

UNIwersytet Łódzki

**Międzywydziałowe interdyscyplinarne
humanistyczne studia doktoranckie**

**Wydział Filologiczny
Instytut Kultury Współczesnej**

Praca doktorska

Manifest literacki w Polsce. Kulturowa historia gatunku

Agnieszka Śliz

Nr albumu 4128

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
Prof. zw. dra hab. Jarosława Płuciennika

Łódź 2015

SPIS TREŚCI

WSTĘP

ROZDZIAŁ I Wokół genologii

- 1.1 Zarys przemian genologii
- 1.2 Zwrot kulturowy i „genologia kulturowa”
- 1.3 Słownik *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej* (glosa)

ROZDZIAŁ II Manifest i manifest literacki w tradycji badawczej

- 2.1 Problemy definicyjne manifestu
- 2.2 Performatywność manifestu
- 2.3 Manifest literacki – przegląd definicji
- 2.4 Definicje manifestu literackiego – dylematy badawcze

ROZDZIAŁ III Kulturowy kontekst ewolucji manifestu literackiego

- 3.1 Panorama kultury literackiej przed wiekiem XIX
- 3.2 Procesy demokratyzacyjne a rozwój kultury i literatury popularnej
- 3.3 Wobec wyzwań rynku – twórca i publiczność literacka

3.4 Nowe oblicza sztuki (reklama, manifest awangardy)

ROZDZIAŁ IV

Zarys historii manifestu literackiego w Polsce

4.1 Czasopisma, grupy literackie, pokolenia

4.2 „Programizm” – bezprogramowość – antyprogramowość

4.3 Manifestowanie braku manifestu – przyczyny rezygnacji z pisania programów

4.4. Manifest Neolingwistyczny

ROZDZIAŁ V

Manifest literacki jako narzędzie prezentacji oraz promocji programu (studium przypadków)

5.1 Manifest literacki – między komunikacją a promocją

5.2 Futuryści

5.3 Ekspresjoniści

5.4 Pozostałe manifesty dwudziestolecia

PODSUMOWANIE

KALENDARIUM MANIFESTU GRUP LITERACKICH

BIBLIOGRAFIA

WSTĘP

Manifest literacki zapisał się wyraźnie w dziejach kultury pierwszych zwłaszcza dekad dwudziestego wieku, szczególnego znaczenia nabierając w związku z działalnością artystycznych grup awangardowych. W Polsce najważniejszy moment jego istnienia przypadł na okres międzywojnia, a w zasadzie kilka lat, na przełomie pierwszego i drugiego dziesięciolecia XX wieku. Jakkolwiek w późniejszym okresie również powstawały manifesty, to jednak wypowiedzi dwudziestolecia (a przynajmniej niektóre z nich) wydają się najbardziej wyraziste i najciekawsze nie tylko ze względu na prezentowane pomysły programowe, ale przede wszystkim swą wysoką wartość artystyczną.

Korpus prac poświęconych manifestowi literackiemu w Polsce obejmuje monografię, kilka artykułów oraz gros haseł słownikowych. Uwagi na interesujący nas temat znajdziemy także na marginesie zagadnień szczegółowych, zwłaszcza w artykułach o awangardzie, grupach literackich czy czasopismach itd. Tworzą one niemały w gruncie rzeczy, jakkolwiek rozproszony i fragmentaryczny „zbiór” informacji.

Wśród opracowań poświęconych wypowiedziom programowym dominują ujęcia tematyczne¹. Co znamienne, bardzo długo nie interesowano się w ogóle manifestem jako gatunkiem. Jedną z pierwszych prac proponujących nowe spojrzenie na manifest (ukierunkowane nie tylko na analizę treści) była wydana w 1997 roku *Poetyka manifestu literackiego 1918-1939* Przemysława Czaplińskiego, stanowiąca do dzisiaj najważniejsze i najobszerniejsze opracowanie niniejszego tematu². Analiza cech

¹Wśród nich wymienić należy na przykład opracowania poświęcone wypowiedziom programowym poszczególnych epok w serii Biblioteki Narodowej.

² Nowatorstwo genologicznego spojrzenia Czaplińskiego (akcentującego specyficzne cechy formy) docenił między innymi Michał Głowiński. Badacz podkreślał, że w dotychczasowych opracowaniach preferowano ujęcia tematyczne, traktując manifest jako swego rodzaju wehikuł do przenoszenia treści; tymczasem, jak argumentował, „manifest literacki jest gatunkiem wyposażonym w cechy swoiste,

manifestu wpisana została w rozważania na temat jego „działania” jako wypowiedzi performatywnej, posługującej się konwencjami apokalipsy, odezwy, objaśniania itd. Takie sprofilowanie badań pozwoliło na uwzględnienie wielu istotnych aspektów – poetyki, pragmatyki oraz, częściowo, analizy treści. Książka Czaplińskiego mimo stosunkowo niewielkich rozmiarów imponuje bogactwem i oryginalnością rozpoznania, rozwijając, a przynajmniej sygnalizując, wiele ważnych dla dyskusji o manifestach literackim wątków³.

Kwestię poszukiwania cech specyficznych manifestu podjął w latach 90. także Michał Głowiński. Wychodząc od analizy trzech młodopolskich manifestów (stanowiących przykłady mniej i bardziej typowe), badacz skonstatował, że siły oddziaływania tej formy nie sposób wiązać jedynie z ukształtowaniem retorycznym czy językowym tekstu, ale i kontekstem, nadawcą itd.⁴. Jak bowiem zauważył, niekiedy funkcję manifestów pełniły także teksty pozbawione wyraźnych znamion manifestowości. Większość opracowań manifestów (wśród których liczebnie dominują hasła słownikowe) dotyczy różnych aspektów definicyjnych. Kwestiami tymi szczegółowo zajmuję się w rozdziale II, dlatego w tym miejscu ograniczam się jedynie do ich zasygnalizowania.

Wśród ważniejszych artykułów poświęconych manifestowi wymienić należy także tekst Czesława Panka, przedstawiający manifest w perspektywie genologicznej i komunikacyjnej. Jest to artykuł przeglądowy, którego wartość polega przede wszystkim na zasygnalizowaniu różnych istotnych wątków dotyczących manifestu, m.in. jego znaczenia w działalności grup literackich czy „historycznych” odmian manifestu⁵. (Nie referuję szczegółowo treści wymienionych opracowań, gdyż wielokrotnie odnoszę się do nich w dalszych rozważaniach).

Bardziej okazałe od opracowań poświęconych manifestowi literackiemu przedstawiają się zbiory wypowiedzi programowych. Wśród nich wymienić można na przykład tomy Biblioteki Narodowej, takie jak: *Idee programowe romantyków polskich, Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu, Programy i dyskusje szczególnym typem dyskursu*” (Głowiński 1997: 238).

3 *Poetyka manifestu literackiego* odwołuje się również do wcześniejszych prac Czaplińskiego, m.in. artykułu *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy* (1992).

4 *Trzy młodopolskie manifesty literackie* (1997).

5 *Manifest literacki (Próba opisu funkcjonowania w komunikacji literackiej)* (1979).

literackie okresu Młodej Polski, a także m.in. zbiory: Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu, Polska awangarda poetycka..., Antologia polskiego futurizmu i Nowej Sztuki, oraz – co dotyczy okresu po 1945 roku – publikacje: Leksykon. Grupy literackie w Polsce 1945-1989 i Studenckie grupy i kluby poetyckie. Wiersze, manifesty, samookreślenia.

Niniejsza praca koncentruje się wokół manifestów grup (czy innych „zbiorowości”, np. pokoleń) literackich. Przyjęcie takiego kryterium wyboru materiału badawczego wynika z faktu, iż chciałam potraktować manifest jako zjawisko odznaczające się pewną kulturową „regularnością”. Znaczenie manifestów grup literackich związane jest z określonymi zmianami społecznymi i kulturowymi, których początek możemy w miarę precyzyjnie określić (na przełomie wieku XVIII i XIX).

Zawężenie obszaru badawczego do manifestów grup literackich pozwoliło także na zmniejszenie przypadkowości doboru materiału, nieuniknione w momencie przyjęcia ambitnego celu dotarcia do „wszystkich” manifestów – wypowiedzi konkretnych autorów (wiązałoby się to z koniecznością rozpoznania twórczości nie tylko autorów eksponowanych, ale i twórców mniej poczytnych, zapomnianych).

Przyjęta definicja manifestu literackiego została wyjaśniona w rozdziale II, na tle – co bardziej uzasadnione – dokonanego w tamtym miejscu obszernego przeglądu definicji manifestu, rzucającego światło na niuanse znaczeniowe. W tym miejscu podkreślę jedynie, że w badaniach ograniczam się do tzw. manifestów właściwych, a więc, mówiąc najogólniej, wypowiedzi służących postulowaniu określonych kierunków przemian rozwoju literatury, odróżniających się od manifestów funkcjonalnych, przybierających postać ogólnych rozważań.

Manifesty grup literackich ukazywały się na ogół jako wstępy redakcyjne, najczęściej w organach prasowych danych zbiorowości, także jako przedmowy do wydań utworów itd.; rzadziej publikowane były w postaci druków ulotnych, np. „jednodniówek” (chodzi tu głównie o przykład futurystów; sporadycznie jednodniówki wydawano też w okresie późniejszym). Dodam jeszcze, że przy doborze materiału niemożliwe było posłużenie się kluczem nazwy. Wyrażna klasyfikacja gatunkowa stosunkowo rzadko pojawiała się w tytułach adekwatnych wypowiedzi (często w ogóle rezygnowano z tytułowania tekstów programowych), bądź wymiennie z nazwą „manifest” stosowano szereg innych określeń – szczególnie w wypowiedziach po roku

1945 – jak np. „autoprezentacja”, „samookreślenie”, „komunikat”, „artykuł programowy” itd.).

Trzon analizowanych w pracy tekstów stanowią manifesty dwudziestowieczne, na *Manifestie Neolingwistów* skończywszy. Wspomniany manifest, domykający badany okres (z 2002 roku) należy do najbardziej znanych wypowiedzi programowych ostatnich lat.

Praca podzielona została na pięć rozdziałów. W rozdziale I koncentruje się na przemianach genologii w XX wieku, śledząc najważniejsze tendencje, zmieniające się podejście do gatunku i jego znaczenia. Ważny wątek rozważań niniejszego rozdziału stanowi między innymi zagadnienie kulturowej orientacji w badaniach genologicznych.

Rozdział II poświęcony został zbadaniu niuansów definicyjnych manifestu oraz manifestu literackiego. Na tle licznych wypowiedzi badaczy przedstawiłam rozumienie manifestu przyjęte w niniejszej pracy.

Rozdział III poprzez ukazanie zmieniającej się sytuacji pisarza oraz literatury zarysowuje kontekst narodzin oraz warunki ewolucji i znaczenia wypowiedzi programowej przed i po wieku XIX. Wyeksponowane zagadnienia to między innymi narodziny nowej publiczności, ukształtowanie się określonych typów relacji twórcy i publiczności typowych dla „masowego” obiegu literatury itd.

Rozdział IV poświęcony został zarysowi historii manifestu. Moim celem nie było jednak omówienie poszczególnych tekstów w całym okresie istnienia manifestu, a wskazanie – co uznałam za wiele ciekawsze – najważniejszych postaw wobec manifestów (sprowadzających się do trzech wyrazistych reakcji wobec nich: zainteresowania programami, postawy „antyprogramowości” i „bezprogramowości”) oraz ich motywacji.

W ostatnim rozdziale skoncentrowałam się z kolei na ukazaniu manifestu jako narzędzia prezentacji oraz promocji programu. Celem szczegółowych analiz poetologicznych⁶ było ukazanie pewnego potencjału manifestu w zakresie budowania przychylności dla programu oraz kreowania wizerunku grupy.

⁶ Warto zaznaczyć, że kwestii tych (niezależnie od tytułowych wskazań) nie podejmuje szerzej książka Czaplńskiego. Badacz skupił się bowiem przede wszystkim na wyeksponowaniu tych aspektów manifestów, które służyły realizacji strategii manifestu jako określonego aktu mowy (dekretu, obwieszczenia, proroctwa itd.).

Materiał badawczy objął około czterdziestu manifestów polskich. Powyższy zbiór nie pretenduje do kompletności i niewolny jest zapewne od arbitralności (w niektórych przypadkach trudność sprawia na przykład rozstrzygnięcie, czy daną wypowiedź uznać za manifest grupowy czy indywidualny, właściwy czy funkcjonalny), z dużą pewnością mogę jednak stwierdzić, że obejmuje teksty najważniejsze.

O wyborze tematu zdecydowało nie tylko moje „czytelnicze” upodobanie do szeroko pojętej publicystyki. Uznałam, że ten ważny temat zasługuje na kolejne opracowanie, zwłaszcza, że wiele wątków rozważań o manifeście pozostaje, co sygnalizowałam, w rozproszeniu.

Gatunek w niniejszej pracy nie jest rozumiany jako pojęcie esencjonalne, zbiór cech stałych i koniecznych, lecz pewna konwencja komunikacyjna. Praca przedstawia manifest w perspektywie kulturowej, akcentując kontekst narodzin manifestu grup literackich oraz jego dzieje w Polsce. W analizach przywołane zostały najważniejsze manifesty oraz zilustrowany został stosunek do pisania programów, „wyczytany” z samych manifestów literackich. W świetle powyższej ogólnej charakterystyki tytuł („kulturowa historia gatunku”) nie wymaga już, jak sądzę, dokładniejszych wyjaśnień.

Na zakończenie dodam, że w pracy jako synonimu pojęcia „manifest” używam określeń „wypowiedź programowa” czy „program”, a niekiedy także innych (dla wyeliminowania powtórzeń) dalekich od genologicznej precyzji, jak np. „forma”, „zjawisko” itd.

W pracy została zachowana oryginalna pisownia, co oznacza, że teksty z XIX i początków XX wieku nie są „modernizowane”, oraz, że w niezmienionej postaci przytaczane są wypowiedzi futurystów.

ROZDZIAŁ I

WOKÓŁ GENOLOGII

1. 1 Zarys przemian genologii

Jakkolwiek dzieje refleksji nad gatunkiem sięgają starożytności (rozważań Arystotelesa i Platona), a w połowie XIX wieku ujęte zostają w ramy dyscypliny⁷, to we właściwą fazę naukowego rozwoju genologia wkracza dopiero w wieku XX (Cudak 2007: 15), przechodząc od tego momentu liczne kryzysy, ale i okresy intensywnego i twórczego rozwoju. Sytuację nauki o gatunkach w poprzednim stuleciu trafnie zdiagnozowała Stefania Skwarczyńska. Badaczka akcentowała nieregularność rozwoju genologii wynikającą ze zmiennego zainteresowania dyscypliną – „pozycja genologii w horyzontach nauki o literaturze jawiła się i zniknęła, jej racja bytu bywała raz afirmowana, raz zaprzeczana, jej problematyka kształtowała się kapryśnie, a rozwiązania problemów na jej poszczególnych odcinkach bywały wzajemnie sprzeczne lub sobie obce”⁸ (Skwarczyńska 1952: 364). Nie ostatni raz w niniejszym rozdziale przypominać będę słowa tej właśnie uczoney, niezwykle zasłużonej dla rozwoju dyscypliny. Aktywna w środowisku międzynarodowym badaczka prowadziła swoistą krucjatę na rzecz dowartościowania genologii jako nauki⁹ (inicjując konferencje czy

7 Zagadnienia genologiczne, tak w ujęciu teoretycznym, jak i praktycznym – co podkreśla Cudak – nie cieszyły się szczególnym zainteresowaniem w pozytywizmie (Cudak 2007: 22). Wynikało to między innymi z tego, że dzieło traktowano jako „fakt indywidualny, niepoddający się opisowi w kategoriach ogólniejszych i niemożliwy do uchwycenia jako element większej całości” (Cudak 2007: 22).

8 Do problemu pozycji genologii, uprawomocnienia przez nią swego naukowego statusu, powracała Skwarczyńska w wielu pracach. Por. np. Skwarczyńska 1965: 27-28; Skwarczyńska 1958: 5-6.

9 Michał Głowiński wskazuje kilka powodów początkowego braku zainteresowania badaniem gatunków w wieku XX. Przede wszystkim, gatunek zaliczany był do „metodologicznej i teoretycznej archaiki”, co dyskredytowało go jako przedmiot badań osobnej dyscypliny (Głowiński 2013: 15). W późniejszym z kolei okresie, „mocnej teorii”, przyczyną pewnego dystansu do gatunku było przekonanie, że gatunek jako kategoria występująca również w rozumieniu potocznym (używana także przez laików, znających zresztą niektóre przynajmniej gatunki artystyczne) nie spełnia rygorów naukowości (Głowiński 2013:

projekty o statusie ponadnarodowym, jak *Słownik rodzajów literackich*, o którym napiszę szerzej w dalszej części; a przede wszystkim aktywnie uczestnicząc w dyskusji na temat kluczowych, a nierozwiązanych w pierwszych dekadach XX wieku kwestii, między innymi ontologii gatunku, jego definicji oraz zasięgu badań genologicznych).

Zanim przejdę do ukazania panoramy genologii w wieku XX, zasadne wydaje się choćby przybliżenie sytuacji gatunków w okresie wcześniejszym. Zainteresowanie gatunkami przed wiekiem XVIII sprowadzało się głównie do ich kodyfikowania i opisywania. Obowiązująca przez wieki logiczna definicja Arystotelesa (przedstawiająca gatunek jako zespół cech inwariantnych) służyła utrzymaniu niezmienności i hierarchiczności klasyfikacji. W myśl przywołanej definicji, wypowiedź nie spełniająca wszystkich ściśle określonych kryteriów gatunku nie mogła być uznawana za jego egzemplarz¹⁰. O cechach gatunku orzekano na „podstawie tradycji literackiej”, postulując określony „wzorzec kontynuacyjny” (Cudak 2007: 19), a więc naśladowanie utworów szczególnie cenionych¹¹. Ówczesne taksonomie często nie przystawały do rzeczywistości – z różnych powodów nie uwzględniano w refleksji niektórych form artystycznych, deliberowano zaś nad gatunkami „starymi”, nawet jeśli te straciły już znaczenie w danym momencie historycznym (Cudak 2007: 19).

Celnie opisuje te problemy Stanisław Jaworski:

W poetykach klasycystycznych, zwłaszcza w okresie odrodzenia i oświecenia, pojmowano teorię gatunków w sposób uporządkowany i normatywny; gatunki literackie były od siebie ściśle oddzielone i poddane określonym normom (ze względu na styl, tematykę i rozmiar) konkretne utwory odbierano i oceniano na tle pojęć gatunkowych. Normy te opierały się na zasadzie trzech stylów (wyróżnienie stylu wysokiego, średniego i niskiego) i stosowności tj. stosowaniu użytych środków do celu i tematu. (Jaworski 1999: 10-11)

Utrzymanie sztywnych klasyfikacji gatunków okazało się z czasem niemożliwe.

16).

10 Tak więc utwór nie posiadający wszystkich cech danego gatunku nie był uznawany za ewolucyjny egzemplarz danej formy, ale za inny gatunek.

11 Gatunek definiowano jako „idealn[ą] całość statyczn[ą] o funkcji normy-wzorca” (Skwarczyńska 1952: 365).

Genologiczna „anarchia”, do jakiej doszło w romantyzmie stała się zarzewiem późniejszych zmian – romantycy „w odpowiedzi na normatywizm oświecenia doprowadzili do programowej destrukcji poprzez mieszanie i zacieranie granic nie tylko samego gatunku, ale również – w rezultacie – zasadności pojęcia jako pojęcia klasyfikującego na zasadzie poszukiwania istoty rzeczy i odcedzania jej od czynników przypadkowych”¹² (Warchała 2007: 76).

Problemy, które ujawniły się w romantyzmie, powróciły ze zdwojoną siłą w XX wieku, kiedy przestrzeń genologiczna dynamizowała się (na co nie bez wpływu pozostawał – o czym napiszę jeszcze w dalszych rozważaniach – nie tylko dwudziestowieczny kult nowatorstwa, ale i intensywny rozwój mediów), przez co coraz trudniejsze stawało się zamknięcie gatunków w klasycznych podziałach. Zaczęto uświadamiać sobie anachroniczność definicji gatunku jako wzorca, a także nieadekwatność klasyfikacji ograniczających się do gatunków artystycznych. Z czasem zainteresowanie badaczy zwróciło się ku formom dotąd pomijanym, na przykład gatunkom publicystycznym i użytkowym czy twórczości ludowej (Wolny-Zmorzyński 2006: 21).

Problem przemodelowania przestrzeni genologii poruszano wielokrotnie w pierwszych dekadach wieku XX, najciekawsze i najbardziej inspirujące dla późniejszych badań okazały się jednak ustalenia Stefanii Skwarczyńskiej, a zwłaszcza Michała Bachtina, do dziś stanowiące źródło odwołań i polemik. Z uwagi na fakt, że obie koncepcje są bardzo dobrze znane, ograniczę się jedynie do skrótowego ich przypomnienia.

Dla Skwarczyńskiej krokiem do wyzwolenia z niepraktycznych podziałów piśmiennictwa, zaanektowania do genologii pomijanych dotąd obszarów, stało się przede wszystkim przyjęcie nowej definicji literatury jako „twórczej manifestacji życia przez słowo”, pozwalającej ominąć tradycyjne podziały na dzieła literackie i Nieliterackie (Cieślikowska 1992: 46). „Literatura według Stefanii Skwarczyńskiej to wszelkie sensowne wypowiedzenia językowe z założenia przeznaczone dla odbiorcy, mające spełniać przewidziane funkcje. Prócz literatury w jej klasyfikacji znalazła się też

¹² Dla romantyzmu typowe jest „zacieranie granic pomiędzy gatunkami, synkretyzm gatunkowy, sytuowanie się dzieł poza systemem klasycznego repertuaru gatunków i swoista destrukcja tego systemu” (Cudak 2007: 20).

literatura stosowana”¹³ (Cieślakowska 1992: 50). Mówiąc w ogromnym uproszczeniu, budowaniu pomostów między „literaturą czystą” i „stosowaną”¹⁴ (Skwarczyńska 2006: 27) służyło nowe definiowanie estetyczności, nie opierające się na Kantowskiej koncepcji „bezinteresowności” piękna, a wiążące ją przede wszystkim z funkcjonalnością¹⁵ danego obiektu.

W kontekście rozważań o koncepcji literatury stosowanej¹⁶ na przypomnienie zasługuje zwłaszcza słynna *Teoria listu* (opublikowana w 1937), a także

13 Skwarczyńska proponowała w różnych okresach swej działalności naukowej szereg podziałów piśmiennictwa. Bardzo często przekształcała stworzone wcześniej modele. Tak skrótowo przedstawia ten problem Romuald Cudak: „Systematyka rodzajów literackich budowana przez Skwarczyńską ma charakter funkcjonalny. W początkowym stadium obok dramatu, epiki i liryki uwzględnia „twórczość budującą”, której celem jest dokonanie zmian w przekonaniach odbiorców, «praktyczną», której celem są osiągnięcia praktyczno-życiowe i «pomocniczą» (cel: współdziałanie z twórczym pozasłownym). W późniejszych systematyzacjach badaczka usuwa z klasyfikacji rodzajowej dramat i twórczość pomocniczą, a twórczość budującą i praktyczną łączy w rodzaj dydaktyczno-moralizatorski (parenetyczny). Dodaje natomiast rodzaj rozrywkowo-autoteliczny. Jak widać zamierzeniem ogólnym Skwarczyńskiej jest ujęcie w ramy systematyki całej twórczości językowej” (Cudak 2007: 25).

14 Na marginesie zauważmy, że choć dokonania Skwarczyńskiej na polu popularyzacji oraz badań gatunków użytkowych są nie do przecenienia, to jednak niesłuszne byłoby przypisywanie jej całych zasług (jak to się na ogół czyni) wypracowania teorii literatury stosowanej na polskim gruncie. Pomysły badania gatunków użytkowych pojawiały się już w latach dwudziestych; Skwarczyńska miała szansę zetknąć się z nimi na przykład u Eugeniusza Kucharskiego, a zwłaszcza u Wilhelma Bruchnalskiego, którego była studentką (Wróbel 2013: 182, przypis 2). Bruchnalskiemu właśnie Stanisław Dąbrowski przypisuje pierwszeństwo posłużenia się terminem „literatura stosowana” (Dąbrowski 1974: 53).

15 Uzasadniając piękno przedmiotów użytkowych, Skwarczyńska odwoływała się między innymi do teorii Władysława Witwickiego o „celowości urządzenia”. Uczony twierdził, że „Widoczna, bijąca w oczy, celowość urządzenia jakiejś całości prowokuje naszą postawę estetyczną [...]. Kiedy się w urządzeniu zaczynamy orientować i zdajemy sobie sprawę ze związku poszczególnych cech z zadaniem całości, przyjemność jej oglądania staje się tym wyższa, albo zjawia się tam, gdzie w ogóle nie występowała zrazu, bośmy się zupełnie nie orientowali w danym układzie, albo patrzyli nań z innego punktu widzenia” (Witwicki, cyt. za Skwarczyńska 2006: 28). Piękno listu więc – jak dowodziła Skwarczyńska – będzie tym większe, im lepiej zorganizowane i przystosowane do swej funkcji będą jego elementy (por. Skwarczyńska 2006: 29).

16 Dodajmy, że koncepcję tę Skwarczyńska rozwijała od lat trzydziestych XX wieku. Jak podaje Łukasz Wróbel, na wstępne opracowanie problemu złożyły się następujące prace: *O pojęciu literatury stosowanej* (1931); *Istota improwizacji* (1931); *Próba teorii rozmowy*; *O metodzie badania literatury stosowanej*

bezprecedensowy projekt *Słownika rodzajów literackich*. Poza posiadającymi uświęcone już miejsce w genologii (np. skodyfikowanymi w poetykach) gatunkami, miały się w nim znaleźć formy dotąd przez genologię w ogóle nie dostrzegane bądź znajdujące się na marginesie refleksji, a więc twórczość ludowa, „różne rodzaje wypowiedzi, tkwiących w życiu samym, związane z jego potrzebami praktycznymi” – gatunki dziennikarskie (np. felieton, wywiad), naukowe (np. wykład czy esej), retoryczne (np. mowa, kazanie) i reprezentujące różne gałęzie sztuki operującej słowem (jak słuchowisko, libretto) (Skwarczyńska 1947: 26)¹⁷, a nawet takie, które dotąd nie doczekały się nazwy, jakkolwiek dawały się wyodrębnić jako osobne zjawiska; ponadto gatunki związane z „życiem poszczególnych narodów czy ludów w określonych epokach” (Skwarczyńska 1947: 26). Nowatorstwo tego szeroko zakrojonego przedsięwzięcia ujawniało się także w przekroczeniu granic geograficznych (wyjściu poza europejski krąg kulturowy) oraz historycznych (badaniu nie tylko gatunków istniejących współcześnie, ale i „wymarłych”). Projekt ten, ostatecznie niezrealizowany¹⁸ (a przynajmniej nie w takim kształcie jaki planowała uczona)

(1933) (Wróbel 2013: 183, przypis 6).

17 Warto przypomnieć, że prócz „rodzajów literackich” badaczka planowała „uwzględnić i to, co właściwym rodzajem literackim nie jest, a więc: a) układy wersyfikacyjne proste (np. triolet, sciuri, glossa), złożone (np. sonetto a corona), b) najważniejsze nazwy strof (np. otawa, sekstyna, dystych, coblas), c) nazwy najważniejszych części kompozycyjnych np. prolog, epilog, epeizodion, loa etc. d) nazwy zbiorów utworów (np. antologia, ysopet, asteia)” (Skwarczyńska 1947: 27).

18 Przyczyny poniechania realizacji słownika nie wynikały z faktu „niedoszacowania” sił, a raczej spowodowane zostały przeszkodami politycznymi i ekonomicznymi. Nieznane szerzej, niezwykle burzliwe koleje prac nad słownikiem, zasługują chyba na skrótowe przypomnienie. Projekt słownika genologicznego zarysowała Skwarczyńska jeszcze podczas okupacji, na tajnym posiedzeniu Towarzystwa Naukowego we Lwowie, by tuż po wojnie, w Łodzi, przystąpić do jego realizacji. Jako sekretarz w Wydziale I Łódzkiego Towarzystwa Naukowego oraz osoba zaangażowana w działalność naukową i kulturalną, badaczka łatwo pozyskała przychylność dla swego pomysłu. Podczas jednego z posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego Skwarczyńska przedstawiła dość szczegółową koncepcję słownika (jego funkcji, zakresu badań, budowy haseł, języka oraz, dość ogólnie, składu przyszłej redakcji leksykonu itd.). Pierwszy etap prac nad słownikiem stanowiło wyłonienie Komisji (w jej skład weszli prócz Skwarczyńskiej, Jan Trzynadłowski i Witold Ostrowski), która pod kierunkiem uczonej miała zająć się jego przygotowaniem (Skwarczyńska 1985: 284). Z nieopublikowanej, znanej jednak dzięki fragmentarycznym relacjom bliskich współpracowników Skwarczyńskiej – Witolda Ostrowskiego i Grzegorza Gazdy – notatki *Informacje i wskazówki dla redaktorów i autorów „Słownika rodzajów*

stanowił przedsięwzięcie wręcz utopijne, docenić trzeba jednak jego śmiałość i rozległość. Wpisywał się on także w ważny dla Skwarczyńskiej cel integracji międzynarodowego środowiska genologów (nad słownikiem pracować mieli specjaliści z różnych krajów, siłą rzeczy lepiej znający specyfikę niektórych, nieraz posiadających jedynie lokalny zasięg, form).

Dokonania Skwarczyńskiej w zakresie poszerzania badań genologicznych, jakkolwiek znane i cenione (co nie znaczy, że nie budzące także pewnych kontrowersji), nie posiadały równie dużej siły oddziaływania jak koncepcja gatunków mowy Michała Bachtina¹⁹. Ta ostatnia – można chyba powiedzieć bez wielkiej przesady – stała się

literackich” (z datą 20 III 1951 roku oraz podpisem „Przewodniczącej Komisji Słownika rodzajów literackich”) dowiadujemy się, że w opisywanym okresie prace wyszły już poza fazę projektu. Ostrowski wspomina, iż prócz informacji „merytorycznych”, dotyczących znaczenia publikacji, zarysowanego obszaru badań, „kanonu artykułów” (czyli, jak wyjaśniała Skwarczyńska, wytycznych co do budowy poszczególnych haseł itd.) w notatce znalazły się także uwagi na temat organizacji działań, zaawansowania prac, zadań poszczególnych redaktorów (Ostrowski 1992: 78-81). Ambitnie zarysowany i konsekwentnie realizowany projekt napotkał jednak w szczytowej fazie (kiedy gros materiałów zdążono już opracować) na ogromne trudności. Wiązało się to z utratą niezależności przez Łódzkie Towarzystwo Naukowe, pod którego auspicjami miał zostać wydany słownik. Nastąpiło to w roku 1951, kiedy to ŁTN znalazł się pod kuratelą Polskiej Akademii Nauk, powołanej na miejsce Ministerstwa Oświaty. PAN, jako instytucja ściśle realizująca dyrektywy PZPR ingerowała w działalność naukową ŁTN, dokonywała cenzury przygotowywanych prac itd. (Kuciński 1996: 132, 133). Najbardziej zatwardziali przeciwnicy projektu słownika, którzy doprowadzili ostatecznie do jego odrzucenia, rekrutowali się z Instytutu Badań Literackich, a więc organu pozostającego pod zarządem PAN-u, powołanego w celu „kształtowania ideowego i teoretycznego oblicza nauki o literaturze” (Markiewicz 1992: 12). Dopiero zmiana koniunktury politycznej – po 1956 roku – dała szansę na reaktywację zarzuconej inicjatywy, w szczerkowej choćby formie. Nie doszłoby jednak do tego, gdyby nie zdecydowana reakcja jednego z autorów haseł do słownika (rozczarowanego faktem, iż nie ukażą się przygotowane przez niego materiały), który pozwał Łódzkie Towarzystwo Naukowe za niewywiązanie się z planu wydawniczego (Ostrowski 1992: 82). „W wyniku tej sprawy – jak relacjonuje Witold Ostrowski – Łódzkie Towarzystwo Naukowe postanowiło rozpocząć nowe wydawnictwo ciągłe, którego charakter i tytuł zostały obmyślane przez prof. S. Skwarczyńską w porozumieniu z Zarządem ŁTN” (Ostrowski 1992: 82). Miejscem dla opracowanych już haseł stał się jeden z działów („Materiały do słownika rodzajów literackich”) powołanego do życia czasopisma teoretycznoliterackiego „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. Po latach (w 2006 roku), wykorzystując zebrane wcześniej materiały, a także rozszerzając je o nowe, przygotowano słownik genologiczny pod redakcją Grzegorza Gazdy oraz Słowni Tyneckiej-Makowskiej (Gazda 2006; o *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* m.in. Sendyka 2009).

19 Dodać trzeba, że koncepcje te ukształtowały się niezależnie od siebie.

jedną z najważniejszych i najbardziej inspirujących koncepcji gatunku, nadających impet badawczy genologicznym poszukiwaniom, ostatnich zwłaszcza dekad. Uczony nie zaproponował klasyfikacji gatunków ani też zwartej teorii, a jedynie dość ogólną, a miejscami niedopracowaną koncepcję (paradoksalnie nie zaciążyło to na jej wartości, gdyż niedookreśloność otwierała pole do interpretacji i dalszych interpretacji badawczych)²⁰.

Osią Bachtinowskich rozważań stało się podkreślenie komunikacyjnego i kulturowego charakteru gatunku, a przede wszystkim dostrzeżenie, że „wszystkie formy językowe mogą być poddane reżimowi gatunkowości” (Briggs, Bauman 2014: 26). Gatunki literackie stanowiły – zdaniem badacza – jedno z wielu, spośród nieograniczonej właściwie liczby gatunków mowy. Podkreślał, że w różnych obszarach aktywności człowieka istnieją „względnie trwałe pod względem tematycznym, kompozycyjnym i stylistycznym typy wypowiedzi”, kształtowane w związku z różnymi życiowymi funkcjami oraz sytuacjami kontaktu językowego (Bachtin 1986a: 354), nazywane przez niego gatunkami mowy. Ich liczba nie jest stała i niezmienna, lecz ewoluuje, jak cała przestrzeń życia człowieka. Gatunki nie tylko rodzą się i umierają, ale ponadto przekształcają się w zależności od ich indywidualnego użycia. Nie są bowiem matrycami gotowymi do „zastosowania” w adekwatnej sytuacji, ale raczej zbiorem konwencji, otwartym na przekształcenia (przy czym zaznaczyć należy, że podatność gatunków na przeobrażenia jest zróżnicowana; np. gatunki urzędowe podlegają im w mniejszym stopniu aniżeli artystyczne). Badacz akcentował także „naturalność” gatunków, których reguły przyswajamy w życiu społecznym podobnie jak

20 Choć koncepcja gatunków mowy najpełniej rozwinięta została w powstałej w latach pięćdziesiątych pracy *Problemy gatunków mowy*, to jej zręby kształtowały się o wiele wcześniej. Problemem tym Bachtin zajmował się już w pracach z lat dwudziestych XX wieku. W książce *Marksizm i filozofia języka* (choć dzieło podpisane jest nazwiskiem W.N. Wołoszynowa, w rzeczywistości większy wkład w jej powstanie miał M. Bachtin) przedstawiony został „program badań nad «gatunkami wystąpień językowych w życiu i twórczości ideologicznej, wyznaczonymi w wyniku wzajemnych oddziaływań językowych oraz opierający się na nich przegląd form języka, tak jak są one zazwyczaj ujmowane w lingwistyce»” (cyt za: Czajewicz 1986: 554-555, przypis). W pracy tej można znaleźć także opis „gatunków potocznych» językowego porozumiewania się” (Czajewicz 1986: 555, przypis). Fragmenty *Problemy* zostały opublikowane jeszcze za życia autora na łamach czasopisma „Litieraturnaja Uczoba” (w 1978 r.), całość zaś dopiero pośmiertnie (Czajewicz 1986: 554, przypis).

język ojczysty, niejako automatycznie, często nie zdając sobie nawet z tego sprawy. Wiąże się to również z „tekstotwórczym”, czy „gatunkotwórczym” potencjałem człowieka i jego potrzebą nieustannego wyrażania siebie (Bachtin 1986b: 409).

Koncepcja Bachtina stanowiła kontrapunkt dla dominujących w pierwszej połowie stulecia ujęć formalistycznych²¹, sprowadzających badanie tekstów do „identyfikowania relacji między elementami w systemie języka”, bez odnoszenia ich do rzeczywistości i osoby mówiącej (Bachtin 1986b: 424) (takie separujące ujęcie formalne pozostawało także w sprzeczności z rozwijaną przez Bachtina koncepcją „dialogiczności”, podkreślającą intertekstualność różnych wypowiedzi). Przekroczeniem formalistycznego redukcjonizmu miały być badania gatunków mowy uwzględniające różne płaszczyzny wypowiedzi – styl, kompozycję oraz temat (Bachtin 1986a: 348).

Bachtin nie zaproponował, jak już wspominałam, ani precyzyjnej definicji gatunku, ani też klasyfikacji, a jedynie uproszczony (i nawiasem mówiąc, rodzący niemało wątpliwości) podział na gatunki pierwotne i wtórne²². Jego koncepcja stała się jednak niezwykle ważna dla późniejszych badań. Z „charakteru” antropologiczna (ze względu na inkluzywność, niehierarchiczność, powiązanie z kulturą itp.) inspirowała antropologię²³, ale i wiele innych nurtów. W Polsce pozostaje ważnym punktem

21 Te kwestie akcentowała też Skwarczyńska. Jej definicja gatunku ewoluowała, stanowiła połączenie ujęcia strukturalistycznego z funkcjonalnym. W badaniach uczona podkreślała potrzebę traktowania gatunku jako narzędzia komunikacji, a więc, mówiąc w uproszczeniu, uwzględniania sytuacji nadawczo-odbiorczej, a także uwarunkowań historycznych, społecznych i kulturowych (Cudak 2007: 24).

22 Bachtin pisał, że „[z]nakomita większość gatunków literackich ma charakter wtórny, złożony, składa się z różnorako przetransformowanych gatunków pierwotnych (replik, potocznych opowieści, listów, dzienników, protokołów itp.). Owe wtórne gatunki złożonego porozumiewania się w sferze kultury z reguły rozgrywają różne formy pierwotnego obcowania językowego” (Bachtin 1986: 401). Wielu badaczy podkreślało, że Bachtin używał rozróżnienia niekonsekwentnie – albo w ujęciu diachronicznym (wówczas gatunki proste przedstawiane były jako najstarsze i najprostsze formy wypowiedzi, stanowiące podstawę ewolucyjną dla innych gatunków), albo – relacyjnym (jako formy „niekoniecznie najstarsze, ale będące podstawą transformacji) (Wysłouchowa 2005: 101). Krytykowano także na przykład założenie o „prymarności dialogowego potocznego języka i jego form genologicznych” (Wilkoń 2000: 16). Aleksander Wilkoń podkreślał, że również „w obrębie form mówionych występują relacje: pierwotne – wtórne” (Wilkoń 2000: 17).

23 Wpisywało się to w widoczne już w początkach XX wieku tendencje do ujmowania języka i gatunku w kontekście antropologicznym, akcentowania jego związku z kulturą: „Antropolodzy z początków XX

odniesienia na przykład dla rozwijającej się od lat osiemdziesiątych genologii lingwistycznej²⁴.

Dodajmy, że postulat poszerzania obszaru badań genologicznych realizowany jest w praktyce tak naprawdę dopiero w ostatnich dekadach. W Polsce szeroko zakrojone badania nad gatunkami użytkowymi rozwijane są na przykład na gruncie wspomnianej genologii lingwistycznej. Co warte jednak podkreślenia, dyscyplina nie wyłącza z kręgu swoich zainteresowań także innych gatunków, dążąc do integrowania badań genologicznych różnych obszarów.

Podobne pomysły „scalające” formułowane sporadycznie już wcześniej nie spotykały się na ogół z przychylnymi reakcjami genologów. Wynikało to nie tylko z pewnych uprzedzeń literaturoznawców, niechętnych łączeniu genologii tekstów artystycznych z badaniami innych gatunków (przyznawanie wyższej pozycji genologii artystycznej opierało się na przekonaniu o większej „złożoności” gatunków literackich²⁵ w porównaniu z gatunkami potocznymi). Nie sposób za bezzasadne uznać argumenty tych specjalistów, którzy akcentują niebezpieczeństwo związane z badaniem gatunków artystycznych, na przykład na gruncie lingwistyki tekstu czy teorii dyskursu. Takie ujęcie – nastawione na wydobywanie tego, co typowe, charakterystyczne dla danej formy wypowiedzi – prowadzić może bowiem do zatracenia specyficznych walorów form artystycznych (Głowiński 1998: 47).

wieku [...] potraktowali artefakty językowe, jako wynik działania języka w strukturach społecznych i kulturowych. Socjologiczna metoda interakcjonistyczna zapożyczona z etnografii, zwana etnometodologią, bada zależność między wzorcami mówienia a społecznymi rolami lub grupami [...]. Etnometodologów interesuje to, w jaki sposób ludzie dostosowują swoje zachowania językowe do sytuacji w określonych kontaktach” (Grzmił-Tylutki 2011: 33). Dziś prężnie rozwijającym się nurtem jest na przykład genologia antropologiczna (por. np. Ahearn 2013). Problem badania kultur za pośrednictwem charakterystycznych dla nich gatunków mowy podejmowała też np. Anna Wierzbicka (1999).

24 Jej przedstawicielami są między innymi: Antoni Furdal, Stanisław Gajda, Danuta Ostaszewska, Aleksander Wilkoń, Maria Wojtak, Bożena Witosz itd. Por. *Polska genologia lingwistyczna* (2008).

25 Szczególnie strukturalizm podkreślał wyższość gatunków artystycznych, w których realizuje się funkcja artystyczna. Rzecznikiem takiego stanowiska jest na przykład Michał Głowiński, który zauważa, że, [...] gatunków literackich nie można potraktować jako zwykłych gatunków mowy, nie można choćby z tej racji, że bywają one bardziej skomplikowane, że w ich obrębie ważną pozycję zajmuje funkcja estetyczna, że – wreszcie – wyodrębniane niemal od momentu, w którym pojawiła się poetyka, ogrywają wielką rolę w historii literatury” (Głowiński 1998: 46-47).

Pojęcie „gatunku” nie jest już dziś domeną genologii literackiej i jakkolwiek nie zawsze towarzyszy temu duża świadomość, zaanektowane zostało chociażby przez filmoznawstwo, medioznawstwo²⁶, dziennikarstwo itd. Włączenie refleksji genologicznej w orbitę zainteresowań różnych obszarów oraz ogólne zbliżanie nauk w obrębie humanistyki stymuluje tworzenie nowych definicji gatunku, odsłania nowe konteksty badawcze. O ile jeszcze w strukturalizmie obowiązywała właściwie jedna definicja gatunku, „jako historycznie zmiennej struktury” (wiążąca się z głównym kierunkiem strukturalistycznych, dość jednolitych badań, zmiennego w czasie systemu gatunkowego [Cudak 2007: 26]), o tyle obecnie owe definicje można liczyć w dziesiątki²⁷.

W definiowaniu gatunku na przestrzeni dziejów genologii, o czym już poniekąd wspominałam, widać przechodzenie od ujmowania go jako zbioru cech niezmiennych, poprzez uznanie, że stanowi on „kombinację” pewnej liczby cech inwariantnych oraz zmiennych, aż do kategoryzacji opartych na zasadach podobieństwa rodzinnego. Nie bez znaczenia dla ukształtowania szczególnie popularnej w ostatnim czasie teorii prototypów (o czym warto wspomnieć w kontekście problemu wzajemnego inspirowania się poszczególnych nauk) jest odkrycie na gruncie kognitywistyki kategoryzacji naturalnej²⁸.

Omówione dotąd kwestie wskazywały na umocnienie znaczenia gatunku i samej

26 Na temat kontekstów użycia gatunku w literaturoznawstwie, językoznawstwie, filmoznawstwie i medioznawstwie pisze m.in. Loewe 2007.

27 W nowszych definicjach wyraźnie akcentuje się kulturowy kontekst. Gatunek definiowany jest na przykład jako „amalgamat lingwistycznych, społecznych i literackich konwencji, połączonych z reżimami myślenia, wliczając w to instytucjonalne i ideologiczne elementy tych kulturowych formacji” (Leitch, cyt za Sendyka 2009: 155), czy „[...] kulturowo i historycznie ukształtowany oraz ujęty w społeczne konwencje sposób językowego komunikowania się; wzorzec organizacji tekstu” (Gajda 2008: 130).

28 Teoria prototypów, rozwijana między innymi przez Eleonorę Rosch, odwołuje się do tzw. kategorii naturalnych. „Charakteryzują się one: informacją sytuacyjną, brakiem ostro zakreślonych granic, stopniowalnością oraz rozciągliwością. [...] Prototyp to [...] najlepszy egzemplarz powszechnie kojarzony z daną kategorią” (Loewe 2007: 28-29). Kategoria gatunku zgodnie z kategoryzacją prototypową obejmować może formy o różnym stopniu podobieństwa do prototypu. Dodajmy, że teoria ta bliska jest znanej już wcześniej w genologii definicji gatunku jako ciągu politypicznego, w którym „obok jednostek o bardzo bliskim podobieństwie, mogą być jednostki bardzo mało do siebie podobne, a nawet takie, które nie posiadają żadnej cechy wspólnej” (Sawicki 1976: 208).

dyscypliny, która szczytowy moment rozwoju osiągnęła w strukturalizmie. Był to niezwykle ważny moment jej „unaukowienia”, ogólnego rozwoju teorii i praktyki badawczej²⁹, choć naturalnie wziąć trzeba pod uwagę, że drogi rozwojowe różnych metodologii w poszczególnych krajach nie pokrywały się, a siła oddziaływania strukturalizmu nie wszędzie była jednakowa. W Polsce zaznaczała się wyraźnie jeszcze w latach dziewięćdziesiątych, na co nie bez wpływu pozostawał, jak się wydaje, autorytet przedstawicieli tego nurtu, a także pewna izolacja polskiej nauki. Podczas gdy w naszym kraju prymat strukturalizmu nie został jeszcze przełamany, na zachodzie dochodziły już do głosu tendencje przeciwstawne, wieszczące kryzys „mocnej” teorii. Badawczy entuzjazm strukturalistów zderzał się z przekonaniem o kryzysie poznania, teorii, spójności tekstu itd., co miało także poważne konsekwencje dla postrzegania gatunku.

Pochodną myślenia o tekście jako o strukturze amorficznej, intertekstualnej i rozmytej może być bowiem zakwestionowanie istnienia samego gatunku. Kwestię tę, szczególnie wyraźnie przedstawioną na przykład przez Rolanda Barthesa, referuje Kazimierz Bartoszyński:

Po pierwsze, „Tekst jest czytany (pisany) jako ruchoma gra *signifiants*, bez możliwości odniesienia do jednego lub kilku stałych *signifiés*”. Rezultatem tego jest nieustanna „sensoproduktywność” tekstu, która „nie może być zredukowana do aktu komunikacji, przedstawiania czy ekspresji”. Po wtóre: „każdy tekst jest nową tkaniną złożoną ze starych cytatów. W jego obręb przenikają strzępy kodów...”. Cytaty te mówią z jednej strony o płynności syntagmatycznej, z drugiej o niejednorodności paradygmatycznej tekstu, a konsekwencją ich sensu jest, w rozumieniu Barthes'a, „zniesienie podziałów pomiędzy gatunkami i dziedzinami sztuk”. Jedynie bowiem, jak dalej wywodzi Barthes, „wytwór skończony (którego przeznaczenie byłoby zdeterminowane w chwili, w której został nadany)” mógłby mieścić się w podziałach genologicznych (Bartoszyński 2000: 16)

29 W artykule napisanym w latach osiemdziesiątych Skwarczyńska z satysfakcją dostrzegała pozytywne zmiany w genologii, zachodzące zwłaszcza od lat pięćdziesiątych. Dowodem tych zmian było m.in. powstawanie czasopism genologicznych, licznych prac podejmujących ogólne problemy genologii, a także wielu ujęć teoretycznych i historycznych gatunków. Akcentowała ponadto rozwój ośrodków naukowych specjalizujących się w badaniach genologicznych. (por. Skwarczyńska 1985: 54-58).

Podstawy do formułowania wniosków o „śmierci” gatunku, a przynajmniej ograniczenia jego roli, dostarczała w pewnym stopniu obserwacja praktyki literackiej. Działania artystyczne XX wieku odznaczają się wzmożoną aktywnością na polu genologii, polegającą na wychodzeniu poza „tradycyjne” gatunki, powoływaniu do istnienia nowych, „prywatnych” form³⁰ bądź tworzeniu hybryd gatunkowych. To ostatnie, niezwykle popularne w ostatnim czasie „zjawisko” trafnie opisuje na przykład kategoria „gatunków rozmytych”³¹ czy koncepcja sylwiczności³² (Nycz 1996). Sytuację w przestrzeni genologicznej „komplikuje” również obecność wielu gatunków multimedialnych, sytuujących się na pograniczu słowa, sztuk wizualnych (plastyki, filmu), muzyki. Powoływanie do istnienia nowych gatunków, widoczne już w romantyzmie, szczególnego znaczenia nabrało w działalności artystycznej awangardowych kierunków XX wieku:

Przyczyn takiego stanu rzeczy upatruje się w awangardowym hasle autonomii sztuki, w postulatcie nowatorstwa i oryginalności oraz w postawie antytradycjonalistycznej. Interpretację dotyczącą zaniku gatunków w literaturze tworzyła również tendencja neoawangardowa, która z kolei wyrażała się w interioryzacji w obszar literatury gatunków pozaliterackich oraz w konstytuowaniu genologii „prywatnych”, powoływaniu do życia gatunków jednorazowych, tymczasowych, nibygatunków. Ta swoista aktywność genologiczna paradoksalnie potęgowała świadomość tymczasowości form gatunkowych i nieprzydatności

30 Należą do nich na przykład: fractale (Natasza Goerke), pieski przydrożne (Czesław Miłosz), namopaniki (Aleksander Wat) itd.

31 Ilustrując „zmaczenie” gatunków widoczne w różnych obszarach, Clifford Geertz zauważa, że możemy znaleźć na przykład „dociekania filozoficzne podobne do krytyki literackiej, roztrząsania naukowe pod postacią literackich *marceaux*, barokowe fantazje przedstawiane śmiertelnie poważnie jako obserwacje empiryczne [...] przypowieści udające opis etnograficzny” (Geertz 2000: 29).

32 Koncepcja sylwiczności (nawiązująca do staropolskiego gatunku *silva rerum*) posłużyła Ryszardowi Nyczowi do opisanie różnych wypowiedzi artystycznych XX wieku, odznaczających się, mówiąc w uproszczeniu, nieciągłością, niejednorodnością, nie tylko na poziomie strukturalnym, ale i na przykład epistemologicznym i ontologicznym (Nycz 1996: *passim*). W kontekście rozważań o gatunkach „nieciągłych”, hybrydycznych warto wspomnieć także o kolażu. Technika kolażu wykorzystywana była w różnych funkcjach (od końca XIX wieku) przez modernistów, futurystów, dadaistów, konstruktywistów, surrealistów i inne ruchy awangardowe (Karpowicz 2007: 7).

klasyfikacyjnej i systematyzacyjnej oraz rozumienia ich jako form pregenologicznych lub paragatunkowych. Swoiste apogeum w tej materii przyniosła wreszcie literatura postmodernistyczna ostentacyjnie manifestująca swoją literackość (*resp.* gatunkowość), ale prowadząca nieustanną grę z wzorcami gatunkowymi, aż do ich destrukcji. (Cudak 2007: 32-33)

Tendencje te jednak, niezależnie od motywacji, paradoksalnie przyczyniały się często do umocnienia gatunku. Gatunek utrzymał rację bytu jako istotny punkt odniesienia, choćby negatywny i przekraczany. Znajomość gatunku „podstawowego” jest bowiem niezbędna do zaistnienia gry między nadawcą i odbiorcą, rozpoznania tendencji pastiszowej czy parodystycznej, tak ważnej dla postmodernistycznych wypowiedzi.

Na marginesie dodajmy jednak, że gatunek nadal zachowuje duże znaczenie w kulturze popularnej, zwłaszcza w literaturze czy filmie (Jaworski 1999: 15). W tym przypadku „wskazówki” genologiczne ułatwiają nawigację po przestrzeni kultury, stając się sygnaturą określonego rodzaju lektury³³. Przekroczenie gatunkowych schematów mogłoby nawet zakłócić tę komunikację.

Omawiając różne „tendencje antygatunkowe” w dwudziestowiecznej kulturze, wspomnieć należy także o koncepcjach nieco innego porządkowania przestrzeni genologicznej. Gatunek posiada dziś poważną konkurencję w postaci takich pojęć, jak akty mowy, dyskurs, tekst, styl – których zakresy pojęciowe nie zostały zresztą wyraźnie ustalone³⁴ (Warchała 2011: 75). Niekiedy to te inne kategorie są używane

33 Jak podkreśla Anna Gemra: „[...] płaszczyzna oczekiwań odbiorcy w przypadku literatury popularnej jest niesłychanie istotna, ze względu na komercyjny charakter tej literatury. Nadrzędną dyrektywą stają się poszukiwania czytelnika i świadomość tych poszukiwań, którą dysponują czynniki sprawcze procesu twórczego” (Gemra 1998: 54). „W księgarniach i bibliotekach klienci pytają [...] nie o powieść czy opowiadanie, ale o teksty, które realizują określony temat. Poszukują więc np. książek fantastycznych, kryminalnych czy sensacyjnych albo – co zdarza się częściej – pytają od razu o horror, science fiction, political fiction itd. Na równi z samym tematem, a może nawet bardziej, interesuje ich zatem sposób jego realizacji [...]. Dokonując [...] wyboru, czytelnicy opowiadają się za charakterystycznym światem przedstawionym, typami bohaterów, specyficznym językiem i stylem wreszcie [...]” (Gemra 1998: 53-54).

34 Por. przegląd różnych definicji dyskursu np. u Duszak 1998: 14; teorii tekstu – np. u Wilkononia 2002; Szkudlarek-Śmiechowicz 2010. O „relacjach” gatunku i tekstu pisze m.in. Ficek 2013: 42-49; Pietrzak

chętniej niż gatunek.

Nie dlatego gatunki są nam niepotrzebne, że nie możemy sobie poradzić z ich opisem w sposób wyczerpujący i niesprzeczny, ale dlatego, że posiadamy teraz terminy, które nie są obciążone tradycją i nie wymagają systemu klasyfikacji – ani na zasadzie hierarchii, ani na zasadzie kolekcji (sieci) zależności poziomych. A może wbrew temu, co twierdził A. Wilkoń, nie mamy w gruncie rzeczy takich mocnych potrzeb systematyzowania w magmowatym i ciągle niedającym się przewidzieć świecie? A może po prostu nie nadążamy? (Warchała 2011: 79).

„Rozedrganie” części przynajmniej genologicznej przestrzeni, powoływanie do istnienia gatunków „prywatnych” oraz nowych podziałów prowadziło niekiedy do konstatacji o nieprzydatności samej dyscypliny. Równie często daje się jednak słyszeć opinie, że kryzys nie dotyczy genologii, a „jedynie” jej metodologii (co podkreślił na przykład Stanisław Balbus w klasycznym już tekście o „myślącym” nieco tytule *Zagłada gatunków* [2000]) czy sposobu porządkowania gatunków. W związku z tym formułowane są także niekiedy – w miejsce uznawanego za anachroniczny trójpodziału rodzajowego – nowe klasyfikacje (by wspomnieć choćby o dwóch dobrze znanych na polskim gruncie – Seweryny Wysłouchowej czy Edwarda Balcerzana³⁵).

2013: 13; o „rozmyciu” gatunku w związku ze wspomnianymi „konkurencyjnymi” kategoriami – Witosz 2011: 27.

35 Zarówno projekty Wysłouchowej, jak i Balcerzana odpowiadają na wcześniej omówione postulaty poszerzania przestrzeni badań genologicznych, integrujących badania gatunków artystycznych i użytkowych. W artykule *Nowa genologia – rewizje i interpretacje* (2005), co ciekawe, badaczka nie porzuca właściwie klasycznego trójpodziału rodzajowego, dokonuje jednak jego „odświeżenia”, poprzez nawiązanie do pierwotnego rozumienia rodzajów (wywodzącego się z koncepcji J.W. Goethego, rozwijanej później przez E. Staigera). Kategorie rodzajowe pojmowane są tu jako „naturalne wyznaczniki postaw egzystencjalnych”, wspólnych różnym badanym przez Wysłouchową gatunkom – potocznym aktom mowy, wypowiedziom literackim czy „tekstom” heterogenicznym, wielomedialnym. Goethe wyróżnił trzy podstawowe formy naturalne (formy postaw ludzkich): ekspresję (liryka), działanie (dramat) i opowiadanie (epika). W podobnym kierunku zmierza podział Staigera. Badacz dokonał klasyfikacji rodzajowej według charakterystycznych postaw oraz związanych z nimi elementów (takich jak: sposób postrzegania czasu, styl, kompozycja). I tak, istotą liryki jest rozpamiętywanie, epiki – przedstawianie, a dramatu – napięcie. W ten sposób pojmowane rodzaje nie wiążą się określonymi

Jak pokazują prześledzone pobieżnie główne zmiany w genologii, dyscyplina w całym okresie swoich dziejów wstrząsana jest wieloma sprzecznymi tendencjami, rozpostarta między dążeniem do utrzymania znaczenia gatunku a tendencjami podważającymi jego rolę (przy czym te ostatnie działania, jak wyraźnie podkreślałam, nie muszą być wymierzone w samą dyscyplinę, a dotyczyć mogą np. kwestionowania sposobu klasyfikowania gatunków). Zmiany zachodzące w genologii nie są bynajmniej procesem zakończonym, co sprawia, że pozostaje ona w pewnym sensie dyscypliną *in statu nascendi*.

W związku z wielokierunkowością poszukiwań i przemian genologii mało uchwytne jest sam termin „nowa genologia”, którego niekiedy używa się w odniesieniu do różnych projektów rozwoju dyscypliny. Dla niektórych wiąże się on z proponowaniem nowych klasyfikacji czy definicji gatunku, dla innych z kolei oznacza na przykład szersze otwarcie na kontekst kulturowy. Tym ostatnim tendencjom poświęcę nieco uwagi w kolejnym podrozdziale.

1.2 Zwrot kulturowy i „genologia kulturowa”

Jak zauważa Anna Burzyńska, w „zachodnim” literaturoznawstwie lat 70 i 80 pojawiały się wyraźne postulaty zorientowania badań humanistycznych na kulturę (niekiedy konstатовano także dokonanie się zwrotu kulturowego)³⁶. Istotne dla rozprzestrzeniania się zainteresowań kulturowych w tamtym okresie było oddziaływanie istniejącego od 1964 roku, założonego przez Richarda Hoggarta i Stuarta Halla, Centrum

gatunkami, ale mają ogólniejsze i szersze znaczenie. Na przykład „rodzaj liryczny” przejawiać się może zarówno w liryce wyznania, jak i monodramie czy powieści strumienia świadomości (Wysłouchowa 2005: 107-110). Zaproponowana przez Edwarda Balcerzana „multimedialna teoria rodzajów (czyli paradygmatów)” oparta jest nie na klasycznych rodzajach, a na trzech „modelowych gatunkach” – eseju, reportażu i felietonie. Konstitutywne cechy tych gatunków (reporterskość, eseistyczność i felietonowość) można odnajdywać w różnych gatunkach artystycznych i użytkowych, jakkolwiek autor zdawał sobie sprawę, że nie zawsze (nie o to tu zresztą chodziło) stanowią one „czyste” realizacje. Nie dyskredytuje to, zdaniem badacza, zaproponowanej typologii, gdyż, jak dowodzi, w humanistyce niemożliwe jest tworzenie w pełni precyzyjnych podziałów (Balcerzan 2000: 98-101).

36 Przemiany te opisywali między innymi Vincent B. Leitch, Joseph Hillis Miller, Stephen Greenblatt, a także pisma takie jak „Cultural Critique” czy „PMLA” (Burzyńska 2002: 57-83).

Współczesnych Badań Kulturowych (ang. *Centre for Contemporary Cultural Studies*, w skrócie CCCS) (Burzyńska, Markowski 2009: 529). Studia w Birmingham ujmowały kulturę przede wszystkim jako przestrzeń sporu i walki na różnych poziomach (na przykład politycznym, klasowym) (Storey 2003: 10). Ich wyróżnikiem stało się także podejście inkluzywne, traktowanie kultury w sensie szerokim (nieograniczonym jedynie do „kultury wysokiej”), z naciskiem na praktyki i teksty życia codziennego (Storey 2003: 10). Studia kulturowe nie tylko nie miały sprecyzowanego obszaru, ale także ściśle określonych narzędzi badawczych. Obiekty estetyczne, jakkolwiek nie pomijane w tych badaniach, traciły swą uprzywilejowaną pozycję, stając się jednymi z wielu tekstów kultury czy praktyk kulturowych. Często oznaczało to porzucenie np. specyficznych zainteresowań literaturoznawstwa na rzecz wyeksponowania wybranych jedynie wątków mieszczących się w zainteresowaniach nurtu. Uogólniając, powiedzieć można, że „[t]eorie kulturowe problematyzują relację pomiędzy estetyką a rzeczywistością (społeczną i/lub polityczną). Interpretują teksty poprzez przemiany kulturowe, warunki ekonomiczne i walkę światopoglądową. Konieczne elementy analizy to m.in. usytuowanie tekstu w szerokim kontekście kulturowym; przedstawienie okoliczności jego powstania [...]” (Adamczewska 2011: 64).

Badania kulturowe zawładnęły na jakiś czas amerykańskim zwłaszcza literaturoznawstwem do tego stopnia, że – jak podkreśla Burzyńska – „powszechne stało się przekonanie o konieczności zmiany opcji poetyki: z estetycznej na polityczną” (Burzyńska 2002: 71). Uproszczeniem byłoby jednak przyjmować, że istniała jedna obowiązująca „praktyka” podejścia do badania literatury w obrębie różnych teorii kulturowych. Równie silnie zaznaczały się nurty podkreślające autonomiczną wartość literatury, a co za tym idzie potrzebę utrzymania dyscyplinarnych zainteresowań literaturoznawstwa. Akcentowali to na przykład nowi historycyści, którzy nie odrzucali „tradycyjnych” problemów literaturoznawczych, jakkolwiek poświęcali im mniej uwagi³⁷ (Burzyńska 2002: 57).

³⁷ Nowi historycyści (a więc krąg badaczy, głównie amerykańskich, skupionych wokół pisma „Representations”) podkreślali zdeterminowanie tekstów kultury (w tym dzieł artystycznych) przez kontekst i czas ich powstania. Analiza dzieła nie mogła więc pomijać interpretacji zjawisk „leżących poza badanym tekstem” (Kujawińska-Courtney 2006: XXV, LIX). Badacze wyraźnie przeciwstawiali się przede wszystkim praktyce amerykańskiego formalizmu, czyli nowej krytyki, traktującej dzieło ahistorycznie, poza wszelkimi uwarunkowaniami, jako „estetyczne, transcendentne dominium” (Sendyka

Zdaniem Bożeny Tokarz, mimo wszystko „większość badaczy łączy badania kulturowe z różnymi metodami analizy i interpretacji tekstów literackich [...]” (Tokarz 2011: 126). Widoczne jest także przerzucanie mostów między badaniami literatury i kultury. Często to również literaturoznawstwo staje się źródłem narzędzi³⁸. Niemniej wciąż napór teorii kulturowych postrzegany bywa jako niebezpieczeństwo dla literaturoznawstwa. W polskiej refleksji problem zagrożeń, ale i szans po kulturowym zwrocie przedstawił najlepiej Ryszard Nycz, jeden z „ojców” kulturowej teorii literatury³⁹. Kulturowa teoria konstatuje zmiany zaszłe w ostatnich dekadach, ze swoistą

2012: 237), co jednak nie oznaczało ignorowania właściwości samego tekstu.

38 Dowodem przerzucania pomostów między badaniami literatury a kultury, w których to kultura zaciąga niejako dług u literaturoznawstwa, jest choćby określenie „poetyka kulturowa”, używane wymiennie z terminem „nowy historyzm”. Termin ten [„poetyka kulturowa”] wyrastał z założenia, że „kultura daje się omawiać wedle metody poetologicznej, poprzez wskazanie jednostek konstrukcyjnych i identyfikację tropów oraz metod ich łączenia i aplikacji” (Sendyka 2012: 241, przypis 29). Prócz niego wskazać można kilka innych przykładów, w których „poetyka” pojawia się w otoczeniu różnych określeń specyfikujących, wskazujących, że nie mamy do czynienia z „tradycyjną” poetyką zorientowaną na badania samego tekstu, jak np. poetyka doświadczenia, geopoetyka. Poetyka doświadczenia bada różne wytwory sztuki – np. literatury, filmu, fotografii, sztuk plastycznych, architektury – jako odbicie (świadome i podświadome) ludzkiego doświadczenia (pojmowanego w szerokim spektrum ludzkich doznań – intelektualnych, emocjonalnych, zmysłowych itd.), w szczególności zaś percepcji, pracy wyobraźni, sposobów odczuwania czasoprzestrzeni, „przepracowywania” szczególnie trudnych doświadczeń, zależności między indywidualnym a zbiorowym wyrażaniem pewnych doświadczeń itd. „Utworki literackie i nieliterackie poświęcone tej problematyce są w jej ramach analizowane z punktu widzenia psychologii społecznej, wpływu ideologii na człowieka, filozofii kultury [...] (Korwin-Piotrowska 2007: 67). Geopoetyka z kolei prócz kulturoznawstwa i literaturoznawstwa, czerpie inspiracje z antropologii, socjologii, a nawet ekologii. Jej przedmiot stanowi badanie „związków między środowiskiem życia, podziałami geograficznymi i geopolitycznymi oraz stylem życia, sposobem percypowania świata, koncepcją człowieka, zagospodarowaniem przestrzeni, problematyką ekologiczną, a także preferowaną w sztuce wizją przestrzeni, łączenia makro- i mikrokosmosu. W ramach geopoetyki prowadzone są zarówno badania socjologiczne dotyczące współczesnego życia miejskiego, czyli «antropologii miasta», jak i dotyczące mentalności ludzi zamieszkujących pogranicza; zmiennych kategorii centrum/peryferie, stereotypów kulturowych związanych z miejscem i przestrzenią, także symboliki przestrzennej, filozofii podróży, napięciem między etnicznością a współczesnością i turystem. Głównym obiektem badań są opisy przestrzeni, prywatne i zbiorowe portrety miejsc, nakładanie na siebie różnych czasoprzestrzeni, stopień oddziaływania na siebie miejsca i człowieka” (Korwin-Piotrowska 2007: 68).

39 Odpowiedzią na zachodzące zmiany stało się wydanie blisko dekadę temu zbioru *Kulturowa teoria*

mieszanią zaangażowania i dystansu. Nycz akcentuje przede wszystkim wspomniane już obawy przed „dedyscyplinizacją” i roztopieniem w studiach kulturowych, przekształceniem literaturoznawstwa w naukę pomocniczą, przykrawającą swoje zainteresowania do tematów badań kulturowych, z drugiej zaś strony podkreśla możliwości wynikające chociażby z otwarcia się na nowe problemy badawcze. Kulturowa teoria literatury stanowić ma więc rozwiązanie „kompromisowe” – włączenie się w ekspansywny nurt kulturowych (i antropologicznych) badań literatury (pod redakcją Michała Pawła Markowskiego oraz Ryszarda Nycza). Tytułowe pojęcie weszło do repertuaru najpopularniejszych i najważniejszych pojęć rodzimego literaturoznawstwa. Przerzucenie pomostu między literaturą i antropologią mogło się dokonać dzięki dostrzeżeniu „antropologicznego” potencjału literatury z jednej strony i „literackości” antropologii z drugiej (antropologii dostrzegającej „konstruktywny” charakter swych badań, a także korzystającej z narzędzi literatury; znaczące było także zauważenie „narracyjnego pokrewieństwa” różnego rodzaju tekstów (Kosowska 2005: 17). Dodajmy, że antropologiczne poszukiwania w literaturoznawstwie nie rozpoczęły się dopiero w kilku ostatnich dekadach; wcześniej nie próbowano nadawać im jednak bardziej „zorganizowanego” charakteru. Zakres pojęciowy kulturowej teorii literatury w zależności od ujęcia może pokrywać się częściowo z definicją antropologii literatury. Orientacja antropologiczna jednak, poprzez związek z określoną nauką, w zależności od podejścia – antropologią fizyczną bądź kulturową – posiada wyraźniej określony korpus tematyczny. Problemowi orientacji antropologicznej w badaniach poświęconych zostało już wiele prac, począwszy od znanej publikacji *Czym jest antropologia literatury?* Wolfganga Isera (polskie wydanie: 2006). Do grona najważniejszych adwersarzy dyskusji w badaniach rodzimych zaliczyć można: Ewę Kosowską, której książkę *Postać literacka jako tekst kultury. Rekonstrukcja antropologiczna modelu szlachcianki na podstawie „Potopu” Henryka Sienkiewicza* (1990) uznaje się za pierwszą polską publikację „nurtu” (Kosowska jest ponadto autorką bądź redaktorką takich ważnych publikacji, jak *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje* (2003) czy *Antropologia kultury – antropologia literatury*) [2005a]), Ryszarda Nycza (2010), Włodzimierza Boleckiego (2004), Michała Pawła Markowskiego (2007), Małgorzatę Rygielską (2005), Grzegorza Godlewskiego (2004), Edwarda Kasperskiego (2005), Magdalenę Rembowską-Płuciennik (2004), Przemysława Czaplińskiego (2010) Annę Gomółę (2005) i in. Wśród rozważanych kwestii wiele miejsca poświęcono problemom definicyjnym, celom tego nurtu badawczego, jego źródłom, a także możliwościom, jakie otwiera przed literaturą. Choć do dziś nie udało się usunąć definicyjnych niuansów, to jednak znaczenie pojęć takich jak „antropologia literatury” i „antropologia literacka” wydaje się bardziej ustabilizowane niż w początkowej fazie badań. W pierwszych wypowiedziach dawała się zauważyć duża dowolność w operowaniu przeszczepionymi z badań zachodnich pojęciami „antropologii literatury” czy „antropologii literackiej”, traktowanymi zwykle synonimicznie (Rygielska 2005: 22-23). Ewa Kosowska – jedna z pionerek nurtu – posługiwała się wyłącznie pojęciem „antropologii literatury”. Tę ostatnią definiowała jako dyscyplinę zorientowaną na badanie literatury jako źródła wiedzy o kulturze. Literatura traktowana

humanistyki, przy jednoczesnym ochronieniu swoich zainteresowań i specyfiki. Takie ujęcie pozwala na pozostawienie literatury w centrum, nie zamykając się jednocześnie na narzędzia i tematy obecne w „repozytorium” metodologicznym i tematycznym humanistyki. Co więcej, literaturoznawstwo buduje swą pozycję, wykorzystując własne narzędzia i kategorie do badania także innych dyskursów. Kulturową teorię odróżniać ma zaś przede wszystkim to, że proponuje refleksję uogólniającą (teoretyczną), nie koncentruje się jedynie na praktyce interpretacyjnej (Nycz 2006: 31-36; Nycz 2012: 13-20).

Teorie kulturowe ewoluowały w różnych kierunkach, wychodząc poza obszar pierwotnych zainteresowań. Dziś stanowią konglomerat różnorodnych tematów i narzędzi badawczych. Ich wspólną cechą jest „kulturowe zorientowanie”, nie stanowią zaś w żaden sposób zadekretowanej metody (przez co też rozmywa się granica między tym co „kulturowe” i „niekulturowe”). Termin staje się bardziej precyzyjny, kiedy wiążemy go ze studiami kulturowymi pojmowanymi w wąskim sensie (których znakiem rozpoznawczym jest choćby określona tematyka zdeterminowania kultury przez politykę, ekonomię, płeć/rodzaj i rasę) niż z „wszechogarniającą” orientacją kulturową, jest w myśl tego ujęcia jako materiał służący rekonstruowaniu świata społeczno-kulturowego (Kosowska 2003: 20). W późniejszej refleksji, większość badaczy – inaczej niż Kosowska – wprowadza rozróżnienie na antropologię literatury i antropologię literacką. Mówiąc w ogromnym skrócie, antropologia literacka rozumiana jest jako ogół antropologicznej wiedzy możliwej do „wyczytania” z dzieła (pokrywa się to z rozumieniem zaproponowanym przez Kosowską), antropologia literatury zaś to „dyscyplina” badająca nie tyle sam konkretny literacki przekaz, ile literaturę jako pewną praktykę kulturową (usytuowaną na przykład obok innych dyskursów), posiadającą swoje artefakty, media itd. (por. np. Godlewski 2004: 227). Inne nieco rozumienie interesującego nas pojęcia przedstawia na przykład Magdalena Rembowska-Pluciennik. Autorka używa terminu „antropologia literacka” w „wąskim znaczeniu implikowanej przez dzieło literackie sumy wyobrażeń na temat człowieka, jego podmiotowego doświadczenia świata, sytuacji egzystencjalnej, duchowo-cielesnej natury i relacji ze światem. Tak rozumiana antropologia literacka nie jest zbiorem poglądów autora, lecz implikacją poetyki utworu, to znaczy historycznie zmiennych konwencji literackich służących reprezentacji ludzkiego doświadczenia”. Przedmiotem jej zainteresowania staje się – jak wyjaśnia dalej – „[...] za pomocą jakich środków formalnych proza współczesna może tematyzować fenomen człowieka jako podmiotu przeżywającego samego siebie, poznającego samego siebie” (Rembowska-Pluciennik 2004: 9). Dodajmy, że takie podejście, jakkolwiek również skupia się na wiedzy antropologicznej, jaką wydobyć można z dzieła, to nacisk kładzie przede wszystkim na badanie literackich narzędzi służących konstruowaniu tejże wiedzy.

rozumianą na rozmaite sposoby – jako osadzenie tekstu w kulturze, badania określonych praktyk kultury utrwalonych w tekstach, korzystanie z szerokiego instrumentarium dostępnych w kulturze teorii itd.; czy po prostu, w przypadku badań literaturoznawczych, jako zasygnalizowanie wyjścia poza immanentną jedynie analizę tekstu.

Jakkolwiek zwrot ku kulturze w ostatnim okresie jest bardzo wyraźny, to nie sposób jednocześnie nie dostrzec, że nadawanie badaniom etykiety „kulturowości” stanowi również wyraz badawczej mody (a po części wynika być może z naszej skłonności do ujmowania kultury w kategoriach radykalnych zwrotów, nie zaś ewolucji).

Dla Nycza na przykład kulturowa teoria oznacza ponowne zanurzenie teorii w kulturze. Badacz jednocześnie mocno podkreśla opozycję orientacji kulturowej i strukturalistyczno-formalistycznej (Nycz 2012: 20). Już zresztą samo określenie „kulturowa teoria” – dodajmy na marginesie – wyraźnie odcina się od teorii bezprzymiotnikowej. Jakkolwiek zdajemy sobie sprawę z pewnej umowności tego pojęcia, to jednak nie da się nie dostrzec, że implikuje ono mylne przekonanie o odseparowaniu wcześniejszych badań od kultury. Trudno zgodzić się z podobnym podejściem, gdyż badania literatury nigdy nie były w pełni oddzielone od kultury, zawsze w jakimś stopniu wychodziły poza literaturoznawcze opłotki (odwołując się np. do historii, psychologii czy socjologii itp.)⁴⁰. Bliższe jest mi stanowisko Bożeny Tokarz, która podkreśla, że kulturowa teoria literatury nie stanowi nowego paradygmatu w badaniach, a jedynie nieco inaczej rozkłada akcenty. O ile bowiem wcześniej droga badawcza wiodła od cech immanentnych utworu do kontekstu, o tyle teraz punkt ciężkości przeniesiony zostaje na kulturowe „zaplecze”: „Badacz odnosi się do językowej wypowiedzi literackiej ze strony tego, co zewnętrzne, w czym literatura w danym czasie i przestrzeni uczestniczy [...], a nie – jak wcześniej – od sposobu kształtowania języka, od poetyki do kontekstów” (Tokarz 2011: 126).

Podobne trudności uwidaczniają się w obszarze genologii. Jak pokazał przegląd w podrozdziale pierwszym, w ciągu całych właściwie dziejów genologii potrzeba osadzania badań gatunku w kulturze była wyraźnie dostrzegana. Już strukturalizm, że zaznaczą to raz jeszcze, akcentował otwarcie na kulturę. Jak zauważa Dariusz Kulesza:

40 Przypomnijmy, że już Stefania Skwarczyńska, opisując kierunki w badaniach literackich, dzieli je na poetocentryczne (endocentryczne) i kulturowe (ergocentryczne) (Skwarczyńska 1984: 134, 209).

„[...] tradycyjna, strukturalistyczna genologia, przy całej swej konstruktywności, też uwzględniała historyczną zmienność i związek rodzajów literackich z używającym ich człowiekiem” (Kulesza 2013: 51) (szczególnie, że strukturalizm kładł nacisk przede wszystkim na badanie ewolucji gatunku w różnych momentach historycznych)⁴¹. W ostatnich latach propozycja kulturowego badania gatunków szczególnie mocno wybrzmiewa u genologów lingwistycznych. Problem kulturowego zwrotu genologii (rozumiany w tym przypadku przede wszystkim jako uwzględnienie kulturowego kontekstu w badaniach) jest więc poruszany, jakkolwiek nie przedstawia się genologii kulturowej jako nowej orientacji, nie nadaje się jej etykiet.

W zachodnich badaniach gatunku wyraźnie wyodrębnia się nurt podejmujący tematy bliskie studiom kulturowym. Roma Sendyka dokonawszy przeglądu obecnych kierunków badań genologicznych, zauważa, że

Przedmiotem namysłu staje się rola gatunku w perspektywie cywilizacyjnej; jego udział w tworzeniu się zjawisk społecznych, proces jego konwencjonalizacji, rola instytucji w promocji i powstaniu, rozwoju i definiowaniu danego gatunku, gruntowaniu jego kanonu; zależność gatunków od zjawisk kulturowych, rola gatunku [...] w procesie umacniania dominujących konwencji społecznych, ale też funkcja gatunku w aspekcie społeczno-historycznym [...]. (Sendyka 2006a: 274-275)

Badania te, jak podkreśla badaczka, interesują się często na przykład gatunkami grup wykluczonych bądź gatunkami popularnymi itd. W takim ujęciu gatunek staje się synonimem określonego rodzaju literatury – na przykład popularnej czy „kobiecej”,

⁴¹ Już Skwarczyńska akcentowała znaczenie osadzenia gatunku w kulturze, a jej podejście stanowiło połączenie strukturalizmu z funkcjonalizmem. Nie do końca zgodzić się można ze Stanisławem Gajdą, który próbuje bardzo wyraźnie oddzielić nurty „kulturowe” od „niekulturowych”. Słuszniejsze wydaje się, jak już podkreślałam, ukazywanie genologii w ujęciu ewolucyjnym, jakkolwiek z drugiej strony, nie sposób kwestionować słuszności wskazanych przez badacza dominujących nurtów w – jak to nazywa – „okresie naukowym genologii”. Wyróżnia nurt:

- 1) pozytywistyczny, w którym gatunki traktuje się jako konkretne zjawiska procesu literackiego;
- 2) strukturalistyczny (od lat dwudziestych XX w.) akcentujący systemowe powiązania elementów tekstu;
- 3) komunikacyjny – preferujący badania empiryczno-historyczne uwzględniające kontekst kulturowy, krytycznie zaś ocenia się wąski empiryzm i podejście taksonomiczne, sprowadzające się do konstruowania pojęć genologicznych jako pojęć klasyfikujących. (Gajda 2008: 132)

jakkolwiek byśmy tego nie nazywali genologia sprowadzona zostaje do badania tekstów, porzucając właściwie swe „tradycyjne” zainteresowania, pojmowane jako opis cech gatunku. Akcent przeniesiony zostaje na wyeksponowanie określonych problemów, np. obrazu kobiet czy grup wykluczonych, wybranych praktyk kulturowych. Takie podejście w Polsce nie cieszy się dużym zainteresowaniem. Propozycję rozwijania badań genologicznych w kierunku bliskim zarysowanym wyżej ujęciom zachodnim (co stanowi jeden z nielicznych przykładów na naszym gruncie) przedstawiła Dorota Korwin-Piotrowska:

Rozwinięciem nowoczesnych genologicznych rozważań powinny być pytania o kulturowe zaplecze, które sprawiło, że takie a nie inne gatunki powstały lub były szczególnie intensywnie uprawiane w danym okresie. Warto [...] zastanowić się na przykład, jaki jest związek nie tylko rycerskiego eposu, ale i francuskiego *ronda* z kulturą średniowiecza; dlaczego przez kilka wieków sonet był formą [...] tak chętnie uprawianą niegdyś przez mężczyzn-poetów, kto i dlaczego zajmuje się nim dziś; jak zmienia się zależność między rozwojem człowieka a sposobem myślenia człowieka o rzeczywistości i szansach jej poznania [...]”. (Korwin-Piotrowska 2007: 86)

W powyższym opisie postuluje się badanie funkcjonowania gatunku w kulturze, przedstawianie jego społecznego tła, związku z grupami uprzywilejowanymi, znaczenia itd. Gatunek jest w tym ujęciu głównie kulturowym artefaktem kodującym wiedzę o kulturze w nie mniejszym stopniu niż inne elementy kulturowej rzeczywistości.

Dodajmy jeszcze, że znamioną cechą zachodnich badań gatunków jest często także odchodzenie od ujęć całościowych na rzecz pewnej impresyjności czy aspektowości. Wpisuje się to zresztą w ogólną tendencję badań ostatnich lat, które, zgodnie z obserwacją Clifforda Geertza, chętniej poszukują dalekich niekiedy zestawień „chryzantemy i miecza”, przedkładając interesujący sposób ujęcia nad całościową analizę (Geertz 2000: 29). Również dla Grzegorza Grochowskiego stanowi to wyraźny w ostatnim czasie styl uprawiania humanistyki, „w którym kult kompetencji zaczął z wolna ustępować kultowi ludyczności i inwencyjności” (Grochowski 2014: 12). Znamionym sygnałem tego odcięcia się od dawnych ujęć „domykających” (preferowanych w strukturalizmie) może być na przykład deklaracja Romy Sendyki

pomieszczona w książce *Nowoczesny esej*:

Efektom [...] prowadzonych prac jest [...] zwłaszcza świadomość tymczasowości i niefinalności wszelkich definicyjnych uroszczeń wobec owego zjawiska. Zapisane powyżej własności, uwagi, spostrzeżenia, a być może i złudzenia będące moim osobistym katalogiem cech tego gatunku, mają więc o tyle znaczenie, o ile są elementem komplementarnym, o ile biorą udział w polifonicznej rozmowie na temat eseju. Z pewnością ani jej nie podsumowują, ani nie wyczerpują treści formowanych w jej trakcie hipotez. (Sendyka 2006b: 308).

1. 3 Słownik *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej (glosa)*

Uwagi przedstawione w niniejszym podrozdziale traktuję jako swego rodzaju uzupełnienie wcześniejszych rozważań. Nowy słownik genologiczny *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej* (2014) może stanowić ciekawą ilustrację realizacji omawianych koncepcji przemian genologii – postulatów przeformułowania badań genologicznych poprzez zaproponowanie nowej definicji gatunku, zintegrowanie gatunków pochodzących z różnych obszarów, otwieranie się genologii na badanie związków gatunku z kulturą itd.

Horyzont badawczych odniesień zbioru wyznaczają Bachtinowska teoria gatunków mowy oraz antropologia słowa. Tom stanowi kolejną pozycję w antropologicznej serii opracowanej w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego (w której ukazały się między innymi: *Antropologia kultury*, *Antropologia widowisk*, *Antropologia ciała*, *Antropologia kultury wizualnej*). Warto postrzegać go zwłaszcza w ramach serii poświęconej słowu⁴². Koncepcja gatunków twórczości słownej, stanowiąca w omawianym zbiorze narzędzie porządkowania genologicznego uniwersum, rozwinięta została w tomie *Antropologia twórczości słownej* (2012). Grunt dla jej powstania stanowiły z kolei takie pozycje, jak *Antropologia słowa* (2004) czy *Wyobraźnia antropologiczna* (2006).

⁴² Określenia „seria” używam w tym miejscu umownie w odniesieniu do grupy książek o wspólnej tematyce, wyraźnie wyodrębniającej się spośród innych pozycji. Podobny podział nie został wprowadzony przez wydawcę.

We wprowadzeniu do *Antropologii słowa* Grzegorz Godlewski zaznacza, że nie jest to jakaś nowa dyscyplina (czy subdyscyplina antropologii), skoncentrowana na analizowaniu wybranego aspektu kultury. „Siłą antropologii – dodaje – zawsze było to, że do przedmiotu swoich badań podchodziła z hipotezą całości, że w kropli wody [...] potrafiła dostrzec «cały świat»” (Godlewski 2004: 8). Wychodząc od szczegółowych badań słowa, dyscyplina pragnie formułować diagnozy dotyczące całej kultury, traktując praktyki werbalne jako odbicie określonego sposobu postrzegania świata, mentalności i zwyczajów danej wspólnoty itd. Antropologia nie bada słowa wyrwanego z kontekstu, oddzielonego od wypowiadającego je podmiotu, „słowa w ogóle”, ale słowo jako specyficznie ludzki wytwór, nie dający się zamknąć w skończonym repertuarze funkcji, przenikający wszystkie systemy kultury (Godlewski 2004: 9).

W tej znoszącej hierarchie perspektywie, znaczenie zyskują nawet pozornie błahe przejawy werbalnej aktywności; „gawędzenia i wyrzekania, bazgraniny i kaligrafie, redukcje i reakcje, linki i emotikony kryją matryce naszego bycia i współbycia w słowie, doświadczenia czasu i przestrzeni, procedur myślenia i działania [...]” (Godlewski 2004: 14). Słowo stanowi „swoiście ludzką praktyk[ę], praktyk[ę] konstytuującą człowieka” (Godlewski 2004: 9) podstawowe „medium kultury”, bez którego nie sposób wyobrazić sobie naszego bycia w świecie (jakkolwiek jego status zmienia się w różnych okresach i kręgach kulturowych).

Współczesna logosfera kształtująca się pod wpływem nowych mediów (z całą jej różnorodnością, szybkim przyrostem nowych gatunków, zwłaszcza internetowych, nowymi praktykami komunikacyjnymi oraz zmieniającymi się sposobami percepcji) stanowi nie lada wyzwanie dla różnych nauk. Trudność uchwycenia dynamicznych zmian zachodzących w przestrzeni słowa zaakcentowana została we wstępie do słownika *Od aforyzmu do zinu*.

Jest to [...] środowisko utkane z rozlicznych sfer działania językowego, wielomedialne, zmienne, w którym nieustannie pojawiają się nowe formy: osobiste strony internetowe błyskawicznie ustępują miejsca profilom na portalach społecznościowych, slamy konkurują z tomikami wierszy, ale i bitwami *freestyle'owymi*, nowe media powołują do istnienia *tweety* i powieści hipertekstowe, przepisy kulinarne zyskują status literacki [...].

(Karpowicz 2014: 7)

Zbadanie wszystkich gatunków, co oczywiste, trudno sobie wyobrazić. W niniejszym zbiorze ograniczono się do gatunków twórczości słownej, rozumianych – co stanowi łatwe do zidentyfikowania odwołanie do Bachtinowskich gatunków mowy – jako „utrwalone, skodyfikowane w językowej formie zachowania, działania, praktyki językowe i sposoby komunikowania się” (Karpowicz 2014: 13). Kategoria „twórczości” pozwala na dodatkowe zawężenie obszaru badań. Dodajmy, że pojęcia tego nie należy traktować jako synonimu „artystyczności”, związanej tylko z określonym porządkiem kultury, np. literaturą. Szerzej pojmowana „twórczość” może zostać odniesiona również do tych tekstów kultury, które, choć nie są „nastawione” na realizację funkcji estetycznej, odznaczają się pewną kreatywnością w zakresie języka, kompozycji itd.⁴³. Z drugiej strony jednak „twórczości” „nie należy utożsamiać z szeroką pojmowaną kategorią wszystkiego, co w języku twórcze, czy też z psychologicznie ujmowaną kreatywnością podmiotu mówiącego” (Karpowicz 2014: 11).

„Gatunki twórczości słownej” stanowią ściśle rzecz biorąc zmodyfikowany wariant wtórnych czy złożonych gatunków mowy znanych z klasyfikacji Bachtina. Odejście od pierwotnej definicji, jak zaznaczyłam, widoczne jest w zawężeniu repertuaru zjawisk do form „twórczych”, oraz skomplikowaniu podziału autora *Problemu gatunków mowy*, według którego gatunki ustne uznawane były na ogół za gatunki pierwotne, pisane zaś za wtórne. Każde medium, jak zauważa Karpowicz, posiada właściwe sobie gatunki proste i złożone. Dla przykładu, toast należący do kultury oralnej, trudno uznać za gatunek prosty. Pełni on złożone kulturowe funkcje (do których należy np. funkcja więziotwórcza, regulacyjna), występuje w wielu wariantach (toasty sformalizowane i niesformalizowane; różne rodzaje toastów okolicznościowych), a także posiada walory formalno-językowe (walory „twórcze”), sytuujące go na wyższym zdecydowanie poziomie niż „zwykła” wypowiedź (Rakoczy 2014: 494-501).

Koncepcja gatunków twórczości słownej pozwoliła na dokonanie klasyfikacji

43 „Prawdą jest, że «Nawet w najswobodniejszej, niewymuszonej rozmowie wcielamy naszą myśl w określony kształt gatunkowy, niekiedy szablonowy i schematyczny, czasem zaś bardziej giętki, plastyczny i twórczy [...]», jednak tego rodzaju twórcze posługiwanie się gatunkami mowy nie ma charakteru regularności kulturowej czy społecznej w tym sensie, że należy do porządku indywidualnych, jednostkowych intencji, a wychwytywanie wszelkiego rodzaju doraźnych zachowań językowych i użyć gatunku nie jest celem tego tomu” (Karpowicz 2014: 11).

gatunków bez odwoływania się do „klasycznego kryterium formalnego” (Karpowicz 2014: 13), a także na przekroczenie dawnych podziałów. W orbicie zainteresowania autorów tomu – co stanowi *novum* na tle dotychczasowych pozycji genologicznych – obok siebie znalazły się gatunki wywodzące się z kultury oralnej, rękopiśmiennej, druku, hipertekstowej itd. np. powieść, *freestyle*, traktat filozoficzny, koncert estradowy, RPG, opera, plotka, *talk show*, portal społecznościowy⁴⁴; zarówno „stare”, dobrze zdomowione w genologicznych klasyfikacjach, jak i nowe, na przykład formy internetowe; gatunki artystyczne i użytkowe, występujące w codziennej komunikacji.

Słowu, jakkolwiek stanowi ono wspólny mianownik, nieusuwalny⁴⁵ element wszystkich zebranych tu tekstów kultury, nie przyznano funkcji centralnej. Ważnym celem przyświecającym redaktorom tomu (akcentowanym już w *Antropologii twórczości słownej*) jest opisywanie słowa bez deprecjonowania innych „składników” gatunku; wyjście z pułapki logo- oraz literaturocentryzmu. Bardzo często literatura traktowana była i jest jako punkt odniesienia dla innych tekstów kultury. Łatwo wytłumaczyć to długą tradycją badawczą literaturoznawstwa, nie można jednak nie dostrzegać wynikających z tego faktu niebezpieczeństw. Jak podkreśla Agnieszka Karpowicz, narzucanie literaturoznawczej siatki na różne teksty kultury prowadzi do znacznych uproszczeń, a przede wszystkim zatracenia specyfiki badanych zjawisk, wtłaczanych w schematy przeniesione z innego porządku (Karpowicz 2014: 20). Logocentryzm uwidacznia się także w podejściu do tekstów „multimedialnych” (a więc wielotworzywowych), które często sprowadzone zostają do jednej tylko płaszczyzny, słownej. W świetle przyjętego założenia piosenki na przykład nie należy widzieć jedynie w wymiarze werbalnym, jako sekwencji słów, ale w ujęciu holistycznym, łącznie z innymi elementami, które składają się na tworzony *performance* (dlatego też w słowniku nie ma hasła „piosenka”, ale „koncert estradowy”) (Karpowicz 2014: 21).
Antropologia twórczości słownej:

44 W tradycyjnych ujęciach nie mieści się także zaliczenie w poczet gatunków na przykład portalu społecznościowego czy gazety.

45 Za gatunek twórczości słownej autorka uznaje taką formę werbalną, w której słowo jest nieusuwalne. Zgodnie z przyjętą definicją „gatunkiem twórczości słownej nie będzie na przykład film, który istnieje i może istnieć bez udziału słowa, ale już sam scenariusz filmowy, czy telenowela przejdą tę próbę gatunkowości, ponieważ słowo stanowi ich rację bytu” (Karpowicz 2014: 8).

proponuje ruch kontekstualizujący, pokazujący, że to, co bywa uznawane za literaturę, pierwotnie nią nie było lub nie jest (dziennik, epos, poezja średniowieczna). Nie chodzi tu jednak o znoszenie specyfiki zjawisk twórczych i artystycznych, rozmycie ich w dyskursywnym, jednolitym, tekstowym świecie, lecz o przywrócenie w opisie niektórych gatunków ich własnej specyfiki, ukazanie ich jako pełnoprawnych zjawisk, które nie muszą „dośćignąć” literatury lub mieć cech zaświadczających o „literackości” czy „artystyczności”, ponieważ te ostatnie kategorie odpowiadają tylko jednemu modelowi twórczości słownej, w którym – spośród wielu innych gatunków to literatura jako typograficzna sztuka słowa (*verbal art*) zyskała pozycję centralną. (Karpowicz 2012: 25)

Pierwotny porządek medialny danego gatunku, w związku z remediacją – przejściem jednego medium do innego – często bywa niedostrzegany, zwłaszcza, że remediacja stanowi typową praktykę kultury. Wykorzystujemy możliwości pojawiających się w toku dziejów technologii do utrwalania i upowszechniania różnych zjawisk. Komunikaty przekazywane początkowo w formie ustnej z czasem utrwalane są dzięki medium pisma; rękopisy powielane są w formie drukowanej; dziś z kolei drukowane teksty umieszcza się w internecie bądź transponuje na formę dźwiękową (np. możliwe jest wydanie powieści w formie audiobooka) itd.⁴⁶ (Karpowicz 2014: 18).

Każde medium ma swoją specyfikę, co oznacza, że przeniesienie do innego porządku medialnego pociąga za sobą nieuchronne zmiany w funkcjonowaniu gatunku, choć nie musi zagrażać jego trwałości. Podkreślmy, że medium stanowi tylko jeden z koniecznych do uwzględnienia w proponowanym antropologicznym ujęciu, aspektów, obok nośnika materialnego⁴⁷, kontekstu historyczno-kulturowego i przestrzennego,

46 Znaczenie nowych mediów i nowych nowych mediów dla rozpowszechniania literatury akcentowała między innymi Maryla Hopfinger. Badaczka podkreśliła, że dzięki możliwości utrwalania słowa dźwiękowo bądź cyfrowo literatura uzyskała nowe obszary funkcjonowania. Kształtującego się w XX wieku „audiowizualnego typu kultury” nie postrzega jako konkurencji dla słowa. „Kultura współczesna integruje w syndrom audiowizualny – jak podkreśla Hopfinger – informacje werbalne i niewerbalne, wizualne i audialne, słowne i obrazowe” (Hopfinger 2010: 53-54, 97).

47 Nie w każdym oczywiście przypadku możliwe jest wskazanie owego materialnego nośnika, dlatego wśród „najważniejszych sposobów istnienia gatunków, wynikających z ich niezbywalnie medialnego charakteru” obok rękopisu, tekstu i hipertekstu (stanowiących różne manifestacje medium pisma) autorka wyróżnia na przykład *performance* (w którym realizują się takie gatunki, jak *freestyle* czy kołysanka) Por. ibidem, s. 21. Autorka nie definiuje wprost słowa „medium”, choć z jej rozważań daje się „wyabstrahować” definicję. Otóż „medium” nie rozumie ona w szerokim sensie, jako synonimu

funkcji danej wypowiedzi oraz warstwy formalno-językowej (Karpowicz 2014: 13). Badanie gatunku wymaga przy tym elastyczności podejścia, różnego rozkładania akcentów w związku z niejednakowym znaczeniem wymienionych elementów w każdej z analizowanych form (por. Karpowicz 2014: 13, 18, 19).

Pozorna oczywistość powyższych uwag przesłaniać może fakt, że podobne podejście w badaniach gatunków należy do rzadkości. Genologia zwykle skupiała się na opisywaniu cech dystynktywnych gatunku. Antropologicznie zorientowane badania nie porzucają dawnych zainteresowań genologii, a jedynie poszerzają spektrum poruszanych przez nią tematów. Słownik *Od aforyzmu do zinu* nie ignoruje dotychczasowej wiedzy na temat różnych gatunków, a jedynie wyznacza nieco szerszą perspektywę dla formułowania nowych pytań badawczych⁴⁸. Nie znaczy to oczywiście – dodajmy – by zwykle w hasłach słownikowych (mimo, nie wyrażonej „programowej” potrzeby badania tła kulturowego), ograniczano się jedynie do warstwy formalno-językowej; zapewne jednak kwestiom tym nie poświęca się aż tyle miejsca jak w prezentowanym tu słowniku.

„Charakterystyka wewnętrztekstowa czy formalno-językowa – jak podkreśla Karpowicz – okazuje się istotna wtedy, gdy służy innym elementom opisu, czyli na przykład ma związek z funkcją gatunku, bo przecież formę, treść i funkcję – zgodnie z rozpoznaniem Bachtina – należy traktować jako integralną całość a nie trzy odrębne poziomy opisu autonomiczne wobec siebie” (Karpowicz 2014: 13). Gatunek jawi się w tym ujęciu jako wiązka cech wewnętrznych i zewnętrznych (kulturowych, społecznych). Staje się kategorią operacyjną, umożliwiającą porządkowanie przestrzeni słowa, ale i probierzem przemian kulturowych. Zaznaczmy jeszcze, że powiązanie gatunku z tłem nie opiera się na założeniu o jednostronnym oddziaływaniu czy determinowaniu charakteru formy przez wspomniane wcześniej elementy, lecz na

„wszelkich technologii utrwalania i przekazywania informacji w czasie i przestrzeni”, odróżniając je od nośnika i sposobu realizacji. (Goban-Klas 2014 online: b.s.),

48Na przykładzie wybranego hasła zilustrujemy, jakie informacje mogą pojawiać się w definicji gatunku w niniejszym słowniku. Z hasła „karta okazjonalna” dowiadujemy się na przykład o okolicznościach narodzin gatunku, przyczynach początkowej niechęci do stosowania tej naruszającej prywatność formy wypowiedzi, jej silnym związku z kulturą mieszczańską oraz procesami modernizacyjnymi. Poznajemy historię przemian gatunku oraz jego najważniejsze odmiany, z kartką multimedialną włącznie (Karpowicz 2014b: 182-193).

wzajemnej zależności. Gatunek kształtowany jest przez rzeczywistość i sam również na nią wpływa.

Słownik nie ma ambicji ogarnięcia całości piśmiennictwa, ani nawet określonego jego wycinka (np. gatunków literackich czy nowomiedialnych), stanowi natomiast wybór najważniejszych, zdaniem badaczy, gatunków współczesnej polskiej kultury (jeśli pojawiają się dawne gatunki, takie, jak na przykład epos, to w związku z tym, że są płaszczyzną odniesienia dla form nowszych, jak np. *fantasy*). Słownik prezentuje szeroką perspektywę, dokonując jednocześnie wyboru najważniejszych, zdaniem badaczy, gatunków. Jest to ujęcie w jakimś stopniu porządkujące, choć na pewno bez pretensji do ogarnięcia określonej całości. Taka „domykająca” postawa pozostawałaby zresztą w sprzeczności z perspektywą antropologiczną.

Na marginesie zauważmy, że niektóre gatunki wydają się szczególnie predestynowane do ukazywania ich w ujęciu kulturowym (np. powieść). Również manifest literacki stanowić może ciekawy przykład powiązania różnych płaszczyzn gatunku oraz ich wzajemnych uwarunkowań. W tym przypadku szczególnie widoczna jest bowiem, o czym napiszę w dalszych rozważaniach, zależność kulturowego kontekstu rozwoju gatunku (przemian społeczno-kulturowych), celu, oraz warstwy formalno-językowej itd.

ROZDZIAŁ II

MANIFEST LITERACKI W TRADYCYJI BADAWCZEJ

2.1 Problemy definicyjne manifestu

W dotychczasowej refleksji niewiele miejsca poświęcono porównawczemu przedstawieniu definicji manifestu literackiego. Nie dostrzegano bądź nie traktowano z należytą uwagą rozbieżności w definicjach manifestów literackich, nie wspominając o próbach dociekania ich przyczyn. Na uwagę zasługują zwłaszcza takie kwestie, jak określenie momentu (oraz kulturowego kontekstu) pojawienia się manifestu literackiego, porównanie manifestów i poetyk sformułowanych, a także innych przedromantycznych wypowiedzi programowych itp. Ponieważ manifest artystyczny w jednej ze swych odmian stanowił naśladowanie o wiele od niego wcześniejszego gatunku – manifestu, zasadne wydaje się, by na wstępie przyjrzeć się również tej formie. Dodajmy zresztą, że w związku z dostrzeżeniem wspomnianej paraleli, w badaniach manifestów artystycznych odwoływano się często do rozpoznań dotyczących manifestu.

Rekonstruowanie dziejów różnych gatunków, szczególnie zaś „nieartystycznych” – które przez wieki nie stanowiły przedmiotu naukowej refleksji, a więc nie były też kodyfikowane czy opisywane – nastrocza niekiedy sporych trudności. Za egzemplarze danego gatunku nie można uznawać wyłącznie tych zjawisk, które posiadają wyraźną kwalifikację genologiczną (zwłaszcza, że wspomniana informacja nie jest przecież obligatoryjna). Należy pamiętać, że niektóre formy funkcjonowały w społecznym obiegu jako rozpoznawalne konwencje (nie chodzi tu zresztą tylko o świadomość genologiczną, ale bardziej nawet umiejętność posługiwania się nimi we właściwych kontekstach) na długo przedtem zanim wykryła się nazwa⁴⁹. Dzieje danego gatunku może także zaciemniać obecność synonimicznych nazw, bądź przeciwnie –

⁴⁹ Pośród wielu przykładów wskazać można: centon, elegię, emblemat, misterium itd.

używanie jednej „etykiety” genologicznej w odniesieniu do form odznaczających się niekiedy niewielkim podobieństwem (por. Wojtak 2005: 136). Rozważania o manifeście rozpoczynam od tych ogólnych, zapewne dość oczywistych, uwag genologicznych, które rzucają jednak światło na problemy z określeniem początków gatunku oraz wskazaniem form zaliczanych do manifestów.

Istotną wskazówką pozwalającą na choćby orientacyjne określenie momentu narodzin manifestu jest znajomość pierwotnego kontekstu jego użycia. Pierwszym znaczeniem słowa, zgodnie wskazywanym przez większość słowników, jest jego rozumienie jako odezwy władzy zwierzchniej/ władz⁵⁰/„monarchy albo kogoś roszczonego sobie prawo do przewodzenia masom, w sprawie obchodzącej ogół” (SJP 1902: 873). Wynika z tego, że manifest sytuował się poza sferą „zwykłej”, codziennej komunikacji, był wypowiedzią zastrzeżoną dla uprawnionych do tego podmiotów, służącą przekazywaniu komunikatów o doniosłej treści (a w związku z tym, jak możemy również przypuszczać, posługującą się podniosłą formą). Ten „odświętny” charakter gatunku podkreśla także źródłosłów nazwy. Etymologiczne znaczenie manifestu – 'wyjawianie', 'objawianie' czy 'ujawnianie'⁵¹ – konotuje bowiem na przykład takie „czynności”, jak docieranie do prawdy, poznawanie, wtajemniczanie, pouczanie itd.

Wydaje się, że wypowiedzi spełniające wymienione kryteria istniały w niezliczonych wariantach niemal od początku dziejów kultury. Nieodłączną część społecznego życia człowieka w różnych epokach (bodaj od momentu powstawania pierwszych prymitywnych organizmów społecznych) i kręgach kulturowych stanowiła bowiem władza, której elementem była także, jak możemy przypuszczać, forma odświętnej komunikacji z poddanymi, wykraczająca poza zwykłe stanowienie prawa, służąca na przykład celom prestiżowym, propagandowym, słowem, szeroko pojętemu teatrowi władzy⁵². W świetle tej hipotezy za uzasadnione uważam, by początków manifestu

50 Por. różne definicje WSJP 2008: 437; Kopaliński 2007: 355; WSWO 2005: 783; Długosz-Kurczabowa 2008: 398.

51 Por. np. SJP 1902: 873; Kopaliński 2007: 355.

52 Świadczyć może o tym chociażby – jak przekonuje Jack David Eller – uniwersalna znajomość (w każdym społeczeństwie) sztuki retoryki służącej perswazji oraz wygłaszaniu przemówień (Eller 2012: 296). Oczywiście charakter tych wypowiedzi jest zróżnicowany i ma „związek z ogólnymi cechami polityki oraz hierarchiami bądź ich brakiem [...]” (Eller 2012: 123).

poszukiwać o wiele wcześniej niż w wieku XVII, a więc w momencie pojawienia się nazwy *Etymologiczny słownik języka polskiego* podaje precyzyjną datę (1611) pierwszego użycia francuskiego słowa 'manifeste' (Bańkowski 2000: 138). Już w XII wieku posługiwano się przymiotnikiem pochodzącym od łacińskiego wyrazu 'manifestus' bądź 'manufestus', oznaczającym dosłownie „wzięty (albo dany ręką); namacalny, jawny” (Kopaliński 2007: 355). W polszczyźnie zapożyczony wyraz „manifest” znany był od XVIII wieku (Długosz-Kurczabowa 2008: 398). Należy mieć świadomość, że manifesty, które zachowały się do naszych czasów, stanowią zaledwie wycinek o wiele bogatszego repertuaru zjawisk⁵³.

Dzieje gatunku jak w soczewce skupiają zachodzące na przestrzeni wieków przemiany w sferze wolności – upadek dawnych hierarchii oraz, co się z tym wiąże, stopniowe poszerzanie kręgu potencjalnych podmiotów uprawnionych do wypowiedzenia manifestów. Początkowo prawo do manifestu, jak podkreśla Przemysław Czapliński, przysługiwało przede wszystkim władcy świeckiemu i kościelnemu, którzy „tylko w określonych sytuacjach i w ściśle określonej formie sięgali po tę formę: władca posługiwał się dekretem, deklaracją, ukazem, odezwą «do całego narodu, w której [...] ogłaszał swą wolę lub życzenie, postanowienie lub zamiary, w których naród powinien brać udział», papież ogłaszał bullę, encyklikę, dekret papieski, ekskomunikę” (Czapliński 1997: 13). W późniejszym okresie manifesty wygłaszali również reprezentanci „grupy społecznej lub politycznej agitujący za przejściem władzy bądź zmianą zasad jej sprawowania” (Czapliński 1997: 6). Zmiana ta możliwa była jednak nie wcześniej niż około wieku XVIII, a więc w momencie, kiedy „masy” rozpoczynają walkę o swoje prawa, stając się aktywnymi aktorami życia społecznego. Przełomowym momentem, stanowiącym istotną cezurę społeczno-politycznych przemian, była Wielka Rewolucja Francuska, zaś kamieniami milowymi demokratycznej myśli, wiodącymi ku pełnej emancypacji jednostki, takie epokowe dokumenty, jak np. *Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela*. Sięgnięcie po „świętą” formę manifestu stanowiło wyraz nobilitacji (a patrząc z innej perspektywy, zapewne również uzurpacji) dla aspirujących do wolności grup. W kontekście rozważań o poszerzaniu sfery wolności warto

53 Do naszych czasów miały szansę zachować się jedynie wybrane manifesty (np. te dokumenty, które ze względu na swe doniosłe znaczenie traktowane były z większą estymą, powielane w dużej liczbie egzemplarzy, wspominane w innych źródłach itd.).

przypomnieć także inne, zapomniane dziś rozumienie manifestu, używane w sądownictwie, które według Czaplińskiego, znane było już przed XVIII wiekiem. Manifest jako element procesu sądowego oznaczał protest, skargę, wypowiedź poszkodowanego obywatela, „zażalenie do akt sądowych przeciwko doznanej od kogo krzywdzie [...]”⁵⁴ (Czapliński 1997: 13).

Antoni Michnik wyznacza początek dziejów manifestu na połowę wieku XVII⁵⁵. Podkreśla, że w tym okresie wykrystalizowała się forma manifestu jako wypowiedzi programowej – „działania nastawione na konkretną zmianę społeczną” (Michnik 2014: online b.s.). Narodziła się również „świadomość gatunkowa”, czego wyrazem jest chociażby rosnąca wówczas frekwencja użycia nazwy. Zdaniem autora,

54Również Zygmunt Gloger podkreśla, że to rozumienie manifestu świadczy o poszerzaniu się sfery wolności; oznacza wyjście poza pierwotny wąski krąg nadawców manifestu. Badacz nie precyzuje (a nie udało mi się zweryfikować tej informacji w innych źródłach), czy przywołane znaczenie znane było wyłącznie na ziemiach polskich. Nie informuje także jaki dokładnie był zakres użycia manifestu w tym znaczeniu (tzn. jakich warstw społecznych „przywilej” ten dotyczył) oraz kiedy wspomniane rozumienie się upowszechniło. „Manifest. Tak nazywano zażalenie wniesione do akt sądowych przeciwko doznanej od kogo krzywdzie, z zapowiedzią, że manifest będzie na drodze prawa działać. Manifest był więc wstępem do procesu i zastrzeżeniem swoich praw, którym przerywano przedawnienie. Ale manifest, jeżeli nie był w ciągu roku pozwem poparty, tracił moc i tak samo jak pozew, nie popierany przez rok, upadał. Stąd manifesty bywały ponawiane. Manifest strony przeciwnej, później zaniesiony, nazywano remanifestem. Wnosić manifest do akt ziemskich, grodzkich lub innych nazywało się manifestować. Odwołać swój manifest można było przez *reces*. [...]” (Gloger 1900: online b.s.).

55 Dość często wskazuje się renesans jako moment narodzin manifestu, za „właściwy pierwowzór” tej formy uznaje się zaś tezy Marcina Lutra z 1517 roku (np. Karpowicz 2014: 258). Według Agnieszki Karpowicz wystąpienie niemieckiego reformatora będące deklaracją jego poglądów, posługujące się także wyraźnymi formułami apelatywnymi, stanowi pierwszy w historii przykład manifestu. (Przytaczam wstępną „część” dokumentu Lutra, poprzedzającą słynne 95 tez: „Miłość do prawdy i pragnienie ujawnienia jej są przyczyną, że zamierza się przeprowadzić w mieście Wittenberg dysputę nad niżej podanymi tezami. Przewodząc temu będzie czcigodny ojciec Marcin Luter, magister sztuk wyzwolonych i świętej teologii i jednocześnie nauczyciel tychże. Dlatego prosi on tych, którzy nie będą mogli osobiście wziąć udziału i dysputować z nami ustnie, żeby uczynili to na piśmie. W imię Pana naszego Jezusa Chrystusa. Amen” (Luter online: b.s.). W świetle przedstawionej wcześniej hipotezy dotyczącej genealogii gatunku, trudno mi zgodzić się ze stanowiskiem Agnieszki Karpowicz. Wystąpienie Lutra niewątpliwie uznać można za jeden z ciekawszych, choć na pewno nie pierwszych manifestów.

słowo „manifest” nabrało tego znaczenia najpierw w kontekście politycznej publicystyki ugrupowań tzw. Levellersów, radykalnego odłamu przedstawicieli społecznego protestu podczas rewolucji angielskiej w latach 1648–1658. Za pierwszy polityczny tekst, w którym się pojawia, można uznać anonimowy druk *A New Engagement, or Manifesto* (1648). Używane wówczas na przemian z „petycją”, „deklaracją”, „wezwaniami”, „propozycją” itd., słowo to stało się terminem na tyle popularnym, że prowokowało teksty parodystyczne w stylu pamfletu *The Manifestators Manifested* (1649). Rozumienie manifestu jako tekstu programowego rozprzestrzeniło się w XVIII wieku – w okresie rewolucji francuskiej pojawiają się pierwsze francuskojęzyczne teksty polityczne operujące tym terminem, jak np. *Manifeste des Egaux Sylviana Maréchala* (1796). W roku 1812 Simón Bolívar ogłosił tzw. *Manifesto de Cartagena* – program niepodległości Wenezueli, a w latach 30. XIX wieku formą manifestu operowali polscy polistopadowi emigranci z Towarzystwa Demokratycznego Polskiego (Michnik 2014: online b.s.).

Badacz zawęża rozumienie manifestu do wypowiedzi formułujących wyraźny program, podkreślając, że jedynie na mocy pewnej umowy, „rozpowszechnione pojęcie zaczęło z czasem retrospektywnie rzutować w przeszłość, nadając miano manifestu różnym deklaracjom, proklamacjom, odezwoom [...]” (Michnik 2014: online b.s.). Niezależnie od wątpliwości, jakie nasuwać może podobne stanowisko, docenić wypada trafną charakterystykę tego etapu dziejów manifestu oraz dostrzeżenie wpływu czynników społeczno-politycznych na kształtowanie się gatunku. W wieku XVII i XVIII manifest jako wypowiedź programowa, w której formułuje się określone postulaty, zaczyna niewątpliwie odgrywać bardzo ważną rolę. Dodajmy jeszcze, że popularność manifestu wiąże Michnik z coraz szerszym zastosowaniem druku, nie pozostającym bez wpływu zarówno na szybkość rozprzestrzeniania się różnych pism ulotnych, jak i na ich zasięg (Michnik 2014: online b.s.). W porównaniu z okresem wcześniejszym – kiedy manifest funkcjonował właściwie wyłącznie w formie oralnej (wygłaszany czy odczytywany w imieniu władcy) – stanowiło to prawdziwą komunikacyjną rewolucję⁵⁶.

56 Oczywiście późniejsze wynalazki (prasa, media elektroniczne itd.) stwarzały jeszcze większe możliwości rozpowszechniania manifestów. W ostatnim czasie to internet – na nieznaną wcześniej skalę – powiększył grono potencjalnych nadawców manifestu oraz obszar jego oddziaływania. Odnosząc się do problemu obiegu manifestu w różnych mediach, zaznaczyć wypada, że mimo posługiwania się formą pisaną, manifest zachowuje często werbalny tok wypowiedzi.

Wspomniane tendencje do formułowania założeń programowych w XIX wieku ujawniły się również w obszarze sztuki. W późniejszym okresie, w wystąpieniach dwudziestowiecznej awangardy, przybierały one coraz bardziej bezkompromisową postać manifestów naśladujących różne wypowiedzi władzy⁵⁷.



57 Naśladowanie było widoczne również na poziomie „graficznym” (chodzi na przykład o układ tytułu i innych informacji „wstępnych”). W futurystycznym *Mañifeście w sprawie natyhmiaskowej futuryzacji życia* (por. Il 1.), podobnie jak na przykład w *Uniwersale Połanieckim*, najpierw podany jest tytuł manifestu oraz „zasięg” jego działania (cała Rzeczypospolita), pod nimi zaś, oddzielona poziomą linią, umieszczona została informacja o adresacie, według spotykanej często w manifestach formuły, rozpoczynającej się przymikiem „do”.

II. 1

Jako synonimy manifestu wskazywane są najczęściej orędzie, odezwa, deklaracja⁵⁸ czy proklamacja⁵⁹ (por. np. SJP 1902: 873; Sierotwiński 1960: 63; Kopaliński 2007: 783; Długosz-Kurczabowa 2008: 398), rzadziej przywołuje się inne, np. dekret czy ukaz (Czapliński 1997: 13). Wydaje się, że zakres semantyczny dwóch ostatnich jest węższy (w związku z tym, że kontekst ich użycia oraz prawny „tryb” działania są ściśle określone). Dekret to „akt prawny mający moc ustawy, wydawany przez organ inny niż parlament” (SWO 2004: 185), ukazem zaś nazywano „w dawnej Rosji zarządzenie władzy najwyższej, zwłaszcza dekret carski” (SWO 2004: 973).

Stworzenie pełnego rejestru odmian manifestu stanowiłoby zadanie niezwykle trudne (o ile w ogóle możliwe), wymagające szerokich kompetencji z różnych dyscyplin, w szczególności zaś historii, antropologii, kulturoznawstwa, socjologii itd. Pierwszym krokiem do wykonania wspomnianego zadania musiałoby być bowiem wyodrębnienie różnych form władzy i związanych z nimi uprzywilejowanych podmiotów, na przestrzeni wieków i w różnych kręgach kulturowych⁶⁰. Stworzenie podobnego przeglądu zdecydowanie wykracza poza cele niniejszej pracy, ograniczę się więc jedynie do przywołania kilku jeszcze przykładowych form manifestu, jak – memoriał⁶¹,

58 Deklaracja stanowi również jeden z pierwszych historycznie poświadczonych synonimów manifestu, (znaczenie to było znane w języku polskim w XVIII wieku). Słowo „manifest” używane niegdyś w dyplomacji (jak odnotował Ignacy Krasicki) oznaczało „ostrzeżenie prawa krajowi należącego, albo deklaracją, którą naród czyni przeciw narodowi” (Krasicki cyt za: Długosz-Kurczabowa 2008: 398). Współcześnie wyraz „manifest” nie jest już używany w tym rozumieniu, deklaracja zaś to: „1. Publiczna wypowiedź w jakiejś sprawie, czasem w formie pisemnej, będąca wyrazem czyjejś woli lub czyichś poglądów; 2. oficjalny dokument – akt prawny lub zbiór postulatów regulujących jakiś problem społeczny, np. Deklaracja Praw Człowieka [...] (SWO 2004: 184).

59 Proklamacja „Ustne lub pisemne publiczne oświadczenie w sprawie wielkiej wagi; deklaracja” (SWO 2004: 762).

60 Z jednej strony należy mieć świadomość bogactwa form manifestu, z drugiej zaś pamiętać o uniwersalności pewnych rodzajów wypowiedzi, której można nie dostrzec ze względu na zacierającą nieco podobieństwo różnorodność nazewnictwa (innymi słowy, wiele odmian manifestu to tak naprawdę „lokalne” warianty tej samej formy; ilustruje to chociażby przykład dekretu i ukazu).

61 Memoriał „oficjalne pismo skierowane do władz, zawierające prośby, postulaty lub uwagi w ważnych

memorandum⁶² czy list otwarty⁶³. Na marginesie dodajmy, że być może wspomniana szeroka analiza odsłoniłaby także jakieś prawidłowości dotyczące nazewnictwa, np. silniejszą predylekcję do używania słowa „manifest” w wybranych kontekstach (np. przypuszczalnie częstsze nazywanie manifestami odezwo rewolucyjnych niż deklaracji programowych) itp. Przeanalizowany przeze mnie niewielki materiał nie pozwala na formułowanie podobnych uogólniających wniosków⁶⁴.

Mimo dużego bogactwa form manifest kojarzony jest, jak się wydaje, przede wszystkim z wypowiedziami odznaczającymi się ostentacyjnością czy apodyktycznością, na co nie bez wpływu pozostawać mogła szczególnie popularność określonych odmian manifestu, w tym manifestów artystycznych⁶⁵ w dwudziestowiecznej sztuce. Trudno jednak z całym przekonaniem bronić podobnego stanowiska, jeśli wziąć pod uwagę, że wspomniane rozumienie (zawężające zjawisko manifestu do form ostentacyjnych) znane było już znacznie wcześniej, poza kontekstem genologicznym. Od wieku XVIII używana była w języku polskim formacja „manifestować (się), manifest zanosić”, czyli „okazywać publicznie swoje uczucia, przekonania” (Długosz-Kurczabowa 2008: 399), mieszcząca się w szerokim polu znaczeniowym, oznaczającym 'wyrażanie'. Jednak już w dziewiętnastowiecznym dla ogółu sprawach [...]” (SWO 2004: 601).

62 Memorandum „pismo dyplomatyczne bez adres, podpisu i pieczęci, przedstawiające najczęściej poglądy rządu na sprawy będące przedmiotem rokowań między stronami, przesyłane jako załącznik do noty lub wręczane osobiście, często jako uzupełnienie ustnego oświadczenia [...]” (SWO 2004: 601).

63 List otwarty „tekst interwencyjny napisany przez autora (lub sygnatariuszy) w formie bezpośredniej do szerokiego grona odbiorców, np. do mieszkańców, podany do publicznej wiadomości (np. poprzez publikację w prasie) w celu zwrócenia uwagi opinii publicznej na przedstawianą sprawę lub wymuszenie zajęcia w tej sprawie (określonego) stanowiska przez adresata listu” (list otwarty online: b.s.).

64 Por. przegląd manifestów w bibliografii. Moim celem było przywołanie jedynie najważniejszych przykładów manifestów, ze szczególnym uwzględnieniem wybranych manifestów polskich.

65 Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na brak precyzyjnego aparatu pojęciowego. Niełatwo określić zbiorczo manifesty różnych sztuk, np. malarstwa, architektury i muzyki, kiedy chcemy odróżnić je od manifestów literackich. Na ogół wówczas (jak też często czynię w moich rozważaniach) używamy określenia „manifest artystyczny”. Po to samo wyrażenie sięgam jednak także w innym kontekście, odnoszącym się nie do dziedziny sztuki, w której dany manifest funkcjonuje, ale do jego „stylu”, kiedy chcę odróżnić manifest pisany „językiem artystycznym” np. wiersz-manifest od manifestu dyskursywnego. To ostatnie określenie też zresztą jest mylące, gdyż sugeruje, że manifesty dyskursywne „nie mogą” posługiwać się stylem artystycznym.

Słowniku wileńskim wyraz 'manifestacja' definiowany był jako „ostentacyjne ujawnienie swoich uczuć, stanowiska wobec kogoś, czegoś” (cyt. za Długosz-Kurczabowa 2000: 399). Późniejsze wydanie niniejszego słownika z 1902 roku przytacza z kolei zarówno węższe, jak i szersze znaczenie: „'Manifestacja' I objawienie, ujawnienie, rozgłoszenie, publikacja; II czynność, którą się co ogłasza, objawia; III ostentacyjne objawienie uczuć, myśli; czyn, akcja, szczególnie publiczna, przez którą akcentują ostentacyjnie swoje pogwałcenie prawa, okazują niezadowolenie [...]” (SJP 1902: 873). Współczesne słowniki również rejestrują oba znaczenia (por. Kopaliński 2007: 355; WSJP 2008: 437). Dodajmy jeszcze, że na prawach przenośnego rozumienia, nazwa „manifest” używana jest współcześnie nie tylko w odniesieniu do konkretnych wypowiedzi, ale również tego „co jest wyrazem np. czyichś uczuć lub poglądów” (WSWO 2005: 783). Manifestem może być więc określony styl życia, zachowanie, ubiór, dzieło naukowe itd. Słowo „manifest” staje się też często „sygnaturą” wagi jakiegoś komunikatu czy działania.

Od początku swego istnienia manifest przynależał do sfery publicznej – dotyczył ogółu⁶⁶ oraz spraw publicznych. Manifesty artystyczne w niektórych odmianach (jako np. wypowiedzi grup, pokoleń, szkół literackich itd.) również nierzadko formułowane były w imieniu zbiorowości; jakkolwiek zaznaczyć wypada, że słynne manifestowe „my” stanowiło niekiedy jedynie tekstową figurę, nie zaś wyraz rzeczywistej łączności z pewną, nazwijmy ją, wspólnotą ideową.

W dzisiejszych hasłach słownikowych przypominane są wszystkie historyczne, wskazane przeze mnie, postaci manifestu, rozumianego jako odezwa władzy do narodu, następnie „deklaracja programowa partii politycznej, organizacji społecznej, grupy literackiej, artystycznej”⁶⁷ (SWO 2007: 355); a także znaczenie przenośne, nazywające

66 Nawet „manifest sądowy”, jakkolwiek dotyczył osobistej krzywdy (pozwalał na wyrażenie osobistych emocji i poglądów w związku z poruszaną sprawą), nie przynależał do sfery prywatnej, gdyż dotyczył funkcjonowania jednostki w społeczeństwie.

67 „Manifest (Orędzie. Proklamacja) – Opublikowana odezwa do ogółu społeczeństwa” (Sierotwiński 1960: 63); „1. 'uroczysta odezwa władz do narodu; orędzie; [...] 2. 'publiczna wypowiedź jakiejś organizacji, grupy społecznej, literackiej, zawierające poglądy i program działania' [...]” (Dereń, Polański 2008: 437); „'orędzie władzy zwierzchniej do narodu” (Długosz-Kurczabowa 2008: 398); „uroczysta odezwa władzy do ludu; orędzie. 2. publiczna deklaracja przedstawiająca poglądy i program działania organizacji społecznej partii politycznej, grupy literackiej bądź artystycznej [...]” (Wielki słownik

każde uroczyste bądź ostentacyjne wyrażenie czegoś, czy np. wyznanie dotyczące ważnej sprawy.

2.2 Performatywność manifestu

Agnieszka Karpowicz proponuje, by kryterium klasyfikacji manifestu uczynić funkcję. Uwzględniając „charakter działania” badaczka wyróżniła trzy główne grupy: „manifesty deklarujące, czyli takie, w których składa się obietnice; manifesty ustanawiające, w których pewien stan rzeczy – faktyczny lub deklarowany – jest zatwierdzany lub wprowadza się do niego zmianę, jakiś nowy porządek przy jednoczesnym dekretowaniu go; manifesty postulujące, w których mowa o tym, co nadawca przekazu chce lub chciałby osiągnąć, a zarazem jaka zmiana w rzeczywistości jest według niego niezbędna” (Karpowicz 2014: 258).

Klasyfikacja oparta na kryterium funkcji może okazać się bardziej przejrzysta i funkcjonalna niż na przykład podziały tematyczne czy „formalne”, uzasadniona jest ponadto z tego względu, iż – jak podkreśla Karpowicz – to funkcja determinuje pozostałe elementy – formę i treść manifestu: „[w] zależności od tego, czy będzie to uroczyste orędzie albo odezwa, ogłoszenie programu lub jakiejś innowacji w sferze politycznej, społecznej czy też deklaracja publiczna, zmienia się forma wypowiedzi (Karpowicz 2014: 258). By to sobie uzmysłowić wystarczy choćby pobieżnie porównać dwa manifesty pełniące inne zupełnie funkcje, np. rewolucyjną odezwę (jako jej przykład wybierzmy *Manifest Rządu Narodowego Rzeczypospolitej* z roku 1846) oraz deklarację programową partii politycznej (*Manifest Towarzystwa Demokratycznego Polskiego* z roku 1832). Pierwszy z nich ogłoszony został podczas powstania krakowskiego w 1846 roku, jako odezwa nowo powstałego rządu, drugi zaś – z 1836 roku (zwany także *Wielkim Manifestem*), wydany na emigracji, stanowił kolejne, po tzw. *Małym Manifestie*, wystąpienie programowe Towarzystwa Demokratycznego

wyrazów obcych 2005: 783); „Manifest to opublikowana lub ustna deklaracja intencji, motywów lub poglądów nadawcy (osoby, grupy, partii politycznej lub rządu) (EW). Zaznaczam, że wybrałam z przytoczonych definicji fragmenty, które powtarzają się we wszystkich definicjach. Na marginesie pozostawiam, nieistotne z punktu widzenia prowadzonych tu rozważań, „branżowe” rozumienie manifestu jako „spisu ładunków statku w danym rejsie” (SWO 2007: 355).

Polskiego.

Manifest Rządu Narodowego w pierwszej najobszerniejszej części kreśli bezmiar fizycznych i duchowych krzywd, jakich naród doświadczył w wyniku zaborów, w dwóch kolejnych akapitach zaś wyraża wezwanie do ogólnonarodowego powstania oraz przedstawia ogólny program reform socjalnych i ekonomicznych:

Jest nas dwadzieścia milionów, powstańmy razem, jak mąż jeden, a potęgi naszej żadna nie przemoże siłą, będzie nam wolność, jakiej dotąd nie było na ziemi; wywalczymy sobie skład społeczeństwa, w którym każdy podług zasług i zdolności z dóbr ziemskich będzie mógł użytkować, a przywilej żaden i pod żadnym kształtem mieć nie będzie miejsca; w którym każdy Polak znajdzie zabezpieczenie dla siebie, dla żony i dzieci swoich, w którym upośledzony od przyrodzenia na ciele lub na duszy znajdzie bez upokorzenia niechybną pomoc całego społeczeństwa, w którym ziemia, dzisiaj przez włościan warunkowo tylko posiadana, stanie się bezwarunkową ich posiadłością, ustaną czynsze, pańszczyzny i wszelkie tym podobne należytości bez żadnego wynagrodzenia, a poświęcenie się sprawie narodowej z bronią w ręku będzie wynagrodzone ziemią z dóbr narodowych. (*Manifest Rządu Narodowego* online: b.s.)

Warto zwrócić uwagę na podniosły i emocjonalny ton manifestu oraz wyraźne określenie adresata, do którego wezwania („Polacy!” albo „Bracia”) ponawiane są w tekście kilkakrotnie. Odbiorca przywoływany jest zresztą nie tylko w sposób bezpośredni, ale i „aluzyjny”, poprzez posłużenie się zaimkami inkluzywnymi („my”, „nas”). Służą one, podobnie jak wspomniane wcześniej formy apelatywne, nie tylko podtrzymywaniu kontaktu z odbiorcą oraz budowaniu poczucia ogólnonarodowej wspólnoty, ale także pozyskaniu przychylności. Na podobny efekt obliczone są także inne zabiegi – częste odwoływanie się do emocji odbiorcy oraz kreślenie wyidealizowanego obrazu przyszłości. Choć perswazyjne działanie tekstu nie sprowadza się jedynie do wygłaszania eksklamacji i bezpośrednich „rewolucyjnych” wezwań, a realizowane jest, jak już wspomniałam, w sposób mniej bezpośredni, to jednak nie mamy wątpliwości, że treść oraz struktura tekstu (wspomnijmy także o jego niewielkiej objętości, która miała znaczenie w przypadku szybkiego i „masowego” udostępniania) podporządkowane są celom agitacyjnym.

Manifest programowy TDP stanowi z kolei „sumienny, szczerzy, niedwuznaczny

wykład [...] zasad, celów i środków” (*Manifest Towarzystwa Demokratycznego Polskiego* online: b. s.). To obszerna, kilkustronicowa analiza sytuacji Polski (zewnątrznych i wewnętrznych przyczyn upadku powstania listopadowego oraz szans na odrodzenie kraju; wraz z dość szczegółowym omówieniem przyszłych zasad ustrojowych). O ile w manifestie powstańczym zorientowanym przede wszystkim na pozyskanie przychylności odbiorców (a tym samym skłonienie ich do zaangażowania w walkę), program stanowił w dużej mierze środek do realizacji celu, o tyle w przypadku omawianej deklaracji tenże program oraz obietnica wypełnienia przyjętych zobowiązań zajmują centralne miejsce. Dominuje funkcja poznawcza, a jedynie pod koniec (przy okazji składania obietnicy wypełnienia programu) ujawnia się funkcja ekspresywna. Tekst nie posiada ponadto wyraźnie zaznaczonego adresata.

Manifesty, jak pokazały to także powyższe przykłady, stanowią różnego rodzaju „wypowiedzi-działania” (np. deklarują, nakładają, ustanawiają itp.), są, jak często zwracano na to uwagę w badaniach, wypowiedziami performatywnymi⁶⁸ (np. Karpowicz 2014; Ciesielski 2012). Manifest nie ogłoszony, nie ujawniony nie byłby

68 „Pojęcie «performatywności» – jak podkreśla Tomasz Ciesielski – stało się jednym z bardziej funkcjonalnych i pojemnych terminów współczesnej humanistyki” (Ciesielski 2012 online: b.s.). Wielokrotnie opisywana koncepcja Johna L. Austina (przez niego zaproponowana, podlegająca ewolucji w pracach samego autora, ale i wielu innych badaczy, których inspirowała, m.in. J. Searle’a) nie wymaga chyba szczegółowego omówienia. Ograniczę się jedynie do przypomnienia kilku zasadniczych kwestii. Wypowiedzi performatywne, czy inaczej „wyrażenia dokonawcze” nie służą konstatacji, ale rzeczywistemu działaniu, które oczywiście nie odbywa się automatycznie, poprzez wypowiedzenie danej formuły werbalnej, ale pod warunkiem spełnienia szeregu innych elementów danej procedury. Nieprzestrzeganie konwencji, wypowiedzenie performatywu w niewłaściwych okolicznościach, przez niewłaściwą osobę albo z niewłaściwą intencją itp. powoduje, że „czynność, którą zamierzaliśmy wykonać, jest daremna, bezskuteczna”, jest niewypałem czy wypowiedzią niefortunną (Austin 1993b: 316-317). Trudno wskazać wszystkie warunki „prowadzące” do niefortunnosci. Jak podkreślał Austin: „niefortunnosci nie wykluczają się”. [...] Sposób, w jaki mielibyśmy w poszczególnych przypadkach klasyfikować niefortunnosci będzie chyba dość trudną sprawą, a w ostateczności może być nawet cokolwiek arbitralny” (Austin 1993: 319-320). Badacz poświęcił dużo uwagi wskazaniu językowych wykładników performatywności. Choć, jak zauważył, elementem wyróżniającymi wypowiedzi performatywne są czasowniki performatywne, to jednak ich obecność nie stanowi ich nieodzownego składnika. Performatywność może realizować się w różny sposób, niezależnie od ukształtowania formalnego, a ostro opozycja między performatywami a wypowiedziami konstatającymi nie zawsze możliwa jest do utrzymania (por. np. Austin 1993b: 321-329).

manifestem, niezależnie od właściwości samego tekstu:

W manifeste obowiązuje formuła jawności. Dokument pisany do szuflady, nawet jeśli nosi tytuł „manifest”, tak naprawdę pozostaje tylko tekstem, dokumentem, ponieważ przed upublicznieniem nie spełnia wszystkich wymogów gatunkowych. Intencjonalna jawność, która byłaby nawet wpisana w tekst i widoczna w jego językowej, retorycznej warstwie, choćby w zwrotach do adresata, pozostawałby tylko tekstową potencją oderwaną od działania, które w istocie jest znaczeniem tego tekstu. Podobnie bez kluczowej relacji tekstu manifestu do stanu faktycznego utraciłby wszelkie swoje funkcje. Jest on bowiem językowym działaniem w rzeczywistości, a przynajmniej wypowiedzią, której znaczenie nie ma charakteru wewnątrztekstowego, tak więc nie istnieje bez działania lub odniesienia do faktycznego stanu rzeczy. (Karpowicz 2014: 258-259)

Działanie manifestu (a więc mówiąc językiem Johna Austina – jego fortunność) zależą, jak podkreśla Karpowicz, od „charakteru instancji nadawczej” – instytucji, „w imieniu której manifest coś głosi” i/albo autorytetu, np. władcy czy przywódcy (Karpowicz 2014: 260). Na marginesie zwróćmy uwagę na pewną niekonsekwencję w rozważaniach badaczki. Choć do zaproponowanej przez siebie klasyfikacji manifestów włącza zarówno teksty, które sankcjonują pewien porządek, jak i takie, które go „jedynie” postulują, to w dalszej części wyводу właśnie tryb działania wypowiedzi chce uczynić kryterium rozróżnienia na akty prawne, posiadające natychmiastową moc prawną oraz manifesty, pozostające jedynie w sferze postulatów⁶⁹. Wydaje się, że takie przedstawienie problemu (posługujące się skądinąd słusznymi konstatacjami) miesza dwa różne porządki – genologiczny i pragmatyczny.

Przenosząc pewne rozpoznania dotyczące manifestu na teren sztuki, stawiano także

69 Dla zilustrowania zarysowanej różnicy badaczka sięga po przykłady manifestu uwłaszczeniowego Rządu Narodowego z 1863 roku oraz uwłaszczeniowego dekretu cara z 1864 r. Ten ostatni miał natychmiastową moc prawną, wynikającą z uprawnień formułującego go nadawcy. Podobne prerogatywy nie przysługiwały „samozwańczemu” rządowi powstańczemu. „Jeśli car wprowadzał w 1864 roku na obszarze Królestwa Polskiego prawo, według którego chłopci mieli otrzymać uprawianą przez nich ziemię na własność, to skuteczność takiego dekretu była natychmiastowa, chociaż działał on jednak po części na prawach manifestu: dekret stanowił obietnicę korzyści w zamian za niepopieranie przez chłopów powstania styczniowego. W przeciwieństwie do manifestu uwłaszczeniowego powstańczego Rządu Narodowego z 1863 roku, akt ten miał jednak moc prawną” (Karpowicz 2014: 260).

niełatwe pytanie o fortunność manifestów artystycznych⁷⁰. Okoliczności pojawienia się manifestu jako wypowiedzi pasożytującej „na społecznie ustabilizowanych formach porozumienia” (Czapliński 1997: 27) każą widzieć w nim akt niefortunny, w którym, jak twierdzi Czapliński, „dochodzi do złamania wszystkich reguł porozumienia: nieodpowiednia osoba wypowiada nieodpowiednie słowa w nieodpowiednim kontekście i z nieodpowiednią (a nawet nieodpowiedzialną) intencją. Ten zestaw niestosowności da się określić jako celową niefortunność” (Czapliński 1997: 26). Podobnie problem przedstawia Karpowicz:

Manifest awangardowy wyrósł z przedrzeźniania czy też – chciałoby się powiedzieć – przekrzykiwania wypowiedzi politycznych i propagandowych w czasach przedwojennej gorączki. [...] Słowo manifestu artystycznego jest także wzięciem w cudzysłów wypowiedzi publicystyczno-politycznej, mającej jasno określony cel, i przekształceniem jej w kierunku artystycznej bezcelowości, autoteliczności. Z jednej strony wykorzystuje się tu język związany z realną sprawczością i powodowaniem zmiany społecznej, z drugiej strony przedrzeźnia się go, czyniąc autotelicznym i pokazując jego małą skuteczność lub rozdźwięk między deklaracją a rzeczywistością społeczno-polityczną. (Karpowicz 2014: 265) Manifest literacki lub artystyczny jest [...] przechwyceniem manifestu opartego na pakcie nadawczo-odbiorczym, którego fundament stanowi wiara w odpowiedniość między intencjami autora, treścią tekstu i działaniem w rzeczywistości. Jednocześnie stanowi on dekonstrukcję tego paktu oraz postulatywnej retoryki manifestu [...]. (Karpowicz 2014: 266)

O ile jednak u swej genezy manifest literacki jest aktem niefortunnym, o tyle na późniejszym etapie rozwoju, jako rozpoznawalna przez uczestników komunikacji literackiej konwencja porozumienia, nie może być już oceniany w podobnych kategoriach. Jak podkreśla Czapliński, „[h]istorię manifestów literackich można potraktować jako dążenie do przekształcenia tego rodzaju «czynności mowy» w

70 Przemysław Czapliński, bodaj jako jedyny, wyraził wątpliwość co do słuszności użycia teorii aktów mowy w analizie manifestów literackich. Badacz podkreśla: „Teoria aktów mowy, z której zapożyczam terminologię, jest dla mnie podstawowym, ale i negatywnym źródłem odniesienia. Podstawowym, ponieważ tylko ona pozwala charakteryzować manifesty jako działania dokonywane w mowie. Negatywnym, ponieważ, po pierwsze, zasadniczy warunek skuteczności działania – fortunność – przedstawia się w manifestach jako modelowy przykład falsyfikacji teorii oraz, po drugie, manifesty to akty pisma, a nie akty mowy” (Czapliński 1997: 26).

akceptowane konwencjonalne procedury wywołujące konwencjonalne skutki, które obejmują wypowiedzenie określonych słów przez określone osoby i spełniają się w spodziewanych zachowaniach wszystkich uczestników komunikacyjnego kontraktu. [...] fortunność manifestu, weryfikowana przez odbiór, zależy od narodzin wspólnoty artystów i odbiorców porozumiewających się za pomocą «systemu koniecznych reguł», które umożliwiają zaistnienie wszelkich aktów zobowiązania” (Czapliński 1997: 28-29). Ta rozpoznana i zaakceptowana przez obie strony nowa „procedura” porozumienia została jednak szybko, jak uważa Czapliński, podważona przez fakt gołosłowności manifestu (np. w praktyce futurystów)⁷¹.

Dzieje manifestu w dwudziestolecu rozpadają się więc, zdaniem badacza, na kilka zasadniczych etapów wiążących się z jego „instytucjonalizacją” oraz możliwościami oddziaływania – pierwszy, w którym manifest był jeszcze nieznaną formą porozumienia twórcy i publiczności (a więc nie mógł działać we właściwy sposób), drugi – jego konwencjonalizacji, kiedy stał się rozpoznawalną i działającą według określonych zasad formułą⁷², trzeci – gdy ze względu na „zdemaskowanie” jego gołosłowności utracił moc oddziaływania, oraz ostatni, związany z próbą odbudowywania wiarygodności. Trzon rozprawy Przemysława Czaplińskiego stanowi zbadanie podstawowych konwencji pozwalających na „działanie” manifestu. Należą do nich na przykład posługiwanie się konwencją apokalipsy, deklaracji, dekretu czy obwieszczenia itd.

Działanie manifestu literackiego, jak jednak zauważa Czapliński, nie może być rozpatrywane jedynie w planie „realnym”. Przez niektórych twórców manifest traktowany był jako akt rzeczywistego zobowiązania, pisany w dobrej wierze (z zamiarem spełnienia składanych obietnic), przez innych zaś jedynie jako określona konwencja – wielu deklaracjom, obietnicom, wezwaniom niekoniecznie przyświecała

71 Czapliński podkreśla, że twórcy manifestów, szczególnie zaś futuryści, byli wielokrotnie „rozliczani” przez krytykę (np. przez K. Irzykowskiego, St. Napierskiego, Z. Kucharskiego itd.) zarówno ze swoich poetyckich, jak i społecznych programów. Nierzadko bezlitośnie wytykano „niezgodność” składanych deklaracji oraz praktyki twórczej, trudność realizacji przedstawianych programów przebudowy rzeczywistości (por. np. Czapliński 1997: 66-67).

72 Manifesty literackie są wówczas postrzegane jako wypowiedzi posiadające realną siłę sprawczą, służące zobowiązaniu (zarówno samych artystów, deklarujących przestrzeganie proponowanych przez siebie rozwiązań artystycznych, jak i publiczności, skłanianej do ich akceptowania) (Czapliński 1997: 46).

intencja ich realizacji, wpływania na rzeczywistość. Niektóre manifesty przenosiły punkt ciężkości z działania w przestrzeni pozatekstowej na „działanie” jedynie tekstowe. O tym, że nie zawsze mamy do czynienia z programem „na poważnie” wymownie świadczy choćby skala zgłaszanych w manifestach postulatów, wymykających się możliwościom realizacji, czego świadomi musieli być zarówno nadawcy, jak i odbiorcy manifestów.

2.3 Manifest literacki – przegląd definicji⁷³

Zestawienie dostępnych definicji manifestu pozwala dostrzec znaczące niekiedy rozbieżności. Porównanie to ułatwia fakt, iż w większości haseł znajdujemy podobny „zestaw” informacji – ogólną definicję manifestu (często uwzględniającą szerokie i wąskie rozumienie) wraz z wyznaczeniem jego miejsca w obszarze piśmiennictwa, skrótową „periodyzację” – określenie początków manifestu oraz szczytowego okresu jego rozwoju, a także przykłady odmian gatunkowych mieszczących się pod szyldem manifestu itd. Oczywiście objętość haseł, czego chyba nie trzeba dodawać, zależy ściśle od charakteru publikacji. Nieporównanie bardziej zniuansowane i bogatsze w szczegóły definicje znajdujemy w słownikach genologicznych i literackich niż w propedeutycznych opracowaniach szkolnych, operujących niekiedy znacznymi uproszczeniami.

Według *Słownika terminów literackich* manifest literacki to

[...] opublikowane w czasopiśmie lub jako druk samodzielny założenia programowe i postulaty ideowo-artystyczne grupy literackiej, mające charakter odezwy do czytającej publiczności. Manifest literacki stanowi bądź teoretyczne uogólnienie i uzasadnienie uprzedniej praktyki twórczej danego zespołu pisarzy, bądź zapowiedź – nie zawsze później realizowaną – twórczości określonego typu. Od czasów symbolizmu (manifest J. Moréasa opublikowany w „Figaro” w 1886 r.) do l. 20 obecnego stulecia manifesty literackie

73 By nie zaburzać „porządkująco-referującego” w dużej mierze charakteru tej części, komentarz do prezentowanych definicji zamieszczam w ostatniej podrozdziale.

stanowiły jeden z głównych składników nowatorskich przedsięwzięć literackich, zwłaszcza w poezji. [...]. (Sławiński 2008: 293)

Podobnie jak w definicji Janusza Sławińskiego, manifest rozumiany jest najczęściej jako zbiór „założeń i postulatów estetycznych” (Sierotwiński 1960: 63)/ „założeń programowych” (Sulek 2005: 148)/ „programowe sformułowanie podstaw światopoglądowych, estetycznych i artystycznych, a także postulatów i deklaracji” (Gazda 2006: 396)/ „forma publicystyki pisarskiej, wypowiedź głosząca konieczność zmiany aktualnego systemu norm i ocen artystycznych, inicjująca nowy kierunek lub postulująca odrodzenie starych teorii sztuki” (Balcerzan 1984: 635)/ „deklaracja programowa” (*Wielka Encyklopedia PWN* 2001: 557)/ wypowiedź programowa, rozwijająca poglądy, postulaty, polemiki” (Jaworski 2007: 120) itd. Do manifestów zaliczane są przede wszystkim różne wypowiedzi dyskursywne, wyjątkowo także teksty artystyczne, zwłaszcza zaś utwory poetyckie (por. Gazda; Panek 1979: 115, Sulek 2005: 148). Niektóre słowniki uznają za manifesty wyłącznie wypowiedzi formułowane przez grupę literacką (Sierotwiński 1960: 63; Sławiński 2001: 166; Sławiński 2008: 293), częściej jednak poszerza się krąg nadawców manifestu – o szkołę literacką, prąd, pojedynczego pisarza (Gazda 2003: 369), pokolenie (np. Jaworski 2007: 120; *Wielka Encyklopedia PWN* 2001: 557), czy konkretne pismo (Jaworski 2007: 120). W definicjach podkreśla się ponadto, że manifesty literackie nie ogniskują się wyłącznie wokół treści artystycznych i estetycznych, ale poruszają także np. kwestie światopoglądowe, społeczne czy polityczne⁷⁴.

⁷⁴ Przytaczam fragmenty omawianych przeze mnie definicji manifestu literackiego: (1) „opublikowane założenia i postulaty estetyczne grupy literackiej (Sierotwiński 1960: 63); (2) [...] założenia programowe grupy literackiej, ogłoszone w czasopiśmie lub jako druk samodzielny, mające formę odezwy do publiczności. Od czasów symbolizmu aż do schyłku lat dwudziestych XX w. wypowiedzi tego rodzaju stanowiły jedną z najbardziej znamienitych form wyrazu dążeń ideowo-artystycznych różnych nurtów awangardy [...]. (Sławiński 2001: 166); Manifest literacki stanowi teoretyczne uogólnienie bądź uzasadnienie dotychczasowej twórczości najczęściej grupy literackiej. Może być także zapowiedzią niekoniecznie realizowaną w przyszłości, nowych założeń programowych i wyznaniem konkretnych postulatów ideowo-artystycznych (Piekara 2001: 99); (4) [...] forma publicystyki literackiej, tekst zawierający założenia programowe grupy literackiej, prądu literackiego, pokolenia literackiego, często bardzo krytycznie oceniający aktualny stan kultury bądź odpowiedniej dziedziny sztuki, przy czym postulatом estetycznym i artystycznym często towarzyszą np. postulaty społeczne lub polityczne;

Nazwy „manifest literacki” zaczęto używać na początku XX wieku w odniesieniu do wypowiedzi grup awangardowych. Jak podkreśla Grzegorz Gazda, w znaczeniu wąskim, „zrygoryzowanym genologicznie, określenie [manifest literacki] oznacza tekst o wyraźnie skryształizowanych wyznacznikach gatunkowych, w szczególności sposób charakterystyczny dla awangardowych nurtów artystycznych XX w.” (Gazda 2009: 614). Znaczenie i popularność tej formy, jak twierdzi badacz, zdecydowały o późniejszej „krytycznoliterackiej karierze słowa” (Gazda 2005: 614). Często nazwą „manifest” (jak wyraźnie pokazał to wcześniejszy przegląd) obejmuje się także inne manifest literacki może wiązać się z już funkcjonującym w kulturze typem twórczości lub też zapowiadać zjawiska nowe; formułowanie manifestów jest charakterystyczne dla nowatorstwa literackiego, począwszy od przełomu romantycznego, a zwłaszcza dla współczesnych kierunków awangardowych [...]; manifest literacki może mieć postać traktatu poetyckiego [...], orędzia politycznego [...], rozprawy filozoficznej [...], ody [...]. (Sulek 2005: 148); (5) [...] programowe sformułowanie podstaw światopoglądowych, estetycznych i artystycznych, a także postulatów i deklaracji pojedynczego pisarza lub głównie szkoły literackiej, prądu bądź grupy. Nazwą tą przyjęło się w literaturoznawstwie i krytyce artystycznej obejmować rozległy zakres tekstów: od dzieł z zakresu estetyki [...], wstępów i przedmów [...], poprzez wypowiedzi krytycznoliterackie i eseje [...], utwory poetyckie [...] aż po dwudziestowieczne publikacje o charakterze orędzia, *gramoty*, odezwy, zbioru haseł o jawnie perswazyjnej retoryce. [...] W węższym znaczeniu manifest to tekst o wyraźnie skryształizowanych wyznacznikach gatunkowych, charakterystyczny szczególnie dla awangardowych nurtów artystycznych, także literackich XX w. (Gazda 2006: 396); (6) [...] forma publicystyki pisarskiej, wypowiedź głosząca konieczność zmiany aktualnego systemu norm i ocen artystycznych, inicjująca nowy kierunek lub postulująca odrodzenie starych teorii sztuki. Manifest literacki ujawnia poglądy grupy literackiej, szkoły, pokolenia [...], może być także „manifestem osobistym” twórcy [...]. (Balcerzan 1984: 635); (7) [...] deklaracja programowa grupy literackiej, szkoły pokolenia, pojedynczego twórcy, udostępniana publiczności literackiej na łamach prasy lub w formie samodzielnego druku; często zawiera postulaty ideowo-artystyczne sprzeczne z panującym systemem wartości literackich, używając w walce przeciwko jego reprezentantom argumentów polemicznych o zabarwieniu pamfletowo-satyrycznym; jest projekcją przyszłych dzieł; największą skuteczność w modelowaniu świadomości literackiej za pomocą manifestu literackiego wykazały awangardowe kierunki poetyckie XX w. (*Wielka Encyklopedia PWN* 2001: 557); (8) „[...] wypowiedź programowa, rozwijająca poglądy, postulaty, polemiki określonej grupy literackiej, pisma, indywidualności, pokolenia. Może to być szkic, przedmowa, artykuł, utwory poetyckie. Na ogół manifest skierowany jest przeciwko jakiemuś innemu zjawisku artystycznemu, innej grupie czy pokoleniu, przedstawia w polemicznej formie własny system wartości [...] (Jaworski 2007: 76); „manifest literacki to wyrażone w formie wypowiedzi artystycznej czy dyskursywnej poglądy ludzi deklarujących się być czynnymi uczestnikami życia kulturalnego, z reguły zrzeszonych w ugrupowaniu o względnie homogenicznym profilu ideologiczno-artystycznym (Panek 1979: 117).

teksty – wypowiedzi z drugiej połowy XIX wieku, niekiedy przybierające postać wyraźnie ukształtowanych programów, postulujących określony rozwój sztuki; a ponadto – w szerokim, przenośnym rozumieniu – wszelkie teksty prezentujące idee artystyczne i estetyczne poszczególnych epok, nie będące programami w ścisłym sensie (a więc nie przedstawiające wprost postulatów, deklaracji itd., a raczej „ogólne” rozważania na temat kierunku ewolucji sztuki). Manifesty w rozumieniu przenośnym trafnie charakteryzuje Marek Stanisław:

nie spełniają one wprawdzie kryteriów formalnych manifestu, ale ich ranga jako wypowiedzi ustanawiających nową rzeczywistość literatury została uznana i potwierdzona przez publiczność literacką – argumentem rozstrzygającym jest tu zatem typ lektury i model odbioru. W tym, poniekąd metaforycznym, znaczeniu niemal każda wypowiedź programowa może być potraktowana jako „manifest” gdyż zawiera projekt literatury postulowanej. (Stanisław 2012: 12-13)

Dodajmy, że dla scharakteryzowanych wyżej dwóch odmian wypowiedzi programowych często używa się określeń „manifesty funkcjonalne” (czy „wtórne”), oraz „manifesty właściwe” (czy „sensu stricto”). To ostatnie pojęcie rezerwuje się dla wypowiedzi odznaczających się większą wyrazistością retoryczną, językową, formalną itd., nazwę „manifest funkcjonalny” odnosi się zaś do wypowiedzi, które nie są programami w ścisłym sensie, jednak uczestniczą również w dyskusji literackiej danego okresu. Do „manifestów właściwych” zgodnie zaliczany jest manifest awangardy⁷⁵, nie do końca jasny jest natomiast (co niekiedy rodzi chaos) „status” wypowiedzi modernistycznych. Wyjaśnieniu definicyjnych wyborów nie poświęcano zresztą, poza wyjątkami, większej uwagi i mimo prób dokonywania bardziej szczegółowych

⁷⁵ Na niejasności definicyjne zwróciła uwagę na przykład Alina Kowalczykowa. We wstępie do *Manifestów romantyzmu* badaczka podkreślała, że zebrane przez nią wypowiedzi „różnią się [...] formą i stylem od tych manifestów, którymi będą po dziesięcioleciach zapowiadać narodziny nowego prądu przedstawiciele następnych pokoleń – moderniści, futuryści, surrealiści i wszelkiego rodzaju awangardyści w XX wieku” (Kowalczykowa 1995: 5). Inny badacz romantyzmu, Tadeusz Namowicz, w odniesieniu do wypowiedzi romantycznych używa nazwy „manifest” w cudzysłowie. Antologie programowych tekstów często również nie posiadają w tytule słowa „manifest” (np. *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski* [1987]; *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu* [1985]).

rozróżnień, ostatecznie skłaniano się zwykle ku szerokiemu, przenośnemu rozumieniu manifestu⁷⁶. Problem ten najszerszej przedstawił Grzegorz Gazda, podkreślając wyraźne różnice między wypowiedziami programowymi z XIX i XX wieku. Te pierwsze przyjmowały według niego postać „uargumentowanego i erudycyjnego eseju”, wolnego od „propagandowego impetu, nastawień imperatywnych i kategoryczności, tak charakterystycznych dla późniejszych manifestów⁷⁷ (Gazda 2009: 615). W podobny sposób tę różnicę widział Kazimierz Wyka. Uczony podkreślał, że prezentacja treści w manifeście opiera się „nie tyle na analizie, ile przede wszystkim na postulacie kierunku, ku jakiemu rozwój ten winien zdążać. W manifeście bowiem jako najbardziej typowej postaci programu, element postulatu oraz zapowiedzi góruje nad pozostałymi składnikami wystąpienia” (Wyka 1987: 80)⁷⁸. Cechę tę można, zgodnie z sugestiami wspomnianych badaczy, uznać za „główne” kryterium dystynktywne manifestu, któremu podporządkowane są właściwości językowe oraz retoryczne tekstu, w tym na przykład wskazywana często tendencja do polaryzacji rzeczywistości, dychotomiczność itp. (budowanie ostrych opozycji⁷⁹, połączone często z dyskredytacją adwersarza, czy innego zjawiska wobec którego sytuował się nadawca manifestu; mogło to bowiem również służyć propagowaniu określonego programu)⁸⁰.

Problem gatunkowości manifestu w sposób bardziej zniuansowany przedstawił Michał Głowiński. Analizując młodopolskie wypowiedzi programowe, badacz

76 Prowadzi to do dość często do braku nazewniczej precyzji. Z jednej strony bowiem „różnicuje” się niekiedy teksty programowe, wyodrębniając manifesty o wyraźnych cechach, by jednocześnie, ostatecznie, nazywać „manifestami” wszystkie teksty programowe. Terminów „manifest” i „program” używam w niniejszej pracy wymiennie.

77 Niejasna jest kwestia, czy rzeczywiście argumentacyjny tok musi pozostawać w sprzeczności z imperatywnością i kategorycznością.

78 Także Marek Stanisławski podkreśla, że „[i]stotnym wyznacznikiem manifestu była składnia parataktyczna, nastawiona bardziej na agitację i oskarżenie niż przekonywanie, skrótową ekspozycję nowych zasad i norm aniżeli obszerne ich uzasadnianie, ferowanie wyroków i ostatecznych werdyktów aniżeli dialogiczność” (Stanisławski: 12). Na postulatywny ton, jako wyróżnik manifestu, zwraca także uwagę Andrzej Gwóźdź (2002: 7).

79 Por. np. Gazda 1992: 617; Stanisławski 2012: 11.

80 Dodajmy na marginesie – jak wynika z powyższych przykładów – że o uznaniu danej wypowiedzi za manifest właściwy decydowały częściej jej określone właściwości językowe, nie zaś cel, a więc prezentacja „konkretnego” programu.

sformułował wniosek, iż do identyfikacji manifestu nie wystarczy analiza samych jego cech językowych i retorycznych. Takie podejście uzasadniał istnieniem programów, które jakkolwiek nie posiadały cech manifestów, to jednak jako manifesty były odbierane. (Stanowi to nieco inny przypadek niż wspomniane wcześniej, „inkluzywne” definiowanie manifestu, dominujące w dzisiejszych badaniach; Głowińskiemu chodziło bowiem o sytuacje, w których tekst już przez współczesnych – mimo braku znamion „manifestowości” – był uznany za manifest). Jako przykład podaje znany artykuł Zenona Przesmyckiego pt. *Maurycy Maeterlinck*:

Studium Przesmyckiego o Maeterlincku, a więc jedna z najważniejszych i najsilniej oddziaływających prac krytycznych z wczesnego etapu kształtowania się Młodej Polski, jest studium nie tylko przedstawiającym twórczość pisarza, jest studium wskazującym na możliwości nowej literatury. I tym ono między innymi różni się od dziesiątków publikacji informacyjnych o nowych zjawiskach w literaturze na Zachodzie z polskich czasopism lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, że nie było pomyślane jako artykuł przynoszący pewien zespół konkretnych wiadomości, że przekazując wieści o tym, co na świecie nowe, formułowało pewien ideał czy pewien wzór literatury. (por. Głowiński 1997: 241)

Badacz wskazywał także przypadki „odwrotne”, kiedy tekst posiadający właściwości manifestu, nie rezonował w przestrzeni kulturowej, a niekiedy bywał nawet niezauważony. Prześledzenie tych nieoczywistych przypadków funkcjonowania manifestu w przestrzeni kulturowej skłoniło badacza do uwzględnienia w analizie gatunku zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych kryteriów jego wyodrębnienia⁸¹. Wspomniane kryteria to „osadzenie [manifestu] w sytuacji” oraz „wyrazistość podmiotu, osadzonego w sytuacji i w pewien sposób upoważnionego do głoszenia takich, a nie innych idei, programów, haseł” (a więc niejako „prawo” nadawcy do wypowiedziania manifestu, wynikające na przykład z jego autorytetu) (Głowiński 1997: 243-244). Dwa pozostałe warunki dotyczą ściśle płaszczyzny tekstowo-tematycznej. Są to „nakierowanie na przyszłość” (a więc formułowanie postulatów określonego

81 Nawiasem mówiąc, proponowany przez badacza podział nie jest dla mnie w pełni przejrzysty (dwa z kryteriów zaliczonych do „wewnętrznych”, dotyczą również kontekstu sytuacyjnego). Abstrahując jednak od „poprawności” klasyfikacji, samym konstatacjom nie sposób odmówić trafności.

rozwoju literatury) oraz, ściśle wiążąca się z trzema poprzednimi, „retoryczność” tekstu (Głowiński 1997: 245-246). Autorytet, bądź jego brak, instytucjonalne wsparcie lub nieposiadanie kulturowego zaplecza, co oczywiste, w znaczący sposób wpływać mogły na recepcję tekstu. Ocena działania tekstu wydaje się jednak jeszcze bardziej skomplikowana, niż przedstawił to Głowiński. Rozwijając rozważania badacza, zwróciłabym na przykład uwagę na możliwość zaistnienia sytuacji, w której mimo spełnienia kryteriów wewnętrznych i zewnętrznych (kiedy tekst przygotowany został według wszelkich prawideł sztuki retorycznej oraz udostępniony w sprzyjających okolicznościach zewnętrznych), manifest nie posiadał oczekiwanej siły oddziaływania. Można to wyjaśniać na przykład „zgraniem” gatunku, czy pewną nieprzewidywalnością działania mechanizmów retoryki. Michał Rusinek zauważa na przykład, że rozpoznane chwytły, mogą nie tylko nie spełnić swej funkcji, a nawet przynieść odwrotny skutek – wzbudzić czujność, a w konsekwencji niechęć odbiorcy: „Świadomość formalna odbiorcy tekstu, w którym pojawia się jakaś figura, świadomość, że to właśnie jakiś chwyt formalny, może spowodować, iż odbiorca będzie się zachowywać wobec niej nieufnie: zamiast ją współtworzyć, «spełniać» i poddawać się jej rytmowi, będzie zwracać uwagę na jej mechanizm i doszukiwać się manipulacji” (Rusinek 2003: 120). Ponadto, chwytły retoryczne tracić mogą swoją efektywność w związku z ich nadużywaniem. Oddziaływanie danych struktur trudno uznać zresztą za ponadczasowe, niezależne od wykształcenia, upodobań itd. odbiorców danej epoki; ocena „stopnia” postulatyności czy perswazyjności obciążona jest więc subiektywnością i intuicyjnościami. Nie istnieje jakaś obiektywna skala retoryczności, na której można by umieścić manifesty różnych epok, nie uwzględniając kontekstu. Wspomniane trudności ilustrować może na przykład ocena słynnego *Confiteora*. Dla Marii Podraży-Kwiatkowskiej oraz Michała Głowińskiego jest on wzorcowym manifestem; z kolei Grzegorz Gazda uznaje go raczej za *quasi*-manifest (por. Podraży-Kwiatkowska 1977: XXVIII; Głowiński 1997: 239; Gazda 1992: 615).

Jak już podkreślałam, przyjmowana najczęściej w badaniach manifestu perspektywa tematyczna nie pozostawała bez wpływu na utrwalenie szerokiej (i na ogół zgodnie przyjmowanej przez badaczy) definicji manifestu literackiego. W takim ujęciu mniejsze znaczenie miały genologiczne „właściwości” tekstu, to, czy jest on

manifestem „z nadania”, przybierającym postać wyraźnego zbioru postulatów, czy też „zwykłym” artykułem, esejem, recenzją, pisany bez wyraźnego celu perswazyjnego, przybierającym postać ogólnych rozważań. Silne spolaryzowanie przestrzeni dyskusji artystycznej (widoczne zwłaszcza od drugiej połowy XIX wieku) sprzyjało także postrzeganiu każdej, nawet „neutralnej” wypowiedzi jako głosu w dyskusji, opowiedzenia się choćby pośrednio po którejś ze stron „konfliktu”. Walka nie musi oznaczać przecież wyraźnego eksplicytnego odniesienia do adwersarza, czy otwartej krytyki pewnego zjawiska, a jedynie wpisanie się swoimi poglądami do jakiegoś określonego obozu czy grupy itd. Fakt, że wypowiedzi danej grupy literackiej występowały często w pewnym ciągu i mogły być powiązane tematycznie również sprzyjał widzeniu, na przykład, artykułu, który ukazał się tuż po ogłoszeniu manifestu, jako pełniącego podobną rolę.

2. 4 Manifest literacki wśród innych tekstów programowych

Za pierwszy manifest literacki – posługując się kluczem nazwy – zwykło uznawać się *Symbolizm* Jeana Moréasa, opublikowany w 1886 roku w dodatku do dziennika „La Figaro”. Dodajmy jednak, że kwalifikację gatunkową tekst uzyskał nie od samego autora, a dopiero po latach, kiedy został włączony do antologii tekstów symbolistycznych⁸². Granica ta uznawana jest na ogół za ściśle umowną, gdyż większość badaczy nie dostrzega w poetyce tego artykułu cech późniejszych manifestów dwudziestowiecznych. Gazda podkreśla, że „[...] artykuł Moréasa, który – jak się zdaje – wywołał późniejszą lawinę podobnych działań, jest w istocie rzeczy eseistycznie wyważonym i erudycyjnym dyskursem bliskim romantycznej tradycji, aby poprzestać na przykładzie deklaracji programowych W. Hugo (przedmowy do *Cromwella* i do *Hernaniego*). To samo można powiedzieć o powstałych przed

82 Czapliński podkreśla, że nie jest to informacja pewna: „Jest [...] prawdopodobne, że tekst Moréasa zyskał kwalifikację «manifestu literackiego» dopiero w antologii André Barre *Le symbolisme* (Paris 1911)” (Czapliński 1997: 26; przypis 6).

manifestem futuryzmu tekstach. Co najwyżej, zwracać uwagę może pewien patos, rozbudowana metaforyka i poetycki obraz, co zbliża owe teksty do formuły stylistycznej utworów *stricte* literackich” (Gazda 1986: 89). Artykuł Moréasa rzeczywiście nie przypomina późniejszych manifestów awangardowych, jednak nie do końca przekonujące wydaje się także (mimo zauważalnego powinowactwa stylistycznego) zestawienie go z wypowiedziami romantycznymi. W tych ostatnich (o czym wspominał jeszcze w dalszych rozważaniach) właściwie nigdy nie formułowano postulatów, tymczasem artykuł Moréasa zawiera fragmenty stanowiące wyraźnie sformułowany program twórczości symbolicznej⁸³ (jakkolwiek daleki od bezkompromisowości późniejszych manifestów). Autor rozpoczyna od ogólnych rozważań dotyczących rytmu przemian w literaturze, następnie dokonuje skrótowej prezentacji założeń symbolizmu, jego inspiracji, dotychczasowych osiągnięć, by w dalszej części przejść do przedstawienia konkretnych postulatów twórczych⁸⁴. Tekst jest apologią dokonań symbolizmu, a zarazem zachętą do dalszej twórczości w tym nurcie, tym bardziej, że, jak twierdzi autor, „[...] Najwyższe Zachwycenie jeszcze się nie dokonało – uparta i wymagająca praca wzywa nowo przybyłych” (Moréas 1971: 255). Tekst ten posiada zarówno elementy wyraźnego postulowanego programu, jak i

83 Jako jedyny dostrzegł to chyba P. Czaplński: „*Le Symbolisme* był pierwszym tekstem, w którym pojawiła się instrukcja pisania, przepis na dzieło symboliczne; autor testu wyraźnie występował w imieniu jakiegoś «my», które udzieliło mu pełnomocnictwa [...]” (Czaplński 1997: 25-26; przypis 6).

84 W części „programowej” artykułu znalazły się następujące postulaty: „Dla dokładnego tłumaczenia swojej syntezy Symbolizm musi mieć styl o istotności absolutnej i skomplikowany – słowa nie skażone, zdania mocno napięte na przemian ze zdaniami faliście słabnącymi, znaczące pleonazmy, tajemnicze elipsy, zawieszony anakolut, wszelkie tropy odważne i różnokształtne; i wreszcie szlachetny język [...].

Rytm – dawna metryka ożywiona; nieporządek przemyślnie uporządkowany; rym połyskliwy i wykuty jak tarcza złota i spiżowa, obok rymu o zagadkowej płynności; aleksandryn z przystankami licznymi i ruchomymi; używanie pewnych liczb nieparzystych.

[...] Proza – powieści, nowele, opowiadania, fantazje – rozwija się analogicznie do poezji. Czynniki na pozór rozbieżne sprzyjają tej ewolucji – Stendhal przynosi swoją klarowną psychologię, Balzac swój wybujały dar widzenia. [...] Koncepcja powieści symbolicznej jest wielokształtna: albo jedna postać porusza się w środowiskach zdeformowanych przez jej własne halucynacje – ta deformacja zawiera wszystko, co jest rzeczywistością. Istoty o gestach mechanicznych, o sylwetkach mrocznych poruszają się wokół tej jednej postaci – stanowią dla niej tylko pretekst do wrażeń i domysłów” (Moréas 1971: 256, 257).

romantycznego eseju.

Mając na uwadze wskazane wcześniej elementy programowe, dużego znaczenia tekstu nie łączyłabym jedynie, jak czyni to Gazda, z faktem jego publikacji w gazecie codziennej: „[o]głoszony przez Moréasa [...] tekst dał początek tego rodzaju działaniom (do tego momentu nie posługiwano się prasową enuncjacją dla tego rodzaju wypowiedzi)” (Gazda 2009: 615). Nawiasem mówiąc, można by również polemizować z tezą, że to pierwszy przypadek, kiedy gazety codzienne stają się trybuną dyskusji literackich. Już nasi krytycy w latach dwudziestych i trzydziestych XIX wieku upowszechniali nowe koncepcje nie tylko w pismach literackich (zresztą pisma literackie *sensu stricto* właściwie nie istniały jeszcze wówczas na ziemiach polskich)⁸⁵. Miejsce publikacji *Symbolizmu* można jednak z innych względów uznać za znaczące. Na łamach „La Figaro” ogłaszane będą w przyszłości kolejne ważne manifesty, począwszy od *Manifestu futuryzmu* Filippo Tommaso Marinettiego. Na marginesie dodajmy, że we wspomnianym piśmie ukazał się także pierwszy manifest, któremu „bezpośrednio” nadano tę wyraźną etykietę genologiczną. Był to tekst Saint-Georges de Bouhèliera *L'hiver en Méditation* (opatrzonej podtytułem „manifest de l'école naturaliste”), z 1897 (Gazda 1986: 88).

Pojawienie się wypowiedzi programowych, zwłaszcza w ich „krzykliwej” awangardowej odsłonie nie byłoby możliwe gdyby nie istotne zmiany w obszarze sztuki. Na ich znaczenie zwrócił uwagę Czapliński:

u progu romantyzmu, zaczął się w literaturze proces, który zdecydował o karierze manifestu. Był to proces wieloraki. Przede wszystkim wiązał się z romantyczną rewolucją w pojmowaniu literatury oraz XIX-wieczną przemianą rynku literackiego. Rewolucja ta oznaczała ostateczne skryształowanie się wielkich narracji dotyczących roli sztuki: dla twórców romantycznych sztuka była najwyższą formą poznania, jedynym językiem umożliwiającym kontakt z absolutem i wreszcie jedynym bodźcem przemian społecznych. [...] Ale o wysokiej randze manifestu zdecydowało również i to, że na przełomie XVIII i XIX wieku zaistniał jako głos twórców w sporze o zasady rozumienia literatury. Romantycy wypowiedzieli bowiem posłuszeństwo wszelkim instancjom życia literackiego uprzednio uprawnionym do orzekania o wartości i znaczeniu dzieła literackiego. Proklamują wolność

85 Ważnym miejscem sporu klasyków i romantyków była np. „Gazeta Polska” (tu ukazywały się np. teksty Maurycego Mochnackiego, który był zresztą jej współredaktorem) czy „Kurier Polski”.

od bezpośredniej tradycji, czyli zastanych reguł pisania, od krytyka, czyli regulatora odczytań procedur wartościowania, wreszcie od rynku, czyli miernika poczytności, romantycy zrodzili stan postulowanego bezprawia, umożliwiającego formułowanie odpowiedzi na wartość – a zatem i na znaczenie – dzieła. (Czapliński 1997: 6-7)

Przeobrażenia, które miały miejsce u progu romantyzmu, przyniosły prawdziwą rewolucję w pojmowaniu miejsca sztuki oraz roli twórcy. Ten ostatni „nie był już traktowany jako wykonawca ponadindywidualnych, uświęconych autorytetem tradycji procedur tworzenia” (Stanisz 2010: 15), lecz niepowtarzalna jednostka, której przyznano prawo do indywidualnej ekspresji. Odtąd normy i wartości w obszarze sztuki nie stanowiły już czegoś stałego i niepodlegającego dyskusji, a przeciwnie – wymagały ciągłego negocjowania oraz potwierdzania. Popularyzowanie i wyjaśnianie nowych wizji stawało się zresztą koniecznym warunkiem podtrzymania komunikacji między artystą a publicznością literacką (por. Stanisz 2010: 14-15). Na początku XIX wieku nastąpiło rozluźnienie dotychczasowych reguł⁸⁶, owocujące z czasem coraz odważniej formułowanymi postulatami dotyczącymi miejsca i roli sztuki. Wyrazem bezkompromisowości stało się przede wszystkim naśladowanie manifestów rewolucyjnych oraz innych wypowiedzi władzy. (Nie musiała to być naturalnie jedyna motywacja wyboru tej formy – nie bez znaczenia była, jak się wydaje, duża popularność różnego rodzaju manifestów we wstrząsanych rewolucjami i wojnami XIX i XX w.)⁸⁷. Romantyzm stanowi więc ważną cezurę w dziejach wypowiedzi programowych,

86 Warto zwrócić uwagę na nie do końca poprawne wyobrażenie o romantyzmie jako epoce dokonującej radykalnego zerwania z tradycją (utrwalane jest ono np. w takich określeniach jak „przełom romantyczny”). Tymczasem, jak twierdzi Alina Kowalczykowa, „[...] utwory programowe tych pisarzy, którzy najbardziej zdecydowanie występowali przeciw prymatowi norm, okazały się w gruncie rzeczy bardzo właśnie od tych norm zależne. Zwalczano niektóre konwencje – tym mocniej broniąc pozostałych. [...]” (Kowalczykowa 1995: 13); „Były to manifesty nowej postawy wobec świata; czy jednak ich przełomowy charakter wyrażał się w formie gwałtownej opozycji przeciw ideałom poprzedniego pokolenia? Otóż na ogół nie, a w każdym razie nie był to główny element samookreślenia ich autorów. Krytycy zwracają nawet uwagę na zjawisko wręcz przeciwne – na świadome ujawnianie i kształtowanie przez romantyków powiązania z tradycją – także, co dziwniejsze, nawet z tradycją najbliższą im w czasie” (Kowalczykowa 1985: 11-12).

87Do zagadnień kulturowego kontekstu ewolucji wypowiedzi programowych powracam w rozdziale kolejnym.

jakkolwiek, co wyraźnie należy podkreślić, ówczesne wypowiedzi na temat sztuki nie tylko nie zdradzają powinowactwa z późniejszymi manifestami, ale nawet pozostają do nich w jaskrawej sprzeczności. Alina Kowalczykowska podkreśla, że romantyczne „[t]eksty lub fragmenty tekstów, które mają charakter programowy, utrzymane są często w stylu swobodnym, mają raczej ton osobistych wynurzeń niż konkretnej deklaracji⁸⁸ (Kowalczykowska 1991: III).

Teksty programowe w postaci manifestów o dość wyrazistej poetyce stanowiły, jak zostało już powiedziane, odpowiedź na ówczesne „potrzeby” sztuki bardziej zdecydowanie torującej sobie miejsce w przestrzeni kultury. Należy mieć jednak świadomość, że genealogia wypowiedzi programowych jest o wiele dłuższa i ściśle splata się z dziejami literatury, właściwie od jej początków. Rzutując współczesne wyobrażenia o manifeście i jego roli na epoki wcześniejsze, Czesław Panek dochodzi do wniosku, że przed wiekiem XIX nie istniały właściwie (z czym trudno się zgodzić) wypowiedzi programowe. Badacz dostrzega zależność między kształtowaniem się tychże wypowiedzi a „statusem” refleksji o literaturze (emancypującej się z *universum* wiedzy) oraz sferą wolności i indywidualizmu twórcy. Z tego względu jedynie renesans (w okresie przed wiekiem XIX) uznaje za epokę sprzyjającą powstawaniu wypowiedzi programowych. Okres dobrej koniunktury nie trwał jednak – jak dowodzi – zbyt długo, gdyż już pod koniec XVI w., a zwłaszcza w dwóch kolejnych stuleciach, do głosu doszły tendencje normatywne.

Prototyp [...] wypowiedzi programowej powstał już w kulturze antycznej, bowiem integralnym składnikiem starożytnych systemów filozoficznych rozważających problemy

⁸⁸Dodajmy, że „antyprogramowość” romantycznych wypowiedzi badaczka tłumaczy także ich „rozproszeniem” i wielotematycznością: „[...] ponieważ romantycy traktują sztukę w osobliwym powiązaniu z postawą twórcy wobec świata, teksty te zawierają wszelkie niepokoje intelektualne, a nie tylko postulaty, bezpośrednio sztuki dotyczące”. [...] nazwa «romantyzm» obejmuje [...] cały konglomerat zjawisk z zakresu filozofii, literatury, sztuki, a nawet obyczajowości – wypowiedzi o charakterze programowym dotyczą więc wszystkich tych dziedzin naraz (Kowalczykowska 1991: III-IV). Argument dotyczący rozproszenia treści literackich uznać należy za mało przekonujący. W późniejszych tekstach też niekiedy trudno byłoby „oddestylować” treści literackie od światopoglądowych i innych. Jako przykład przywołać wystarczy wypowiedzi futurystów. Pragnęli oni wpływać nie tylko na rzeczywistość sztuki, ale na życie w ogóle, co znajdowało także odzwierciedlenie w ich tekstach programowych.

człowieka, świata i istoty rzeczy była – z dzisiejszego punktu widzenia – „poetyka sformułowana” (np. Arystotelesowska *Poetyka*). W średniowieczu także nie było jeszcze programów literackich *sensu stricto* – ówczesna „poetyka sformułowana” miała ściśle sprecyzowane zadania: stała się jeszcze jednym sposobem propagowania dogmatu religijnego, służąc realizacji celu wyznaczonego przez Kościół (np. koncepcje głoszone przez św. Tomasza z Akwinu). Renesans natomiast – kiedy twórczość artystyczna osiągnęła rangę instrumentu poznania dorównującego scjentyzycznemu ujmowaniu rzeczywistości, a artyści wykraczali poza swe „kompetencje estetyków, stając się, jak wiadomo, inżynierami, konstruktorami, strategami itp. – jest epoką, w której indywidualność twórców są wyraźnie zmanifestowane zarówno w samych dziełach, jak i w wypowiedziach o sztuce. Jednakże już w dobie baroku i klasycyzmu następuje w pewnym sensie regres indywidualizacji osobowości twórczej. Wypowiedzi programowe ulegają swoistej schematyzacji, układając się w kategorie poglądów propagujących ideał piękna według zaakceptowanego lansowanego wzorca. Powoduje to skodyfikowanie barokowej i klasycystycznej świadomości artystycznej w system „poetyki sformułowanej” (czego przykładem jest znana *Art poétique* Boileau). Radykalna zmiana nastąpiła na początku XIX w. i – przechodząc różne modyfikacje wewnątrz poszczególnych prądów i tendencji artystycznych – trwa nieprzerwanie do dziś. (Panek 1979: 125)

Istnienia wypowiedzi programowych – inaczej niż Panek – nie łączyłabym jedynie ze sferą twórczej niezależności. Osiemnastowieczne (a także wcześniejsze) poetyki normatywne w postaci traktatów pełniły niewątpliwie inną funkcję niż późniejsze manifesty – stawały się raczej narzędziem sankcjonowania literackiego *status quo*, potwierdzenia norm epoki, z której wyrastały niż zarzewiem zmiany, niemniej w sensie „formalnym” stanowiły wyraźnie ukształtowany program, przygotowany z myślą o jego upowszechnianiu. Poetyki sytuowały się na pograniczu wiedzy o literaturze oraz krytyki literackiej. Nie tylko kodyfikowały wiedzę danego okresu, ale również, poprzez wskazywanie odpowiednich wzorców i kształtowanie gustów, wpływały na ówczesną praktykę twórczą (por. np. Korwin-Piotrowska 2010: 40-41). Wbrew pozorom więc, wiele łączyło je z późniejszymi wypowiedziami programowymi, w tym manifestami, których centralną funkcją było przecież również postulowanie określonego sposobu uprawiania literatury. W poetykach ujawniał się także tak typowy dla manifestów ton perswazyjny, przy czym należy zaznaczyć, że nie stanowił on raczej wyniku wyboru

określonej strategii tworzenia tekstu (wszystkie ówczesne wypowiedzi, również naukowe, były silnie zretoryzowane; retoryczna siła niektórych tekstów w okresie późniejszym, gdy „rozluźnił” się sposób pisania jest siłą rzeczy bardziej zauważalna).

Poza przedromantycznymi poetykami sformułowanymi, najczęściej przybierającymi postać traktatów (a w każdym razie większych, odrębnych całości), treści programowe istnieć mogły również w postaci nieco bardziej rozproszonej, najczęściej jako fragmenty dzieł artystycznych, przybierając na przykład postać „autorefleksji, parodii, trawestacji”⁸⁹ (Sarnowska-Temeriusz 1990: 16). Na tle mało wyrazistych wypowiedzi programowych wyróżnia się zapewne przedmowa, występująca w różnych wariantach już od starożytności (Stanisz 2007: 36). Stanowiła ona nie tylko „wprowadzenie do konkretnego utworu, była też dogodną formą pisarskich autoprezentacji i rozważań metaliterackich, miejscem formułowania zamiarów twórczych i prezentowania manifestów programowych, podejmowała ponadto zadania właściwe krytyce literackiej, niejednokrotnie stawała się elementem «właściwego» tekstu literackiego»⁹⁰ (Stanisz 2007: 46-47). Można zaryzykować stwierdzenie, że

89 Uwaga ta odnosi się do sytuacji w Polsce, gdzie krytyka literacka aż do XVIII wieku przyjmowała postać zatowiszowaną i „nie uwolniła się od uwikłania w dziedzinę parenetyki, pedagogiki, filologii, retoryki i poetyki, przede wszystkim zaś pozostała ściśle zespolona z literaturą” (Sarnowska-Temeriusz 1990: 18). W tych krajach (np. Francji, Włoszech czy Anglii), gdzie zinstytucjonalizowana krytyka narodziła się wcześniej, już w wieku XVII (Sarnowska-Temeriusz 1985: 509-510), zaistniały także warunki dla rozwoju „pozaliterackiej” wypowiedzi programowej.

90 Kwestia porównania manifestów „dyskursywnych” oraz manifestów artystycznych nie należy od łatwych. Z jednej strony nie da się obronić tezy o radykalnej odmienności ich języka (język manifestu nie jest jasno określony, mieści się często na przykład między wypowiedzią artystyczną albo publicystyką, czy też traktatem literackim, często mieszając zresztą elementy różnych stylów) oraz funkcji, z drugiej jednak, argumentem za potraktowaniem ich jako osobnych zjawisk może być ich inna nieco historia i „charakter”. Manifest literacki to zjawisko przybierające od pewnego momentu historycznego postać stałej praktyki kulturowej, o dużym natężeniu zwłaszcza w początkowym okresie istnienia jakiejś grupy, prądu, zjawiska itd. Manifesty wplecione w teksty artystyczne (np. wypowiedzi prefacjalne, dyskursywne wtręty w tekście artystycznym), czy też będące tekstami artystycznymi (np. manifest-wiersz) mają o wiele dłuższą genealogię i nie sposób ująć ich w ramy kulturowej „regularności”. Ponadto, manifest, w którym twórca pozbawiony „immunitetu” (jaki do pewnego stopnia daje wypowiedź artystyczna), w formie niekiedy bezkompromisowej wyraża swoje poglądy, stanowi przykład nowego rodzaju wypowiedzi, która nie mogła zaistnieć przed wiekiem XIX. Jakkolwiek przedmowy pisane były często językiem dyskursywnym, to jednak stanowiły – co zmieniało

przedmowy, jakkolwiek podlegające konwencjonalizacji oraz szerszym zasadom tworzenia wypowiedzi krytycznych w danej epoce⁹¹ mimo wszystko pozostawiały autorowi pewien margines swobody⁹².

O wiele większe bogactwo i popularność wypowiedzi programowych odnotować można w okresie późniejszym, począwszy od wieku XVIII. Zwraca na to uwagę Stanisław, analizując dzieje tej formy w latach 1764-1918:

Element programowy występował (w nierównomiernym stopniu) we wszystkich typach ówczesnych wypowiedzi krytycznych. Najistotniejszą rolę pełnił w oświeceniowych podręcznikach „wymowy i poezji” i poematach dydaktycznych o „sztuce poetyckiej”, w romantycznych rozprawach teoretycznych i artykułach krytycznych, a także w pozytywistycznych i młodopolskich rozprawach i artykułach oraz manifestach literackich. Elementy programu literackiego zawierały także inne wypowiedzi meta- i krytycznoliterackie: przedmowy do książek literackich, eseje o literaturze, przygodne recenzje i felietony, portrety i „rozbiory” literackie itp. Wypowiedzi programowe pojawiały się również w korespondencji ówczesnych pisarzy i krytyków, a także w wielu utworach literackich tego czasu. (Stanisław 2012 : 10).

ich status – część dzieła literackiego. Utworu literackiego, w tym również jego „części”, na przykład przedmowy, nie sposób traktować jak przekazu „wprost” (choć w praktyce może się zdarzyć, że wiersz *ars poetica* będzie prostszy w odbiorze niż manifest posługujący się wyszukаныmi środkami stylistycznymi).

91 „O ile [...] w epoce oświecenia (zgodnie z panującą estetyką normatywną i nastawieniem dydaktycznym) autorzy przedmów często sięgali po formę usystematyzowanego, zobiektywizowanego wykładu metaliterackiego, przywiązywali dużą wagę do ścisłych definicji i rozróżnień gatunkowych oraz do jasnego formułowania własnych intencji, to ich następcy unikali na ogół rygoryzmu pojęciowego i zbyt jednoznacznych deklaracji w tym względzie. Wraz ze zmieniającymi się uwarunkowaniami życia literackiego oraz rozprzestrzenianiem się zasad estetyki romantycznej wypowiedzi wstępne wzbogacały się o nowe środki wyrazu, ulegały swoistej dekonwencjonalizacji, niejednokrotnie przybierając bardzo swobodną formę, naznaczoną indywidualizmem, autotematyzmem i wysokim stopniem zmetaforyzowania” (Stanisław 2007: 46-47).

92 „[...] dyskurs prefacyjny stanowi dynamiczną strukturę, swoiste pole napięć, na którym odbywa się gra autora z rzeczywistością, czytelnikami, konwencjami prefacyjnymi, własnym dziełem oraz samym sobą. Między tymi biegunami rozpościera się olbrzymia przestrzeń możliwości pisarskich. Autor bowiem, realizując w przedmowie wybraną przez siebie strategię rekomendacji dzieła, może ją także modelować, że jeden element zostanie zaakcentowany, inny zaś – pomniejszony lub zmarginalizowany” (Stanisław 2007: 28-29).

Rozważania o charakterze programowym nie pojawiły się w wieku XIX. Poza poetykami sformułowanymi w traktatach czy poetykach przyjmowały na ogół postać rozproszoną, stanowiąc część wypowiedzi literackich czy krytycznoliterackich. Wiek XIX stwarza nowe warunki dla dynamiczniejszego kształtowania kultury literackiej, w jego drugiej połowie pojawiają się wypowiedzi przybierające postać dyskursywnych, „samodzielnych” wypowiedzi.

2. 4 Definicje manifestu literackiego – dylematy badawcze

Opisanie cech danego gatunku wymaga – że rozpocznę od dość oczywistej uwagi – zidentyfikowania jego egzemplarzy, a następnie, zgodnie z przyjętą „procedurą” badania, wskazanie np. wzorca gatunkowego czy prototypu, stanowiących punkt odniesienia dla innych jednostek, co pozwala na powiązanie egzemplarzy w „łańcuchy politypiczne”, czy też „rodziny” gatunków (według kryterium zróżnicowanego natężenia jakiejś cechy w poszczególnych jednostkach danej „rodziny” – najsilniejszego w prototypie, najsłabszego zaś w kategoriach peryferyjnych). Czy stworzenie podobnej „rodziny” obejmującej zarówno manifesty właściwe, jak i manifesty w znaczeniu szerokim byłoby w ogóle uzasadnione? Odpowiedź wydaje się dość oczywista. Manifest literacki pojmowany w sensie przenośnym, jak to już wielokrotnie podkreślałam, nie stanowi przecież łańcucha rozwojowego, a do pewnego stopnia sztuczny, umowny zbiór.

Zetknięcie się z heterogenicznym obszarem manifestów rodzi – jak pokazał to wcześniejszy przegląd definicji – niemało wątpliwości. Choć na ogół akceptowany jest podział na manifesty właściwe i funkcjonalne, to jednak o wiele większą trudność sprawia już określenie które teksty zaliczyć do pierwszej kategorii – czy tylko manifesty awangardowe, czy również modernistyczne. Dodajmy jednak, że podobne rozróżnienia, jakkolwiek istotne z „poznawczego” punktu widzenia, nie miały na ogół znaczenia w badaniach, kiedy to przyjmowano perspektywę epokową i skupiano się na ujęciach tematycznych.

Wydaje się, że równie łatwo znaleźć argumenty podtrzymujące, jak i obalające tezę o odrębności manifestów awangardy. Z jednej strony uwzględnić można takie

świadczące o jego „osobności” aspekty, jak: „nawiązywanie” do manifestu w formie dekretu, obwieszczenia itd. (formy nie wykorzystywanej we wcześniejszych wypowiedziach programowych), posługiwanie się nazwą „manifest”, silne powiązanie z praktyką grup artystycznych itd.). Jako kryterium dystynktywne wskazywane są także specyficzne właściwości retoryczne, by raz jeszcze powtórzyć za Gazdą: „propagandowy impet”, „nastawienie imperatywne” czy „kategoryczność” – odróżniające manifest awangardowy od manifestów modernistycznych, przybierających postać „uargumentowanego, erudycyjnego eseju”. Powyższa typologia może budzić jednak wątpliwości, i to z różnych względów – nie tylko z powodu nieprecyzyjności samej „metodologii”. Postulatywność czy imperatywność itd., jak już podkreślałam, stanowią dość nieokreślone kategorie, naznaczające rozróżnienia subiektywnością i intuicyjnością (co zresztą dobrze unaocznili przykład oceny *Confiteora*); dyskusyjne wydaje się także wyrażone *implicite* założenie o sprzeczności argumentacyjnego toku wypowiedzi z celem propagandowym i kategorycznością. Co ważniejsze jednak, wydobyte przez Gazdę najbardziej charakterystyczne cechy wypowiedzi programowych obu okresów trudno uznać (biorę pod uwagę przykłady rodzime) za uniwersalne – teksty programowe danej epoki nie stanowiły monolitu; niektóre spośród programów modernistycznych przyjmowały postać wyraźnie postulatywną, nie wszystkie manifesty awangardy z kolei charakteryzowały się buńczucznością⁹³. Ten uporządkowany dychotomiczny podział zakłócają także przykłady tekstów – nie należących wcale do rzadkości – łączących różne „tryby” mówienia, mieszających rejestry. W tym miejscu jedynie kwestie te sygnalizuję. Mam nadzieję, że przeprowadzone analizy pozwolą zweryfikować wiele uproszczonych sądów na temat manifestów.

Posługiwanie się dość wąskimi (językowo-retorycznymi czy formalnymi) kryteriami wyróżniania manifestów utrudnia przyjrzenie się genealogii zjawiska. Manifest awangardy, którego odrębność jest tak często akcentowana, nie pojawił się *ex nihilo*, stanowił zaś tylko jedną z odmian dyskursywnych wypowiedzi programowych,

93 Jako przykłady „postulatywnych” manifestów młodopolskich posłużyć mogą chociażby doskonale znane *My młodzi* Stanisława Brzozowskiego oraz *Confiteor* Stanisława Przybyszewskiego. Przykłady „niebuńczucznych” manifestów awangardy znajdziemy z kolei wśród wypowiedzi ekspresjonistów (np. *Czego chcemy* Jana Stura), czy nawet futurystów.

rozwijających się intensywnie, zwłaszcza od II połowy XIX wieku. Chociaż manifesty korzystały z różnych formuł, to jednak wyrastały z podobnych motywacji – potrzeby prezentacji programu, skrócenia drogi do odbiorcy, zaznaczenia swojego miejsca, autoprezentacji itd. W związku z tym nieprzekonujące z mojego punktu widzenia jest uznawanie za manifesty właściwe jedynie wypowiedzi grup awangardowych.

Moim zdaniem, pod szyldem manifestu właściwego da się zmieścić – i taką definicją będę się posługiwać w niniejszej pracy – każdą wypowiedź formułującą (wyrażaną w imieniu mniej lub bardziej wyraźnie dookreślonej grupy nadawców; w tym przypadku chodzi o „nadawców”, nie zaś konkretnego autora, z tego względu, że interesują mnie wypowiedzi zbiorowości literackich) pewien zbiór postulatów (najczęściej projektujących program na przyszłość, rzadziej konstatujących realizowany już projekt) dotyczących w jakiś sposób literatury, czy szerzej kultury literackiej, niezależnie od stopnia jego konkretności, właściwości językowo-retorycznych (np. „poziomu” perswazyjności), genologicznych (a więc niezależnie od tego, czy przyjmuje on np. postać odezwy, dekretu, wyznania, deklaracji, czy „zwykłego” komunikatu itd.). Kluczowa dla wytyczenia granicy między manifestem właściwym i funkcjonalnym jest intencja jego formułowania. Manifest właściwy od manifestu funkcjonalnego odróżnia przede wszystkim jego „performatywny” charakter, co oznacza, że wypowiedziany jest w celu zadeklarowania konkretnych „działań” w obszarze literatury, jakie na przykład grupa chce zrealizować (zwykle chodzi o „zobowiązanie” do tworzenia literatury zgodnie z bliską danej grupie wizją). Manifesty funkcjonalne nie wyrażały przyjęcia na siebie zobowiązania, co nie oznacza, że ich funkcja sprowadzała się wyłącznie do konstatowania pewnego stanu rzeczy. Bardzo często także postulowały określony sposób uprawiania literatury, próbując wpływać na jej sytuację (mieściły się więc w obszarze szeroko pojętej publicystyki literackiej).

Oczywiście zdarzają się przypadki „graniczne” (dodajmy jednak – dość rzadko), trudne do sklasyfikowania (o których wspominałam również przy okazji przeglądu definicji), kiedy to tekst nie posiadający znamion manifestowości odbierany jest jako manifest właściwy. Wydaje się, że może to dotyczyć na przykład wystąpień awangardy krakowskiej, które jakkolwiek przybierały postać „ogólnych” wypowiedzi poruszających kwestie dotyczące poetyki, bez wyraźnego zobowiązania do ich „realizowania” przez grupę, to jednak ze względu na czas i miejsce pojawienia się oraz

walor „nowości” (towarzyszyły grupie od początku jej powstania, ukazując się w jej ogranie prasowym – „Zwrotnicy”) były odbierane jako swego rodzaju postulaty programowe tejże grupy.

ROZDZIAŁ III

KULTUROWY KONTEKST

EWOLUCJI MANIFESTU LITERACKIEGO

W niniejszym rozdziale chciałabym omówić szerzej zagadnienia zasygnalizowane w poprzedniej części. Na marginesie kwestii definicyjnych zarysowałam okoliczności rozwoju wypowiedzi programowych oraz manifestów. Upadek normatywizmu, jak podkreślałam, nie był przyczyną powstawania programów (programy w takiej czy innej formie ogłaszano od wieków), jakkolwiek niewątpliwie stanowił istotny bodziec dla ich rozwoju. W sytuacji większej konkurencyjności rosła też potrzeba zaznaczenia własnego stanowiska, odrębności względem innych uczestników kultury, a także zabiegania o przychylność odbiorców, jakkolwiek dodać trzeba, że jeszcze pod koniec XIX wieku wypowiedzi programowe odgrywały znaczenie przede wszystkim w dyskusji, by tak rzec, „wewnątrzliterackiej”, a więc między „profesjonalnymi” odbiorcami (pisarzami, pisarzami i krytykami).

Upadek normatywizmu stanowił element szerszych zmian kulturowych. Załamanie instytucji „kontroli” w sferze literackiej powiązać można, mówiąc w uproszczeniu, z takimi zjawiskami, jak upadek świata arystokratycznego, rosnąca wartość indywidualizmu (i co znaczące w kontekście rozwoju manifestu – również rosnąca potrzeba samookreślenia), pluralizm światopoglądowy, znaczenie dostępu do informacji, a także przyspieszenie cyrkulacji prądów estetycznych itd. Demokratyzacja kultury literackiej znacząco wpłynęła także na relacje twórcy i publiczności.

Choć w moich rozważaniach centralne miejsce zajmuje okres od XIX wieku, to dla lepszego oświetlenia pewnych problemów, pobieżnie odwołałam się także do wcześniejszego okresu. W rozważaniach zarysuję tendencje w kulturze literackiej ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji Polski.

3.1 Panorama kultury literackiej przed wiekiem XIX

„Publiczność literacka to – jak definiuje Janusz Sławiński – ukształtowana w ramach danego społeczeństwa zbiorowość osób biorących udział w komunikacji za pośrednictwem literatury. Liczebność, zasięg i skład publiczności literackiej zależą w każdym wypadku od typu struktury społecznej, która stanowi jej podłoże, a więc od istniejących różnicowań klasowych, stanowych czy warstwowych oraz od poziomu ogólnej oświaty w poszczególnych grupach, zapewniającego im dostęp do wartości kulturalnych”. Publiczność literacka może być wewnątrznie zróżnicowana ze względu na wiedzę, kompetencje, gusta; jej specyfika zależy od twórczości literackiej danego okresu (Sławiński 1985: 264). Należy mieć świadomość, że przyjęcie podobnej definicji – wiążącej publiczność literacką wyłącznie z obszarem beletrystyki – nie oddaje zasięgu i złożoności kontaktu z literaturą na przestrzeni epok, a więc nie obejmuje (mających nieporównanie dłuższą historię) dziejów obcowania człowieka z różnymi tekstami kultury werbalnej, w tym, z „literaturą” oralną, czy ujmując rzecz jeszcze szerzej – z wszelkimi tekstami, również tymi, które nie mieszczą się w obszarze beletrystyki.

Obieg oralny przez większość dziejów kultury stanowił podstawową formę kontaktu z literaturą. Duże znaczenie odgrywał jeszcze w XIX wieku. Kultura antyku oraz średniowiecza opierała się głównie na słowie mówionym (Briggs, Burke 2010: 35). Stanowiło ono podstawowe „narzędzie” wymiany treści symbolicznych, nie tylko kaznodziejów i wędrownych pieśniarzy, ale i na przykład uczonych. Do podstawowych form nauczania należały bowiem wówczas wykłady, dyskusje, debaty (Briggs 2010: 41). Nawet wśród wykształconych słuchanie pism nie było czymś odosobnionym, przeciwnie – to czytanie ciche, indywidualne należało do rzadkości, czego dowodzi dobrze znany i często przywoływany w tym kontekście przykład św. Ambrożego⁹⁴.

94 O odbiegającym od powszechnego wzorca stylu czytania wspomina św. Augustyn, przedstawiając sylwetkę swego mistrza Ambrożego. Jakie były motywacje wyboru takiej lektury? Augustyn próbuje to wyjaśnić w następujący sposób: „Być może obawiał się [Ambroży], że gdyby czytał na głos, to jakiś niejasny ustęp u autora, którego właśnie studiował, mógłby zaniepokoić uważnego słuchacza i wtedy trzeba by udzielić wyjaśnień albo nawet szerzej przedyskutować pewne trudne punkty dzieła”. Jak

Krażenie słowa wśród szerokich warstw społecznych odbywało się głównie dzięki licznej grupie wędrownych śpiewaków, żebraków wykonujących pieśni o charakterze religijnym, moralizatorskim czy historycznym. Okazję do obcowania z literaturą stanowiły także, jak podkreśla Jan Stanisław Bystron, różne zdarzenia religijne czy handlowe, np. jarmarki albo odpusty (Bystron 2006: 211). Te ostatnie, mimo głównie religijnej funkcji, nierzadko obfitowały w treści o charakterze ludycznym, łącząc elementy wychowania religijnego i zabawy (Bystron 2006: 212-213):

Kaznodzieja, czasami z zewnątrz przybyły, najczęściej uczestnikom odpustu nieznaną, opowiada z ambony nowe rzeczy; dziady wędrowne, w wielkiej liczbie ściągawszy na odpust, śpiewają pieśni nabożne, moralne czy też czasem historyczne lub zabawne; w karczmach zdarza się nierzadko spotkać kogoś, kto chętnie opowiada rozmaite prawdziwe i nieprawdziwe przygody, wreszcie wędrowni śpiewacy, kuglarze, dawniej także żacy czy zdeklasowani studenci za niewielki grosz czy poczęstunek darzą ciekawych nowymi pomysłami. [...] większe zebrania, które odbywały się w pobliżu kościołów czy klasztorów, najczęściej o założeniu religijnym, ale szybko przybierające charakter zabawy, tworzyły publiczność, która słuchała zarówno opowieści duchownych, jak też i wędrownych żonglerów, śpiewających czy opowiadających rozmaite historie. Tak więc treści literackie płynęły tu z dwóch źródeł: zakonnicy głosili sławę swego świętego i opisywali cuda przy relikwiach, a żonglerzy zabawiali publiczność tematami bardziej świeckimi. (Bystron 2006: 212-213)

Jarmarki stwarzały także szansę zetknięcia się z treściami literackimi (oczywiście, na ogół w wersji uproszczonej, szczególnie mocno eksponującej na przykład wątki romansowe czy „sensacyjne”), popularyzowanymi na przykład w widowiskach,

tłumaczy Alberto Manuel, ciche czytanie w czasach Augustyna było bardzo rzadką umiejętnością, którą starano się tępić, choć niewątpliwie dostrzegano także wiele zalet takiej lektury. „Słowa nie potrzebowały już czasu koniecznego do ich wypowiedzenia. Mogły istnieć w wewnętrznej przestrzeni, pędzące jedne za drugimi lub ledwie zaczęte, odcyfrowane lub niedopowiedziane itd. [...] niektórzy dogmatycy zachowywali ostrożność wobec tej nowości; w ich przekonaniu ciche czytanie pozwalało śnić na jawie, stwarzając niebezpieczeństwo popełnienia grzechu lenistwa. Ciche czytanie przynosiło także inne niebezpieczeństwo. Książka, która może być czytana prywatnie, poddawana krytycznemu namysłowi, nie jest już przedmiotem natychmiastowego wyjaśniania lub kontroli, potępienia lub cenzury słuchacza” (Manguel 2003: 82, 83).

przedstawieniach wędrownych grup. Zgromadzenia te stanowiły również nierzadko jedyną okazję do obcowania z pismem, początkowo głównie w postaci wydawnictw dewocyjnych (Bystroń 2006: 213).

Znaczenie oralnego obiegu słowa niezwykle ważne było w kulturze staropolskiej. W związku z wysokim analfabetyzmem (w XVI wieku na 3 3000000 mężczyzn w Koronie pisać umiało jedynie 200 tys.) (Dmitruk 1990: 378) „[k]ontakt z wyizolowanym przekazem literackim stanowił [...] margines życia literackiego. Ograniczał się do wąskiej grupy dawnych erudytów, przedstawicieli nielicznych elit świeckich i duchownych, studentów i uczniów”⁹⁵ (Dmitruk 1990: 378). Ocena poziomu partycypacji w kulturze będzie jednak diametralnie inna, jeśli weźmiemy pod uwagę możliwość „pośredniego” obcowania ze słowem, na przykład podczas różnych uroczystości o charakterze publicznym i prywatnym, które stanowiły nieodłączny element ówczesnej rzeczywistości. Ten „dysputacyjny, konwersacyjny i oratorski charakter kultury” w epoce staropolskiej (Dmitruk 1985: 10) determinowany był w dużym stopniu przez specyfikę polskiego życia politycznego, a także charakter kultury sarmackiej. Ustrój demokracji szlacheckiej aktywizował szerokie rzesze szlacheckie poprzez udział w życiu publicznym (uczestnictwo w sejmach, sejmikach, zjazdach itd.), ale i rozliczne ceremonie o charakterze świeckim i kościelnym. Słowo używane było więc nie tylko do celów politycznych, ale i, co istotne, ludycznych, a zdolności oratorskie były „niezbędnym atrybutem każdej uroczystości” (Dziechcińska 1985: 56-57, 61).

Książka w kulturze początkowo funkcjonowała głównie w postaci rękopiśmiennej. Szerszy dostęp do niej stał się możliwy dzięki wynalezieniu druku, jednak pamiętać należy, że zmiana ta nie miała charakteru rewolucji (jak niekiedy zwykło się to przedstawiać), a nowe medium wcale nie wyparło rękopisów. Tym bardziej, że – dodajmy – ich utrzymanie służyło rozwojowi obiegu „nieoficjalnego”, funkcjonującego poza cenzurą polityczną, obyczajową czy religijną (Briggs, Burke 2006: 58).

⁹⁵ Choć w XVIII wieku następują poważne zmiany w zakresie zasięgu rynku księgarskiego oraz form dystrybucji piśmiennictwa (wzrost liczby publikacji krajowych, napływ książek zagranicznych, zainteresowanie gromadzeniem i kolekcjonowaniem książek, rozwój bibliotek), to jednak dotyczą one nadal niewielkiej części społeczeństwa. Wciąż na bardzo wysokim poziomie utrzymuje się analfabetyzm wśród szlachty (zwłaszcza prowincjonalnej) i mieszczan. Chłopi zaś byli praktycznie pozbawieni szans na kontakt z książką (Goliński 2006: 43).

Choć już na początku okresu nowożytnego pojawiają się dostępne szerokiemu odbiorcy teksty pisane „dla rozrywki”, to jednak dominuje lektura zorientowana na pozyskiwanie wiedzy o świecie oraz nauczanie moralności⁹⁶ (Briggs, Burke 2006: 79). Jak podaje Arnold Hauser, odnosząc się do przykładu Anglii, „[j]edynym rodzajem książek, które w XVII i na początku XVIII wieku miały szerszą rzeszę czytelników, była literatura dewocyjna; świecka literatura rozrywkowa stanowiła tylko niepokazny ułamek twórczości”. Zainteresowanie literaturą świecką, która zresztą początkowo i tak na ogół traktowała o problemach moralnych, nastąpi dopiero około drugiej dekady XVIII wieku (Hauser 1974: 38). Potrzeba kontaktu z dziełem religijnym stanowiła przynajmniej w przypadku niektórych krajów, zwłaszcza protestanckich, ważny element stymulujący rozwój czytelnictwa. Prawdziwe poszerzenie kręgu czytelników nastąpi jednak dopiero w wieku XVIII wraz z rozwojem powszechnej edukacji (o czym bardziej szczegółowo traktuje kolejny podrozdział)⁹⁷.

Istotną cezurę w dziejach kultury literackiej (prócz wspomnianych przemian grup odbiorców oraz ewolucji zainteresowań lekturowych) stanowi także zmiana „praktyk czytelniczych”, na przykład tendencja do przenoszenia lektury w sferę prywatną (Briggs, Burke 2006: 78). Wspominałam przy okazji św. Ambrożego o niebezpieczeństwie rozprzestrzeniania się treści subwersywnych, łączonym z indywidualną lekturą. Innego jeszcze rodzaju zagrożeń upatrywano w literaturze pięknej, która – poprzez „wzbudzanie niebezpiecznych afektów” – miała stanowić

96 Popularny obieg literatury nie stanowił wytworu XVIII-wiecznego. Literaturę popularną w pewnym sensie uznać można za zjawisko „wiecznotrwale” (por. np. Żabski 1995: 152; Żabski 2006: 311; Kaliszewski 2012: 18), choć jej właściwych początków poszukuje się zwykle w połowie XVIII wieku. Na przykład już w XVI-XVII wieku dość dobrze znane były – wcześniej rozpowszechniane głównie w przekazach ustnych – różnorodne formy epickie, w tym romanse rycerskie i miłosne, legendy, utwory hagiograficzne itd. (Waksmund 2006: 625). Literatura popularna rozwijała się także na przykład w odmianie sowizdrzalskiej. Od początku obieg „wysoki” i „niski” nie są też od siebie w pełni oddzielone. Na przykład w *Volksbuch* (a więc „książce popularnej wieku XV-XVI) popularyzowano pewne treści literatury wysokoartystycznej (Waksmund 2006: 625-626). Z czasem ta cyrkulacja tematów, toposów, między literaturą wysoką i niską, gra pewnymi konwencjami, staje się coraz częstsza.

97 Dodajmy jednak, że analfabetyzm nie stanowił bariery nie do pokonania. Zwłaszcza w wieku XVI i XVII niezwykle popularna stała się „komunikacja obrazkowa” – książki z wszelkiego rodzaju rycinami (np. alegorycznymi, satyrycznymi czy popularnonaukowymi itd.). W formie obrazkowej popularyzowano nawet, na przykład, idee reformatorów kościelnych w XVI wieku (Briggs, Burke 2006: 50-51).

niebezpieczeństwo głównie dla kobiet (Briggs, Burke 2006: 75). Początkowo jednak w związku z niskim poziomem wykształcenia tych ostatnich, to mężczyźni stanowili główną grupę odbiorców beletrystyki. Bardzo szybko, jednak proporcje te zostają całkowicie odwrócone i to kobiety (przede wszystkim z wyższych sfer) stają się głównymi adresatkami beletrystyki (a w szczególności rozwijającej się od XVIII wieku powieści realistycznej). Sytuacja ta miała związek z zakresem społecznych praw i obowiązków. Kobiety, nie zaprzątnięte aktywnością publiczną, łatwiej znajdowały czas na kontakt z książką. Z czasem, nawiasem mówiąc, utrwalił się podział na lekturę wartościową, której oddawali się mężczyźni, służącą celom praktycznym, oraz deprecjonowane kobiece czytanie „dla przyjemności”, stanowiące sposób na zabicie nudy⁹⁸ (Kraskowska 2002: 20).

Pewną nobilitację beletrystyki oraz czytelnictwa kobiet przyniosły jednak salony literackie arystokracji (w których prym wiodły właśnie kobiety). Środowiska salonowe należały, obok uniwersytetów oraz akademii i towarzystw naukowych (odgrywających istotną rolę głównie na Zachodzie Europy, we Francji i Anglii) do najważniejszych instytucji życia intelektualnego przed wiekiem XIX. Salony stanowiły zamknięte kręgi cyrkulacji literatury, główne instytucje prawodawcze w sferze dobrego smaku. Prowadzono w nich dyskusje, kształtowano opinię publiczną. Literatura powstająca w tych kręgach była bardzo specyficzna, pod względem tematyki, języka, sposobu przekazu:

Literatura, której patronują dystyngowane kobiety i która wśród kobiet znajduje najwięcej czytelników, rozwija się oczywiście w bardzo określonym, na ogół dość wąsko ujętym kierunku. Jest to literatura salonowa, a więc światowa, elegancka, często zmanierowana, o wyszukanym języku i dekoratywnym stylu, dopuszczająca tylko te tematy, które mogą być przedmiotem dyskusji salonowych. Wytworne towarzystwo tworzy literaturę wytworną, przeznaczoną wyłącznie dla dystyngowanej klienteli; kładzie się tu nacisk na elegancję wysłowienia, na zgrabność i pomysłowość ujęcia, na temat najczęściej lekki i interesujący, albo też sentymentalny i czuły. (Bystroń 2006: 224)

98 Zajęcia wykonywane przez kobiety – jak podkreśla Ewa Kraskowska – w powszechnej opinii uchodziły za coś „mniej ważnego, trywialnego, służącego zapełnieniu nadmiaru wolnego czasu, którego mężczyzna, solennie zaprzątnięty polityką, interesami, nauką, działalnością obywatelską, nie może trwonić na błahostki” (Kraskowska 2002: 20).

Literatura „estetyzująca”, nie wychodząca poza krąg spraw interesujących arystokrację, nie miała szansy opisywać świata w całej jego złożoności. Było to zresztą związane również z kategorią dobrego smaku, zgodnie z dyrektywą której dokonano wyrugowania pewnych tematów.

Uprawianie literatury nie było wówczas osobnym „zawodem”, lecz traktowano je bardzo często jako „[...] szlachetne hobby arystokratów, dostarczające rozrywki i podnoszące walory intelektualne i towarzyskie [...]” (Kamionkova 1970: 348).

Patrząc na dzieje kontaktu ze słowem przed wiekiem XIX, podkreślić należy, że choć słowo krążyło na wielu poziomach, to jednak czytanie książek w celach estetycznych miało zasięg ograniczony. Literatura zastrzeżona była tylko dla wąskiej i homogenicznej publiczności (rekrutującej się głównie z arystokracji). Dla jej opisania Jean Paul Sartre posługiwał się sugestywną metaforą samozapłodnienia⁹⁹, mającą wskazywać na „samowystarczalność” zamkniętej grupy twórców i odbiorców:

[...] każdy czytelnik jest dla autora wykwalifikowanym krytykiem i cenzorem; kiedy potęga religijnej i politycznej ideologii jest tak wielka, a zakazy tak rygorystyczne, iż nie może w żadnym razie chodzić o odkrywanie nowych terenów dla myśli, lecz jedynie o nadanie formy przyjętym przez elitę komunałom w taki sposób, żeby czytanie – które, jak widzieliśmy, jest konkretnym stosunkiem między pisarzem i jego publicznością – stało się ceremonią rozpoznawania, analogiczną do powitania, czyli obrzędowym potwierdzeniem tego, że autor i czytelnik należą do tego samego świata i mają takie same poglądy na wszystko. Każdy wytwór umysłu jest zarazem aktem uprzejmości, dobry styl jest najwyższą grzecznością autora wobec czytelnika. Czytelnika nie nuży odnajdywanie tych samych myśli w najrozmaitszych książkach, są to bowiem jego myśli, a on żąda nie tego, by mu dostarczono innych, lecz tego jedynie, by wystawnie podano mu te, które już posiada. (Sartre 1968: 231)

W zarysowanej sytuacji potrzeba samookreślenia stawała się mniej istotna, role i możliwości były ściśle określone. Program, jeśli się pojawiał, jak to już podkreślałam w poprzednim rozdziale, miał znaczenie przede wszystkim dla podtrzymywania kierunku

⁹⁹ Sartre wyraźnie przeciwstawia tę salonową publiczność późniejszej „masowej” publiczności, którą przedstawia w jak najgorszym świetle. Pisze o „niezdecydowanej masie, którą można zaskoczyć, zbulwersować, ożywić nagle odkrywając jej idee i uczucia, jakich nie znała, masa ta, ponieważ nie posiada ustalonych przekonań nieustannie domaga się, by ją gwałcono i zapładniano” (Sartre 1968: 228).

rozwoju literatury. Funkcję tę pełniły zwłaszcza poetyki normatywne czy silnie skonwencjonalizowane przedmowy i wstępy. Przekroczenie pewnych usankcjonowanych granic stawało się trudne również ze względu na ekonomiczne uzależnienie twórcy od mecenasa czy protektora. Zjawisko mecenatu w znacznym stopniu przyczyniało się więc do zasklepienia tego środowiska, wyznaczając ramy dla twórczych poczynań adeptów pióra.

W Polsce, gdzie znaczenie salonów było o wiele mniejsze niż na Zachodzie największą rolę w usztywnianiu norm literackich odgrywała szkoła¹⁰⁰. Nacisk kładziono wówczas na wykształcenie humanistyczne, w tym literackie. Szkoła odpowiadała na ówczesne zapotrzebowanie, przygotowując obywatela zdolnego do uczestniczenia w życiu publicznym, w miarę obytego z kulturą literacką. Szczególnie liczyły się praktyczne umiejętności, stąd też na przykład w poetyce skupiano się na „wyuczeniu stosowania reguł poetyckich potrzebnych w różnych okolicznościach życiowych”, co wpływało także na ustalenie hierarchii gatunków. Przydatna wydawała się na przykład sztuka układania wierszy, pisania parodii i łamigłówek, odczytywania emblematyki, czy tworzenia wierszy panegirycznych (Dziechcińska 1985: 58, 59). „Jeśli nawet [zdobywający wykształcenie] nie stosował owych sprawności – jak podkreśla Dziechcińska – jako „zawodowy” panegirysta, to w każdym razie późniejsze życie publiczne, rodzinne i towarzyskie dostarczało mu wiele okazji pozwalających na konfrontację zdobytej w szkole umiejętności i teoretycznej wiedzy – z utworami z jakimi się stykał, bądź w odbiorze audytywnym, bądź w trakcie lektury”¹⁰¹ (Dziechcińska 1985: 59).

Podobnie jak w elitarnym obiegu literatury na Zachodzie duża część uczestników

100 Wśród literackich towarzystw o nieco bardziej zorganizowanym charakterze sprzed wieku XVIII wyróżnić można np. towarzystwo Sodalitas Litteraria Vistulana, czy „Kółko” Trzecieckiego (Dmitruk 1990: 372).

101 Na problem ten zwraca również uwagę Zbigniew Bieńkowski: „Szkoly niezależne od środowiska religijnego i społecznego, a więc i szlacheckie katolickie i mieszczańskie różnowiercze kładły zdecydowany nacisk na wyrobienie umiejętności posługiwania się małymi formami literackiej twórczości okolicznościowej. Na takie właśnie formy istniało największe zapotrzebowanie społeczne. Umiejętność wypowiedzi panegirycznej kunsztownej formalnie i dostosowanej do okoliczności była wówczas niezwykle cenioną i miała wielkie znaczenie praktyczne”. Było pewną normą, zapewniało też powodzenie w karierze politycznej czy urzędowej (Bieńkowski 1985: 44).

kultury w epoce staropolskiej posiadała umiejętność pisania utworów literackich, była „przynajmniej potencjalnie aktywna literacko” (Bieńkowski 1985: 40, 47-48). Sytuację literatury w tym okresie trafnie podsumowuje Zbigniew Dmitruk:

System inicjacji w dziedzinie sztuki słowa wyposażał wszystkich członków społeczności w ten sam repertuar kodów, wpajał te same reguły posługiwania się tekstem, oferował te same role komunikacyjne. Powszechna niemal znajomość wzorów, cytatów, fragmentów, norm i szczegółowych przepisów sprawiała, że kontakty literackie mogły mieć charakter prawdziwego współdziałania. Odbiorca rzeczywiście znał tworzywo i potrafił rozpoznać kunszt jego obróbki. Lektury staropolskie bywały często grą z pamięcią i wiedzą czytelnika, wymagały od niego erudycji, identyfikowania przytoczeń, chwytania aluzji etc. Kultura literacka niezwykle ceniła aktywność odbiorcy. Dzieło nie było uważane za nietykalne. Przeciwnie, jego granice zamykał na nowo kolejny czytelnik. Mógł on dokonywać na tekście rozmaitych operacji: skracać, wybierać, wrywać fragmenty, mieszać teksty, łączyć ze sobą rozmaite utwory etc. W ramach poetyki sporządzania sylw powstawały zupełnie nowe całości. Swoboda odbiorcy przekraczała znacznie konwencjonalną rolę czytelnika. Ówczesne zachowania utrwały przywiązanie do normatywizmu. Ideałem było posługiwanie się tymi samymi regułami. Ideałem wykształcenia literackiego była powszechna umiejętność czytania i sporządzania utworów. Uczono nie tylko sztuki odbioru, ale również sztuki tworzenia nowych dzieł. Nie mówimy tu o ich poziomie. Interesuje nas systemowa norma. W ramach dawnej społeczności literackiej jej uczestnik był pisarzem i czytelnikiem, twórcą i odbiorcą, należał do grupy producentów i wchodził w skład zespołu nazywanego dziś potocznie publicznością. (Dmitruk 1985: 37)

Warta zaakcentowania jest także – w kontekście „podtrzymywania” normatywizmu – aktywność odbiorcy i jego podejście do lektury. Mniej ceniona była oryginalność, bardziej – zdolność kompilowania. Większą przyjemność sprawiało rozpoznawanie tego, co znane niż odkrywanie nowego. Najlepszą ilustracją tej postawy może być tworzenie popularnych sylw – hybryd tekstowych, łączących cudze teksty z zapiskami autobiograficznymi itd.

3. 2 Procesy demokratyzacyjne a rozwój kultury i literatury popularnej

Wiek XIX przyniósł poważne zmiany w kulturze, wywołane intensywnymi przeobrażeniami w wielu dziedzinach życia. Dokonująca się na nieznaną wcześniej skalę industrializacja (początki szybkiego uprzemysłowienia sięgają końca XVIII wieku; Salmi 2008: 2) wywołała szereg innych istotnych, wzajemnie warunkujących się zmian – gwałtowną urbanizację oraz skok demograficzny, przeobrażenia socjologiczne, związane choćby z wytworzeniem się nowych typów społecznych relacji w wielkim mieście czy stopniową emancypację grup przez wieki egzystujących na marginesie życia społecznego¹⁰² (Rudzińska 1978: 50). Jednym z „elementów” tego procesu było także, jak podkreśla Hillis Miller, wprowadzenie w wielu państwach ustroju demokratycznego, który poprzez szereg regulacji prawnych wykształcił z czasem system powszechnej edukacji¹⁰³ (Miller 2014: 14, 15). Ta ostatnia informacja wydaje się szczególnie istotna w kontekście rozważań o kulturze literackiej. Posiadanie choćby podstawowych kompetencji stanowiło bowiem nieodzowny warunek uczestniczenia w

102 Tempo wspomnianych procesów urbanizacyjnych i demograficznych było, co oczywiste, niejedolite w różnych krajach. Na przykład w Polsce wejście w nowoczesną fazę rozwoju przemysłowego nastąpiło ze znacznym opóźnieniem, dopiero po 1918 roku i nie miało regularnego, „ewolucyjnego” przebiegu (Żółkiewski 1995: 11-12).

103 Dodać trzeba, że był to proces długofalowy, a jego przebieg zależał w dużej mierze, na przykład od warunków politycznych czy ideologicznych. Różnice te zresztą widoczne były już wcześniej. Jednym z przykładów może być, co już sygnalizowałam, znacząco wyższe tempo alfabetyzacji w krajach protestanckich (wiązało się to z dużym znaczeniem w protestantyzmie indywidualnego kontaktu z Bogiem poprzez lekturę Biblii). Jeden z krajów protestanckich, Szwecja odznaczał się rekordowo niskim na tle Europy odsetkiem nieczytających (Briggs, Burke 2006: 45-46). Na ziemiach polskich, zwłaszcza zaboru rosyjskiego i austriackiego, pod koniec wieku XIX analfabetyzm wynosił odpowiednio 69% oraz 67% (Markiewicz 1999: 34). Jak podaje Żółkiewski, do roku 1914 „dla większości robotników, a tym bardziej chłopów, przekroczenie progu elementarnej umiejętności czytania nie było osiągalne” (Żółkiewski 1995: 31). Związane było to między innymi z tym, że obowiązek szkolny przez długi okres pozostawał jedynie fikcyjnym zapisem. Znaczący spadek analfabetyzmu na wsiach – w latach 30 XX wieku – nastąpił dopiero dzięki podniesieniu poziomu szkolnictwa oraz samokształceniowej aktywności chłopów (Żółkiewski 1995: 108).

życiu literackim¹⁰⁴. Kręgi czytelnicze obejmowały z czasem coraz niższe szczeble społecznej drabiny, co stanowiło przełomowy moment dla kształtowania oblicza dziewiętnastowiecznej kultury¹⁰⁵.

Nieuchronną konsekwencją poszerzenia składu publiczności jest dywersyfikacja oferty kulturalnej: Nowej grupie potencjalnych odbiorców należało zapewnić rozrywkę dostosowaną do jej potrzeb, częściowo wypełniając też lukę, wynikłą z jej oddzielenia od kultur lokalnych (trzeba bowiem przypomnieć, że duża część dziewiętnastowiecznej formującej się klasy robotniczej przybyła ze wsi). „Industrializacja – jak zauważa Hannu Salmi – zmieniła [...] całkowicie kulturową tożsamość robotników. Ludzie pracujący w miastach zaczęli dystansować się od popularnej kultury wiejskiej, co stworzyło dogodne warunki do rozwoju nowych form kultury. W dziewiętnastowiecznych miastach popularne stały się różne rodzaje rozrywek wizualnych, od panoram skrzynekowych do pokazów latarni magicznej, które utorowały drogę nowoczesnej kulturze popularnej”¹⁰⁶ (Salmi 2008: 9). Wielu badaczy podkreśla zgodnie, że ówczesna rozrywka popularna kładła nacisk przede wszystkim na „spektakl, sensację i zdziwienie”¹⁰⁷ (Singer 2009: 174).

104 Oczywiście nie mniej istotne były, by dopełnić obrazu, także inne zjawiska, na przykład, zmiana organizacji pracy (ułatwienie i przyspieszenie produkcji pozwalało na skrócenie czasu pracy) oraz mechanizacja w gospodarstwach domowych, prowadząca do powstania czasu wolnego, który można było spożytkować na przykład na czytanie (Rudzińska 1978: 55).

105 Robert Escarpit ukazał dzieje kultury jako przechodzenie ze stadium kultury inicjacyjnej (klerkowskiej), poprzez stadium kultury elitarniej ku kulturze masowej (Escarpit 1976: 160).

106 Ta stosunkowo różnorodna i tania rozrywka była nie tylko domeną wielkich miast. Dla porównania można przywołać niezwykle bogatą ofertę rozrywkową prowincjonalnej Łodzi. Składały się na nią występy cyrkowe, spektakle uliczne, *varietées*, ogródki rozrywkowe, gabinety figur woskowych, teatry marionetek, figur woskowych, kosmoramy, panoramy, panoptika czy pchle cyrki itd. (Marzec, Zysiak 2009: 201, 202).

107 Rosnącego zainteresowania sensacyjnością nie sposób jednak tłumaczyć jedynie włączeniem do kultury niższych warstw społecznych, wnoszących swoje specyficzne zainteresowania. Nierzadko dostrzega się także korelację między upodobaniem do sensacyjności a rozbudzeniem sensorycznej aktywności człowieka. „Komercyjna sensacyjność – wyjaśnia Ben Singer – jak wierzyło wielu krytyków, była po prostu estetycznym odpowiednikiem nadmiaru bodźców w nowoczesnej metropolii. Komercjalizacja silnych wrażeń, przeżyć była odbiciem i wyrazem – jak również elementem – zwiększonej stymulacji nowoczesnego środowiska” (Singer 2009: 182). Zdaniem badacza, owo upodobanie do sensacyjności i zmysłowych rozrywek, objawiające się z wielką mocą w modernizmie,

Kultura popularna nie stanowi naturalnie wytworu XVIII czy XIX wieku, niemniej dopiero wówczas pojawiają się warunki dla jej „ekspansji”. Jest to związane zwłaszcza z pojawieniem się nowych technologii, służących reprodukowaniu oraz udostępnianiu różnych treści na szeroką skalę¹⁰⁸.

Kształtowanie się rynku literackiego w XIX wieku podlegało również zarysowanym wyżej mechanizmom. Powstanie szerokiej i heterogenicznej publiczności literackiej możliwe było z jednej strony dzięki wspomnianym przemianom społecznym, z drugiej widoczne było już wcześniej, np. u postwiktoriańskiej klasy średniej, różniącej się stylem życia od wcześniejszego pokolenia wyrosłego w duchu surowej protestanckiej moralności (Singer 2009: 182).

108 Tę „postać” kultury popularnej, narodzoną w XVIII-XIX wieku nazwać należy kulturą masową. Jak zauważa Marian Golka, kultura popularna i kultura masowa definiowane są tak naprawdę według innych kryteriów – pierwsza, przez charakter przekazu, druga cechy treści przekazu. Kultura masowa to treści przekazywane za pomocą „masowych mediów” wielkim masom odbiorców. Cechują ją, mówiąc w ogromnym uproszczeniu, m.in. standaryzacja, technicyzowanie przekazu, homogenizacja, brak kulturowej autonomii. Kultura popularna stanowi z kolei, jak już podkreślałam, zjawisko o wiele starsze i szersze; składają się na nią „[...] zarówno programy kultury masowej, które budzą zainteresowanie licznych odbiorców [...], jak i – przede wszystkim – przejawy kultury ludycznej funkcjonującej poza środkami masowego przekazu (festyny, mecze, pokazy jarmarczne, odpusty itd.)” (Golka 2013: 171-172; 177). Na marginesie pozostawiam całą wielowątkową dyskusję dotyczącą kultury popularnej i kultury masowej. Koncentrowała się ona, poza wymienionymi kwestiami definicyjnymi, przede wszystkim na opisie pochodzenia i ewolucji kultury popularnej, jej wartościowaniu itd. (Wśród ważniejszych opracowań tego tematu wskazać należy: Macdonald 2002; Eco 2010; Kłoskowska 1980; Żółkiewski 2002; Strinati 1998; Golka 2013; Kowalska 2014; *Kultura masowa* 2002; *Kultura popularna w Polsce w latach 1944-1989...* 2012; *Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji* 2005 i in.). Na odbiorze kultury popularnej zaciążył negatywny sposób jej wartościowania przez szkołę frankfurcką, która wprowadziła zagadnienie do badań naukowych. Ogromne zasługi dla rehabilitacji kultury popularnej położyli z kolei badacze z kręgu brytyjskich studiów kulturowych. Przedmiotem ich zainteresowania stała się, kultura w szerokim rozumieniu, a więc pojmowana nie „jako przedmiot estetycznej doskonałości («sztuka wysoka») [...]”, ale jako „teksty i praktyki życia codziennego” (Storey 2003: 10). W ujęciu badań kulturowych problemy estetycznej oceny dzieła zostały jeśli nie całkowicie pominięte, to przynajmniej zmarginalizowane. W podejściu do badań kultury popularnej nastąpiła w ciągu kilku ostatnich dekad rewolucyjna wręcz zmiana, choć trudno mówić o pełnej nobilitacji (zmiana ta nie ma zasięgu powszechnego i nieraz pozostaje jedynie na poziomie deklaracji). Kultura popularna nie tylko stała się przedmiotem badań wielu nauk, ale nawet dyscypliną akademicką (Hejwoszcz 2007: 494, 509). Dobitym wyrazem zmian jest też awans niektórych „popularnych” gatunków, jak np. komiksu czy *fantasy*, niegdyś uznawanych za gatunki „niskie”, dziś traktowanych jako „pełnowartościowy” obiekt

zaś „ewolucji systemu rozpowszechniania” (Lalewicz 1985: 141-142). Dzięki stosunkowo szybkiej i taniej produkcji pojawiła się możliwość rozwoju książki na szeroką skalę.

Zanim zaczęto „masowo” czytać literaturę powiększenie rynku odbiorców nastąpiło w prasie. Już w połowie XIX stulecia dużą rolę odgrywały tygodniki, zaś od przełomu XIX i XX wieku datuje się początek epoki prasy codziennej. W parze z lawinowo nieraz rosnącymi nakładami (sięgającymi milionów egzemplarzy) szło coraz większe zróżnicowanie oferty pism, dostosowane do potrzeb heterogenicznych odbiorców. Dzięki tym zmianom (a także powiększaniu zakresu wolności, dzięki ograniczeniu cenzury i kontroli) prasa stała się z czasem najważniejszym źródłem informacji (a także narzędziem zdobywania wykształcenia dla dużej części społeczeństwa) (Hauser 1974: 38). Skala i tempo przemian prasy w XIX wieku stają się wyrazistsze, jeśli rozpatrujemy je na tle wcześniejszych dziejów „prasy”. Wiek XVI-XVIII to jeszcze okres istnienia tzw. prymitywów prasowych, a więc wydawanych w postaci druków ulotnych relacji dotyczących ważnych wydarzeń (por. Adamski 2012: 206-207). Gazetki nowiniarskie, różnego rodzaju broszury ukazujące się nieregularnie, skupiały się głównie na relacjonowaniu doniosłych wypadków politycznych, militarnych, dworskich, czy klęsk żywiołowych.

Czytanie prasy mogło stanowić „wprawkę” do poważniejszych wyzwań lekturowych. W niektórych czasopismach pojawiały się często dłuższe artykuły przygotowujące przyszłych czytelników książki. Zdaniem Arnolda Hausera, w Anglii taką szczególną rolę odegrały np. „Tatler” Steelego, „Spectator” Addisona, a także inne „tygodniki moralne” drukujące na przykład krótkie pseudonaukowe i filozoficzne rozprawy (Hauser 1974: 390). Równie mocno jednak objawił się w prasie akcentowany wcześniej pociąg „szerokiej” publiczności do treści sensacyjnych i nietypowych. Stanowiły one siłę napędową znacznej części przemysłu gazetowego¹⁰⁹. W prasie

badań.

109 Dobrą tego ilustrację może stanowić na przykład „The New York Sun” („The Sun”), początkowo małoformatowa (czterostronicowa) gazeta wydawana od 1833 roku przez Benjamina Daya. Tematyka gazety – adresowanej głównie do klasy robotniczej – była „lekka, łatwa i sensacyjna”. Znakiem rozpoznawczym wspomnianego pisma (jak i innych podobnych gazet, zaliczanych do tzw. „penny press”, czyli „taniej masowej prasy”) stały się „[k]rótkie, sensacyjne informacje, nierozwlekła publicystyka, dobre chwytliwe tytuły (wykrzykiwane następnie na ulicach Nowego Jorku przez zatrudnionych przez

rozwijają się także, odgrywając ważną rolę zwłaszcza od wieku XIX, jednak mająca dłuższą genealogię, powieść odcinkowa (a więc powieść zamieszczana w odcinkach w kolejnych numerach pisma)¹¹⁰.

Jako sztandarowy gatunek dziewiętnastowiecznej literatury popularnej przywoływana jest zwykle powieść zeszytowa, pisana z myślą o mało wymagającym czytelniku (do jej odbiorców rekrutujących się głównie spośród najbiedniejszych warstw społecznych należeli: robotnicy, służba domowa czy rzemieślnicy), odznaczająca się banalnością na poziomie językowym, kompozycyjnym, fabularnym itd. Powieść zeszytowa czerpała z repertuaru stałych wątków fabularnych, wykorzystujących głównie schematy przygodowe, sensacyjne i melodramatyczne; operowała ponadto jaskrawymi opozycjami itd. Jej znak rozpoznawczy stanowił także niski poziom edytorski i drukarski (liczne błędy, zły jakości ilustracje, słaby, gazetowy papier), choć dodać trzeba, że wszystkie te wady rekompensowała z pewnością przystępna cena¹¹¹ (Gemra 2006: 491-493).

3.3. Wobec wyzwań rynku – twórca i publiczność literacka

Przemiany społeczne w XVIII i XIX wieku wpłynęły także w istotny sposób na sytuację

Daya gazeciarzy [...]. Rzeczywiste umasowienie prasy to jednak działalność Josepha Pulitzerza. W jego pismach „The (New York) World” i „Evening World” pojawiały się opisy zbrodni, mroczne tajemnice rodzinne, skandale i opisy korupcji [...]” (Bajka 2008: 137).

110 Pierwsze próby drukowania podzielonych na fragmenty dłuższych tekstów literackich podejmowane były już na początku XVII wieku, by wspomnieć o wydaniu w odcinkach *Robinsona Crusoe* na łamach „London Post”. Na szerszą skalę pomysł ten (zyskujący zresztą wielu naśladowców) zaczęto wykorzystywać jednak od lat 30 XVIII wieku we francuskim „La Presse” (Jastrzębski 2006: 474). Pismo zasłynęło między innymi publikacją dzieł Honoriusza Balzaca oraz Eugène'a Sue (Hauser 1974: 193).

111 Stefan Żółkiewski zaliczył niektóre wydawnictwa zeszytowe i poszytowe (poszytem nazywano „fragment określonej wielkości, paroarkuszowy, wielkiej cyklicznej powieści”) do obiegu brukowego, a więc „niższego” niż obieg popularny (zwany inaczej trywialnym) (Żółkiewski 1973: 447-448). Jednocześnie jednak pamiętać należy, że wśród serii zeszytowych pojawiały się także pozycje bardziej wartościowe, na przykład adresowane do młodzieży wydawnictwa „westernowe, indiańskie, detektywistyczne”. Szczególnie zeszyty o Sherlocku Holmesie (*Przygody Sherlocka Holmesa*) wyróżniały się starannym przygotowaniem graficznym (posiadały trójkolorowe okładki, ciekawe ryciny itd.). Ponadto, w seriach zeszytowych ukazywały się także wydania klasyków (Dunin 1974: 223, 230).

twórcy. Dojście do głosu nowych sił społecznych i zmniejszenie roli arystokracji ograniczało znaczenie instytucji mecenatu. Nie powstrzymywało to jednak przed wstępowaniem w literackie szranki. Działalność pisarska w nowych warunkach stawała się niekiedy jedyną rękojmą społecznego awansu. O ile wcześniej, jak podkreślałam, pisarstwo więcej wspólnego miało z ekskluzywnym hobby, o tyle na początku XIX w. dawało „zatrudnienie” rosnącej grupie wykształconych, dla których zabrakło miejsca w innych obszarach, głównie administracji. W pracy literackiej posiadanie określonego formalnego wykształcenia było zresztą mniej istotne niż w przypadku stanowisk państwowych. W wielu krajach proces ten przebiegał podobnie. We Francji na przykład dużą część nowej grupy twórców stanowili prowincjusze nie mogący wylegitymować się tytułami, ani liczyć na protekcję umożliwiającą zajęcie ważnych stanowisk w biurokracji (Bourdieu 2001: 88). W Polsce aktywność literacka stanowiła szansę przede wszystkim dla wykształconej, zdeklasowanej i zubożałej szlachty ziemiańskiej, poszukującej pracy zarobkowej w mieście (Kamionkova 1970: 350). Na zainteresowanie pisarską „profesją” ogromny wpływ miał także wzrost prestiżu pisarza w XIX wieku (do czego przyczyniło się zwłaszcza wywyższenie twórcy w romantyzmie, a także podjęcie przez niego ważnych społecznie i politycznie ról), co nie oznacza, że pewne zmiany nie dokonywały się bez trudności. Trzeba tu wspomnieć, że w przypadku pisarzy rekrutujących się ze środowiska szlacheckiego pojawiała się konieczność przełamania wewnętrznych oporów oraz niechęci otoczenia, postrzegającego każdą pracę jako zajęcie niegodne osób wyższego stanu (Kamionkova 1979: 350).

Wydaje się, że znaczny wzrost liczby piszących, powodujący zwiększoną konkurencyjność na rynku literackim oraz zmiana grupy odbiorców to dwa najważniejsze wyzwania („składające” się na ogólną nieprzewidywalność rynku), z którymi przyszło mierzyć się twórcom, począwszy od wieku XIX. O ile wcześniej, jak podkreślałam, poruszający się w dość wąskim kręgu twórcy, mieli szansę zbudowania komunikacyjnej więzi z odbiorcą (mówiło się o tzw. „republice literatów”), o tyle w XIX wieku stawali przed publicznością szeroką, anonimową i heterogeniczną, z którą nawiązanie bezpośredniego kontaktu jest właściwie niemożliwe. Pomiedzy pisarzem a liczną i rozproszoną grupą odbiorców pojawiły się instytucje pośredniczące, działające

na rynku wydawniczym (Lalewicz 1985: 193)¹¹².

Dla twórców rynek stanowił nowe wzywanie, z trzech przynajmniej – jak pokazuje Janusz Maciejewski – powodów:

Na płaszczyźnie moralnej twórca niechętnie rezygnował z elementu charyzmy, kapłaństwa, jaki od początku towarzyszył pracy twórczej; nie był skłonny bez oporów stać się „technikiem literackim”, zwykłym producentem. Na płaszczyźnie estetycznej tenże twórca bronił się przed schlebaniem trywialnym, preferowanym przez wydawcę gustom odbiorczym, przed zamykaniem drogi do powstawania, a przynajmniej rozpowszechniania utworom trudnym, nowatorskim, nastawionym na wyrobionego, elitarnego czytelnika. Wreszcie na płaszczyźnie pragmatycznej przeciwstawiał się wyzyskowi materialnemu przedsiębiorcy. (Maciejewski 1982: 134)

Z punktu widzenia rynku ważniejszym odbiorcą stawał się „zwykły” czytelnik, „mniej wyrobiony i wymagający, a liczniejszy [...], gotów nabyć łatwiej napisaną, skromniej, ale za to w większym nakładzie wydaną, a więc w sumie taniej wyprodukowaną książkę” (Maciejewski 1982: 134). Honoraria dla pisarzy były często bardzo niskie, co wymuszało konieczność tworzenia dużo i w pośpiechu; a to z kolei przekładało się często na jakość pisarstwa. Wysokimi zarobkami pochwalić się mogli jedynie pisarze najpopularniejsi i powszechnie cenieni, większość zaś zmuszona była łączyć pracę literacką z inną działalnością (np. dziennikarstwem, pracą w teatrze, szkole; dochodem z majątków ziemskich) (Markiewicz 1999: 28, 33, 34). Sytuacja ta nie zmienia się właściwie również w wieku XX. Działalność literacka nadal tylko dla niewielkiego odsetka stanowić mogła główne czy jedyne źródło utrzymania. Różnica w porównaniu z okresem wcześniejszym polegała jednak na tym, że pojawiły się nowe zajęcia paraliterackie, związane zwłaszcza z pracami redakcyjnymi i wydawniczymi; a także zawody w rozwijających się mediach, początkowo na przykład w radiu. Wielu pisarzy ponadto parało się pracą nauczycielską czy urzędniczą¹¹³ (Żółkiewski 1976: 138-141).

Twórca począwszy od wieku XIX pozostawał pod silnym wpływem mechanizmów

112 Nowa sytuacja kształtuje się jednak powoli, pozostawiając twórcę przez jakiś czas w swoistym zawieszeniu. Dla środowiska piszących takim trudnym przejściowym okresem były lata 20-30 XIX wieku – kiedy pisarz pozbawiony został opieki dawnych mecenasów, a jednocześnie nie wykształcił się jeszcze szeroki rynek odbiorców.

113 Powyższe uwagi dotyczące sytuacji twórcy odnoszą się do przykładu Polski.

rynkowych, z drugiej zaś strony uniezależniał się w jakimś stopniu od instytucji regulujących dotąd życie literackie, tworzących i sankcjonujących system wartości. Miało to związek ze wzrostem znaczenia środowiska literackiego, a także profesjonalizacją zawodu pisarza¹¹⁴. Przebieg tego procesu, na przykładzie Francji, prześledził dokładnie Pierre Bourdieu. W okresie od XVIII do XIX wieku nastąpiło przejście od „systemu” bezpośredniej zależności twórcy od zleceniodawcy, czyli mecenasa do pełnej autonomii pola kulturowego, kiedy to twórca uzyskał prawo „określania zasad swej prawomocności, [...], stworzenia i narzucania nowego *nomos*”¹¹⁵. Artyści podkreślali swą niezależność od ludzi władzy, dawnych instytucji literackich i artystycznych oraz reguł ich działania. Wymownym gestem wyzwolenia od tych zależności było przedstawienie przez Charlesa Baudelaire'a własnej kandydatury do Akademii Francuskiej, a więc elitarniej instytucji, „obdarzonej mocą konsekracji” (Bourdieu 2001: 80, 98, 100).

Wraz z intensywnym rozwojem prasy twórcy zyskiwali potencjalne miejsce prezentowania swojej twórczości. Przed powstaniem pism *stricte* artystycznych, trybuną dyskusji o sztuce stawały się często gazety codzienne. Niezwykle ważną rolę od XIX wieku zaczynają ponadto odgrywać kawiarnie literackie. Biorąc pod uwagę cel, kawiarnia literacka jako miejsce dyskusji o literaturze była spadkobierczynią salonu, odróżniała ją jednak, między innymi, jej egalitarność oraz nieformalny styl zachowania uczestników spotkań. Oczywiście kawiarnia nie zajęła automatycznie miejsca salonu, a przez jakiś czas obie instytucje funkcjonowały obok siebie¹¹⁶ (Maciejewski 1982: 148).

114 Dowodem profesjonalizacji jest zabieganie o własne interesy, walka o honoraria, czy uregulowanie prawa autorskiego (Kamionkova 1970: 350). Choć pierwsze symptomy procesu profesjonalizacji, jak zauważa Stefan Żółkiewski, widoczne były na ziemiach polskich już na początku XIX wieku, to pojawienie się „profesjonalnych” instytucji chroniących interesy twórców przypada na pierwsze dekady XX wieku, a zwłaszcza okres po odzyskaniu niepodległości. Powstał wówczas m.in. Związek Zawodowy Literatów oraz mniejsze lokalne towarzystwa zrzeszające na przykład pisarzy i dziennikarzy; Kasa Literacka, Warszawska Kasa Przeworności i Pomocy dla Literatów i Dziennikarzy i in. (Żółkiewski 1973: 150-151).

115 Pośrednie ogniwo tego procesu stanowił zaś moment, w którym wytworzyły się już mechanizmy rynkowe, jednak na pole literackie oddziaływali bezpośrednio członkowie rodziny cesarskiej, na przykład nakładając sankcje na czasopisma czy inne publikacje, decydując o przyznawaniu wyróżnień, pensji czy stanowisk (Bourdieu 2001: 80-81).

116 Pierwsze kawiarnie literackie na ziemiach polskich pojawiły się już w latach dwudziestych XIX

Kawiarnia literacka staje się ważnym czynnikiem w życiu literackim wielkich miast; jest ona jakby spadkobierczynią salonu literackiego, dostępnego tylko dla osób poddających się ceremoniałowi towarzyskiemu, podczas gdy kawiarnia, nierównie bardziej demokratyczna, skupia jednostki rozmaitego zawodu i stylu życiowego. Kawiarnia łączy ludzi zawodowo czynnych, którzy w chwilach odpoczynku zaglądają na kawę, nowe gazety i nowe plotki [...]. (Bystroń 2006: 218)

Zebrania w towarzystwach naukowych oraz klubach literackich były podporządkowane pewnemu programowi, spotkania w kawiarniach zaś odznaczały się dużą swobodą. U ich źródeł leżały zainteresowania kulturalne, ale i działalność rozrywkowa (a więc polityka, literatura, ale też zwykłe plotki). Kawiarnie stawały się ważnym miejscem kształtowania literackich gustów. To tam tworzył się także nowy styl zachowań pisarzy, „formowała się [...] nowa obyczajowość zespołu ludzi, którzy niejednokrotnie świadomie próbowali odróżnić się od społeczeństwa ekstrawaganckim ubiorem czy sposobem bycia” (Kaleta 2006: 209). Choć takie zbiorowości twórców istniały już wcześniej w różnych epokach, to jednak zwłaszcza dziewiętnastowieczne „skupiska” pisarzy, określane mianem cyganerii bądź bohemy stanowiły niezwykle barwne i ciekawe zjawisko. Kawiarnie literackie często stanowiły ośrodek życia tych dość luźnych towarzystw, skupiających zresztą nie tylko ludzi o ambicjach literackich. Skład cyganerii bywał niezwykle zróżnicowany. Trafiali do niej zarówno społecznie wykluczeni (często twórcy nie potrafiący odnaleźć się w nowych warunkach rynkowych), jak i jednostki niezmuszone do tego przez okoliczności zewnętrzne, świadomie dystansujące się wobec określonego (szczególnie mieszczańsko-burżuazyjnego) stylu życia. Niekiedy cyganie rzeczywiście żyli w nędzy, innym zaś razem świadomie epatowali, a obraz warunków ich życia był w dużej mierze

wieku. Należały do nich na przykład słynna kawiarnia Pokopciuszkiem Józefa Baldiego, w której bywali członkowie Towarzystwa Iksów (między innymi Julian Ursyn Niemcewicz, Kajetan Koźmian, Franciszek Morawski) oraz Honoratka (założona przez Honoratę Cymermanową). Ta ostatnia zyskała sławę zwłaszcza jako miejsce konspiracyjnych spotkań przed i w trakcie powstania styczniowego. (Makowiecki 2013: 19-20).

wykreowany¹¹⁷.

Jak podkreśla Stefan Kawyn, to romantyzm wykreował obraz poety odcinającego się od społeczeństwa, pragnącego żyć według własnych reguł, nieskrępowanego normami i nakazami etycznymi czy obyczajowymi, dostrzegającego przepaść dzielącą go od tłumu, który nie chce wznosić się ku życiu duchowemu, poetycznemu¹¹⁸ (Kawyn 2004: VII-VIII). Wydaje się, że ta potrzeba odróżnienia się, tak dobrze widoczna w obszarze sztuki, wpisywała się w szersze przemiany świadomościowe i psychologiczne, zachodzące zwłaszcza od wieku XVIII¹¹⁹.

117 Zbliżone do cyganerii zbiorowości, spojone dość luźnymi więziami, egalitarne, łączące często ludzi zdeklasowanych pojawiały się, jak już wspominałam przed XIX wiekiem, szczególnie w okresach poważnych społecznych i demograficznych przemian (by wspomnieć np. o wędrownych „sektach” poetów, wagantach, sowizdrzałach, rybałtach, igrzyskach itd.). Program tych heterogenicznych zbiorowości był na ogół niedookreślony (bardziej niż określony program artystyczny spajała je postawa prowokacji, negacji, buntu, np. wobec istniejących stosunków społecznych). Cyganie prowokowali społeczeństwo niekonwencjonalnymi zachowaniami, wyglądem, stylem życia. Do najsłynniejszych należała cyganeria Paryża (z lat czterdziestych XIX wieku), sportretowana na kartach książki Murgera *Sceny z życia cyganerii* (Weiss 1970: 9, 19-29). W Polsce najbardziej znane było młodopolskie środowisko twórców, skupione wokół Stanisława Przybyszewskiego.

118 Trudno właściwie określić tu wektory zależności. Z jednej strony romantyczny wizerunek twórcy wpisywał się w ówczesne tendencje gloryfikujące indywidualizm, wyrastał niejako z ducha tamtej epoki, z drugiej zaś strony, jeśli poszukiwać wyjaśnień bardziej trywialnych, mógł też, jak podkreśla Bourdieu, stanowić reakcję obronną na zachodzące zmiany. Badacz traktuje romantyczny indywidualizm (manifestowanie wyobcowania, inności) jako „skutek” zmian zachodzących w XIX wieku, negatywnie wpływających na położenie ekonomiczne ludzi pióra; reakcję ideologiczną na wyrzucenie poza społeczny nawias. Ten wizerunek twórcy znajdował też swoje odbicie w pewnych społecznych „mitach” na temat artysty. Twórca postrzegany był często jako społeczny *outsider* funkcjonujący w nieco innym porządku, niejako na specjalnych prawach. Z tym związana była też, jak twierdzi Rudzińska, „pobłażliwość dla arogancji samych środowisk twórczych”. Artyści traktowani byli często jako jednostki „neurotyczne i dewiacyjne”, co dawało im pewien immunitet niezależności, prawo do przekraczania np. konwenansów, przyjętych reguł (Rudzińska 1978: 73). Procesy o obrazę obyczajów były czymś rzadkim. Precedens na ziemiach polskich stanowił wyrok wydany za bluźnierstwo (a konkretnie, zdanie z wiersza *Uśmiech Primavery* z 1919 r.: „Sam Bóg jak lokaj/[...] podaje mi tokaj”) przeciwko Anatolowi Sternowi. Sprawa ta odbiła się szerokim echem, mobilizując także wiele środowisk twórczych do opowiedzenia się w obronie skazanego, który ostatecznie, po długim procesie, został uniewinniony (Czapliński 1997: 119).

119 W XVIII wieku zaczyna się wyraźnie podkreślać niepowtarzalną wartość każdej jednostki i związane z tym prawo do indywidualnego określania własnej drogi: „[...] każda jednostka jest inna i oryginalna,

Pragnienie indywidualizmu oraz wyróżnienia się z tłumu stanowiło także źródło innego zjawiska kulturowego – dandyzmu. Zachowania członków artystycznej bohemy czy dandysów wyrastały często na podłożu zbliżonych tendencji, choć niekoniecznie manifestowały się w ten sam sposób. Cyganie, jak wspominałam, nierzadko żyli na skraju nędzy, dandysi zaś, jakkolwiek nie stronili od ekstrawagancji, to przywiązywali na ogół wielką wagę do stylu i przepychu. Chcąc odciąć się od tego co powszednie i pospolite popadali w „afektację i umyślną przesadę”. Szokowanie wpisane było w ich działania, obliczone na przyciągnięcie uwagi „publiczności”, bez której spojrzeń nie mogliby odgrywać swojego spektaklu (Salmi 2008: 89-90)¹²⁰.

Rozdarcie między koniecznością dostosowania do warunków rynkowych (czyniące z twórcy poniekąd klienta publiczności) a pielęgnowanymi wyobrażeniami o miejscu artysty w społeczeństwie mogło pogłębiać jeszcze, podkreślany już od romantyzmu, dystans wobec odbiorców. Dystans ten, który swe upostaciowanie znalazł w negatywnej figurze filistra (wprowadzonej do refleksji m.in. przez F. Nietzschego i A. Schopenhauera) karmił się także pesymistycznymi wizjami ogólnej degradacji kulturowej, w tym kryzysu kultury mieszczańskiej (Gazda 1985: 54).

Relacji twórcy i publiczności nie sposób oczywiście ujmować jedynie w kategoriach antagonizmów. Fakt, iż na ziemiach polskich na przykład, kultura literacka podlegała innym nieco determinantom, wpływał również na stosunek pisarza i publiczności. Mam tu na myśli nie tylko późniejsze rozwinięcie się mechanizmów gospodarki kapitalistycznej¹²¹, ale i silne uwikłanie pisarza oraz literatury w „powinności patriotyczne”. W takiej sytuacji problem docierania do szerokich mas publiczności [...] owa oryginalność określa sposób, w jaki powinna żyć” (Taylor 2013: 693).

120 Szczególnie znani w Europie byli angielscy dandysi. Wśród nich wyróżnić można na przykład Beau Brummella, przyjaciela księcia Walii, który wyznaczał trendy w angielskiej modzie; wirtuozów Franciszka Liszta i Niccolò Paganiniego, czy polityka i literata Edwarda Bulwer-Lyttona (por. Salmi 2008: 89-90). „Innym powszechnie znanym dandysem był Oskar Wilde (1856-1900), którego estetyzujący, ekstrawagancki tryb życia uważano za skandaliczny zarówno w Anglii, jak na kontynencie europejskim. Dandyzm lorda Byrona i Oskara Wilde'a wiązano z ich dwuznaczną tożsamością płciową; jej wyrazem miał być ekscentryczny sposób ubierania i zachowania” (Salmi 2008: 90).

121 Stefan Melkowski (choć nie sposób uznać tego za pewne uproszczenie) przyjmuje, że „[w]szystkie elementy funkcjonowania kapitalistycznego rynku literackiego ujawniły się u nas w całej pełni po roku 1918”, jednak początki kapitalizmu sięgają roku 1864, a więc momentu pojawienia się inteligencji i początków środowiska literackiego (Melkowski 1979: 26, 28).

zyskiwał nieco inny, niekoniecznie komercyjny wymiar, nakładając się często na wychowawcze cele literatury. Zagadnienie udziału sztuki w szerokim obiegu podejmowane było wielokrotnie. I tak np. już Maurycy Mochnacki na początku wieku XIX poruszał problem uwzględniania gustów i potrzeb publiczności, włączania w kulturę, przy jednoczesnym unikaniu jej schlebiana, a tym samym „degenerowania sztuki w imię rzekomych upodobań odbiorców” (Kamionkova 1970: 169). Szeroki odbiorca zajmował szczególnie ważne miejsce w epoce pozytywizmu. Postulowano wówczas tworzenie literatury atrakcyjnej dla mniej wyrobionego czytelnika, a jednocześnie posiadającej walory pedagogiczne i moralne (pouczającej jak odnaleźć się w nowej rzeczywistości popowstaniowej, wskazującej perspektywy rozwoju państwa, walczącej z przesądami i wstecznictwem itd.) (Kulczycka-Saloni 1985: XXXVIII-XXXIX). Swego rodzaju reakcją obronną przeciw „zapotrzebowaniom wydawców i odbiorców, zainteresowanych ideami społecznymi, treściami moralizatorsko-dydaktycznymi i tematami otaczającej rzeczywistości” stanowiła, jak podkreśla Gazda, modernistyczna doktryna „sztuki dla sztuki” (Gazda 1985: 52). To zamknięcie się w wieży „z kości słoniowej”, podkreślanie za wszelką cenę elitarności sztuki, mogło stanowić także wyraz niechęci wobec sztuki popularnej, schlebającej niskim gustom.

W przypadku Polski świadomość ogromnego znaczenia rynku rodzi się właściwie dopiero pod koniec XIX wieku. Ciekawe rozpoznania na temat stwarzanych przez niego szans i zagrożeń odnaleźć można na przykład w refleksji Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Tadeusza Peipera. Mimo rozbieżności stawianych diagnoz, obu twórców łączy przekonanie o ograniczeniu roli artysty oraz rosnącej sile publiczności:

Obaj uważali, że w tej nowej konfiguracji społeczeństwa jednostką rządzą tłumy. Nie tylko zrezygnowali z romantycznego mitu artysty, ale demaskują go i zwalczają. „Od społeczeństwa nie wywiniesz się bratku, z niego wyszedłeś i nic ci tu nie pomogą żadne abstrakcje: – czytamy w *Pożegnaniu jesieni*. Dla Witkacego indywidualny artysta istnieje już tylko „dla zabawy ginących odpadków burżuazyjnej kultury”. [...] Zarówno Witkacowska wizja kultury, jak i wizja Peipera świadczą o bardzo dobrym rozeznaniu tych pisarzy w sytuacji artysty w XX wieku. Obaj nakreślają pewne tendencje rozwoju społecznego i modyfikacji kultury, dla których podstawą jest przekonanie o przewadze zbiorowości nad jednostkami i stopniowej funkcjonalizacji osobowości pod wpływem presji społecznej.

Uznają zanurzenie jednostki w świecie kultury, która nie jest elitarną sferą rządzoną przez artystów-kreatorów, lecz społecznym wytworem, który z jednej strony determinuje (co według Witkacego prowadzi do zaniku jednostkowości), z drugiej – stwarza możliwości (z których chce korzystać Peiper). Artysta nie jest uprzywilejowaną jednostką i nie dyktuje warunków społeczeństwu, bo żadna transcendencja nie zapewnia mu stałego wysokiego miejsca w kulturze, musi on sam o nie zabiegać. [...] Artysta staje się twórcą, członkiem wyspecjalizowanej grupy zawodowej, który musi zabiegać o czytelnika, liczyć się z nim i z nim negocjować własną pozycję w kulturze. (Antonik 2014: 21-22)

Autorzy *Chwilowego zawieszenia broni* wskazali trzy strategie zachowań twórców wobec publiczności, typowe dla przełomu wieku XIX i XX (ale i schyłku XX wieku¹²²) (Klejnocki, Sosnowski 1996: 53). Te postawy, symbolizowane nazwiskami Rolicza-Liedera, Przybyszewskiego i Tuwima¹²³, sprowadzić można do następujących „modeli”

122 Dla polskich warunków charakterystyczne jest bowiem podwójne oswajanie się z regułami kapitalizmu – po raz pierwszy po powstaniu styczniowym. W związku z tym, że w realiach państwa socjalistycznego obieg sztuki był mocno ograniczony i pozostawał pod kontrolą państwa, sytuacja literatury i twórców, którzy po transformacji w latach dziewięćdziesiątych XX wieku na nowo oswajali się z prawami rynku przypominała pod wieloma względami tę z przełomu wieku XIX i XX (Klejnocki, Sosnowski 1996: 53). O podobieństwie tym wspomina także Łukasz Książek, omawiając sytuację twórców *fin de sieclu* oraz tzw. bruLionu (2011: 133).

123 „Pierwszy z tych pisarzy, wybitny a (rzecz znamienita) słabo znany poeta młodopolski, kontestował potrzebę zabiegania o publiczność tak dalece, że z wyboru wydawał swoje tomiki w mikroskopijnych nakładach, w przekonaniu, że wybrani i tak znajdą do nich drogę. Przybyszewski, utrzymując się przez część życia z literatury, przypisywał sobie zarazem miano kapłana sztuki; konflikt między rolami komiwojażera kapłana rozwiązywał zaś, głosząc pogardę dla handlowego aspektu twórczości, a jednocześnie niezliczonymi skandalami skupiając na sobie zainteresowanie i tym samym, niby niechcący, tworząc korzystną koniunkturę. Młody Tuwim wreszcie, razem z całą ekipą Skamandrytów, podejmował otwarcie grę o czytelnika, aż po – ironiczne co prawda – ogłaszanie cennika kawiarni «Pod Pikadorem» [...] (Klejnocki, Sosnowski 1996: 53). Pokazuje to wyraźnie, że pewne tendencje znane dzisiaj, nie są czymś nowym, a jedynie ulegają wyostrzeniu. Na przykład, symptomów zjawiska „celebryzacji” życia literackiego (należącego do charakterystycznych zjawisk ostatnich dekad), można by poszukiwać już znacznie wcześniej. Kształtowanie medialnego, czy w ogóle pozaliterackiego wizerunku pisarza, „[p]ojawianie się na łamach wysokonakładowej prasy i w telewizji stało się dla pisarza zabiegiem z obszaru *public relations* – tak istotnym, jak dawniej spotkania autorskie” (Adamczewska 2012a: 301; na ten temat także Adamczewska 2012b). Medialną karierą mogą się poszczycić na przykład Dorota Masłowska, Tomasz Piątek, Marta Dzido, Wojciech Kuczok itd. (por. Adamczewska 2012: 300-311). Najciekawszy pod tym względem wydaje się jednak przykład Michała Witkowskiego nierzadko

– elitarnego (niedbania o popularność, nawet za cenę marginalizacji), „kompromisowego” (poszukiwania równowagi pomiędzy artystycznym spełnieniem a dopasowaniem do odbiorcy), komercyjnego (jawnego zabiegania o przychyłność szerokiej publiczności).

Kwestia stosunku do publiczności była szczególnie skomplikowana w przypadku awangardy, która z jednej strony próbowała włączyć odbiorcę w swoje działania, z drugiej zaś tworzyła jednak – w związku z niskim poziomem „komunikatywności” prezentowanej sztuki – bariery nie do pokonania. Pragnienie dotarcia do szerokiej publiczności wynikało z postrzegania roli sztuki. Sztuka miała przekształcać rzeczywistość „na miarę ludzkich potrzeb”, zwracać się ku codzienności. W tej sytuacji niemożliwe i niecelowe wydawało się jej izolowanie. „Rewolucyjno-burzycielskie i konstruktywne zarazem zamiary, żywione przez najbardziej radykalne nurty awangardowe [...] wymagały, dla swego powodzenia, udziału szerokich mas społecznych” (Kluszczyński 1997: 55). Tendencje te dobrze oddaje awangardowe hasło „wyjścia sztuki na ulicę”, przekroczenia niewystarczających w mniemaniu awangardy, tradycyjnych form kontaktu z dziełem (Kluszczyński 1997: 55). Trzeba dodać, że włączenie odbiorcy w obszar sztuki znosiło właściwie podział na artystów i odbiorców. Ci ostatni, wzywani do angażowania się w przekształcanie rzeczywistości, przestawali być odbiorcami w tradycyjnym rozumieniu. Odbiorcą był zaś tylko ten, kto pozostawał „obcy lub wrogi awangardzie, nieczuły na jej wezwanie”¹²⁴ (Kluszczyński 1997: 87). Niejednoznaczność cechuje postawę twórców awangardy, którzy wyrzekając się (przynajmniej na poziomie deklaracji) metafizycznych uroszczeń, pielęgnowali jednocześnie elitarnie wyobrażenie o miejscu artysty i sztuki w społeczeństwie. Historia działań różnych kierunków awangardowych pokazuje balansowanie między hołdowaniem sztuce zaangażowanej a poszukiwaniem artystycznej innowacyjności, zawężającej znacznie krąg odbiorców. Awangarda przewyciężała jednak tę

gospzczącego w mediach, znanego nie tylko ze swej działalności literackiej, ale i, w ostatnim czasie, na przykład, prowadzenia bloga poświęconego modzie.

124 Zbyt dużym uproszczeniem – jak wynika z dywagacji Kazimierza Sobotki – byłoby jednak uogólnianie problemu tych relacji. Badacz pokazuje zróżnicowanie stosunku do odbiorcy (przynajmniej na poziomie deklaracji) w różnych nurtach awangardowych. I tak na przykład, w surrealizmie wyraźnie podkreślano potrzebę zachowania dystansu wobec publiczności. Wiązało się to z silnym oddziaływaniem w tym nurcie romantycznego mitu poety jako geniusza i kapłana (Sobotka 1985: 82-84).

sprzeczność, starając się czynić z dzieła „towar” dostępny również szerokiemu odbiorcy. Ten ostatni, jakkolwiek niezdolny do profesjonalnego odbioru, mógł postrzegać je na innym poziomie, przede wszystkim jako „manifestację ekstrawagancji artystów”. Silnie związana z awangardowymi działaniami potrzeba eksperymentu i innowacji – jak podkreśla Janusz Lalewicz – wzmacniana była jeszcze „grą o zdobycie publiczności”. Rodziło to naturalnie niebezpieczeństwo, że awangarda zmienić się może „[...] z ruchu odnowy w ruch szokowania nowością”, łatwo degenerujący się ze względu na poszukiwanie coraz to nowszych, spektakularnych, a niekoniecznie istotnych z artystycznego punktu widzenia rozwiązań (Lalewicz 1985: 192). Przykład futurystów dobrze ilustruje te tendencje. Choć sama ich twórczość niekoniecznie budziła zainteresowanie, to jednak futuryści łatwo trafiali do szerokiej publiczności. Odbiór ich dzieł czy manifestów był dość powierzchowny i dotyczył w szczególności kulturowej otoczki, sposobu funkcjonowania grupy, jej hałaśliwych strategii promocyjnych, skandali itd.¹²⁵. Liczne działania futurystów miały na celu właśnie przyciągnięcie uwagi i epatowanie odbiorców. „Futuryści – jak podkreśla Marek Zaleski – skandalizowali, tym samym byli rozreklamowani przez prasę popularną. Stosowana przez nich prowokacja artystyczna i obyczajowa, silny element ludyczności, przewrotna gra kliszami kultury masowej sprawiały, że ich publikacje czytano także na prawach wydawnictw sensacyjnych, rozrywkowych, wreszcie pornograficznych [...]” (Zaleski 1982: 159). Nie szedł z tym zwykle w parze wysoki poziom uprawianej twórczości. Tak zapisały się działania futurystów w pamięci życzliwych „obserwatorów” tamtych wydarzeń (stawiających wówczas pierwsze kroki w literaturze, później zaś związanych ze środowiskiem awangardy – Jaku Kurka i Jana Brzękowskiego). Jalu Kurek wspomina, że

futuryzm dokonał dzieła rewolucyjnego we wrażliwości artystycznej nie tyle społeczeństwa,

¹²⁵ Marek Zaleski podkreśla, że na podstawie analizy przekazów reklamowych oraz ogłoszeń z pism futurystycznych możliwe jest scharakteryzowanie publiczności awangardowej. Zdaniem badacza jej trzon stanowiła inteligencja wielkomiejska, burżuazja oraz klasa średnia (Zaleski 1982: 160). Zofia Baranowicz zauważa (choć trzeba dodać, że jej uwagi odnoszą się głównie do awangardy artystycznej nie literackiej), że przed II wojną światową publiczność była w nikłym stopniu zorientowana w problematyce awangardy (Baranowicz 1979: 234).

ile samych twórców. Nie ulega wątpliwości, że futuryści wymierzali policzek istniejącym gustom, gorszyli (czyli skandalizowali) burżuja, atakowali tradycję. [...] Tak – futurystyka miała charakter zaczepny, awanturniczy, prowokacyjny. Ostrze tej rewolucji wymierzone było – to chyba słuszne w naszych warunkach – przeciwko zaściankowi kulturalnemu, kołtuńskiemu zadupiu oraz mesjanistycznej literackiej stęchliźnie. Radykalni poeci inteligentcy wzniesli bunt na fali kabaretu, cyrku, arlekinady. Futurysta to magik i klaun, jego rekwizyty to maska, kostium jaskrawy, poza i gra. Futuryści spełniali w końcu wojny i tuż po wojnie wobec mieszczańskiej inteligencji rolę wesołków, sztukmistrzów, cyrkowców, kabareciarzy”¹²⁶. (Kurek 1978: 127-128)

Duża popularność futurystów sprawiała, że znajdowali wielu naśladowców swych utworów. W ciągu kilku lat od wydania *Jednodniówki futurystów* w Warszawie pojawiło się kilkanaście podobnych druków, takich jak *Futurysta*, *Błękitne spodnie*, *Lejek w mózgu*, *Trr...*, *Fioletowe płuca* itd.¹²⁷ (Jarosiński 1978: LXII). Witkacy z niepokojem podkreślał, iż futuryści znajdują nie tylko całe rzesze następców, kontynuujących mało wartościową twórczość, ale i odbiorców – bezkrytyczne tłumy łatwo chłonące ich sztukę i tracące poprzez kontakt z nią resztki dobrego smaku. Jego surowa ocena wiązała się z ogólną krytycznością wobec wszelkiej „masowości” (Witkiewicz 1969:

126W podobnym tonie komentuje działania futurystów Jan Brzękowski: „W kilka miesięcy po moim przyjeździe do Krakowa ukazała się druha jednodniówka futurystyczna *Nuż w bżuhu*. Przychodni rozprzedawcy kolportowali na Plantach tę ogromną płachtę papieru, która natychmiast została rozchwytywana, wywołując prawdziwy skandal i gromy oburzenia. Nie tylko fonetyczna pisownia raziła zakorzenione przyzwyczajenia, ale także wszystkie teksty były obliczone na sprowokowanie gwałtownej reakcji i na «épater le bourgeois». Był to rok 1921, moment szczytowy futurystycznego okresu «burzy i naporu», wystąpienia futurystów na wieczorach poetyckich pełne były agresywnego dynamizmu, doprowadzając do konfliktów z publicznością i wywołując nawet interwencję policji.

Poezja Jasińskiego z tego okresu nie zawsze była pierwszej jakości, zawierała wiele łatwizn i tanich chwytów. Miała ona dość szeroki zasięg oddziaływania, właśnie przez łatwość, ale też dlatego nie brano jej całkiem serio. [...] Jeśli wydanie drugiej jednodniówki futurystów nie było łąbiedzim śpiewem futurystów, to było jednak punktem szczytowym ich ekstrawagacji. Od tego czasu zaczyna się ich szybka ewolucja: nie starają się już sztucznie wywoływać oburzenia, ale raczej, po porzuceniu zbędnej ekscentryczności, o odnalezienie nowego sposobu pisania, dotarcie do literatury, która istotnie byłaby zupełnie odmienna od tradycji (Brzękowski 1978: 118-119).

127 „Sytuacja ta – jak dowodzi Marek Zaleski – była niewygodna z wielu oczywistych względów. Nie tylko obniżała wartość artystyczną wystąpień „polskiego futurystyki”, dezorientowała czytelników, ale i oznaczała zaostrenie konkurencji na rynku literackim” (Zaleski 1983: 46).

360).

Choć mówienie o „masowości” udziału w sztuce w XX wieku byłoby ogromnym nadużyciem, to jednak nie sposób nie dostrzec zwiększonej partycypacji w życiu literackim. Istnieją oczywiście bastiony kultury elitarnej (na przykład niskonakładowe czasopisma artystyczne), jednak w jakimś stopniu zasypana zostaje dawna przepaść w dostępie do kultury. Stanowiło to między innymi skutek prowadzonych na szeroką skalę działań na rzecz awansu kulturalnego, również biedniejszej i słabiej wykształconej publiczności. Co znaczące, zmienia się też geografia literacka – zwiększa się aktywność publiczności prowincjonalnej. Także poza głównymi ośrodkami powstają towarzystwa kulturalne, wygłaszane są odczyty (na których pojawiają się nawet czołowi przedstawiciele życia literackiego), działają teatry amatorskie itd. (Żółkiewski 1973: 263, 329, 334-339, 341). Niektóre instytucje (nie tylko w trosce o kulturalną edukację odbiorców, ale własny interes ekonomiczny) starały się wypośrodkowywać swą ofertę, tak, by dotrzeć do różnych grup odbiorców. Jak podkreśla Stefan Żółkiewski, również pisma popularne dbały o zachowanie dość wysokiego poziomu prezentowanej twórczości, nie stroniąc przy tym od artystycznego nowatorstwa. „W sumie – jak podsumowuje badacz – prasa nie popularyzowała literatury najgorszej, nie liczyła się z gustami i potrzebami czytelnickimi najprymitywniejszymi” (Żółkiewski 1973: 34).

Ówczesna publiczność jest już oswojona z wieloma nowymi formami kulturowej aktywności, z założenia otwartymi na szerokiego odbiorcę (np. radiem czy kinem). Dobrym przykładem sztuki mogącej trafić do różnych grup odbiorców był na przykład kabaret, który odegrał zresztą bardzo ważną rolę w przełamywaniu hieratyczności sztuki. Pod jego wpływem zmieniał się sposób mówienia oraz gatunki (Żółkiewski 1995: 133-134), a także relacje twórcy i publiczności. Kabaret oswajał bowiem publiczność z różnymi niekonwencjonalnymi zachowaniami¹²⁸, często przekraczał

128 Podczas pierwszych spotkań kabaretowych (począwszy od słynnego paryskiego Chat Noir) rodzi się nowy typ relacji z publicznością. Zmniejszano dystans między artystą a odbiorcami, szokowano, łamano konwencje. Nie tylko nie stroniono od niewybrednych żartów *ad personam*, ale niekiedy dochodziło nawet do aktów przemocy fizycznej (do wypracowania pewnej konwencji „obchodzenia się” z publicznością w dużej mierze przyczynił się znany konferansjer Rodolphe Sallis). Ponizanie i lżenie publiczności, choć początkowo budziło powszechne zgorszenie, z czasem stało się obowiązkowym i oczekiwanym punktem tego rodzaju spotkań. Niechęć do filistra czy „burżuja” stawała się konwencjonalnym chwytem, akceptowanym przez obie strony (Kiec 2004: 6-10). Sztuka kabaretowa

granice dobrego smaku, szokował. Zachowania te znalazły swą kontynuację w późniejszych działaniach awangardy¹²⁹.

Nowe oblicze sztuki (reklama, manifest awangardy)

Futuryści byli jednymi z pierwszych twórców, którzy tak doskonale rozpoznali prawa rynku i możliwości, jakie ze sobą niesie. Również inni artyści w tamtym okresie coraz częściej zaczynają wykorzystywać różne formy szeroko pojętej reklamy i autopromocji¹³⁰. Nie sposób opisać całego tego zjawiska, dlatego problem jedynie sygnalizuję, skupiając się na wybranych, najciekawszych moim zdaniem, przykładach.

dotarła do ziem polskich z pewnym opóźnieniem i nie bez trudności (ze strony konserwatywnego środowiska galicyjskiego) poszukiwała dla siebie miejsca w przestrzeni kultury. Działania Zielonego Balonika (pierwszego polskiego kabaretu powstałego w 1905 roku w Krakowie, współtworzonego m.in. przez Witolda Noskowskiego, Tadeusza Zakrzewskiego, Adama Siedleckiego, Stefana Kisielewskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego i in.) nie miały tak burzliwego przebiegu jak analogiczne spotkania na Zachodzie. Dodać należy, że krakowskie spotkania kabaretowe adresowane były przede wszystkim do środowiska artystycznego oraz naukowego (wstęp na nie możliwy był tylko ze specjalnym zaproszeniem), niemożliwa więc była bezpośrednia konfrontacja z szeroką publicznością. Do opinii publicznej docierały jedynie echa tych spotkań, wywołując reakcję powszechnego – i dodajmy: na ogół nieuzasadnionego – oburzenia (Żeleński-Boy 2004: 241-253).

129 Wystarczy przypomnieć kilka najbardziej znanych wystąpień awangardy: „W Nowym Jorku [...] Duchamp podpisywał swoim nazwiskiem reprodukcję Mony Lizy z domalowanymi wąsami, w Kolonii na wystawę Maxa Ernsta wchodziło się i wychodziło przez klozet, [...] w Paryżu Picabia tworzył „obraz” przybijając do podłogi pustą ramę z naciągniętymi sznurkami, do których mogła być przywiązana żywa małpa, w Hanowerze Kurt Schwitters zaczął systemem *collage'u* wznosić w swojej pracowni nieokreślony i niemożliwy do skończenia pomnik, na który składał dzień po dniu wszelkiego rodzaju niepotrzebne przedmioty do odpadków kuchennych włącznie” (Hutnikiewicz 1974: 132-133).

130 Od XIX wieku w Polsce pojawiają się publikacje na temat reklamy (Łuczak 2012: 68); sama reklama zaś wykorzystywana jest na coraz szerszą skalę. Na przełomie XIX i XX wieku do najważniejszych rodzajów reklamy należały: ogłoszenia prasowe, druki reklamowe, afisze i plakaty reklamowe itd. (por. Łuczak 2012: 115-130). Przez długi czas ogłoszenia prasowe uchodziły za najpopularniejszy i najpraktyczniejszy rodzaj reklamy, z czasem dostrzeżono także ogromny potencjał wszelkich druków reklamowych w postaci, np. broszur, prospektów, wkładek do gazet itd. (por. Łuczak 2012: 115-116; 122).

Już w XIX wieku w pismach artystycznych zaczęła pojawiać się również reklama handlowa. Na łamach, na przykład „Almanachu Nowej Sztuki” czy „Zwrotnicy” znaleźć można było nie tylko anonse związane z „branżą” kulturalną, ale także reklamy usług czy instytucji. Futuryści (wykorzystując konwencję futurystycznych publikacji, zapis „fonetyczny”) zachęcali do drukowania ogłoszeń w wydawanych przez nich jednodniówkach¹³¹ (Il. 2).

Il 2



Mimo popularności reklamy dość szokujące wydawało się jednak, jeszcze na początku XX wieku, wykorzystanie jej do promocji twórczości. Dowodziła tego chociażby reakcja na działania Skamandra. Otwarcie kawiarni „Pod Pikadorem” odbyło się w atmosferze skandalu, poprzedzone „agresywną” kampanią promocyjną, z wykorzystaniem rozrzuconych na mieście ulotek. Odbiorcom nie spodobało się nie tylko sięgnięcie po hasła rewolucji artystycznej w duchu – wzorowanej na radzieckich inicjatywach – „dyktatury poetariatu”¹³², ale w ogóle, jak wspomniałam, wykorzystanie

¹³¹ Na marginesie przypomnijmy inny jeszcze przykład zainteresowania reklamą w tamtym okresie. Aleksander Wat, Henryk Berlewi oraz Stanisław Brucz otworzyli agencję reklamową Reklama-Mechano.

¹³² „Rodacy!

reklamy do promocji twórczości. Strategie autopromocyjne widoczne są w różnych działaniach pikadorczyków¹³³. Aby zwrócić uwagę na rynkową wartość sztuki, artyści ogłosili na przykład cennik swych „usług”. Poniższy przykład rozpatrywać należy oczywiście w kategoriach żartu, co jednak nie obniża wagi sygnalizowanego problemu:

Poeci z „Pod Pikadora” udzielają w przerwach między poszczególnymi występami audiencji. Odnośne podania należy składać o dzień wcześniej w kancelarii kawiarni. Opłata za audiencję:

- a) zwyczajna rozmowa (od 3 do 5 minut) z prawem podania ręki – mk 50;
- b) objaśnienie przeczytanego utworu – mk 75;
- c) ofiarowanie rękopisu:
 1. bez dedykacji mk 150
 2. z dedykacją mk 500

Uwaga: za dodanie w dedykacji słowa „kochanemu” – mk 100.

Propozycje matrymonialne – tylko w czwartki.

Uwaga 1. Poeta Tuwim podobnych zgłoszeń nie przyjmuje.

Uwaga 2. Do pozostałych poetów mogą się zgłaszać tylko interesantki posiadające przeszło 75000 mk posagu (bez różnicy płci, narodowości i wyznania). (cyt za: Kowalczykowa 1981:

Robotnicy, żołnierze, dzieci, starcy, ludzie, kobiety, inteligenci i pisarze dramatyczni! Dnia 20 listopada w piątek o godz. 9 wieczór otwiera się: Pierwsza Warszawska Kawiarnia Poetów POD PICADOREM, Nowy Świat 57. Sumienie młodej Warszawy artystycznej! Wielka Kwatera Główna Armii Zbawienia Polski od całej współczesnej literatury ojczystej. Codziennie od 9-11 wielkie turnieje poetów, muzyków i malarzy.

MŁODZI ARTYŚCI WARSZAWSCY

ŁĄCZCIE SIĘ!!!

[...] Niech żyje wejście za 5 marek POD PICADORA. Niech żyje Komitet Wykonawczy KAWIARNI POETÓW” (cyt za: Kowalczykowa 1981: 35).

O wiele odważniejsi byli futuryści. Prowokacyjnymi plakatami zachęcali oni na przykład do udziału w swoich spotkaniach. Jeden z takich afiszów, jak wspomina Aleksander Wat, przedstawiał „[...] na pustyni rozwaloną nagą brązową samicę, zaciskającą w pięściach wyfraczonych dżentelmenów w cylindrach” (cyt. za: Kowalczykowa 1981: 63).

133 Czyli krąg twórców skupionych wokół kawiarni „Pod Picadorem” w Warszawie, działającej od XI 1918 do III 1918 roku. Należeli do niego między innymi Antoni Słonimski, Tadeusz Raabe, Jan Lechoń, Julian Tuwim, Władysław Zawistowski, Mieczysław Grydzewski i in. (Stradecki 1977: 46). Zaznaczmy, że wyrazem dbałości o interesy grupy było chociażby wprowadzenie opłaty za wejście do kawiarni na organizowane wieczory poetyckie.

Dla działalności promocyjnej szczególnie istotne były różne formy bezpośredniego kontaktu z odbiorcą. Awangarda wykorzystywała na bardzo szeroką skalę znane wcześniej – jak to określa Gazda – „[i]nstrumentarium społeczno-kulturowych form oddziaływania twórców (a więc na przykład wystawy, odczyty, wieczory poetyckie, kawiarnie, kabarety itd.)” (Gazda 1987: 115). Dużą rolę w międzywojniu zaczęły odgrywać zwłaszcza wieczory poetyckie¹³⁴. Ta nowa instytucja życia literackiego szczególnie istotna była dla młodych grup, które nie posiadały jeszcze własnych organów prasowych. Jak zauważa bowiem Alina Kowalczykowa:

Ułożenie deklaracji programowej to krok wstępny, towarzyszący najczęściej zawiązywaniu się grup twórczych. Ale sprawą najbardziej istotną dla młodych pisarzy było naturalnie zdobycie czytelnika. Czyli możliwość publicznego zaprezentowania swych programów – i utworów. A nie bardzo było gdzie je drukować. W czasopismach o ustalonej pozycji kolumny literackie zajęte były na ogół przez pisarzy starszej generacji, a w 1919 roku prasa literacka na przykład niemal nie istniała; ukazywały się jeszcze wprawdzie w Krakowie „Maski”, w Poznaniu „Zdrój” i „Pro Arte” w Warszawie, ale i te nieliczne pisma wychodziły bardzo nieregularnie. Próbowano powołać do życia nowe czasopisma – np. „Wianki” w Krakowie, w Warszawie „Pochodnię” i „Rydwan”. Więcej jeszcze pojawi się ich w 1920 roku. Nie tylko jednak krąg współpracowników bywał bardzo ograniczony, nadto z braku funduszy pisma te zamierały po jednym lub paru numerach. Próbowano drukować także w dziennikach lub periodykach profesjonalnych (np. Jarosław Iwaszkiewicz objął dział literacki w miesięczniku „Pocztą” i oto przez rok w organie pocztowców ukazują się pierwodruki młodych a świetnych autorów!), możliwości te były jednak jak na potrzeby młodego pokolenia zbyt ograniczone. Poszukiwano więc innych dróg zwrócenia na siebie uwagi czytelników. Najłatwiej jeszcze przychodziło organizowanie wieczorów autorskich, które też w latach 1919-1921 stały się popularną formą kontaktu między artystą a publicznością” (Kowalczykowa 1981: 43-44).

134 Kowalczykowa podkreśla, że wieczory poetyckie nie były wcześniej organizowane w Polsce. Do głównych form „bezpośredniego” kontaktu z twórcami we wcześniejszym okresie należały przede wszystkim różne rodzaje odczytów: „popularne, okolicznościowe, oświatowe itp.” (Kowalczykowa 1981: 62).

Ogromne znaczenie tych spotkań w dwudziestoleciu międzywojennym akcentuje także Janusz Stradecki¹³⁵. Wieczory poetyckie istotnie zapisały się na przykład w działalności Skamandra¹³⁶, jakkolwiek na przestrzeni lat zmieniała się ich rola, intensywność oraz charakter. O ile w pierwszych spotkaniach dążono do przyciągnięcia szerokiej publiczności, o tyle w późniejszym okresie odwoływano się do wąskiej i egalitarnej grupy odbiorców. W związku z tym ewoluowały także formy kontaktu z publicznością. „Podczas gdy w „Picadorze” – jak wyjaśnia Stradecki – podejmowano, a przynajmniej zamierzano i próbowano podejmować dialog z publicznością, starano się ją przekonywać, włączając publiczność w obieg wieczoru przez zastosowanie takich form kontaktu z odbiorcą, jak np. chwyt „nakłaniające” (dialogi-rozmowy) i komentarze o charakterze gawędziarskim [...] to na ostatnich wieczorach publiczność potraktowana jest *ex officio*” (Stradecki 1977: 113).

Chociaż już podczas pierwszych spotkań chętnie posługiwano się prowokacją (ważnym elementem wystąpień była satyra antymieszczańska, polityczna, poruszająca sprawy odradzającego się państwa), to jednak nie stanowiła ona celu samego w sobie, była zaś tylko jednym z elementów interesujących widowisk, których centralny punkt stanowiła zawsze prezentacja twórczości. Wydaje się, że to właśnie twórczość w większym stopniu niż skandal elektryzowała warszawską publiczność, tłumnie przybywającą na wieczory skamandrytów. Alina Kowalczykowa podkreśla: „[...] chyba właśnie zaskakująco wysoki poziom deklamowanych z patosem utworów poetyckich był tym magnesem, dzięki któremu obok zwykłej, na każdej imprezie gromadzącej się publiczności, bywali «Pod Pikadorem» Żeromski i Berent, Leśmian i Staff” (Kowalczykowa 1981: 38).

Spotkania różnych grup w owym czasie oparte były często na podobnym schemacie – nie chodziło w nich jedynie o prezentację twórczości, ale także o swego rodzaju „spektakl”, mający na celu prowokowanie publiczności. „Ambicje” szokowania w przypadku futurystów sięgały jednak o wiele dalej niż u skamandrytów, o czym

¹³⁵ Spotkania te nosiły zresztą bardzo różne nazwy – „wieczorów” lub „poranków” poetyckich, zbiorowych „recitali poezji”, „żywego dziennika”, odczytu „poezokoncertu” itd. (Stradecki 1977: 105).

¹³⁶ Wystąpienia grupy odbywały się przede wszystkim „Pod Pikadorem” na Nowym Świecie i w podziemiach Hotelu Europejskiego (między XI 1918 a III 1919 r.), następnie w sali Towarzystwa Higienicznego (w latach 1924-1927); sporadycznie także w salach Polskiego Klubu Artystycznego, oraz poza Warszawą, w różnych miastach (Lwowie, Krakowie, Łodzi, Wilnie) (por. Stradecki 1977: 105-110).

świadczy liczba wywołanych ich działaniami występów antyfuturystycznych¹³⁷. Opis jednego z bardziej znanych wieczorów futurystycznych, którego punktem centralnym był „występ Murzyna”, zachował się we wspomnieniach Aleksandra Wata:

[...] Był to chyba najbardziej groteskowy wieczór poetycki w Polsce. Program jego składał się z: wiersza zmontowanego przez nas z różnych urywków poezji Poego, Verhaerena, Longfellowa i innych. W przekładach Langego, i z wiersza Banvilla. – To była część paseistyczna. Część futurystyczna: występ Murzyna, autentycznego Jusufa ben Mchim, który tańczył na pół nago, drżąc z zimna, i śpiewał murzyńskie piosenki; wiersz pikadorczyka T. Kurka, opus muzyczny M. Centnerszvera pt *Andromeda w łazience*, lub coś w tym rodzaju, i wiersze moje i Sterna o oburzającej składni, pornograficznej i rabeleaisowskiej treści. Było tam wiele o spermie i o wiatrach tylnych „którymi was rozpędzę”. Ale gwoździem programu był nagi człowiek z lekką gazową przepaską na biodrach. W ostatniej chwili stchórzył, trzeba było siłą wypchnąć go na estradę. Odczytał wiersz Sterna pod tytułem *Spalenie figowego listka*. Miał spalić listek figowy, ale tego nie zrobił – był na estradzie, więc nie mieliśmy już nad nim żadnej kontroli. Ściany zawieszono były obrazami Kramsztyka, Żyznowskiego, Berlewiego. Mówiono potem i pisano o nas bardzo wiele. Nie były to pochlebstwa¹³⁸ (cyt za: Kowalczykova 1981: 63-63).

Wszystkim właściwie posunięciom futurystów towarzyszyły „manifestacje konserwatywnie nastawionej” publiczności, a także reakcje oburzenia w prasie. Dochodziło także do zrywania wieczorów i przypadków pobic poetów. Szerokim echem odbiło się na przykład odwołanie dwóch wieczorów poetyckich (w 1921 roku – w Warszawie i w Zakopanem)¹³⁹ (Stradecki 1977: 125). Co ciekawe, często manifestacje

137 Kowalczykova podsumowuje, że „[p]rogramowe założenie, że sztuka ma być brutalna, a artysta swym zachowaniem ma ją niejako realizować, przenosili na estradę (Kowalczykova 1981: 63).

138 Głównym miejscem organizowania „poezowieczorów” futurystów był krakowski klub „Pod Katarynką”. Futuryści organizowali także liczne spotkania wyjazdowe, m.in. w Warszawie czy Zakopanem.

139 O zdarzeniach tych przypomina na przykład *List otwarty do p. ministra spraw wewnętrznych* (podpisany między innymi przez Tytusa Czyżewskiego, Leona Chwistka, Brunona Jasińskiego, Stanisława Młodożeńca, Tadeusza Peipera, Anatola Sterna i in.), wyrażający skargę z powodu „zerwania przez policję” wieczoru poetyckiego futurystów w Zakopanem, a także objęcia zakazem kolejnego z planowanych spotkań. Nadawcy podkreślają, że jest to już drugi podobny przypadek w dziejach „młodej

niechęci podczas wieczorów inspirowane, czy podsycane były także przez poetów innych grup¹⁴⁰.

„Hałaśliwa” promocja towarzyszyła także wydawaniu futurystycznych jednodniówek. Manifest w takiej postaci mógł dotrzeć do większej grupy odbiorców. Trzeba dodać, że manifesty kolportowane jako druki ulotne stanowiły wyjątek na tle programów większości grup, drukowanych w czasopismach literackich. Według informacji umieszczonej we wstępie do *Noża w brzuchu* pierwsza jednodniówka (*Jednodniówka futurystów*) miała ukazać się w ogromnym nakładzie 30000 egzemplarzy. Do tych liczb podejść należy z dużą ostrożnością, traktując je jako mistyfikację¹⁴¹, niemniej zgodzić się trzeba, że zasięg futurystycznych publikacji był i tak niemały, zwłaszcza w porównaniu z nakładami pism literackich, szczególnie awangardowych¹⁴².

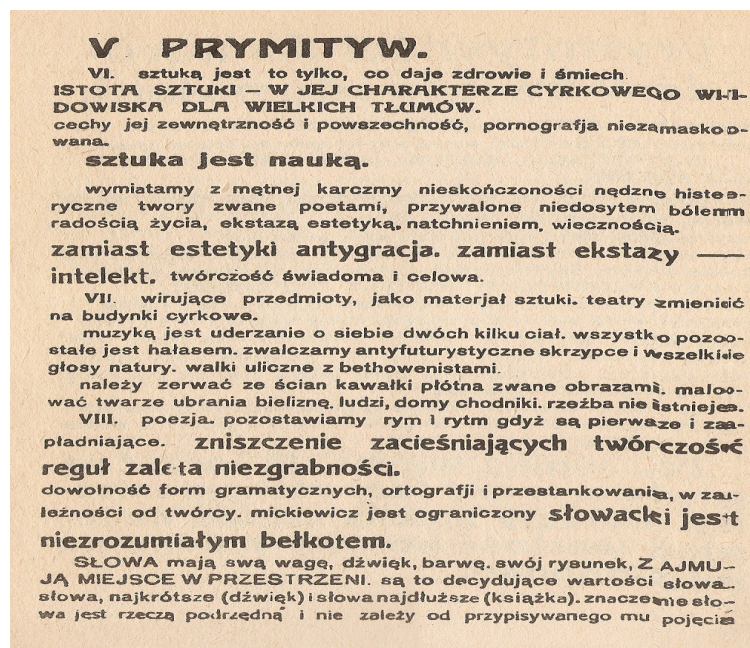
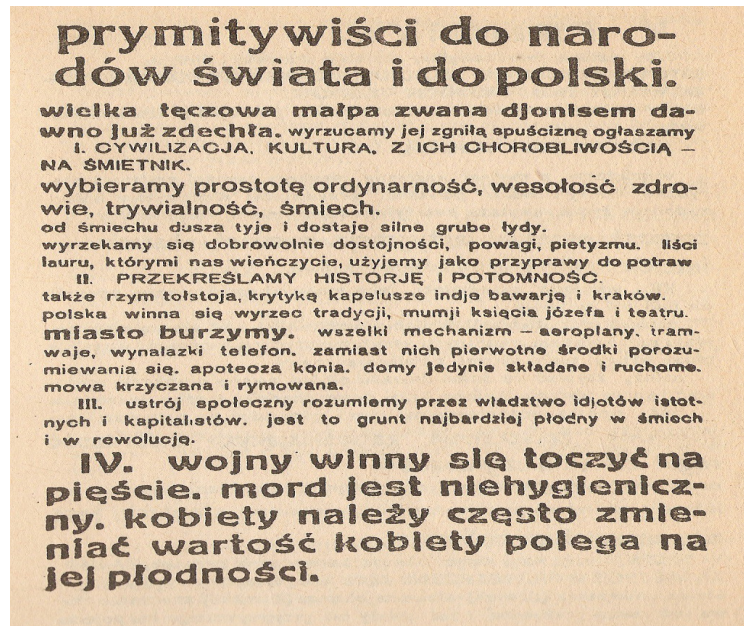
Dzięki działaniom marketingowym i ogólnie dużej aktywności w przestrzeni kultury futurości nieustannie zwracali na siebie uwagę opinii publicznej. Można się zastanawiać czy w kategoriach „promocyjnych” nie postrzegać także odejścia od „przezroczystej” typografii w niektórych manifestach. Zabieg ten miał naturalnie swoje głębsze uzasadnienie (stanowił akt negacji tradycji, wpisujący się w podjętą przez futurystów państwowości polskiej”, rzucający na nią nie najlepsze światło (przywodząc na myśl dawne praktyki „rządów okupacyjnych”). Wcześniejszy incydent warszawski odbił się szerokim echem, a dyskusja na jego temat wywołana została nawet w sejmie przez jedno z lewicowych ugrupowań, doprowadzając ostatecznie do ukarania odpowiedzialnego za sytuację urzędnika (*List otwarty...*[w:] Zawada 1984: b.s.).

140 Po okresie początkowej współpracy (obejmującej również wspólne występy) drogi Skamandra i futurystów się rozeszły. Nierzadko nie ukrywano wzajemnej niechęci. Podczas jednego ze spotkań poetyckich miał miejsce następujący incydent: „Na wieczorze autorskim zorganizowanym przez Sterna rozległ się w pewnej chwili histeryczny krzyk: – Ja jestem matka! Ja karmicielka! Ja protestuję! – itp. Stern jednak zachował zimną krew, podniósł rękę do góry i powiedział: – Proszę państwa, to nie karmiąca matka tak lamentuje, ale jeden z najwybitniejszych poetów polskich, Jan Lechoń, dla którego twórczości poetyckiej mam wielkie uznanie i wiem, niestety, że na tym polu nigdy mu nie będę mógł dorównać” (Fiszer, cyt. za Kowalczykowa 1981: 127).

141 Zbigniew Jarosiński ocenia, – biorąc pod uwagę ówczesne realia rynku wydawniczego – że wielkość nakładu mogła wahać się między 3-5 tys. egzemplarzy (Jarosiński 1978: 29, przypis 1).

142 Wspomnieć należy jednak o stosunkowo wysokich nakładach czasopisma „Skamander”, a przede wszystkim „Wiadomości Literackich”, które cieszyły się największą popularnością (na początku 1924 roku nakład pisma wynosił 3000 egzemplarzy, ale już pod koniec tego samego roku – 9000) (Czapliński 1997: 19).

szerszą krytykę rzeczywistości¹⁴³), co nie zmienia jednak faktu, że służył też w jakiś sposób uatrakcyjnieniu strony wizualnej przekazu, przykuwał uwagę nietypowymi rozwiązaniami typograficznymi.



143 W manifestcie *Prymitywiści do narodów świata* podkreślano wagę wizualności słowa (jego dźwięku, barwy, kroju) (Stern, Wat, *Prymitywiści do narodów świata* 1920 [w:] APFiNS 1978: 5).

należy je traktować jako materiał dźwiękowy **UŻYTY NIEOMANATOPEICZNIE.**

IX główne wartości książki — to format i druk jej po nich dopiero — treść. dlatego poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki powinien sam ją wszędzie krzyczeć, nie deklamować. do rozpowszechnienia użyć gramofonu i kina, gazety, gramofony rozjeżdżające, płótno ekranu, lub ściana jako kartka zbiorowo odczytywanej książki. gazety redagowane jedynie przez poetów.

X. chwalimy rozum dlatego też odrzucamy logiczność, to ograniczenie i tchórzostwo umysłu. nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną, która uwypukla naszą twórczą szerokość i siłę. podobnie sztuka objawia naszą miłość ku ludziom i ku wszystkiemu. tchniemy miłością.

otwórzmy oczy. wówczas świat wyda się nam czarniejszą od słownika, a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi.

gga. gga panowie wypadło na arenę świata, wywijając swoim podwójnym g. a krzyczy, a — to usta tego wspaniałego i ordynarnego bydła. właściwie morda. pysk. albo ryj.

II 3

Nie sposób przedstawić wszystkich reakcji na działania futurystów, ograniczę się do przypomnienia kilku najbardziej znanych wystąpień. Futurystów krytykowano za nieodpowiedzialność w wygłaszaniu haseł oraz wtórność przedstawianych pomysłów¹⁴⁴, na plan pierwszy wysuwała się jednak niechęć do ich hałaśliwej strategii promocyjnej. Czapliński przytacza następujące oceny manifestów znalezione w prasie: „manifest to 144 Zarzut ten powracał wielokrotnie. Sformułował go między innymi Karol Irzykowski w eseju *Plagiatowy charakter przełomów w Polsce* (1934a). Krytyk rozprawiał się w nim „całościowo” z problemem „naśladownictwa” w rodzimej sztuce. Ostrze krytyki wymierzone zostało między innymi w futurystów (w ich konkretnych wierszach wskazywał na przykład „zapożyczenia” ze sztuki obcej). (Irzykowski 1934: 31). Podobne zarzuty formułował również w *Programofobii* (Irzykowski 1969). Problem ten poruszano także często na przykład na łamach „Zdroju”. Radosław Krajewski pisał: „[...] pierwsze przejawy futuryzmu polskiego, acz nie bez talentu, prócz «papugizmu» nic w sobie zgoła polskiego nie posiadały” (Krajewski 1987: 270). Także Roman Eminowicz znajdował w „hasłach” futurystów ślady naśladownictwa, tyle, że nie sztuki obcej, a „poetów Pikadora”. „Zapominają [...] krakowscy panowie «futuryści» spod Katarynki, że podobni są do człowieka, który pokrzykując głośno, bije młotem w puste miejsce w murze, tłucze w wyłom, który ktoś inny wcześniej już rozwalił” (Eminowicz 1987: 276).

«ryzykowny głos szaleńców», «chuligaństwo obliczone na wyzysk» [...], «akcja zaczepna przeciw wszystkiemu, co świętego jest w duszy zbiorowej narodu» [...], «napaść» [...], «bójka na słowa»” (Czapliński 1997: 23).

Jak wynika z powyższych „haseł”, manifest postrzegany był głównie jako swego rodzaju „akt barbarzyństwa”. Głos w sprawie futuryzmu nie raz zabierał na przykład Karol Irzykowski. Krytyk podkreślał, że „[...] środki, jakimi się narzuca to nowe pokolenie, są stare, wzmocnione tylko amerykańskim tupetem i umiejętnością reklamy. Jesteśmy młodzi! Jesteśmy nowi! – oto główny argument. Po prostu szantaż młodością. [...] Krytyka i opinia publiczna są sterroryzowane” (Irzykowski 1934b: 99). Bezceremonialność futurystów w torowaniu sobie miejsca w przestrzeni literackiej krytykował również Jarosław Iwaszkiewicz. Nie bez żalu zauważał, że „szczypiąc i bijąc publiczność, można dziś szybkimi krokami dojść do trybuny, na którą zwrócone są oczy świata”. Zauważał, że Marinetti również zasłynął nie dzięki twórczości, a właśnie manifestom (Iwaszkiewicz 1969: 108).

Do chóru krytyków wielokrotnie przyłączał się Witkacy, podkreślając zagrożenia (co już sygnalizowałam), jakie ruch niesie dla nieobytej i bezkrytycznej publiczności. Twierdził, że nawet samych futurystów zaskoczyła ogromna fala popularności, manifestująca się zwłaszcza w epigońskiej i bezwartościowej twórczości.

Nie odmawiał młodym twórcom talentu i zapału, z całą surowością krytykował jednak zarówno sam program, jak i, przede wszystkim, sposób jego przedstawiania. Dostrzegał, iż futuryści wpadli w pułapkę pogoni za popularnością, zmuszeni są wciąż przelicytowywać własne propozycje:

Jeśli dopuścimy raz w programie dążność do popularności i chęć zwrócenia na siebie uwagi, jest niebezpieczeństwo, że wciśnie się za nami przez tę szparę błaga [...] programowe dążenie do awantur, skandali, epatowanie i szokowanie, i skądinąd może szlachetne, lecz nieosiągalne bez potwornych klęsk dążenie społeczne, wciągnięte w program artystycznego działania, muszą doprowadzić do wstrętnej kokieterii tłumów i płaszczenia się przed brakiem kulturyzamiast do chęci dociągnięcia mas do swego poziomu, o co nieświadomie każdemu prawdziwemu artyście chodzi. [...] Czy można mimo ich talentów mieć zaufanie do ludzi, którzy epatowanie uważają za jeden z punktów programu, którzy zależnie od pisma w którym piszą, zmieniają się nie do poznania i pozwalają na to, że ich dawne przedsięwzięcie

tłumaczone jest potrzeba finansową. (Witkiewicz 1969: 358, 359)

Podkreślał także nieodpowiedzialność podejmowania społecznych idei, które „są w sprzeczności z ich artystycznym instynktem” (pogoń za łatwą popularnością i uprawianie sztuki zaangażowanej w istocie wydają się trudne do pogodzenia). Krytykował hałaśliwość i koniunkturalizm futurystów, ale także ich nieszczerzy stosunek do głoszonych programów. Dodawał zresztą, że ocena programów manifestów jest utrudniona także z tego względu, iż są one sformułowane mało precyzyjnie (Witkiewicz 1969: 358-359).

Witkacy wielokrotnie podkreślał, że nieszczerłość „toczy” wszystkie współczesne kierunki w sztuce. Swój stosunek do tego problemu wyraził w parodystycznym *Papierku lakmusowym*¹⁴⁵. Układ *Papierka* wzorowany był na jednodniówkach futurystów. Na kilkustronicowy druk złożyły się następujące części: *Manifest (Festmani)*, *Utwory piurblagistów*, *Tłumaczenia naszych braci we Francji*¹⁴⁶ (na ostatniej karcie dużą czcionką zapisano motto zbioru: „Błaga to cudowna rzecz!”).

Fikcyjnym autorem manifestu był Marcei Duchañski-Błaga, który sygnował także niektóre utwory zbioru. W sensie „literalnym” cel manifestu stanowi prezentacja dwóch nowych kierunków francuskich – „bylecoizmu” oraz „jakdlakogoizmu” – oraz przeszczepienie ich na polski grunt, w sensie „rzeczywistym” zaś obnażenie powierzchowności i pozerstwa nowatorskich nurtów w sztuce. „Fikcyjny” autor manifestu Duchañski-Błaga i inni przedstawiciele „piurblagizmu”, w imieniu których się wypowiada, odrzucają wszystkie nowatorskie nurty w sztuce: „Dla nas najmłodszych (mamy zaledwie od 16–18 lat z wyjątkiem Józefy Pigoń, lat 13) nie chcących deptać szczerze wyświechtanych dadaistycznych trotuarów i chcących też trochę użyć artystycznego życia, wszystkie te ostatnie nowalje niczem są. Dlaczego?”

145 Pełny tytuł druku brzmiał:

PAPIEREK LAKMUSOWY

NAJNOWSZA ARTYSTYCZNA NOWALIA

!!PIURBLAGIZM!!

TEORYA CZYSTEJ BLAGI

NAJLEPSZE UTWORY PIURBLAGISTÓW (*Papierek lakmusowy* b.r.: 1)

146 Współautorami wydanego w Zakopanem *Papierka lakmusowego*, jak zaznacza Witkiewicz, byli także Tadeusz Langier i Tymon Niesiołowski (Witkiewicz 1969: 362).

Odpowiedź prosta: przez swą istotną nieszczerłość, która kryje zamaskowaną istotną blagę” (*Papierek lakmusowy* b.r.: 1). Celem grupy jest zdemaskowanie blagi, „która toczy wszystkie kierunki”. Grze pozorów przeciwstawiają „czystą blagę!”, a więc programową i otwarcie podkreślaną nieszczerłość. Postulaty wymagowanego kierunku stanowią streszczenie najważniejszych punktów sytuacji funkcjonowania sztuki, a więc: wspomnianej nieszczerłości, braku związku dzieła z tożsamością twórcy oraz braku odpowiedzialności za nie, nadawania pozorów sztuki nieudanym wytworom (w manifestie pojawiły się na przykład przekorne wezwania: każdy może „tworzyć byleco i ma prawo być z tego zadowolonym, byleby nie był w swej pracy szczerym i znalazł kogoś, kto równie kłamliwie będzie to podziwiał” , czy następujące – „nie ma dzieł nieudanych, nie ma wysiłku i pracy w dawnym ohydny znaczeniu”).

Autor manifestu zwraca uwagę na szybkie tempo przemian w sztuce ostatniego okresu, podporządkowane dyktatowi nowości i rytmowi ciągłej przemiany, rzutujące na podejście do uprawiania sztuki. Nowe kierunki, kiedy tylko zaczynają się „uoficjalniać”, wypierane są szybko przez kolejne. Twórcy piurblagizmu przyznają otwarcie, że chcą tworzyć mistyfikację¹⁴⁷ (*Papierek lakmusowy* b.r.: 1-2).

W zbiorze zamieszczono próbki twórczości „piurblagistycznej”. Jawne odwołanie do futuryzmu stanowiło naśladowanie poetyki eksperymentatorskich wierszy futurystycznych czy dadaistycznych, na przykład w utworze *Bubuja* (à la Stern):

Bubuja abuja.
Buhaja kabuja
Kabyła kabyj buja.
Kabylska, bestjalska szuja
Kukuja zakuka jak wuja.
Bambulę bubuja buja –
Może zabuja, a może odbuja.
Haruje Kabył nad balją,
Haruje szuler nad talją,

147 Zbliżone zarzuty na temat nieszczerłości sztuki formułował też Stanisław Baczyński w rozprawie *Syty Paraklet i głodny Prometeusz*. Krytyk pisał o „łatwym poszukiwaniu «określeń programowych, które często pokrywają brak wszelkiego kierunku», o «sztucznej hodowli nazw», o «sprytnych żonglerach» i «aspirantach bez przyszłości»” (Czapliński 1997: 21).

Szoruje szleję kabyla,
Co buja córkę Tamila.
Tamizą tętni Tamil.
Król Jerzy w Londynie śni,
Bębnią bubuje we krwi,
Kamillę gładzi Kamil.

Marceli Duchauski-Blaga (Papierek lakmusowy b.r: 3)

W wielu wypowiedziach krytyka określonej postaci programów rzutowana jest na szersze tło ówczesnej literatury. Sposób pisanie i prezentowania manifestów bowiem, jak twierdziło wielu obserwatorów, ilustrował zmiany stylu oraz funkcjonowaniu literatury w ówczesnej przestrzeni publicznej. Niezwykle krytyczną ocenę programów i częściowo literatury znajdziemy między innymi w wypowiedzi Czartaka:

- manifesty, programy bezprogramowości, gigantyczne recitale, hasła, hejnały, tromtadratyzmy, fidrygalizmy – wszystko to obmierzło do cna
- z bezdrowia wyszedłszy w bezdrowia wiedzy – łatwizna efemerycznego powodzenia –
- wstyd o tem mówić –
- jokulatorem stał się poeta – publiczność oczekuje od niego zabawy, niespodzianki, śmiechu, podniety, głupstwa, wykrzywiania, żonglerstwa –
- śmieszyć, zadziwiać, oburzać – oto programowe czasowniki – esencjonalne wszystkich kierunków, ugrupowań, socjet i band –
- nieporozumienie ogólne: talent szarga się w brudzie, maniactwo, nieuctwo i bezczelność drapuje się w autorytet sprawiedliwego zbrodniarza – „noworisz” rozdziawa pysk – czuje nóż w brzuchu – ale, ale: może to sztuka? – właśnie, właśnie – twoja i twej bezduszności niemiłościwej sztuka błazeńska –
- wszystko co wielkie, płomienne i czyste zaszywa się w kącie, skrywa się w kącie, skrywa się w samotności – : trzoda! Trzoda idzie! (*Rzeczanie wstępne*, Czartak 1922 nr 1: 3-4)

Ogłaszanie programów (czy też manifestowanie dystansu do niego – to zapewne aluzja do działań Skamandra, o której napiszę szerzej w kolejnym rozdziale) stało się hałaśliwym spektaklem. W programach oraz w dużej części twórczości czartakowcy dostrzegają nieszczerść i błazeństwo obliczone na łatwe pozyskiwanie odbiorców.

Sztuka kokietująca publiczność, pragnąca przede wszystkim „śmieszyć, zadziwiać, oburzać” przestaje mieć cokolwiek wspólnego z prawdziwą sztuką, z tym „co wielkie, płomienne i czyste”, i dodajmy, nieszukające poklasku. Twórca staje się często błaznem, „jokulatorem”, dostarczającym publiczności łatwej rozrywki. Autorzy tej wypowiedzi nie cofają się nawet przed inwektywą, nazywając trzodą przedstawicieli „nowej” sztuki.

Zniechęcenie manifestami w postaci zaproponowanej przez futurystów dostrzegli szybko nawet twórcy z bliskich im kręgów. „Komentarz” prymitywistów – „Tylko bez programowych prymitywów”! – potraktować można chyba jako krytykę programu w określonej, „ułomnej” postaci (Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt*, „Formiści” 1922 z. 4 [w:] Lam 1969: 177). Przeciw manifestom, co wzbudziło niemałe zdziwienie opinii publicznej, wystąpił nawet silnie związany z ruchem Aleksander Wat. W opublikowanym na łamach „Wiadomości Literackich” (1924 nr 10) tekście odcinał się od działania futurystów. „Brutalna napastliwość – pisał – inwektywy najbardziej osobiste, szafowanie bezprzykładnie ordynarnymi epitetami, lekkomyślne, niepotwierdzone oskarżenia, wrzaskliwa autoreklama – nie tylko uniemożliwiają rzeczową dyskusję, lecz pomniejszają wagę jakiegokolwiek pracy realnej” (cyt za: Czaplński 1997: 20).

Ambiwalentny stosunek do manifestów w *Futuryzmie polskim (bilansie)* prezentuje także Bruno Jasiński, autor kilku wypowiedzi programowych futurystów. Nawołuje do tworzenia manifestów (jest przeciwnikiem bezprogramowości), choć jednocześnie podkreśla „niebezpieczeństwa” jakie to ze sobą niesie. Stworzenie programu niezbędne jest dla określenia kierunku drogi twórczej, nie można jednak na nim poprzestać. Manifest należy stworzyć, by następnie móc go porzucić czy przekroczyć. Określenie programu nie powinno być traktowane jako zwięźczenie działań i poszukiwań. W przypadku futurystów sformułowanie programu zamknęło pewien etap w działalności grupy, po którym jej członkowie rozpoczęli indywidualną działalność:

Właściwie każdy ruch kończy się wraz ze swym manifestem. Jest to proces zupełnie odwrotny temu, jakim go sobie wyobraża publiczność. Nic nie szkodzi, że niekiedy przez przeciąg długiego nawet szeregu lat po ogłoszeniu swego wyznania wiary pewna grupa ludzi postępuje tak, jak gdyby spełniała zawarte w nim zapowiedzi. Jest to pospolitym złudzeniem. Ruch, ujęty w ramy formuły, jest już ruchem martwym, zaporą, którą trzeba przeskoczyć. Żywymi są ludzie, i to ci, którzy nie tworzą według swego manifestu. Nie ma to zresztą nic

wspólnego z tak popularną w Polsce bezprogramowością (uważam ją za synonim bezmyślności) i odrzekaniem się, zwłaszcza w dziedzinie sztuki, od wszelkich „programów”. Kto nigdy nie miał swojego manifestu, kto nic nie porzucił, nie ma w życiu nic do powiedzenia. (Jasieński 1969: 392-393)

Dyskusje literackie jeszcze w XIX wieku toczyły się w dość wąskim gronie (głównie między pisarzami i krytykami). Manifesty futurystyczne, ze względu na swoją „atrakcyjność” oraz sposób promocji, miały szansę dotrzeć do szerszej publiczności (jakkolwiek odbierane były na ogół powierzchownie, głównie przez pryzmat towarzyszącego im skandalu i hałaśliwej reklamy). Manifest awangardy często w większym stopniu niż źródłem informacji o zamierzeniach twórczych (często nie był zresztą traktowany „poważnie” przez samych twórców), stawał się narzędziem zabawy, autopromocji itd. Zdaniem Adama Ważyka, znakomita większość proponowanych w dwudziestoleciu, w atmosferze namiętnych polemik, programów nie miała „nic wspólnego z praktyką poetycką i nie wpływał[a] na jej przebieg” (Ważyk 1976: 38). Dodajmy jeszcze, że manifesty futurystów jak w soczewce skupiają przeobrażenia zachodzące w obszarze dwudziestowiecznej kultury – pokazują przełamywanie hieratyczności sztuki, zmianę statusu artysty czy kategorii smaku itd.

ROZDZIAŁ IV

ZARYS HISTORII MANIFESTU LITERACKIEGO W POLSCE

W niniejszym rozdziale zamierzam przedstawić zarys historii manifestu jako wypowiedzi grup literackich. (Jak zaznaczyłam już w rozdziale II, skupiłam się na tej jego „postaci”, ponieważ chciałabym pokazać manifest jako zjawisko odznaczające się kulturową powtarzalnością). Moim celem nie jest jednak sporządzenie dokładnego katalogu grup i manifestów, a raczej ukazanie ogólnych tendencji jego dziejów – momentów największego zainteresowania manifestami, stosunku do manifestu w różnych okresach (np. postawy „bezprogramowości”, „antyprogramowości” czy wyraźnego „popierania” programów) oraz jego znaczenia w kulturze literackiej itd.

4. 1 Czasopisma, grupy literackie, pokolenia

Zacznijmy od wprowadzenia podstawowego dla prowadzonych w tym miejscu rozważań pojęcia. Grupa literacka definiowana jest przez Michała Głowińskiego jako „taki zespół pisarzy, który stawia przed sobą wspólne cele literackie, który dąży do realizacji wspólnych zamierzeń artystycznych i który – wreszcie – chce się pokazać publiczności literackiej jako ugrupowanie, usiłujące na rynku literackim zająć wspólną i w miarę jednolitą pozycję. Innymi słowy: przez grupę literacką skłonny byłbym rozumieć – wyjaśnia badacz – taki zespół twórców, który swą wspólnotę określa przede wszystkim w kategoriach literackich, który tworzy wspólny plan działania literackiego – inne czynniki spajające grupę są z tego punktu widzenia zjawiskami ubocznymi”¹⁴⁸. Jako kryterium podziału grup na sytuacyjne i programowe obiera badacz dwa elementy – sytuację literacką w okresie istnienia grupy oraz program¹⁴⁹ (Głowiński 1965: 54).

148 Pozwala to wyraźnie odróżnić grupy, których elementem scalającym są działania literackie od innych, takich jak np. cyganeria artystyczna czy zrzeszające twórców instytucje państwowe itd.

149 Stefan Żółkiewski rozszerza przyjmowany na ogół podział na grupy sytuacyjne i programowe

Tak rozumianych grup literackich trudno byłoby szukać w wieku XIX, co nie oznacza jednak, że już wówczas nie formowały się, głównie wokół pism kulturalnych, zbiorowości ludzi, połączonych słabszymi czy silniejszymi więzami. Ich liczba, charakter i znaczenie są jednak zupełnie inne niż grup dwudziestolecia. Podkreślić należy, że życie literackie XIX i początków XX wieku jest jeszcze bardzo scentralizowane, skupione wokół kilku zaledwie pism, które, dodajmy – inaczej niż pisma dwudziestolecia – nie były na ogół wyraźnie sprofilowane, a eklektyczne (jakkolwiek zwykle posiadały dość wyraźną linię „ideową” – wpisywały się do „obozu konserwatywnego” bądź propagowały nowe idee). Ponadto, w przeciwieństwie do pism

o trzeci rodzaj – grupy funkcjonalne. Badacz przygląda się istniejącym w dwudziestoleciu grupom przede wszystkim pod kątem ich stosunku wobec rynku literackiego. I tak, głównym celem grup sytuacyjnych miało być „dążenie do zajęcia optymalnej pozycji na konkurencyjnym rynku wydawniczym i czytelnicy” oraz wzmocnienie prestiżu. Grupy te z łatwością „adaptują się do praw rynkowych”. Ich członkowie nierzadko łączą pisarstwo z „pracą paraliteracką, szczególnie obsługiwaniem masowego rynku rozrywki, kabaretów, piosenkarstwa, felietonistyki dziennikarskiej”; pragną dostarczać rozrywki (jako przykład takiej grupy wskazuje Skamandra). Grupy programowe były według Żółkiewskiego „[...] narzędziami zdobywania rynku, lecz narzędziami samoobrony przed przemocą rynku, komercjalizacją kultury literackiej”. Najczęściej należały do nich grupy awangardowe, sprzeciwiające się konformizmowi (jako przykład wskazuje „Zwrotnicę”). Grupy funkcjonalne z kolei „sytuowały się nie wobec rynku wydawniczego i czytelnicy, ale wobec społecznego obiegu literatury, ulegały najbardziej naciskowi ruchów masowych swoiście kształtujących instytucje kultury literackiej”. Ich celem było przede wszystkim działanie na rzecz czytelnika (przede wszystkim robotnika czy chłopca). „Grupy te tworzyli pisarze-działacze. Z reguły byli to zawodowcy, chętnie adaptujący się do gustów i potrzeb publiczności [...]. Pisarze ci chętnie pisali dla kabaretu, ale robotniczego. Program polityczny zawsze tu górował nad literackim. W grupie funkcjonalnej tolerowano różne poetyki, wymagano natomiast dyscypliny ideologicznej”. Jako przykład wskazuje grupy skupione wokół takich czasopism jak „Wieś – Jej Pieśń”, „Nowa Kultura”, czy „Miesięcznik Literacki” (Żółkiewski 1973: 251-257). Wskazywane na ogół przez badaczy przykłady grup programowych czy sytuacyjnych wymagają chyba dokładniejszego przemyślenia – „bezprogramowość” Skamandra nie wydaje się tak oczywista, jak zwykle się to przedstawiać; podobnie zresztą jak spistość zwrotniczana jako grupy. Do zagadnień tych powracam w dalszych rozważaniach.

Na koniec przypomnę jeszcze klasyfikację Andrzeja Waśkiewicza. Badacz zalicza trzy wymienione typy grup (programowe, sytuacyjne i funkcjonalne) do nadrzędnej kategorii grup interwencyjnych, a więc dążących do „zmiany sytuacji zastanej”. W przeciwieństwie do grup interwencyjnych, grupy adaptacyjne koncentrują się na „integracji w ramach związków instytucjonalnych bądź więzi środowiskowych” (Waśkiewicz 1978: 94).

późniejszych nie były one najczęściej poświęcone wyłącznie literaturze¹⁵⁰.

Żółkiewski zauważa, że u podłoża kształtowania się grup w wieku XIX i XX stoją zupełnie inne mechanizmy:

Jedną z charakterystycznych cech kultury literackiej w Polsce XX w., a szczególnie lat międzywojennych, było istnienie grup literackich broniących mniej lub bardziej określonej polityki kulturalnej. W odróżnieniu od ostatniej ćwierci XIX w. i początków stulecia XX takie grupy literackie w dwudziestoleciu międzywojennym nie skupiały się wokół wpływowych redakcji poważnych pól naukowych, pól społeczno-ideowych czasopism, jak np. ongiś „Biblioteka Warszawska”, potem „Prawda” czy wreszcie „Głos”. W omawianym okresie tworzyły się zwykle zespoły ludzi podobnie myślących, wyznawców określonej doktryny, praktyki estetycznej; zespoły te powoływały do życia swoje programowe czasopisma i stopniowo skupiały innych współmyślących (Żółkiewski 1995: 142).

Podziały światopoglądowe i estetyczne, ujmując rzecz w pewnym uproszczeniu, kształtują się w wieku XIX głównie na „osi poziomej”, często poprzez krytyczne odniesienie do poglądów dominujących w poprzedniej epoce. W związku z tym bardziej adekwatne do opisu ówczesnej sytuacji wydaje się posłużenie pojęciem „pokolenia” aniżeli „grupy”.

Pokolenie literackie to według Michała Głowińskiego „ugrupowanie artystów, pisarzy, krytyków, obejmujące często także odbiorców, złożone przeważnie z rówieśników, nie mające charakteru formalnego; głównym czynnikiem zespalającym

150 Do lat 80. XIX wieku nie istniały właściwie pisma *stricto* literackie. Literaci posiadali jednak swoje kolumny, działy w pismach społeczno-literackich czy społeczno-kulturalnych (takich jak np. „Kurier Warszawski”, „Czas”, „Nowa Reforma”, „Kurier Lwowski”, z późniejszych zaś np. „Krytyka”). Z czasem popularne stało się także wydawanie dodatków literackich do pism, nawet codziennych (np. „Tydzień” ukazujący się na przełomie XIX i XX wieku był dodatkiem do „Kuriera Lwowskiego”, a „Tygodnik Słowa Polskiego” do „Słowa Polskiego”). Również warszawskie „Życie” (wydawane od 1887 r.), jakkolwiek „przedstawiało się” jako pismo zainteresowane głównie literaturą, to jednak było tygodnikiem „literacko-naukowym”. W początkowym okresie swego istnienia pismem o dość różnorodnym profilu (naukowo-społeczno-artystycznym) było także jedno ze sztandarowych pism młodopolskich – warszawskie „Życie”. Jako pismo wyłącznie literacko-artystyczne od początku funkcjonowała „Chimera” (założona w 1901 r.). Dodajmy jeszcze, że najważniejsze pisma literackie końca XIX i początku XX wieku (jak wspomniane „Życie”, „Chimera”, „Ateneum”, „Museion” i in.) były na ogół pismami eklektycznymi (por. Podraza-Kwiatkowska 1997: 27-36).

jest poczucie wspólnoty doświadczeń historycznych, ideałów artystycznych, a także wspólne przeciwstawienie się koncepcjom estetycznym i programom, charakterystycznym dla reprezentantów wcześniejszych kierunków literackich, kwestionowanie ich praktyk i osiągnięć” (Głowiński 2000: 406).

Trzeba mieć świadomość, że podziały pokoleniowe, stanowiące dość ważny element periodyzacji literatury, opierają się na pewnych uproszczeniach. W rzeczywistości, międzypokoleniowe „opozycje” nie rysowały się tak wyraźnie jak zwykło się to niekiedy przedstawiać. Zwracałam już uwagę w rozdziale II, że „przejście” od klasycyzmu do romantyzmu opisywane w kategoriach rewolucji, w istocie kształtowało się powoli, a dyskusja, zwłaszcza w pierwszej fazie, nie miała charakteru radykalnego zerwania. Pokolenie „wstępujące” nie odcinało się od „tradycji” szukając raczej rozwiązań kompromisowych. Wystarczy przypomnieć dzieje kształtowania się kluczowego pojęcia „romantyczności”¹⁵¹. Podziały pokoleniowe, stanowią w dużej mierze element wykreowany, przyjęty sposób porządkowania przestrzeni literackiej¹⁵².

W obrębie danego pokolenia (co wyraźnie odróżnia je od ugrupowania literackiego) – chociaż stanowi ono pewną „wspólnotę” ideową, formującą się na przykład pod wpływem, czy wokół, określonych wydarzeń¹⁵³ – nie muszą wykształcić się

151 Jak podkreśla A. Kowalczykowa, np. Kazimierz Brodziński próbował pogodzić klasycyzm z nowymi „tendencjami” – „[...] uznając [...] klasycyzm za styl odpowiadający duchowi polskiej literatury narodowej, opowiadał się za wzbogaceniem go o elementy romantyczności, ale specyficznym rozumianej. Utożsamiał jż tym, co sprawia «romantyczne wrażenie» [...]” (Kowalczykowa 2000: XIV).

152 Kazimierz Wyka przedstawił tezę, że pokolenie zaczęło pełnić funkcję jednostki periodyzacyjnej w cyklach rozwojowych literatury dopiero od romantyzmu. Do XVIII w. rozwój literatury europejskiej był ciągły – prądy i konwencje literackie wypracowywane były wysiłkiem kilku pokoleń. Badacz podkreśla także dające się z czasem zauważyć skracanie cykli pokoleniowych. Przemawianie w imieniu pokoleniowego „my” stanowiło – jak zaznacza – wzmocnienie głosu zbiorowości, było „dogodnym sposobem zwracania uwagi na pomysły, które bez tej szumnej oprawy wyglądałyby kuso” (Wyka 1977: 22). Również Krzysztof Varga w artykule *2000 – pokolenie czy Pollena* (online: b.r, b.s.) zauważył, że kategoria pokolenia była i jest wielokrotnie nadużywana, pełniąc często funkcję marketingową (wystarczy przypomnieć na przykład próby wykreowania pokolenia Współczesności). Tym jednak, co odróżnia nas od wcześniejszych pokoleń (ostatnie prawdziwe pokolenie w Polsce to Kolumbowie) to brak przeżycia pokoleniowego.

153 Takim wydarzeniem „formującym”, wokół którego koncentrowała się dyskusja w II połowie XIX był w szczególności upadek powstania styczniowego. Ówczesna dyskusja nie dotyczyła wyłącznie kwestii

„bezpośrednie” więzi.

Przynależność pokoleniowa na początku XIX wieku nie była szczególnie wyraźnie odczuwana i problematyzowana¹⁵⁴. Zwolennicy nowych idei nie stanowili jakiegoś zwartego środowiska (nie wypowiedali się w imieniu mniej lub bardziej uchwytnego „my”). Środowisko warszawskie (które odegrało kluczową rolę w pierwszej fazie kształtowania się nowych idei, w dwóch pierwszych dekadach XIX wieku) było silnie rozproszone, a jego czołowi przedstawiciele (Michał Grabowski, Seweryn Goszczyński czy Józef Bohdan Zaleski) utrzymywali kontakty często jedynie korespondencyjne. Romantycy nie posiadali także jednego „programowego” organu; najważniejsze teksty ukazywały się na łamach kilku pism (między innymi „Pamiętnika Warszawskiego” czy „Gazety Polskiej”) (por. Kowalczykova 2000: XII, XXX, XXXI), bądź też jako wstępy czy przedmowy do dzieł konkretnych autorów.

W II połowie stulecia przynależność pokoleniowa jest, jak się wydaje, odczuwana znacznie wyraźniej. Oprócz „ogólnych” tekstów popularyzujących nowe idee w sztuce, w toku dyskusji pojawiają się nieliczne, jakkolwiek wyraziste manifesty pokoleniowe¹⁵⁵. Pierwszy tekst, w którym widoczna jest owa polaryzacja to słynne *My i wy* Aleksandra Świętochowskiego, sformułowane w imieniu „młodych”¹⁵⁶. Konsolidacji „obozów” sprzyja także posiadanie „własnych” organów prasowych (np. pismem

artystycznych, a całościowego przebudowania wielu dziedzin życia, w którym udział miała wziąć również literatura. Młodzi twórcy wypowiedali się przeciwko literaturze romantycznej nieprzystającej do nowych warunków społeczno-politycznych. W późniejszym okresie duża część przedstawicieli „młodego” pokolenia opowiadała się z kolei przeciwko pozytywistycznemu modelowi literatury zaangażowanej. Wskazać można przykłady konkretnych dyskusji konsolidujących obozy. Należał do niej na przykład „atak młodych na Sienkiewicza” (szereg artykułów na ten temat pojawiło się zwłaszcza na łamach „Głosu” w 1903 roku).

154 Najwyrazistszy przykład mogłaby stanowić chyba Mickiewiczowska *Oda do młodości*.

155 Między innymi: *My młodzi* Stanisława Brzozowskiego, *Młoda Polska* Artura Górskiego, *Wstecznicstwo czy reakcja* Ignacego Matuszewskiego.

156 Przedstawianie świata jako opozycji „starości” i „młodości” należy do niezwykle starych toposów w kulturze (oczywiście młodości i starości nie należy w tym ujęciu sprowadzać wyłącznie do wieku biologicznego; młodość oznacza otwarcie na zmiany, postępowość, starość zaś – stagnację, konserwatyzm itd.). Wydaje się jednak, że odwołanie do niego w tekście Świętochowskiego mogło wpłynąć na jego popularność w II połowie XIX wieku. Opisywanie świata w kategoriach „młodość-starość” jest popularne w publicystyce Młodej Polski.

„młodych” były początkowo „Przegląd Tygodniowy”, ukazujący się od 1866 roku, czy na przykład dwutygodnik „Niwa”).

Znajdziemy jednak także wypowiedzi, które podają w wątpliwość istnienie wspólnoty. Niekiedy jej narodziny są dopiero wyczekiwane. Problem ten bardzo wyraźnie dochodzi do głosu w wypowiedzi Stanisława Brzozowskiego *My młodzi*: „[...] Pisząc, nie czuję poza sobą żadnego zwartego zastępu, którego myśli i uczuć słowa moje mogłyby być wyrazem”. Kilka akapitów dalej czytamy: „Dzisiaj sam zabieram głos, nie w imieniu jakichś jednomyślnych, lecz w nadziei, że ich znajdę. Nadzieja ta tylko upoważnia mnie do postawienia w nagłówku «my», zamiast odstręczającego zuchwalstwem, lecz szerszego «ja»”. Nieco dalej dodaje jeszcze autor: „«Nas» – to samo słowo jest już hiperbolą; «my młodzi» dzisiejszej doby nie czuliśmy się jeszcze nigdy jako my. Był zawsze tylko ten lub ów – oddzielne, onieśmiałe w swej izolacji jednostki” (Brzozowski, *My młodzi*, „Głos” 1902 nr 5 [w:] PiDLOMP 1977: 128, 129, 130).

W dwudziestoleciu – co nie dziwi jeśli wziąć pod uwagę rozrost środowiska literackiego i jego zwiększoną różnorodność – zauważalna jest większa dywersyfikacja przede wszystkim na osi wewnątrzpokoleniowej (co nie oznacza, że punktem odniesienia nie jest także stosunek do starszego pokolenia, krytyka tradycji itd.). W dwudziestoleciu przestrzeń staje się silniej zantagonizowana ze względu na wkroczenie do życia literackiego w jednym mniej więcej czasie różnych grup. Formułowaniu wyrazistych wypowiedzi wydaje się sprzyjać także ówczesna atmosfera fermentu, ożywienia i dyskusji w odrodzonym państwie.

Największa aktywność grup programowych zauważalna jest w latach 1918-1925. Jest to okres wzmożonego rozwoju tendencji nowatorskich, obfitujący w wypowiedzi programowe. Wydawanych jest wówczas ponad 30 czasopism, wśród nich takie, jak np. „Zdrój”, „Skamander”, „Zwrotnica”, „Formiści”, „Nowa Sztuka”, „Ponowa”, „Czartak”, „Reflektor” i in. (Gazda 1979: 247).

W latach trzydziestych, jak podkreśla Tadeusz Kłak, czasopisma stają się bardziej niż organami grup programowych swego rodzaju ośrodkami polityczno-ideowymi skupiającymi ludzi o określonych poglądach (jak „Lewar”, „Sygnały”, „Nowy Tor” czy „Pion” (Kłak 1979b: 157). Znajduje to odbicie w ówczesnych artykułach wstępnych.

Zwykle nie koncentrują się one wokół kwestii artystycznych, warsztatowych, silnie podkreślają zaś ideowy kierunek poszukiwań; postulują uprawianie literatury zaangażowanej¹⁵⁷. W latach trzydziestych – w porównaniu z wcześniejszą dekadą – rzadko formułowane są manifesty zbiorowe. Pisma tego okresu, jak podkreśla Stradecki, stają się „typowymi czasopismami kierowanymi przez jednoosobowe fachowe redakcje, dobierające sobie współpracowników na zasadzie luźnej wspólnoty gustów i dążeń artystycznych, bardzo ogólnego pokrewieństwa idei i filozofii”. Nierzadko też akcentuje się odchodzenie od wyraźnych programów na rzecz eklektyzmu artystycznego (Stradecki 1979: 19-21). Wiele pism lat trzydziestych – to również wyraźna tendencja tamtego okresu – ma charakter efemeryczny. Pośród nich, dużą grupę stanowią niewielkie pisma awangardowe, w różny sposób odwołujące się do

157 Podajmy kilka przykładów. Szczególnie wyraźnie program ten wybrzmiał np. w „Dźwigni”: „Zadaniem «Dźwigni» jest skupienie tych pracowników kultury (literatów, plastyków itd.), którzy stoją na gruncie dążeń współczesnego proletariatu. Ludzi takich jest dziś znacznie więcej, niżby się zdawać mogło, ale są oni rozproszkowani i odosobnieni. Pismo nasze ma ich łączyć, ogniskować ich usiłowania. Ma ono zarazem orientować czytelnika w chaosie dzisiejszego rozpadu kultury mieszczańskiej oraz wskazywać drogę stwarzania nowych wartości” ([*Zadaniem „Dźwigni jest...”*], „Dźwignia” 1927, nr 1: 1). W „Barykadach” (1933 r.) pisano: „[...] czas na jakość treści, słowem na walkę o idee, czyli o to, co było istotą wszystkich epokowych prądów i kierunków w sztuce – trzeba się ideowo deklarować w wewnętrznych przekonaniach swoich, oczywiście w sensie społecznym, gdyż czyste idee artystyczne są fikcją, jeśli nie wyrastają z zasadniczego podłoża myśli społecznych” (*Kryzys poezji czy poetów*, „Barykady” 1932, nr 1: 19).

W pierwszym numerze „Pionu” w otwierającym pismo artykule *Odbudowanie państwa polskiego* Adam Skwarczyński nie formułował wprost postulatów, dawał jednak do zrozumienia, że literatura powinna nadrobić pewne zaległości. Podkreślał bowiem, że odrodzenie państwa polskiego nie zostało, pomijając nieliczne wyjątki, dostrzeżone przez rodzimą literaturę („Pion” 1933, nr 1: 1).

W pierwszym numerze „Lewego Toru” (1935) pisano o zadaniach literatury w nowej epoce, podkreślając, że największym wrogiem socjalizmu jest „bezwład myśli socjalistycznej”. Zadaniem pisma jest „[...] przyczynić się do tego, aby ta myśl pracowała, była wciąż czynna, zawsze twórcza” („Lewy Tor” 1935, nr 1: 1).

Czasami postulaty wyrażone są też bardziej ogólnie, jak np. w „Apelu”, dodatku do „Kuriera Porannego”: „Młodzi żądają idei, która by zdarła z człowieka powłokę szarości, żądają heroizmu, wielkich czynów i wielkich myśli, żądają nurtów docierających do dna ludzkiej duszy, nie chcą wyłączności materialnej i naturalistycznej, która przesłania wartości metafizyczne” (cyt. za: Kłak 1979: 169).

tradycji awangardy krakowskiej (wśród nich np. „Linie”, „Dźwigary”, „Żagary”, „Kamena” i in.).

Efemeryczność, eklektyzm, słabsze więzi grupowe – to wszystko wpływało na zmniejszenie częstotliwości formułowania manifestów. Należy jednak oczywiście podkreślić, że brak „spoistości” grupy niekoniecznie musiał przekładać się na działalność programotwórczą. Ilustruje to dobrze przykład „Zwrotnicy”, której ton nadawał przede wszystkim Tadeusz Peiper. Kwestia czy występował on bardziej w imieniu własnym czy też jakiegoś „my” trudna jest w gruncie rzeczy do rozstrzygnięcia¹⁵⁸.

Począwszy od wybuchu II wojny światowej aż do 1956 roku zauważalny jest znaczny spadek liczby ugrupowań literackich, związany z niesprzyjającą sytuacją polityczną. Po 1945 było to spowodowane ograniczeniem swobody zakładania związków twórczych. W tym okresie działają przede wszystkim kontrolowane przez Związek Literatów Polskich koła młodych, stawiające sobie za cel przygotowanie przyszłych pisarzy. Między 1945 a 1956 istniały zaledwie cztery ugrupowania literackie, przy czym dwa z nich wyraźnie realizowały postulaty socrealizmu (były to warszawska grupa robotnicza Starówka oraz lubelska Załoga Nr 1)¹⁵⁹. Dopiero w 1956

158 Problem ten rozważa Tadeusz Kłak, skłaniając się mimo wszystko do uznania „Zwrotnicy” za pismo programowe: „Była ona [„Zwrotnica”] organem grupy, czy tylko trybuną Tadeusza Peipera? Kiedy mówi się o grupie „Zwrotnicy”, podstawia się nazwiska – poza założycielem pisma – Brzękowskiego, Kurka i Przybosia, a więc zespół, który uformował się dopiero w drugiej fazie istnienia pisma. Czy jednak można mówić o grupie „Zwrotnicy” istniejącej już w pierwszej fazie istnienia pisma? Wydaje się, że tak. Wprawdzie Peiper zastrzegł się, iż jego pismo nie grupuje ludzi opierających się na jednym kodeksie artystycznym bądź spojonych jednym szyldem czy hasłem: «Łączy nas ze sobą to, co nas dzieli od innych» – pisał redaktor „Zwrotnicy”. To był element negatywny jedności, nazwany przez niego jednością pragmatyczną. Pozytywny element stanowiła idea terażniejszości: «Ona to jest krwią, która stwarza nasze pokrewieństwo, i metryką, która go dowodzi [...]». Niewątpliwie poczucie wspólnoty w I „Zwrotnicy” istniało. W licznych wystąpieniach polemicznych wyraźnie i często pojawiała się forma „my”, Peiper mówił o swoich towarzyszach ze „Zwrotnicy”, występował nie tylko we własnym imieniu, ale całej społeczności pisarskiej i artystycznej związanej pismem. Potwierdzało się to w odbiorze: dla czytelników i krytyki „Zwrotnica” przedstawiała się od początku jako zjawisko grupowe, a nie indywidualne” (Kłak 1978a: 31).

159 Realizm socjalistyczny został proklamowany w Polsce w 1949 roku (20-23 stycznia) na szczecińskim zjeździe Związku Zawodowego Literatów Polskich. W propagowanie doktryny włączyli się

roku pisarze różnych środowisk podjęli walkę o możliwość swobodnego zrzeszania się twórców w grupach literackich oraz zakładania pism, stanowiących podstawową platformę dyskusji. Działania te nie od razu jednak odniosły pożądany skutek¹⁶⁰. Wyraźne zwiększenie liczby ugrupowań literackich nastąpiło dopiero w latach siedemdziesiątych (dla porównania, w 1970 roku istniało 29 ugrupowań, zaś pod koniec dekady – 45), jednak już w następnym dziesięcioleciu trend znów się odwrócił (jedynym momentem ożywienia był rok 1983) (Głębicka 2000: 7-8, 10).

Szczególnego znaczenia po roku 1956 (sytuacja ta trwa do mniej więcej połowy lat siedemdziesiątych) nabierają licznie powstające grupy studenckie, wśród których wymienić można na przykład doskonale znaną warszawską Orientację Poetycką „Hybrydy”, czy krakowskie – Teraz, Tylicz, 848, Babel itd.¹⁶¹. Charakterystyczne dla lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, w związku z ogromnym ożywieniem życia

zwłaszcza krytycy z kręgu „Kuźnicy” (Stefan Żółkiewski, Ryszard Matuszewski, Adam Ważyk), a także pisarze, między innymi Leon Kruczkowski czy Jerzy Putrament. Spośród działaczy politycznych aktywnie zaangażowany był Włodzimierz Sokorski (w latach 1948-1952 wiceminister, od 1952 do 1956 – minister kultury i sztuki). Początkowe dość ogólne zapowiedzi poddania kultury i sztuki kontroli państwowej, podobnej do tej, jaka roztoczona została nad wszystkimi obszarami życia, nie zapowiadały aż tak zdecydowanych działań państwa w zakresie kontroli kultury. Jak się jednak okazało, wkrótce poważne zmiany dotknęły wiele instytucji naukowych, kulturalnych i oświatowych. Poddawano je nadzorowi państwowemu, dążąc do scentralizowania życia kulturalnego, wydawniczego; zaostrożono także cenzurę. Wdrażanie „reform” rozpoczęto od likwidacji wielu instytucji (z Polską Akademią Umiejętności oraz Warszawskim Towarzystwem Naukowym na czele), w ich miejsce powołując nowe instytucje państwowe, ściśle kontrolujące życie naukowe i kulturalne, m.in. Główną Dyрекcję Teatru Opery i Filmu, Centralny Urząd Wydawnictw, Centralny Urząd Radiofonii (Jarosiński 1999: 14).

160 Dążeniom tym nadano „instytucjonalny” charakter, formułując uchwałę warszawskiego ZLP (z grudnia 1956 roku): „Walny Zjazd zwraca się do władzy państwowej – aby pomogła w reorganizacji życia artystycznego poprzez umożliwienie w czasie najkrótszym założenia nowych czasopism, co jest niezbędne w nowo powstałej sytuacji kulturalnej” (cyt. za: Głębicka 2000: 10).

161 Warto podkreślić, że pisma studenckie powstawały licznie już przed rokiem 1956, nie miały jednak na ogół „ponadlokalnego” znaczenia. Ograniczały się zwykle do środowiska jednej uczelni, pełniąc głównie funkcję reprezentacyjną, integrującą, a także warsztatową (pisma te umożliwiały zdobywanie wiedzy, doświadczenia, również na polu twórczości). O ile do roku 1956 dominują pisma przeznaczone dla „zamkniętych” grup, o tyle w późniejszym okresie ambicją twórców pism studenckich jest dotarcie do „potencjalnie nieograniczonych kręgów odbiorców”, przyjęcie roli reprezentanta całego środowiska studenckiego (Waśkiewicz 1975: 8-10).

literackiego poza głównymi ośrodkami kulturalnymi, jest powstawanie licznych grup twórczych także na prowincji (Głębicka 2000: 12, 17).

Ewa Głębicka odnotowuje w badanym przez siebie okresie (1945-1989) istnienie 250 grup literackich, z których „78 określało się jako programowe”¹⁶² (Głębicka 2000: 20). Stanowi to niewielki odsetek spośród grup głównie sytuacyjnych, spojonych dość luźnymi więziami. Często sami ich członkowie nie ukrywali, że o powołaniu do życia danego ugrupowania literackiego zdecydowały względy komercyjne i ekonomiczne. Posiadanie własnego organu oraz zrzeszenie się w grupę ułatwiało bowiem zaistnienie i funkcjonowanie na rynku literackim.

4.2 „Programizm”¹⁶³ – bezprogramowość – antyprogramowość

Przemysław Czapliński podkreślił, że w wielu pismach z lat trzydziestych bądź to nie ogłaszano programów, bądź też wprost artykułowano, by nie traktować prezentowanych wypowiedzi wstępnych jako manifestów¹⁶⁴. Interpretował to jako przejaw nieufności

¹⁶² Badaczka opatruje tę informację istotnym komentarzem: „[...] nie wszystkie teksty, które autorzy nazywali programem, były nim rzeczywiście, część z nich można określić raczej jako «samookreślenie» bądź «autoprezentację» (Głębicka 2000: 20). Na ogół dość trudne wydaje się dokonanie podobnych rozróżnień. Badaczka nie formułuje wyraźnej definicji programu literackiego, można jednak przypuszczać, że manifest rozumie w sensie szerokim (obejmującym również np. artykuły programowe). Bardzo często kieruje się zresztą sugestiami nadawców na temat genologicznej klasyfikacji danej wypowiedzi programowej.

¹⁶³ Określeniem „programizm” posłużył się na przykład Tytus Czyżewski w. W moim rozumieniu nie ma ono jednak zabarwienia pejoratywnego (oznaczać ma po prostu postawę gotowości do formułowania programów, mieszczącą się na przeciwnym biegunie wobec „antyprogramowości”).

¹⁶⁴ Podawał przykłady pism, w których w ogóle nie pojawiły się programy bądź miały one charakter „ograniczony”. W „Miesięczniku Literackim” (wydawany od 1929) zrezygnowano ze sformułowania programu. Wyjaśnienie tego posunięcia dał pośrednio przynajmniej – jak twierdzi Czapliński – kierujący pismem Aleksander Wat w swojej opinii na temat „bezprogramowości” „Almanachu Nowej Sztuki”: „Stwierdzając bezprogramowość „Almanachu Nowej Sztuki”, trzeba jeszcze zaznaczyć, że pismo to zaczęło wychodzić po okresie prawdziwej inflacji programów [...] niewątpliwie związanej tym razem nawet funkcjonalnie z inflacją waluty. Lansowanie programów bez pokrycia przyjmowało momentami charakter epidemiczny” (Czapliński 1997: 203). Od sformułowania programu odstąpiło także inne pismo tamtego okresu – łódzkie „Prądy” (wydawane od 1931 roku). Numer pierwszy otwiera *Założenie*, w którym czytamy: „Jako literackie wydawnictwo regionalne pismo nasze postawiło sobie za cel

wobec manifestów – formy zdezawuowanej w praktyce wcześniejszej dekady:

W drugiej połowie lat trzydziestych następuje [...] kulminacja kryzysowej fazy manifestu, fazy, która objęła całe drugie dziesięciolecie okresu międzywojennego. Redakcje nowych pism literackich czy kulturalnych zaczynają pierwsze numery od artykułów programowych bądź poprzestają na skromnych „Notach”, krótkich „Od Redakcji” czy jeszcze krótszych „Od Wydawcy”. Co znamienne jednak, wszyscy, którzy piszą owe noty i wstępy, czują jakiś przymus wyjaśnienia, dlaczego nie otwierają pisma manifestem. Pisząc przeciwko manifestowi, piszą zarazem „zamiast” manifestu. Forma, której nie chcą podjąć, przed którą się uchylają, od której się dystansują, wywoływała negatywne skojarzenia, a co za tym idzie, wymuszała retorykę negacji. Powszechność tej retoryki dowodzi, że w połowie lat trzydziestych wspólny język z odbiorcą można było stworzyć w oparciu o krytykę manifestu. Przyniesione świadectwa odbioru manifestu dokumentują też, że przyczyny kariery manifestu stały się przyczynami jego kryzysu: retoryczność, gołosłowność, prowokacyjność – podstawowe w świadomości społecznej wyznaczniki manifestu – przeszły do tradycji odrzuconej i, jako negowany repertuar chwytów stworzyły podstawę nowego uwiarygodnienia. (Czapliński 1997: 206)

Choć oczywiście charakter programów futurystycznych oraz narosła wokół nich atmosfera, nie pozostały zapewne bez wpływu na stosunek do manifestów, to jednak nie wyciągałabym z tego faktu aż tak daleko idących wniosków. Nie mniejsze znaczenie

reprezentowanie wszystkiego, co się w tym kierunku tworzy w Łodzi, a poza nią tego co bezpośrednio, a nawet pośrednio jej dotyczy. Z natury pisma o podobnym zadaniu wynika jego eklektyczność [...]. Taki byłby na razie teoretyczny program pisma. Ile jest w nim słuszności i o ile jest trafny, pokaże praktyka” (Czapliński 1997: 203). Brak programu badacz zauważa także w innych pismach, jak: „Barykady” (istniejące od 1932), „Marchoń” (istniejący od 1934), „Lewy Tor” (od 1935), „Okolica Poetów” (od 1935) (Czapliński 1997: 204-205). Podobnych przykładów można by wskazać zdecydowanie więcej. Na przykład, „Nasz wyraz” (od 1935) (W ogólnym wprowadzeniu podkreśla się, że jest to pismo młodzieży, poruszające jej sprawy, poświęcone również literaturze; z założenia eklektyczne (*Wydajemy „Nasz Wyraz”*, „Nasz wyraz” 1935 nr 1:1). W „Żagarach” (od 1931) pisano: „[...] Nie tworzymy grupy, szkoły, kierunku. Łączy nas wspólny wysiłek raczej, niż jego charakter. Fakt, że piszemy czy malujemy, a nie – że piszemy lub malujemy tak lub inaczej. [...] Nie jesteśmy gronem zamkniętym, przewidujemy współpracę ludzi, o których nawet istnieniu dziś nie wiemy. Zapraszamy ich do wspólnego startu” (*Idące Wilno...*), „Żagary” 1931 nr1: 1) itd.

przypisałabym, takim zmianom, jak na przykład, osłabienie więzi międzygrupowych (ograniczające, co oczywiste, także potrzebę zbiorowego samookreślenia).

Tłumaczenie się z powodu niesformułowania programu zdarzało się już o wiele wcześniej niż w latach trzydziestych. Twórcy doskonale zdawali sobie sprawę, że programy są oczekiwane przez odbiorców (początkowo głównie „profesjonalnych”, w szczególności krytyków). Program pomagał zorientować się w przestrzeni literackiej, (zwłaszcza, kiedy rosnąć zaczęła liczba pism i ugrupowań), czynił bardziej przejrzystymi założenia autora, grupy czy pisma itd. Te same powody, dla których wypowiedź programowa była tak oczekiwana przez krytyków, czy odbiorców w ogóle, stawały się jednak nierzadko przyczyną niechęci do niej samych twórców – z wyrażonej *expressis verbis* deklaracji autor mógł zostać łatwo „rozliczony” (co w jakiś sposób ograniczało jego wolność). Nierzadko oczekiwania na program ze strony odbiorców zderzały się więc z niechęcią do składania deklaracji przez twórców. Problem ten powracał bardzo często w różnych wypowiedziach. Przyjrzyjmy się wybranym przykładom.

Artykuł wstępny opublikowany w pierwszym numerze „Skamandra” wywołał jedną z najważniejszych i najbardziej znanych polemik dotyczących programów literackich. W *Słowie wstępnym* do wspomnianego pisma deklarowano, iż grupa nie ogłasza programu:

Nie występujemy z programem, gdyż programy są zawsze spojrzeniem wstecz, są dzieleniem nieobliczalnego życia przez znane. Można mówić o programie niedzielnej wycieczki za miasto, ale kto powiedzieć potrafi, jaki był program Kolumba, wiodącego swe galeony przy białych gwiazdach, aby nadprogramowo odkryć Amerykę; kto powie, że tu program był najważniejszym? Czego innego żąda się od Kolumbów, wypływających na zawsze nieznanie morza, i dlatego my, którzy nie wiemy, kędy powiodą nas jutro nieposłuszne a odkrywcze stopy, nie kreślimy programu. Świat jest przed nami! Oto program każdej kolumbowej drogi. Świat i my, i wszystko jest dla nas w pełnym chaosie stawiania się, wiemy na pewno, że za węglem każdego domu czeka nas przygoda i bajka, i czujemy, że wielkie miasta i ciche wsie pełne są naszych bliskich nieznanymi, z którymi każda chwila zetknąć nas może. A każde nowe spotkanie to nowy zakręt drogi, nowe, nie widziane nigdy krajobrazy, na które nie chcemy zamykać oczu – w imię... programu. Nie możemy więc powiedzieć, dokąd idziemy i jaki jest cel naszej podróży, ale wyznamy coś znacznie ważniejszego: skąd wychodzimy i jaka

jest wiara, która wiedzie nas przez kolumbowe morza. Wierzymy głęboko w dzień dzisiejszy, którego dziećmi wszyscy się czujemy. (*Słowo wstępne*, „Skamander” 1920, z. 1 [w:] Lam 1969b: 105-106)¹⁶⁵

Skamandryci uchylali się przed koniecznością formułowania programu, wskazując na nieuchwytność życia (a co za tym idzie również opisującej je twórczości), podlegającego ciągłej ewolucji i naznaczonego pewną nieprzewidywalnością. Z obszerną krytyką wypowiedzi wstępnej grupy wystąpił Karol Irzykowski (co rozpoczęło toczącą się na łamach pisma, w kilku kolejnych zeszytach, dyskusję krytyka ze skamandrytami). Niechęć do formułowania programu uznał on za szersze zjawisko, dla którego ukuł termin „programofobia”:

Od kiedy śledzę powstawanie pism literackich w Polsce, nie widziałem ani jednego, które by się ośmieliło zadeklarować i wyznaczyć jawnie jakiś program. Powstawały wprawdzie wskutek doboru współpracowników z czasem pewne odrębności i ekskluzywności, ale były to nie programy, nie szkoły, lecz – kliki, chociaż kliki szlachetne. Zawsze zaślaniało się tym, że „życie”, szerokie i różnorodne życie, nie znosi „ram” narzuconych mu z góry, rozsada żywiołowo „szufladki” – więc w imię tego nieokiełznanego, nieobliczalnego życia „otwieramy łamy wszelkiej szczerzej twórczości”, a odzegnujemy się od wszelkich „izmów”, jako wymysłu zagranicznego. (Irzykowski 1969: 111)

Irzykowski próbuje zrozumieć przyczyny niechęci (stanowi to dla niego „objaw małoduszności”) do formułowania programów. Krytykuje mało przekonujące powody rezygnacji z dokładniejszego samookreślenia oraz przedstawia szereg możliwych zalet posiadania programu. Programu i „życia”, jak twierdzi krytyk, nie należy postrzegać w kategoriach opozycji – jako z jednej strony, tego, co nieprzewidywalne i twórcze, przeciwstawionego temu, co uporządkowane i nudne. Program stanowi w pewnym sensie – jak podkreśla – antycypację „życia nieobliczalnego” w materiale „obliczalnego”. Wypowiedź programowa jest „skokiem oka naprzód, ryzykiem metafizycznym” (Irzykowski 1969: 112). Irzykowski wyraźnie zaznacza, że przyjęcie

¹⁶⁵ W przypadku cytowanych manifestów oraz wypowiedzi programowych stosuję nieco inny schemat opisu bibliograficznego. Nawet jeśli cytuję tekst nie według wydania oryginalnego, a za zbiorom, w którym został przedrukowany, każdorazowo podaję również miejsce oraz rok pierwodruku (informację tę uznałam bowiem za niezwykle istotną).

programu nie ogranicza wcale „niespodzianek”, a przeciwnie, stanowi do nich wstęp. Zaznacza bowiem, że nie sposób odkrywać czegoś nowego, nie wytyczywszy sobie choćby ogólnego kierunku poszukiwań (źródłem odniesienia i analogii jest dla niego wspomniana również w artykule skamandrytów wyprawa Kolumba). Zdaniem krytyka przed formułowaniem programu nie powinna powstrzymywać obawa przed tym, że nie uda się go zrealizować. „[...] świadkowie albo nie dożyją, albo zapomną” – dodaje (Irzykowski 1969: 112).

Zdaniem Irzykowskiego, przedstawiony przez redakcję ogólny wstęp w porównaniu z pierwotnymi zamierzeniami grupy i tak został rozbudowany (krytyk mógł posiadać wiedzę na ten temat; w okresie przygotowywania pisma utrzymywał bliskie kontakty z redakcją) pod wpływem programowej „ofensywy” futurystów: „Początkowo intencją autorów słowa wstępnego było właściwie zapowiedzieć tylko tyle, że będą pisali dobre utwory, bo cenią rzemiosło poetyckie. Taka neutralna zapowiedź wydała im się jednak potem za skromna, zwłaszcza wobec licytującego się futuryzmu. Polityka nakazała im tedy nie tylko wysunąć przeciw futuryzmowi coś jakby prezensizm – stąd ustawiczne podkreślanie «wartości dnia codziennego» («chcemy być poetami dnia dzisiejszego» – lecz w ogóle potępić rzucanie haseł i manifestów, które rzekomo jest główną forszą futurystów” (Irzykowski 1969: 113).

Broniąc się przed tymi zarzutami, skamandryci odpowiadali, że nie podważają bynajmniej zasadności formułowania programów, nie wierzą jednak w możliwość dokładnego ich określenia już na początku drogi twórczej. Dlatego też – jak wyjaśniają – nie zdecydowali się przedstawić programu, a jedynie zarys twórczej drogi:

Słowo wstępne chciało być tylko słowem wstępnym, a więc krótkim wyjaśnieniem. dlaczego powołujemy do życia nasze pismo i kim są ci ludzie, którzy je powołują. Że w „Słowie wstępnym” zahaczono o zagadnienie programu, jest rzeczą oczywistą. Ale że go nie rozwiązano w sposób naukowy, że nie postawiono definicji (ach, te definicje), że nie umieszczono kropki nad literą i, która ma być dopiero napisana -- jest również zrozumiałe. Bo jakżeż mogło być inaczej. Redakcja „Skamandra” nie wytknęła sobie programu literackiego tylko dlatego, że ustalanie go w tej chwili jest artystycznym absurdem. [...] Programy obiektywne ujęcia pewnych zjawisk literackich, są zawsze i wyłącznie metodycznym uporządkowaniem już zdobytych wartości, uporządkowaniem stworzonym raczej dla

orientacji w materiale istniejącym, niż dla kreacji tego materiału. Program, czyli klasyfikacja stosowana do zjawisk nieistniejących, jest contra... dictio in adiecto. Co innego linie kierunkowe. co innego wytyczne, co innego wyznania wiary twórców, artystów i poetów¹⁶⁶. („Skamander” 1929 z. 2: 188-189)

Nie tylko w świetle powyższego wyjaśnienia, rzucającego światło na rozumienie przez grupę definicji programu (jako wypowiedzi będącej dokładnym, „metodycznym” sprawozdaniem z jej działań) zarzut „bezprogramowości” wydawać się może nazbyt surowy¹⁶⁷. Objętość, zakres informacji podawanych w różnych wypowiedziach

166Już w [*Przemówieniu na pierwszym wieczorze literackim „Skamandra”*] podkreślano: „Nie nasza jest rzecz zakreślać lub przeczuwać szczyty każdego z nas; łączymy się prawem pewnego minimum talentu, i – o co właściwie chodzi – prawem duchowego pokrewieństwa. Od tego szalenie daleko do programu i formułek estetycznych, nie chcemy też piętzyć spraw formalnych o literaturze, w tym właśnie wypowie się swoboda talentu, fantasmagorie i przywidzenia poetów” (Lechoń, [*Przemówienie na pierwszym wieczorze literackim „Skamandra”*], „Skamander”, 1920, z. 1 [w:] Lam 1969: 103).

167Podobne zarzuty sformułował pod ich adresem także na przykład Jan Stur w artykule *Skamander i „Karmazynowy poemat”*. Podkreślił, że odkrycie czegokolwiek oraz twórcza praca nie są możliwe bez najogólniej choćby zarysowanego celu czy kierunku poszukiwań. Twierdził także, że „bezprogramowość” nie jest możliwa, gdyż każdy twórca posiada własny światopogląd, „system” ocen estetycznych i moralnych, upodobania itd. Deklarowanie „bezprogramowości” stanowi, według niego bezpieczny sposób pozyskania jak największej liczby zwolenników, by stać się głównym organem „młodej” polskiej literatury:

„Skamander” [...] pragnie stać się wyrazem nie tej lub owej grupy, lecz całej młodej – szczycącej się słusznie pewnym minimum talentu – twórczości polskiej (Lechoń). Więc by skupić wkoło siebie jak największą ilość uzdolnionych sztukmistrzów, wyzbywa się programu. Nie program – powiada bowiem Horzyca we wstępnym manifeście – powiódł Kolumba ku wybrzeżom Ameryki. Tęsknota za Indianami odkryła – Świat Nowy. Tragiczna pomyłka! Gdyby ów odkrywca, niezłomny chorąży, nie był sobie obrał żadnego celu, gdyby nie był wytrwale, wbrew wszelkim przeszkodom, trzymał się raz obranej wytycznej – a „bezprogramowo” hasał jak żrebię młode po oceanach, szukając Atlantydy, nie byłby nigdy dobił do brzegów: ni amerykańskich, ni jakichkolwiek innych.

Nie sztuka mówić o minimum talentu. Wszak trzeba podać, po czym się je poznaje! „Program” – ma każdy twórca. A jest nim jego indywidualny sposób patrzenia. Każdy poeta, malarz, muzyk itp. wie, czego chce, czego wymaga od siebie i od swego dzieła, czego szuka, co uznaje za piękne, za dobre, co go cieszy, co go smuci, z czym walczy i – nawet, nawet – gdzie, w jakich tajniach i „nie wiedzieć czemu, w jaki sposób” się błąka (Stur 1987: 261).

programowych bywały bardzo różne i zapewne znaleźlibyśmy przykłady tekstów uznawanych przez daną grupę za manifesty, które nie przekazywały bardziej szczegółowych informacji niż artykuł wstępny do „Skamandra”. Kwestia rozumienia skamandryckiej „bezprogramowości” jest więc dyskusyjna. Zapewne sami autorzy poprzez deklarację ściągnęli na siebie niezupełnie uzasadnioną krytykę. Choć deklaratywnie bezprogramowe, wystąpienie Skamandrytów zawierało, moim zdaniem, wiele informacji (co zaraz postaram się pokazać) na temat zamierzeń, czy raczej, jak chciałaby grupa, kierunku jej twórczych poszukiwań¹⁶⁸. Co ciekawe, program w rozumieniu skamandrytów przystaje poniekąd do definicji programu zaproponowanej przez Irzykowskiego. Ten ostatni bowiem (być może nie zdając sobie do końca sprawy z niekonsekwencji) w jednym z akapitów *Programofobii* stwierdził, że programem może być nie tylko ścisłe określenie przyszłych zamierzeń, ale także pewien plan, droga, metoda, cel, coś, co pozwala na odróżnienie danej grupy od innych (Irzykowski 1969: 112-113). Czy w *Słowie wstępnym* Skamandra odnaleźć można jakieś elementy „dystynktywne”? Wydaje się, że tak (sądzę, że zbyt pośpiesznie wydawano sądy o bezprogramowości grupy).

Wspominałam już o zaakcentowaniu otwarcia na terażniejszość. Poeci Skamandra podkreślają afirmatywny stosunek do terażniejszości oraz „wyłaniającej się” nowej epoki. Dodajmy jednak, że zachwyty ten nie oznacza bezrefleksyjnej apoteozy oraz odgrożenia się od trudnych aspektów rzeczywistości – „Nazbyt silnie związaliśmy z jej [ziemi] okrwawionym globem – piszą – aby móc odeń ulecieć w kraj „pięknej ułudy” [...]”. Zaznaczają, że ich poezja „dnia dzisiejszego” ma nie tylko „zapalać serca ludzi”, ale też być „ich uśmiechem i ich płaczem”. W tym co powszednie pragną odkrywać istotne treści, znajdować „największe głębie” na „migotliwej powierzchni życia”, a „w barwnej grze światła, dźwięków, kształtów widzą objawienie najbardziej niedostępnych i niewyraźalnych prawd”. Nie boją się przy tym banalności, powracania do tych samych tematów, nawet, przedstawiania ich w znany już sposób. Wtórność nie jest możliwa, gdyż niepodobna porównać dawnego i dzisiejszego świata: „[...]”

168 W okresie po 1945, kiedy zainteresowanie formułowaniem manifestów wyraźnie osłabło, wielokrotnie powoływano się właśnie na skamandrycką „bezprogramowość” (trzeba dodać, że twórczość dwudziestolecia stanowiła wyraźny punkt odniesienia – nie zawsze pozytywny – dla grup późniejszego okresu).

świadomi jesteśmy, żeśmy o sto lat starsi, że słowa nasze są inne, choć brzmienie to samo, że nadeszły inne czasy, które w starym symbolu ujrzyć pragną i muszą – nową treść”.

W *Słowie wstępnym* nie wskazywano konkretnych rozwiązań poetologicznych, niemniej zapisano tam dość znaczące uwagi, dotyczące, między innymi, „statusu” twórczości poetyckiej. Poeci podkreślają, że jakkolwiek wierzą w „zesłanie ducha Bożego na dusze” (a więc w natchnienie), to jednak ogromną wagę przykładają zwłaszcza do rzetelnej i odpowiedzialnej pracy. Zarazem więc wierzą „niezachwianie w świętość dobrego rymu, w boskie pochodzenie rytmu, w objawienie urodzonych w ekstazie obrazów i wykutych w pracy kształtów”. Poezja rodzi się w trudzie, jest kunsztownym rzemiosłem. Ponadto, zarówno w odniesieniu do tematyki twórczości, jak i jej formy odzęgają się od wszelkich „nowinek”¹⁶⁹ (*Słowo wstępne*, „Skamander” 1920 z. 1 [w:] Lam 1969: 105-108). Wydaje się, że przytoczone punkty zawierają szereg istotnych informacji na temat działań grupy. Dodajmy jeszcze, że poetyka utworów skamandrytów mimo braku wyraźnego dookreślenia była bardzo dobrze rozpoznawalna przez odbiorców. Wynikało to przede wszystkim z tego, że „[w] przeciwieństwie do awangardowych programów literackich tego okresu, skamandryci prezentowali w praktyce twórczej konwencjonalny («werystyczny») model poezji, zachowującej w zasadzie tradycyjne formy wyrazu poetyckiego, klasyczne reguły budowy wiersza opartego na regularnych układach stroficznych i rytmicznych” (Stradecki 1977: 74).

Na marginesie dodajmy, że z podobnymi zarzutami mało precyzyjnego określenia swoich zamierzeń twórczych musiały mierzyć się niejednokrotnie także inne grupy. Oskarżenia takie zwalczano na przykład na łamach „Zwrotnicy”. W tekście wstępnym pt. *Punkt wyjścia* (w pierwszym numerze pisma), podobnie jak miało to miejsce w „Skamandrze”, redakcja akcentowała między innymi zorientowanie na teraźniejszość oraz niemożność sformułowania precyzyjnego programu na wstępie działalności. Wypowiedź rozpoczyna się od szeroko zarysowanej wizji przeobrażeń, jaką przyniosła wojna. Istotą nowej rozpoczynającej się epoki jest „uścisk z teraźniejszością”, który opisywać ma także nowo powstałe pismo. Brak natomiast jakichkolwiek szczegółów:

169 Nawiasem mówiąc, zwłaszcza ostatnie w wymienionych „elementów” (rzemiosło, rzetelność, rym i rytm) w kontekście programu futurystycznego wydają się konkretną deklaracją.

Zwrotem ku teraz pragnie być „Zwrotnica”. Pragnie być macicą nowej duszy. Pragnie rozognić w nim miłość do nowości, którą sam stworzył, a w stosunku do której nie umiał nie być o kilka wieków starszym [...]”. Wyraźnie zostało przy tym podkreślone, że mimo wytyczonego kierunku, trudno określić ścisłą drogę pisma: „Reszta nie zależy już tylko od niej [tzn. „Zwrotnicy]. Bądźmy więc przewidujący: „Zwrotnica będzie tym, czym chce być, i jeszcze czymś innym. Czym? (*Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922 nr 1 [w:] Lam 1969: 293)

W drugim numerze, broniąc się przed zarzutem zbyt ogólności tekstu wstępnego, autorzy podkreślali (odwołując się do tytułu), że potrafią określić jedynie „punkt wyjścia”, a nie „punkt dojścia”. Zaznaczają także, że stworzenie szczegółowego programu byłoby trudne z tego względu, iż pismo nie jest organem żadnej grupy i nie chce na wstępie nikogo wykluczać:

„Punkt wyjścia” – pisano – może być tylko punktem wyjścia. Jaki będzie nasz punkt dojścia, tego nie wolno nam wiedzieć. Wyruszamy w podróż z potężnym, reflektorem: z szeroko pojętą ideą terażniejszości. Idea ta będzie oświetlała nam drogę i wyznaczała nasz stosunek do dzieł i ludzi. Ale nie tworzymy zakonu. Nie wymagamy przysięgi na regułę. [...] Chodzi o pokrewieństwo założeń, lub – przy różnicy założeń – o pokrewieństwo dokonań¹⁷⁰

170 Podobnych przykładów można by wskazać o wiele więcej. Bardzo często (podobnie jak miało to miejsce w przypadku grupy Skamander) w programach, zamiast szczegółowych rozwiązań, prezentuje się ogólny kierunek dążeń, których centralny cel stanowi pragnienie uchwycenia złożoności życia i otwarcia na terażniejszość. Tak było w przypadku grupy „Reflektor”: „Pismo nasze nie reprezentuje jakiegoś wyraźnego kierunku. Nawet w grupie poetów lubelskich stanowiących ośrodek pisma istnieją różnice. [...] Pismo literackie nie może jednak być czymś w rodzaju antologii, może nie mieć zdecydowanego kierunku, ale musi mieć mniej lub więcej zdecydowany program. Istnieje więc punkt, w danym momencie czasu stały, wyznaczający granice naszej „bezwyznaniowości” i określający nasz program. Tym punktem wyjścia jest psychika człowieka współczesnego, tj. człowieka żyjącego w mieście, pośród techniki, w nowym układzie społecznym, a u nas, w Polsce, nawet przede wszystkim, politycznym. („Reflektor” 1924 nr 1: 2). W podobny sposób przedstawiała to w „Almanachu Nowej Sztuki”, w otwierającym pierwszy numer tekście *Front Nowej Sztuki*. Redakcja tak rysowała swoje plany: [...] Rozbici, walczący w pojedynkę ze słabością zorganizowaną, zmagaliśmy się o czystsza, wyższą formę Nowej Sztuki. Kiedyśmy się znów zeszli, aby front odbudować, niepotrzebne nam są wszelkie deklaracje

(*Odpowiedzi i zapowiedzi*, „Zwrotnica” 1922, nr 2: 46).

W kolejnych numerach również powracali do tych zarzutów. Zdaniem autorów, oczekiwanie wyraźnego dookreślenia artystycznego oraz przywiązywanie dużej wagi do „jednolitości” programowej grupy stanowi dowód umyślowego ograniczenia bądź doktrynerstwa:

Dla zabłąkanych bezradnych włóczęgów umyślowych i dla zaślepionych sutenerów doktryny czasopismo artystyczne posiadałoby wtedy jedność wewnętrzną, gdyby występowało z kodeksowo dokładnym i policyjnie chronionym dekalogiem estetycznym, albo też, gdyby wyglądało na witrynę jakiejś jednej, zamkniętej, nazwanej grupy artystycznej. Ale byłaby to jedność najbardziej powierzchowna, byłaby to jedność szyldu (*Odpowiedzi i Zapowiedzi*, „Zwrotnica” 1923 nr 4: 90) .

4.2 Manifestowanie braku manifestu – przyczyny rezygnacji z pisania programów

Wiele wypowiedzi na temat stosunku do manifestu znaleźć można zwłaszcza po 1945 roku. Są wśród nich zarówno usprawiedliwienia niepisania programów, jak i wyraźne wypowiedzi antyprogramowe. Warto podkreślić, że w całej historii dziejów manifestów nie mówi się właściwie o korzyściach z pisania manifestów (mam na myśli wypowiedzi o manifeście w samych manifestach), ale przede wszystkim o przyczynach rezygnacji z programu. Śledząc powody niechęci do tej formy wypowiedzi, można pośrednio, dowiedzieć się także jakie znaczenie jej przypisywano.

Manifest traktowany był często, jak wynikało to z już wcześniej przytoczonych przykładów, jako ograniczenie dla twórcy. Artur Górski postrzegał tworzenie programów, oczekiwane przez „starsze” pokolenie, jako wyraz kontroli rozciąganej nad „młodymi”, od której ci za wszelką cenę pragną się wyzwolić. Literatura stanowi dla programowe: Nowa Sztuka jest sztuką żywą. O drodze, którąśmy przebyli, mówimy bezpośrednio pracą twórczą. Ta, co nas oczekuje, jest drogą do zdobycia (*Front Nowej Sztuki*, „Almanach Nowej Sztuki” 1924 nr 1: 68). Podobnych przykładów można wskazać więcej.

nich oazę wolności, której nie chcą krępować żadnymi programami ani zakazami:

Programy niech tworzą ludzie, co chcą działać. My tego wcale nie zamierzamy. Owszem, piszemy właśnie dlatego, aby nie działać. Literatura to Pani nasza, Orędowniczka nasza, Poczyszycielka nasza, której my grzeszni wołamy z głębokości naszych pragnień i smutków. Rzucamy myśli i formy, tak jak przyływ morza rzuca na brzeg ryby, muszle, meduzy, topielców... – wy zaś róbcie tak, jak robią rybacy: bierzcie z tego dla siebie, co jadalne, a co niejadalne, poniechajcie. [...] Jak najdalej od was i waszych oracyj, które działają na nas, jak rozarta ciemność – oto jedyny punkt w naszym programie. Za mało w duszy waszej ukochania wolności w czuciu i myśleniu, za wiele fanatyzmu i niechęci. Świątynia wielkich duchów ludzkości nie leży na drodze waszej, jak najdalej od was, o filary!” (Górski, *Młoda Polska*, „Życie” krak. 1898 nr 15-25 [w:] PiDLOMP 1977: 98-99)

Tytus Czyżewski na przykład podkreślał, że „[...] kto pisze i drukuje programy, ten wdziewa na się wykrochmalone kalessony i kaftan bezpieczeństwa – (programy i nieprogramowe programy)” (Czyżewski *Od maszyny do zwierząt*, „Formiści” 1921 z. 4 [w:] Lam 1969: 177). Programowość pozostawała w sprzeczności z propagowanym instynktem, co wyraźnie zaznaczył w innym tekście: „My bez programu – pisał – dążymy do stworzenia nowej ery wartości estetycznych tj. wartości sztuki. W dalszej części tej samej wypowiedzi dodawał – „Oto są nie programy, nie kanony twórczości, ale ogólne kontury współczesnej syntetycznej sztuki. [...] Śmierć romantyzmowi, symbolizmowi i programizmowi! niech żyje mechaniczny instynkt (Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmu – Uwiad starczy symbolizmu – Śmierć programizmu* „Formiści” 1924 nr 4 [w:] APFiNS 1978: 40)

Podobne wypowiedzi, wskazujące na ograniczenie nakładane przez manifest znaleźć możemy w różnych okresach:

Grupa nie miała ściśle sprecyzowanego programu, którego tworzenie uznaliśmy za niepotrzebne i niecelowe. Każdy program jest bowiem z góry narzuconym zawężeniem zainteresowań formalnych i pola poetyckiej obserwacji, jest kompromisem lub rezygnacją (grupa Zmów; „Magazyn Kulturalny”, nr 3 [w:] Głębicka 2000¹⁷¹: 453).

171 W leksykonie Ewy Głębickiej znajdują się przedruki, najczęściej obszernych fragmentów, niekiedy całości wypowiedzi programowych poszczególnych grup. W każdym przypadku starałam się korzystać z

Grupa Szalej szła w ocenach jeszcze dalej, uznając, że „proceder polegający na ograniczaniu własnej twórczości przez program jest niepoważny. *Spiritus flat ubi vult* Zawsze jednak podkreślamy nasz sentyment do poezji klasycznej (cyt. za Głębicka: 663). Strach przed petryfikującym działaniem manifestów akcentowała także grupa Atut: „Świadomie nie tworzyliśmy manifestu – podkreślali – stojąc na stanowisku, iż mógłby on jedynie przyczynić się do schematyzacji i sztucznego ujednoczenia naszych wypowiedzi. To, co najbardziej indywidualne, nie poddaje się regułom i wytycznym”. Debiutancką kolumnę swych wierszy opatrzyli konstatacją, że lepszym źródłem informacji na temat grupy jest jej twórczość aniżeli programowe deklaracje. Tym samym podali w wątpliwość sens pisanie manifestów:

[...] Łączy nas [...] wspólna świadomość roli i rangi poezji w okresie, kiedy słowa i wartości dewaluują się szybciej niż kiedykolwiek. Zapis poetycki, metaforyczna interpretacja rzeczywistości jest świadectwem wiarygodniejszym – tak nam się wydaje – niż artykuł publicystyczny czy komentarz. Głos ten jednak zanika czy cichnie w gwarze sporów o imponderabilia. Dlatego łączymy się w grupę, świadomi odrębności naszych estetyk i poetyk. Będziemy bronić naszej indywidualności, której wyrazem jest kreacja poety-człowieka (grupa Atut, „Fakty” 1985 nr 8 [w:] Głębicka 2000: 625).

Twórczość ponad program wynosi także grupa Rydwan. W jej wypowiedzi wprost wyrażona została niechęć do manifestów:

Grupa jest przeciwna wszelkiego typu manifestom uważając, że twórczość sama przez się jest już wystarczającym manifestem wobec otoczenia, w którym młody twórca winien znaleźć inspirację dla własnego słowa (grupa Rydwan, wypowiedź nieopublikowana [w:] Głębicka 2000: 477).

wydań pierwotnych; często jednak zmuszona byłam (w związku z trudnościami dotarcia do niektórych, w szczególności niewielkich lokalnych czasopism, w których to często również ukazywały się programy) oprzeć się na niniejszym zbiorze. Trzeba zaznaczyć, że część manifestów w ogóle nie ukazała się drukiem, znana były jedynie pośrednio, na przykład z „opisów” w innych publikacjach. Wiele takich nigdzie nieopublikowanych wypowiedzi, udało się Głębickiej otrzymać od samych autorów. Korzystam także z antologii Waśkiewicza (1979).

Również grupa Konsens podkreśla nieprzystawalność artystycznych deklaracji oraz samej twórczości; rozdzielił między postulatami a realizacją. Manifestu nie traktuje jako rzeczywistej zapowiedzi planowanych działań, ale raczej zabieg autopromocyjny, potęgujący zainteresowanie grupą:

„[...] Można długo i spekulatywnie dyskutować o tym, jaka może być poezja, jaka być powinna, jaka jest poezja – w granicach wypunktowanych przez możliwości czasów współczesnych. Polemiki te mają rację, jednak tylko wtedy, gdy spełnione jest fundamentalne założenie, że czytelnik w ogóle sięga po poezję. W innym bowiem przypadku wszelka dyskusja będzie tylko dreptaniem w miejscu. [...] My z kolei uważamy, że lepsze jest to od mało odpowiedzialnych teoretycznych wypowiedzi, pisanych przez tak samo młodych jak my ludzi, a które to wypowiedzi wcale lub prawie wcale nie znajdują odbicia w utworach, służą jedynie wzmoczeniu zainteresowania wokół własnej osoby. (grupa Konsens, „Szkicownik Puławski” nr 12 [w:] Głębińska 2000: 391)

Także członkowie grupy Moloch podkreślają, że pragną skupić się wyłącznie na samej twórczości:

Unikaliśmy jakiegokolwiek deklaracji programowej, zamiast dobrych manifestów chcemy pisać dobre wiersze, co wcale nie jest symbolem naszego rzekomego braku światopoglądu ideowego i artystycznego. (cyt za: Głębińska 2000: 429)

Niesformułowanie manifestu na wstępie działalności nie musi oznaczać – przed czym często bronili się twórcy – bezprogramowości. Program może rodzić się i rozwijać w trakcie działalności grupy. Na problem ten zwracają uwagę poeci kręgu Współczesności. We wstępnych słowach swojego wystąpienia zatytułowanego *Zamiast manifestu* podkreślają:

Spotkaliśmy się z zastrzeżeniami, że grupa nasza nie posiada określonego manifestu programowego. Zdajemy sobie sprawę, że grup nie reprezentują manifesty, układane przed rozpoczęciem pracy. Określić je może jedynie działalność literacka i publicystyczna. Poniższą wypowiedź drukujemy, aby uczynić zadość żądaniom. Za sloganowość nie odpowiadamy. Miejcie pretensję do tych, którzy w poprzednich latach ze słów pełnej treści uczynili slogany”. (*Zamiast manifestu*, „Współczesność” 1956 nr 2: 1)

Sformułowanie manifestu jawi się w tym przypadku jako rozwiązanie kompromisowe, choć jednocześnie poeci są świadomi niskiej wartości samego manifestu. Uznają, że trudno przedstawiając program uchronić się przed banalnością. Nie jest to jedyny przypadek, w którym twórcy oznajmiają, że napisali program „pod naciskiem”, chcąc odpowiedzieć na oczekiwania krytyki. Dla złagodzenia znaczenia tego „gestu” często stosowano wybiegi nazewnicze, obniżające znaczenie wypowiedzi. Współczesność zatytułowała swą wypowiedź *Zamiast manifestu*, Grupa „Poboki” z kolei używa określenia *quasi-manifest*:

Jeśliby zaistniała konieczność tak niedelikatnego zabiegu, jak określenie idei porządkującej oraz światopoglądu literackiego naszej Grupy, można by to wtedy ująć w tytuł *quasi-manifestu* „Dochodzenie do siebie”. A w tymże znalazłyby się na pewno tezy o idei in statu nascendi, też o światopoglądzie dyskursywnym i otwartym. Filtrowanym wszak przez bardziej dookreślone pewniki, takie jak świadomienie własnego miejsca, między wsią a metropolią, jak wiedza o życiu, gdzieś między marginesem a parnasem, jak manifestowanie postaw między protkultem a Cepelią. W ogóle, jak widać, jesteśmy gdzieś – między. Tu w środku plebejskiej peryferii. Stąd właśnie „Poboki”. Te wybrane teksty to zbiór losowy i specyficzny, bo tylko poetycki. Robi się jeszcze w prozie, w dramacie, co może przy innej okazji się pokazać. (grupa Poboki, „Ziemia Kaliska” 1983 nr 14: 8)

Manifest ten przedstawiony zostaje w trybie „warunkowym”, ujęty w swego rodzaju cudzysłów, podkreślający wyraźny dystans (sformułujemy manifest, jeśliby naprawdę zaistnieje taka potrzeba – zdają się mówić twórcy). W związku z tym nie wiadomo też czy ten niewypowiedziany wprost manifest traktować można jako rzeczywistą deklarację grupy. W wypowiedzi widoczna jest nonszalancja nie tylko w podejściu do składania deklaracji programowych, ale i twórczości. Wskazuje na to zwłaszcza bezosobowe „robi się” odniesione do opisanego aktu tworzenia. Użyty czasownik nie jest zwykle łączony z aktywnością twórczą (nie mówi się o robieniu poezji czy wiersza). Bezosobowa forma czasownika mogła także podkreślać łatwość wykonywania danej czynności (która niejako „robi się sama”).

Dystans do programu zauważyć można na przykład w tekście grupy Optymiści. Fragmenty pisane „na poważnie” przeplatają się z partiami żartobliwymi. Poszczególne punkty często nie łączą się ze sobą tematycznie. Ponadto, niektóre z informacji nie mają

dla odbiorcy większego znaczenia (np. informacja o stosunku do alfabetu greckiego czy powstrzymanie się od pracy w poniedziałki):

1. Jesteśmy grupą, którą łączy wszystko to, co nas dzieli. 2. Uważamy, że sztuka jest jedna i nie należy jej rozgraniczać na malarstwo, literaturę, muzykę etc. 3. Artysta jest katem, który pragnie stać się własną ofiarą [...]. 5. Pragniemy udowodnić, że absurd życia nie jest nonsensem. 6. Nie załatwiamy żadnych spraw w poniedziałki [...]. 8. Istniejemy tylko dla tych, którzy w nas wierzą. 9. Futuryzm nie jest dla nas żadnym autorytetem. Jedynym jego wytworem, któremu się nie przeciwstawiamy, jest kosiarka rotacyjna. Nie traktujemy kobiety jako maszyny rozrodczej, jest ona dobrem publicznym, w którym w chwilach beznadziejnych możemy utopić własne smutki, pragnienia, intelekt i nie tylko. 10. Alfabet grecki jest śmieszny, ale lubimy go mimo to [...]. (grupa Optymiści, „Poezja” 1988 nr 3: 112)

Większość zdań opiera się na paradoksach, przez co niemożliwe staje się właściwie rozpoznanie intencji autorów. Trudno ocenić stosunek do manifestu, jeśli ma się do dyspozycji następujące wskazówki: „Traktujemy wszelkiego rodzaju manifesty grup twórczych jako steki bzdur, którymi należy się przejąć” (*Optymiści dnia pierwszego*, „Poezja” 1988 nr 3: 112-113).

Na marginesie dodajmy, że niekiedy określenia, takie jak „quasi-manifesty”, „samookreślenie”, „autoprezentacja”, „komunikat grupy”, czy „zamiast manifestu” mogą być mylące, z tego względu, że desygnat, do którego się odnoszą, nie musi różnić się „zakresem” przekazywanych informacji na temat założeń grupy od tekstów, które zostały nazwane manifestami i traktowane są jako „poważna” deklaracja. Często nie stoi za tym żadna strategia, zdarza się jednak, iż motywacją nadania określonej nazwy „zastępczej” jest chęć obniżenia rangi wypowiedzi czy podkreślenia dystansu (jak to było w przypadku Współczesności).

Nie zawsze jednak celem musi być deprecjonowanie programu. Dowodzi tego przykład Ugrupowania 66. Mimo posłużenia się etykietką „zamiast manifestu”, mogącą wskazywać na jakies próby asekuracji, grupa prezentuje „pełnowartościowy” program. Ponadto, występuje nawet w obronie manifestów:

Chcemy by nasze grupowe wystąpienie było dość rzadką w polskiej literaturze (stwierdzona kiedyś przez Krytyka programofobia zdaje się trwać nadal) próbą prezentacji naszych najważniejszych założeń teoretycznych, jeszcze czasem w załączkowym może stanie, oraz

uczciwym wyznaniem uczuć, literackich wrogości oraz sympatii.

Kluczem do zrozumienia nazewniczego wyboru autorów może być akcentowana „załączkowość” wypowiedzi. Autorzy wydają się wychodzić z założenia, że „niepełnemu”, nierozwiniętemu jeszcze programowi nie przystoi tytuł manifestu (co bliskie byłoby podejściu wielu wcześniejszych grup). Świadczy to niewątpliwie o przyznaniu programowi wysokiego znaczenia i poważnym stosunku do niego.

Podobny powód stać może za wyborem nazwy w przypadku grupy Kontekst (i tym razem wypowiedź nazwana została: „zamiast manifestu”). Możemy przypuszczać, że z punktu widzenia grupy zaprezentowany tekst nie spełnia definicyjnych kryteriów manifestu. Być może dlatego, że nie prezentował „pozytywnego” programu, a jedynie odnosił się krytycznie do różnych postulatów dotyczących znaczenia poezji oraz zagadnień z zakresu poetyki wiersza („Poezja” 1974 nr 1: 66).

Stworzenie programu szczególnie trudne jest w przypadku grup połączonych dość luźnymi więzami, a takie, jak podkreślałam, przeważają po 1945 roku. Sformułowanie wspólnego programu, który stanowiłby pochodną artystycznych dążeń wszystkich członków danej grupy (jak zauważa grupa Kicki Salon Poetycki) jest właściwie niemożliwe, chyba, że w postaci wypowiedzi sumującej postulaty poszczególnych jej członków. Nie da się złożoności poglądów zredukować do spójnego programu, wspólnego mianownika:

Uważamy, iż w poezji, będącej obiektywizacją osobowości i światopoglądu artystycznego twórcy, taki program nie ma sensu; co najwyżej może być eklektycznym zlepkiem osobistych poglądów członków grupy bądź też programem duchowego przywódcy grupy [...]. Świadomi tego, przyjęliśmy zasadę autonomii światopoglądowej; każdy z nas pisze w zgodzie z własnym światopoglądem artystycznym (cyt za: Głębińska 2000: 456)

Podobną trudność akcentuje Studencki Klub Poetycki 54. W wypowiedzi podkreślany jest półformalny, sytuacyjny, koleżeński charakter grupy (nazywanej zresztą, dla pomniejszenia jej znaczenia „grupką”). :

Tworząc Klub nie mieliśmy zamiaru działać tzw. zwartym frontem jako grupa programowa.

Nasza grupka stworzyła się po to, by mieć możliwość przedyskutowania frapujących nas kwestii, by porównywać swoją twórczość [...]. Nie próbowaliśmy nawet tworzyć manifestu, gdyż naszym zdaniem nie miało to sensu. Każdy z nas reprezentuje określone poglądy i nie chce ich tracić na rzecz eklektycznego programu grupy. Określenie Klubu jako grupy sytuacyjnej jest bardziej adekwatne. Właśnie określona sytuacja [...] spowodowała, że spotkaliśmy się i postanowiliśmy wspólnie działać. Każdy z nas jest sobą, a więc każdy z nas jest „inny”. I tak starajcie się nas odczytywać. [...] (Klub Poetycki „54” [w:] Waśkiewicz 1979: 272)

W podobny sposób przedstawia relacje w grupie Monada:

Grupa Pracy Twórczej „Monada” nie jest grupą programową. Dalecy jesteśmy od formułowania manifestów, które już w swej istocie zakładają istnienie poetyk normatywnych. O tym, że jesteśmy razem, zdecydowała długoletnia przyjaźń oraz niewątpliwa zbieżność naszych myśli, odczuć, pragnień... Dążymy do jak najpełniejszego przeżycia czasu, którym przyszło nam żyć. Poezja jest jedynie pretekstem, pretekstem, podkreślmy to niezbędnym. Dlatego, jeśli jesteśmy skłonni do tworzenia jakichkolwiek postulatów, to są to postulaty wyłącznie etyczne, dotyczące metody realizacji siebie, a zarazem wartościujące ową metodę. Nie odnoszą się jednak one do naszej twórczości poetyckiej (grupa Monada [w:] Waśkiewicz 1979: 309)

Celem istnienia klubu poetyckiego W.S.I. jest tworzenie i recytowanie poezji traktowanej jako ucieczka od „naukowej prawdy” oraz antidotum na nieuchronną „technicyzację” życia. Indywidualizm przedkładają nad więzi grupowe, widząc w programie pewną wypadkową twórczych poszukiwań poszczególnych jednostek, wyłaniającą się w toku interakcji:

Mimo działania w grupie każdy z naszych członków odnajduje siebie dopiero we własnej samotności. Wspólne dyskusje i spotkania warsztatowe są pewnego rodzaju laboratorium, w którym subiektywizm każdego z członków w połączeniu z potrzebą szukania i odnajdywania łączy się w program grupy. (grupa W.S.I w:] Waśkiewicz 1979: 299)

Unikanie formułowania manifestu (podobnie jak wspomniane wcześniej „ostrożne”

posługiwanie się nazwą „manifest”, zastępowanie jej nazwą „zamiast manifestu” czy „quasi-manifest”) często nie zawsze wynika więc z niechęci do wspomnianej formy, ale, przeciwnie, świadczy o jej poważnym traktowaniu, jako aktu przyjętego zobowiązania. Dla wielu grup ogłoszenie programu stanowi wyraz większej świadomości, osiągnięcia wyższego niejako poziomu. Nie wszyscy czują się predestynowani do przyjęcia statusu grupy programowej:

Nie formułujemy tutaj żadnego nowego programu poetyckiego. To co powyżej napisano jest wynikiem dyskusji i rozmów, rozważań całkiem bezpretensjonalnych, prowadzonych w gronie ludzi parających się poezją nie od dziś i nie od przedwczoraj, ludzi, którzy nie mają ambicji tworzenia szkół czy kierunków poetyckich, których jedyną ambicją jest kształtowanie swojej działalności w sposób jako tako świadomy, w oparciu o cudze i swoje doświadczenia (grupa Nowy Prom [w:] Głębińska 2000: 181-182).

Poważny stosunek do manifestu widoczny jest także w przypadku ugrupowania Salon Rytualny. Uwagę zwraca w szczególności patetyczne wprowadzenie, którym członkowie grupy poprzedzili swój manifest: „My niżej podpisani, świadomi wolności i odpowiedzialności za treść i formę niniejszej informacji ogłaszamy wszem i wobec manifest artystyczny grupy literackiej” (grupa Salon rytualny; *Manifest artystyczny grupy literackiej*, „Nowy Medyk” 1988 nr 5: 9¹⁷²).

Powyższy krótki przegląd zarysowuje zróżnicowany stosunek do manifestów. Niemożliwe jest, ze względu na wybiórczość materiału (nie każdy wszak ustosunkowywał się do kwestii znaczenia manifestów) prześledzenie tego zjawiska bardzo dokładnie. Wydaje się, że znaczenie manifestu jako pewnej „procedury” wejścia

172 Należy dodać, że jest to jeden z nielicznych po 1945 roku przykładów, w których dąży się do nadania manifestowi wyrazistej formuły artystycznej. Cały tekst utrzymany jest w tonie podniosłym, co odpowiadać ma przyznaniu przez grupę dużej wartości sztuce poetyckiej. Zacytujmy fragment: „Nadszedł czas oczyszczenia, rytualnego oczyszczenia. Przed nami nowa epoka. Poezja jako najdoskonalsza ze wszystkich sztuk otrzymała przywilej pierwszeństwa wstępu. Będąc awangardą poznania tajemnic życia staje się wyzwaniem rzucanym w mroczność albowiem tam należy poszukiwać ocalenia. Z przepaści tej należy wydobyć metaforyczny i metafizyczny obraz prapoezji. Dlatego też poezja winna oscylować w stronę magii i w stronę sztuk tajemnych czyli w stronę swoich korzeni. Powinna stać się magicznym zaklęciem, talizmanem chroniącym jej twórcę przed barbarzyństwem tego świata. [...]” (*Manifest artystyczny grupy literackiej*, „Nowy Medyk” 1988 nr 5: 9).

do życia literackiego znacznie obniża się po roku 1945. Świadczy o tym nie tylko stosunkowo niewielka liczba wypowiedzi programowych w całym omawianym okresie, ale także wzrost wypowiedzi antyprogramowych.

Manifest bywał postrzegany jako ważny element komunikacji literackiej, umożliwiający prezentację grupy oraz ułatwiający odbiorcom orientację w przestrzeni literackiej. Jednocześnie, dla wielu stanowił ograniczenie twórczych poszukiwań, dające odbiorcy narzędzie „kontroli”. Niektórzy traktowali manifesty jako poważną deklarację, inni z kolei unikali ich pisania bądź występowali wyraźnie przeciwko. Inni jeszcze uznawali, że sięgnięcie po tak ważne narzędzie samookreślenia nie licuje z charakterem (np. luźnym, koleżeńskim) czy poziomem danej grupy. Manifest był narzędziem promocji i znalezienia swojego miejsca, inni postrzegali go z niechęcią, jako działanie zastępcze, odwracające uwagę od celu głównego, czyli twórczości itd.

Dodać trzeba jeszcze, że nie istnieje w praktyce grup jakaś „obowiązująca” definicja manifestu. Większość rozumie go jako wypowiedź określającą zamierzenia twórcze grupy, znaczne różnice widać jednak w podejściu do określenia „konkretności” tych zamierzeń – dla niektórych grup manifestem będzie program o dużym stopniu szczegółowości, dla innych każde wystąpienie, zdradzające cele danego ugrupowania, nawet najbardziej ogólne. Te rozbieżności ilustruje obecność wielu nazw „zastępczych”, używanych w odniesieniu do wypowiedzi programowych (jak np. komunikat, samookreślenie, zamiast manifestu, *quasi-manifest* itd.).

4.4 Manifest Neolingwistyczny

Znaczenie manifestu jako wypowiedzi grupowej wydaje się w ostatnich latach, co już sygnalizowałam, coraz bardziej ograniczone (ma to związek ze zmniejszeniem znaczenia i aktywności literackich czy w ogóle artystycznych grup twórczych¹⁷³). Trudno więc dziwić się entuzjazmowi z jakim przyjęto w 2002 roku *Manifest Neolingwistyczny*¹⁷⁴, deklarację programową warszawskiego środowiska poetów

173 Nie znaczy, że podobne grupy nie istnieją, zmniejsza się jednak na tyle ich znaczenie, że sens traci także formułowanie manifestu, dzięki któremu głos takiej grupy mógłby stać się lepiej słyszalny.

174 Manifest podpisali: Marcin Cecko, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzak, Jarosław Lipszyc, Joanna Mueller.

neolingwistów. Wypowiedź grupy spotkała się z dużym zainteresowaniem, była żywo dyskutowana podczas konferencji czy innych spotkań naukowych. Tym większą konsternację wywołały więc późniejsze wypowiedzi niektórych przynajmniej spośród autorów manifestu, którzy podkreślali, że odbierany „na poważnie” manifest był tak naprawdę mistyfikacją. Joanna Mueller wyjaśniała, że

cała neolingwistyczna zawierucha była bajeczką. Szczeniackim wyglupem, żartem, na który [...] parę naiwniaczków udało się nabrać – pisałam już wielokrotnie, więc nie będę się powtarzać. Oberwało się za to każdemu z twórców manifestu zarówno od innych, jak od siebie nawzajem. [...] Marzyłby każdy futurysta na taczkach w dwudziestoleciu wożony, by ktoś jego manifest jak święty dogmat przeczytał. A nasz tak czytali, tak o nim dyskutowali, na konferencjach naukowych roztrząsali, aż wreszcie w podręczniku ponoć mu chlubnie pomnik zbudowali. Toż koncept zmyślny nam się udał, jasnie panie Zagłobo. Czas się już zatem zwijać, jasnie panie, panowie! Zwijamy zatem, zwijamy, a przy okazji trzeba samokrytyki dokonać. Bo i ja się na żart manifestu jako pierwsza naiwna nabrałam. Dopiero teraz patrzę na manifest i oczom nie wierzę – nie jest to przecież ani wyznanie wiary, ani ideologiczny traktat, ani zarys metodologiczny, ani żaden inny zapis, którego reguł jak dekalogu [zamiast nekrologu] należałoby się trzymać. Toż to wiersz okolicznościowo-ślicznościowy, голуśki jak bobasek wdzięczy się tu przed nami, babelki dady stawia w poetyckiej piaskownicy, brzmieniem się swoim bawi, co wcale nie jest brzemienne w sens¹⁷⁵. (Mueller 2005: 8).

Nie do końca jasne wydaje się wyznanie autorki, że i ona sama padła ofiarą manifestowej mistyfikacji. Czy to oznacza, że w przeciwieństwie do innych członków grupy traktowała zaproponowany program z powagą, nieświadoma stosunku do niego „współtowarzyszy”? Pozostawmy na marginesie tę trudną do rozstrzygnięcia kwestię.

Opierając się na samym tekście, niełatwo w gruncie rzeczy rozpoznać „intencję” parodystyczną i dystans nadawców. Tym bardziej, że wyrażone postulaty podsumowywały w jakiś sposób, choć dość ogólnie, najistotniejsze cele neolingwistów, znanych w poetyckim środowisku jeszcze przed sformułowaniem manifestu¹⁷⁶.

¹⁷⁵ W *Gada! zabić? pa[n]tologii neolingwizmu* (2005) znalazły się także wypowiedzi innych „sygnatariuszy” Manifestu Neolingwistycznego na temat stosunku do wypowiedzi programowej, m.in. Marii Cyranowicz (*Zamiast...*).

¹⁷⁶ Niektórzy z autorów (jak np. Jarosław Lipszyc czy Maria Cyranowicz) znani byli ze swych wcześniejszych inicjatyw, np. spotkań literackich czy wydawania czasopisma literackiego „Meble” (ukazującego się od 2001 r.). Manifest „Mebli” – *Meblowanie głów* ukazał się w 2001 roku (*Gada!*

Nadawcy zwrócili uwagę na takie kwestie, jak między innymi: stosunek do wiersza i do języka, zadania twórcy oraz obszar jego wolności. Ilustruję je adekwatnymi fragmentami manifestu:

[...] Nie jesteśmy poetami. Zsyłamy do piekła wiersze różniące się od życia tylko biegunką enterów, wiersze pamiętniki i wiersze piosenki. Czas po raz kolejny uwolnił słowa. Zsyłamy do piekła wiersze. Jest tekst. [...] Używamy tych samych słów co wszyscy. Jesteśmy wtórni, jesteśmy po recyklingu, jesteśmy ponad. [...] Ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną, jakby ich nigdy nie było. Wybieramy zmianę, modyfikację i kolejne wersje systemu. Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze. Należy skracać i dopisywać słowa Kochanowskim, Mickiewiczom i Miłoszom. Nie ma oryginału. Oryginały nie istnieją i nigdy nie istniały. Są tylko kopie. Każda inna. Wybieramy dialog zamiast dekalogu. Katalog zamiast nekrologu. Jedyne normy, jakie znamy, to językowe. Inni piszą inaczej. My piszemy tak. Każdy po swojemu. Żaden z naszych języków nie jest przekładalny. Osobność nie boli, osobowość niszczy. Słowa są widoczne. Obraz może być naszym rymem tak samo jak brzmienie. Brzmienie jest brzemienne w sens. [...] Nie chcemy obnażać języka totalitaryzmu, reklamy, ulicy. Chcemy obnażać język. Zostawić w krótkich majteczkach. Istnieje tylko jeden gatunek literacki – twórczość słowna. Wiersze służą do niszczenia poezji. [...] (*Manifest Neolingwistyczny* 2002: [w:] *Gada! Zabić?* 2005: 158-159)

Podobnie jak w przypadku innych grup aktualny staje się problem, czy elementy żartobliwe w manifestie potraktować należy jako sygnał dystansu (i czy program o mniejszym stopniu szczegółowości uznać można za manifest). Mueller akcentowała właśnie „dadaistyczny” charakter manifestu oraz brak programowych konkretów (nie jest dekalogiem, traktatem, wyznaniem wiary ani zarysem metodologicznym). Trudno również odpowiedzieć, czy za sygnał dystansu grupy można by uznać jego podobieństwo do manifestu futurystów, postrzeganego w tradycji w dużym stopniu jako

zabić? 2005: 123-125). Igor Stokfiszewski, dostrzegając coraz większą konsolidację środowiska poetów neolingwistów, pisał: „cała sytuacja warszawska dąży do ukonstytuowania się grupy programowej i lepszy powinien to zrobić i powinien nazwać ten ruch neolingwizmem. skoro meble są pismem programowym i trudno oprzeć się wrażeniu, że nastąpiła w warszawie w pełni uświadomiona konsolidacja pewnych tendencji wierszotwórczych naturalną konsekwencją tego procesu jest powstanie grupy. Terminy jak to terminy. pojawiają się i znikają ale neolingwizm wydaje się najbardziej stosowny” (Stokfiszewski 2005: 154).

działanie o charakterze ludycznym. Język *Manifestu Neolingwistycznego* przypomina poetykę manifestów futurystów. Wystarczy wspomnieć o takich elementach, jak: konstruowanie odległych niekiedy porównań, upodobanie do obsceniczności, łączenie wzniosłości z trywialnością, „rzeczowości” z absurdalnością, przeskoki tematyczne (np. „Mleko wykopiało, sztandar wyłopotał. Nie jesteśmy poetami” – głosi jego pierwsze zdanie; „Bomby produkowane są przez inżynierów, choroby produkowane są przez lekarzy. Ludzie są maszynami do pisania”, czy w innym miejscu: „Wszechświatów jest wiele, ale na szczęście jeszcze nie tutaj. Galaktyki Gutenberga też tutaj nie ma. Komunikacja jest miejska. Centrum to stacja metra. Nie będziemy ruszać z posad bryły świata. Wolimy ją posunąć”).

Tekst został sparodiowany w *Manifeście protodupistycznym* (autorstwa Kuby Głuszaka i Jasia Kapeli). W tym przypadku rozpoznanie intencji parodystycznej wydaje się prostsze. Uwagę zwraca przede wszystkim przedmiot zainteresowania manifestu, zaznaczony już w tytule. W oczy rzuca się rozdźwięk między podjętym tematem a podniosłym stylem wypowiedzi: „Nie jesteśmy dupkami. Jesteśmy protodupistami. Po nas przyjdą inni: neodupiści, postdupiści, zwykli dupiści. Przydupiaki, przydupiaci i dupenci. Dupizm zawojuje świat, serca bić będą wspólnym rytmem: du-dup, du-dup, du-dup”. (*Manifest Protodupistyczny* 2003 [w:] *Gada! Zabić?* 2005: 170)

ROZDZIAŁ V

MANIFEST LITERACKI JAKO NARZĘDZIE PREZENTACJI ORAZ PROMOCJI PROGRAMU (STUDIUM PRZYPADKÓW)

5.1 Manifest literacki – między komunikacją a promocją

Wypowiedzi programowe, jak już wielokrotnie podkreślałam, służyć miały skracaniu dystansu między nadawcą i odbiorcą, „bezpośredniemu” przedstawianiu zamierzeń twórców, prezentowaniu nie tylko programu, ale także wizerunku grupy. Pozwala to jak sądzę na pewne skojarzenie tych działań (z całą świadomością wszelkich uproszczeń) ze strategiami *public relations*. Manifest, można więc powiedzieć, stanowił narzędzie komunikacji marketingowej, w różnym stopniu wykorzystywane przez grupy. Usprawiedliwieniem dostrzeżenia w wypowiedziach twórców manifestów działań marketingowych (a więc działań świadomych, planowych) może być fakt, iż ci ostatni posiadali nierzadko dużą świadomość (o czym pisałam w poprzednim rozdziale) potencjału wypowiedzi programowych, jej siły oddziaływania, oraz tego, że wpisują się one jakoś w przestrzeń rywalizacji. (Skamander). Ta świadomość mogła potęgować chęć wyróżnienia się na tle innych oraz promocji siebie jako grupy oraz własnych postulatów.

Zacznijmy od krótkiego wprowadzenia. Działania PR należą do szeroko pojętych działań marketingowych (obok reklamy, sprzedaży bezpośredniej i publicity). Działania PR-owe różnią się zasadniczo od reklamy, która stanowi płatną formę, komercyjną; ich celem jest budowanie pozytywnego wizerunku firmy, istotą – uczciwe informowanie o zadaniach firmy, budowanie pozytywnego wizerunku. W przypadku firmy chodziło o jak najszersze informacje na jej temat, ale też atrakcyjność ich ukazania, zwłaszcza biorąc pod uwagę konkurencję na rynku. PR docierać miał do konkretnych klientów, ale docelowo, do jak najszerszej publiczności.

Budowanie marki firmy odbywa się poprzez rzetelne informowanie o niej, często z

użyciem różnych środków zachęty, kreatywności, również środków perswazji, jednak z założenia unikając manipulacji. Dodać przy tym trzeba, że większy potencjał reklamowy miał tekst odznaczający się kreatywnością, choć jednocześnie musiał on być zrozumiały dla odbiorców, służyć budowaniu więzi.

Zauważyć jednak trzeba, że w praktyce często, działania PR i reklamowe zlewają się ze sobą, zwłaszcza w potocznym rozumieniu.

Jak przekłada się to na funkcjonowanie poszczególnych grup? W ramy PR-owskiej strategii danej grupy wchodzić mogły, jak już wspominałam w rozdziale III różne działania – poczynając od spotkań z publicznością, reklam nowych wydawnictw w prasie, niepłatnych informacji (bo krytyka przecież informowała o nowościach) i in. istniała możliwość sprzężenia zwrotnego (będącego odpowiednikiem badań rynku) w postaci reakcji publiczności, np. Zwroctnicyn nierozumiejącej ich programów lu niezrozumiałych ekspresjonistów.

Oczywiście trudno byłoby zbadać całościową strategię PR-owską poszczególnych grup ze względu na ograniczony dostęp do wszystkich danych, chociażby fragmentaryczność zachowanych zwrotnych reakcji publiczności (nie wszystkie pisma posiadały takie działy). Zresztą zachowały się głównie reakcje na te, które najsilniej rezonowały w społecznej przestrzeni, o których zresztą wspominałam dość szeroko w rozdziale III. Nie wszystkie też z równą uwagą odnotowywała krytyka literacka.

Celem niniejszego rozdziału jest przyjrzenie się manifestom jako przekazom PR, stanowiącym jedno z narzędzi budowania marki grupy. Chodzi więc o to czy programy mogły przynieść rzetelną i zachęcającą informację na temat działania grupy. jaką informację niesły zarówno o samym programie, wizerunku nadawców (mniej lub bardziej rozbudowaną), relacji nadawcy i odbiorcy, czy były to informacje rozbudowane, przekonujące, spójne (na to możemy odpowiedzieć śledząc grupy, które wydawały „serie” programów), jakie sposoby zachęty, przyciągnięcia programem stosowały. Czy na podstawie samego programu można było zbudować pozytywny wizerunek grupy, dowiedzieć się dużo na temat jej planowanych działań? Czy rzeczywiście wykorzystywano je, by powiedzieć coś więcej na temat grupy? (Poniekąd obserwacje te będą się pokrywały z rozpoznaniem dotyczącymi roli manifestów w poszczególnych okresach i stosunkiem do niego). W centrum umieszczam manifesty dwudziestolecia.

Badanie tego typu zabiegów trudne jest z tego względu, że po pierwsze trudne jest

ustalenie przyczyn siły oddziaływania jakiegoś przekazu. Tym bardziej, że decydować mogły o tym, jak w przypadku każdego komunikatu, nie tylko właściwości jego samego, ale i czynniki pozatekstowe. Nie zapominajmy, że manifest był głównie tekstem informacyjnym, musiał być więc komunikatywny. Trudno wskazać określone kryteria – wydaje się, jak twierdzi Bralczyk, że przekaz ten mus być zwięzły, kreatywny, a jednocześnie sensowny. Odnieść można to do manifestu właściwego, który w porównaniu z manifestami funkcjonalnymi, na ogół w większym stopniu stanowił prezentację grupy, niż szczegółowe przedstawienie na przykład rozwiązań poetologicznych.

5. 2 Futuryści

Za „prototypową” odmianę manifestów uznaje się wypowiedzi futurystów, dlatego też analizę manifestów rozpoczynam właśnie od nich, odstępując od chronologicznej kolejności przedstawiania (którą winna otworzyć analiza tekstów ekspresjonistów).

Manifesty futurystów adresowane były potencjalnie do szerokiego odbiorcy, o czym świadczą liczne podejmowane przez nich akcje, a przede wszystkim, czego dobitnym dowodem jest to, że (co stanowiło jeden z nielicznych wyjątków), że program wydawano w postaci druków ulotnych, nie zaś, w niszowych pismach artystycznych. Ich program mógł interesować „zwykłego” odbiorcę również dlatego, że wykraczał poza ściśle pojęte problemy literatury. Program futurystów nie ograniczał się do literatury, ukazując jej projektowane przeobrażenia w szerszym kontekście przemian rzeczywistości. Tak było potencjalnie, ale czy program ten rzeczywiście mógł trafić do zwykłego odbiorcy? Zadaniem przekazu marketingowego jest znalezienie złotego środka między komunikatywnością a kreatywnością. Tekst zbyt oryginalny zwyczajnie przestaje pełnić swoją funkcję. Znaczące było to także w przypadku futurystów, którzy adresowali swój program do szerokiego odbiorcy, co wzmagało chęć podnoszenia kreatywności.

Na pewno manifesty futurystów nie stanowią „prostego” spisu postulatów. Manifest *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* przy pierwszym oglądzie sprawia wrażenie „nieuporządkowanego”, ze względu na przeskok tematycznych, zróżnicowaną objętość

poszczególnych akapitów (wahających się od fragmentów kilkudziesięciu do złożonych z jednego słowa), niejednorodność kroju i wielkości pisma. Wydaje się jednak, że w gruncie rzeczy stanowił on bynajmniej nieprzypadkową, co wyjaśnię dokładnie w dalszej części, całość.

Mimo pozornego chaosu, zmieniające się jak w kalejdoskopie tematy z różnych stron, w sposób mniej lub bardziej bezpośredni oświetlają centralny problem tekstu, a więc stosunek do cywilizacji, w różnych jej obszarach (w kolejnych akapitach przedstawiona zostaje postawa wobec historii i tradycji, poglądy na ustrój społeczny, wojnę, na zagadnieniach sztuki skończywszy). Manifest futurystów opiera się na strategii defensywnej, atakując przeszłość, traktowaną jako negatywny punkt odniesienia. Nowy porządek budowany jest poprzez negowanie tradycji. Na tle ogólnego wprowadzenia dotyczącego kondycji kultury przedstawione zostają poglądy na temat roli i charakteru sztuki (muzyki, teatru, malarstwa, rzeźby, literatury). Program opiera się na chycie, który polega na pokazywaniu negatywnym koljonych egzemplifikacji tego samego problemu. Nie chodzi więc jedynie o ściśle przedstawienie programu, ale i zabieg mający zniechęcać do przeszłości, poprzez hiperbolizację, by wzmocnić siłę przekazu, a w gruncie rzeczy proponowane postulaty nie wychodzą często poza ogólniki, a egzemplifikują podejmowane zadania.

Jaka powinna być w tym przekazie sztuka?

Sztuka przedstawiana jest jako zdrowie i śmiech, radość, nieskrępowana regułami. Jednocześnie jednak sztuka, co zaskakujące, w tym samym akapicie, przyrównana zostaje także do nauki (a więc działalności podlegającej przecież określonym regułom, opartej na intelekcie). Czy te dwie działalności sytuują się wobec siebie w opozycji? Nauka „potrzebna” jest dla zbudowania opozycji gloryfikowanej poezji świadomej (a więc opierającej się na intelekcie) oraz dawnej poezji zrodzonej z natchnienia:

wymiatamy z mętnej karczmy nieskończoności nędzne historyczne twory zwane poetami,
przywalone niedosytem bólem radością życia, ekstazą estetyką, natchnieniem, wiecznością.
zamiast estetyki antygracja. zamiast ekstazy – intelekt. twórczość świadoma i celowa
(podkreślenia oryg. 5)

Sprzecznosc rozumu i „chaosu” zdaje się jednak „przewycięzona” w dalszej części, w stwierdzeniu: „chwalimy rozum, dlatego też odrzucamy logiczność, to ograniczenie i tchórzostwo umysłu. Nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną [...]”.

(6). Twórczość traktowana bowiem jako świadoma „działalność” intelektualna może wyrażać także treści nielogiczne, nonsens z kolei (powracając do wcześniejszego obrazu sztuki jako zabawy) może służyć funkcji ludycznej.

Wypowiedź cechuje hasłowy porządek przedstawiania. Obok zdań bardzo często pojawiają się pojedyncze słowa, równoważniki bądź zdania o zaburzonej konstrukcji gramatycznej (np. zakłócony zostaje szyk zdania, jak we fragmencie – np. miasto burzemy). Wydaje się, że miejscami wypowiedź próbuje naśladować nieuporządkowany werbalny przekaz. Co być może służy stylizowaniu wypowiedzi na przemówienie (zaburzenie konstrukcji gramatycznej jest nadto, obrazem postulatów budowania znaczenia na słowie, odrzucenia „większych” niż słowo jednostek gramatycznej organizacji).

Wszystkie te zabiegi w zestawieniu z częstymi zmianami obrazów, zaledwie szkicującymi prezentowaną, dodajmy dynamiczną, przestrzeń, sprawiają, że podany tekst nie jest łatwy w odbiorze, niezbyt komunikatywny.

Prezentowane obrazy nie są pokazane wprost, a wymagają niejako odszyfrowania. Tak jest, na przykład, w obrazie „odrzucanej” cywilizacji:

II. PRZEKREŚLAMY HISTORIĘ I POTOMNOŚĆ

także rzym tołstoja, krytykę kapelusze indie bawarię i kraków. Polska winna się wyrzec tradycji, mumii księcia józefa i teatru. **miasto burzemy**. wszelki mechanizm – aeroplany, tramwaje, wynalazki, telefon. Zamiast nich pierwotne środki porozumiewania się. apoteoza konia. domy jedynie składane i ruchome. mowa krzyczana i rymowana. (s. 4)

Trudno zgodzić się z Czaplińskim, który w zaprezentowanym zestawieniu dostrzega jedynie ilustrację chaosu, zerwanie ciągłości składni i logiczności. Każdemu z przywołanych elementów, jak sadzę, przypisać można szersze znaczenie, „wywoływania” określonych obszarów kultury i cywilizacji (które wspólnie tworzą w miarę całościowy ich obraz). Do odrzucanych elementów należy więc kultura, zarówno

w jej wariancie zachodnim (symbolizowanym przez rzym), jak i wschodnim (indie), historia (Kraków ewokujący „dawność”), martylogiczna tradycja i kult przodków (mumie, książę Poniatowski), ponadto sztuka (literatura, teatr, architektura); oraz cywilizacja, na którą składają się wynalazki, miasto, moda itd. W ich miejsce proponuje się naturalność (apoteoza konia), ucieczkę przed regułami, powrót do dawnych form komunikacji (np. nie podlegającej rygorom mowy krzyżanej i rymowanej). Inne aspekty tej „naturalności” i odsłaniania porządku uwidaczniają się także w innych partiach tekstu, zwłaszcza zaś w wezwaniu końcowym „otwórzmy oczy. wówczas świnia wyda nam się czarowniejszą od słowika, a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi” (6). W tekście zachowywane są reguły ortograficzne (wyjąwszy pisownię wielkich liter), nie do końca respektuje się jednak zasady interpunkcji (nie oznacza to odrzucenia, a używanie jej niekonsekwentnie), co stanowi częściowo przynajmniej ilustrację głoszonych haseł.

Zejsście z wyżyn kultury na poziom „przyziemności” unaocznić mają dość charakterystyczne obrazowe przedstawienia, oparte na zmianach kontekstów. Mówi się więc, że spersonifikowana dusza od śmiechu „dostaje silne gruby łydy” (a więc sprowadzona zostaje do poziomu *physis*), laur „odebrany” poetom staje się liściem laurowym wrzuconym do potrawy. Podobny mechanizm uruchomiony zostaje także w obrazie – „mętna karczma nieskończoności”.

Wspomniany liść laurowy jako atrybut poetów przywołuje na myśl postać Apollina. Bóg harmonii, sztuki, kultury „zdetronizowany” zostaje przez Dionizosa. Ten ostatni (którego „zgniłą spuściznę” pragną na nowo wydobyć) pojawia się już w otwarciu manifestu, stając się niejako „patronem” wprowadzanych zmian:

wielka tęczowa małpa zwana djonisem dawno już zdechła, wyrzucamy jej zgniłą spuściznę
ogłaszamy

I CYWILIZACJA, KULTURA, Z ICH CHOROBLIWOŚCIĄ – NA ŚMIETNIK.

Wybieramy prostotę ordynarności, wesołość zdrowie, trywialność, śmiech.

Małpa (utożsamiona z Dionizosem) symbolizuje w tym miejscu przede wszystkim radość i błżeństwo. Tęczą w tym przypadku, jak się wydaje, nie jest znakiem harmonii

(przynależącej przecież do odrzucanego porządku, i również kojarzonej z Apollinem). Zestawiona z Dionizosem, ilustrować może wielość oblicz boga, bądź stanowić symboliczny „pomost” (tęcza jest symbolem przejścia) do niechcianych i zapomnianych sfer (to drugie wyjaśnienie w kontekście wezwania do restytucji wypartych obszarów wydaje się bardziej uzasadnione).

Z szerokiego spektrum podejmowanych w manifestach problemów da się wyekscerpować dość ogólny program literacki. Okazuje się, że wcześniejsza zapowiedź odrzucenia fundamentów sztuki nie znajduje w przypadku poezji pełnej realizacji, gdyż „zachowany zostaje rym i rytm”. Literatura odrzucić ma jednak między innymi formy gramatyczne, ortografię i onomatopieję. Program jest więc w zasadzie mało konkretny.

Program nie jest też w żaden sposób uzasadniany, a przedstawiany w formie odezwy do Polski i świata, co również buduje obraz formułujących je podmiotów jako jednostek sprawczych (choć bez wyraźnie formułowanych nakazów) jako zadanie już podjęte, właśnie trwające (większość leksemów nazywających podejmowane czynności – np. przekreślamy, wybieramy itd. – to czasowniki w czasie teraźniejszym, wskazujące właśnie na aktualność „dziania” się) i wymagające kontynuacji („wychylenie” w przyszłość wyrażają z kolei postulaty i ogólne prawa, np. „Należy zerwać, / wojny winny się toczyć” itd.).

Mówiący przedstawiają się ogólnie jako prymitywiści. Przypisują sobie dużą władzę (przez sam fakt występowania z gestem przekreślenia historii, cywilizacji, kultury). Odbiorca nie pojawia się jako adresat, w zakończeniu jednak budowana jest pewna wspólnota nadawców i adresatów, wyrażająca się w wezwaniach, które dotyczyć mają wszystkich („otwórzmy oczy; gga panowie...”). Ponadto nadawcy określani są w też w tytule.

Dodajmy na marginesie, że pewien wzorzec nadaje Manifest Futurystyczny Marrinettiego (manifesty te zostały poznane stosunkowo późno). Odwołania do niego są nad wyraz czytelne tak w warstwie problemowej (odrzucenie cywilizacji, pochwała dynamizmu – ilustrowane jednak innymi przykładami); a także językowej – np. pojawia się podobny typ metaforyzacji; łączenie wzniosłego z trywialnym. Ponadto charakterystyczne są przejścia między poszczególnymi częściami, bez wyraźnej ciągłości myślowej, z zachowaniem jednak ciągłości ideowej. Manifesty pierwszej fazy

stanowią naśladowanie tekstowe i strukturalne manifestów futurystów, zwłaszcza zaś Marinettiego:

1. Chcemy opiewać miłość niebezpieczeństwa, przyzwyczajenie do energii i do zuchwalstwa.
2. Odwaga, śmiałość, bunt – będą zasadniczymi składnikami naszej poezji.
3. Aż do dziś literatura sławiła nieruchome zamyślenie, ekstazę i marzenie sennie. My chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza, salto mortale, policzek i pięść.
4. Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do węzów o ognistym oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od *Nike z Samotraki*.
5. Chcemy opiewać człowieka dzierżącego kierownicę, której oś idealna przeszywa Ziemię, ciśniętą także w bieg po swej orbicie.
6. Trzeba, aby poeta poświęcił się z bujnym, wspaniałomyślnym zapalem dla pomnożenia entuzjazmu i żaru w elementach pierwotnych. (Marinetti)

Program nie ma wyraźnie określonej grupy docelowej, z jednej strony wskazywani są nadawcy, z drugiej, jednak, ze względu na strategię samego tekstu, nie wiadomo, czy miały szansę do niego dotrzeć. Program nie jest łatwy w odbiorze, szczególnie ze względu na operowanie treściami symbolicznymi. Z drugiej jednak strony, pewne głoszone przez niego hasła mogły łatwo zapisać się w pamięci odbiorcy. Stąd też program mógł trafiać do szerokiego grona odbiorców, choć często na poziomie powierzchownym, z drugiej zaś strony znaczące jest to, że dotyczył nie tylko literatury, ale spraw, które mogły zainteresować różnych odbiorców. Poza tym dążył do budowania więzi, próbował włączać w jakiś sposób w projektowane działania.

Charakter wprowadzenia do przyszłych zadań ma również manifest *Do narodu polskiego*, który również nie przyjmuje charakteru „prostego” wprowadzenia. Osią konstrukcyjną tekstu jest przeciwstawienie starego i nowego świata. Przeszłość, przedstawiana w negatywnym świetle stanowi punkt odniesienia dla terażniejszości. Oba światy wpisują się w ciąg opozycji: życie-śmierć i związanych z tym: starość-nowość, mechanizm-instynkt, stagnacja-witalizm, duchowość-fizyczność. Ponieważ przeciw chorobie proponowane są środki zaradcze, pojawia się cały ciąg metafor oraz leksemów związanych z leczeniem i medycyną, chorobami i ogólnie fizjologią

(epidemia, ślepa kiszka, tracheotomia, respirator, szczepionka, ludzie zakażeni i niezakażeni, mlecz pacierzowy, tętno, krew, neurastenia).

Symbolem dawnego porządku są: Wawel znaczący w tym miejscu ze względu na zespół konotacji, a także poeci romantyczni, mumie i relikwie, mesjanizm. Mesjanizmowi przeciwstawiają nowy „szalony mesjanizm”.

Ocena przeszłości i terażniejszości sformułowana wprost wzmocniona jest obrazem konotowanym – poprzez asocjacje odnoszące się do obu światów (np. stęchlizna, „swąd piwnic i kościelnego zapach kadzidla” to elementy starego świata). Stęchlizna wywołuje atmosferę pewnego przeciążenia, duszności, przypisywaną staremu światu. Przedstawiony obraz jest niezwykle sensualny – odwołujący się do różnych zmysłów – smaku („kichamy od mdłych zapachów waszego wczorajszego mesjanizmu”; przestańcie się karmić ochłapami z kuchni Zachodu, stać nas na swoje własne menu, człowiek współczesny potrzebuje pokarmu), zapachu (mówi się też o stęchłym zapachu sztuki, rozkładającej się i cuchnącej Europie), dotyku – metafora Polski jako domu, który czujemy ze względu na to, że podkreślona została jego ograniczona wielkość, staje się ciasny.

Głównym tematem jest ukazanie dynamizmu rzeczywistości (a właściwie projektowanie dynamicznej rzeczywistości). Ten tekst również stanowi ciekawe połączenie tematu i sposobu jego ukazywania. Dynamiczność przekazu w tym przypadku budowana jest przede wszystkim poprzez mieszanie różnych rejestrów i stylów wypowiedzi, posługiwanie się różnymi aspektami czasowników.

Synonimy (które mogą służyć retardacji i uwyrażnieniu) w tym przypadku zdają się także pełnić funkcję rytmizującą (np. „czyży, bezowocny, jałowy”), podobnie jak inne, często pojawiające się układy triadyczne (np. praca „twarda, żelazna, organiczna”; „maszyna, demokracja, tłum”). Spokojny tok wypowiedzi przeplata się z wyzwaniem, partie opisowe z naznaczonymi dynamizmem i natychmiastowością zachętami do podjęcia akcji futurystycznej. Program ten jednak nie wychodzi poza ogólniki.

Program nie jest narzucany, lecz uzasadniany, co może wpływać na jego wiarygodność.

O ile we wcześniejszej wypowiedzi przede wszystkim narzucano swoją wolę, o tyle w tym przypadku nadawcy nie ograniczają się do przedstawienia postulatów, lecz rozpoczynają od uzasadnienia potrzeby futuryzacji życia. Choć w manifeście pojawiają się kategorięczne stwierdzenia, to jednak dominuje porządek wykładu. W obszernej

wypowiedzi starają się przekonać o konieczności zmiany sztuki, dostosowanej do nowej sytuacji. Postulowane przeobrażenie całej rzeczywistości, a także sztuki (mającej zgodnie z założeniem, stanowić jego nieodłączny element) dokonane na wszystkich poziomach, popierają dość przekonującym w gruncie rzeczy wyjaśnieniem. Nie „potępiają”, co istotne, sztuki romantycznej czy mesjanizmu w ogóle (składają nawet hołd za rolę, jaką spełniła w przeszłości), dostrzegają jednak jego niedostosowanie do aktualnych potrzeb narodu, w okresie niepodległości. Widoczna jest spójność celu i strategii. Dynamizm, który postulują ujawnia się na różnych poziomach tekstu, stanowi nawoływanie, by pójść naprzód. Obecnie jesteśmy narodem-panopticum, a więc kolekcją osobliwości, interesujących ze względu na swoją odmienność. Obraz jest więc zbudowany jak w poprzednim przypadku, z kilku właściwie sugestywnych elementów, które łatwo zapamiętać.

W tym tekście znajduje się wskazywana jako niekonsekwentna uwaga o maszynie, postrzeganej jednocześnie jako wzór dla poezji. Jednocześnie logika, zmechanizowanie czy zautomatyzowanie życia jawią się jako niebezpieczeństwo.

Nadawcy przypisują sobie rolę kierowniczą, uzależniają jednak powodzenie swoich dążeń od szerokiego zaangażowania społecznego. Z tego względu wzywają wszystkich obywateli do zaangażowania w dzieło „przebudowy życia”. Powołują do istnienia obejmujące cały kraj „Stronnictwo Futurystyczne” oparte na zasadach równości i powszechności, sobie przyznając rolę inspiratorów, niejako akuszerów przemian:

My, futuryści, idźmy społeczeństwu polskiemu w tej akcji z pomocą. Poszczególnymi odezwaniami będziemy dawać konkretne wskazówki i instrukcje we wszystkich dziedzinach w myśl niżejszego manifestu. Na wezwanie nasze każdy bezimienny członek Stronnictwa Futurystycznego [...] winien odezwać się na swojej placuwce. (16)

Tekst jest skierowany do narodu polskiego, ale zwłaszcza do tych, którzy zechcą odpowiedzieć na wezwanie. Jednocześnie jednak w roli tej zdają się widzieć warstwy proletariackie, mogące wnieść świeżość do starego porządku. Adresat wezwania jest więc w niektórych fragmentach bardziej określony, w innych – staje się nim cały naród. Dużą rolę przyznają także „nowym ludziom”, którzy wskutek przemian społeczno-

politycznych zaczęli odgrywać znaczącą rolę.

Powaga postulatów pierwszej części przełamywana jest przez absurdalne zalecenia, piętrzenie zaleceń – jak np. „odrzuć parasoli” (które jednak również mieszczą się w „paradygmacie” walki z cywilizacją i kulturą).

Wezwania te były naśladowane w innych manifestach¹⁷⁷.

Ich program, niezależnie od oceny samych postulatów, stanowi dobrze przemyślaną całość.

Manifest w sprawie poezji futurystycznej, Zgodnie z zapowiedzią tytułu manifest ten koncentruje się właściwie wyłącznie na zagadnieniach poezji (określając jej charakter, tematykę, źródła inspiracji), ukazywany na tle wcześniejszego wprowadzenia. W manifestie znajduje się wyraźna krytyka przeciwników, wyrażona w dobrze znanym ustępie:

1. Kubizm, ekspresjonizm, prymitywizm, dadaizm pszelicytowały wszystkie **izmy**. Pozostał jeszcze niewyzyskany w sztuce jedyne onaizm. Propnujemy go na zbiorową nazwę dla wszystkich naszych przeciwników. Jako uzasadnienie podkreślamy podstawowe momenty sztuki antyfuturystycznej: bezpłowość, paseistyczny samogwałt w ceńu melanholicznych pracowni. (Jasiński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej, Jednodniówka futurystów*, 1921 [w:] AFiNSz 1978: 17)

Nadawcy podkreślają zrozumienie obecnej sytuacji i w związku z tym postulują tworzenie sztuki dostosowanej do współczesności. Domagają się nowatorstwa, wyraźnie akcentując, że „sztuka jest twożeniem zeczy nowych” (a nawet odmawiają

¹⁷⁷ Na podobnym schemacie opierają się inne „naśladowcze” manifesty. Tekst ten zawiera co prawda uzasadnienie wystąpienia (jego przyczyną jest zaniedbanie przez państwo kulturalnego stanu kraju), dają też wyraz „solidaryzmowi”, wzywając „wszelkie organizacje polityczne, naukowe, literackie i społeczne do solidarnego wystąpienia z „Katarynką Warszawską” i udzielenia jej pomocy w sprawie futuryzacji Rzeczypospolitej”. W zakończeniu dochodzi zaś do głosu wyraźny, rozkazujący ton: Narodzie Polski! Czas już najwyższy byś przestał wierzyć w „naiwne artykułiki” czarnosecinnych obskurantystów w rodzaju pp. Rabskich, Słonimskich i tym podobnym indywidualum, którzy wszelkimi siłami starają się ośmieszyć w oczach polskiego społeczeństwa wielkie dzieło Marinettiego. Do czynu! Tłum za nami! My za tłumem! Futuryści wszystkich krajów łączcie się! Niech żyje futuryzm! (Brzeski, *Nowy manifest na Rzeczpospolitą Polską*, „Futurysta” 1921[w:] Zawada 1984: b.s.)

statusu artysty tym, którzy powtarzają stare tematy i rozwiązania), pragną wprowadzić „wielkie ujednostajnienie waluty”, wymieniając „wszystkie kubistyczne, ekspresjonistyczne, dadaistyczne, prymitywistyczne bilety kredytowe na jedyne od czasów greckich niepodrabialne talenty” (*Manifest w sprawie poezji futurystycznej* [w:] Zawada 1984: 18).

Status nowatorstwa przysługuje omawianej sztuce z różnych względów. Po pierwsze – zgodnie z postulatem – powinna ona wyrastać z „autologii” twórcy (niezgodnej z ogólną logiką). Ma być ponadto skondensowana i oczyszczona „z wszelkich zbyteczności”, tak, by nie wypełniła wiele czasu w życiu i tak już przeciążonego nadmiarem zajęć człowieka. Obraz wymykającej się regułom, niezgodnej z „powszechną” logiką (a więc, jak się wydaje, również trudniejszej w odbiorze) postulowanej przez nich sztuki pozostaje w sprzeczności z opisem sztuki konsumowanej w „od 5 do 15 minut dźenne”, specjalnie spreparowanej przez artystów dla obciążonych i pozbawionych czasu odbiorców. Nie odpowiadają jak pogodzić tę ewidentną sprzeczność. Jeśli zaś chodzi o rozwiązania formalne – poezja nie opiera się już na zdaniu, a na słowie, nieskrępowanym regułami logiki czy gramatyki. Są tutaj pewne ogólniki, które trudno zrozumieć.

Sztuka jest ukazana jako potrzeba artysty (wypływająca z wewnętrznego pragnienia), co nie oznacza jednak, że ma „dokumentować” życie wewnętrzne artysty (jej celem nie jest także roztrząsanie kwestii metafizycznych, etycznych etc.), a jednocześnie silnie zutilitaryzowana.

Wypowiedź nie operuje wyraźnymi środkami artystycznymi, pomijawszy kilka wyrazistych metafor (np. sztuki zabarwiającej swym ekstraktem codzienność (co znów ilustrować ma sprowadzenie sztuki na poziom uchwytnej). Po raz kolejny nie udaje się więc wyjść poza ogólne hasła dotyczące literatury.

Nadawcy uzurpują sobie prawo do rozstrzygania w tematach sztuki; mówiąc o powinnościach, a nawet obowiązku nakładanym na innych twórców. Kategoryczny ton wezwań:

„Przekreślamy logikę jako mieszczańsko-burżuazyjną formę umysłu” (19).
„Przekreślamy zdanie jako antypoezyjny dziwoląg.” (20) „Przekreślamy książkę jako formę dalszego dostarczenia poezji odbiorcom” (21) „Odrywamy od organizmu życia

przyszczepionych do niego jak pijawki zarozumiałych pasożytów, nazywających siebie poetami, karmiących się cudzą pracą i nie produkujących w zamian nic, ponieważ życie takie, jakim jest, nie wywyższa miary ich prometejskich psychów”. (21) „Pohwalamy życie, które jest wiecznym mozolnym zmieniającym się – ruch, młotów, kanalizację i Miasto” (22)

przeplata się z partiami opisowymi, dotyczącymi dość szczegółowej charakterystyki poezji. Większy nacisk położony został na przedstawienie istoty nowej sztuki. Język bardziej jest bezosobowy, typowy dla obwieszczeń niż apodyktyczny.

W manifestach pojawia się jedno bezpośrednie odwołanie do odbiorców, ponadto przywołuje się ich jako punkt odniesienia i jedną z przyczyn podejmowanych działań.

Choć futuryści operują przejawskrawieniami, nie zmienia to faktu, że wszystkie podane niekiedy śmiało i trudne do realizacji projekty (np. malowanie wszystkiego) stanowiły jedynie „hiperbolizację” hasła powszechnej dostępności sztuki. Niesłusznie odczytywano je więc jako pozbawioną sensu anarchię. Do opinii publicznej docierały jednak te najbardziej znane hasła w rodzaju „Chcemy szczać we wszystkich kolorach”, czy postulaty dotyczące brutalnego rozprawienia się z dotychczasową sztuką, czy też dotyczące ekstrawaganckich działań w obszarze nowej sztuki. Z punktu widzenia pragmatyki, ich wypowiedzi spełniały swój cel.

Hasła te były łatwo podchwytywane przez innych twórców. Na przykład ogłoszone we wstępie do *Noża w brzuchu. 2. Jednodniówki futurystów* wezwanie do powszechnego malowania:

Właściciele domów, pokrywajcie kompozycjami futurystycznymi ściany i wnętrza swoich kamienic. Państwo, zamów następujących jedynych w Polsce malarzy i żęzbiaży do ozdobienia ulic, placów i hodników [...] /Zwracamy się do wszystkich obywateli zeczypospolitej: /Obywatele, malujcie się/ siebie, swoje żony i dzieci! (30)

pojawia się bez szerszego kontekstu (i raczej w celach ludycznych) jako główny temat wypowiedzi w manifestach ich kontynuatorów, np. w ogłoszonym w jednodniówce *Futurysta, Manifestie futurystycznym w sprawie mody czyli odezwy do fabrykantów łódzkich, żyrardowskich etc. oraz pośrednio do tłumu*:

MY – WAM

komunikujemy:

iż na zimę wprowadzamy modę zielonych kołnierzyków, białych spodni w krzyżące kratki, ananasowych fraków lub makagłgowych surdutów, zamiast kamizelek – trykoty czarne w biało-niebieskie pasy, na głowę meloniki z minimalną ilością trzech kolorów. Precz z garniturami marynarkowemi.

Powyższe dotyczy mężczyzn

dla

Dla

dla

kobiet, kobiet, kobiet

zaś

Obcisłe garnitury sportowe

jako

uwydatniają

gdyż

rzeźbę ciała, rzeźbę ciała;

Fabrykanci!!!

Zastosujcie się do wymagań futuryzacji życia,

tłumy za wami, wy za nami!

! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! ! !

Dan dnia 28 VIII 21 r.

w kurorcie podmiejskim „Falenice”

(*Manifest futurystyczny w sprawie mody...*, *Futurysta* 1921 [w:] Zawada 1984: b.s.)

Wprowadzany jest nowy typ komunikacji.

Na ogół nadawcy manifestów futurystycznych nie uzasadniają „prerogatyw” do wypowiedzenia manifestu, próbują jednak uprawomocnić swe postulaty istnieniem obiektywnej racji, w imieniu której występują – na przykład potrzebą zaprojektowania nowej sztuki jako niezbędnej w nowej sytuacji politycznej. Podobnie jest w *Manifeście w sprawie ortografii fonetycznej*. Futuryści uznają zaproponowaną przez siebie reformę ortografii za „jedynie słuszną”. Wspomniany manifest jest uporządkowanym i uargumentowanym wykładem nowych zasad ortografii. Charakteryzuje go rzeczowy ton. W tekście można by wyróżnić trzy części, pełniące funkcję: 1) wprowadzenia i uzasadnienia postulatu modernizacji ortografii; 2) szerokiego wykładu nowych zasad (np. rezygnacji z dwuznaków itd.); 3) podsumowania i wezwania do wprowadzenia w

życie przedstawionych reguł, którego usprawiedliwieniem ma być właśnie wiara w „obiektywną” wartość proponowanego rozwiązania, wyprowadzona z przesłanek o wyższości ortografii fonetycznej oraz wadze ekonomii języka. *Manifest w sprawie ortografii* posiada cechy wywodu opartego na wyraźnym schemacie przemówienia czy wykładu. Niezależnie od oceny samych postulatów wypowiedź stanowi całość przemyślaną i dobrze uargumentowaną, począwszy od uzasadnienia nie pozbawionej pewnych racji motywacji „reformy” ortografii, poprzez wskazanie szczegółowych jej realizacji, na wezwaniu do przestrzegania nowych zasad skończywszy. Pod względem konstrukcji wypowiedź ta różni się zdecydowanie od wcześniejszych, jakkolwiek również rozwija „burzycielskie” pomysły. W zakończeniu manifestu następuje jednak zmiana tonu. Do głosu dochodzi wyraźny, nie pozostawiający złudzeń, ton żądania, wypowiedziany ze stanowiska kogoś, kto posiada realny wpływ na kreowanie rzeczywistości. Trudno mówić tu o PR, a raczej o manipulacji.

W pszekonańu że reforma nasza ortografji polskiej oparta na zasadach fonetycznych jest jedyńe słuszną, uzasadńoną i wygodną – wzywamy wszystkich obywateli polskich do wprowadzenia jej w życie z hwiłą ogłoszenia nińejszego mańfestu. Zwracamy się do kierownikuw szkół, nauczycieli ludowych i gimnazjalnych, także do Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświeceńa publicznego z żadańem wprowadzeńa jej niezwłocznego w szkołah elementarnych, średnih i wyższych. [...] (Manifest w sprawie ortografii fonetycznej)

Pewną „maskowaną” autorytarność znajdziemy także w *Manifeście w sprawie krytyki artystycznej*. Tekst wychodzi od stwierdzenia, iż w Polsce nie ma krytyków, a więc ludzi którzy by „mniej lub więcej uczciwie informowali i pszygotowywali do pszyjęca nowych pojawiających się ksążek i nowych powstających zagadńeń” (22-23). Nadaniu pozorów obiektywizmu przedstawionej oceny służyć ma retoryczny chwyt prezentowania hipotezy jako rzeczy niepodlegającej weryfikacji („jest zeczą ogulńe wiadomą i uznaną”). W tej sytuacji sformułowane zostaje wezwanie, by omijając pośrednictwo krytyki zawodowej, zadanie pisania recenzji scedować na samych autorów („[...] Polska nie posiada zupełnie krytyków, tj. ludzi którzy by ją mniej lub więcej uczciwie informowali i pszygotowywali do pszyjęcia nowych pojawiających się ksiaźek i nowych powstających zagadnień, jest zeczą ogólnie wiadomą i uznaną”).

Futuryści podejmują rolę pośredników i rzeczników, by w ten sposób uzasadnić swoje prawo do zabierania głosu. Jako rzecznicy „pokrzywdzonej publiczności” formułują argument o zastąpieniu działalności krytyków zawodowych praktyką recenzencką samych autorów. W zakończeniu wyrażone jest wezwanie do sabotażu krytyki oraz przekonanie o „samowystarczalności” artystów mogących być jednocześnie „twórcami, szerzycielami i wyznawcami”. Nadawcy manifestu przypisują sobie rolę wpływania na życie artystyczne kraju, wzywając do odczytania tekstu w związkach artystycznych, klubach, zjazdach. Nie w pełni przekonująco rozprawiają się przy tym z możliwymi zarzutami, dotyczącymi na przykład „stronniczości autorskiej”. (Wnioskowanie w tym fragmencie wydaje się mocno zaburzone. W pierwszej części odrzucają tezę o autorskiej stronniczości, by w drugiej, *implicite*, uznać jej istnienie. Zaznaczają bowiem, że w porównaniu ze szkodliwością krytyki stanowi ona w ogóle nieznaczający problem).

Adresatami manifestu są przede wszystkim autorzy, wezwani do wypełnienia określonego zadania. Dwa ostatnie teksty pisane są stylem bliższym „zwykłej” wypowiedzi. Niemniej niezmienna, jakkolwiek trudniejsza do wychwycenia, pozostaje postawa anarchistyczna.

Dychotomiczność widoczna jest w wielu wypowiedziach futurystów. Podobny obraz znaleźć można w Przedmowie do „Ziemi na lewo”. Ukazane tam zostały dwa przeciwstawne rodzaje twórczości, ale także wizje świata – poezja „mieszczańska” oraz proponowana przez poetów „nowa” poezja (we wstępnym akapicie mówi się także o poetach „prorokach”, którzy jednak nie pojawiają się już w dalszym „wykładzie”). Ostrze krytyki wymierzone jest w kulturę mieszczańską. Obraz świata budowany jest w sposób sugestywny, poprzez nagromadzenie licznych artefaktów. Na jego tle wyraźniej uwidacznia się drugi model, którego propagatorami, a zarazem realizatorami są nadawcy manifestu. Charakterystyczne dla tekstu jest nagromadzenie metaforyki wojennej (nagromadzone są także słowa związane z narzędziami walki oraz samą walką): „eksplodujące słowo”; „Rzucajcie sami te zawinięte w papierową okładkę granaty nowej realności do przeładowanych kosztowną starzyzną lamusów swych mieszkań”

Ich program i wizerunek z punktu widzenia całości wydają się nie do końca spójne i

przekonujące (jednak niesłuszne jest postrzeganie w nich jedynie aktów anarchistycznych ludyczne, gdyż u źródeł stoją ważne hasła odrzucenia tradycji, w sensie odcinania się od niej oraz budowania powszechnej szerokiej twórczości. Zauważyć trzeba jednak, że program ten jest szeroki i całościowy. Wypowiedzi futurystów są niezwykle urozmaicone. Wizerunek grupy nie jest spójny. Zdarza się, że w jednym tekście „miesza” się ton apodyktyczny z patetycznymi wezwaniami do włączenia się we wspólne dzieło. Podobnie rzecz ma się co do sposobu prezentacji programu – starają się przedstawiać argumenty, nie narzucać zdania, choć nie ma w tym konsekwencji – zdarza się, że uporządkowany ton zakłócony zostaje żądaniem, szantażem. Odznaczają się dużą sugestywnością przekazu, zwłaszcza ze względu na stosowanie interesujących środków artystycznych (na czele z operowaniem ciekawą metaforyką). Sam program literacki jest na ogół dość ogólny, przedstawiany w „redundantnych” wezwaniach do rozprawiania się z kulturą.

Gdyby oceniać ich z punktu widzenia spójności ich programu i wizerunku pewnie nie przeszliby próby, jednak nie o to tylko chodzi. Po dwuzględem prezentowanych pomysłów i ich kreatywności są na pewno niezwykle interesujące. Na ty, polegał problem, że manifesty te czytane jako teksty informacyjne.

Ich wizerunek jest również niezwykle wyrazisty, jakkolwiek podlega wahaniom. Najczęstszym obrazem wyłaniającym się z manifestów futurystycznych jest obraz „prawodawcy”, regulatora życia społecznego, który bierze na swe barki nie tylko walkę o sztukę, ale i (a może i przede wszystkim) ciężar uzdrawiania stosunków społecznych w sytuacji nieudolności państwa. Jego stosunek do tłumu oraz rola nie są na ogół w manifestach futurystów jednoznacznie określone, rozpościerają się między chęcią (a właściwie powinnością, w sytuacji, gdy nie ma kto ich zastąpić) przywództwa a pragnieniem „bratania” się z tłumem (w sytuacji zwłaszcza podkreślanego i postulowanego przebudowania stosunków społecznych w duchu egalitaryzmu. Stąd tak wyraźne w wielu tekstach balansowanie między sytuowaniem się wewnątrz i na zewnątrz grupy, zaliczaniem się do zbiorowości, a zarazem podkreślaniem wyraźnego wobec niej dystansu. Postawa prawodawcy realizuje się w różnych wcieleniach – proroka, nauczyciela, wychowawcy itd.

Manifesty mogą trafiać do różnych odbiorców. Na pewno przekroczenie konwencji dotychczasowej wypowiedzi programowej miało wpływ na ich odbiór.

Nie wszystkie programy futurystów mogły być zrozumiane przez „zwykłego” odbiorcę, niemniej właśnie chwytliwość ich haseł mogła wpływać na to, że w uproszczonej formie przenikały do szerszego obiegu. Poza tym, jest to program o społecznym zasięgu, z tego względu, że przedstawia problemy dotyczące przebudowy rzeczywistości. Te programy miały wielu naśladowców, jak już zaznaczałam.

O wiele bardziej „komunikatywny” wydaje się program przedstawiony na przykład w „epigońskim” *Nowym manifeście futurystycznym na Rzeczpospolitą Polską* (por. Brzeski, *Futurysta* [w:] Zawada 1984: b.s.).

Sytuacja futurystów była jednak specyficzna, gdyż ich postulaty nie mogły być w żaden sposób traktowane poważnie. Pojawiał się początkowo problem ich czytania, tym bardziej, że dominowało nastawienie „informacyjne”, czytano tę grupę jako zaangażowaną politycznie, społecznie. Manifesty niosły bogatą informację, głównie na poziomie kreacyjnym, szereg postulatów Ambicje „promocyjne” grupy mogły zderzać się w niektórych przypadkach z oczekiwaniami odbiorców, traktujących manifest przede wszystkim jako narzędzie „ułatwiające” obcowanie z twórczością, porządkowanie przestrzeni literackiej; a więc teksty „zbyt” oryginalne przyjmowane były niechętnie, o czym świadczy przykład futurystów czy ekspresjonistów. Stajemy tu przed pewną trudnością oceny, bo pozytywny z punktu widzenia działań promocyjnych (a więc – dający efekt) nie musi przecież oznaczać wcale wizerunku pozytywnego. Niektóre z nich nie tworzy spójnego wizerunku, gdyż miały na celu raczej zainteresowanie niż budowanie „dobrej”, w znaczeniu pozytywnej, marki. Dobrej zaś jeśli chodzi o pragmatykę, bo zapewne służącej zainteresowaniu grupą. Przy czym anarchizm zachwa współgra jakoś z anarchizmem w ogóle, stosowanymi praktykami. Futuryści są w pewnym sensie przykładem budowania czarnego PR. Czarny PR sposób zwrócenia uwagi na siebie, nie współgrał z głoszonym programem. Działania PR uwzględniają bliskich klientów, odbiorców i publiczność, czego bezpośrednio nie da się przełożyć na istnienie programów

5.3 Ekspresjonizm

Dużo miejsca w każdym z tekstów zajmuje prezentacja nadawców oraz odbiorców kreowanych na ich kontynuatorów. Wszystkie wypowiedzi ekspresjonistów pisane są

patetycznie, zdają się odbiegać od naturalnego toku wypowiedzi. Brak konkretnych rozwiązań dotyczących literatury, poza ogólną charakterystyką jej funkcji).

Manifesty ekspresjonistów są niezwykle specyficzne, z tego względu, że Nie ma wątpliwości, że była to sztuka niszowa, stąd też język, bliski językowi ich utworów. Mógł być to program tylko dla niszowego odbiorcy.

W przypadku wypowiedzi ekspresjonistów zrozumienie tekstów programowych nie jest łatwe, bez podstawowej choćby wiedzy na temat założeń nurtu. Ekspresjonizm stanowi manifestację pewnych założeń ideologicznych i metafizycznych, na których podłożu wyrastają prezentowane wizje. Program przedstawia najważniejsze założenia ekspresjonizmu. Z punktu widzenia komunikatywności nie wnosi jednak wiele nowego. Program jest niezwykle spójny, rozważania o Duchu i materii Głównie wątki rozważań to rola Ducha, wyraźny dualizm Ducha i materii, czyli świata, rola poetów w uświadamianiu ludziom, że znaleźli się w niewoli materii./ Poeta jest wybranym, który ma za zadanie uświadamiać ludziom, że znaleźli się w niewoli.

Wypowiedzi ekspresjonistów również mimo wszystko są zróżnicowane.

Teksty te współgrają z tekstami, które możemy znaleźć w zbiorze, np. **Duch wieczny rewolucjonista**

Tutaj wyraźnie scharakteryzowani zostają „wy”, sytuowani w opozycji. Ich tępa mądrość starcza tylko na dzień dzisiejszy. Krytykowany „wy” stanowią dla nadawców manifestu antagonistów w walce o lud, który pojawia się również w tej przestrzeni (niejako jest to walka o rząd dusz). **Poeta a świat – wyraźnie kreują się na proroków** Po raz kolejny podkreślone zostaje posłannictwo ekspresjonistów, powołanych, by służyć ludzkości.

My Jerzego Hulewicza zawiera prezentację obecnej postaci Sztuki (która wzbiła się dzięki symbolizmowi na wyżyny ducha), kreuje także nadawców na wybranych, którzy „są Sztuką, a Sztuka nimi jest”:

„MY – w których padła iskra największych Duchów, co promieniały wśród nieograniczonej, wielowiekowej ciemności, w których Słowo Ciałem się stało, że zamieszkał Duch Boga-Człowieka wśród nas – MY Sztuką jesteśmy, a Sztuka nami jest./ Wbrew możnym świata materii, wbrew wszelakiej sile – MY nadajemy dziś formę

przyszłemu życiu, toczymy okrągłość jego, kujemy zwartość i pełnię, i moc”.
(Hulewicz „My”, „Zdrój” XII 1918 [w:] Ratajczak 1987: 59)

„Czytelniku pobożny” Adam Baderski

W tym tekście w sposób niezwykle wyraźny uwidacznia się problem walki (tak charakterystycznej przecież dla wszystkich wypowiedzi ekspresjonistów), wzmocniony przez szczególne nagromadzenie „batalistycznej” leksyki (jak bój, oręż, walka). W tekście wyraźnie wyeksponowany został nadawca. Odbiorca zaś, jako adresat, pojawia się na początku i końcu wypowiedzi, nie został jednak wyraźnie scharakteryzowany. Może być nim „każdy” człowiek.

Nadawcy wskazują na pożytek płynący dla czytelnika z przedstawionego przez nich pouczenia. Jednocześnie jednak, nie sytuują się ponad tymi, do których się zwracają, akcentując wielokrotnie wspólnotę „człowieczeństwa” (w związku z tym nie ukonkretnia się – jak to jest zwykle u ekspresjonistów – także „nadawca”, którym może być każdy człowiek), wspólnych dążeń, pojmowanych jako bój o sprawy ducha. Mówią na przykład – „Przekazano nam, ludziom, w testamencie...”, co świadczy o tym, że nie przyznają sobie eksponowanej pozycji, a raczej miejsce we wspólnocie ludzkiej. Widać to także w innych fragmentach, gdzie nie odcinają się od innych, nie budują podziałów. Ich walka jest walką totalną.

Ich miejsce wyraźnie określa także, niewidoczna gdzie indziej, silnie eksponowana w tym manifeście młodość. Z dużą stanowczością wyrażają swój stosunek do tradycji i dawnej sztuki, w czym bliscy są późniejszych wypowiedzi futurystów, jakkolwiek ich wypowiedzi pełne są emfazy.

„drwimy z wszelkich norm artystycznych, (o nędzo!) portów przeczulenia i strupieszalności”

„My zasię

[...] niechętni łatwości twórczej, zrodzonej z małych mózgów a wielkich pamięci [...]

Z entuzjazmem i wiarą w realizację (jakkolwiek jej wynik wcale nie jest pewny) przedstawiają swoje dążenia. Niepewność i rozedrganie jest domeną życia (to rozhuwane żywota siły).

Wrażenie to potęguje także nagromadzenie eksklamacji. Ich myśl cechuje impet i pewność (myśl jest warkliwa i opiera się o „pewniki bezwzględnego egotycyzmu”)

„Młodzi jesteście i wiarę mamy w życie – co w nas gore – potęgę (mimo wszystko!). Nie znamy woli narzuconych hamulców, ni wstrzymujemy – trwogą przejęci przed wynikiem (straszliwym może) – myśli, w przód pracę cięciwy, wygodnymi zwierzęcości naszej ogólnikami
[...] co dnia przekupniom zostawiamy kłopotliwe formy wyiskrzania,
sami treści pewni

Ich program sformułowany zostaje w opozycji do zbanalizowanej (jak uznają) spuścizny Młodej Polski.

W tekście znajdziemy z jednej strony nagromadzone artefakty świadczące o niedookreśleniu, wymykające się wyraźnym kategoryzacjom, będące w stanie niedookreślonym, nieuchwytnie, z drugiej zaś – wyraźnie dookreślone. Opozycje budowane są nie tylko wprost. Wrażenie „niedookreśloności” potęgują leksemy abstrakcyjne, jak nastrojowość i neologizm „łzawność” oraz słowa wskazujące na „niedokończenie”, np. nie wywalczone.

W kategoriach opozycji przedstawione zostają także myśl. Myśli i mózg nie są wysoko waloryzowane. Na przykład swoją myśl charakteryzują w następujący sposób poprzez słowa takie jak zlepek, szamotanie („zlepek ten rzutów młodzieńczych poprzez życie i naszych mózgów szamotania się starczych [...]). Mózg w ogóle określany jest poprzez niepozytywne skojarzenia, wcześniej przywołany przymiotnik starczy, później – mały. Myśl nie jest waloryzowana wysoko (co staje się również elementem opozycji myśli i uczucia).

Na przykład tekst *Tamtym coś niecoś*

Nadawcy kreują się na głosicieli Prawdy, pełniący posłannictwo. „Idźmy pomiędzy ludzi” przywodzi na myśl nowotestamentowe przesłanie o głoszeniu ewangelii „Idźcie na cały świat i głoscie dobrą nowinę” (tyle że w tym przypadku ekspresjoniści samozwańczo przyznają sobie rolę wysłanników). Odbiorcami stają się „Przyjaciele”, a więc ci, którzy podejmą ich misję.

Ten kierunek skojarzeń uprawomocnia także obecność innych licznych odwołań biblijnych.

Przypisywanie sobie ogromnej mocy sprawczej widoczne jest także w innych fragmentach: „Zniszczmy sztukę – powołajmy sztukę do życia”

Program ekspresjonistów zmienia się wyraźnie w drugim okresie istnienia pisma. Wypowiedzi wychodzące spod pióra Jana Stura charakteryzują się większą przystępnością. Wyjściem naprzeciw oczekiwaniom odbiorców skarżących się na nieprzystępność programów jest zsyntetyzowanie najważniejszych postulatów, zebranych (co nigdy wcześniej nie zdarzało się u ekspresjonistów) w formie numerowanych, odznaczających się dużą komunikatywnością, punktów:

1. Chcemy Sztuki nie opisującej zewnętrzne przejawy życiowe, a za ich pośrednictwem doznania duszy człeczej, lecz wyrażającej przeżycia ludzkiej duszy bezpośrednio, od wnętrza.
2. Chcemy Piękna, nie polegającego na Harmonii poszczególnych części zewnętrznego układu (= formy) między sobą, lecz polegającego na harmonii zewnętrznego układu z tym, co w nim miało się wyrazić.
3. Chcemy, by dzieło wywierało wrażenie nie skutek „jak” formy swojej, a bez względu na zamkniętą lub zgołą nie zawartą w nim treść, lecz wskutek „jak” wypowiadającej się treści [...]
4. Chcemy wyrazić podświadome potąd, najistotniejsze odcienia, pokłady naszych uczuć, sprawiające, że tęsknota moja i mój żal inne są niż tęsknota twoja lub żal trzeciego człowieka. [...]

5. Chcemy przeto, by Sztuka była wyrazem Najwyższej w duszach ludzkich spoczywającej Prawdy, czyli wyrazem dążeń naszych ku zaświatom Boga, jako jednemu ujściu wszystkich pragnień człecznych [...]

[...]

7. Słyszeliście, ku czemu dążymy.

A teraz starajcie się nas zrozumieć, a przede wszystkim – odczuć

Nas – ekspresjonistów! (*Od redakcji, streszczenie postulatów programowych*, „Zdrój” V 1920: 220-221).

Trzeci okres istnienia „Zdroju”, w momencie pojawienia się programowego pisma, otwierał tekst *Czego chcemy* Jana Stura.

Postulat dotarcia do szerokiego odbiorcy pozostaje w sprzeczności z hermetycznością głoszonej nauki, gdyż, jak podkreśliłam, zrozumienie tych programów, bez powierzchownej chociażby znajomości filozoficznej podbudowy ekspresjonizmu wydaje się mocno utrudnione.

Wizje te są zwykle dość ogólne, bez konkretnych wskazań artystycznych, ukazują obraz Sztuki (sztuki prawdziwej), jako wyzwolenia z jarzma materii. Sztuce nadana zostaje sankcja boskiego przemieniania rzeczywistości.

Wszystkie te teksty tworzą całość. Nie na takiej zasadzie jednak jak wypowiedzi futurystów, które odsłaniały kolejne części, aspekty podejmowanego przez nich zadania. Każdy z nich prezentuje tę samą wizję walki Ducha i materii, poszczególne teksty na ogół „zlewają” się tak naprawdę w jeden wspólny tekst, prezentujący te same obrazy. Wszystkie pozostają na wysokim poziomie ogólności.

W wypowiedzi wstępnej „Ponowy” (efemerycznego czasopisma wydawanego w latach 1920-1921) widoczne są wyraźne wpływy ekspresjonizmu, co nie dziwi, biorąc pod uwagę zaangażowanie ekspresjonistów (m. in. Emil Zegadłowicz, Jan Nepomucen Miller) we współtworzenie rzeczonego pisma. Nawiązania do spuścizny ekspresjonizmu zauważalne są zarówno w samym programie, jak i w sposobie jego prezentacji. Sztuka podniesiona zostaje do rangi *sacrum* co – podobnie jak w przypadku ekspresjonistów – „uruchamia” język religijny:

O zespolenie życia ze sztuką, dążenie do pełni, syntezy, wszechogarnięcia, niebosięznego rozpostarcia ramion, o doszukanie się formy swojskiej dla treści ogólnoludzkiej, o gest wycucia głębi nieodgadłej, nad którą z czcią świątobliwą pochyli się czoło wyniosłe, znaczone Widzeniu. W czci religijnej dla dostojęstwa sztuki spadamy PONOWĄ na życia polskiego stratowane ugory (183)

Ciekawe jest samo słowo, wybrane na nazwę grupy i organu prasowego. Nie chodzi o „odnowę” (a do tego przecież sprowadzają się głoszone postulaty), a „ponowę”, którą można traktować jako derywat związku wyrazowego „iść po nowe”. lub ponawiać. Kontekst podążania jest istotny w kontekście całego utworu, w którym moment drogi ogrywa istotną rolę.

Tekst nie składa się z konkretnych postulatów, ale wizyjnych obrazów, spośród których jednym z najbardziej sugestywnych jest następujący:

W tym ostatnim zdaniu podmiot mówiący przyjmuje na chwilę boską niejako perspektywę, „spadając Ponową” (czasownik „spadać” sugeruje ruch wertykalny, a o tym, że punktem wyjścia ruchu jest przestrzeń niebios, wnioskować możemy na podstawie wzmianki o Wielkim Woźnicy, kilka zdań dalej). Kolejne zdanie precyzuje jednak, że nie chodzi o „przyniesienie” słowa, a jedynie jego obwieszczenie.

Patetyczny styl ujawnia się nie tylko we „fragmentach religijnych”, budowany jest zwłaszcza poprzez „archaizowanie” języka, wyszukaną metaforykę, nagromadzenie eksklamacji, zaburzenie właściwego toku składniowego itd. Zdania są długie, nierzadko operujące odwróconym szykiem. Dotyczy to umiejscowienia czasownika na końcu zdania bądź zamiany „naturalnej” kolejności konstrukcji nominalnych (zwykle określenia rzeczownika przesunięte zostają przed rzeczownik):

Nad rumowiskiem skruszonych w goście patetycznym kolosów, nad słowa polskiego opustoszałą sceną z szelestem opadła zasłona. Gorączką czynu trawieni, tworzeniem życia wolnego zajęci, zamilkli dostojni; nie zdołali się jeszcze ozwać cisi bezimienni, zraszający ziemię, wydartą wrogowi, krwią, potem czoła i schodzonych nóg (182)

Najważniejszy i najwyrazistszy wątek ekspresjonistycznej refleksji (a więc rozważania o „Duchu”, dualizmie Ducha i materii) zyskuje, jeśli można tak powiedzieć, wymiar

niedużo bardziej konkretny, zwracając się już nie ku „abstrakcyjnemu” Duchowi, ale duchowi czy „duszy narodu” (choć w innym fragmencie mówi się też o „Wielkim Woźnicy”, a więc Duchu). O ile ekspresjoniści projektowali ogólne wizje zespolenia sztuki i życia oraz jej „uzdrowicielskiej” mocy, o tyle twórcy kręgu Ponowy te same postulaty sprowadzają na poziom bardziej realny – na „życia polskiego stratowane ugory”. Zwrócenie się ku sprawom narodu, wsłuchiwanie się w jego duszę nie oznacza jednak mówienia o tym co „polskie”. W kraju wyzwolonym z ucisku, literatura nie musi już spłacać martylogicznych serwitutów, a zwrócić się może ku temu, co ogólnoludzkie. W tym program ten bliski jest wielu ówczesnym propozycjom, postulującym zwrócenie się ku teraźniejszości.

Lud polski przywoływany jest w całym tekście jako punkt odniesienia podejmowanych działań, a zarazem ich źródło (bo to w jego duszy znaleźć można źródło tego narodu). Na koniec dopiero pojawia się wyraźne wezwanie, będące także, po raz kolejny deklaracją postawy służebnej: „Do Ciebie idziemy, w ziemię siwą wgrzebany od Cieszyna do Chłńska, ludu polski, o ludu, z drzemki wieków budzony, prostujący ramiona, zasłuchany w błędne głosy-pogłosy rozbrzmiewającej wichrami po polach złotej harfy Wenedów!/ Ucha do ziemi nachylcie, natęźcie słuch w tej godzinie!.../ Zwiastujemy PONOWĘ!” (186)

Manifest Czartaka (grupy, która kontynuowała działalność Ponowy) również sytuuje się w kręgu inspiracji ekspresjonizmu. Tym, co na pierwszy rzut oka wyróżnia ten tekst, jest sposób zapisu, odchodzący od modelu linearnego¹⁷⁸, a także „nadużywanie” znaków

178 Podobna nietypowość zapisu nie należała do wyjątków. Jako przykład podajmy tekst *Od maszyny do zwierząt* Tytusa Czyżewskiego, pisany w imieniu prymitywistów.

„[...] **Tylko bez programowych prymitywów**

==== instynkt

zabijmy w sobie „estetyzm”!

Panowie i panie, zwierzęta domowe i dzikie,

==== elektryczny instynkt

(maszyna i żywioł).

.....

Kochamy maszyny elektryczne i nie robimy im krzywdy.

interpunkcyjnych, w szczególności pauz, stosowanych nie tylko we właściwej sobie funkcji, ale i jako element wyodrębniający kolejne akapity. Funkcję delimitacyjną pełni także dodatkowy element graficzny, w postaci falistej linii. Fragmenty bardziej rozbudowane sąsiadują z równoważnikami, bądź zdaniami pojedynczymi:

– nieporozumienie ogólne, talent szarga się w brudzie, maniactwo, nieuctwo i bezczelność
drapuje się w autorytet sprawiedliwego zbrodniarza,

Podobne odwołania oraz sposób obrazowania znaleźć możemy ponadto w przedmowie do czasopisma „Meteor”. Twórczość ukazana została jako przyoblekanie w słowo i formę „wewnętrznej treści” człowieka. Prawdziwej twórczości, czerpiącej z pokładów duszy przeciwstawiona została – zgodnie z logiką walki ducha i materii – twórczość skupiająca się wyłącznie na „zewnętrzności” (pojmowanej jednak, jak się wydaje, jako powierzchowność, bezideowość nie zaś „realizm”). Słowo, a za nim poezja mają moc przekształcania rzeczywistości. Twórczość więc nie tylko może, ale wręcz powinna podejmować aktualne problemy, przykładając jednak nie mniejszą wagę do dbałości o artystyczny wyraz, formę (pamiętając, by realizować dwa naczelną zadania poezji – dążenie do prawdy i piękna):

Człowiek od zarania swej świadomości borykał się z rozsadzającą go treścią wewnętrzną. Na całej przestrzeni wieków widzimy jedną nieustającą walkę o uchwycenie najwewnętrzniejszego przeżycia i zakłęcie go w słowo, które raz stawało się giętkim tworzywem, kiedy indziej znów normą naszego odczucia. Walczyła ludzkość o *słowo* mające stać się synonimem *prawdy*, budowała teoretyczne konstrukcje, aby później w imię tej samej prawdy burzyć je i głosić nową ewangelję o nowych drogach i nowych ducha regionach. Próbowano niekiedy uśmiercić słowo i formę dla nagiej prawdy życia, o której mniemano, że jest jedynym, a nie tylko

Uczymy się muzyki od ptaków. – Architektury, malarstwa i rzeźby od gniazd zwierzęcych.

Instynkt mechanizmu ===== „niech każdy pisze, rzeźbi i maluje **jak** mu jego **instynkt** wskazuje”!
[...] (Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt*, „Formiści” 1921 nr 4 [w:] APFiNS 1978: 42).

bliższym i zewnętrzniejszym wyrazem naszych doznań¹⁷⁹. („Meteor” 1928: 3-4)

Zdarzają się oczywiście teksty utrzymane w tonie patetycznym, podkreślającym wiarę w dziejowe posłannictwo grupy (towarzyszą temu często utopijne, całościowe wizje przebudowy cywilizacji czy uzdrowienia określonego obszaru życia – jak próbowały to robić zwłaszcza grupy lewicujące w dwudziestoleciu. Pojawia się więc wielka narracja, wiara w dziejowe posłannictwo literatury.

Uprawomocnieniu stanowiska grup służą wielkie narracje – Sztuka, wiara w dziejowe posłannictwo, wiara w kształtowanie rzeczywistości poprzez sztukę oparte na „wielkiej narracji” o Sztuce, która ocala.

Już na poziomie języka widać, że to wypowiedź elitarna. Lud nie jest zresztą partnerem, a przedmiotem zabiegów.

Przykłady manifestów z tego kręgu przestają pełnić funkcję komunikacyjną w ścisłym sensie, stając się niejako przedłużeniem samych tekstów.

5.4 Pozostałe manifesty

Status manifestów awangardy krakowskiej (a także samej grupy) jest, o czym wspominałam, nie do końca określony. Najważniejsze wypowiedzi awangardy wyszły spod pióra Peipera, ale i Przybosia oraz Kurka. Najczęściej przybierają one postać artykułów omawiających szczegółowo zagadnienia poetyki, bliskie „dyskursowi” naukowemu bądź publicystycznemu, bez typowo manifestowych wezwań do publiczności (chyba że „my” jest raczej figurą tekstową, retoryczną).

Trudno mówić tu o jakimś wyrazistym wizerunku grupy, chodzi o stworzenie programu dla profesjonalnego odbiorcy, choć w nielicznych tekstach pojawiają się bezpośrednie odwołania, co sprawia, że można te teksty zaliczyć do manifestów zgodnie z przyjętą tu definicją manifestów właściwych). W tekstach tych nie ma właściwie przedstawień samej grupy, która przemawia „poprzez” sam swój program. Wspominam o niej jako że należy do ważnych tekstów.

¹⁷⁹ Bliska tonacji i stylistyki ekspresjonizmu jest także wypowiedź krakowskiej efemerycznej grupy Helion (wydano tylko jeden numer pisma o tej samej nazwie). Odwołania do tematów i stylu ekspresjonizmu odnaleźć możemy także po 1945 roku, na przykład w manifestie grupy Statyzm.

Pewne podobieństwo do wypowiedzi awangardy dostrzec można także w tekstach grup ściśle odwołujących się do jej dorobku, jak „Linja” czy „Żagary”. Z programami zaangażowanymi społecznie ściśle współgra ich rewolucyjny język. Zwykle jednak są to teksty, które nie budują jakichś wyrazistych wizerunków grup, a sprowadzają się do „informowania”, zresztą dość zdawkowo o programach. Często są to zwykłe prezentacje, nie przedstawiające wiele na temat samych grup, ani ich programów, a wskazujące pewien ogólny kierunek. Jak zaznaczałam już we wcześniejszym rozdziale, nie chciałabym uogólniać. Teksty te będące niewątpliwie ważnym „dokumentem” świadomości literackiej (poglądów na temat literatury, roli twórcy) nie stanowią jednak interesujących przykładów jako wypowiedzi „artystyczne”. Znow uogólnienie nie jest tu możliwe, jednak manifesty często pojawiają się w prasie codziennej, w dodatkach artystycznych, a równie dobrze w miesięczniku „Poezja”.

Manifest przestaje być traktowany jako ważny element budowania wizerunku grupy.

Wypowiedzi po 1945 można właściwie potraktować jako odejście od promocji, jak już wposminalam w poprzednim rozdziale, częste deprecjonowanie roli programu, a także swoista gra z konwencją. Charakterystykę manifestu tego okresu zawarłam już w większości w rozdziale poprzednim, mówiąc o stosunku do manifestu, jego unikaniu itd. Widoczne jest także obniżanie wartości samej grupy, której przypisywane jest niewielkie znaczenie (np. grupy, połączonej głównie ze względów komercyjnych bądź rozrywkowych). Większość z tych przypadków opisałam w poprzednim rozdziale. Przykłady bardziej wyraziste należą do odosobnionych, jak np. manifest grupy Salon rytualny, czy grupy Statzym.

Na ogół nie wykraczają poza „komunikatywny” program, z dominującą funkcją informacyjną, choć zdarzają się także programy podane w sposób bardziej enigmatyczny, sprowadzający się do pewnych ogólników, jak i bardzo rozbudowane. Programy pisane są po to, by spełnić pewne oczekiwania albo przybierają postać mniej promocyjną, wtedy więcej miejsca poświęcają konkretnym rozwiązaniom poetologicznym, które nie mogły mieć większego znaczenia z punktu widzenia zwykłego odbiorcy. Widać też, że grupy na ogół nie przypisują sobie jakichś wielkich zadań, co wiąże się z charakterem grup, ich rozrywkową funkcją, choć zdarzają się i wyjątki. (co wiąże się też z tym, że nie traktują sztuki jako wielkiej narracji, nie przypisują sobie roli przemieniania rzeczywistości za jej pośrednictwem).

Manifesty futurystów odznaczają się największą różnorodnością w zakresie doboru środków językowych oraz prezentowanych strategii programowych. Rzadko „po prostu” informują, a narzucają program. Wykrwcaj poza pr, posługują się maniulacja. Strategia agresywnego narzucania programu pojawia się u nich dość często, jakkolwiek niekiedy może nie być zauważona, kamuflowana przekazem pozornie obiektywnym (przybierającym postać przemówienia czy wykładu, w których dąży się do uzasadnienia głoszonych poglądów). starają się przekonywać do swoich programów, nierzadko w obrębie tych samych programów. Czestym zabiegiem nie tylko zrezta nic jest polsryzacha Polaryzacja służy wzmocnieniu przekazu w większym stopniu niż obrazy cieniowane, bardziej zniuansowane. Budowanie programu poprzez negatywne odniesienie do tradycji bądź literackich „konkurentów” zauważalne jest w całym okresie istnienia manifestów, przy czym w wizjach futurystów czy ekspresjonistów podobne ujęcia stanowią często oś konstrukcyjną wypowiedzi. Walczy się x kom=nkurentami U ekspresjonistów (a także w tekstach Czartaka, Ponowy) należy mocno zaznaczyć, spolaryzowanie obrazu świata nie stanowi jedynie strategii retorycznej, ale silnie związane jest z określoną wizją rzeczywistości, manifestującą się w różnych wypowiedziach grupy.

W zdecydowanej większości manifestów dwudziestolecia silnie wyeksponowany został zarówno nadawca, jak i odbiorca (który jawi się nie tylko jako punkt odniesienia podejmowanych działań, ale często kreowany jest także na ich podmiot). Budowana jest także więź z odbiorcą.

U ekspresjonistów nadawcy „przyznawana” jest na ogół jedna rola – proroka, w przypadku futurystów kwestia tychże zadań wydaje się bardziej złożona. Do nadawców manifestów dwudziestolecia, mimo pewnych szczegółowych różnic w konkretnych realizacjach, na ogół odnieść można poniższą charakterystykę Marka Zaleskiego „[w] dyskursie awangardowym, zarówno w wypowiedziach programowych, jak i ich artystycznych realizacjach, dochodził do głosu ton profetyzmu, inkwizytorski ton kodyfikatora gustów artystycznych, charyzmatycznego przywódcy, akuszera historii” (Zaleski 1982: 158).

Potencjał manifestu w celu budowania wizerunku grupy wykorzystywany był w różnym stopniu.

„Promocyjność” manifestu może być pojmowana w sensie bardzo szerokim, gdyż już samo informowanie o istnieniu grupy, jej zamierzeniach twórczych (w postaci mniej lub bardziej interesującego programu), „określające” ją w jakiś sposób wobec innych podmiotów życia literackiego – nawet jeśli nie towarzyszyła temu strategia perswazyjna, mająca służyć wydobyciu zalet prezentowanego programu czy w ogóle danej grupy – mogło stanowić narzędzie promocji i rywalizacji. Takie manifesty sprowadzające się do przedstawienia ogólnych zamierzeń, dominują. Niekiedy nie jest to tylko wizerunek danej grupy, ale deprecjonowanie działań innych. Większość grup poprzestawała właśnie na takich działaniach. Większość wypowiedzi programowych realizowała przede wszystkim cele informacyjne, w „komunikacyjnym” programie, przedstawiając działalność grupy, jej przyszłe zamierzenia, niemniej wiele manifestów szło o wiele dalej, na przykład, ukazując wyrazisty wizerunek grupy, posługując się oryginalnymi środkami wyrazu artystycznego, próbując wpływać na odbiorców, budując obrazy „agoniczne”, dążenie do bezpośredniej konfrontacji z konkurentami, próbę narzucania własnego stanowiska, perswazję.

W rozważaniach pomijam manifest po roku 1945, gdyż moim celem nie jest analiza tematyczna. Większość grup ogranicza się do skromnych informacji na swój temat, niekiedy nawet dokonując „autodeprecjonowania” własnych możliwości, pomniejszając wagę twórczości. Teksty te nie przykuwają uwagi grupy, wyjąwszy nieliczne wyjątki grę z konwencją manifestu, jaką podejmują neolingwiści czy takie grupy jak Optymiści, o których wspominałam w poprzednim rozdziale. Charakterystyczne, co podkreślałam w poprzednim rozdziale jest deprecjonowanie roli manifestu, a także własnej grupy, co sprawia, że ogłaszanie manifestu przestaje mieć większe znaczenie. Manifest nie stanowi na ogół wyrazistego sposobu budowania własnej marki, albo chociażby wyrazistego, poprzez użyty język, sprowadzając się do mniej lub bardziej ogólnego informowania o przyszłych komunikatach.

Wypowiedzi futurystów w największym stopniu przyciągały uwagę i budowały wyrazistość grupy. Program literacki wplatały w szerszy program, hiperbolizowany. Program ten był atrakcyjny zwłaszcza punktu widzenia zerokiego odbiorcy, którego nie interesowały jedynie zamierzenia literackie grupy, a nawet można zaryzykować

scj=chodziły one na zdecydowanie dalszy plan. Poziom trudności (niektórych przynajmniej) wypowiedzi futurystów był „równoważony” przez ich chwytność, przyciągając nawet nieprofesjonalnych odbiorców, zdolnych do powierzchownego przynajmniej ich przyswojenia (o takim sposobie funkcjonowania futurystów w przestrzeni społecznej wspominałam w III rozdziale).

Manifesty ekspresjonistów, interesujące również z punktu widzenia poetyki, nie spełniały swej podstawowej funkcji komunikacyjnej jako programy i podobnie jak twórczość ekspresjonistyczna adresowane były do niszowego odbiorcy.

Nadawca często ukrywa się za tekstem, nie mówi nic o sobie.

W większości manifesty przekazują bardzo ograniczone informacje na temat grupy, nie budują jej wyrazistego wizerunku grupy. Ideałem byłby program, który przekazywałby jak najwięcej informacji (Przedstawiałby, co ważne było z punktu widzenia odbiorców, program szeroki, dokładny, bogaty, jednocześnie przyciągając uwagę kreatywnością, z założeniem jednak, że ta oryginalność nie zakłócałaby komunikatywności. W praktyce takie połączenia były jednk rzadkie

Po 1945

Wyłączenie z rozważań manifestów po roku 1945 roku, usprawiedliwione jest tym, że wśród nich trudno znaleźć, poza nielicznymi wyjątkami przykłady tekstów, które wychodziłyby poza pewien „komunikatywny” program na temat działalności grupy.

„Komercyjna dewaluacja dzieła sztuki, nowość jako nieodzowny rekwizyt czyniący z niego zwykły towar [...]. Jasieński wyciągnął ostateczne wnioski z likwidacji podmiotu artysty, otwierając świątynię sztuki masom, i zarazem – odważniej niż Marinetti, który przecież głosząc śmierć podmiotu, nie odważył się nigdy otwarcie na równouprawnienie odbiorcy z artystą [...]. Rozpuszczenie się sztuki w życiu dokonało się za sprawą jej definitywnej przemiany w towar” (Ranocchi 2014: 69-70).

Programy wahają się od wypowiedzi a;pidarnych po rzobudowane,

PODSUMOWANIE

Historię manifestu jako wypowiedzi grup literackich ukazałam na tle rozważań o kulturowych przemianach życia literackiego, przedstawiając „determinanty” rozwoju manifestu, a także zarysowując stosunek do formułowania wypowiedzi programowych w Polsce na przestrzeni dekad. Cezurę w dziejach kształtowania się manifestów

zbiorowości literackich (pokoleń, grup itp.) stanowi przełom XVIII i XIX wieku. Wcześniej silne tendencje normatywne w sztuce wpływały na trwałość różnych tendencji estetycznych, co sprawiało, że rozwój literatury miał charakter przede wszystkim kumulatywny, pokoleniowa „wymienność” nie odgrywała zaś większej roli, nie istniały ponadto właściwie ugrupowania literackie w późniejszym rozumieniu.

Najciekawszy i najważniejszy okres dziejów manifestu w Polsce przypada, jak to już wielokrotnie podkreślałam, na przełom pierwszej i drugiej dekady XX w. (jest to moment, w którym powstało zresztą najwięcej manifestów w jego historii). Manifesty tego okresu (zwłaszcza futurystów, ekspresjonistów z kręgu „Zdroju”; a także twórców Czartaka i Ponowy) należą do najbardziej wyrazistych artystycznie, stając się właściwie wypowiedziami autotelicznymi. Teksty wspomnianych ugrupowań znacząco różniły się od siebie. Styl manifestów ekspresjonistycznych, co bardzo charakterystyczne, pozostaje w ścisłym związku z poetyką utworów ekspresjonizmu. W okresie powojennym trudno znaleźć przykłady odznaczające się podobną kreatywnością, widoczne jest także stopniowe i systematyczne ograniczanie roli manifestu. Wśród wypowiedzi programowych późniejszego okresu dostrzec można pojedyncze jedynie przypadki dążenia do nadania manifestowi wysokiej wartości artystycznej. Po 1945 roku liczne stają się ponadto wypowiedzi antyprogramowe, bądź „przynajmniej” wyrażające dystans wobec manifestów.

Niezależnie jednak od stosunku do manifestu, gatunek ten stanowił w XX wieku rozpoznawalną konwencję towarzyszącą zwykle „wejściu” do życia artystycznego, co jednak nie oznacza, że rozumiany był jednakowo (na wysnucie podobnych wniosków pozwala chociażby porównanie wypowiedzi, które w nazwie posiadają dookreślenie gatunkowe, a więc w perspektywie danego nadawcy uznane zostały za manifesty). Dla jednej grupy manifestem mógł być tekst o wyraźnie postulatycznym charakterze, dla innej artykuł programowy, dla jeszcze innej „zwykła” prezentacja grupy itd.

Prowadzone rozważania pokazały wyraźnie, że sformułowanie definicji manifestu jako zbioru cech koniecznych byłoby niezwykle trudne. Manifest scharakteryzowany ogólnie jako wypowiedź służąca prezentacji programu literackiego stanowi szeroką ramę, w którą wpisać można szereg jego odmian, zróżnicowanych w zakresie poetyki, wykorzystywanych „strategii” prezentacji programu („komunikowanie” bądź narzucanie pewnej wizji), stopnia wyeksponowania zagadnień literackich na tle innych

kwestii, wyrazistości wizerunku nadawcy, relacji nadawcy i odbiorcy itd.

KALENDARIUM MANIFESTU GRUP LITERACKICH W POLSCE (WYBÓR)

My i wy (Aleksander Świętochowski, „Przegląd Tygodniowy” 1871)

My młodzi (Stanisław Brzozowski, „Głos” 1902)

My, „Zdrój” (Jerzy Hulewicz, XII 1918)

Czytelniku pobożny (Adam Baderski, „Zdrój” IV 1918)

Czego chcemy (Jan Stur, „Zdrój” III 1920)

Od redakcji (Streszczenie postulatów programowych) (1920 V „Zdrój”)

Słowo wstępne, „Skamander” (1920)

Prymitywiści do narodów świata (Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej,
1920, Anatol Stern, Aleksander Wat)

Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia
(*Jednodniówka futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego*, 1921, Bruno Jasiński)

Manifest w sprawie poezji futurystycznej (Jednodniówka futurystów. Manifesty
futuryzmu polskiego, 1921, Bruno Jasiński)

Manifest w sprawie krytyki artystycznej (Jednodniówka futurystów. Manifesty
futuryzmu polskiego, 1921, Bruno Jasiński)

Manifest w sprawie ortografii fonetycznej (Jednodniówka futurystów. Manifesty
futuryzmu polskiego, 1921, Bruno Jasiński)

Od redakcji (Jednodniówka futurystów. Manifesty futuryzmu polskiego, 1921)

Nuż w bżuhu. 2 Jednodniówka futurystów (1921)

Pogrzeb romantyzmu – uwiąd starczy symbolizmu – śmierć programizmu („Formiści”
1921 nr 4, Tytus Czyżewski)

Od maszyny do zwierząt („Formiści” 1921 nr 4, Tytus Czyżewski)

Słowo wstępne do „Ponowy” („Ponowa” 1921 nr 1)

Wstęp od redakcji („Nowa Sztuka 1921 nr 1, Anatol Stern)

[manifesty, programy, bezprogramowości] (Słowo wstępne, „Czartak” 1922 nr 1)

Punkt wyjścia („Zwrotnica” 1922 nr 1, Tadeusz Peiper)

Wstęp do „Ziemi na Lewo” (*Ziemia na lewo*, 1924; Anatol Stern, Bruno Jasiński)

Deklaracja grupa Przedmieście (1958)

Treść formatu grupa Formaty (1959)

Zamiast manifestu Ugrupowanie Literackie 66 (1967)

Program grupa Wiadukt (1969)

[Najwyższą wartością jest człowiek...] Grupa poetycka Trzeba (1975)

Komunikat grupy Klub Poetycki „54” (1976)

[„Nie jesteśmy nawet RUCHEM POETYCKIM...”] Grupa sytuacyjna poetów i artystów Wspólność (1976)

Deklaracja grupy „Megaron” (1976)

Manifest grupa Wobec (1979)

[„Jesteśmy tacy, jakimi czyni nas codzienna rzeczywistość...] Grupa poetycka Jestem (1978)

Manifest Literacki Generacji Krytycznej Grupy Zderzenia grupa Zderzenia (1979)

Skąd i dokąd idziemy Grupa poetycka Trzeba (1979)

[„Słowa nasze płyną z drogi...] Grupa Literacka Studentów Uniwersytetu Łódzkiego (inaczej: Studenckie Koło Artystyczne „Grupa Literacka”) (1984)

BIBLIOGRAFIA

Genologia

Ahearn Laura M., *Antropologia lingwistyczna. Wprowadzenie*, Kraków 2013.

Bachtin Michał (a), *Problem gatunków mowy*, [w:] Tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.

Bachtin Michał (b), *Problem tekstu w lingwistyce, filologii i innych naukach humanistycznych* [w:] *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986.

Bachtin Michał (c), *Notatki z lat 1970-1971 (wybór)* [w:] *Estetyka twórczości słownej*,

przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, PIW, Warszawa 1986.

Balbus Stanisław, *Zagłada gatunków* [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego, I. Opackiego, IBL, Warszawa 2000.

Balcerzan Edward, *W stronę genologii multimedialnej* [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego, I. Opackiego, IBL, Warszawa 2000.

Bartoszyński Kazimierz, *Wobec genologii* [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego, I. Opackiego, IBL, Warszawa 2000.

Cieślukowska Teresa, *Teoria Literatury Stefani Skwarczyńskiej* [w:] *Stefania Skwarczyńska uczonego nauczyciel wychowawca*, WUŁ, Łódź, 1992.

Cudak Romuald, *Rzut oka na polską genologię literacką* [w:] *Polska genologia literacka*, red. R. Cudak, D. Ostaszewska, PWN, Warszawa 2007.

Dąbrowski Stanisław, *Teoria genologiczna Stefani Skwarczyńskiej. (Próba analizy)*, Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, Gdańsk 1974.

Duszak Anna, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, PWN, Warszawa 1998.

Ficek Ewa, *Poradnik. Model gatunkowy i jego tekstowe aktualizacje*, Katowice 2013.

Gajda Stanisław, *Gatunkowe wzorce wypowiedzi* [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa 2008

Gatunki dziennikarskie. Teoria – praktyka – język, red. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

Gazda Grzegorz, *O „Słowniku rodzajów i gatunków literackich”*, [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Universitas, Kraków 2006.

Geertz Clifford, *Zmącone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej* [w:] *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z zakresu antropologii interpretatywnej*, przeł. D. Wolska, Wydawnictwo UJ, Kraków 2000.

Gemra Anna, *Literatura popularna – literatura gatunków?* [w:] *Retoryka i badania literackie (Rekonesans)*, red. J. Z. Lichański, Zakłady Graficzne UW, Warszawa 1998.

Genologia dzisiaj, praca zbiorowa pod red. Wł. Boleckiego i I. Opackiego, Wyd. IBL, Warszawa 2000.

Głowiński Michał, *Gatunki literackie* [w:] tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej, Prace wybrane*, t. III, Universitas, Kraków 1998.

Głowiński Michał, *O gatunkach literackich – po latach* [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2013.

Grzmil-Tylutki, *Gatunek jako kategoria społecznojęzykowa* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. IV, *Gatunek a komunikacja społeczna*, pod red. Danuty Ostaszewskiej, przy współudziale Joanny Przyklenk, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

Goban-Klas Tomasz., *Media i medioznawstwo*, [w:] Tegoż, *Media. Historia i współczesność*, [online:] http://usgoban.dl.interia.pl/files/media_podstawowe_problemy.pdf [27. 07. 2014].

Grochowski Grzegorz, *Wprowadzenie* [w:] *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wyd. Nauk. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.

Grochowski Grzegorz, *Czy istnieje tekst poza gatunkiem* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. II, *Tekst a gatunek*, pod red. Danuty Ostaszewskiej, Katowice 2004.

Informacje i wskazówki dla redaktorów i autorów „Słownika rodzajów literackich” (notatka w zbiorach prywatnych)

Jaworski Stanisław, *Wstęp* [w:] M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Park, Bielsko-Biała 1999.

Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, WUW, Warszawa 2007.

Karpowicz Agnieszka, *Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci* [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014.

Karpowicz Agnieszka, *Wstęp: słowo – twórczość słowna – literatura* [w:] *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. K. Hagmajer-Kwiatek, A. Karpowicz, J. Kowalska-Lader; wstęp i red. A. Karpowicz, Warszawa 2012.

Kuciński Janusz, *Łódzkie Towarzystwo Naukowe w latach 1936-1996*, cz. I, Studia, ŁTN 1996, Łódź.

Kulesza Dariusz, *Genologiczna historia literatury polskiej XX i XXI wieku* [w:] *Tradycja i przyszłość genologii*, pod red. D. Kuleszy, Wyd. Uniw. w Białymstoku, Białystok 2013.

Loewe Iwona, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.

Ostaszewska Danuta, *Genologia lingwistyczna jako subdyscyplina współczesnego językoznawstwa* [w:] *Polska genologia lingwistyczna* red. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa 2008.

Pietrzak Magdalena, *Wstęp* [w:] tejsze, *Wyznaczniki gatunkowe felietonu drugiej połowy XIX wieku*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Polska genologia lingwistyczna, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa 2008.

Polska genologia literacka, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa 2007.

Rakoczy Marta, *Toast* [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wyd. Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 494-501.

Sawicki Stefan, *Gatunek literacki: Pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, pod red. H. Markiewicz i J. Sławińskiego, Wyd. Literackie, Kraków 1976.

Sendyka Roma (a), *W stronę kulturowej teorii gatunku*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

Sendyka Roma (b), *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Universitas, Kraków 2006.

Sendyka Roma, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* (recenzja), „Teksty Drugie” 2009, nr 3.

Skwarczyńska Stefania, *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*, „Prace Polonistyczne”, t. X, 1952.

Skwarczyńska Stefania, *Genologia na tle współczesnej sytuacji w badaniach literackich* [w:] tejże, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, PAX, Warszawa 1985.

Skwarczyńska Stefania, *Od redakcji*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, 1958, t. 1.

Skwarczyńska Stefania., *Projekt słownika rodzajów literackich*, [w:] *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego*, 1947, nr 1.

Skwarczyńska Stefania, *Teoria listu*, Wyd. Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2006.

Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. III, PAX, Warszawa 1965.

Słownik rodzajów i gatunków literackich, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Universitas, Kraków 2006.

Szkudlarek-Śmiechowicz, *Tekst w radiowej i telewizyjnej debacie politycznej. Struktura. Spójność. Funkcjonalność*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010.

Tokarz Bożena, *Lingwistyczne korzenie poetyki w perspektywie kulturowej teorii literatury* [w:] *Teoria literatury w świetle językoznawstwa*, pod red. M. Cyzman, A. Skubaczewskiej-Pniewskiej, Wyd. Naukowe Uniw. Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.

Warchała Jacek, *Gatunek jako zamysł perswazyjny. Rozważania nie tylko o reklamie* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. IV *Gatunek a komunikacja społeczna*, pod red. D. Ostaszewskiej, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.

Wilkoń Aleksander, *Gatunki pierwotne i wtórne w perspektywie historycznej i współczesnej* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. I, pod red. D. Ostaszewskiej, Katowice 2000.

Wierzbicka Anna, *Akty i gatunki mowy w różnych językach i kulturach* [w:] *też*, *Język – umysł – kultura*, PWN, Warszawa 2009.

Witosz Bożena, *Czy gatunek i styl są we współczesnej stylistyce pojęciami konkurencyjnymi?* [w:] *Polska genologia lingwistyczna*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, PWN, Warszawa 2008.

Witosz Bożena, *Interakcyjny model relacji gatunku i dyskursu w przestrzeni komunikacyjnej* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. IV. *Gatunek a komunikacja społeczna*, pod red. D. Ostaszewskij, Wyd. Uniw. Śląskiego, Katowice 2011.

Witosz Bożena, *Tekst i/a gatunek. Jeden czy dwa modele?* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, T. II, *Tekst a gatunek*, pod red. Danuty Ostaszewskiej, Katowice 2004.

Wojtak Maria, *Genologia tekstów użytkowych* [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. I, Kraków 2005.

Wróbel Łukasz, *Hylé i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013.

Wysłouch Seweryna, *Nowa genologia – rewizje i interpretacje* [w:] *Polonistyka w przebudowie*, t. I, Universitas, Kraków 2005.

Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury

Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2004.

Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów, oprac. K. Haggmajer-Kwiatek, A. Karpowicz, J. Kowalska-Lader; wstęp i red. A. Karpowicz, Warszawa

2012.

Briggs Charles L., Bauman Richard, *Gatunek, intertekstualność, władza* [w:] *Almanach antropologiczny 4. Twórczość słowa/literatura, performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, WUW, Warszawa 2014.

Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2009.

Burzyńska Anna, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

Czapliński Przemysław, Legeżyńska Anna, Telicki Marcin, *Zwroty antropologiczne w badaniach literackich* [w:] *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, pod red. P. Czaplińskiego, A. Legeżyńskiej, M. Telickiego, Wyd. Studia Polonistyczne, Kraków 2010.

Godlewski Grzegorz, *Literatura i „literatury”. O kilku przesłankach możliwej, a nawet koniecznej, lecz wciąż jeszcze nieistniejącej antropologii literatury* [w:] *Narracja i tożsamość*, t. I, *Narracja w kulturze*, pod red. W. Boleckiego, Ryszarda Nycza, IBL, Warszawa 2004.

Godlewski G., *Wstęp: słowo o antropologii słowa*, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Warszawa 2004.

Gomółka Anna, *O problemach antropologów literatury*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, t. XLIX, nr 4.

Iser Wolfgang, *Czym jest antropologia literatury? Różnica między fikcjami wyjaśniającymi a odkrywającymi*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.

Kasperski Edward, *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*, Akademia Humanistyczna im. A. Gieysztor, Pułtusk-Warszawa 2006.

Kosowska Ewa, *Antropologia literatury. Teksty konteksty, interpretacje*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2003.

Kosowska Ewa (a), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Wprowadzenie do tematu* [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury*, Wyd. UŚ, Katowice 2005.

Kosowska Ewa (b), *Antropologia literatury – moda czy metoda?*, „Kultura i Społeczeństwo” 2005, nr 4.

Kujawińska-Courtney Krystyna, *Wprowadzenie. Stephen Greenblatt i poetyka kulturowa/ nowy historycyzm* [w:] S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, Universitas, Kraków 2006.

Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

Kulturowa teoria literatury II Poetyki, problematyki, interpretacje, pod red. R. Nycza, T. Walas, Universitas, Kraków 2012.

Markowski Michał P., *Antropologia i literatura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6.

Mencwel Andrzej, *Wyobraźnia antropologiczna*, WUW, Warszawa 2006

Narracja i tożsamość, t. I, *Narracja w kulturze*, pod red. W. Boleckiego, Ryszarda Nycza, IBL, Warszawa 2004.

Nycz Ryszard, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, [w:] *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, pod red. P. Czaplińskiego, A. Legeżyńskiej, M. Telickiego, Wyd. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2010.

Nycz Ryszard, *KTL – wyjaśnienia i propozycje* [w:] *Kulturowa teoria literatury II Poetyki, problematyki, interpretacje*, pod red. R. Nycza, T. Walas, Universitas, Kraków 2012.

Nycz Ryszard, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego* [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006.

Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, WUW, Warszawa 2014.

Rembowska-Płuciennik Magdalena, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Universitas, Kraków 2004.

Rygielska Małgorzata, *Antropologia literatury, antropologia literacka. Między badaniem kultury a „antropologicznym snem”, „Kultura i Społeczeństwo”* 2005, t. XLIX, nr 4.

Sendyka Roma, *Poetyka kultury: propozycja Stephena Greenblatta* [w:] *Kulturowa teoria literatury II*, Universitas, Kraków 2012.

Storey John, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej: wprowadzenie* [w:] tegoż, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, Wyd. UJ, Kraków 2003.

Manifest (słowniki, encyklopedie, leksykony)

Balcerzan Edward [hasło], *Manifest literacki* [w:] J. Krzyżanowski, *Literatura polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, t. I, PWN, Warszawa 1984.

Bańkowski Andrzej [hasło], *Manifest* [w:] *Etymologiczny słownik języka polskiego*, t. II, PWN, Warszawa 2000.

Dereń Ewa, Polański Edward [hasło], *Manifest* [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, Krakowskie Wyd. Naukowe, Kraków 2008.

Długosz-Kurczabowa Krystyna [hasło], *Manifest* [w:] *Wielki słownik etymologiczno-historyczny języka polskiego*, PWN, Warszawa 2008.

Gazda Grzegorz [hasło], *Manifest literacki* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, oprac. A. Brodzka.

Gazda Grzegorz [hasło], *Manifest literacki* [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Universitas, Kraków 2006.

Gazda Grzegorz [hasło] *Manifest literacki* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej, M. Puchalskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1992.

Gloger Zygmunt [hasło], *Manifest* [w:] *Encyklopedia staropolska*, t. III, Druk P. Laskauera i W. Babickiego, Warszawa 1900 [online] http://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_staropolska/Manifest [dostęp: 07.02. 2015].

Jaworski Stanisław [hasło], *Manifest literacki* [w:] *Słownik terminów literackich podręczny*, Universitas, Kraków 2007.

Karpowicz Agnieszka, *Manifest* [w:] *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014.

Kopaliński Władysław [hasło], *Manifest* [w:] *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Rytm, Warszawa 2007.

Manifest literacki [hasło] [w:] *Podręczny słownik terminów literackich*, pod red. H. Sułka, Zielona Sowa, Kraków 2005.

Manifest literacki [hasło] [w:] *Podręczny słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, OPEN, Warszawa 2001.

Manifest [hasło] [w:] *Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego i Wł. Niedźwiedzkiego, t. II, Drukarnia „Gazety Handlowej”, Warszawa 1902. [używam skrótu SJP]

Manifest literacki [hasło] [w:] *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, pod red. G. Gazdy i S. Tyneckiej-Makowskiej, Universitas, Kraków 2006.

Manifest literacki [hasło] [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2008.

Manifest [hasło] [w:] *Wielka Encyklopedia*, t. 16, red. J. Wojnowski, PWN, Warszawa 2001.

Manifest [hasło] [w:] *Wielki słownik wyrazów obcych*, pod red. M. Bańki, PWN, Warszawa 2005. [WSWO].

Manifesto [w:] [online] <http://en.wikipedia.org/wiki/Manifesto>, [dostęp: 19.02. 2015]
[EW]

Piekara Magdalena [hasło], *Manifesty* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. M. Pytasza, Videograf II, Katowice 2001.

Sierotwiński Stanisław [hasło], *Manifest literacki* [w:] *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, Kraków 1960.

Opracowania dotyczące manifestu i manifestu literackiego

Ciesielski Tomasz, *Performatywność manifestu*, „Maska” 2012/15 [*Bunt – Manifest – Rewolucja*], [online] <http://www.uj.edu.pl/documents/40768330/49ddf81e-80fd-4f34-a9b8-cb41b36ccd61> [dostęp: 24. 10. 2014].

Czapliński Przemysław, *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 1.

Czapliński Przemysław, *Poetyka manifestu literackiego 1918-1939*, Wyd. IBL, Warszawa 1997.

Głowiński Michał, *Trzy młodopolskie manifesty literackie* [w:] *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Wyd. Literackie, Kraków 1997.

Gwóźdź Andrzej, „*Ta rzecz jest dobra!*”, czyli o pasji kinopisania. *Wstęp* [w:] *Europejskie manifesty kina. Oda Matuszewskiego do Dogmy. Antologia*, wybór, wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002.

Michnik Antoni, *Archeologia pojęcia manifestu/Krótką historią manifestów w Europie Środkowo-Wschodniej*, „Glissando” 2014, nr 25, [online] <http://www.glissando.pl/tekst/archeologia-pojecia-manifestu-krotka-historia-manifestow-w-europie-srodkowo-wschodniej/>. [dostęp: 19. 02. 2015].

Moréas Jean, *Symbolizm* [w:] *Moderniści o sztuce*, wybór, oprac. i wstęp E. Grabska,

PWN, Warszawa 1971.

Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia. Niemcy, Francja, wybór tekstów i oprac. A. Kowalczykowa, PWN, Warszawa 1995.

Namowicz Tadeusz, *Wstęp* [w:] *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. Namowicz T., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.

Panek Czesław, *Manifest literacki (próba opisu funkcjonowania gatunku w komunikacji kulturowej)*, „Litteraria” 1979, nr 11.

Podraza-Kwiatkowska Maria, *Wstęp* [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.

Stanisz Marek, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2007.

Stanisz Marek, *Program literacki/manifest* [w:] *Dyskursy krytycznoliterackie 1764-1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej”*, red. M. Strzyżewski, t. 2., Wyd. Uniwersytetu M. Kopernika, Toruń 2012.

Wyka Kazimierz, *Programy syntezy i polemiki literackie okresu* [w:] tegoż, *Młoda Polska. Szkice z problematyki epoki*, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987.

Manifesty (przykłady)

Dziewięćdziesiąt pięć tez Lutra

[online] http://www.luther.de/95thesen_pl.html [dostęp: 19. 02. 2015].

Deklaracja Niepodległości Stanów Zjednoczonych z 1776 roku
http://k_sidorczuk.republika.pl/deklar.htm

Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela z 26 sierpnia 1789 r.

[online] <http://libr.sejm.gov.pl/tek01/txt/konst/francja-18.html> [dostęp: 19. 02. 2015].
Marks Karol, Engels Fryderyk, *Manifest komunistyczny*, Jirafa Roja, Warszawa 2006.

Śluby lwowskie króla Jana Kazimierza, [online]
http://dziedzictwo.ekai.pl/@@sluby_lwowskie_tekst [dostęp: 23.02.2015].

Manifest Najasniejszego Krolewica Jego Mości Alexandra, Polskiego y W.X.L. Xcia, do Stanow Rzptey Korony Polskiej y W.X.L. de raptu Naias: Krolewicow Ich Mościow Jakuba y Konstantyna [online]
[w Ich Mościow Jakuba y Konstantyna.http://pl.wikisource.org/w/index.php?title=Plik:Manifest_Naiasniejszego_krolewica_Jego_Mosci_Alexandra_Polskiego](http://pl.wikisource.org/w/index.php?title=Plik:Manifest_Naiasniejszego_krolewica_Jego_Mosci_Alexandra_Polskiego) [dostęp: 23. 02. 2015].

Manifest rosyjski przeciwko aktowi insurekcji kościuszkowskiej [online]
[http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_rosyjski_przeciwko_aktowi_insurekcji_kosciusz_kowskiej_\(31_marca_1794\)](http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_rosyjski_przeciwko_aktowi_insurekcji_kosciusz_kowskiej_(31_marca_1794)) [dostęp: 23. 02. 2015].

Manifest obu izb sejmowych Królestwa Polskiego o powstaniu narodu polskiego
[online][http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_obu_izb_sejmowych_Królestwa_Polskiego_o_powstaniu_narodu_polskiego_%2820_grudnia_1830%29](http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_obu_izb_sejmowych_Krolestwa_Polskiego_o_powstaniu_narodu_polskiego_%2820_grudnia_1830%29) [dostęp 07.02.2015].

Manifest Towarzystwa Demokratycznego Polskiego
[online]http://pl.wikisource.org/wiki/Indeks:Manifest_Towarzystwa_Demokratycznego_Polskiego [dostęp: 23. 02. 2015].

Manifest Generalności Barskiej z dnia 26 listopada 1773 r [online]
http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_Generalności_Barskiej/Treść [dostęp: 23. 02. 2015].

Uniwersał Połaniecki [online] http://pl.wikisource.org/wiki/UniwersalC5%82_Urz%C4%85dzai%C4%85cy_W%C5%82o%C5%9Bcian_i_skuteczneC4%85_dla_nich_opiek%C4%99_Rz%C4%85dow%C4%85_zapewniai%C4%85cy [dostęp: 23. 02. 2015].

Manifest Rządu Narodowego Rzeczypospolitej z r. 1846 [online]
http://pl.wikisource.org/wiki/Nieprzedawnione_hasla/Manifest_Rządu_narodowego_o_Rzeczypospolitej_z_r._1846 [dostęp: 23. 02. 2015].

Manifest Tymczasowego Rządu Narodowego [online]
[http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_Tymczasowego_Rządu_Narodowego_\(1863\)](http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_Tymczasowego_Rządu_Narodowego_(1863))
[dostęp: 23. 02. 2015].

Odezwa wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza do Polaków z 14 sierpnia 1914 roku
http://pl.wikisource.org/wiki/Odezwa_wielkiego_księcia_Mikołaja_Mikołajewicza_do_Polaków [dostęp: 23. 02. 2015].

Manifest Tymczasowego Rządu Ludowego Republiki Polskiej z 7 listopada 1918
http://pl.wikisource.org/wiki/Manifest_Tymczasowego_Rządu_Ludowego_Republiki_Polskiej_z_7_listopada_1918 [dostęp: 23. 02. 2015].

Dekret Naczelnika Państwa określający zasady ustrojowe powstającego państwa polskiego,
[online] <http://ibidem.com.pl/zrodla/1918-1939/wojny/1918-11-14-dekret.html> [dostęp: 13. 02. 2015].

Manifest Lipcowy PKWN i Deklaracja PPR, Książka i Wiedza, Warszawa 1982.

O co walczy naród polski. Deklaracja Rady Jedności Narodowej,
<http://polona.pl/item/257631/3/> [dostęp: 19. 02. 2015].

List 34, [online] http://pl.wikipedia.org/wiki/List_34 [dostęp: 23. 02. 2015]

List 59 (Memoriał 59) z 1975/1976, [online]
http://pl.wikipedia.org/wiki/List_59#Tre.C5.9B.C4.87_Listu_59 [dostęp: 28. 03. 2015].

Nasiłowska Anna, *Manifest kreatywnych*, [online]
http://rcin.org.pl/ibl/Content/48364/WA248_65824_P-I-2524_nasilowska-manifest.pdf
[dostęp 23. 02. 2015].

Zbiory manifestów

Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki, wstęp Z. Jarosiński, wybór H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

Idee programowe romantyków polskich. Antologia, oprac. Kowalczykowska A., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1991.

Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu, wybór i wstęp J. Ratajczak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987.

Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1997. [PiDLOMP]

Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985. [PiDLOP]

Zawada Andrzej, *Manifesty programowe futurystów polskich*, wyd. II, Wrocław 1984.

Kultura literacka

Adamczewska Izabella, „Krajobraz po Masłowskiej” *Ewolucja powieści środowiskowej w najmłodszej polskiej literaturze*, Primum Verbum, Łódź 2011.

Adamczewska Izabella (a), *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyzm jako literacki chwyt (auto)promocyjny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

Adamczewska Izabella (b), *Celebryta upadły. O jednej z autopromocyjnych strategii pisarskich na przykładzie polskich sylw ponowoczesnych i dyskusji okołoliterackich*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012 (55/11), z. 2.

Antonik Dominik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014.

Bieńkowski Tadeusz, *Kształtowanie publiczności literackiej w szkołach w Polsce w XVI i XVII wieku* [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Zdziechowskiej, PWN, Warszawa-Łódź 1985.

Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

Bystron Jan Stanisław, *Publiczność literacka*, IFiS PAN, Warszawa 2006.

Dmitruk Krzysztof, *Kultura literacka* [hasło] [w:] *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze – renesans – barok)*, pod red. T. Michałowskiej, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Dmitruk Krzysztof, *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce* [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Zdziechowskiej, PWN, Warszawa-Łódź 1985.

Dziechcińska Halina, *Rola i miejsce gatunku literackiego w procesach odbioru* [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Zdziechowskiej, PWN, Warszawa-Łódź 1985.

Dunin Janusz, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974.

Escarpit Robert, *Literatura a społeczeństwo* [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. III, *Perspektyw socjologiczne, marksizm w badaniach literackich i jego promieniowanie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

Gemra Anna, *Powieść zeszytowa* [hasło] [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Goliński Zbigniew [hasło], *Biblioteki i czytelnictwo* [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006.

Hauser Arnold, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. II, przeł. J. Ruszczyćówna, PIW, Warszawa 1974.

Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974.

Jarosiński Zbigniew, *Nadwiślański socrealizm*, IBL PAN, Warszawa 1999.

Jarosiński Zbigniew, *Wstęp* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wybór H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

Kaleta Roman, *Kawiarnie* [hasło] [w:] *Słownik literatury polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2006.

Kamionkowa Janina, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*, PIW, Warszawa 1970.

Kawyn Stefan, *Cyganeria warszawska*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004.

Klejnocki Jarosław, Sosnowski Jerzy, *Literatura w supermarkecie* [w:] tegoż, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Sic!, Warszawa 1996.

Kowalczyk Alina, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu międzywojennym 1918-1939*, Lud. Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1981.

Kraskowska Ewa, *Czytelnik jako kobieta* [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, pod red. J. Zacharskiej i M. Kochanowskiego, Białystok 2002.

Książyk Łukasz, *Nowi barbarzyńcy. Twórcy tzw. pokolenia „bruLionu” i fin de siècle*, [w:] *Przerabianie XIX wieku*, pod red. E. Paczoskiej i B. Szleszyńskiego, PIW, Warszawa 2011.

Lalewicz Janusz, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.

Maciejewski Janusz, *Publiczność literacka a instytucje i mechanizmy życia kulturowego* [w:] *Publiczność literacka*, pod red. St. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982.

- Makowiecki Andrzej Z., *Warszawskie kawiarnie literackie*, Iskry, Warszawa 2013.
- Manguel Alberto, *Moja historia czytania*, Muza, Warszawa 2003.
- Markiewicz Henryk, *Pozytywizm*, wyd. 3, PWN, Warszawa 1999.
- Melkowski Stefan, *Pisarz w społeczeństwie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1979.
- Rudzińska Kamila, *Pisarz i twórczość w komunikacji literackiej XX w.* [w:] *Między awangardą a kulturą masową. Wokół społecznej roli pisarza*, PIW, Warszawa 1978.
- Sartre Jean Paul, *Czym jest literatura?* [w:] tegoż, *Czym jest literatura?*, przeł. J. Lalewicz, PIW, Warszawa 1968.
- Sławiński Janusz, *Publiczność literacka* [w:] *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, PWN, Warszawa 1985.
- Sobotka Kazimierz, *Problem odbiorcy w manifestach grup awangardowych* [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, pod red. U. Czartoryskiej i Ryszarda W. Kluszczyńskiego, PWN, Warszawa-Łódź 1985.
- Zaleski Marek, *O publiczności awangardowej w dwudziestoleciu międzywojennym* [w:] *Publiczność literacka*, pod red. St. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, Zakład Narodowy im Ossolińskich, Wrocław 1982.
- Żeleński-Boy Tadeusz, *Legenda Zielonego Balonika z perspektywy ćwierćwiecza* [w:] *Znaszli ten kraj?...*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2004.
- Żółkiewski Stefan, *Kultura literacka (1918-1932)*, Zakł. Narod. im. Ossolińskich, Wrocław 1973.
- Żółkiewski Stefan, *Spoleczne konteksty kultury literackiej na ziemiach polskich (1890-1939)*, IBL, (do druku przygotowali A. Brodzka, O. S. Czarnik, M. Hopfinger), Warszawa 1995.
- Waksmund Ryszard, *Volksbuch* [hasło] [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wyd. UWr, Wrocław 2006.

Waśkiewicz Andrzej, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, Wydawnictwo Łódzkie 1978.

Weiss Tomasz, *Cyganeria Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.

Media

Adamski Andrzej, *Prasa drukowana w obliczu wielkich przemian [w:] tegoż, Media w analogowym i cyfrowym świecie. Wpływ cyfrowej rewolucji na rekonfigurację komunikacji społecznej*, Elipsa, Warszawa 2012.

Bajka Zbigniew, *Historia mediów*, ABCmedia, Kraków 2008.

Briggs Asa, Burke Peter, *Společna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, tłum. J. Jedliński, PWN, Warszawa 2010.

Hopfinger Maryla, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Łuczak Aleksandra, *Retro reklama. Za kulisami warszawskiego biznesu reklamowego w XIX wieku*, Neriton, Warszawa 2012.

Kultura i literatura popularna

Eco Umberto, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010.

Golka Marian, *Socjologia kultury*, Scholar, Warszawa 2013.

Hejwosz Daria A., *Kultura popularna jako przedmiot kształcenia na współczesnych uniwersytetach [w:] Kultura popularna i (re)konstrukcje tożsamości*, pod red. A. Gromkowskiej-Melosik, MAF, Poznań-Leszno 2007.

Kowalska Anna, *Nowy odbiorca? Przemiany obrazu odbiorcy w wybranych koncepcjach współczesnej kultury*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014.

Kultura masowa, wybór, przekład i przedmowa Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Kuźma Erazm, *Literatura popularna a literatura wysokoartystyczna* [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wyd. UWr, Wrocław 2006.

Macdonald Dwight, *Teoria kultury masowej* [w:] *Kultura masowa, wybór*, przekład i przedmowa Cz. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

Relacje między kulturą wysoką i popularną w literaturze, języku i edukacji, pod red. B. Myrdzik, M. Karwatowskiej, Wyd. UMCS, Lublin 2005.

Stańczak-Wiślicz Katarzyna, *Kultura popularna w Polsce w latach 1944-1989. Problemy i perspektywy badawcze*, IBL, Warszawa 2012.

Zaleski Marek, *Poeci i czytelnicy o strategiach pisarskich i stylach recepcji* [w:] *Problemy awangardy*, pod red. T. Kłaka, Uniwersytet Śląski, Katowice 1983.

Żółkiewski Stefan, *Ukryte założenia i jawne interpretacje kultury masowej* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Żabski Tadeusz, *Literatura popularna* [hasło] [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wyd. UWr, Wrocław 2006.

Żabski Tadeusz, *Literatura popularna jako zjawisko naturalne i wiecznotrwale* [w:] *Kultura popularna – literatura – książka – rynek*. Forum czytelnicze II Kielce, Polskie Towarzystwo Czytelnicze, Warszawa 1995.

Jastrzębski Jerzy, *Powieść odcinkowa* [hasło] [w:] *Słownik literatury popularnej*, pod red. T. Żabskiego, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006.

Awangarda

Baranowicz Zofia, *Polska awangarda artystyczna 1918-1939*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.

Brzękowski Jan, *Szkice literackie i artystyczne 1925-1970*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Gazda Grzegorz, *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987.

Gazda Grzegorz, *Spoleczno-kulturowa geneza awangardy* [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, pod red. U. Czartoryskiej i R. W. Kluszczyńskiego, PWN, Warszawa-Łódź 1985.

Kluszczyński Ryszard W., *Awangarda. Rozważania teoretyczne*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

Kurek Jalu, *Mój Kraków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

Sobotka Kazimierz, *Problem odbiorcy w manifestach grup awangardowych* [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, pod red. U. Czartoryskiej i R. W. Kluszczyńskiego, PWN, Warszawa-Łódź 1985.

Ważyk Adam, *Dziwna historia awangardy*, Czytelnik, Warszawa 1976.

Zaleski Marek, *Poeci i czytelnicy* [w:] *Problemy awangardy*, pod red. T. Kłaka, Uniwersytet Śląski, Katowice 1983.

Grupy i czasopisma literackie

Gazda Grzegorz, *Spoleczne uwarunkowania grup literackich w Polsce międzywojennej* [w:] *Pokolenia i grupy literackie po 1918 roku. Antologia opracowań i szkiców*

krytycznoliterackich, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1979.

Głębińska Ewa, *Grupy literackie w Polsce 1945-1989*, wyd. II poszerzone, Wiedza Powszechna, Warszawa 2000.

Głowiński Michał, *Grupa literacka a model poezji* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Literatura międzywojenna*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, PUW, Warszawa 1965.

Głowiński Michał, *Pokolenie literackie* [hasło] [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2000.

Kłak Tadeusz (a), *Czasopisma awangardy część I: 1931-1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.

Kłak Tadeusz (b), *Czasopisma awangardy część II: 1931-1939*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.

Waśkiewicz Andrzej K., *Czasopisma studenckie w Polsce (1945-1970)*, SSP „Universitas”, Warszawa 1975.

Dyskusja wokół manifestów

Cyranowicz Maria, *Zamiast...* [w:] *Gada!zabić. pa]n[tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz i P. Kozioł, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2005.

Eminowicz Roman, „*Futuryści*” (?) *w Krakowie* [w:] *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór i wstęp J. Ratajczak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987.

Irzykowski Karol (a), *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* [w:] *Słoń wśród porcelany*, Rój, Warszawa 1934.

Irzykowski Karol *Programofobia*, „Skamander” 1920, z. 1 [w:] A. Lam, *Polska awangarda poetycka II. Programy lat 1917-1923. Manifesty i protesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

Irzykowski Karol (b), *Uroki naturalizmu* [w:] *Słoń wśród porcelany*, Rój, Warszawa 1934.

Iwaszkiewicz Jarosław, [*Anatol Stern: „Nagi człowiek w Śródmieściu”*; „*Futuryzje*”] (recenzja) [w:] A. Lam, *Polska awangarda poetycka II. Programy lat 1917-1923. Manifesty i protesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

Jasieński Bruno, *Futuryzm polski (bilans)* [w:] A. Lam, *Polska awangarda poetycka II. Programy lat 1917-1923. Manifesty i protesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

Meblowanie głów [w:] *Gada!zabić. pa]n[tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz i P. Kozioł, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2005.

Mueller Joanna, *Neolog [Zamiast nekrologu]* [w:] *Gada!zabić. pa]n[tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz i P. Kozioł, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2005.

Papierek lakmusowy, źródło: <http://polona.pl/item/319858/0/> [dostęp: 20. 07. 2015].

[„*Słowo wstępne*” *chciało być tylko słowem wstępem...*], „*Skamander*” 1920, z. 2.

Stokfiszewski Igor, *26 XI wtorek kraków [cała sytuacja warszawska...]* [w:] *Gada!zabić. pa]n[tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz i P. Kozioł, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2005.

Stur Jan, („*Skamander*”) [w:] *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*, wybór i wstęp J. Ratajczak, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *O skutkach działalności naszych futurystów* [w:] A. Lam, *Polska awangarda poetycka II. Programy lat 1917-1923. Manifesty i protesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

Odpowiedzi i zapowiedzi, „*Zwrotnica*” 1922, nr 2.

Zapiski, Odpowiedzi i Zapowiedzi, „*Zwrotnica*” 1923, nr 4.

Grupy i czasopisma literackie

Gazda Grzegorz, *Spoleczne uwarunkowania grup literackich w Polsce międzywojennej* [w:] *Pokolenia i grupy literackie po 1918 roku. Antologia opracowań i szkiców krytycznoliterackich*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1979.

Głębińska Ewa, *Grupy literackie w Polsce 1945-1989*, wyd. II poszerzone, Wiedza Powszechna, Warszawa 2000.

Głowiński Michał, *Grupa literacka a model poezji* [w:] *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Literatura międzywojenna*, t. 2, red. A. Brodzka, Z. Żabicki, PUW, Warszawa 1965.

Kłak Tadeusz (a), *Czasopisma awangardy część I: 1931-1939*, Zakład Narodowy im Ossolińskich, Wrocław 1979.

Kłak Tadeusz (b), *Czasopisma awangardy część II: 1931-1939*, Zakład Narodowy im Ossolińskich, Wrocław 1979.

Waśkiewicz Andrzej K., *Czasopisma studenckie w Polsce (1945-1970)*, SSP „Universitas”, Warszawa 1975.

Varga Krzysztof, 2000 – *pokolenie czy Pollena*, [online] <http://gazetapraca.pl/gazetapraca/1,73343,2758143.html?as=2> [dostęp: 18. 08.2015].

Wykaz cytowanych wypowiedzi programowych

Brzozowski Stanisław, *My młodzi*, „Głos” 1902, nr 5 [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Zakł. Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.

Czyżewski Tytus, *Od maszyny do zwierząt*, „Formiści” 1922 z. 4 [w:] A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. II, *Manifesty i protesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

Górski Artur, *Młoda Polska*, „Życie” krak. 1898 nr 15-25 [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Zakł. Narodowy im.

Ossolińskich, Wrocław 1977.

[*Idące Wilno...*], „Żagary” 1931 nr 1.

Kryzys poezji czy poetów, „Barykady” 1932, nr 1.

Od Redakcji, „Maski” 1918 z. 1.

Od Redakcji, „Marchoń” 1935 nr 1.

[*Pismo nasze nie reprezentuje jakiegoś wyraźnego kierunku...*], „Reflektor” 1924 nr 1.

Peiper Tadeusz, *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” 1922 nr 1 [w:] A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. II, *Manifesty i protesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.

Rzeczenia wstępne, Czartak 1922 nr 1.

Skwarczyński Adam, *Odbudowanie państwa polskiego*, „Pion” 1933, nr 1.

Słowo wstępne, „Skamander”, 1920 z. 1.

Założenie, „Prądy” 1931, nr 1.

[*Zadaniem „Dźwigni” jest...*], „Dźwignia” 1927, nr 1.

Zamiast manifestu, „Współczesność” 1956 nr 2.

Wydajemy „Nasz Wyraz”, „Nasz wyraz” 1935 nr 1.

Inne

Austin John L., *Jak działać słowami* [w:] *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, PWN, Warszawa 1993.

Austin John L., *Rozprawy filozoficzne (Wykład X. Wypowiedzi performatywne)* [w:] *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, PWN, Warszawa 1993.

Dekret [hasło], W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Rytm, Warszawa 2007.

Lichański Jakub Z., *Historia retoryki: próba syntezy* [w:] *Retoryka – Historia – Teoria – Praktyka*, DiG, Warszawa 2007.

List otwarty [hasło], [online] http://pl.wikipedia.org/wiki/List_otwarty.

Marzec Wiktor, Zysiak Agata, *Miasto, morderstwo, maszyna. Osobliwe przypadki we wczesnonowoczesnej Łodzi* [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Memorandum [hasło] [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Rytm, Warszawa 2007.

Memoriał [hasło] [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Rytm, Warszawa 2007.

Proklamacja [hasło] [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Rytm, Warszawa 2007.

Rusinek Michał, *Między retoryką a retorycznością*, Universitas, Kraków 2003.

Salmi Hannu, *Europa XIX wieku. Historia kulturowa*, przeł. A. Szurek, Wyd. UJ, Kraków 2008.

Sarnowska-Temierusz Elżbieta, Kostkiewiczowa Teresa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, Zakł. Narodowy im Ossolińskich, Wrocław 1990.

Sarnowska-Temierusz Elżbieta, *Zarys dziejów poetyki (Od starożytności do końca XVII wieku)*, PWN, Warszawa 1985.

Sarnowska-Temierusz Elżbieta, *Przed powstaniem krytyki literackiej w Polsce* [w:] E. Sarnowska-Temierusz, T. Kostkiewiczowa, *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1990.

Singer Ben, „Sensacyjność” a świat wielkomiejskiej nowoczesności [w:] *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Skwarczyńska Stefania, *Kierunki w badaniach literackich*, PWN, Warszawa 1984.

Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, PWN, Warszawa 2013.

Ukaz [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Rytm, Warszawa 2007.

Reklama

Budzyński Wojciech, *Reklama. Techniki skutecznej perswazji*, poltex, Warszawa 2007.

Gądek Marek, *Reklama. Zarys problematyki*, Wyd. KUL, Lublin 2013.

Kozłowska Anna, *Reklama. Techniki perswazji*, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2011.

Nowacki Robert, *Reklama*, Difin, Warszawa 2012.

SPIS ILUSTRACJI

Il 1 Zawada 1984: b.s.

Il 2 Zawada 1984: b.s.

Il 3 Zawada 1984: b.s.