

Odkrywanie sławy polskich pisarzy: żywiot anachronizmu

Dominik Antonik

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 2, S. 296–318

DOI: 10.18318/td.2024.2.18 | ORCID: 0000-0002-3121-0786

Studia nad sławą literacką, zainteresowanie społecznym istnieniem pisarzy i ich twórczości czy podejmowane analizy związków rynku i literatury nie funkcjonują już jako dyscyplina zewnętrzna czy pomocnicza, lecz organizują pełnoprawny obszar szeroko zakrojonych badań, który zaczyna się sytuować w samym centrum literaturoznawstwa¹. Można pomyśleć, że ta coraz bardziej wpływowa perspektywa myślenia o pisarzu, twórczości i rynku stanowi odpowiedź na współczesne zjawisko autorów-celebrytów i coraz szybszą komercjalizację sztuki, ale hipoteza ta jest tylko częściowo prawdziwa. Coraz silniejsze osobowości publiczne autorów-celebrytów rzeczywiście domagały się analizy i w pewnym sensie to oni zmobilizowali literaturoznawstwo do ponownego przemyślenia pogranicza kultury i rynku, ale gdy sława pisarzy w końcu doczekała się namysłu pozbawionego

Dominik Antonik – dr, literaturoznawca związany z Wydziałem Polonistyki UJ. Zajmuje się teorią, socjologią i ekonomią literatury i kultury, bada najnowszą polską literaturę w jej powiązaniach z rynkiem, mediami, kulturą sławy i szeroko pojętą sferą społeczną. Opublikował monografię *Autor jako marka* (2014), wkrótce ukaże się jego kolejna książka poświęcona sławie pisarzy i ekonomii prestiżu.

1 J.F. English, J. Frow, *Literary Authorship and Celebrity Culture*, w: *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*, red. J.F. English, Blackwell, Oxford 2006, s. 39-41.

uprzedzeń, okazało się, że i ona, i problemy, jakie implikuje, wcale nie są współczesne. Zjawisko sławy nieuchronnie wiąże się z odkrywaniem wypartej przeszłości i źródeł prominencji, które komplikują przyjętą mapę produkcji kulturalnej i narrację o utowarowieniu. Kariery dzisiejszych gwiazd literatury nie są godnym pożałowania efektem kryzysu wartości, lecz przykładem długo prześlępianego zjawiska, którego historia obejmuje sławę takich postaci, jak Mark Twain, James Joyce czy T.S. Eliot.

Zaawansowane studia nad sławą pisarzy, którzy cieszą się uznaniem uprawomocnionych instytucji konsekracji, a jednocześnie funkcjonują jako celebryci kultury masowej, pokazują, że zjawisko to stanowi konieczne pendant nowoczesnej koncepcji autora, rewers modernistycznej ideologii estetycznej i paradoksalne uzupełnienie wycofanej podmiotowości elitarnego artysty. Historia sławy literackiej to historia przenikania się tego, co niskie i wysokie, dialektycznej relacji między światami, które długo były postrzegane jako odrębne². W artykule tym bardziej jednak od historii sławy literackiej interesuje mnie równie skomplikowana historia odkrywania tego zjawiska przez badaczy i badaczki. Odkrywania kłopotliwego, bo nie dość, że dzieje sławy literackiej są zawikłane i obalają wygodne mity na temat sztuki, to poznawanie ich zmusza do poświęcenia uwagi własnym skłonnościom, pozycjom i założeniom – tak samo aksjologicznym, jak teoretycznym – wynikającym z treningu akademickiego i dyspozycji habitualnych. Opowiem o wkraczaniu sławy pisarzy w obręb literaturoznawstwa polskiego, co jeszcze bardziej komplikuje tę kwestię.

Kontekst refleksji anglosaskiej

Krytyczna refleksja nad sławą literacką w krajach Zachodu długo pozostawała w tyle za samym zjawiskiem. Czasowe rozsuniecie między problemem i pierwszymi próbami jego objaśnienia jest zrozumiałe, ale w wypadku kultury *celebrity* nie chodzi wyłącznie o zwykły porządek recepcji i interpretacji. Związki sławy z kulturą wysoką były zdominowane przez modernistyczną ideologię estetyczną i programowo prześlępiane aż do zmięczenia nowoczesności, który umożliwił pisarzom bardziej spektakularne kariery i znacznie poszerzył sieć relacji zawiązywanych między kulturą, mediami i rynkiem.

2 Zob. L. Glass, *Authors Inc.: Literary Celebrity in the Modern United States, 1880-1980*, New York University Press, New York 2004; J. Goldman, *Modernism is the Literature of Celebrity*, University of Texas Press, Austin 2011; A. Jaffe, *Modernism and the Culture of Celebrity*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

Lata sześćdziesiąte przynoszą zwrot w historii sławy literackiej – to ten okres zamyka studia nad celebrytami modernizmu³, stanowiąc zarazem początek opowieści o sławie autorów w jej współczesnej formie⁴. Istota modernistycznej sławy polegała na oscylacji między kulturą elitarną i masową, oporem i dominacją, przestrzenią prywatną i publiczną, sztuką i komercją, koncepcją niepowtarzalnej jednostki wspieraną nowoczesną ideologią estetyczną i celebryctwem wywodzącym się z kultury konsumenckiej. Kiedy różnice te się zacierają – a właśnie taki proces wyznacza epokę postmodernizmu – zaniknąć powinny też wewnętrzna sprzeczność i dialektyczne napięcia definiujące nowoczesną sławę literacką. Zjawisko zachowuje jednak ciągłość, bo modernistyczny porządek – mimo braku oparcia w obiektywnym podziale produkcji kulturowej na dwa sektory – przetrwał w osłabionej, zsekularyzowanej i zrytualizowanej formie *illusio*, która nadal decyduje o zachowaniach pisarzy i ich odbiorze społecznym. Ta wiara w sztukę i jej reguły nie jest już jednak nieuświadomioną podstawą działań i postrzegania świata przez artystów i ich publiczność, lecz przedmiotem odniesienia – *illusio* jest coraz bardziej cynicznie i instrumentalnie odgrywana, negocjowana i wystawiana na próbę. Mimo wszystko to właśnie dzięki modernistycznej *illusio* współcześni autorzy-celebryci z jednej strony mogą realizować spektakularne kariery, zbliżając się do gwiazd sportu czy kina, z drugiej – wciąż mogą nazywać się pisarzami i skutecznie odwoływać do nieekonomicznego porządku wartości, który odróżnia ich od celebrytów mediów masowych.

Zwrot w historii sławy literackiej zbliżył pisarzy do gwiazd innych sektorów przemysłu rozrywkowego, jednocześnie uniemożliwiając im równoważenie rozgłosu funkcjonowaniem w obrębie elitarnych koterii intelektualnych, na których do tej pory krytyka skupiała uwagę, lekceważąc popularny wymiar obecności autorów. Daniel Boorstin pisał już w 1962 roku, że „amerykańska scena wydawnicza została zdominowana przez kilka gwiazd – Ernesta Hemingwaya, Normana Mailera, J.D. Salingera – którzy prosperują jako autorzy częściowo dlatego, że mogą być promowani jako «osobowości»”⁵. Od tego momentu pisarzy-celebrytów nie dało się dłużej ignorować,

3 Zob. L. Glass, *Authors Inc.*, s. 196-200.

4 Zob. J.F. English, J. Frow, *Literary Authorship...*; J. Moran, *Star Authors: Literary Celebrity in America*, Pluto Press, London 2000; L. York, *Literary Celebrity in Canada*, University of Toronto Press, Toronto–London 2007.

5 D.J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, Vintage Books, New York 1992, s. 162.

a refleksja nad tym zjawiskiem zaczęła się dynamicznie rozwijać i stopniowo zajmować centralną pozycję w dyskusji o kondycji współczesnej kultury literackiej. To właśnie pogłębione zainteresowanie sławą literacką tego okresu pozwoliło zrozumieć, że nie jest ona symptomem aktualnego kryzysu kultury, lecz zjawiskiem, którego historia sięga samych początków formowania się nowoczesnej koncepcji artysty i sztuki.

Procesy związane z kryzysem nowoczesności zwróciły uwagę krytyki na sławę twórców literatury, która od razu spotkała się z konserwatywną narracją oporu i dezawuowania, ale ten protekcyjny stosunek badaczy zaczął się zmieniać, a ostatnie dekady to okres rosnącego zaawansowania refleksji teoretycznej i historycznej nad pisarzem-celebrantą. Studia nad sławą literacką nie mają już wiele wspólnego z frontalnymi atakami na wszelkie przejawy popularności, stanowią raczej dynamiczną i wyrafinowaną metodologicznie perspektywę badawczą, która pozwala uchwycić zmienne relacje rynku i kultury w ich skomplikowaniu i niejednoznaczności. Co prawda krytyka związków autorów z formującym się systemem sławy pojawiała się znacznie wcześniej, jeszcze w XIX wieku, jednak to początek lat sześćdziesiątych stanowi przełomowy moment zarówno w historii literackiej *celebrity*, jak i refleksji na jej temat.

Mamy zatem do czynienia z podwójnym przesunięciem. Po pierwsze, sława literacka jako zjawisko ewidentne i wymagające uwagi rozpatrywana jest dopiero od lat sześćdziesiątych i to jako problem stosunkowo nowy, bezprecedensowy i groźny. Ciągłość historii literackiej *celebrity* i jej romantyczno-modernistyczne korzenie zostały dostrzeżone później. Po drugie, refleksja nad gwiazdami literatury opóźniona jest też względem szerszych studiów nad sławą, które narodziły się pod koniec lat trzydziestych wraz z teorią krytyczną. Minęły przeszło dwie dekady, nim stało się jasne, że przyciągające zbiorową uwagę osobowości publiczne wywodzą się tak samo z przemysłu filmowego, jak literackiego.

Zapóźnienie i jego konsekwencje

Historia polskiej recepcji zjawiska okazuje się znacznie bardziej skomplikowana i jest to skomplikowanie kumulatywne, dokładające do już istniejących przesunięć kolejne, wynikające z opóźnionego względem Zachodu rozwoju polskiego przemysłu literackiego w warunkach demokratycznego kapitalizmu. Sława literacka w omawianym tu modelu mogła zaistnieć w Polsce dopiero po roku 1989, ale nie od razu ją dostrzeżono, a kiedy już stała się

obiektem zainteresowania krytyki, to wyjaśniano ją za pomocą przestarzałych teorii, oceniano wedle nieadekwatnych kryteriów i opisywano anachronicznym językiem. Zachodnią refleksję nad sławą literacką cechowało podwójne spóźnienie, a do tego była obciążona zapóźnioną ideologią estetyczną. Namysł nad gwiazdami polskiej literatury przejmując te problemy, poniewczasie orientuje się w sytuacji na własnym podwórku, a do tego jest znacznie opóźniony w stosunku do zachodniej teorii sławy i badań literackiej prominencji. Krótko mówiąc, polska krytyka pisarzy-celebrytów jest żywiołem anachronizmu, a w zasadzie mnogich, nawarstwiających się anachronizmów historycznych, metodologicznych i teoretycznych, które zaciemniły i tak skomplikowane zjawisko. Chciałbym jednak zaznaczyć, że nie zarzucam polskiej krytyce błędów czy niekompetencji, a jej problemy z właściwym zrozumieniem sławy pisarzy postrzegam jako część skomplikowanej historii polskiej literatury współczesnej i jej badań; to problemy uzasadnione, niezawinione i same w sobie interesujące. Z tego powodu refleksję nad zjawiskiem polskich pisarzy-celebrytów będę traktował przede wszystkim jako symptom, a nie diagnozę. Nie jest ona szczególnie pomocna w zrozumieniu publicznych karier autorów, wiele mówi natomiast o uwarunkowaniach historycznych badań literackich i dynamice rozwoju omawianego zjawiska.

Zapóźnienie polskiej recepcji dobrze oddaje porównanie z myślą anglosaską. Edward Bok w tekście *The Modern Literary King* stwierdza, że minęły czasy niezależności pisarza od potrzeb publiczności i wymagań wydawcy, a odnoszący sukces autorzy są niewolnikami króla nowoczesnej literatury – wszechmocnego pieniądza. Gelett Burgess w artykule *An Interview with Nobody* w parodystyczny sposób pisze o konsekwencjach traktowania literatury jak zwykłego towaru. Tytułowy Nikt jest pisarzem-celebrytą, który dzięki środkom przeznaczonym na reklamę sprzedaje ogromny nakład książki jeszcze przez jej publikacją. Tego rodzaju rozgłos nie ma nic wspólnego z wartością literacką, talentem autora i procesem pracy twórczej, której efektem jest oryginalne dzieło. Pan Nikt jest pseudoosobowością i tak jak inne gwiazdy tylko podszywa się pod artystę, by móc sprzedać swój fałszywy produkt kultury. Henry Holt w artykule *Commercialization* podnosi kwestię rozwoju przemysłu wydawniczego, który zaczął działać zgodnie z logiką ekonomii, co wraz z rosnącymi wydatkami na reklamę mocno skomplikowało interesy pisarzy. Marketing wykorzystuje odniesienia do osobowości twórcy, dzieła wykraczają poza książkę i coraz częściej podlegają medializacji, przez co autorzy na różnych polach muszą zarządzać prawem własności do swojego wizerunku i swojej twórczości. Właśnie z tego powodu między autorem

a wydawcą i mediami pojawił się pośrednik – agent literacki, odpowiedzialny za reprezentowanie klienta i dbanie o jego interesy⁶.

Przywołane artykuły stanowią komentarze bardzo zbliżone do polskiej krytyki po roku 2000, która w tej samej kolejności zwracała uwagę na wzrastające znaczenie rynku, mediów, sławy pisarzy i – stosunkowo niedawno – rolę agentów literackich⁷. Problem w tym, że wspomniane artykuły pochodzą kolejno z 1885, 1901 i 1905 roku, czyli o przeszło sto lat poprzedzają rodzimą dyskusję o komercjalizacji literatury. Jak już wspomniałem, problemy krytyki są całkowicie zrozumiałe i uwarunkowane historycznie, wynikają z dość nagłej zmiany kontekstu społecznego, ekonomicznego i technologicznego. Ponadto przeobrażenia pola produkcji, konsumpcji i dystrybucji literatury po roku 1989 były gwałtowne i chaotyczne, bo w ciągu trzech dekad nadrobiło ono stuletnie zaległości i przekształciło się w dosyć zaawansowany przemysł. Krytyka nie była przygotowana na zmiany, z jakimi przyszło jej się mierzyć, a ich dynamika potęgowała dezorientację. Krzysztof Uniłowski zauważa:

do roku 1989 polskie życie literackie rozwijało się w sytuacji sztucznie podtrzymywanej hegemonii druku. [...] Na progu lat dziewięćdziesiątych, ku zdumieniu „kulturowych konserwatystów”, literacki rezerwat rozsypał się niczym domek z kart. Podtrzymywanie miłych złudzeń, iż wysoka ranga jest przypisana do sztuki słowa po wsze czasy, sprawiło, że okazaliśmy się zupełnie nieprzygotowani do rozważania kwestii miejsca i zadań literatury z chwilą zepchnięcia książki i w ogóle – słowa drukowanego – na ostatnią pozycję w hierarchii mediów⁸.

Mimo wszystkich problemów stwarzanych przez PRL-owskie realia efekt uboczny technologicznego, medialnego i komunikacyjnego zacołania Polski Ludowej stanowiła wysoka pozycja społeczna literatury, krytyków i twórców. Kultura literacka była chowana pod kloszem jako sfera wydzielona i chroniona, co przez pewien czas zapewniało jej prestiż i szczególny wdzięk cenionego obiektu muzealnego. Wraz z przełomem roku 1989 pluszowe sznury i gabloty przestały chronić literaturę przed prawami komunikacji masowej, a jej kustosze nie mogli się w tej sytuacji odnaleźć i działali dosyć nieporadnie.

6 Artykuły przywołuję za L. Glass, *Authors Inc.*, s. 12-21, 45.

7 Zob. E. Sasin, *Agent literacki jako nowy aktor w polskim polu literackim po 1989 roku*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2015, nr 2.

8 K. Uniłowski, *Chcieliśmy rynku...*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1/2, s. 262-263.

Patrząc z perspektywy kapitalizmu, polskie życie literackie było skansenem, któremu po roku 1989 rzucono wyzwanie modernizacji i kazano rywalizować z atrakcyjnymi dzielnicami rozwijającego się miasta. Polska literatura podlegała w ostatnim trzydziestolecu – zwłaszcza w jego pierwszej dekadzie – gwałtownym przeobrażeniom, które w krajach zachodnich przebiegały w ramach długiego i płynnego procesu, dającego o sobie znać i komentowanego już w XIX wieku. Sądzę, że gwałtowność komercjalizacji rynku literackiego w Polsce wpłynęła na wrogi stosunek krytyki do mediów i skłonność akademii do okopywania się na pozycjach autonomii, co znacznie utrudniło dostrzeżenie i zrozumienie skomplikowanych relacji literatury, mediów i rynku. Nie mieliśmy możliwości śledzenia przemian literatury w takich warunkach jak badacze z państw o ciągłej historii wolnego rynku, ponieważ mechanizmy kapitalizmu wkroczyły do polskiej kultury w postaci już rozwiniętej. Gwałtowność zmian potęgowała wrażenie, że to wynik działania jakiejś obcej siły, że przychodzą one z zewnątrz, oddziałują jednostronnie, mechanicznie i brutalnie, wynikają z ataku komercji na literaturę i nie mają nic wspólnego z właściwymi jej tendencjami, co tylko wzmacniało mit autonomii i skłaniało agentów kultury do okopywania się na ostatnim szanścu sztuki wysokiej, oddalając ich od zrozumienia podstawowych problemów nowego modelu pola literackiego. Szczególna dynamika przemian warunków produkcji, obiegu i konsumpcji literatury stanowi źródło większości anachronizmów, które dodatkowo były potęgowane przez silną tradycję badań strukturalnych i dotkliwy brak zaawansowanej refleksji socjologiczno-literackiej.

Dekada półtorawieczna – kondesacja historii

Zacznijmy jednak od początku. Destrukcyjny wpływ rynku na literaturę nie został dostrzeżony od razu, co więcej, w latach dziewięćdziesiątych wielu krytyków miało nadzieję na owocną współpracę kultury wysokiej i mediów, co częściowo wynikało z projektowania własnych oczekiwań na anomie produkcji artystycznej. Wydawało się, że literatura jako sfera względnie autonomiczna i ciesząca się prestiżem społecznym dzięki wolnej prasie i telewizji zyska nowe kanały oddziaływania, a w szeroko pojętych mediach znajdzie sprzymierzeńca, który będzie informował masową publiczność o dokonaniach twórców. Przemysław Czapliński pisał:

Najważniejsza jednak w tamtym czasie była zasada transmisji: większość dużych mediów publikowała często teksty – choćby i krótkie

– prezentujące nowe numery czasopism kulturalnych. Można się było z takiej informacji dowiedzieć, że jakieś pismo istnieje, i poznać zawartość nowego numeru. Istotniejsze jednak wydaje się, że taka re-prezentacja świadczyła o pewnym poczuciu obowiązku względem pism niskonakładowych, a także odsyłała czytelnika dużej gazety poza jej łamy. [...] Początek lat 90. to czas powstawania nie tylko rozlicznych niskonakładowych magazynów literackich [...] lecz także niezwykle moment w dziejach tworzenia się komunikacji społecznej, kiedy to literatura i miejsce jej poświęcane były uznawane za konieczny składnik mass mediów. [...] Krótko mówiąc, w pierwszej połowie lat 90. w komunikacji publicznej istniało wcale pokaźne miejsce dla różnych sposobów mówienia o literaturze⁹.

To optymistyczna wizja zwiększania zasięgu elitarnych kanałów komunikacyjnych i transmisji specyficznych wartości kultury wysokiej przez media masowe, której warunkiem jest symboliczna dominacja autonomicznego sektora produkcji literackiej. W modelu tym literatura jest ekonomicznie podporządkowana polu władzy, ale cieszy się prestiżem i szacunkiem, który pozwala jej narzucać społeczeństwu własne hierarchie, definicje twórcy i koncepcje wartości, a jednocześnie jest źródłem kapitału symbolicznego, przechwytywanego przez media poświęcające uwagę sztuce elitarnej. Dokładnie taki model komunikacji społecznej i takie typy transakcji między agentami kultury wysokiej i popularnej stwarzały według Lorena Glassa idealne warunki dla rozkwitu sławy modernistów. Z jednej strony intelektualne kręgi pisarzy i krytyków, niezależni wydawcy i małe magazyny, stanowiące właściwe miejsce dyskusji o literaturze i konsekracji twórców, z drugiej strony media masowe, zainteresowane światem elity kulturalnej i przedłużające wpływy i renomę jego agentów na obieg popularny. To właśnie w takich warunkach uznani pisarze i wybitni krytycy stawali się specyficznymi gwiazdami, bohaterami kultury masowej, a zarazem arbitrami smaku, przemawiającymi z innego świata. Tak kształtowało się dialektyczne napięcie między modernistyczną świadomością i podmiotowością publiczną, stojące u podstaw historycznego już modelu sławy literackiej¹⁰.

9 P. Czaplński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 30, 111.

10 Zob. L. Glass, *Authors Inc.*, s. 21, 145, 172-175, 198, 200.

Rekonstruowane przez Czaplińskiego warunki produkcji, dystrybucji i konsumpcji literatury pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych stanowiłyby zatem bardzo krótki okres w historii sławy literackiej w Polsce, gdy szansę na rozwój zyskuje ówczesnie zamierzchny już model obecności publicznej pisarza, niemający wcześniej odpowiednich warunków do zaistnienia. Nowoczesny typ sławy, który w kulturze anglosaskiej dominował przez dekady i charakteryzował kariery Eliota, Joyce'a czy Hemingwaya, w Polsce mógł się pojawić trzydzieści lat po zaniku zjawiska w kulturze zachodniej, ale sprzyjające mu warunki obowiązywały zbyt krótko, by potencjalne gwiazdy zdążyły dojść do głosu. Być może specyficzną realizacją tego fenomenu byli żyjący klasycy, pisarze uważani za wielkich, ważnych i doniosłych – Miłosz, Herbert, Kołakowski czy Tischner – którzy zdaniem Czaplińskiego zajęli w komunikacji społecznej „miejsce pomiędzy senatorem i kapłanem”¹¹. Okres ten trwał jednak krótko, a zmierzch autorytetu i mocy konsekuracyjnej Miłosza i podobnych mu wielkich figur literatury bywa traktowany jako symboliczna cezura wyznaczająca początek nowych reguł gry, uznania i sławy pisarzy¹².

Złudne nadzieje na rozwój literatury w kapitalistycznym społeczeństwie według zasad, które sama stanowi, szybko zostały rozwiane, a z perspektywy czasu ten początkowy optymizm wydaje się naiwny. Sytuacja diametralnie się zmieniła. Czapliński zauważył:

Ewolucja spotkania przebiegała od uścisku krytyki z mass mediami na początku lat 90. po krytykę w uścisku mediów u schyłku wieku. [...] Miesięczniki, a właściwie pisma literackie w ogóle, istnieją w komunikacyjnej próżni – nie dlatego, że zajmują się sprawami nieistotnymi z punktu widzenia ogółu, bo tak nie jest, lecz dlatego, że nie zostają włączone w obieg masowy. Środki przekazu nie „podają dalej” pism literackich. Mass media, inaczej niż na początku lat 90., nie poczuwają się do obowiązku prezentowania magazynów literackich. [...] Rok 1996 to początek końca złudzeń o życzliwości mediów dla swobodnej i wielostylowej dyskusji literackiej. Nie znaczy to, że mass media odsłoniły swoją prawdziwą twarz – dotąd skrywany grymas lekceważenia dla kultury wysokiej.

¹¹ P. Czapliński, *Cóż po poecie w czas medialny*, w: tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Znak, Kraków 2002, s. 33.

¹² P. Dunin-Wąsowicz, *Co tu się stało z literaturą?*, „Lampa” 2004, nr 9, s. 19; P. Czapliński, *Powrót centrali*, s. 107.

Medialna dbałość o literaturę była wynikiem nacisku odbiorców, a [...] owej presji zaczęło brakować¹³.

Chwilę po tym jak w Polsce ukształtowały się warunki sprzyjające rozwojowi sławy nowoczesnej, nastąpił ich rozkład, dający początek współczesnemu modelowi pisarza-celebryty. Jeśli za wzór przyjmujemy sławę pisarzy anglosaskich, to jej blisko 150-letnią historię polskie pole literatury nadrobiło w ciągu dekady. W tym krótkim okresie warunki dla modernistycznego typu gwiazdorstwa zdążyły się uformować, by następnie – w wyniku kryzysu nowoczesności – przekształcić się z układu wertykalnego w horyzontalny, zamykając pewną epokę i umożliwiając ekspansję sławnych pisarzy, których kariera nie zależy już od dialektycznej oscylacji między kulturą i rynkiem, lecz od zniesienia tej podstawowej różnicy. Zmiana opisywana przez Czaplińskiego przypomina zwrot z lat sześćdziesiątych, którym Glass kończy swoje studia nad celebrytami literackiego modernizmu. Granica między polem ograniczonej produkcji kulturowej i twórczością masową zanika wraz z towarzyszącą jej strukturą wartości oraz napięciem między reputacją literacką a rozgłosem. Świat prestiżowych niskonakładowych czasopism i elitarnych środowisk literackich stracił symboliczną władzę, nie daje pisarzom schronienia przed ogólnymi regułami kultury sławy, nie tworzy alternatywnych hierarchii i nie przyciąga uwagi mediów. Małe czasopisma wciąż istnieją, ale nie mają istotnego wpływu na życie literackie i nie zwracają się do wybranej i cieszącej się powszechnym szacunkiem klasy intelektualnej¹⁴. Krytycy, podobnie jak autorzy, nie przemawiają już z innego świata, a ich referencje akademickie i kulturalne zamiast dawać rzeczywistą przewagę, bywają najwyżej instrumentalnie wykorzystywane w medialnej grze pozorów i reklamy. Czapliński konstatował:

Krytyka funkcjonuje [...] równocześnie jako żyrant pożyczki, pożyczkodawca i dłużnik: od krytyki można bowiem „pożyczać” konkretną opinię i podżywać jej autorytetem pogląd własny; jednocześnie tryb zaciągania długu wskazuje, że dłużnikiem staje się ten, kto dostał zaszczytu „bycia cytowanym” w obiegu masowym¹⁵.

13 P. Czapliński, *Powrót centrali*, odpowiednio s. 115, 43, 111-112.

14 Zob. L. Glass, *Authors Inc.*, s. 198-200.

15 P. Czapliński, *Powrót centrali*, s. 114.

Spóźniony w Polsce model sławy modernistycznej błyskawicznie został zastąpiony postmodernistycznym typem gwiazdorstwa. Czapliński zaproponował typologię pisarzy źle obecnych, czyli takich, których pozycja w komunikacji społecznej jest efektem zewnętrznych względem literatury wpływów, ocen i kryteriów. Z czasem stało się jasne, że z czterech opisanych przez krytyka typów obecności autorów w mediach szczególnie znaczenie ma jeden, najbliższy współczesnemu rozumieniu sławy literackiej. Pisarz omawiany przez Czaplińskiego „pojawia się oświetlony przez reflektory i flesze, znajduje się w centrum zainteresowania, [...] skupia na sobie spojrzenie większości społeczeństwa”¹⁶. Krytyk dodaje – intuicyjnie, ale trafnie lokując zjawisko w szerszym porządku historycznym – że „chodzi o pisarza ponowoczesnego”¹⁷. Rzeczywiście dominujący dziś model autora-celebryty jest konsekwencją zmierzchu modernizmu i zniesienia rozmaitych opozycji stojących u jego podstaw. Nie dziwi więc, gdy Dariusz Nowacki, komentując celebryctwo Pilcha, zauważa przy okazji, że „dawniej rozmowa między pisarzem i krytykiem toczyła się w wydzielonych, specjalistycznych kanałach [...], obecnie, jak się okazuje, krytyk znajduje argumenty wspierające jego sądy”¹⁸ w popularnych pismach i prasie kobiecej. Niskonakładowe magazyny literackie, inteligentkie koterie i salony zdominowała agora medialna¹⁹. Także Jerzy Jarzębski zwrócił uwagę, że podstawą nowego typu wielkości jednostki jest sieciowy, horyzontalny model kultury charakterystyczny dla postmodernizmu, ale wtedy nie mógł jeszcze wiedzieć, jak bardzo i w jak dosłownym sensie teza ta będzie dotyczyć literatury i pisarzy²⁰.

Sława pisarzy jako drugorzędny efekt dominacji mediów

Spóźnionym odkryciem polskich badaczy okazała się też zależność literatury od zewnętrznych, pozaestetycznych kryteriów, wyznaczanych przez rynek i media. Czapliński za przełomowy uznał rok 1996, opisując rozwój polskiego pola literatury z pewnego dystansu, ale dostrzeżone przez krytyka symptomy,

16 P. Czapliński, *Cóż po poecie w czas medialny*, s. 35.

17 Tamże.

18 Zob. D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001-2010)*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2011, s. 145.

19 Zob. tamże, s. 146.

20 Zob. J. Jarzębski, *Wartościowanie w sieci kultury*, „Znak” 1998, nr 7.

sygnały ostrzegawcze, momenty zwrotne i punkty kulminacyjne dla obserwatorów zanurzonych w chaosie transformacji nie były dobrze widoczne. „Terror mediów”²¹ i rynku stał się dla krytyki oczywisty nieco później, w symbolicznym momencie przełomu XX i XXI wieku. Teksty przywoływane w tym kontekście najczęściej to *Normalka* Kingi Dunin oraz *Literatura w uścisku mediów*, zapis debaty czołowych krytyków na temat trudnych związków sztuki i komercji²². Wnioski z tej dyskusji są dobrze znane: literatura utraciła autonomię, a jej inherentna dynamika rozwoju i wewnętrzne kryteria oceny ustąpiły pod naporem czynników pozaestetycznych. Nie ma nadziei na owocną współpracę literatury i środków masowego przekazu, a na pewno nie na warunkach, jakie dyktuje ta pierwsza. Twórczość literacka obecna w komunikacji publicznej niemal w całości okazała się produktem rynku, a dominujący dyskurs medialny jest jedynym nośnym społecznie językiem mówienia o kulturze, który jednocześnie oddala od spraw rzeczywiście dla niej istotnych, fałszuje jej obraz i służy przejmowaniu nad nią kontroli²³. Nie ma wątpliwości, że sława pisarzy także wynika ze związków literatury z ekonomią i mediami, ale jako samodzielny efekt przekształcenia pola i zjawisko wymagające odrębnego namysłu została dostrzeżona później, ponieważ medialne kariery autorów z początku wydawały się jednym z wielu równorzędnych efektów dominacji rynku. To istotne, dziś już bowiem wiadomo, że pisarze-celebrity nie są jedynie częścią nowego układu relacji literatury i mediów, ale jego centrum, działają jak soczewka, w której skupia się całe spektrum problemów współczesnej kultury literackiej, są logiczną konkluzją wielu procesów i zmian, stanowiąc w konsekwencji nie tyle efekt dzisiejszego pola literatury, ile warunek jego istnienia²⁴.

Polska krytyka szybko zauważyła, że pisarz staje się częścią medialnych reprezentacji literatury, ale z początku traktowała to jako część szerszego zjawiska instrumentalizacji przekazu i nieprzystawalności światów kultury i dziennikarstwa. W coraz silniejszej obecności publicznej autorów badacze literatury nie dostrzegli odrębnego fenomenu sławy, tym bardziej nie

21 A. Skrendo, *Posłowie*, w: *Antologia współczesnych polskich opowiadań*, red. A. Skrendo, Forma, Szczecin 2008, s. 288.

22 K. Dunin, *Normalka*, „Kurier Czytelniczy. Megaron” 2000, nr 65; *Literatura w uścisku mediów*, rozmawiają: P. Czaplinski, K. Dunin, J. Jastrzębski, D. Nowacki, P. Śliwiński, M. Zaleski, „Res Publica Nowa” 2000, nr 7.

23 Zob. K. Dunin, *Normalka*.

24 Zob. J.F. English, J. Frow, *Literary Authorship...*, s. 40.

spodziewali się, że pisarz-celebryta wkrótce stanie się problemem podstawowym i zdominuje dyskusję o funkcjonowaniu współczesnej produkcji literackiej. Łatwo znaleźć przykłady krytyki, która zahaczała o fenomen gwiazdorstwa, ale nie widziała powodów wyróżniania go spośród innych, rzekomo równorzędnych efektów oddziaływania rynku i dziennikarstwa. Marcin Piasecki zwrócił uwagę, że „literatura w mediach przestaje być sprawą literatury samej. Dołącza się do niej biografię, sprawy obyczajowe”²⁵. Zainteresowanie prasy książką musi mieć jakąś podstawę i zwykle nie jest nią tekst, lecz wydarzenia okołoliterackie – nowa powieść znanego autora, jego prowokacyjne wypowiedzi, wyróżniający się wizerunek czy ciekawa historia życia. Podobnie pisał Nowacki, komentując „pozaliterackie mechanizmy powodzenia”²⁶ Pilcha, którego popularność zdaniem krytyka nie ma nic wspólnego z walorami stylistycznymi jego prozy i opiera się wyłącznie na interesującej biografii. To alkoholizm, erotomania i mała ojczyzna stanowią podstawę medialnych reprezentacji autora, a literacka forma, w którą autobiografizm został opakowany, nie ma żadnego znaczenia. Także kariera Masłowskiej była niezależna od awangardowej prozy autorki, bo o jej atrakcyjności medialnej decydowały płeć, nastoletni wiek, wizerunek, miejsce pochodzenia i środowisko, z jakiego (rzekomo) się wywodzi²⁷. „O powodzeniu przedsięwzięcia pisarskiego – twierdzi Nowacki – decyduje wpływowy patronat medialny, skuteczna kampania reklamowa, wyrazisty wizerunek pisarza (pisarki), utrwalaony w szerokiej świadomości przez media elektroniczne oraz wysokonakładową prasę”²⁸. Biografia i wizerunek autora były według krytyki elementem pretekstowego zainteresowania mediów literaturą, a jego podstawowym prawem jest „kryterium atrakcyjności”²⁹.

Także Dunin zwróciła uwagę, że dyskurs medialny powołuje do życia pisarzy i zapewnia im rozpoznawalność, sytuując ich w centrum dyskusji na tematy okołoksiążkowe lub przydzielając im rolę dyżurnych literatów, zawsze gotowych wypowiedzieć się dla prasy czy telewizji³⁰. Podobnie jednak jak

25 M. Piasecki, *Literatura a media*, w: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Rebis, Poznań 1997, s. 77.

26 *Literatura w uścisku mediów*.

27 Zob. K. Uniłowski, *Nas przy tym wszystkim nie było*, „FA-art” 2005, nr 1, s. 97.

28 D. Nowacki, *Tu zaszła zmiana*, „Znak” 2003, nr 7, s. 5-6.

29 M. Piasecki, *Literatura a media*, s. 76.

30 Zob. K. Dunin, *Normalka*.

przywołani już krytycy, badaczka rozpatrywała coraz silniejszą obecność pisarzy jako drugorzędny efekt dominacji mediów. Jarzębski natomiast pisał, że kultura sieciowa nastawiona jest na „efektywną produkcję idoli i sensacji, pozwala z dnia na dzień zdobyć sławę”³¹, ale uwaga ta dotyczyła szerszego kontekstu nowych warunków funkcjonowania literatury, a nie samych pisarzy. Ponadto w narracji Jarzębskiego twórczość literacka sytuuje się na obrzeżach sieciowego typu kultury i podlega głównie jego pośrednim wpływom, przez co trudno uznać zjawisko autorów-celebrytów za część diagnozy krytyka. Bardziej szczegółowo formom obecności pisarzy w komunikacji społecznej przyglądał się Czapliński. Badacz doszedł do wniosku, że każdy rodzaj obecności publicznej autorów jest zły i szkodliwy dla literatury, ponieważ generują go media masowe, a przełożenie na język mediów tego, co właściwe literaturze, nieuchronnie wiąże się z zawłaszczaniem i trywializacją: „Wszystkie rodzaje obecności publicznej są dzisiaj złe, niewłaściwe, wadliwe, wykrzywione: bo media posługują się figurami, które przekładają istnienie literackie na istnienie medialne – z definicji więc nadają literaturze i pisarzom własne formy obecności”³².

Czapliński wyróżnia cztery modele obecności. Pierwszy to pisarze wszechobecni, do których zalicza współczesnych klasyków, zajmujących pozycję autorytetów i przewodników społeczeństwa. Problem w tym, że ich literacka wielkość nie mieści się w rolach, w jakich są obsadzani w mediach, jest to więc obecność zawsze pomniejszona, przykrojona do wąskiej funkcji w komunikacji społecznej – katechety, doradcy czy reprezentanta kultury wysokiej. Kolejna kategoria to pisarze nieobecni, których niekwestionowana wielkość nie przekłada się na jakiś rodzaj widzialności, okazują się bowiem nieprzetłumaczalni, dyskursywnie nieporęczni, pozostają więc zamrożeni w kanonie literatury, zapewniającym im abstrakcyjny – oderwany od rzeczywistego istnienia – autorytet. Trzeci typ złej obecności to nadobecność i dotyczy pisarzy uwielbianych przez media, których publikacjom zawsze towarzyszy rozgłos niewspółmierny do rangi dzieła. Wszystkie ich publiczne wystąpienia kreowane są na wydarzenia medialne, a opinie na ich temat cechują nadmierność i przesada. Ostatni typ obecności charakteryzuje bycie źle widzianym – to wspomniana już figura pisarza ponowoczesnego, który pozostaje w centrum uwagi mediów i społeczeństwa. Okazywane mu zainteresowanie wyraża się jednak w redukcji, stereotypizacji i etykietowaniu

31 J. Jarzębski, *Wartościowanie w sieci kultury*, s. 12.

32 P. Czapliński, *Cóż po poecie w czas medialny*, s. 37.

– sprowadza literacką wielość i oryginalność do użytecznych funkcji i poręcznego słownika komunałów – prowokator, skandalistka, barbarzyńca, feministka³³. Fuzja dwóch ostatnich typów obecności pisarzy wydaje się mieć najwięcej wspólnego ze współczesnymi celebrytami, ale głównym celem rozpoznania Czaplińskiego nie było stworzenie typologii literackiej prominencji, a takie słowa jak gwiazda czy sława w tekście nie padają. Badacza w mniejszym stopniu interesowali pisarze-celebryci niż problematyczna translacja tego, co literackie, na dyskurs medialny, która zawsze będzie wypaczona, „nieodpowiednia, nieadekwatna, dysproporcjonalna”³⁴. W refleksji tej sława autorów traktowana jest jako zjawisko drugorzędne i efekt problemu w tym czasie dla badaczy istotniejszego – środki masowego przekazu powołują literaturę do życia i decydują o formie jej istnienia. Tak brzmi podstawowy wniosek całej przywołanej wyżej refleksji krytycznej z przełomu XX i XXI wieku, w której sława literacka nie zostaje nazwana wprost ani rozpoznana jako samodzielne zjawisko.

Sława pisarzy jako odrębny fenomen

Kolejnym krokiem w historii odkrywania sławy literackiej przez polską krytykę było dostrzeżenie w autorze-celebrycie odrębnego fenomenu, który z całego zestawu zmian wynikających z bliskich relacji literatury, rynku i mediów wysuwa się na pierwszy plan i zaczyna dominować nad pozostałymi efektami. Kluczowy wydaje się tu rok 2004, gdy Paweł Dunin-Wąsowicz rozpoznał i ogłosił symboliczny „koniec wieku XX i początek XXI stulecia w piśmiennictwie polskim”³⁵. Według wydawcy pole literackie utraciło autonomię, zostało zdominowane przez logikę komercyjną i paradygmat atrakcyjności określany przez media. W diagnozie tej nie byłoby nic nowego, gdyby nie to, że na czele zmian wynikających z nowego układu sił krytyk stawia sławnego pisarza.

Media (przynajmniej te masowe) kompletnie nie są zainteresowane literaturą. Są zainteresowane najwyżej autorem, i to w równym stopniu jak uczestnikiem talk show w rodzaju „wybacz mi”. Aby wysokonakładowa gazeta lub czasopismo (albo program telewizyjny) zainteresowały się

33 Zob. tamże, s. 33-36.

34 Tamże, s. 41.

35 P. Dunin-Wąsowicz, *Co tu się stało z literaturą?*, s. 18.

książką, musi zaistnieć proste przełożenie osoby autora na temat książki. Do chwili gdy to piszę, w ciągu ostatnich paru tygodni Sławomir Shuty został opisany dokładnie w „Polityce” (cztery strony!), „Przekroju” (dwie strony!) i „Rzeczpospolitej” (niemal pół kolumny dużego formatu) oraz wziął udział w dwu programach na swój temat – w TVP i TVN. Dlaczego? Bo *Zwał* jest książką o tym, że praca w banku jest uciążliwa, a sam Shuty zrezygnował z takiej pracy³⁶.

Za pozycję pisarzy w komunikacji społecznej wciąż odpowiadają media, ale Dunin-Wąsowicz rozpoznał zjawisko specyficzne i dominujące. Krytyk podaje całą serię świeżych przykładów, „w których co najmniej kilkudziesięciotysięczny nakład przenika się szczęśliwie z atrakcyjnością autora dla mediów”³⁷ i autobiografizmem: Jerzy Pilch, Tomasz Piątek czy Dorota Maśłowska. Wydawca opisał mechanizm z dzisiejszej perspektywy oczywisty, ale dostrzeżony stosunkowo późno – wzajemne powiązanie zjawiska sławy, rosnącej popularności literatury eksponującej biografię i wizerunek autora, zainteresowania mediów pisarzem jako osobowością oraz komercyjnego sukcesu. Diagnoza Dunina-Wąsowicza wydaje się przełomowa dla polskiej recepcji literackiej kultury *celebrity*. Krytyk rozpoznał ją jako odrębny fenomen i trend przybierający na sile, a znaczenie zjawiska wydało mu się tak istotne, że jego dominację kulturową uznał za cezurę w historii polskiej literatury. Odkąd atrakcyjny pisarz stał się tematem autobiograficznej twórczości, gwiazdą mediów, celebrytą kultury literackiej i gwarancją sukcesu wydawniczego, nie ma literatury – twierdzi redaktor „Lampy” – „istnieje już tylko rynek księgarski. [...] Kończący się rok 2004 należałoby uznać za cezurę zamykającą XX w. i razem z nim historię literatury polskiej postrzeganej jako zjawisko powszechne i samoistne w oderwaniu od realiów ekonomicznych”³⁸.

Zmianę, która zaszła w 2004 roku, zauważa także Nowacki, pisząc, że właśnie wtedy ze szczególną intensywnością dało o sobie znać „zjawisko bez wątplenia nowe i nieporównywalnie bardziej niepokojące niż to, co zostało uchwycone w formule «terror mediów». Mam na myśli fenomen, który można by nazwać – roboczo i prowizorycznie – pisarskim celebryctwem”³⁹.

36 Tamże, s. 20.

37 Tamże.

38 Tamże, s. 18.

39 D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła*, s. 128.

Pozornie nowe zjawisko ma długą historię, a jego tymczasowa i prowizoryczna nazwa łączy w końcu polską krytykę ze światową tradycją studiów nad celebrytami literatury, rozwijającą się od półwiecza. Nowacki stwierdza, że „młodzi pisarze stają się medialnymi gwiazdami. W przestrzeni publicznej pojawiają się na takich samych zasadach jak popularna piosenkarka, uczestnik *Big Brothera* lub finalistą *Idola*”⁴⁰. Autorzy pozują do zdjęć, korzystają z pomocy najlepszych projektantów i stylistów, opowiadają o sobie i swojej twórczości w programach telewizyjnych, a obecność w obiegu masowym skrzętnie odnotowują, tak jakby była równoprawną częścią ich bibliografii. Zaciera się różnica między rozpoznawalnym pisarzem a gwiazdami show-biznesu, między literaturą a przemysłem rozrywkowym, co więcej – zauważa Nowacki – współpraca z telewizją i kolorową prasą nie przynosi autorom wstydu, jest akceptowalna społecznie i najwyraźniej nie koliduje z wartością artystyczną ich dzieł, bo fenomen sławy dotyczy przede wszystkim najzdolniejszych twórców młodego pokolenia⁴¹. Zdaniem krytyka celebryctwo pisarzy jest ostatecznym potwierdzeniem od dawna znanej tezy, że uznanie i pozycję w literaturze zdobywa się w przestrzeni medialnej. Fenomen sławy

ze szczególną intensywnością dał o sobie znać w drugiej połowie 2004 roku i na początku roku kolejnego. Podówczas niektórzy młodzi pisarze (Michał Witkowski, Sławomir Shuty, Wojciech Kuczok) zaczęli się pojawiać w przestrzeni publicznej na takich samych zasadach jak [...] aktorzy występujący w telenowelach, uczestnicy telewizyjnych programów rozrywkowych [...]. Stali się po prostu medialnymi gwiazdami [...]. W dziejach stosunków literacko-medialnych to moment przełomowy. Tym razem bowiem nie chodziło o obecność dzieł, lecz wyłącznie prezentacje osób („o których zrobiło się ostatnio głośno”), i to w osobliwych ujęciach⁴².

Dla Dunina-Wąsowicza i Nowackiego paradygmatycznymi przykładami sławy literackiej są twórcy, którzy debiutowali około roku 2004 lub chwilę później – Dehnel, Shuty, Kuczok, Piątek, Witkowski czy Dzido. Moment ukształtowania się warunków sprzyjających ekspansji zjawiska *celebrity*

40 D. Nowacki, *Kariera bez obciachu*, „Gazeta Wyborcza” 12 marca 2005.

41 Zob. tamże.

42 D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła*, s. 130-131.

– technologicznych, komunikacyjnych, ekonomicznych, kulturowych i społecznych – współgrał z debiutem pokolenia, które gotowe było skorzystać z tej sytuacji. Nowacki pisał: „Jest znamienne, że to bezwarunkowe otwarcie na jakąkolwiek formę medialnej obecności stało się udziałem młodych pisarzy, autorów urodzonych na ogół w połowie lat 70.”⁴³. Przełomowy rok 2004 z co najmniej dwóch powodów należy jednak traktować bardziej jako moment kulminacji zjawisk i przesilenie tendencji niż precyzyjną cezurę. Po pierwsze, kariera autorki *Wojny polsko-ruskiej* rozpoczęła się nieco wcześniej, kiedy krytyka nie miała jeszcze dobrego pomysłu na radzenie sobie z tym zjawiskiem i nikt na poważnie nie mówił o popkulturowym gwiazdorstwie twórców literatury. Po drugie, zjawisko nie dotyczy wyłącznie debiutantów i autorów młodych, bo pisarze starszego pokolenia także funkcjonowali jako celebryci, co więcej, zaistnieli w tym obszarze wcześniej. Najlepszym tego przykładem jest Pilch – pierwszy, jak sądzę, sławny pisarz w pełnym tego słowa znaczeniu – a warto przywołać tu też Gretkowską, Morską (wtedy Filipiak) czy Głowackiego. W pobliżu tych twórców sytuowała się bardzo popularna (choć w nieco mniejszym stopniu zależna od promocyjnej funkcji życiopisania) Tokarczuk. O tych autorach Nowacki wspomina w swojej analizie, ale podobnie jak inni krytycy częściowo izoluje ich od zjawiska zarezerwowanego dla debiutantów i najmłodszej generacji autorów. Decyzja ta, jak sądzę, wynikała z założeń teoretycznych dotyczących funkcjonowania sławy i była częścią strategii obronnych, realizowanych przez krytykę przytłoczoną medialnym atakiem niejako intuicyjnie i automatycznie. Pisarze tacy jak Pilch, których medialna konsekracja i wynikające z niej gwiazdorstwo były poprzedzone uprawomocnioną formą uznania i modelową trajektorią twórcy w polu literatury, nie do końca pasowali do dominującej wtedy diagnozy, że media stwarzają celebrytów ab ovo i żadni inni gracze nie biorą udziału w ich konstrukcji. Podstawową cechą sławy Masłowskiej miało być to, że realizowała się niezależnie od wewnętrznych reguł uznania. „Nas [krytyków] przy tym wszystkim nie było”⁴⁴ – tłumaczył siebie i środowisko Uniłowski. Pilch nie legitymizował tak skutecznie narracji na temat terroru mediów, oskarżanych o „niedoceniaenie, lekceważenie, wybiórczość, kompletną ignorancję i wręcz nieprzyzwoity brak fachowości”⁴⁵, jego wewnętrzna, środowiskowa kariera płynnie przeszła

43 D. Nowacki, *Kariera bez obciachu*.

44 K. Uniłowski, *Nas przy tym wszystkim nie było*, s. 98.

45 M. Piasecki, *Literatura a media*, s. 73.

bowiem w sławę zasilaną przez media masowe. Kolejną cechą pozwalającą jakoby na oddzielenie starszego pokolenia gwiazd literatury od zjawiska celebryctwa, które zaczęło dominować od 2004 roku, miał być długi staż w polu tych pierwszych pisarzy, przeciwstawiany efemerycznej sławie pupilków mediów, idoli „jednego bądź dwu sezonów”⁴⁶. Dziś wiemy już, że to założenie się nie sprawdziło, a Masłowska – swego czasu najczęściej przywoływany przykład rzekomo chwilowego gwiazdorstwa – nie tylko wciąż pozostaje aktywną pisarką i osobowością publiczną, ale na stałe weszła do kanonu.

Autor-celebryta nie jest prostym wytworem mediów

Kolejnym krokiem w recepcji sławy literackiej, którą w wypadku polskiej krytyki od początku cechuje nadrabianie zaległości, powinno być dostrzeżenie, że wbrew wstępnym założeniom autora-celebryty nie da się sprowadzić do efektu strategii marketingowych i uzurpacji mediów. Należałoby zauważyć, że sławny pisarz prócz tego, że stał się głównym aktorem w polu literatury, zaczyna dominować także nad mediami i rynkiem, których miał być wytworem. Nie jest prostym produktem, lecz wirtualnością, obszarem kolektywnej negocjacji znaczenia, z którego wyłania się podmiot publiczny, obdarzony władzą o charakterze witalistycznym – wirtualna tożsamość celebryty funkcjonuje w krwiobieg społeczny i nadaje oblicze swoim ryнком i reprezentacjom, kontroluje dyskursywną przestrzeń możliwości⁴⁷. W pewnym sensie efekt zaczyna organizować swoje przyczyny – ta lekcja wciąż wymaga jednak odrobienia. Sławni autorzy są specyficznym i złożonym fenomenem, łączącym swoiste wartości rynku i kultury, a mechanizmy komercyjne stanowią tylko część logiki ich funkcjonowania. Tego polskiej krytyce nie udało się w dostateczny sposób odkryć, a dyskusja o związkach literatury, mediów i rynku nie jest już tak burzliwa i nie widać dawnego zaangażowania badaczy, jakby nic więcej nie wymagało wyjaśnienia, a sprawa została przegrana. Być może jest to skutek marazmu, będącego częścią konsensusu frustracyjnego, wzniosłej bezradności pokonanych – zjawiska, które zdiagnozował Czapliński⁴⁸.

46 D. Nowacki, *Kto im dał skrzydła*, s. 130-131.

47 Zob. S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Władnictwo UJ, Kraków 2011, s. 15-29; P.D. Marshall, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013, s. 47, 65.

48 Zob. P. Czapliński, *Powrót centrali*, s. 197.

Należy jednak wspomnieć o jeszcze jednej propozycji, która wyróżnia się na tle wcześniejszych narracji. Dość ambitne i inteligentne ujęcie sławy zaprezentował Uniłowski, przyglądając się zjawisku i jego krytyce z należącego dystansu, co pozwoliło mu nie wpaść w dawne koleiny i uniknąć części uproszczeń. Badacz w skondensowanym, ale szeroko zakrojonym studium poddaje analizie sławę Pilcha i zauważa, że celebrytstwo nie jest efektem czysto zewnętrznych wpływów na literaturę, bo jego logika oraz typ konstruowanej podmiotowości charakteryzują pracę samego tekstu⁴⁹. Zwraca ponadto uwagę, że uprzedzenia krytyki względem Pilcha, motywowane jego gwiazdorstwem, skutkowałą prześlepianiem funkcji i znaczenia celebryckiej tożsamości autora, a w konsekwencji odrzuceniem alternatywnego modelu komunikacji literackiej. Model ten wiązałyby się z zawieszeniem opozycji kultury wysokiej i masowej oraz odzyskaniem dla artystycznej twórczości literackiej kategorii powtórzenia i przyjemności⁵⁰. Warto zaznaczyć, że opisana przez Uniłowskiego dialektyka różnicy i powtórzenia pośrednio wskazuje też na szerszą problematykę sławy i jej dalekie konsekwencje, wykraczające poza zagadnienia naświetlone w studium. Dotyczy samych kategorii autora i wartości artystycznej, które koncepcja powtórzenia jako źródła różnicy mocno komplikuje i przywodzi na myśl opisany przez Celię Lury zwrot w logice (re)produkcji kulturowej, przejście od oryginalności do symulowania innowacji⁵¹. Propozycja Uniłowskiego, sama w sobie istotna i wyraźnie ambitniejsza od wcześniejszych prób zmierzenia się ze sławą pisarzy, dodatkowo zawiera elementy warte rozwinięcia, które potencjalnie mogłyby zbliżyć polską refleksję nad tym zjawiskiem do poziomu zaawansowanego reprezentowanego przez studia anglosaskie. Niestety tak się nie stało – projekt Uniłowskiego nie został pociągnięty dalej i przeszedł bez echa, za to anachroniczna narracja o „sprzedaży na autora”⁵² i prostej produkcji gwiazd do dziś ma się świetnie

49 K. Uniłowski, *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*, w: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 314-316.

50 Zob. tamże, s. 332-336.

51 Zob. C. Lury, *Cultural Rights: Technology, Legality and Personality*, Routledge, London 1993, s. 62, 88, 92.

52 „Najlepiej takiego, który jest postacią medialną, daje się zareklamować jako towar, jako biografia, jako los”; M. Zaleski, *Kot w worku, czyli bomba w galerii handlowej*, rozmowa z Markiem Nocnym (Magdaleną Tulli), „LiteRacje” 2009, nr 1, s. 45.

i stanowi jeden z podstawowych sposobów odnoszenia się do sławy pisarzy. Krótko mówiąc, polska teoria sławy literackiej wciąż pozostaje w tyle.

Wciąż w tyle

Nowy wymiar kariery autorów, uznanie przez krytykę sławy literackiej jako osobnego zjawiska i nazwanie go po imieniu po dekadach rozłącznego rozwoju rodzimego i zachodniego pola literatury na powrót włączyły społeczne funkcjonowanie polskich pisarzy w globalną historię *celebrity*. Nie oznacza to jednak, że anachronizm polskiej refleksji nad sławą od razu udało się zniwelować. Przesilenie w rozwoju anglosaskiej sławy literackiej nastąpiło w latach sześćdziesiątych, kiedy zmierzch nowoczesnego typu gwiazdorstwa dał początek wciąż aktualnemu modelowi prominencji pisarzy, który szybko zajął centralne miejsce w dyskusjach o warunkach produkcji, obiegu i konsumpcji literatury⁵³. W Polsce inwazja autobiografizmu⁵⁴ i fenomen pisarzy-celebritytów odpowiedni grunt do rozwoju znalazły dopiero po przełomie roku 1989, bo to zjawisko zależne od procesów właściwych dla demokratycznego kapitalizmu – nie bez przyczyny ożywienie tej formy gospodarczo-politycznej koreluje ze wzrostem liczby publikacji o charakterze autobiograficznym i rozkwitem kultury sławy⁵⁵. Pisarze-celebrity weszli do polskiej kultury literackiej późno, ale za to z ogromnym impetem i od razu zyskali wpływ na całe pole, dynamicznie je przekształcając i zmieniając reguły gry. Rodzimy przemysł sławy literackiej szybko nadrobił dystans do globalnej kultury *celebrity*, ale krytyka wciąż pozostawała w tyle, co można usprawiedliwić gwałtownością przeobrażeń i brakiem odpowiednich narzędzi.

Rozsunięcie między polską literaturą i krytyką oraz między tą ostatnią a anglosaską refleksją na temat tych samych problemów dobrze ilustruje rok 2000. W tym czasie Pilch był już gwiazdą, której sposób funkcjonowania nie odbiegał znacząco od reprezentantów literackiej kultury sławy o dłuższej i ciągłej tradycji, a w polskiej krytyce doszło do kulminacji nastrojów antyrynkowych, utrudniającej dostrzeżenie i właściwą ocenę zjawiska. W tym samym roku, gdy Dunin rozpatrywała literaturę jako bękarta rynku i telewizji, Piotr Śliwiński wyrażał tęsknotę za światem, „gdzie rządzą czyste reguły

53 Zob. J.F. English, J. Frow, *Literary Authorship...*, s. 40; J. Moran, *Star Authors*, s. 7

54 Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 9.

55 Zob. L. Glass, *Authors Inc.*, s. 57; P.D. Marshall, *Celebrity and Power*, s. 61.

i mówi się głębiej i szerzej”, a Marek Zaleski twierdził, że literatura jest czymś zupełnie „innym niż to, co za nią uchodzi [...] w mediach”⁵⁶, Joe Moran opublikował ważną, klasyczną już monografię na temat zjawiska pisarzy-celebrytów, proponując zupełnie różne rozwiązania tych samych problemów i odmienne odpowiedzi na te same pytania⁵⁷. Kiedy sposób funkcjonowania gwiazd polskiej literatury wydaje się dziś zbieżny z ogólnym modelem kariery sławnych pisarzy, rodzima refleksja na temat zjawiska znacząco odbiega od globalnych studiów nad literacką kulturą *celebrity*. Zapóźnienie teorii jest częścią specyfiki polskiej historii sławy, skoro jednak literatura błyskawicznie dostosowała się do nowych warunków i wykorzystała wynikające z nich możliwości, to krytyka akademicka też powinna nieco nadgonić, zwłaszcza że okres gwałtownych przemian mamy już za sobą. Nie chodzi tu wyłącznie o to, by nie pozostawać w tyle za badaniami anglosaskimi, które w miejsce alarmujących raportów⁵⁸ poświęconych degradującemu wpływowi wszechwładnych mediów na literaturę od dawna proponują znacznie subtelniejsze narracje na temat relacji kultury i rynku, ale przede wszystkim o to, by nie pozostawać w tyle za samą literaturą i nie deprecjonować zjawiska autorów-celebrytów przez resentymentalne odwołania do ideologii modernistycznego geniusza i profesjonalizmu badań wewnątrztekstowych.

56 *Literatura w uścisku mediów*, s. 49, 51; zob. K. Dunin, *Normalka*.

57 Zob. J. Moran, *Star Authors*.

58 Zob. G. Jankowicz i in., *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Raport z badań*, Korporacja Ha!art, Kraków 2014.

Dominik Antonik

JAGIELLONIAN UNIVERSITY IN KRAKOW

Unveiling Polish Writers' Fame: The Element of Anachronism

The article reconstructs, historicizes, and analyzes Polish critics' late reception of the phenomenon of literary fame. The author argues that the figure of a celebrity writer remains closely related to the modernist concept of the artist and is a necessary element of literary culture in democratic capitalism. In Western countries, writers' fame has a long, thoroughly studied history, whereas in Poland it has developed only after 1989. The author demonstrates the highly dynamic nature of this development and traces the subsequent steps of the disoriented, ill-equipped, and always-late critique. Moreover, the text shows that it took critics a long time to realize that the celebrity writer is a complex phenomenon shaping the literary field rather than just a mere symptom of commodification.

Keywords

celebrity writer, Polish literary criticism, literature and media, literature and market, fame