

Piotr Marecki

Strategie subwersywne w polskiej literaturze XXI wieku

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (138), 313-324

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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-strukturalnego¹. 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 strategię jako działania tekstowe w procesie komunikacji literackiej, konieczny proces i warunek aktualizacji tekstu i zarazem integralny element przyjętej strategii². Rozważania tego ostatniego, także Andrzeja Skrendy³ 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.

Lukasz Ronduda, który opisał strategie subwersywne w sztukach medialnych⁴, 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 uchwytne 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 wy tłumaczyć, 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 reprezentują⁶.

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.

Dociekania

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). Oczywiście 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 BIOSU⁹. W innym miejscu w nieprzypadkowo nazwanym w ten sposób *fake/serious* manifestcie 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 niszy daje sobie prawo, by nie zabiegać o względy establishmentu, daje sobie czas na twórczenie, 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. Jakies piętnaście egzemplarzy *Być jak Raymond Federman*, czyli antologii prozy Federmana; jakies dziesięć egzemplarzy *Zakazanego terytorium* Douga Rice'a; jakies 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 czasów¹². „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 pomieścić. 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 Sobczykka, Izabellę Filipiak, Bohdana Zadurę, Janusza Rudnickiego.

¹³ P. Siwecki *BIOS*, minimalbooks, Olsztyn 2002, s. 109.

Dociekania

przyjrzałem się koszykowi w sklepie. Nabiał, pieczywo, wędliny, proszek do prania, książka Arnolda Toyabee, 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 życia¹⁶.

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*, *sampling*, *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*), jedno odnosi 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 Suckenicck 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* *okrażania*, 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*, *ucisnąć* 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, przechwytyują ich przekaz i zmieniają znaczenia, tym samym wyzwalały 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 autorskich¹⁹. 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 Wikiźródła²⁰ (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 Lipszycy 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 Lipszycy 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 nihilo*, 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 Lipszycy 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, niezmiennych, 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 niespektowane. 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 nieomyślnie 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 antykorporacjonizmu²⁵), 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, rozgrywaną się na styku literatury, komiksu, obiegu galeryjnego, operującą formą otwartą, niekonwencjonalną narracją, nie obciążoną zasadami klasycznej dramaturgii i reprezentacji.

Charakterystyczne w *story art*ie jest wyjście poza ramy druku, książki, albumu (Shuty pokazywał prace w galerii²⁷, 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, miał i wpływał 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 pieniądzu (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 korporacji³¹.

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.

Dociekania

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).