http://dx.doi.org/10.18778/8088-214-0.12

Agnieszka Karpowicz

Uniwersytet Warszawski
Instytut Kultury Polskiej

Przepisywanie pisania „Nikiforma" jako proces społeczny

Przewrotne pytanie Marcela Duchampa: „Czy można tworzyć dzieła, które nie są dziełami «sztuki»?"[1] w 1982 roku przeformułował i powtórzył Edward Redliński, tworząc *Nikiformy*, książkę pytającą: „Czy można tworzyć literaturę, która nie jest «literaturą»". We wstępie pisarz wprost porównuje swoje dzieło do plastycznych *ready-mades*:

> Ja myślę, że Duchampa zirytowało w „poważnej" sztuce to, co pół wieku potem irytować zaczęło powszechnie: sztuczność tej sztuki. Że ona za artystyczna. Że wykorzeniła się, wysublimowała z substancji życia.
>
> Sztuka i życie jakby się oddzieliły. Tu my „normalni", nasze kłopoty, nasza krzątanina, nasze umieranie, a tam, nad nami, nad szklanym sufitem oni, artyści, i artystyczne ich spory w ich artystycznym języku[2].

W literaturze „teksty gotowe"[3] mają być odpowiednikiem przedmiotów gotowych. Według Redlińskiego zdarzenie i jego opis należą w nich do jednej rzeczywistości niezapośredniczonej przez świadomość twórcy-pisarza, a przez to możliwe jest zniesienie sztuczności języka literackiego, oderwanego od życia: „kto o zdrowych zmysłach myśli, mówi takim językiem na co dzień?"[4]. Popularność literackich nurtów autentyku, reportażu czy literatury faktu w tamtym okresie Redliński tłumaczy właśnie znużeniem „nieznośną literackością literatury"[5], a remedium na ten stan – obok nurtów reportażu, „autentyku"[6], autobiografii i literatury faktu – ma być powieść złożona z różnych przejawów

[1] C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 141.
[2] E. Redliński, *Kawa na ławę*, [w:] tegoż, *Nikiformy*, Warszawa 1982, s. 5.
[3] Tamże, s. 6.
[4] Tamże, s. 5.
[5] Tamże.
[6] J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.

współczesnej Redlińskiemu piśmienności: od ksiąg skarg i zażaleń przez dzienniki i dzienniki-donosy, podania, zgłoszenia patentowe, menu restauracji i wiele innych.

Oczywiście, mamy tu do czynienia z żartem, drwiną z literatury, pokazaniem, że faktycznie można „jako powieść opublikować teczkę jakichś dokumentów”[7], a jednocześnie pokpiwaniem z instytucji sztuki. Tyle dowiemy się, analizując samą decyzję o zamknięciu tego, co tradycyjnie nazywa się tekstami użytkowymi, między okładkami książki podpisanej przez pisarza-artystę. Tyle też zrozumiemy z *Suszarki do butelek* i *Koła rowerowego* Duchampa, jeśli zatrzymamy się na operacji wystawienia w przestrzeni muzealnej (należącej do instytucji sztuki) przedmiotu codziennego użytku. Znaczenia te są oczywiście wpisane w ideę *ready-made*, jednak sądzę, że dzieła takie nie dają się do nich sprowadzić. W obu przypadkach nośnikami sensu są: dookreślony kontekst, z jakiego wyrwano przedmioty i teksty, a nie tylko ogólnie rozumiana sfera użytkowości, z której przeniesiono je w pole sztuki (używając kategorii Pierre’a Bourdieu), lub jedynie kontekst docelowy, w jaki zostały one przeniesione: książka literacka, galeria sztuki. Na pełnię znaczeniową dzieła składają się również konstrukcja i materialność samych *ready-mades*, a także ich sposób funkcjonowania w rzeczywistości, z jakiej je wypreparowano. Dopiero wtedy okaże się, że zarówno ironia Duchampa, jak i zabawa Redlińskiego skierowane zostały na coś zupełnie innego niż sfera tylko artystyczna, jej instytucje i status w rzeczywistości.

Przepisywanie działania

Redliński zwraca się ku różnym rejestrom pisma, uprawia etnografię współczesnej mu piśmienności, a więc nie tyle przepisuje w swojej książce teksty, ile umieszcza w niej artefakty: ślady i świadectwa ludzkich działań, zachowań, postaw, interakcji i intencji. Pisanie w rzeczywistości społecznej jest tu więc traktowane bardziej jako sposób działania, zaś powtórzenie tych zapisków, ich przepisanie w książce stanowi interpretację tego sposobu działania. Przeniesienie wpisów w księgach, notatek, zapisków i zgłoszeń patentowych w tej sytuacji należałoby rozumieć nie tyle jako powtórzenie – lub naśladowanie, stylizację, jeśli uwzględnimy wątpliwości co do autentyczności „tekstów gotowych” – słów, zdań, ile jako przenoszenie do książki całościowo rozumianych gatunków mowy:

[7] M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 369.

Wypowiedzi te odzwierciedlają cele oraz specyficzne warunki ich osiągania w każdej z takich sfer [działania – A.K.] nie tylko poprzez swoją treść (tematyczną) i styl, tzn. wybór słownych, frazeologicznych i gramatycznych środków językowych, ale przede wszystkim poprzez właściwą im budowę kompozycyjną. Wszystkie trzy elementy: zawartość tematyczna, styl i budowa kompozycyjna – są nierozłączne w całości wypowiedzi. W równym też stopniu wyznacza je specyfika danej dziedziny porozumiewania się. Wprawdzie każda poszczególna wypowiedź jest indywidualna, jednakże we wszystkich obszarach zastosowania języka wypracowane zostały specjalne, względnie trwałe typy takich wypowiedzi. Nazywamy je gatunkami mowy" [8].

Kategoria ta pozwala – co dla interpretacji *Nikiform* wydaje się niezbywalne – położyć nacisk na związek wypowiedzi (w tym wypadku będzie mi chodzić głównie o gatunki piśmienne) z ludzkim działaniem właśnie:

Wypowiedzi te odzwierciedlają cele oraz specyficzne warunki ich osiągania w każdej z takich sfer [działania – A.K.] nie tylko poprzez swoją treść (tematyczną) i styl, tzn. wybór słownych, frazeologicznych i gramatycznych środków językowych, ale przede wszystkim poprzez właściwą im budowę kompozycyjną[9].

Gatunki mowy są wynikiem (i narzędziem) podmiotowych praktyk podejmowanych w określonej sferze kulturowej, a jednocześnie sposobem działania w tym obszarze – tak też rozumie się tę kategorię w badaniach etnograficznych i antropologicznych, które będą tu kluczowe, jeśli chcemy czytać *Nikiformy* jako operację przepisywania (do książki) kontekstu piśmiennej wypowiedzi, jej funkcji i podejmowanych za jej sprawą działań, a nie tylko przepisywania codziennych, użytkowych tekstów. Bliskie jest mi ujęcie Williama Hanksa, który dostrzega związek kategorii gatunków mowy z socjologicznym pojęciem habitusu Pierre'a Bourdieu, i w tych kategoriach będę traktowała również wypowiedź pisemną: „[…] konwencjonalne gatunki są częścią językowego habitusu, który krajowcy uruchamiają w mowie, ale gatunki w działaniach językowych są też wytwarzane i to w zróżnicowanych warunkach lokalnych"[10].

---

[8] M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 348, wyróżnienie oryginalne.

[9] Tamże.

[10] W.F. Hanks, *Gatunki mowy w teorii praktyki*, przeł. A. Kobelska, [w:] *Communicare. Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/literatura: performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014. Szerzej na temat operacjonalizacji i zastosowania kategorii gatunków mowy do kulturowego badania współczesnego środowiska komunikacyjnego zob. A. Karpowicz, *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.

Już sam fakt, że księgi skarg, wniosków i zażaleń, które przepisuje Redliński, dziś wydają nam się zjawiskiem kuriozalnym, a w rzeczywistości społecznej znajdziemy jedynie ich relikty, świadczy o znaczeniu skontekstualizowania gatunków piśmiennych, a przede wszystkim o tym, że same zapiski odsyłają do swojej gatunkowości, a przez to do pytań o to: gdzie, kto, w jakim kontekście i środowisku komunikacyjnym, dlaczego i po co oraz jakie działania piśmienne podejmował, posługując się tym gatunkiem; jakie warunki musiały zaistnieć, żeby tego rodzaju piśmienne działanie było możliwe, a gatunek w ogóle miał rację bytu.

Wpisy w księgach skarg i wniosków są więc efektem działań, praktyk osadzonych w konkretnym kontekście i określonej sferze działania, do której należy zarówno sam zapis, jak i wydarzenie, jakie doprowadziło do jego powstania. Można by w tej sytuacji mówić o wydarzeniu piśmiennym, które stanowi element sekwencji życia codziennego[11], chociaż w *Nikiformach* chodzi o małe, codzienne sprawy, a nie o wielkie wydarzenia, na przykład historyczne.

Jeśli szukać wspólnego mianownika dla tak różnorodnego materiału zebranego przez Redlińskiego – bo przecież mamy tu i wykazy napisów nagrobnych, i notki w księgach pamiątkowych, i wiele innych gatunków – należałoby stwierdzić, że łączy je wszystkie w zasadzie tylko jedno: wszystkie są ogniwem jakiegoś procesu, śladami działań podejmowanych przez ich autorów lub ogniwem tych działań, odnoszą nas do społecznych, potocznych praktyk pisania, stanowią ślady jakichś procesów, nie tylko sądowych w sensie dosłownym, choć i takie dokumenty znajdziemy w *Nikiformach*. Ich znaczenie tkwi raczej w kontekście sytuacyjnym niż w zapisanym tekście. Niektóre wypowiedzi zebrane przez Redlińskiego dowodzą więc, że: „[w]ypowiedziane słowa nie działają same z siebie – na mocy zawartego w nich znaczenia; działają one na skutek funkcjonowania w kontekście instytucjonalnym reguł pozajęzykowych”[12]. Najlepszym przykładem będą sytuacje udokumentowane w księgach skarg i zażaleń z ówczesnych restauracji:

[11] Zob. B. Fraenkel, *Pojęcie wydarzenia piśmiennego*, przeł. N. Dołowy, [w:] *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, red. Ph. Artières, P. Rodak, Warszawa 2010.

[12] M. Rakoczy, *Słowo piśmienne jako działanie? Bronisław Malinowski a teoria piśmienności*, [w:] tejże, *Słowo – działanie – kontekst. O etnograficznej koncepcji słowa Bronisława Malinowskiego*, Warszawa 2012, s. 188. Autorka zwraca uwagę na to, że Austinowską performatywność zwykliśmy traktować jako tkwiącą w samych słowach, które są wypowiadane, a także wskazuje na wiele tropów podpowiadających, że może ona kryć się w kontekście wypowiadanych słów.

SKARGA-WNIOSEK, „Pod Topolami", bar III

W dniu 27.III.78 poprosiłem o 100 gr. wódki, które chciałem aby mi były nalane do kieliszków. Natomiast kelnerka, która właśnie obsługiwała podała nam w kieliszkach tzw. kuflach po piwie. [...]

Kazimierz Puchalski, Białystok

(Wpis przekreślony. Niżej, ale już literami rozkołysanymi dopisek)
Przepraszam bardzo (i podpis – ten sam co wyżej)[13].

W istocie nie mamy tu do czynienia z tekstami, lecz z piśmiennymi zdarzeniami werbalnymi. W tym przypadku znaczeniem wpisów jest interakcja, w której były narzędziem działania, to znaczy wszystko, co rozegrało się w restauracji między pierwszym a drugim zapisem klienta. Podobnie będzie, kiedy Wiaczesław Kapieszula 22 września 1977 roku skarży się na obsługę w restauracji Hubertówka, a po trzech dniach pisze: „Zaskoczony taktem oraz bardzo miłą obsługą oraz wyjaśnieniem złożonym przez panią z którą doszło do niemiłego incydentu opisanego powyżej pragnę anulować skargę"[14]. Niektóre wpisy są skreślane w całości i podpisywane przez tę samą osobę, ale zwykle wystarczy dopisek: „Anulowano" i własnoręczny podpis klienta. Czasem z nieznanych przyczyn inni konsumenci wchodzą w dialog z daną skargą-wnioskiem, pisząc pochwały, a więc anulują poprzedni zapis nowym.

Z tekstów przepisywanych przez Redlińskiego nie dowiemy się, dlaczego niektórzy autorzy zmieniają zdanie, anulują swoje skargi, ponieważ nieuchronnie wymagają one, jako gatunki piśmienne, odwołania do kontekstu rozumianego jako „powiązanie tekstu z codziennymi czynnościami zapisywania i odczytywania. Krótko mówiąc, funkcja tekstu nie jest w tekście obecna. Jest ona rekonstruowana jedynie poprzez odniesienie go do kontekstu sytuacyjnego i kulturowego, w którym określona praktyka tekstowa «działa»"[15]. Dopóki nie poznamy funkcji zapisków w codziennym życiu osoby piszącej, nie rozpatrzymy dziennika czy innych form jako „piśmiennych praktyk życia codziennego"[16], funkcja tekstu pozostanie zagadką, jest odarta z wielu znaczeń. Problem ze sporą częścią *Nikiform* polega też na tym, że codzienne praktyki, zachowania,

[13] E. Redliński, *Nikiformy*, s. 71. We wszystkich cytatach z tego utworu zachowałam pisownię oryginalną, w tym wytłuszczenia i kursywy.

[14] Tamże, s. 72.

[15] M. Rakoczy, *Słowo piśmienne jako działanie?...*, s. 190.

[16] P. Rodak, *Dziennik osobisty: praktyka, materialność, tekst*, „Przegląd Kulturoznawczy" 2007, nr 1, s. 73.

a nawet całe gatunki i przynależne im sfery piśmiennego działania nie istnieją współcześnie lub uległy znacznej modyfikacji. Po przeniesieniu i wpisaniu w kontekst literacki tekstów, które są przypisane określonej dziedzinie działania w rzeczywistości kulturowej, dochodzi do ich dodatkowej dekontekstualizacji, a więc książka je w pełni autonomizuje, wyrywa z kontekstu, tak jak zamknięta przestrzeń muzeum odrywa wyeksponowany w niej przedmiot od użytkowości i właściwych mu sfer działania. „Teksty gotowe" Redlińskiego, jakimi są wpisy z ksiąg skarg i wniosków, byłyby więc dodatkowo przedmiotem z innej epoki, którego funkcje i sposoby działania w rzeczywistości kulturowej są czytelne, pod warunkiem że coś o nich wiemy, na przykład z przekazów historycznych.

Kiedy klienci narzekają na jedną z kelnerek, szef informuje w księdze: „W odpowiedzi na zgłoszoną skargę-wniosek wyjaśniam, że za niewłaściwy stosunek do konsument kier. z-du wystosowało pismo do Dyrekcji – celem ukarania kelnerki karą regulaminową"[17]. Czasem dochodzi – prawdopodobnie, jeśli wierzyć zapisom – do bardziej natychmiastowych działań niż uruchamianie łańcucha aktów piśmiennych: „W odpowiedzi na zgłoszoną skargę-wniosek wyjaśniam, że ob. Kamarowicz zwrócono uwagę i potrącono premii 50%"[18]. Z jednej strony, te działania piśmienne mogą, oczywiście, odsyłać do niepokojących mechanizmów kontroli, przymusu, szantażu, pozwalają domyślać się wszystkich tych niewidzialnych w tekście nacisków wywieranych na klientów, by odwołali swoją negatywną opinię, a z drugiej strony do sposobu działania władzy – przenikającej do najbardziej prozaicznych i zwyczajnych sfer życia, nawet tych gastronomicznych – opartego na logice donosu, kiedy to w obliczu braku mechanizmów rynkowych i komercyjnych w okresie PRL skargi i donosy warunkować by miały kary i nagrody dla personelu. Jeśli jednak uwzględnimy fakt, że Redliński każe nam czytać te wypisy na wzór rozdziału powieści, fikcji literackiej, w postaci zdekontekstualizowanej, najbardziej niepokoi coś innego. Otóż nigdy nie mamy pewności, czy problem naprawdę został rozwiązany, czy winnych spotkała kara, a osoby niewłaściwie obsłużone autentycznie dostały jakąś rekompensatę. Przecież wpisać do księgi można naprawdę wszystko, podobnie jak wypisać, podrobić podpis, wymazać kompromitującą uwagę ręką kelnerki lub kierownika lokalu, poddać rozmaitym manipulacjom wszelkie skargi i zażalenia po czasie interakcji.

Specyfika komunikacyjna tych zapisków polega na tym, że wpisywanie postulatów, krytyk lub pochwał do zeszytu dostępnego w restauracji

[17] E. Redliński, *Nikiformy*, s. 82.
[18] Tamże.

okazuje się mniej więcej tak samo celowe jak gromadzenie ich w książce Redlińskiego, a gest pisarza jedynie tę ich bezsensowność i samocelowość wydobywa. Arbitralne stwierdzenia i operacje w świecie pisma, wewnątrz zeszytu leżącego w restauracji, to światy-same-w-sobie, ale i same-dla-siebie. Najlepszym przykładem będzie tu reakcja kierownika na skargę Zajkowskiego Antoniego, któremu nie podano pieprzu do flaczków: „W odpowiedzi na zgłoszoną skargę-wniosek z dnia 19. I. 1978 r. *wyjaśniam, że flaczki dostarczone są w postaci mrożonek i doprawione dodatkowo przyprawami smakowymi zatem nie zachodzi potrzeba dodatkowego podawania pieprzu*"[19]. Podobny mechanizm wydobywa sprawa nieświeżych kremów: „W odpowiedzi na zgłoszoną skargę-wniosek wyjaśniam, *że uwaga Ob. jest niesłuszna ponieważ w dniu tym była na kontroli pracow. Dz. Produkcji Anna Pączkowska i widziała ten krem oraz wszystkie pozostałe i stwierdziła, że kremy były świeże*"[20]. Zapiski w księgach skarg nie są śladem po sytuacji i interakcji, chociaż ich struktura wizualna jest najczęściej dialogowa, w tym sensie, że nie komunikują się ze sobą dwie piszące osoby (lub osoba i instytucja), lecz poprzez wpisy, notki i odpowiedzi instytucja chce zakomunikować coś komuś nieobecnemu podczas interakcji, kto będzie czytał księgę. Pochwały, ale przede wszystkim odpowiedzi czy wymuszone albo dobrowolne odwoływanie wcześniejszych opinii (przez klienta lub kierownika) służą usankcjonowaniu istniejącego stanu rzeczy, a nie zaskarżeniu go, księgi nie są więc przeznaczone dla klientów (paradoksalnie, jeśli uwzględnimy ich rzekomą funkcję i nazwę), lecz dla jakiejś centrali, która przeczyta opinie, służą one jako gatunek nie skarżeniu, zgłaszaniu zastrzeżeń czy uwag, lecz stwierdzeniu, że sytuacja, nawet jeśli chwilowo wymknęła się spod kontroli, szybko została uspokojona, a konflikt zażegnany lub interwencja klienta była po prostu z gruntu bezzasadna.

Redliński w *Nikiformach* właśnie teksty użytkowe tamtej epoki, te intencjonalnie sprawcze, skuteczne, pozwalające działać w rzeczywistości i na nią oddziaływać, interpretuje w powieści za sprawą samej operacji przeniesienia i zmiany kontekstu wypowiedzi jako autoteliczne, samocelowe, pozbawione przypisywanej im sprawczości. Księgi wykładane w restauracjach w okresie PRL są oderwane od rzeczywistości, fikcyjne i zmanipulowane lub zmyślone, a przecież te cechy zwykliśmy przypisywać bardziej literaturze niż codziennym zapiskom. Rzeczy dzieją się zgodnie z ich wewnętrzną, zamkniętą logiką, służąc zupełnie innemu obiegowi komunikacyjnemu niż ten, którego śladem miałyby być zapiski.

[19] Tamże, s. 75.
[20] Tamże.

Pozbawienie przez Redlińskiego tych tekstów użytkowości i wyeksponowanie ich w sferze właściwej literaturze, autotelicznej i niezwiązanej ze skutecznym działaniem w rzeczywistości, wydobywa na plan pierwszy ich absurdalność, bezcelowość, bezużyteczność. Wydaje się, że przeniesienie ich do utworu literackiego, do zamkniętej, autonomizującej książki jest metaforą funkcjonowania pism urzędowych i notatek w zbiurokratyzowanym świecie społecznym. Koresponduje z tym wiele innych gatunków zebranych przez Redlińskiego: podań, zgłoszeń patentowych, korespondencyjnych batalii o wymianę wybrakowanego egzemplarza kanapy. Na poziomie treści większość z nich jest wyrazem niemocy i świadectwem tego, że kolejne podania nie odnoszą oczekiwanego skutku, co prowadzi najczęściej do wystosowania następnych pism. Tworzy się więc abstrakcyjna, biurokratyczna, nadbudowana sfera oderwana od rzeczywistości i coraz bardziej samocelowa.

We wstępie do *Nikiform* Redliński wprost przypisuje „tekstom gotowym", które zbiera (lub preparuje, co nie ma większego znaczenia dla mojej interpretacji) przejściowość, tymczasowość, przynależność do jakiejś nieokreślonej kategorii, kiedy twierdzi, że uratował je „od śmierci, od zapomnienia"[21], że dokumenty tego typu żółkną, niszczeją w szufladach, czekają na swoją kolej, czyli na przykład na rozpatrzenie danej sprawy, a potem muszą sczeznąć na wysypisku, „w regulaminowym przemiale"[22]. W pisma urzędowe czy księgi skarg i zażaleń wpisana jest nietrwałość, doraźność, tymczasowość, ponieważ w świecie biurokratycznej – a więc wysoce upiśmiennionej – nadbudowy nad światem rzeczywistym podania i zażalenia mające pomóc w załatwieniu jakiejś sprawy przybierają postać śmieci jeszcze wcześniej: jak pisze Redliński we wstępie, są od razu skazane na zaleganie w szufladach, a potem kończą na wysypisku.

Przepisywanie przepisywania

Oprócz odniesień do praktyki artystycznej Marcela Duchampa, Redliński trafnie odwołuje się do estetyki pop-artu, nazywając zgromadzony przez siebie materiał „pop-literaturą[23]" lub „pop-utworami"[24]. Pisarz dokonuje operacji bliskiej temu nurtowi nie tylko dlatego, że po prostu wyrywa element gotowy z najbardziej banalnej oraz powszedniej codzienności

[21] E. Redliński, *Kawa na ławę*, s. 6.
[22] Tamże.
[23] Tamże.
[24] Tamże, s. 7.

i przedstawia go jako dzieło sztuki. Powtórzenie tego elementu, tak charakterystyczne dla praktyk pop-artu, wiąże się często z jego powieleniem, na przykład seryjnym malowaniem wizerunku znanego z fotografii Marylin Monroe lub malarskim, zwielokrotnionym powielaniem wyglądu przedmiotu takiego jak puszka zupy, by odwołać się do najbardziej znanych realizacji tego nurtu.

Zmieniając medium, a więc przenosząc rękopiśmienne skargi i zażalenia do przestrzeni druku, Redliński w analogiczny sposób zmienia kształt elementu codzienności, a zbierane notatki powiela seryjnie, maszynowo za sprawą wydrukowania książki. Aby wszystkie gatunki-„nikiformy" faktycznie nosiły znamiona autentyczności, nie wystarczy przeniesienie samego tekstu z jednej sfery działania w inną: „[...] **zebrane tu teksty** – surowe kawałki rzeczywistości, surowe kawałki świadomości Polaków lat siedemdziesiątych – **przekazuję z maksymalną wiernością (tylko charaktery pisma odręcznego, niestety musiały przepaść w druku)**"[25]. W książce widać próby oddania formy graficznej gatunków, co dowodzi, że przepisywanie piśmiennej, językowej rzeczywistości oznacza przenoszenie formy wizualnej tekstu, a nawet charakteru nośnika, odręczność pisma oddaje kursywa, zachowano układ i strukturę rządzącą wpisami w księgach, czasem zachowuje się też wizualność nośnika tekstu, jak na przykład zeszytu w kratkę, w którym pisała księgowa, autorka „nikiformy"-dziennika intymnego. Jak zauważa Stefan Morawski w kontekście pop-artu: „Powtórka iluzorycznej odbitki, z artefaktów zastanych na tym obszarze społecznym, jeśli jest w ogóle *mimesis*, to jedynie okaleczonym i zdegenerowanym"[26]. Powtórzenie gotowego elementu rzeczywistości w bezkontekstowej przestrzeni sztuki daje efekt wtórnej mimetyczności[27]. Wyobcowanie rzeczy z jej macierzystego środowiska prowadzi do powołania do życia nowej realności na zasadzie wtórnej *mimesis*: zdegradowanej, zdegenerowanej, okaleczonej, a jednocześnie są to przecież pojęcia, które dookreślają sens literackiej zabawy Redlińskiego jako diagnozy społecznej.

Pisarz, podkreślając swoje starania o zachowanie autentyczności zapisków i żałując, że nie udało mu się w pełni przenieść do drukowanej książki wizualnych tropów realności, zwraca uwagę na inne, tekstowe ślady kontekstu, które starał się pozostawić w stanie nienaruszonym: „Nie poprawiłem, nie «ulepszyłem» błędów ni ortograficznych, ni gramatycznych, ni stylistycznych. [...] Nieodzowne, a znane mi «spoza kadru» informacje

[25] Tamże, s. 6.

[26] S. Morawski, *Pop-art po trzydziestu latach*, „Acta Universitatis Lodziensis" 1990, nr 1, s. 206.

[27] Tamże, s. 205.

umieściłem w przypisach. Natomiast w tekstach oryginalnych nie dopisałem ani zdania, ani słowa"[28]. Notatki faktycznie roją się od błędów, co oczywiście każe się zastanowić nad poziomem i jakością alfabetyzacji osób piszących, ale przede wszystkim wskazuje na wtórną mimetyczność właśnie w rozumieniu Morawskiego. Przepisana notka staje się własnym odbiciem w krzywym zwierciadle: samocelowe istnienie wpisu dla niego samego, po to, aby być przeczytanym w książce stworzonej przez profesjonalnego pisarza-artystę, wydobywa błąd na plan pierwszy, eksponuje go, a przez to czyni powtórkę karykaturą. Bardziej zastanawiający jest jednak charakter tych błędów.

Poza kwestiami ortograficznymi (te uchybienia są najczęstsze w więziennych grypsach), najciekawsza wydaje się ta kategoria błędów, która wyraźnie odsyła do nieumiejętności wyrażenia się w piśmie, a także wypowiadania się adekwatnie do zaistniałej sytuacji. W sytuacji wpisywania do księgi rzekomo szczerej i spontanicznej opinii konsumenci podpisują się w sposób urzędowo-biurokratyczny, podając tytuł i nazwisko przed imieniem, często stawiając też zawodową pieczątkę, dokonują autoprezentacji, która ze względu na pozycję społeczną piszącego ma podnosić wartość i wiarygodność samej pochwały (lub nagany). Nieudolny styl wysoki, oficjalna, literacka polszczyzna ewidentnie sprawia problemy, ale przede wszystkim nie odpowiada przyziemnej sytuacji zjedzenia obiadu: „*Po chwili byliśmy osadzeni przy stoliku i nakarmieni*"[29] lub „*Zmęczeni całodziennymi trudami szarej egzystencji spotkaliśmy się z bardzo miłym i sympatycznym przyjęciem ze strony personelu BARU*"[30]. Oczywiście, warto tu podkreślić również inny status tego rodzaju lokali w PRL i współcześnie oraz kulturowego sposobu ich traktowania, jednak z perspektywy współczesnej – którą warto tu uruchomić – ta nieprzystawalność staje się bardziej wymowna.

„Nikiforma" przepisana przez Redlińskiego jest więc gatunkiem nieudolnym, naśladowaniem nie swojego języka lub efektem mozolnego uczenia się go, pretendowania do czegoś, czego reguły nie są jeszcze oswojone, językowym staraniem się, próbą uruchomienia w mowie czegoś, co jeszcze habitusem „krajowca" (powracając do formuły Hanksa) nie jest, lecz sądzi się, że być powinno, ponieważ zapewni skuteczne poruszanie się w świecie społecznym (w tym przypadku niekoniecznie osobie wpisującej się, ale zawsze innej osobie, bohaterowi wpisu). Nieporadne próby mówienia nie swoim językiem, wchodzenia w typ językowości, o jakim sądzi się, że zapewnia skuteczność podejmowanych

[28] E. Redliński, *Kawa na ławę*, s. 7.
[29] Tamże, s. 69.
[30] Tamże.

działań komunikacyjnych, lecz w którym odzwierciedla się jednocześnie marginalizacja i podporządkowane usytuowanie osoby mówiącej[31], byłyby więc właściwym tematem żartu, jakim są *Nikiformy*. Jeśli zaś przyjąć definicję gatunku autorstwa Ewy Klekot, „pokraczna retoryka"[32], karykaturalność mieściłaby się nie tylko w samym akcie przepisania, jakiego dokonuje Redliński, lecz także (a może przede wszystkim) w swego rodzaju „przepisywaniu" uprawianym w świecie społecznym przez autorów opublikowanych notatek.

Są one przecież nie tylko śladem po działaniach, lecz także świadectwem „procesu gestycznej improwizacji"[33], społecznego performensu prestiżu, odgrywania ról, do których się pretenduje, samo uwewnętrznianie norm piśmiennych i okoliczności, w jakich należy je zastosować w odpowiedni sposób: formalny, poważny, używając formuł piśmiennych, właściwych komunikacji oficjalnej. Rozumieć tę piśmienną improwizację należy antropologicznie, za Timem Ingoldem i Elizabeth Hallam:

> [...] imitowanie czy naśladowanie to nie prosty, mechaniczny proces kopiowania, powielania szablonu, za jaki się je często uważa; wymaga ono ciągłego i złożonego łączenia obserwacji modelu z działaniem w świecie. Na tym właśnie polega improwizacja. Podobieństwo formalne kopii do wzorca jest wynikiem tego procesu, nie zaś czymś uprzednio danym. Jest ono punktem docelowym, ocenianym z perspektywy czasu. W istocie im ściślej przestrzega się norm, tym większymi umiejętnościami improwizacji musi wykazać się wykonawca, by „wyszło dobrze"[34].

Taki właśnie proces twórczy warunkujący istnienie życia społecznego – Ingoldowska improwizacja – nakierowany jest na to, żeby osiągnąć idealny, fachowy efekt, wprawnie naśladować ściśle określony wzorzec. Mamy tu do czynienia z szeregiem – mówiąc za Ingoldem odwołującym się w tym momencie do koncepcji poruszania się w przestrzeni miasta Michela de Certeau – taktycznych, piśmiennych manewrowań, improwizacji polegającej na naśladowaniu pewnych sposobów pisania, które uznaje się za skuteczne i przystawalne do danej sytuacji. W *Nikiformach*, a zwłaszcza w zawartych w nich wpisach do ksiąg skarg, wniosków i zażaleń, widać jednak wyraźnie, że albo te sfery działania piśmiennego, albo jego sposoby nie są ustabilizowane i sprawiają kłopot wielu piszącym.

---

[31] E. Klekot, *Etnograf wobec nikiformy. Szkic*, [w:] *Humanistyka i dominacja. Oddolne doświadczenia społeczne w perspektywie zewnętrznych rozpoznań*, red. T. Rakowski, A. Malewska-Szałygin, Warszawa 2010.

[32] Tamże, s. 139–140.

[33] T. Ingold, E. Hallam, *Twórczość i improwizacja kulturowa*, przeł. M. Rakoczy, [w:] *Almanach antropologiczny IV...*, s. 22–23.

[34] Tamże, s. 17.

Gatunki mowy eksponowane w *Nikiformach* jako „gotowe", „znalezione", „autentyki" ukazują nieautentyczność rzeczywistych reguł wypowiadania, co opiera się na przekonaniu, że można ukazać wynaturzenia rzeczywistości, eksponując jej odbicie w języku potocznym, czyli obraz już wykrzywiony, zniekształcony, często z nią niezgodny lub z niej wyabstrahowany, podobnie jak w przypadku pop-artowskiej wtórnej *mimesis*, gdy dochodzi do „odtworzenia aury i dyktatu rzeczywistości urzeczowionej, w którą wtopiona jest świadomość przede wszystkim powszednia"[35]. Zamiast więc dostawać w utworze literackim Redlińskiego reguły oddolnego, autentycznego społecznego komunikowania i współbycia, mamy do czynienia z użyciem stereotypów, czyli już ukształtowanych, skonwencjonalizowanych, sztucznych i nieautentycznych reguł[36]. Co jednak znamienne, *Nikiformy* zdają sprawę nie tylko z ich sztuczności, lecz także niegotowości, bo z tego może wynikać również nieudolność piszących. To może zaś świadczyć zarówno o absurdalności samych tych reguł, jak i o tym, że nie zostały one uwewnętrznione, że habitus „krajowców" jest dopiero procesem w toku. Okazuje się, jak widzieliśmy na przykładzie wpisów w księgach skarg i zażaleń, że same autentyki są dość nieautentyczne, a ich język nie przystaje do właściwej im sfery działania, a więc do rzeczywistości, co widać szczególnie wyraźnie czytając tę powieść-etnografię piśmienności po latach, z dystansu czasowego, gdy restauracji nie kojarzy się już z reglamentowaną i reglamentującą instytucją państwową lub jej ekspozyturą, a przecież wynaturzony i absurdalny jest właśnie tamten jej status, a nie stan współczesny.

Widać nagminną nieumiejętność wyrażania się w piśmie poza kliszą, utartym sformułowaniem, ale też bezradność wobec tego medium o przyczynach socjalizacyjnych (grypsy, listy więźniów), jak i zjawiska awansu społecznego (księga skarg i zażaleń, księga wystawowa), interesujących Redlińskiego zwłaszcza w innych utworach literackich.

Z perspektywy czasu wydaje się, że najbardziej widoczny jest tu problem z definiowaniem sfery prywatnej i publicznej, o czym świadczą zarówno wpisy, jak i dziennik księgowej, a także pisma urzędowe i sądowe:

> Tę rewizję-zażalenie piszę z wielką przykrością, ponieważ do Pana Sędziego Markowskiego czułam i czuję wielką sympatię, ze względu na zsądzone w dniu 16.VIII.1973 r. ALIMENTY. [...] Nie rozumiem, dlaczego Sąd Rejonowy nie może tego odczuć, którego ubóstwiałam ze względu na zasądzone alimenty[37].

[35] S. Morawski, *Pop-art po trzydziestu latach*, s. 209.

[36] W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1991, zwłaszcza s. 206–212.

[37] E. Redliński, *Nikiformy*, s. 211.

Ostatecznie byłby to więc obraz płynności i braku stabilnych kategorii i reguł społecznych, ciągłego oscylowania, przemieszania się sfery prywatnej z publiczną, familiarnej z oficjalną, wysokiej z niską, jakby wciąż dokonywało się przemieszczanie lub wypracowywanie wyznaczających je kategorii. *Nikiformy* to hybryda, powieść-notes czy brulion, a taka forma ma swoje tradycje artystyczne i bezsprzecznie odwołuje do konkretnych znaczeń, wyrażając między innymi bezstylowość życia, chwiejność czy niegotowość jego norm i zasad, wzorów zachowania, płynność czy nieustabilizowanie relacji społecznych, braku zakorzenienia społecznego, przejściowości, wszystkich tych cech, które może dużo lepiej wyrażają specyfikę kultury ostatnich dekad PRL niż prosty konflikt między „władzą a ludem" czy „władzą i opozycją". Najbardziej przerażające, a jednocześnie śmieszne w książce Redlińskiego jest przecież to, że ludzie, improwizując piśmiennie, starają się przyswoić językowy habitus i zgodnie z nim działać „na poważnie", uzyskując żałosny efekt.

Według Ewy Klekot: „Nikiforma jest nierozerwalnie związana z mechanizmem stratyfikacji społecznej, podobnie jak kicz. [...] W obu wypadkach to forma stawia opór i powoduje takie, a nie inne rozróżnienie na to, co «moje», i to, co «obce»"[38]; „Nikiforma, podobnie jak kicz, jest odbiciem stosunków władzy"[39]; „[...] jest informacją o społeczeństwie, które ją wytworzyło"[40]; wytworem przemocy symbolicznej, jaką wywiera kultura oficjalna (i taki język) na jednostkach, odsłania mechanizmy społeczne. Widać więc, że już ona jest przepisywaniem: naśladowaniem, wypróbowywaniem, zapożyczaniem, przechwytywaniem i stopniowym uwewnętrznianiem językowych sposobów działania w rzeczywistości. Sensem przepisywania „nikiform" przez Redlińskiego jest między innymi wskazanie na społeczne „przepisywanie", naśladowanie, ale takie, które ma służyć wpisaniu się w oficjalną normę, sprostać jej. W tym sensie „nikiforma" jest gatunkiem uniwersalnym, odkrytym przez Redlińskiego w przestrzeniach społecznej piśmienności i niezarezerwowanym dla ostatnich dekad PRL; gatunkiem niezależnym od rodzaju „systemu", jednak zmieniają się obszary działania i mechanizmy, które przepisanie „języka przepisywanego" w życiu codziennym pozwalałoby obnażyć, a także rodzaje marginalizacji i aspiracji wobec innych już języków dominujących, których improwizowane, piśmienne naśladowanie również obnaża kondycję osób piszących.

[38] E. Klekot, *Etnograf wobec nikiformy*..., s. 143–144.
[39] Tamże, s. 144.
[40] Tamże.

POPIERAJ
POLSKIE
KUPIECTWO
TARGOWISKO
pod Uniwersamem - Grochów
STOWARZYSZENIE KUPCÓW GROCHOWA
04-080Warszawa, ul. Męcińska 30, tel. 810 98 01, fax 813 73 79
TU
KUPISZ
WSZYSTKO
I TANIO

LTT
PAW. 196
RAJSTOPY
BIELIZNA
PAW-53
APTEKA

Rondo Wiatraczna w Warszawie, bazarek. Fot. Agnieszka Karpowicz, 2015

W ten sposób pozorna afirmacja i nobilitacja codzienności, z jaką mamy do czynienia w przypadku *Nikiform*, a także deklaratywna krytyka literatury oraz chęć pozostawania dzięki „tekstom gotowym" bliżej życia i ludzkich spraw, okazują się maskaradą, przywdziewaniem maski błazna w ściśle Bachtinowskim rozumieniu tej figury, aby przeprowadzać wielopoziomową krytykę społeczną, również taką, która na plan pierwszy wydobywa poronne i niesprawne, a czasem wręcz fikcyjne mechanizmy działania. Powieść jako gatunek jest więc Redlińskiemu potrzebna, aby w sferze literatury przedrzeźniać i krytykować sferę społeczną. Autor, który niczym Bachtinowski prostaczek, błazen, głupiec, udaje, że tylko się bawi, igra z czytelnikiem, twierdząc, że nie ma do powiedzenia niczego istotnego, i w ten sposób zyskuje prawo, aby „używać języków nieuznanych i złośliwie przeinaczać języki uznane"[41].

Podobnie też *ready-mades* Duchampa, *Koło rowerowe* i *Suszarka do butelek*, są prześmiewcze tyle wobec sztuki, ile w stosunku do kultury nowoczesnej[42], czyli środowiska, w którym je wytworzono. Jeśli zauważymy – jak proponuje Andrzej Kisielewski – że dzieła odwołują się do wieży Eiffla i diabelskiego młyna postawionego obok niej w 1900 roku podczas jednej z wystaw powszechnych, a więc do „ikon nowoczesności"[43], okaże się, że prześmiewczo i przedrzeźniająco podają one w wątpliwość samą użyteczność realnych budowli, a wyeksponowane w pozaużytkowej przestrzeni dodatkowo stają się „synonimami absurdalności"[44] tych nowoczesnych, realnych konstrukcji. *Ready-mades* ukazują na pewno śmieszność sztuki i samych siebie, ale przede wszystkim rzeczywistości, w której takie przedmioty gotowe wytworzono.

Rewriting writing. "Nikiforma" as a social process

Summary

This article is an attempt at analyzing and interpreting Edward Redlinski's *Nikiformy* by means of the categories of speech genres and (literate) linguistic activity in the social sphere. It interprets the role of the writer's uses of "ready texts" as artistic equivalents of ready-mades, elements of interaction and traces of a literate social processes.

[41] M. Bachtin, *Słowo w powieści*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, s. 256.

[42] Szczegółowo na temat kulturowej interpretacji awangardowych dzieł sztuki, które są powtórzeniem, przechwyceniem czy przejęciem lub przepisaniem właśnie elementów rzeczywistości, a także na temat interpretacji dzieł Duchampa zob. A. Kisielewski, *Awangardowe gry z kulturą w kulturoznawczej perspektywie*, [w:] *Artystów gry z kulturą*, red. A. Kisielewski, Białystok 2009.

[43] Tamże, s. 17.

[44] Tamże.