

PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań

Poza zasadą autonomii

Dariusz Nowacki, 2011, *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce*.
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice, s. 218.

Centralny problem książki Dariusza Nowackiego *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)* dotyczy zanikania autonomii literatury. Tytuł studium – choć niezbyt stylistycznie zręczny – wprowadza w istotę zagadnienia: autor pyta o to, kto dziś daje skrzydła twórcy. I odpowiada, że nie są to sami twórcy. Ten zaś, kto literaturze daje skrzydła, kontroluje lot. Kiedy nadawcy tekstów nie są dawcami znaczeń, a dawcy znaczeń nie muszą być czytelnikami tekstów, specyfikę literatury należy wyjaśniać poprzez analizę sytuacji komunikacyjnej.

W kwestii tej autor formułuje tezę bardzo mocną. Stwierdza bowiem:

fascynuje mnie [...] problem – jeśli tak wolno powiedzieć – zewnętrznego zasilania dzieł literackich, a więc to wszystko, co wynika z faktu, że współczesna literatura realizuje się poza zasadą autonomii, że jest w coraz większym stopniu uwikłana w gry rynkowe i medialne, „przechwytywana” przez najrozmaitsze aparaty ideologiczne, zaprzęgana do roboty ilustracyjnej i wychowawczej (s. 9);

[...] Im dalej jesteśmy od roku 1989, a więc im bliżej roku bieżącego, tym lepiej widać, jak przesłanki artystyczne ustępują pod naporem pozaestetycznych układów sprawdzeń (tamże).

Stwierdzenia powyższe – które składają się na centralną tezę książki – sytuują publikację Nowackiego na przelomie modernistycznego i postmodernistycznego sporu o literaturę. I sam fakt, że książka tę debatę podejmuje

i że włącza się w nią mocną tezą, stanowi dla mnie o zasadniczej jej wartości. Usytuowanie się na przelomie „modernizm – postmodernizm” dostrzegam w tym, że Nowacki podejmuje kwestię autonomii literatury, a problem ten animował debaty poświęcone sztuce przez cały wiek XX. Od wczesnych deklaracji modernistycznych, w których sztuka występowała jako wyłączny cel działań artysty, oraz od wystąpień Brzozowskiego, który uznawał autonomię dziejową społeczeństwa za ważniejszą od niezależności sztuki, rozpoczyna się spór, pojawiający się pod zmiennymi tytułami aż do dziś.

Przyjmijmy, że pierwsze rozstrzygnięcie sporu nastąpiło wtedy, gdy Brzozowski ogłosił zmierzch Młodej Polski w jej wariacie autonomicznym. Zapytać należy, dlaczego kwestia powracała tyle razy później? Otóż wydaje się, że natręctwo to wynikało ze zmieniającego się położenia sztuki w życiu społecznym. Ujmując rzecz od drugiej strony: autonomia sztuki była zawsze definiowana w odniesieniu do konkretnego kulturowo, cywilizacyjnie, technicznie i komunikacyjnie kontekstu. Dlatego każda zmiana cywilizacyjna wywoływała konieczność wznowienia dyskusji: odzyskanie niepodległości w roku 1918 powoduje, że Skamandryci powtarzają – w zmienionej wersji – hasło młodopolan, deklarując niezależność sztuki od powinności obywatelskich; zmiana konfiguracji politycznej, zagrożenie swobód obywatelskich, kryzys demokracji w latach 30. powtórnie unieważnia żądanie autonomii na rzecz obowiązku angażowania się w sprawy społeczne. Imperatyw zaangażowania i zgoda na podrzędność literatury względem jej zadań społecznych trwają przez czas wojny i zostają podjęte w okresie stalinowskim – dopiero twórcy odwilżowi żądają niezależności sztuki od polityki i od powinności ideologicznych. Historia literatury XX wieku, mówiąc inaczej, to dzieje narzucenia i wyzyskiwania i wyrzekania się autonomii.

Oczywiście, chciałoby się, aby Nowacki sporządził w swojej książce krótkie *resumé* owych sporów – czy to w ich wydaniu powojennym, czy to w ujęciu syntetycznym obejmującym całą nowoczesność. Pozwoliłoby to czytelnikowi umieścić zagadnienie (autonomii literatury jako przedmiotu wątplenia i pożądanego) w odpowiednim kontekście historycznym. Pozwoliłoby również zrozumieć, dlaczego okres omawiany przez Nowackiego uznać można za przełomowy.

Progowość wyraża się w tym, że wszystkie wcześniejsze spory dotyczyły kodów wybieranych przez literaturę, podczas gdy w okresie analizowanym przez Nowackiego spór o języki przechodzi w spór dotyczący koderów – układów nadających literaturze znaczenie. Mówiąc inaczej: spór o autonomię prowadzony, powiedzmy, przez Peipera, polegał na tym, że domagał się

on, aby poezja przekształcała – dezautomatyzowała, jak powiedziałby Szklowski – język komunikacji potocznej. Dla całej formacji nowoczesnej było to właściwie stanowisko wspólne: kiedy opowiadano się po stronie niezależności, legitymizowano prawo do mówienia językiem innym niż przemawiała polityka, kościół czy media. Żądano prawa do licencjonowanego naruszania reguł języka, ponieważ w chwycie uniezwykłym upatrywano sensu istnienia poezji. Tymczasem początek XXI wieku to dla Nowackiego czas, gdy pisarze poszukują zatwierdzenia wartości dzieła w zewnętrznych – znieawidzonych przez awangardę – układach komunikacji potocznej / masowej. Stwierdza autor:

Pisarz realistyczny [usilujący przedstawić esbeckie spiski w III RP] musi się odwołać do popkulturowej wyobraźni, tylko z tego rezerwuaru może skorzystać. Nigdzie indziej – jeśli chce pozostać na gruncie dyskursu realistycznego – nie znajdzie potrzebnego mu wzorca (s. 39 – o *Dolinie Niwości*).

[T]emat peerelowski [został] przechwycony przez kulturę masową, tyle że opanowany (zawłaszczony) na sposób ponowoczesny, czyli wciągnięty w gry ekonomiczne, strategie medialne, podporządkowany regułom symulacji (s. 60)

[W]spółczesna dramaturgia istnieje wyłącznie w strukturze zamówieniowo-konkursowej. Czy aby zatem nie jest tak, że największy wpływ na kształt dramatu pierwszej dekady mieli i nadal mają nadzorcy sfery konkursowo-zamówieniowej, eksperci i decydenci, którzy poprzez swoje decyzje definiują to, co na własny użytek nazywam [ideologiczną] słusnością? (s. 192).

W kontekście powyższych stwierdzeń mówiących o stopniowym przeniesieniu się sztuki na obszar nieautonomiczny, kluczowe wydaje mi się zdanie Nowackiego dotyczące literatury trudnej, wywołującej w czytelniku poczucie konfuzji. Píše autor: „Mam wątpliwości, czy dziś czytelnik zdezorientowany to odbiorca zdobyty” (s. 74). Właściwie cała książka Nowackiego osnuta jest wokół negacji tego jednego zdania. Dewiza ponowoczesnego pisarza brzmiałaby: tylko czytelnik upewniony może zostać zdobyty. Ta parafraza wyznacza w koncepcji krytyka moment przejścia od nowoczesności do ponowoczesności.

Racją istnienia literatury nowoczesnej było wprawienie czytelnika w stan pomieszania – zmysłów, języka, tożsamości. Autonomia literatury przejawiała się w prawie do kwestionowania każdego stabilnego układu funkcjonującego

poza nią – religii, ideologii, obyczajowości, komunikatywnego języka. Nic nie mogło funkcjonować powyżej literatury; zasada demystyfikacji obejmowała również samą instytucję literatury: ilekroć tylko nabierała ona charakteru autorytetu społecznego, natychmiast pojawiały się dzieła i praktyki, które ją podważały, demontowały, ośmieszały, parodiowały i kwestionowały. W nowym systemie warunkiem istnienia literatury – przynajmniej w tzw. głównym nurcie – jest medialna parafrazowalność. Literatura nie może sobie pozwolić – pod groźbą wypadnięcia z zasadniczego obszaru komunikacji społecznej – na eksperymenty lingwistyczne, na wywoływanie konfuzji poznawczej, na przekazywanie komunikatu wieloznacznego. Albo, nieco łagodniej rzecz ujmując, jej wieloznaczność zostanie zredukowana i przetłumaczona na treści medialnie nośne. Literackość ponowoczesna w koncepcji Nowackiego to semantyka półproduktu, któremu dopiero media masowe nadają semantyczną określoność.

Właśnie ta część koncepcji wydaje mi się najciekawsza i zarazem najmocniej metodologicznie osamotniona. Wyczuwam tu centralne miejsce rozważań, ponieważ medialna parafrazowalność stanowiąca nowy cel literatury jest typem komunikacji, którego literatura musi niejako nauczyć się od mediów. Dzieło nie może wykraczać poza horyzont komunikacyjny mediów, nie może stawiać odbiorcy wyższych wymagań niż te, jakie stawiają media, nie może posługiwać się innymi kombinacjami kodów, inną składnią formalną i innym wyposażeniem estetycznym niż środowisko medialne. Dotychczasowa walka – toczona na płaszczyźnie kodów – zostaje przeniesiona na obszar „koderów”, czyli w przestrzeń medialnego otoczenia literatury. Skoro bowiem właśnie otoczenie wyznacza wzorce komunikacji, wobec tego literatura musi stać się najpilniejszym uczniem swojego największego wroga. Cokolwiek przekazuje, musi być medialnie parafrazowalne. Sama będąc medium, okazała się w komunikacyjnej wojnie słabsza od innych komunikatorów. Z pozycji skolonizowanego i podbitego musi godzić się na to, by kto inny ją reprezentował. Stąd znamienne przesunięcia: zamiast dzieła media wprowadzają do komunikacji społecznej prosty przekaz (blurb, streszczenie, notka); zamiast problematyzacji tematu – wyróżnianie dzieł, które zajmują się „tematami ważnymi”; zamiast wieloznacznego związku dzieła z autorem – nadwyrazisty portret twórcy, medialna wizytówka, skandal w herbie.

W swoim wywodzie Nowacki pokazuje, jak nowe reguły komunikacji wpływają na sposoby komponowania dzieła literackiego. Chodzi nie tylko o niesamodzielność wyboru tematu (podpowiadanego przez media i należącego do „tematów społecznie doniosłych”), lecz także o udostępnianie semantyki

działa, czyli schematyczność rysunku postaci, konwencjonalność przebiegów fabularnych, upraszczanie konfliktów i wyplukiwanie problematyczności. Dzisiejszy pisarz musi wystawić odbiorcy gwarancję bezpieczeństwa komunikacyjnego. Stąd odproblematyzowanie wizerunków PRL-u („narodziny nowej powieści milicyjnej wskazują, według mnie, na ostateczne odczarowanie i oswojenie peerelowskich widm”; s. 60) uznaje Nowacki, i słusznie, nie tyle za symptom pojednania, co za kolejne ustępstwo literatury wobec komunikacji masowej.

Nowacki, chcąc udowodnić słuszność swojej tezy, musi wyjść poza dzieło – ku mechanizmom medialnego pozycjonowania literatury. Przekonujące w tym kontekście wydaje się rozważenie paratekstualności, czyli semantycznego opakowania literatury. Chodzi o teksty anonujące dzieło (akcja informacyjna) czy ukierunkowujące interpretację (teksty na okładce – zob. np. s. 99: „Porozmawiajmy o powieści Olgi Tokarczuk, choć na razie nie o tym, co między okładkami, lecz o »opakowaniu«”). Równie istotne stają się pozostałe elementy obróbki komunikacyjnej: medializacja życiorysu („Biografia jako towar”, s. 135 i n.), inscenizowanie obecności twórcy w przestrzeni publicznej („Celebryctwo – narodziny zjawiska”, s. 128), tworzenie literatury jako dopełnienie wizerunku publicznego (przypadek Wildsteina – zob. s. 152–159), a wreszcie układ komunikacyjny wytwarzany przez system mecenatu. Nowacki omawia zatem proces wytrawiania literatury: dzieło literackie zostało wypatroszone i przekształcone w pustą syntagmę, dyspozycyjną względem przekazu medialnego. Na prawach dygresji przywołać można pamiętne tytuły dwóch manifestów Johna Bartha – *Literatura wyczerpania* (1967) i *Literatura ponownego napełnienia* (*Literature of Replenishment*, 1980). Tytuły owe nabrały dziś przeciwnego znaczenia: stan wyczerpania literatury, rozumiany przez Bartha jako kryzys powieści modernistycznej, miał doprowadzić do przesilenia i odnowy; tymczasem powieść w Polsce po przejściu kryzysu wylania się jako nie-komunikat, jako puste miejsce, jako płynna struktura semantycznie zależna od dysponentów reguł komunikacji.

Dzieło-pisarz-odbiorca zostali zatem wchłonięci przez nowy system komunikacji, w którym nie ma miejsca dla autonomii. Nowy system jest kompletny: potrafi wytwarzać nieważną literaturę poważną (czyli dzieła, w których doniosłe tematy zostają opracowane w sposób banalnie wzniosły) i potrafi oblaskawiać literaturę trudną (parafrazując ją bądź redukując jej zawartość do biogramu autora), potrafi wytwarzać własne hierarchie, ale także – własną kontrkulturę; potrafi doceniać wielkich, lecz także – wchłaniać zbuntowanych.

Gdy jednak Nowacki domyka charakterystykę tego systemu, należy za-
trzymać się i zadać kilka pytań.

Po pierwsze, o ile brak omówienia sporów o autonomię literatury można
jeszcze jakoś uzasadnić, to trudno zrozumieć nieobecność krótkiego choćby
zreferowania dziejów relacji między literaturą i innymi mediami. W zesta-
wieniu takim Nowacki musiałby przecież przedstawić dzisiejszą klęskę jako
odslonę w komunikacyjnym agonie toczącym się przez całe ubiegłe stulecie.
Czym dla dzisiejszej literatury media elektroniczne – głównie telewizja – tym
dla literatury pierwszej połowy XX wieku była prasa, a dla nieco późniejszej
prasa, radio i telewizja. Nie chcę przez to powiedzieć, że „wszystko już by-
ło” i że autor „nie mówi niczego nowego”. Chcę jedynie powiedzieć, że
analiza ponowoczesnego wchłonięcia literatury przez media wymaga
uwzględnienia procesu, który do tego prowadził.

Jest to proces, który w XX wieku przechodził przez dwa progi. Pierwszy
z nich przekroczone, ujmijmy rzecz bardzo ogólnie, w dwudziestoleciu mię-
dzywojennym, gdy doszło do upowszechnienia oświaty, komercjalizacji
ryнку sztuki i gdy pojawiły się wspólne dla całego społeczeństwa środki
masowego przekazu. Próg drugi został przekroczony w latach 50. i 60., gdy
zideologizowano i umasowiono kanon sztuki wysokiej, zlikwidowano anal-
fabetyzm i gdy pojawiła się telewizja. Na obu tych etapach twórcy bardzo
żywo reagowali na zjawiska przyrostu odbiorców, rozmywającej się kompe-
tencji estetycznej oraz rosnącej łatwości wytwarzania dzieła sztuki. Prakty-
kowany przez różnych artystów sojusz z niskimi gatunkami – folklorem
miejskim i przedmiejskim, kinem, gatunkami prasowymi (zwłaszcza kroniką
wypadków miejskich, ogłoszeniem, reklamą) – to istotne zapowiedzi dzisiej-
szych pomysłów na włączenie się w komunikację masową. W ramach tam-
tych działań, na przykład, futuryści odwoływali się do praktyk wiecowych
i do komunikacji gazetowej, Witkiewicz i Gombrowicz posługiwali się pasti-
szami powieści popularnej, a później, po wojnie, Brandys czy Andrzejewski
tworzyli fabuły obrazujące kondycję artysty i sztuki przechwytywanych
przez mass-media. W tej historii dłuższego trwania dostrzec można nie tylko
zapowiedzi rozmaitych porażek, lecz także i podpowiedzi taktyk partyzanc-
kich, przydatnych w wojnie, której dziś żadne dzieło i żaden pisarz wygrać
nie mogą.

Dziś bowiem społeczeństwo przekroczyło trzeci próg – gdy sztuka wyso-
ka została skomercjalizowana i gdy nie ma alternatywy dla komunikacji ma-
sowej. W takich warunkach walka toczona przez literaturę z mass-mediami
jest wojną z żywicielem-pasożytem – z komunikacją społeczną. Pisarz nie

może się z tej komunikacji wyprowadzić, ale też nie może w tej sferze przebywać na prawach dyktowanych przez hegemonia. Pozostaje mu oporna kolaboracja, poddańcza subwersja, submisywna suwerenność.

Opisanie długiej tradycji agonu, w którym literatura walczyła z komunikacyjnymi konkurentami, wymagałoby – to kolejny brak nader kłopotliwy – wyłożenia kart metodologicznych. Jest rzeczą znamioną, że w całej książce pojawia się tylko jedna koncepcja, która pozwoliłaby omawiane zjawisko omówić głębiej. To teoria Pierre'a Bourdieu – przywołana zaledwie raz, do tego kontekstowo. Nowacki mógłby odrzec, że jeśli diagnoza klęski przez niego sformułowana jest prawdziwa, to teorie pozwoliłyby może pełniej ją opisać, ściślej uargumentować, bardziej przekonująco zbudować wywód, ale pogrzebu by nie odwołały. Widoczność byłaby lepsza, ale dzięki temu wyraźniej widzielibyśmy trumnę, nie zaś zmartwychwstającą literaturę.

Sądzę jednak, że jest nieco inaczej. Wydaje mi się bowiem – choć chętnie poznam kontrargumenty (w następnej książce Nowackiego) – że w tej historii i w tej metodologii znalazłyby się podpowiedzi innych rozwiązań. Pierwsza z tych podpowiedzi nakazywałaby zapytać: dlaczego istnieje raczej coś niż nic? Dlaczego literatura, choć tak nieznacząca, że przypominająca semantyczne „nic”, mimo wszystko istnieje jako „coś”? Dlaczego media masowe mimo wszystko literaturze poświęcają jakąkolwiek uwagę? Dlaczego znacząca część najważniejszych debat publicznych ostatniego ćwierćwiecza była inicjowana przez teksty (nie tylko literackie) – by wspomnieć choćby *Absolutną amnezję* Filipiak, *Gnój* Kuczoka, *Sąsiadów* Grossa, *Wojnę polsko-ruską* Masłowskiej, *Lubiwo* Witkowskiego czy dramaty Demirskiego. Za każdym razem dochodziło wtedy do zawieszenia istniejących metod absorpcji i eksplikacji tekstu literackiego, a chwilę później do raptownego zdynamizowania debaty publicznej i poszerzenia leksykonu pojęć ważnych w publicznych sporach. Literatura zadziałała w tych przypadkach jak nieobliczalna przetwórcza języków społecznych: tematy dobrze znane, problemy obłaskawione, zagadnienia nieledwie dyżurne w literackiej artykulacji zamieniły się w materiały wybuchowe. Literatura jest bowiem rezerwuarem języków społecznych i wzorców ich kombinowania; media masowe pacyfikując literaturę, w istocie starają się przejąć ową zdolność kombinatoryczną. Produktywność literatury w tym względzie trwa, jako że nie podlega ona tym samym regułom poprawności (politycznej, komunikatywnej), co media masowe. Mówiąc inaczej, dzisiejszą literaturę ratuje jej prawo do mowy niepoprawnej, czyli do deregulacji wszystkich poziomów tekstu.

Innym wyjaśnieniem stałej obecności tego, co nieważne (czyli literatury) w komunikacji masowej mogłyby być kwestie związane z prestiżem: społeczeństwo polskie jest literaturocentryczne, więc pisanie/ czytanie literatury nadal uchodzi za wartość pożądaną. Przetrawianie literatury jako wyznacznika prestiżu oznaczałoby, że sztuka przenosi się z obszaru walki o jednostkową autonomię (nowoczesność) do obszaru walki o postheglowskie uznanie. Z tej perspektywy ważne jest nie to, że politycy traktują pisanie książek jako uzupełnienie biografii (*casus* Wildsteina), lecz to, że uznają swoją biografię za niepełną bez pisania.

Nowacki jednak nie omawia ani dyskursywnej, ani prestiżowej potencji literatury. Jego książce najbliżej do ontologii komunikacji. Metodologia ta narodziła się w latach 60. XX wieku. Jej prekursor, kanadyjski historyk ekonomii Harold A. Innis, autor dwóch fundamentalnych studiów *Empire and Communications* (1950) oraz *The Bias of Communication*, (1951), badał związki między środkami komunikacji i rozwojem cywilizacji. Założycielskie znaczenie dla nowej metodologii miała jednak seria – częściowo tylko ze sobą powiązanych – studiów: Marshalla McLuhana *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man* (1962); Claude'a Lévi-Straussa *Mysł nieoswojona* (1962); Erica Havelocka *Przedmowa do Platona* (1963); Jacka Goody'ego i Iana Watta *Następstwa piśmienności* (1963) oraz Waltera Onga *The Presence of the Word: Some Prolegomena for Cultural and Religious History* (1967). W książkach tych autorzy opisywali typy komunikacji (ustnej – pisemnej – typograficznej – elektronicznej) decydujące o całokształcie życia społecznego. Podejście to nazwać można ontologią komunikacji.

Fundamentalne założenie owej teorii mówi, że życie społeczne jest kształtowane przez środki komunikacji. Oznacza to, że wszystkie aspekty społecznego uniwersum są korelatami środków porozumienia. W ujęciu takim instytucje życia zbiorowego (władza, prawo, obyczaj, religia, sztuka), więzi społeczne, sposoby komunikacji codziennej i uroczystej, techniki pamięci i transmisji tradycji, a także psychika jednostkowa są wytworami dominującego medium. Drugie założenie mówi, że zmiana medium dominującego (na przykład przejście od mowy do pisma) pociąga za sobą przemianę wszystkich parametrów rzeczywistości społecznej. Założenie trzecie wreszcie głosi, że zmiana, nawet jeśli dokonuje się powoli, prowadzi do nieodwracalnych przekształceń, w wyniku których dotychczasowe medium dominujące zostaje wchłonięte przez medium nowsze.

Kiedy czytałem książkę Nowackiego, miałem nieodparte wrażenie, że jest ona pesymistycznym pogłosem rozważań McLuhana: autor *Rozumieć media*

był wielkim optymistą, zakładając, że wypieranie pisma przez media elektroniczne zwiastuje narodziny nowych możliwości komunikacyjnych i nowych więzi społecznych. Pod egidą radia i telewizji powstać miała globalna wspólnota ludzkości. W ujęciu Dariusza Nowackiego została już tylko wizja walki między mediami: masowe media elektroniczne, oparte na komunikacji słowno-ikonicznej, wypierają literaturę, ale zamiast nowej wspólnoty i ściślejszych więzi mamy postępującą alienację komunikacyjną. W tym świecie nikt nie podlega przymusowi pisania, ale pisanie samo podlega dyktatowi zrozumiałości (medialnej parafrazowalności); w tym świecie każdy może czytać, ale spośród wielu stylów czytania najbardziej wpływowe okazują się te, które nie chcą respektować semantycznej złożoności tekstu literackiego. Czterdzieści lat temu McLuhan stwierdził, że w społeczeństwie, w którym każdy może sam napisać i wydrukować sobie książkę, pisanie (literatury) i jej czytanie nie ma już znaczenia. Kanadyjski badacz chciał w ten sposób wlać trochę otuchy w serca swoich czytelników i uwolnić ich spod presji słowa drukowanego. Według Nowackiego ta przepowiednia spełnia się w całej dosłowności – bez podtekstów i wymiaru emancypacyjnego.

Być może wyjaśnienie trwania literatury – opróżnianej i napelnianej bezitośnie przez media – jest jeszcze inne (powtarzam: chętnie poznam kontrargumenty). Ważne jednak, że wywód Nowackiego nie poparty refleksją metodologiczną popada w determinizm medialny: oto zostajemy postawieni przed nieublaganym procesem dziejowym, który może potoczyć się wolniej lub szybciej, lecz nie inaczej. Nowacki powtarza więc to, co okazało się najsłabszą stroną ontologii komunikacji – przekonanie, że medium silniejsze kształtuje świadomość społeczną i przekształca na własną modłę wszystkie inne media. Tymczasem rozwój mediów – jedynej dziedziny, w której nastąpił rzeczywisty zwrot w XX wieku – wskazuje nieco inne możliwości. Jedni badacze piszą o medialnej eksplozji, inni o implozji. Pierwsza koncepcja (jej eksponentem jest na przykład Henry Jenkins) odwołuje się do multiplikacji mediów, czyli wytwarzania przekazników z przekazników; zamiast wizji pochłaniania starych mediów – takich, jak pismo czy książka – przez nowe, pojawia się koncepcja mieszania technik w oparciu o nowy typ kompetencji komunikacyjnej. Implozja z kolei (o której pisze Baudrillard) polega na zapadaniu się medium pod ciężarem świata, który został najpierw przekształcony w znaki, a potem w nieistotny ich nadmiar. W koncepcji pierwszej, eksplozywnej, widzimy, jak społeczność nowoczesna, jednoczona niegdyś przez potężne media – takie, jak radio czy gazeta – rozpada się na nietrwale, zmienne, doraźne, powstające i ulegające rozproszeniu wspólnoty komuni-

kacyjne; wspólnoty te potrafią jednoczyć się dla celów towarzyskich, lecz i rewolucyjnych, potrafią obalać rządy i plądrować sklepy. Porozumienie, które nawiązują, odbywa się jednak bez respektowania podziału na media papierowe i elektroniczne. W ujęciu drugim, implozyjnym, im potężniejsze medium, tym szybszy jego zmierzch; ani rzeczywistość, ani społeczeństwo, ani sztuka nie mogą się tu odrodzić, ponieważ każde medium powiela strukturalną zasadę przemiany świata w znaki, a znaków – w samozwrotny system. W koncepcji tej, co wydaje się ważne, literatura niczym nie różni się od pozostałych mediów: upadek pisma prefiguruje upadek przekazników obrazowych, więc nieważność tekstu zapowiada rychły stan nieważności komunikacji medialnej. W koncepcji eksplozywnej pismo nie chce odejść, odradzając się w postaci zmieszanej, jako składnik komunikacji konwergentnej. W koncepcji implozyjnej zapaść literatury pociąga za sobą w głąb czarnej dziury wszelką reprezentację.

Nie upieram się ani przy jednej, ani przy drugiej koncepcji – upieram się przy tym, że opowieść o relacji między literaturą i mass-mediami wymaga uzupełnienia. Powinno ono zawrzeć odpowiedź na pytanie, na czym polega spadek siły literatury jako medium wobec innych mediów oraz czy pluralizacja mediów działa na korzyść literatury.

Z kolei brak namysłu nad zmienną historycznie definicją literackości powoduje, że autor zestawia dwóch różnych dziejowo przeciwników – modernistycznie pojmowaną literaturą i jej postmodernistyczne otoczenie komunikacyjne. Dowód na to, że Nowacki postrzega literaturę przez pryzmat światopoglądu modernistycznego znajdziemy tam, gdzie autor pisze: „istotą wypowiedzi literackiej jest takie opracowanie tematu, którego nie da się zastąpić tekstem innego rodzaju (publicystycznym, historycznym, reportażowym). Literatura ma sens tylko wtedy, gdy przynosi opowieści – by tak rzec – niewymienialne” (s. 200).

„Niewymienialność” w tym ujęciu to inne imię dla „jakości poetyckiej”, „wartości estetycznej” czy „literackości”. W tak profilowanym pojedynku – między niewymienialną literaturą i mediami, które wymuszają na wszystkich przekazach przejście do stanu parafrazowalności – literatura nie tylko musi przegrać; musi ona ponieść upokarzającą klęskę po etapie kolaborowania z hegemonem, który ani jej nie ceni, ani nawet nie czyta. Co jednak się stanie, jeśli spojrzymy na literaturę nieco inaczej? Gdy założymy, że „niewymienialność” oznacza dziś co innego?

W tym innym spojrzeniu istotne wydaje się przede wszystkim uwzględnienie przemian dotyczących autonomii. Wczesny modernizm to czas, gdy

artyści przekonują, iż dzięki autonomii sztuka – jako jedyna – może wyrażać *sacrum*, służyć autentycznej ekspresji podmiotowej i tworzyć jedyną dziedzinę niepodlegającą prymatowi zysku. W dwudziestolecie międzywojennym i w okresie powojennym twórcy uważają, że sztuka powinna zachować niezależność, ponieważ tylko dzięki temu społeczeństwo zdoła osiągnąć autonomię dziejową (a jej warunkiem jest zdolność do adekwatnego nazywania i przekształcania rzeczywistości, co wymaga ustawicznej odnowy języka). Tymczasem sztuka ponowoczesna nie zabiega o autonomię, lecz o wpływ na komunikację; jej celem nie jest tworzenie suwerennego terytorium, lecz działanie w charakterze wirusa komunikacyjnego. Jej niewymienialność nie przejawia się w proponowaniu idiomatycznych wypowiedzi, lecz w sposobach rozkładania społecznych modeli porozumienia. Owa niewymienialność pojawia się więc tam, gdzie dzieło sztuki jest równocześnie medialnie parafrazowalne i niestrawne, usługne względem komunikacji masowej i nieprzydatne, sklecone z surowców wtórnych i nie nadające się do kolejnego recyklingu. Nazwać to można praktyką decyklingową, ponieważ polega ona na przyjmowaniu zamówienia od kultury masowej i zwracaniu wykonanego dzieła w postaci zakłócającej cykl przetwórczy. Komunikacyjna subwersja uprawiana przez dzisiejszą literaturę – przez Witkowskiego, Masłowską czy Demirskiego – ma więc za przedmiot przedstawienia same reguły stanowienia ważności tematu czy procedury nadawania znaczeń.

Nie formułuję powyższego wyjaśnienia, by forsować własną koncepcję przeciw diagnozie sporządzonej przez Dariusza Nowackiego. Raczej wskazuję na tropy, które pojawiają się w jego własnej książce. Oto kilkakrotnie autor wspomina o dziwnych praktykach artystycznych, które umykają zasadzie parafrazowalności medialnej. Przykładowo, gdy Nowacki omawia powieści Piotra Czerskiego *Ojciec odchodź* oraz Marty Dzido *Ślad po mamie*, odnotowuje zastosowany przez pisarzy chwyt polegający na wprowadzeniu do tekstu rozmowy z wydawcą. Wydawca namawia do podjęcia „społecznie ważnego tematu” (śmierć papieża, aborcja), argumentując, że „z takiej książki można zrobić niezłe wydarzenie” (s. 90). Nowacki interpretuje owe fragmenty na niekorzyść Czerskiego i Dzido, uznając, że oboje usiłują w ten sposób „podzielić się odpowiedzialnością”, czyli zasugerować odbiorcy, że „powstały dzieła »formatowane« pod względem politycznym, ale nie na skutek autonomicznej decyzji pisarskiej” (s. 90). Sądzę, że motywacja nie ma tu większego znaczenia – liczy się rezultat komunikacyjny. Ten zaś polega na posłużeniu się mową zmieszanych nadawców, czyli na odsłonięciu nieautonomii pisarza i literatury. Takie wciągnięcie reguł ko-

munikacji do tekstu tworzy w dziele momentalny metajęzyk, który nie pozwala istniejącym układom zależności pozostawać w ukryciu. Ponieważ jednak reguły są zmienne, metajęzyk trzeba konstruować za każdym razem inaczej. W tym właśnie – w umiejętności odczytania momentalnego stanu komunikacji i przelożeniu związanej z tym niesuwerenności literatury na doraźny metajęzyk – upatrywać można kryterium wartościowania dzieła literackiego.

Powyższy wniosek odpowiada rozumowaniu Nowackiego, który dwukrotnie wspomina o tym, że spełnienie zamówień, a więc pokorne wejście w relację zależności, przyniosło dzieła wykraczające poza horyzont poprawności. Mowa tu o *Między nami dobrze jest* Masłowskiej oraz *Czekając na Turka* Stasiuka. Komentarz do dramatu Stasiuka brzmi następująco:

[Stasiuk lepiej niż w dramatach *Noc* oraz *W ciemnym lesie*] udowodnił, iż w pełni panuje nad konwencją tragifarsy, że rozpracował ją „rozczytał” bez mała perfekcyjnie. Ale rozpracował („rozczytał”) coś jeszcze – treść zamówienia polityczno-edukacyjnego i warunki realizacji tegoż. Jakie to warunki? Minimalne – wykonać robotę wedle własnego uznania, nie uchybiając powadze – było, nie było – zamówienia rządowego (s. 210).

Zdania te, zapisane na samym końcu książki, sygnalizują zatem wyjście z impasu. Prowadzi ono jednak nie ku odzyskaniu autonomii, lecz ku wykorzystywaniu niesuwerenności, w jaką popadła sztuka; taktyki twórców służą przechwytywaniu mocy komunikacyjnej przysługującej silniejszym podmiotom i obracaniu jej przeciwko hegemonii. W tym pokazie słabości sztuka inscenizuje same mechanizmy popadania w (ekonomiczną, polityczną czy kulturową) zależność, odsłania dyskursywne procedury pozbawiania autonomii, rozgrywa na naszych oczach spektakle zawłaszczania reprezentacji. Jej skromne zwycięstwo nie polega dziś na ustanawianiu obszaru niepodległego względem komunikacji masowej, lecz na odsłanianiu reguł w obrębie teje komunikacji panujących. Literatura staje się tu upokorzonym współpracownikiem nowego hegemonu i zarazem niesłownym realizatorem umowy. To, co dla dzieła literackiego swoiste, nie dotyczy więc już samej historii, jednostkowej opowieści, niewymienialnej estetyki; swoistość dostrzec raczej można w zakłócaniu komunikacji.

Nie potrafiłbym odpowiedzieć w sposób jednolity na pytanie, na czym polega owo zakłócanie dokonywane przez literaturę. W grę wchodzi bowiem nie tyle określony sposób, ile równoczesne rozpoznawanie reguł komunikacji masowej i jej podważanie, czyli, paradoksalnie, uczenie się subwersji od

hegemonia. Jak mass-media kolonizują komunikację społeczną w miarę napotykanego oporu i przyzwolenia, tak też i zakłócanie owej dominacji nie przebiega wedle stałych metod. Można jednak powiedzieć, że rola literatury polega właśnie na ujawnianiu zależności między komunikacją i kształtem świata, w którym żyjemy. W rzeczywistości społecznej pewne słowa mają charakter pojęć kluczowych, pewne metafory wyznaczają zakres społecznej wrażliwości, niektóre narracje wprawiają w ruch biografie. Ujawnienie ich roli następuje w momencie zakłócenia komunikacyjnych połączeń.

Dobrym przykładem minimalnej subwersji wydaje się powieść *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olgi Tokarczuk. Nowacki w swoich rozważaniach stwierdza, że powieść ta mieści się w ramach politycznej poprawności. Choć więc autorka weszła w konflikt światopoglądowy z Kościołem, to jednak wojnę wywołała o rzecz błahą – czyli o jedzenie mięsa:

ot i cała wojna. Na dość dziwnym froncie prowadzona. Bo oto z całego ogromnego pakietu problemów i kontrowersji wynikających z działalności Kościoła katolickiego w Polsce Olga Tokarczuk wybrała kwestię, o której wolno chyba pomyśleć, że w hierarchii bolączek czy punktów zapalnych jest bardzo nisko ulokowana i ma charakter – rzekłbym – peryferyjno-fanaberyjny (s. 114).

W kontekście wcześniejszych rozważań Nowackiego powiedzieć można, że bodaj w tym jednym przypadku autor posłuchał języka mass-mediów. Bo to właśnie mediom masowym zależy na tym, by kwestię jedzenia bądź niejedzenia mięsa uznać za rzecz gustu. Co w tej materii uczyniła Tokarczuk?

W rozpisany przez autorkę pastiszu powieści kryminalnej, której akcja dzieje się w Polsce początku XXI wieku, poznajemy prowincjonalną społeczność, żyjącą w zdegradowanej malej ojczyźnie – w blake'owskiej Ziemi Ulro: osada zwana Lufcugiem znajduje się z dala od miast, a jej mieszkańcy żyją mechanicznie wedle wzorców odziedziczonych i pospiesznie dostrajanych do zmiennych warunków życia. Nie ma tu ani nowoczesnej infrastruktury, ani mocnych więzi społecznych, ani wreszcie poczucia metafizycznego zadomowienia w świecie. Przekonuje się o tym główna bohaterka i narratorka powieści – Janina Duszejko – gdy pewnego dnia rozpoczyna swoją interpelację w sprawie zabijania zwierząt. Przechodzi przez trzy instancje, trzykrotnie ponosząc klęskę. Najpierw zwraca się do myśliwych z gniewnym okrzykiem: „Nie wolno wam strzelać do żywych Istot!” (*Prowadź...*, s. 80), ci jednak odpowiadają niczym bohaterowie *Procesu* Kafki, których odźwierny

wpuścił za drzwi: „Niech się pani nie denerwuje. Jesteśmy w prawie” (*Prowadź...*, s. 81). Pomocy odmawia również policja („my jesteśmy policją od ludzi”). A także – Kościół katolicki, w którego imieniu ksiądz mówi: „Nie wolno traktować zwierząt, jak ludzi. To grzech, to ludzka pycha [...]. Bóg dał miejsce zwierzętom niżej, w służbie człowieka. [...] Zwierzęta nie mają duszy, nie są nieśmiertelne. Nie będą zbawione” (*Prowadź...*, s. 274).

Już tutaj widać, że centralnym zagadnieniem powieści nie jest kwestia diety, lecz światopoglądowe (a więc i aksjologiczne) jej podstawy. Mówiąc inaczej: to, co jemy, nie jest sprawą gustu, lecz sprawą życia. Jeśli tak spojrzymy na powieść Olgi Tokarczuk, okaże się, że konflikt rozgrywający się między ludźmi wynika z konfliktu definicji. Janina Duszejko zabija ludzi, ponieważ ani lokalna obyczajowość, ani prawo spisane, ani porządek metafizyczny nie chcą zmienić swoich definicji życia. Czy jednak fakt, że bohaterka wymierzała karę w imieniu mordowanych zwierząt, czyni ją mniej winną? Usprawiedliwia? Zmazuje albo przynajmniej relatywizuje zbrodnie?

Sądzę, że powieść Olgi Tokarczuk nie prowadzi w stronę relatywizacji moralnego wymiaru zabójstw, lecz w stronę refleksji nad prawem, które oddziela zabijanie dozwolone od zakazanego. Podstawą owego prawa jest nie tyle wartość ludzkiego życia (myśliwi nie bronią się przed atakami zwierząt), lecz zasada instrumentalizacji istnienia poza-ludzkiego. Pytanie nie powinno więc brzmieć, czy Janina Duszejko jest winna, lecz czy akceptujemy zasadę wyznaczającą orzekanie winy. Jeśli tak przekształcimy przesłanki, wówczas dojdziemy do wniosku, że ewentualny proces wytoczony bohaterce odsłoniłby aporię, do której Olga Tokarczuk dążyła. Skazać Janinę można w imię prawa zakazującego zabijania ludzi. W odpowiedzi na to protagonistka przemawia tautologicznym językiem istot – a więc językiem, który nakazuje stwierdzić: jeśli nie wolno zabijać istot (ludzkich), to nie wolno też zabijać istot (nie-ludzkich). I na odwrót: jeśli wolno zabijać istoty (zwierzęce), to wolno też zabijać istoty (ludzkie).

Naszkcicowana przeze mnie interpretacja powieści Tokarczuk pokazuje, że substytucja jednego słowa – zastąpienie „człowieka” „istotą” – pociąga za sobą zmianę całego porządku ludzkiego: obyczajowego, prawnego i metafizycznego. Chętnie więc zgodziłbym się z Nowackim, który nazwał konflikt powieściowy sprawą peryferyjno-fanaberyjną – wszakże pod jednym warunkiem: że autor uzna tożsamość człowieka również za kwestię peryferyjną i fanaberyjną, czyli kwestię zmienną i zależącą od ludzkiego kaprysu. Kaprysu popartego siłą, kaprysu rozgałęzionego pod postacią porządku dominacji, a przecież zakorzenionego w języku.

Dopowiadając konsekwencje do rozmaitych ustaleń sformułowanych przez Nowackiego, staram się zasygnalizować płaszczyznę zasadniczego sporu. Jest to jednak spór nie tylko między mną i autorem, lecz także między dwoma poglądami nierówno reprezentowanymi w samej książce. Pierwszy z tych poglądów mówi, że dzisiejsza literatura jest tworzona w coraz większym stopniu „poza zasadą autonomii” (s. 9), podczas gdy drugi – dużo słabiej reprezentowany – sugeruje, że autonomia nie jest jedynym kryterium omawiania sztuki ponowoczesnej. Nowacki opisał moment, gdy media przyprawiają literaturze skrzydła i kontrolują jej lot. Trudno odmówić mu racji. Trudno też jednak przeoczyć fakt, że w warunkach komunikacyjnego podporządkowania literatura potrafi przeprowadzać życiodajne katastrofy.