoby widzenia i oddziaływania. Wizualna powierzchnia znajduje się w ciągłej dynamicznej interakcji z współtworzącymi ją składnikami, tekstami i obrazami, a także znaczeniami i znakami, które są jej efektem. Dzieła sztuki wibrują pod naporem kulturowych, psychologicznych i zmysłowych obustronnych odniesień, przeszywających i ustanawiających pikturalny kod. Teoria ta znajduje idealne odniesienie w złożonej, wielowarstwowej sztuce Helen Chadwick.[8]

Może wszystko zawdzięczamy formalistom i formalistkom (znajdujące się w samym centrum promieniującej na OPOJAZ awangardy siostry Lila Brik i Elsa Triolet), czytaniu – jak opowiadała mi Irena Sławińska – „Slovo a slovesnost" Szkoły Praskiej na seminarium Manfreda Kridla (Szkoła Integralna) w międzywojennym Vilna/Vilnius/Wilnie, niezmordowaniu Romana Osipowicza Jakobsona i Krystyny Pomorskiej oraz wysiłkom badaczy i badaczek poetyki, protosemiolożkom w Europie Środkowo-Wschodniej? A może wywodzącej się właśnie z naszej części Europy – psychoanalizie[9]?

---

8 Por. P. Leszkowicz *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, Aureus, Kraków 2001.

9 Obok publikacji obcojęzycznych, wymieńmy prace Leny Magnone, a przede wszystkim Pawła Dybla. Ten ostatni mówi: „wpływ psychoanalizy na kulturę współczesną i myślenie o człowieku jest nadal ogromny".

Jak performowałyśmy anty-ACTA

Odczytujemy kultury według naszych interpretacji i dopisujemy do nich intertekstualne treści. Zarówno odbiór kultury, jak i jej budowanie to procesy twórcze. W protestach przeciw ACTA idzie właśnie o nasz udział w kulturze. To nie tyle kwestia dostępu do Internetu, lecz wolnego w nim uczestnictwa – sprawa kreatywnego odbioru w sieci kultury światowej i jej wzbogacania. ACTA zredukowałaby przepływ literatury i sztuki, wstrzymałaby nowe pomysły, tańsze leki – słowem zabiłaby dzielenie się kulturą. ACTA ograniczyłaby naszą wolność w Internecie i wolność jako taką w tworzeniu kultury.[10]

Sieć WWW to nowy rodzaj tekstualności, który jest zakorzeniony w tradycjach, a zarazem prowokuje nowe nurty intelektualne. Zanurzamy się tu w *universum* (*multiversum*?) hipertekstu, który moim zdaniem kontynuuje poetykę zwoju. Według Kristevej, żaden tekst nie funkcjonuje samodzielnie, lecz wchodzi w dialog z innymi tekstami. I tak tekst, który tworzymy w Internecie, znajduje się między tradycją a innowacją. Każdy tekst – za Kristevą – stanowi „mozaikę cytatów". Jak zatem rozgraniczać własność w powracających w kulturze – niech powtórzę – „miejscach wspólnych" (*topoi*), motywach, obrazach?

Wystarczy popatrzyć na stronę Talmudu. Stanowi ona rozmowę różnych tekstów: cytaty z Biblii i mnogie interpretacje rabinów. „Idzie o nieustanną interpretację, interpretowanie (*Deutung*), wielopostaciowe objaśnianie (*vielgestaltige Auslegung*) i sięgające aż do dziś tworzenie sztuki, dosłownie gotowość do sztuki (*Kunstfertigkeit*) poprzez interpretacje, które kładą nacisk na komentarze oraz dialogi"[11]. Przypomnijmy wielogłosowość lektury talmudycznej i midraszowej (literaturoznawca Geoffrey H. Hartman nazywa to, jako się rzekło, *multivocality*) oraz kapitalne znaczenie interpretacji (*Deutung* właśnie) w psychoanalizie Freuda; tu rola nieustannej, procesualnej interpretacji. Z kolei Gabriel Josipovici twierdzi: łatwiej nam interpretować Księgi – nam „pokoleniu, które doświadczyło *Ulissesa* i *Ziemi jałowej* (nie mówiąc już o *Mobile* Butora i *La Vie mode d'emploi* Pereca), powinno się czynić to łatwiej niż generacji, dla której ideę książki i jedności stanowiła powieść Balzaca czy George Eliot"[12].

Dodałbym, iż intertekstualność sprawia, że dialogowość żydowska – jak to nazywa Deppner: „perspektywy dialogowe" – łączy się według niego z teorią i praktyką mediów. Moim zdaniem, obrazy i teksty mniejszości ukazują się i zarazem ukrywają już w kinematografii Eisensteina. Według Michaela Rusha, autora książki

---

10 Intertekstualny autocytat z eseju *Wszyscy jesteśmy piratami* w „Gazecie Wyborczej Lublin" 03.02.2012 oraz: http://www.krytykapolityczna.pl/KrytykaPolitycznawmediach/KitlinskiWszyscyjestesmypiratami/menuid-49.html

11 M.R. Deppner *Denkfiguren in jüdischer Tradition und aktuelle Medienpraxis*, w: *Jüdische. Fotografische Betrachtungen der Gegenwart in Deutschland*, hrsg. R. Bezjak, M.R. Deppner, Nicolai, Berlin 2006. Intertekstualny autocytat z eseju *Wszyscy jesteśmy piratami*.

12 G. Josipovici, *The Book of God. A Response to the Bible*, Yale University Press, New Haven 1988.

New Media in Late 20th-Century Art[13], Eisenstein reprezentował „nowy typ artysty mediów". Antycypował współczesne nam media cyfrowe i radykalnie rozwinął interaudiowizualność.

Aż tu nagle, poeisensteinowskie media odnawia nie kto inny jak reżyser popkultury George Lucas, którego jako wielkiego artystę docenia historyczka kultur i kontrowersyjna postfeministka Camille Paglia, celebrująca *digital arts*, zwłaszcza te, które idą za *Gwiezdnymi wojnami*[14].

> Niedawno jeszcze Lublin słynął z poezji konkretnej, która zapowiadała hipertekst. Obecnie Internet pełni wielką rolę w nauce. Andrzej Radomski dowodzi, że w obecnej nauce 2.0 na pierwszy plan wysuwa się zbiorowe tworzenie wiedzy; pisze również, że „można efektywniej uprawiać naukę, gdy przeniesie się ją do sieci". W refleksji nad kulturami nowych technologii biorą udział myślicielki Donna Haraway, Sadie Plant czy Lynette Hunter[15]

– i to znak „geniuszu kobiecego" w (myśli o) Sieci, znak cyberfeminizmu. Podkreśla się tu siłę piractwa[16].

Nauka i kultura Internetu zmierzają do likwidacji nierówności społecznych, sieć jest bowiem demokratyczna[17]. Jednak ACTA stanowi tu zagrożenie, gdy bylibyśmy „nadzorowani i karani". Protesty anty-ACTA wydawały mi się Solidarnością 2.0 – nadzieją napełniał mnie udział w protestach kolektywów alternatywnych: Rozbrat w Poznaniu i Tektura w Lublinie. Zasadniczo edukacja, opieka medyczna, uczestnictwo w kulturze, także cyfrowej – są prawem, nie towarem, nie przywilejem. Potrzeba nam ekonomii politycznej dzielenia się.

„Chciałbym ci opowiedzieć historię jednego życia" – intertekstualne socjologie (i) literatury po…

Intertekstualne sieć, Facebook i graffiti mogą upamiętniać Zagładę. W lubelskim Ośrodku Brama Grodzka – Teatr NN reżyser Piotr Brożek prowadził profil facebookowy o zabitym w Holocauście dziecku Heniu Żytomirskim i tworzył

---

13 M. Rush *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London 1999.

14 C. Paglia *Glittering Images. A Journey Thought Art from Egypt to Star Wars*, Pantheon Books, New York 2012.

15 Intertekstualny autocytat z eseju *Wszyscy jesteśmy piratami*.

16 Feministka I. Kowalczyk pisze o tym w: http://strasznasztuka.blox.pl/2012/11/O-pochwale-sztuki-pirackiej-i-pracy-Oli-Ska.html; ta historyczka i krytyczka sztuki odwołuje się do słów aktywisty nowych mediów Jarosława Lipszyca w: http://www.tokfm.pl/Tokfm/1,102433,12882555,Chomikuj_pl_serwisem_pirackim___Piractwo_jest_w_Konwencji.html

17 Przynosi także kontyngentną komunikacji. Opisuje się blaski i cienie (narażenie na ryzykowną anonimowość i niebezpieczny kontakt) Internetu dla LGBT; zob. np. S. Mowlabocus *Gaydar Culture. Gay Men, Technology and Embodiment in the Digital Age*, Ashgate, Farnham 2010.

w pierwszej osobie wpisy w czasie teraźniejszym. Zaproszenia do znajomości z „Heniem" były opatrzone zdaniem: „Chciałbym Ci opowiedzieć historię jednego życia". Tysiące internautek i internautów zawarło znajomość z „Heniem" i wysyłało wiadomości i komentarze. Taka interwencja techno-kulturowa wywołała wiele komentarzy w *Internet studies* i badaniach (post)pamięci, a także w mediach[18]. Artysta wizualny Mariusz Tarkawian zacytował rozdział *Intertekstualność* z książki *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości* wśród obrazów rozlewu krwi w dziejach ludzkości, jakie pokazał w Galerii Białej w Lublinie. Znalazły się tu przedstawienia Holocaustu, a także ludobójstwa na Ormianach (rodzina artysty pochodzi z Armenii – od stuleci w Polsce)[19]. Także w Lublinie Tarkawian nakreślił także słowa piosenki w jidysz jako graffiti na ścianie kamienicy przy ulicy Jasnej, by upamiętnić żydowski Lublin[20]. Takich inicjatyw artystyczno-społecznych potrzeba w Polsce, gdzie brak żałoby po Holocauście (na co zwracają uwagę Dorota Krawczyńska i Maria Janion). Nieopłakane miliony, nieopłakane życie. A zarazem: afazja, niemożność opowieści o urazie, trzy kropki u Hanny Krall.

W „New Literary History" powieściopisarz, autor idei nadfikcji-surfikcji, Raymond Federman, *Holocaust survivor* (raczej ocaleniec niż ocalony z Zagłady) tworzy bliskie intertekstualności pojęcie *playgiarism*. Język na nowo – po pustce, po niemocie – intertekstualny. Wykluczane/i, mordowane/i jako „chwast" (*weed* – interpretacja Zygmunta Baumana), „ruchomość, żywy towar" (*chattel* – Paul Gilroy), „pomiot, odpadek" (*abject* – Julia Kristeva), „ciało obce" (*Fremdkörper* – Christina von Braun), „niesmak, odraza, obrzydlistwo" (*disgust* – Martha C. Nussbaum). Zbrodnie popełnili przerażająco „normalni" ludzie – i o tym pisze Arendt, Bauman i – mimo wielkich różnic w interpretacji – Goldhagen, Browning.

Cel totalitaryzmu – jak sądzi filozof Richard J. Bernstein – stanowiło uczynienie „istot ludzkich w ich odrębności, unikalności i pluralności […] zbędnymi"[21]. Dzisiaj grozi nam wedle Bernsteina „możliwość wyzbycia się pojęcia ludzkości"[22].

---

18 Zob. m.in. http://www.haaretz.com/jewish-world/2.209/virtual-memorials-on-facebook-commemorate-holocaust-victims-1.262761; http://www.washingtontimes.com/news/2010/feb/11/to-henio-in-memory/?page=all, http://www.zeit.de/gesellschaft/generationen/2009-12/henio-facebook; M. Wilkowski *Powrót Henia Żytomirskiego*, „Kultura Współczesna" 1/2010.

19 M. Tarkawian *Kolokwium z historii sztuki i cywilizacji*, teksty J. Gryka i P. Pękala, G. Biała, Lublin 2009.

20 Por. M. Ujma *Miasto duchów i duchowości*, w: *Open City/ Otwarte Miasto. Festiwal Sztuki w Przestrzeni Publicznej*, red. B. Wybacz, Rozdroża, Lublin 2011 i recenzja G. Józefczuka: http://lublin.gazeta.pl/lublin/1,35637,9835734,Festiwal_Open_City__Kurator_prawde_ci_powie.html

21 R.J. Bernstein *Hannah Arendt and the Jewish Question*, Polity Press, Oxford 1996.

22 R.J. Bernstein *Did Hannah Arendt Change Her Mind? From Radical Evil to the Banality of Evil*, w: *Hannah Arendt Twenty Years Later*, ed. L. May, J. Kohn, The MIT Press, Cambridge, Mass. 1996.

Geoffrey H. Hartman zastanawiając się nad genologią świadectwa powiada, że archiwum świadectw nowych mediów (wideo) stanowi „the survivors' multi-voiced memories". Jedną z najwartościowszych książek o intertekstualności jest – tak nam pokrewna – *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude*[23] klasycysty z Emmanuel College w Cambridge Nigela Spiveya. Słowo interteksualność nie pada tu wprost, ale jest to przedstawienie „'afterlife' of Classical images": od Laokoona do obrazów Ha-Szoah, a raczej odwrotnie: od zdjęcia z rampy w Brzezince do hellenistycznej rzeźby cierpienia, którą diagnozował Lessing.

Postmodernizm – to problemy z przedstawianiem (*représentation*). To reakcja na Szoa[24]. Autor filmu *Shoah*, „great documentary" (Geoffrey H. Hartman), Claude Lanzmann znamiennie zatytułował swój manifest w „Le Monde": *Holocauste, la représentation impossible*[25]. Historyk filozofii Richard Kearney słusznie zestawia tę wypowiedź reżysera z książką Lyotarda *Heidegger et 'les juifs'*. Komentuje Kristeva:

> Ce train en marche, sans cesse… L'art de la vérité se fait attendre. Revisitons donc le duo Lanzmann-Felman, la Shoah n'en finit pas de nous reveler ses ravages. Seul un art philosophique capable d'incarner le message de la Bible peut donc encore nous sauver?[26]

Ten esej nie znalazł się w przekładzie angielskim[27].

A jednak Zygmunt Bauman tworzy socjologię po Zagładzie, jak zatytułował wstęp do dzieła *Modernity and the Holocaust*. Jak wyznaje autor, impulsem do podjęcia tego studium była Janiny Bauman opowieść autobiograficzna z czasów Holocaustu *Winter in the Morning* (pierwej wydana wersja angielska, tytuł polski: *Zima o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta*). Pisarka i historyczka psychoanalizy

> Lisa Appignanesi pisze o Szoa: doświadczenie „utraty umarłych". Niewypowiadalne i niewypowiedziane, a przecież etycznie i po-etycznie obowiązkowe do wypowiedzenia.

> Luc Tuymans to moim zdaniem najważniejszy artysta współczesności, bo nie-samowicie maluje Szoa. Ruinę życia, ruinę sztuki przedstawia, a raczej myśli malarstwo Luca Tuymansa, artysty belgijskiego i kosmopolitycznego (występuje przeciw nacjonalizmowi flamandzkiemu skrajnej prawicy), antenata sztuki Wilhelma Sasnala. Patrzymy na jego sztukę-przedstawienie rozbioru pamięci. Rozmazując linie między jaźnią a innością. Rzeczywistość, którą maluje jest tym samym, niemal naszym. Komory gazowe stają się prawie intymne, obnażone od natychmiastowego rozpoznania, które pozwoliłoby nam

23 N. Spivey *Enduring Creation. Art, Pain and Fortitude*, Thames & Hudson, London 2001.

24 R. Eaglestone *The Holocaust and the Postmodern*, Oxford University Press, Oxford 2004.

25 C. Lanzmann *Holocauste, la représentation impossible*, „Le Monde" 03.03.1994.

26 J. Kristeva *La Vérité de l'art*, w: *La haine et le pardon*, Fayard, Paris 2005.

27 J. Kristeva *Hatred and Forgiveness*, transl. J. Herman, Columbia University Press, New York 2010.

nabrać dystansu. To obrazy-nieobrazy. Tuymans przeprowadza badania wizualne i tekstualne zanikania. Ukrywa-ujawnia zło historii wtedy oraz tu i teraz.[28]

„Jakiegoż to gościa mieliśmy" – Krystianę Robb-Narbutt, artystkę pamięci, traumy, Zagłady. Właśnie wychodzi zbiór interpretacji jej sztuki *Krystiana Robb-Narbutt. Rysunki, przedmioty, pracownia* pod redakcją Doroty Jareckiej i Wandy Siedleckiej (z tekstami Katarzyny Bojarskiej, Agaty Jakubowskiej, Doroty Jareckiej, Kingi Kawalerowicz, Ewy Kuryluk, Piotra Lachmanna, Pawła Leszkowicza, Adama Lipszyca, Agnieszki Morawińskiej, Krystyny Piotrowskiej, Barbary Piwowarskiej, Wandy Siedleckiej, Ewy Toniak). Paweł Leszkowicz stwierdził tam:

Krystiana Robb-Narbutt zamieniła *Fugę śmierci* na *Fugę pamięci*, ponieważ to pamięć o życiu własnym i jej rodziny w chwilach największej trwogi pozostaje zapisana w jej sztuce opartej na przedmiotach gotowych, będących najbardziej realnym śladem przemijającej rzeczywistości i egzystencji. Poprzez przedmioty znalezione odnalezieni zostają bliscy artystki, a także ona sama. Przedmioty zamienione w sztukę stają się darem dla indywidualnej i zbiorowej kultury pamięci.

Fobie wobec Żydów, kobiet, gejów splatają się i nasilają. Maniakalne, narcystyczne użycia wybranych chełpliwych chwil w historii szowinistycznej. Niepamięć o zbrodniach własnych. Po obozach śmierci: ruiny, trawa, krew. Miejsca pamięci nie uzdrawiają rany. Krew jest tutaj – dzisiaj też. Wszechobecna i bezforemna (*gestaltlos*), upiorna przemoc policyjna, przewidziana przez Benjamina, współczesna kondycja ludzka wzorowana na obozie koncentracyjnym, zdiagnozowana przez Agambena. Diagnoza Jacques'a Derridy z jego studium *Spectres de Marx*: „nigdy jeszcze przemoc, nierówność, wykluczenie, głód i ucisk ekonomiczny nie oddziaływały na tak wielu ludzi w historii ziemi i ludzkości". Projekt Derridy stanowi próbę budowania przestrzeni spotkania, myślenia i pielęgnacji inności w biblijnej i Levinasowskiej idei kosmopolitycznego, gość-innego miasta otwartego (*ville franche*), miasta schronienia, azylu dla uchodźców (*ville refuge*).[29]

---

28 Intertekstualny autocytat z eseju *Ujawnić upodlenie* w czasopiśmie „Opornik": http://www.hf.org.pl/ao/index.php?id=161

29 Intertekstualny autocytat z eseju *Ujawnić upodlenie* w czasopiśmie „Opornik": http://www.hf.org.pl/ao/index.php?id=161

Oby takim miastem (z inspiracji Piotrowskiego także miejscem autokrytycznym) stał się Lublin. Publikacje na temat międzykulturowości naszej *micropolis*, ale przed Zagładą *cosmopolis* zob. M. Balaban *Die Judenstadt von Lublin*, 1919 (reprint: Kessinger Publishing 2010) oraz A. Cimet *Jewish Lublin. A Cultural Monograph*, Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN i Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009. Wymieńmy także działalność naukową Moniki Adamczyk-Garbowskiej, Dariusza Libionki, Roberta Kuwałka, Andrzeja Trzcińskiego, Adama Kopciowskiego oraz reportaże Pawła P. Reszki i Małgorzaty Szlachetki w „Gazecie Wyborczej Lublin", a także Agnieszki Góry: http://zeus.umcs.lublin.pl/~rkap2012/wp-content/uploads/2012/04/krzyk.pdf; Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Przestrzeń Działań Twórczych Tektura, Teatr Provisorium odbudowują wielokulturowość lubelską; obecnie dialog kultur to także (konieczna!) gość-inność wobec uchodźców i innych migrantów.

Budzą się pytania: jak tworzyć wystawy-nowe idee? Najwięcej nauczyliśmy się w lekcji niepamięci o Zagładzie – przeciw tej amnezji powstała najwybitniejsza ekspozycja, więcej: projekt artystyczny, społeczny, edukacyjny Andy Rottenberg *Gdzie jest brat twój, Abel?* (Zachęta 1995). Możemy także spojrzeć na ekspozycje Derridy i Kristevej w Luwrze. Jak badać, przechowywać i wystawiać tak trudne dla muzealnictwa obiekty jak dzieła Aliny Szapocznikow[30] czy Erny Rosenstein? Jedno z rozwiązań mogłyby stanowić intertekstualne, niespodziewane zestawienia, takie jak wystawa Joanny Mytkowskiej i Agaty Jakubowskiej *Niezgrabne przedmioty* czy niekonwencjonalne eksponowanie, jak uczyniły to Dorota Jarecka i Barbara Piwowarska w wystawie *Mogę powtarzać tylko nieświadomie*.

Muzeum, jak pisze Piotr Piotrowski, usytuowane między przeszłością a przyszłością, może/musi uczestniczyć w przemianach teraźniejszości[31]. Także w Polsce istnieje potrzeba muzeum kobiet, uchodźców i wszelkich migrantów, mniejszości, osób z niepełnosprawnością. Winniśmy stworzyć muzea glokalne, interkulturowe, pluralistyczne, nie-narodowe czy narodowe w sensie etyki miedzy kulturalności, gdy mamy odpowiedzialność wobec pluralizmu społeczeństwa.

A według Kristevej, uczestniczymy w ksenofobicznym wstręcie wobec Innych. Jeżeli brzydzą nas, to nie poradziliśmy sobie z własną wyjątkowością, obcym w nas. Zaakceptujmy wewnętrzną odmienność, a wtedy przyjmiemy „Obcych".

> Kristeva (podobnie Fromm i Cixous) inspiruje się wersetem Biblii hebrajskiej: „Kochaj tę obcą osobę, bo i ty byłeś obcy w ziemi egipskiej": odkrywszy cudzoziemca w sobie, nie nienawidzimy już Innych. W demokracji prawa kobiet, niepełnosprawnych, gejów i migrantek/ów powinny być najważniejsze. Również nasza Rzeczpospolita – to wspólne państwo różnorodnych podmiotowości. Kiedy stworzymy Polskę bez antysemityzmu, homofobii, uprzedzeń wobec niepełnosprawnych i kobiet? To zależy od nas.[32]

W otwieraniu na pamięć i na „Innych" mogą nam pomóc działania społeczne w sieci, nowych mediach i intertekstualne dzieła artystyczne.

Pussy Riot – córy Bachtina, Beauvoir i Baumana

Czytelniczki i czytelnicy „Tekstów Drugich" zauważą bachtinizm artystek performance Pussy Riot; spróbowałem o tym napisać w e-magazynie socjologa Jef-

---

30 Zaznaczmy obecny renesans twórczości Szapocznikow; por. wystawę w MoMA: *Alina Szapocznikow, Sculpture Undone 1955-1972*, ed. E. Filipovic, J. Mytkowska, The Museum of Modern Art, New York and Mercatorfonds, Brusssels 2012 z odwołaniami do tekstów Czartoryskiej, Rottenberg, Goli, Jakubowskiej, Kitowskiej-Łysiak, Jareckiej, Piotrowskiego, Leszkowicza, Pollock, van Alphena.

31 P. Piotrowski *Art and Democracy in Post-communist Europe*, przeł. A. Brzyski, Reaktion Books, London 2012.

32 Intertekstualny autocytat z eseju *Jesteśmy zakładnikami własnej ksenofobii* w „Zielonych Wiadomościach": http://zielonewiadomosci.pl/tematy/kultura/jestesmy-zakladnikami-wlasnej-ksenofobii/

freya Goldfarba „Deliberately Considered”[33]. Ale ich performatywność praw człowieka i wolności czerpie także intertekstualnie z myśli Nikołaja Bierdiajewa, Simone de Beauvoir, Judith Butler (do tych trojga odwołują się *explicite*) oraz Zygmunta Baumana.

> Poniżanie i karanie kobiet to główna przeszkoda w osiągnięciu demokracji w Europie Wschodniej. Wyrok na Pussy Riot stanowi najgłośniejszy przykład tutejszej mizoginii. Nienawiść do kobiet łączy się z pogardą wobec wszelkiej inności: wiecznie podejrzanej sztuki, wszystkiemu winnych mniejszości narodowych i LGBT – a właśnie poparcie dla lesbijek i gejów wyraża często członkini Pussy Riot Jekatierina Samucewicz, zaś trzy artystki śpiewały w soborze Chrystusa Zbawiciela m.in. o „*pride* zesłanej na Sybir” (i rzeczywiście sądy moskiewskie zakazały właśnie parad równości na sto lat). Ale zasadą organizującą uprzedzenia w naszej części Europy jest uprzedmiotowienie kobiet, uczynienie z kobiet pomiotów (*abjection*). Represje wobec kobiet usprawiedliwiane są pseudoreligijnie; to znak, że w transformacji przeszliśmy z fałszywego komunizmu na fałszywe chrześcijaństwo: od późnego stalinizmu do fundamentalizmu – obu systemów purytańskich i antykobiecych. Taka mizoginia nie ogranicza się do Rosji. Przypomnijmy proces Doroty Nieznalskiej czy Dody, zwalnianie kuratorek w Polsce i na Węgrzech (kuratorka o międzynarodowym dorobku Livia Paldi została bezrobotna), pod rządami Orbana trwa także nagonka na najwybitniejszą chyba filozofkę współczesności, uczennicę Lukacsa i autorkę mnóstwa prac Agnes Heller. Dlatego należy przeciwstawić się złu wobec kobiet – czy, mówiąc innym językiem, należy walczyć o prawa kobiet. Trzeba nam dążyć do zmiany społecznej. I stąd tak potrzebujemy bojowniczek jak Femen czy Pussy Riot.
>
> *Sacrum* obroni się samo – na tym polega religia otwarta, w przeciwieństwie do fundamentalizmu, który potrzebuje wojowników. Pod koniec procesu w ostatnim słowie Pussy Riot powoływały się na Michela de Montaigne (który maluje swój autoportret nagi w *Próbach* i powraca do przyjaźni, czy jak coraz częściej się to interpretuje, miłości z Étienne'em de La Boétie), filozofa wolności Bierdiajewa, awangardowego poetę pozarozumowego (władze oskarżyły go o szyfrowanie antyradzieckich wiadomości w tym *zaumnym* języku) Wwiedienskiego. A w „Guardianie” Suzanne Moore dowodzi, że inspiratorki moskiewskich performerek to anarchistka Emma Goldmann oraz feministki Beauvoir, Butler i Braidotti.[34]

Według mnie, czyn (Arendt przekładała *praxis* jako *action*) Pussy Riot wchodzi w skład „demokracji performatywnej” (idea Elżbiety Matyni) i „polityki rzeczy drobnych” (idea Jeffreya Goldfarba).

> Pussy Riot odzyskują dla kobiet postać Maryi: „Maryjo, zostań feministką”. Czytając analizy Mariny Warner czy Julii Kristevej (z jej *Stabat Mater* z poezją o urodzeniu syna i prozą naukową o kulcie maryjnym), już widzę ją po naszej stronie[35]. „Maryja jest z na-

33 *Performing Human Rights: Pussy Riot vs. the Pseudo Religious, Homophobic, Misogynists of Eastern Europe*, „Deliberately Considered” 17.09.2012: http://www.deliberatelyconsidered.com/2012/09/performing-human-rights-pussy-riot-vs-the-pseudo-religious-homophobic-misogynists-of-eastern-europe/

34 Intertekstualny autocytat z eseju *Pussy Riot do Łagru!*: http://www.feminoteka.pl/readarticle.php?article_id=1224

35 Dodajmy najnowszą powieść C.Tóibína *The Testament of Mary*, Viking (an imprint of Penguin), London 2012.

mi w proteście!" – śpiewały w soborze. Ich/nasza Miriam to Żydówka z prekariatu, która tworzy wariację na temat Biblii Hebrajskiej w swej pieśni Magnificat o boskości, która (w przekładzie niemieckim *Bibel in gerechter Sprache* z roku 2006 zdecydowano się na podmiot „moc boska" i zaimek *się* – ona, dlatego zamieniam formy czasowników w tradycyjnym tłumaczeniu polskim na rodzaj żeński): „Strąciła władców z tronu, * a wywyższyła pokornych. Głodnych nasyciła dobrami, * a bogatych z niczym odprawiła". Za takie propozycje, zostałaby pewnie teraz potraktowana psychiatrycznie i/lub kryminalnie. Ma rację Kazimiera Szczuka komentując o Pussy Riot, że „*Bogurodzica* jest całkowicie w rękach mężczyzn". Może zatem czas, aby w różnorodnych treściach i formach feministycznych/queer ateizmów oraz religijności pojawiła się owa Miriam – z poprzedniczką niedocenioną i nieocenioną prorokinią Miriam, która najczęściej znana jest jedynie jako siostra Mojżesza. […]

W performansach i ostatnim słowie Pussy Riot powracają także do innych wrogów publicznych: queerowego Sokratesa i jego niesprawiedliwego procesu oraz Rebego Jeszuę z Nazaretu. Obaj w mniejszości, odtrąceni; już w latach sześćdziesiątych XX wieku biskup anglikański Hugh Montefiore queerował Jezusa. Sokrates uważany był za „nie na miejscu" (*atopos* – eksplikował to Cezary Wodziński w esejach *Hermes i Eros*)[36], a Nadieżda Tołokonnikowa przypomniała w sądzie, iż mówiono o Chrystusie: „Jest szalony". Dodała, że Pussy Riot identyfikują się z rosyjską tradycją szalonego proroctwa, świętej głupoty, odrzucającej konwencje (*jurodstwo* – więcej mógłby o tym napisać Wodziński właśnie) i odnajdują to w punku. Nadia podsumowała: „Jeżeli władze, carowie, prezydenci, premierzy, lud i sędziowie zrozumieliby, co znaczy *Miłosierdzia pragnę, nie ofiary*, nie wytoczyliby procesu niewinnym". Tu zacytowała nie tylko Jezusa, ale Biblię Żydowską i jej proroka Ozeasza „Miłości pragnę, nie krwawej ofiary". Prorocy i prorokinie Izraela przebaczają i nawołują do sprawiedliwości społecznej. Przebaczenie wpisane jest także w dzieło Dostojewskiego (gdy prostytutka Sonia czyta Ewangelię Raskolnikowowi), ale brak go w kościołach. O Pussy Riot Adam Ostolski napisał w Facebooku: „To dziwne, że niektórzy w tym zobaczyli bluźnierstwo. A przecież to jest wezwanie do nawrócenia – skierowane do cerkwi, ale też do ludzi, którzy znoszą, tolerują i godzą się na instrumentalizację religii przez autorytarną władzę". Ta sama cerkiew wyklęła arcydemokratycznego, anarchistycznego i tak religijnego Lwa Tołstoja. Władza, która potępia Tołstoja czy Pussy Riot nie jest religijna, lecz pseudoreligijna, czy wręcz antyreligijna, nieetyczna. Tymczasem moskiewskie performerki to nie tylko artystki-filozofki, lecz mistyczki-aktywistki, które tworzą i partycypacyjne przestrzenie wolności, i intensywne życie wewnętrzne.

„Jest kara, ale co jest zbrodnią?" – pyta nieretorycznie Dorota Jarecka. Mizoginia niszczy Europę Wschodnią. Kulturowe i ekonomiczne wykluczenia kobiet szkodzą całym społeczeństwom. Przemocne uprzedzenia przeciw Innym, sztuce i tym twórczo „obcym" kobietom – oto zbrodnia. Współuczestniczymy w dyskryminacji, represjom, karaniu, złu. „Pussy Riot do łagru!" jest wyrazem pogardy do kobiet – tej nienawiści w nas, tu i teraz.[37]

---

36 C. Wodziński *Hermes i Eros*, IFiS PAN, Warszawa 1997.

37 Intertekstualny autocytat z eseju *Pussy Riot do Łagru!*, http://www.feminoteka.pl/readarticle.php?article_id=1224

Posthumanistyki zaangażowane

> Aktualne pozostaje pytanie etyczne: jak praktykować gość-inność, żyć razem, troszcząc się o siebie i Innych, szanować tożsamości oraz różnice? Jak pielęgnować nasze wspólne człowieczeństwo – z uchodźcami umierającymi na granicach Unii Europejskiej, kobietami, migrantami zamienionymi w niewolników, z Żydami, Romami, bezdomnymi, bezrobotnymi, osobami transgenderowymi i homoseksualnymi? Jak ograniczyć nadmierne, wręcz patologiczne, hołdowanie ścisłemu należeniu do „normy" (dominujący naród, heteronormatywność, grupa uprzywilejowana ekonomicznie) ze szkodą dla tych, którzy nie należą?[38]

Nienawiść do „Obcych" i nierówności: numer tygodnika „The Economist" (October 13-19) odnosi się właśnie do nierówności jako „the biggest social, economic and political challenges of our time". Historycznie potrzebne socjologie literatury łączą myśl społeczną i *praxis*. Etyka + estetyka = po-etyka ku zmianie politycznej. Ratowanie świata (*tikkun olam* – naprawianie świata, według formuły Fackenheima *Mending the World*), czynienie dobra (*gemilut chasadim*).

Przeciw rasizmowi intertekstualność działa w zaangażowanym studium Aldona L. Nielsena *Writing between the Lines. Race and Intertextuality*[39]. Kapitalne są przymierza, alianse, choćby między feminizmem i *queer* a intertekstualizmem i nowymi mediami, jak w najnowszej książce historyczki sztuki Amelii Jones *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*[40].

Żywię Blochowską nadzieję na Derridiańską *democratie à venir* – demokrację, która nadejdzie, demokrację na przyszłość, a raczej na demokracje światowe różnorodności i równości. Kiedy? To zależy od nas. Tymczasem demokratyzacja polega na niezgodzie na zastaną rzeczywistość, „na dramatycznym «Nie!» w obliczu krzywdy ludzkiej, na staraniach o zmianę społeczną, na próbie wprowadzania polityki równych praw"[41]. Żywiołowość, spontaniczność i innowacyjność ruchów oddolnych. I tak tworzyłybyśmy glokalną federację samorządów, która zawierałaby i uznawała gościnność Kanta i Baumana, *elementary republics of the wards* Jeffersona, społeczeństwo obywatelskie w publicystyce Hegla, *natality* Hanny Arendt, egalitarny oraz szanujący różnice i różNICę – jak Tadeusz Sławek i Tadeusz Rachwał przekładają *différance* – kosmopolityzmy Sokratesa, cyników-cyniczek, sto-

---

38 Intertekstualny autocytat z eseju *Sztuka, by zmienić Lublin. Lublin, by zmienić sztukę* w magazynie „Straszna Sztuka": http://strasznasztuka.blox.pl/tagi_b/211383/Tomek-Kitlinski.html

39 A.L. Nielsen *Writing between the Lines. Race and Intertextuality*, The University of Georgia Press, Athens–London 1994.

40 A. Jones *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, Routledge, London 2012.

41 Intertekstualny autocytat z wypowiedzi *Opowiem Wam o trzech zbuntowanych Żydówkach* w „Dzienniku Wschodnim": http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20110509/magazyn/252792464.

ików, Nussbaum i Kristevej, odwołania do *Post-secular Philosophy*[42]. Te idee filozofek i filozofów są analizowane w *Obcy jest w nas*.

Może dzięki ruchom protestu od placu Tahrir do Occupy Movement, Oburzonych, Femen i Pussy Riot ucieleśniłybyśmy prawa człowieka, pochodzące z różnych tradycji, jak powiedziałbym – geniusz praw ludzkich.

Gość-inność i sprzeciw wobec ultranacjonalizmów winny charakteryzować socjologie kultur; szowinizm w naszym kraju objawia się także w nauce, dlatego tak aktualne pozostaje zdanie socjolożki Aleksandry Jasińskiej-Kani: „To podtrzymywanie wzorów sprzecznych z tendencjami występującymi w cywilizowanym świecie zatrzymuje Polskę w kręgu krajów tradycyjnych, nastawionych na przetrwanie i zaspokojenie potrzeby bezpieczeństwa, a nie na rozwój".

Po banalności postmodernizmu i brutalności postkomunizmu, łakniemy – na nowo – nieprzewidywalności intertekstualności. Dokąd zaprowadzi nas wewnętrzna (*offline*!) i *online* Sieć?

Abstract

Tomek KITLIŃSKI
Maria Curie-Skłodowska University (Lublin)

We are all piratesses: performativity against ACTA and for Pussy Riot. Towards sociologies of (world) literature and poethics after …

The elliptic dots in the title draw intertextually on the punctuation of non-representation in the Holocaust prose of Hanna Krall; generally, this contribution is an intertext on intertextuality and the problems of representation. From biblical scrolls to Internet scrolling, the author endeavours to explore the textual and the visual *d'après* M. M. Bakhtin, Z. Bauman, J. Kristeva, M. Glowinski and, in fact, after the Holocaust. The impossible but necessary representation of ha-Shoah has emerged as a decisive experience for today's humanities as Baumanian 'sociology after the Holocaust'. In this context, the social campaigns against ACTA (protests celebrating intertextuality) and for the Bakhtinian Pussy Riot are examined as the engaged (post)humanities. Following the Holocaust as a murderous refusal of hospitality, its post-ethics or poethics (developed after M. Eskin) is that of the hospitality of alterity: hospitalterity, typified by intertextuality which hosts texts, experiences and acts.

42 P.E. Blond *Post-secular Philosophy*, Routledge, London 1997.

Noty o autorach

Izabella Adamczewska, dr, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: polska literatura najnowsza, socjologia literatury, związki literatury z dziennikarstwem. Autorka książki *„Krajobraz po Masłowskiej". Ewolucja powieści środowiskowej w najnowszej polskiej literaturze* (2011).

Bogdan Balicki, dr, pracownik Uniwersytetu Szczecińskiego, teoretyk literatury i komunikacji. Studiował filologię polską i germańską. Jego główne obszary zainteresowań naukowych to Radykalny Konstruktywizm, systemowe teorie mediów i społeczeństwa, socjologia literatury i nauki oraz empiryczna nauka o literaturze. Obecnie realizuje projekt badawczy *Czytelnik w społecznej rzeczywistości medialnej. Empiryczne badanie roli i miejsca odbiorcy w polskim systemie komunikacji literackiej z zastosowaniem aparatu teoretycznego Empirycznej Nauki o Literaturze*.

Dominik Antonik, doktorant Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się teorią literatury i kultury, zajmuje się głównie najnowszą polską literaturą i jej zakorzenieniem w sferze publicznej. Publikował m.in. w „Polisemii" i portalu E-SPLOT. Przygotowywana przez niego rozprawa doktorska skupia się na funkcji i statusie autora we współczesnej kulturze.

Hanna Buczyńska-Garewicz, emerytowany profesor College of the Holy Cross (Worcester, Massachusetts, USA). Historyk filozofii i autorka wielu prac w tej dziedzinie. Ostatnio opublikowała m.in.: *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze* (2003), *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni* (2006), *Człowiek wobec losu* (2010).

Bernadetta Darska, dr, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego. Zainteresowania badawcze: literatura najnowsza, kultura popularna i literatura *non-fiction*. Opublikowała dwa tomy *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych* (2011); *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach* (2012).

Olga Dawidowicz-Chymkowska, dr, pracuje w Instytucie Książki i Czytelnictwa w Bibliotece Narodowej. Główne zainteresowania badawcze: psychologia i socjologia czytania, literatura dla dzieci i młodzieży, życie literackie w Internecie. Opublikowała m.in. książkę *Przez kreślenie do kreacji* (2007) oraz artykuły w tomach zbiorowych: *Fan fiction, czyli o życiu literackim w Internecie* (w: *Tekst w sieci*, 2009); *Czytelnik w oczach psychologów – kierunki współczesnych psychologicznych badań czytelnictwa (na podstawie anglojęzycznej literatury przedmiotu)* (w: *Czytanie, czytelnictwo, czytelnik*, 2011).

Shai M. Dromi, absolwent Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, doktorant socjologii na Uniwersytecie Yale. Interesuje się socjologią kultury, moralności i emocji.

Mirosław Filiciak, dr, adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej w Warszawie. Zajmuje się wpływem nowych technologii komunikowania na praktyki kulturowe oraz teorią i archeologią mediów. Obecnie kończy prace nad książką *Media, wersja beta*.

Marek Hendrykowski, prof. w Katedrze Filmu, Telewizji i Nowych Mediów Uniwersytu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autor książek: *Słowo w filmie*, *Język ruchomych obrazów*, *Sztuka krótkiego metrażu* oraz monografii Stanisława Różewicza, Andrzeja Munka, Janusza Morgensterna i Krzysztofa Komedy.

Eva Illouz, prof. socjologii na Uniwersytecie Hebrajskim w Jerozolimie. Interesuje się socjologią i historią emocji, kulturą popularną i problematyką wartości w kulturze nowoczesnej. Autorka m.in. książek: *Why Love Hurts: A Sociological Explanation* (2012); *Saving the Modern Soul: Therapy, Emotions, and the Culture of Self-Help* (2008); *Uczucia w dobie kapitalizmu* (2007, pol. 2010); *Oprah Winfrey and the Glamour of Misery: An Essay on Popular Culture* (2003); *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism* (1997).

Marek Kaźmierczak, dr, zatrudniony w Instytucie Kultury Europejskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicz w Gnieźnie. Prowadzi badania w zakresie semiotyki kultury, współczesnej filozofii oraz jej powiązań z literaturą i nowymi mediami; zajmuje się recepcją Holokaustu w kulturze popularnej. Ostatnio wydał książkę *Auschwitz w Internecie. Przedstawienia Holokaustu w kulturze popularnej* (2012).

Aleksandra Kil, studentka kulturoznawstwa w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych Uniwersytetu Wrocławskiego, stypendystka w Instytucie Medioznawstwa Uniwersytetu w Amsterdamie. Zainteresowania naukowe: posthumanistyka, filozofia nowych mediów, związki nauki i technologii cyfrowych. Publikacje: *Medialne technologie i ich ludzie. Spojrzenie posthumanistyczne* (w: *Prace Kulturoznawcze*, t. 15, 2012).

Noty o autorach

Tomek Kitliński, dr, adiunkt w Zakładzie Historii Filozofii Nowożytnej w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Uzyskał dyplom studiów tekstu i obrazu na Université Paris 7 u Julii Kristevej. Uczestniczył w seminariach prof. M. Janion, H. Cixous i G.H. Hartmana. Współautor książki *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, współautor *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce* (2005). Autor tekstów opublikowanych przez wydawnictwa Routledge, New York University Press, Harwood Academic Publishers, Klincksieck, Université Paris 8, Wydawnictwo IFiS oraz IBL PAN.

Tomasz Kukołowicz, doktorant w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 2010-2011 pracownik Narodowego Centrum Kultury. Przygotowuje pracę doktorską zatytułowaną *Wspólnota wyobraźni? Studium porównawcze twórczości Filomatów i współczesnych polskich raperów* pod kierunkiem prof. Barbary Fatygi.

Magdalena Lachman, dr, adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Gry z „tandetą" w literaturze polskiej po 1989 roku* (2004). W swoich zainteresowaniach naukowych koncentruje się na związkach literatury i kultury masowej oraz rozpatruje literaturę w horyzoncie oddziaływania innych mediów i zjawisk o (para)artystycznym wydźwięku (szczególnie z obszaru kultury wizualnej).

Elizabeth Long, prof. socjologii na Uniwersytecie Rice w Houston. Jej zainteresowania badawcze obejmują socjologię kultury, wiedzy i płci oraz badania kulturowe. W swych badaniach nad klubami książki łączy perspektywę socjologiczną z badaniami recepcji i krytyką genderową. Redaktorka tomu *From Sociology to Cultural Studies. New Perspecitves* (1997), autorka książki *Book Clubs. Women and the Uses of Reading in Everyday Life* (2003).

Ryszard Löw, bibliograf, publicysta i historyk literatury (ur. w 1931 w Krakowie, od 1952 w Izraelu). Pisze po polsku i po hebrajsku o literaturze polskiej i jej związkach z hebrajską oraz o polsko-żydowskich relacjach literackich. Publikuje w prasie polskiej w Anglii i Francji oraz w Polsce. Wydał: *Hebrajska obecność Juliana Tuwima* (heb. 1993; pol. 1996), *Pod znakiem starych foliantów* (1993), *Znaki obecności* (1995), *Rozpoznania* (1998).

Piotr Marecki, dr, kulturoznawca, adiunkt w Katedrze Kultury Współczesnej Instytutu Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obszary zainteresowań: literatura polska po 1989 roku, kultura niezależna, literatura nowych mediów, adaptacje filmowe, scenariopisarstwo. Ostatnio m.in. zredagował książkę *Hiperteksty literackie. Literatura nowych mediów* (2011) i wydał monografię *Czycz i filmowcy, czyli przyliteracki status kina polskiego* (2012).

Maciej Maryl, asystent w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Literaturoznawca, socjolog, tłumacz. Stypendysta Fundacji na rzecz Nauki Polskiej i Komisji Fulbrighta. Publikował teksty i przekłady m.in. w „Tekstach Drugich", „Pamiętniku Literackim", „LiteRacjach" oraz w polsko- i angielskojęzycznych tomach zbiorowych. Kończy rozprawę doktorską poświęconą życiu literackiemu w Internecie. Interesuje się komunikacją literacką, nowymi mediami, piśmiennictwem multimedialnym oraz związkami technologii z kulturą. Kontakt: Maciej.Maryl@ibl.waw.pl

Agnieszka Mrozik, dr, pracuje w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Zainteresowania: krytyczna analiza dyskursu medialnego i kultury popularnej, studia nad PRL-em i komunizmem w perspektywie badań genderowych, przemiany tożsamości Polek w literaturze kobiecej i dyskursie feministycznym po 1989 roku. Aktualnie przygotowuje książkę *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*.

Anna Nasiłowska, prof. zw., pracownik Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, członkini Zespołu Literatura i Gender IBL PAN. Zastępca redaktora naczelnego „Tekstów Drugich", członkini redakcji od początku istnienia pisma. Ostatnio opublikowała biografię Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (2010), wybór pism Stefanii Zahorskiej ze wstępem monograficznym (2010) i powieść autobiograficzno-rodzinną *Konik, szabelka* (2011).

Jarosław Płuciennik, prof. zw. w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się ideą uniwersytetu, pojęciem jakości, czytaniem i pisaniem jako zjawiskami kulturowymi; teoretyk literatury, kognitywista, kulturoznawca. Ostatnio publikował m.in. *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej* (2009). Redaktor naczelny „Zagadnień Rodzajów Literackich" oraz Prorektor Uniwersytetu Łódzkiego ds. Programów i Jakości Kształcenia w kadencji 2012-2016.

Piotr Rysztowski, doktorant na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Pisze pracę o zjawiskach granicznych dyskursu literaturoznawczego epoki romantyzmu. Zainteresowania badawcze skupione wokół „ułomnych", marginalnych, drugorzędnych pojęć stosowanych przez naukę o literaturze.

Harro Segeberg, prof., pracownik Uniwersytetu w Hamburgu, literaturoznawca i medioznawca. Studiował germanistykę, historię, filozofię i pedagogikę. W latach 1999-2003 Przewodniczący Niemieckiego Towarzystwa Medioznawczego. Główne zainteresowania badawcza: literatura XVIII i XIX w., praca i technika w literaturze od oświecenia, literatura i technika, literackie debaty o kinie, medialna historia kina, Ernst Jünger i strategie intermedialności (A. Döblin, B. Brecht). Wśród najważniejszych publikacji naukowych należy wyróżnić: *Literarische Technik-Bil-*

der. Studien zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und frühen 20. Jahrhundert (1987); *Literatur im technischen Zeitalter. Von der Frühzeit der deutschen Aufklärung bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs* (1997); *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914* (2003).

Piotr Sobolczyk, dr, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Zainteresowania badawcze: poetyka i teoria literatury, *gender* i *queer studies*, polska literatura XX i XXI w. Ostatnio opublikował studia: *19 vs. 22. Jerzy Andrzejewski i numerologia* (w: *Formacja 1910. Świadkowie* nowoczesności, 2011); *„Trafieni" w wyobrażenia. Podmiotowość pisarza a literatura na zamówienie* (w: *Podmiot w literaturze polskiej po 1989 roku. Antropologiczne aspekty konstrukcji*, 2011), *Dokładka – pogorszenie? Na(d)dawanie? (O „Tajnym Dzienniku" Mirona Białoszewskiego)* („Kwartalnik ARTystyczny" 2012 nr 2); *Socjopata jak łopata. Daniela Koziarskiego „prawicowy humor" wobec paniki homoseksualnej* („Fragile" 2012 nr 3).

Piotr Sterczewski, doktorant w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwent polonistyki w ramach MISH UJ. Interesuje się przede wszystkim kulturowym badaniem gier. Publikował m.in. w „Res Publice Nowej" i „Polisemii".

Michał Wróblewski, doktorant w Katedrze Teorii Literatury Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się problematyką związaną z genologią, kulturą popularną, powieścią graficzną i kognitywistyką. Publikował między innymi w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich". Tłumacz i poeta. Autor tomu poezji *Skurcze* (2008).

Paweł Zajas, prof. na Wydziale Anglistyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz badacz stowarzyszony (*research fellow*) w University of Pretoria (RPA). W ostatnim czasie jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół zagadnień związanych z historiografią literacką, metodologią transferu kulturowego i zagraniczną polityką kulturalną.