

## **AUTORSTWO**

MONOGRAFIE  
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Borowski, Michał Buchowski, Magdalena Micińska,  
Andrzej Pieńkos, Szymon Wróbel

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

**Aldona Kobus**

**AUTORSTWO  
URYNKOWIENIE LITERATURY  
I FANTAZMAT  
PODMIOTU AUTORSKIEGO**

TORUŃ 2021

Wydanie książki jest subwencionowane  
w ramach programu Monografie  
przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu  
*Kamil Dźwinel*

Korekty  
*Agnieszka Markuszewska*

Projekt okładki i obwoluty  
*Barbara Kaczmarek*

Printed in Poland  
© Copyright by Aldona Kobus  
and Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
Toruń 2021

eISBN 978-83-231-4562-2  
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-4562-2>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń  
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05  
e-mail: [wydawnictwo@umk.pl](mailto:wydawnictwo@umk.pl)  
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń  
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: [books@umk.pl](mailto:books@umk.pl)  
**[www.wydawnictwoumk.pl](http://www.wydawnictwoumk.pl)**

Wydanie pierwsze

# Spis treści

WSTĘP. IDEOLOGIA AUTORSTWA .....	7
ROZDZIAŁ 1. KŁAMSTWO ROMANTYCZNE I PRAWDA RYNKOWA. NARODZINY FANTAZMATU AUTORSKIEGO.....	21
1.1. Rekonstrukcja. Modele procesu twórczego do XVIII wieku	21
1.2. Autor – chwyt retoryczny .....	32
1.3. Autor – podmiot absolutyzmu .....	38
1.4. Autor – unikatowa jednostka .....	46
1.5. Autor na rynku literackim .....	55
1.6. Narodziny autora z ducha komercji .....	64
1.7. Romantyczny model autorstwa. Fantazmat silnej podmiotowości .....	80
1.8. Praktyka romantycznego autorstwa. <i>Frankenstein</i> jako ujęcie pragmatyczne .....	113
ROZDZIAŁ 2. WYKLUCZONE Z AUTORSTWA. KOBIECOŚĆ W DISKURSIE AUTORSKIM.....	121
2.1. Kobiectwo autorstwa wobec śmierci autora .....	121
2.2. „Mam powody przypuszczać, że nasze myśli mają większy ciężar autorytetu, jeśli opatrzone są tylko jego imieniem”. O Harriet Taylor Mill niechęci do autorstwa .....	130
2.3. U zarania autorstwa. Strategie podejmowane wobec wykluczenia w XVIII wieku .....	144
2.4. Martyrologia kobiecego autorstwa i wykluczenie w epoce wiktoriańskiej .....	172
2.5. Anihilacja kobiecego podmiotu.....	184
2.6. Mitologia męskiego autorstwa .....	194
2.7. Jak stłamsić kobiece autorstwo – praktyczny poradnik.....	201
ROZDZIAŁ 3. POSTROMANTYCZNY DISKURS AUTORSTWA .....	209
3.1. Reakcja romantyczna .....	209
3.2. Intertekstualność jako mechanizm twórczy. Milczenie autora .....	224
3.3. Śmierć i zmartwychwstanie autora w twórczości Rolanda Barthes'a .....	241

3.4. Autor-funkcja .....	256
3.5. Feministyczna rewizja śmierci autora. Autorstwo filmowe i podmiot ucieleśniony.....	271
ROZDZIAŁ 4. AUTORSTWO ZBIOROWE. OD KULTURY KONTRYBUCJI DO WSPÓLAUTORSTWA .....	303
4.1. Mit samotnego autora .....	303
4.2. Społeczne i historyczne uwarunkowania zbiorowego autorstwa.....	316
4.3. Kultura autorstwa zbiorowego. Zagadnienie twórczości zależnej.....	331
4.4. Transformatywny charakter twórczości i model autorstwa zbiorowego .....	346
ZAKOŃCZENIE. W STRONĘ KULTUROWEJ TEORII AUTORSTWA .....	361
BIBLIOGRAFIA .....	365
SUMMARY .....	377
INDEKS OSÓB .....	385

## Wstęp. Ideologia autorstwa

Nie ma teorii literatury, która nie implikuje pewnego rozumienia autorstwa, ani koncepcji autorstwa, która nie pociąga za sobą określonej teorii twórczości. Bez względu na to, czy pozycja autora – najczęściej rozumianego jako źródło tekstu (nie tylko literackiego, ale też każdego tekstu kulturowego) i zawartych w nim znaczeń – podlega nobilitacji, czy deprecjacji, czy autor jest celebrowany, czy uśmiercany, autorstwo zostaje ujęte w ramy teoretyczne. Co więcej, postać autora (zarówno empirycznego, jak i wewnątrztekstowego) znajduje się w centrum ideologicznego uwikłania literatury i kultury. Ta właśnie ideologia autorstwa stanowi tutaj przedmiot rozważań. Śmierć autora, obwieszczona przez Rolanda Barthes'a, nie pozwoliła nam uwolnić się od jego widma, ale wprowadziła pewien dystans, umożliwiając lacanowskie „spojrzenie z ukosa” na pozycję autora w kulturze: implikacje i konotacje autorstwa, jego kulturowe, ekonomiczne, polityczne i społeczne konteksty, które ujawniają, że „autorstwo” nie jest po prostu synonimem „twórczości”, ale wysoce wyspecjalizowanym konstruktem kulturowym, pełniącym przede wszystkim funkcje rynkową i interpretacyjną.

Stoję na stanowisku, że bardziej niż odejścia od autorstwa potrzebujemy jego zrozumienia. Dotarcia do źródeł nie tyle tekstu, ile autora, prześledzenia zmian, jakim podlegała koncepcja autorstwa na przestrzeni ponad trzystu lat, od kiedy to „autor” znalazł się w centrum rozważań o literaturze. Jest nam potrzebne spojrzenie na alternatywne systemy powstawania i dystrybucji tekstów kultury, w których pisarz odgrywał inne role niż w zachodniej kapitalistycznej kulturze XXI wieku. Wybór terminów pozostaje tu nieprzypadkowy – „pisarz”, nie „autor” – ponieważ nie ma kultury bez twórczości, ale zdarzały się w kulturze zachodniej okresy, kiedy nie istniał autor, przynajmniej nie tak, jak współcześnie definiujemy to poję-

cie, tj. jako postromantyczna ideologia maskująca urynkowienie i komercjalizację produkcji kulturowej, gwarancja separacji tekstów i źródło znaczenia.

Określiłabym autora jako specyficzny konstrukt kulturowy, wynalazek późnej nowożytności związany z rozwojem kapitalizmu i przejściem od systemu monopoli drukarskich do komercyjnego rynku literackiego. Narodziny autora przypadają na XVIII wiek, okres ogromnej zmiany w produkcji, dystrybucji i konsumpcji sztuki, kiedy to ekonomiczny wymiar produkcji kulturowej w postaci konkurencyjnego rynku kapitalistycznego stymulował nowe sposoby formułowania treści teorii filozoficznych, estetycznych i literackich. Powstanie klasy średniej zwiększyło zapotrzebowanie na konsumpcję sztuki, zwłaszcza literatury. Odpowiedziami na ten specyficzny klasowy popyt były rozmaite instytucje i nowe formy gatunkowe: prasa, magazyny literackie, recenzje, biblioteki, profesjonalne pisarstwo i wreszcie autorstwo. Osiemnastowieczne prawo autorskie po raz pierwszy wyposażało autora w szczególny związek z tekstem – związek, który obecnie uznajemy za naturalny i oczywisty, chociaż stanowił efekt ogromnego wysiłku intelektualnego włożonego w starcie między różnymi instytucjami a grupami interesów (pisarzami a wydawcami, rynkiem monopoli a rynkiem konkurencji, władzą centralną a kapitałem itd.). Ta relacja przybrała z czasem postać podobną wcześniejszym formom monopoli drukarskiego, czyniąc z autora dyspozytora znaczeń i sensów tekstu, opierając się przy tym na kategorii twórczego (organicznego, wrodzonego) geniuszu, która zdominowała dyskurs autorstwa w romantyzmie oraz modernizmie i która wciąż rzutuje na nasze rozumienie autorstwa mimo drastycznych zmian kulturowych, technologicznych i rynkowych, jakie zaszły na przełomie XX i XXI wieku. Chociaż wydaje się, że prowadzona pod sztandarem śmierci autora rewolucja na polu teoretycznoliterackim i kulturowym została w pełni rozegrana, a pluralizm interpretacyjny jest ogólnie przyjętym i niebudzącym już większych kontrowersji podejściem (kwestią sporną pozostaje zakres swobody interpretacyjnej), należy zwrócić uwagę, że na poziomie praktyk społecznych nadal funkcjonujemy w romantycznym paradygmacie autorstwa, który w żaden sposób nie został



przepracowany. Śmierć autora pojawia się w treści tekstów kultury w postaci nawiązań stylistyczno-retorycznych, pozbawionych praktycznego wydzźwięku. Dystrybucja tych tekstów odbywa się jednak zgodnie z prawem autorskim opartym na koncepcji jednostkowego, oryginalnego autorstwa, wiele instytucji społecznych konserwuje dokładnie ten sam mit organicznego geniusza, którym żywili się romantycy, a nauki humanistyczne na poziomie edukacji obowiązkowej wciąż operują zasadniczym, chociaż w gruncie rzeczy bezprzedmiotowym pytaniem: „Co autor miał na myśli?”

Jednym z celów tej książki jest próba pokazania, co i dlaczego mamy na myśli, kiedy pytamy, co autor miał na myśli. W kontekście wspomnianych zmian kulturowych, technologicznych i rynkowych dominujące społeczne wyobrażenie autorstwa i oparte na nim prawo autorskie stają się niebezpiecznym anachronizmem, zagrażającym funkcjonowaniu i cyrkulacji treści kulturowych tworzonych w nowym paradygmacie rewolucji cyfrowej. Ironią losu wydaje się to, że konstrukcja autora, która pierwotnie służyła podtrzymaniu systemu monopolu i przywilejów, została ostatecznie użyta do zdemontowania tego systemu, wyłącznie po to, aby stać się nowym monopolem, w którym autor stanowi narzędzie prywatyzacji kultury w ramach ekspansywnego, korporacyjnego prawa autorskiego. Autor jest nie tylko twórcą tekstu, gwarancją jego spójności, unikatowości i sensu – sam stał się towarem, marką i znakiem jakości (lub jej braku). „Autor” to industrialny system, gdzie znak autora (imię i nazwisko na okładce) służy identyfikacji rynkowej niszy. Autorstwo i celebryctwo (utowarowienie publicznej osoby) idą ręką w rękę. Bycie autorem oznacza bycie figurą publiczną. Autor to pojęcie wysoce dyskursywne, zmienne pod względem czasu i miejsca użycia, a autorstwo to jedynie pozornie spójny twór, którego zmetaforyzowanie maskuje wewnętrzne sprzeczności i napięcia.

Powyższe stwierdzenia to truizmy współczesnej humanistyki, brakuje jednak wyciągnięcia trwałych konsekwencji z obiegowego uznania zasadności tego rodzaju tez, co da się zrozumieć, biorąc pod uwagę, jak obszerne reformy pisarstwa (także naukowego) wymusiłyby poważne potraktowanie dekonstrukcji romantycznego autorstwa. Nie można też się ludziom dziwić, że inna teoria literatury, opar-

ta chociażby na pojęciach produkcji kulturowej albo autorstwa zbiorowego, zmieniłaby funkcjonowanie rynku literackiego. Można za to mieć nadzieję, że głębsze zrozumienie autorstwa pozwoli lepiej poznać i zabezpieczyć nowe formy twórczości, jakie pojawiły się wraz z rewolucją technologiczną przełomu XX i XXI wieku. Jeśli mamy zrozumieć współczesną twórczość i nowe formy autorstwa (zbiorowego, cyborgicznego, ergodycznego, dyskursywnego itd.), musimy być świadomi na poły mitycznych korzeni nowożytnego autorstwa, jego ekonomicznego charakteru i silnie instytucjonalnego zaplecza. Opowieść o autorstwie to historia urynkowienia (utowarowienia) literatury i kultury.

Jedną z pierwszych naukowych prac poświęconych konstrukcji autorstwa w kulturze zachodniej było *An Unhurried View of Copyright* Benjamina Kaplana z 1967 roku. Od tamtej pory powstało wiele monografii i artykułów dążących do historyzacji i kontekstualizacji autorstwa, do denaturalizacji kulturowej hegemonii romantycznego modelu autorstwa w postaci mitu samotnego geniusza, do analizy złożonej sieci relacji i powiązań ekonomicznych, politycznych, kulturowych i instytucjonalnych, które produkują i podtrzymują społeczne rozumienie tej kategorii. Paul Saint-Amour (2003: 3) zauważył w *The Copyrights. Intellectual Property and the Literary Imagination*, że „prawo autorskie nie tylko ukształtowało pole, w którym poruszała się figura autora, ale także tożsamość tej figury”\*. Poczynając od końca XVIII wieku, autor zaczął być twórczym geniuszem, a autorstwo zostało zdefiniowane przez kategorie autoekspresji i oryginalności, co niosło za sobą wiele społecznych i kulturowych konsekwencji. Peter Jaszi (1991: 467) w *Toward a Theory of Copyright. The Metamorphoses of “Authorship”* określił te konsekwencje sformułowaniem „autorstwo stało się ideologią”, przez co rozumiał nie tylko postrzeganie dyskursu autorskiego jako uporządkowanego (aczkolwiek nie zawsze spójnego) zestawu poglądów, ale przede wszystkim to, że nowożytne rozumienie autorstwa służy realizacji konkretnych interesów społecznych i rynkowych, jednocześnie maskując swoją ekonomiczną funkcję. W pierwszej kolejności

---

\* Wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki, o ile w bibliografii nie podano inaczej.

nowożytne autorstwo, jak każda instytucja, ma na celu podtrzymanie własnego istnienia, angażując określone dyskursy i aktorów w zachowanie mitu samotnego geniuszu i jednostkowego, autoekspresyjnego charakteru twórczości. Mark Rose (1993: 135) rozwija tę myśl w *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, stwierdzając, że współczesne rozumienie autorstwa „maskuje fakt, że każda produkcja kulturowa polega na zawłaszczeniu i transformacji oraz pomniejsza wkład osób trzecich [wydawców, redaktorów itp.] w tę produkcję”. Donald Pease (1990: 110) zwraca uwagę na jeszcze inną rolę ideologii autorstwa: „Przez instalację geniusza jako *auctora* władającego Literacką Republiką funkcja autora również się zmieniła – przestał być producentem alternatywnych politycznych światów, a zaczął być producentem kulturowej alternatywy wobec polityki”. Oznacza to, że nowożytna konstrukcja autorstwa pociągała za sobą zmianę w społecznym postrzeganiu tekstów, które jeszcze w renesansowych retorykach (jak *Obrona poezji* Philipa Sidneya z 1595 roku) stanowiły akty społecznego działania. Komerccjalizacja literatury, odpowiedzialna za wyłonienie się postaci autora, doprowadziła do utowarowienia tekstu, zmieniła kulturowy tekst w produkt gotowy do konsumpcji, niwelując tym samym jego polityczny potencjał. Warto tu przywołać koncepcje Barthes’a, Jacques’a Derridy, Michela de Certeau, Johna Fiske’a i Henry’ego Jenkinsa na temat wywrotowego i twórczego potencjału reinterpretacji (niedoczytania [*misreading*], celowo niemodelowej – ale nie błędnej – interpretacji), które określają modelowe interpretacje (zgodne z wewnętrznymi wytycznymi tekstu i obowiązującymi kodami kulturowymi) jako opresyjne (nośniki kulturowej opresji i marginalizacji). Także otwartość tekstu (pisalność) u Umberta Eco, Barthes’a i Fiske’a można traktować jak teorie przełamujące konsumpcyjny, bierny odbiór utowarowionej kultury.

Postmodernistyczna koncepcja śmierci autora, tj. jego detronizacji jako źródła znaczeń i sensów tekstu, postulowana przez Barthes’a i Michela Foucaulta w latach 60. XX wieku, również stanowi próbę dekonstrukcji romantycznego modelu przeprowadzoną na polu teorii literatury. Metafora śmierci autora, ze względu na swoje radykalne konotacje, okazała się niezwykle nośna. Nie była jednak pierwszą

próbą takowej dekonstrukcji. Poprzedzały ją różne prace z zakresu socjologii literatury, a strukturalizm i wcześniej formalizm dążyły do zneutralizowania romantycznego związku między empirycznym autorem a tekstem, do ustanowienia autonomii tekstu i wyrwania go z kontekstu życiorysu twórcy. W tym sensie śmierć autora to konsekwencja rozwoju myśli strukturalistycznej lub jej zwieńczenie, zgodnie z uznaną już tezą, że poststrukturalizm to radykalna konsekwencja strukturalizmu. Jednak przed nastaniem strukturalistycznego paradygmatu badań literackich krytyka literacka i teoria literatury wystosowały daleko posunięte antyautorskie czy też aautorskie propozycje. W tym duchu można odczytywać dążenie rosyjskiego formalizmu do badania tekstów samych w sobie, skupienie na kategorii literackości i oderwanie tekstu od jego historycznych kontekstów. Także Nowa Krytyka wyrażała sceptyczne nastawienie wobec związku autora z tekstem, co widać w jej antiintencjonalnym postulatcie. Przeciwko autorskiej intencji jako instancji interpretacyjnej zwracali się klasyczny już esej Williama Kurtza Wimsatta i Monroe Curtisa Beardsleya *Błąd intencji* z 1946 roku czy też wypowiedź Northropa Frye'a z 1963 roku, gdzie badacz zauważył:

[...] pytanie „Co autor miał na myśli?” jest zawsze bezprzedmiotowe. Po pierwsze, nigdy nie poznamy na nie odpowiedzi. Po drugie, nie ma żadnych powodów, aby wierzyć, że autor wiedział, co chciał powiedzieć. Po trzecie, pytanie to miesza dyskursy wyobraźni i refleksji. Właściwą formą pytania jest „Co mówi nam tekst?” (Frye 1963: 59).

W takim kontekście trudno postrzegać postulat metaforycznej śmierci autora inaczej niż jako wyważanie otwartych drzwi. Z drugiej strony instancja interpretacyjna intencji autorskiej pozostaje w użyciu, podtrzymywana przez liczne instytucje edukacyjne i literackie, co wskazuje, po pierwsze, na żywotność romantycznej koncepcji autorstwa, z której intencja autorska się wywodzi, po drugie zaś – każe się zastanawiać nad funkcjami intencji w kontekście ideologii autorstwa. Seán Burke (1992: 15–16) podkreśla w *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, że „dyskurs śmierci autora nie ogranicza się do wykluczenia au-

tora, ale przede wszystkim dąży do rozpoznania, że autor zawsze był nieobecny, że nigdy nie mógł istnieć”. Burke łączy teoretycznoliterackie rozważania Barthes’a, Foucaulta i Derridy z socjologiczną dekonstrukcją autorstwa – określonej historycznie kulturowej koncepcji – co prowadzi do rozpoznania romantycznego modelu autorstwa jako kulturowego fantazmatu, społecznego wyobrażenia o autorstwie, które ukryło i tym samym zdeformowało praktyczny przebieg produkcji kulturowej. Biorąc pod uwagę, że „fantazmat” pojawia się w tytule mojej książki, warto zdefiniować to istotne dla zawartych tu refleksji pojęcie. Odwołując się wprost do freudowskiego ujęcia fantazmatu jako myślenia życzeniowego, czegoś, co zastępczo zaspokaja lub spełnia życzenia, których źródła tkwią w nieświadomości, dodałabym także, że tego rodzaju fantazja koi lęki. Fantazmat autorstwa to odpowiedź właśnie na lęki tkwiące w zbiorowej nieświadomości, a dotyczące niepokojów związanych z nowoczesnością, demokratyzacją, urbanizacją, komercjalizacją. Drastyczne zmiany, jakie zachodziły w zachodnim społeczeństwie w XVIII i XIX wieku, podsycane przez obrazy żądnego krwi rewolucyjnego tłumu, wprowadziły do społecznej nieświadomości pragnienie silnej podmiotowości, jaką można by przeciwstawić anonimowym, amorficznym masom industrialnego społeczeństwa. W tym sensie romantyczny fantazmat podmiotu autorskiego to pochodna fantazmatu silnej podmiotowości, o którym pisze Agata Bielik-Robson w *Duchu powierzchni. Rewizji romantycznej i filozofii*. Fantazmat to wynik celowo błędnej interpretacji rzeczywistości, jej niedoczytania, „maska niezbędna do istnienia” (Janion 1991: 179) – nałożone na przykrą, trudną do zaakceptowania, traumatyczną rzeczywistość. Używam terminu „fantazmat”, a nie „fantazja”, aby podkreślić społeczną, obiegową i powszechną formę pewnych dzielonych wyobrażeń na temat twórczości i twórcy, które dochodzą do głosu w dyskursie autorstwa w romantyzmie i trwają do dzisiaj. Fantazmat ma bowiem charakter dyskursywny. Zgodnie też z wytycznymi Sigmunda Freuda traktuję fantazmat równie poważnie, co rzeczywistość, ponieważ fantazmat jest określonym jej wymiarem. Fantazmat romantycznego autorstwa został zinstytucjonalizowany przez rozmaite praktyki społeczne i interpretacyjne. Jack Stillinger (1991: vi) w tym samym

znaczeniu mówi o „mieście samotnego geniusza”, autorstwa jednostkowego. W tym miejscu romantyczny fantazmat autorstwa łączy się ze zidentyfikowaną przez Stillingera ideologią autorstwa. Pojęcie ideologii jest tutaj stosowane z uwagi na swój normatywny charakter (obowiązująca wizja autorstwa) oraz w klasycznym marksistowskim ujęciu przez wzgląd na wyrażanie określonych interesów. W tej perspektywie ideologia autorstwa polega na akcentowaniu jednostkowego wkładu twórcy i umniejszaniu lub ignorowaniu pracy pozostałych osób lub agentów zaangażowanych w powstanie tekstu kultury. Ta tendencja szczególnie uwidacznia się w teorii kina autorskiego, gdzie film – efekt pracy zbiorowej – ma jednego „autora”, reżysera, którego nazwisko staje się znakiem i marką, a praca pozostałych podmiotów nie jest uznawana za kreatywny wkład (znaczące wydaje się tutaj funkcjonowanie terminu „pod kreską” [*below the line*] na oznaczenie pracowników przemysłu filmowego, którym odmawia się wkładu twórczego w powstanie filmu; termin ten obejmuje wszystkich pracowników innych niż producenci, scenarzyści, reżyserzy, aktorzy).

Kontekst dla współczesnego dyskursu autorskiego stwarza rozwój nowoczesnych technologii, które wyraźnie przeformułują rynek literacki, a wraz z nim związki między autorstwem, autorytetem i instytucjami. Nie tylko stawia to w nowym świetle stare pytania o charakter i strukturę autorstwa w kulturze zachodniej, ale także również zadawać nowe, gdzie podsuwane odpowiedzi znajdują swoje odbicie w funkcjonujących rozwiązaniach prawnych, a te z kolei kształtują kulturowy krajobraz naszej rzeczywistości. Wcześni teoretycy hipertekstowości nie bez powodu oczekiwali, że następujące zmiany doprowadzą do dekonstrukcji obowiązujących mechanizmów kontroli tradycyjnych instytucji społecznych i ekonomicznych. Jednakże korporacje medialne stanowią bardziej wpływową grupę zainteresowanych w procesie kształtowania krajobrazu kulturowego niż teoretycy literatury i medioznawcy, więc nie można dziwić się, że ekonomiczne argumenty położyły kres utopijnym projektom demokratyzacji kultury przez jej cyfryzację. Przy czym te projekty opierały się na kategorii dostępu, ale przede wszystkim na zasadzie prosumpcji, współautorstwa i szeroko definiowanej domeny

publicznej. Radykalnym postulatem nowego funkcjonowania kultury była nie tylko jej demokratyzacja, lecz także oparcie na autorstwie zbiorowym wynikającym z charakteru treści medialnych: otwartych na kontynuację i rearanżację, wielogłosowych, tworzonych w nieustannych dialogach między cyfrowymi podmiotami. Podstawowe pytanie brzmi, czy jeśli każdy jest autorem, to w zasadzie nikt nim nie jest? Przy czym należy też uwzględnić, że nie każdy potencjalny prosument rości sobie prawo do (współ)autorstwa, nie każdemu zresztą takie prawo zostaje przyznane ze względu na marginalizujące praktyki społeczne, a ponadto – kwestię dostępu do cyfrowej rzeczywistości oraz medialnego alfabetyzmu (*media literacy*), które wciąż stanowią znamiona społecznego uprzywilejowania. Cyfrowe wykluczenie jest faktem, który trzeba wziąć pod uwagę przy snuciu utopijnych rozważań o medialnym wszechautorstwie.

Prezentowana książka to efekt z konieczności eklektycznych badań z zakresu historii, socjologii i teorii literatury, a także medioznawstwa i kulturoznawstwa. Jej celami są historyzacja i konkretyzacja autorstwa w kulturze zachodniej, przedstawienie rozwoju dyskursu autorskiego przez analizę najważniejszych nowożytnych wypowiedzi na temat autorstwa, które ukształtowały współczesnego rozumienie i założenia leżące u podstaw obowiązującego prawa autorskiego. Jest to praca z zakresu historii idei, ale również załączek projektu kulturowej teorii autorstwa. *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego* ma przede wszystkim syntetyzujący charakter, polega na przywołaniu i omówieniu prac z dziedziny historii i socjologii autorstwa z uwagi na to, że jest to problematyka podejmowana z rzadka – lub zgoła wcale – w polskiej humanistyce zdominowanej przez teoretycznoliteracki dyskurs autorstwa. W tym sensie monografia ta nie odnosi się do zagadnienia intencji autorskiej w procesie interpretacji ani nie stanowi badań nad pozycją autora w komunikacji literackiej. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że ten temat został poruszony przez wielu kompetentnych badaczy w ciekawych i płodnych poznawczo pracach. Stworzenie zarysu bibliografii tekstów poświęconych autorskiej intencji w procesie interpretacyjnym wykracza poza możliwości objętościowe tej książki. Kwestią intencji autorskiej zajmują się tylko

w tym zakresie, w jakim stanowiła ważny wkład w rozwój dyskursu autorstwa i w jakim do dziś znajduje swoje odbicie i oparcie w różnych instytucjach kulturowych czy literackich. Znacznie bardziej interesuje mnie, kiedy i w jaki sposób intencja autorska stała się częścią dyskursu autorstwa, czemu służy i jak jest używana. Biorąc pod uwagę to, co już zostało przedstawione na temat przebiegu i wyników badań tu prezentowanych, nie może dziwić, z jaką łatwością fenomenologia Edmunda Husserla – z podstawowym założeniem, że to ludzka świadomość jest intencjonalna (a więc stanowi nośnik sensów) – została przeniesiona na grunt dyskursu autorstwa. Radikalnym postulatem fenomenologicznym na gruncie literaturoznawstwa jest ujmowanie aktu lektury w formie spotkania dwóch świadomości: czytelnika i autora. Spotkanie to nie jest jednak dialogiem, ale utożsamieniem, zgodnie ze sformułowaniem Georges'a Pouleta: identyfikacją świadomości czytelnika ze świadomością twórcy. Paradoksalnie byłaby to sytuacja idealna w romantycznym paradygmacie autorstwa, zdefiniowanym, jak dowiodła w swoich badaniach Lucy Newlyn, przez strach przed odbiorem, który prowadził do dystansowania się twórców wobec potencjalnych odbiorców. Nawet zastąpienie na gruncie fenomenologii empirycznego autora świadomością twórczą (podmiotem aktów intencjonalnych) nie zmienia dominującego charakteru tak ujętej instancji autorskiej, której celem było zabezpieczenie tekstu przed wielością potencjalnych odczytań.

Najistotniejszą kategorią dla moich rozważań jest pojęcie wymiany społecznej, czyli intersubiektywnego funkcjonowania tekstów kultury, które sprowadza się do stwierdzenia, że żaden tekst kultury nie istnieje poza odbiorem, czy to w aspekcie czysto poznawczym, czy w kontekście akumulacji kapitału kulturowego. Jean-Paul Sartre (1968: 189) zajmował się w *Czym jest literatura?* z 1947 roku dialektyką pisania i czytania: „Dopiero sprzęgnięcie wysiłków autora i czytelnika pozwoli powstać temu konkretnemu, a zarazem urojonemu przedmiotowi, jakim jest twór umysłu. Sztuka może istnieć tylko dla i przez innych”. Filozof snuł swoje refleksje na gruncie fenomenologicznym, co uznaję za cenny kontekst dla zrozumienia wymiany społecznej tekstów kultury. Zgadzam się z Sartrzem, gdy ten pisze, że dzieło sztuki „istnieje o tyle, o ile jest oglądane, przedtem zaś jest



tylko apelem, czystym domaganiem się istnienia” (Sartre 1968: 194). Nie ograniczam jednak społecznej wymiany do zetknięcia świadomości (w tym jednej zapośredniczonej przez przedmiot estetyczny), ale zwracam uwagę na jej praktyczny wymiar, w ramach którego wymiana zachodzi między więcej niż dwoma agentami o różnych stopniach zaangażowania: autor, czytelnik, wydawca to jedynie niektóre z instancji zaangażowanych w akt społecznej wymiany. Co więcej, nie wszystkie te instancje muszą mieć osobowy charakter. Krytyka, kanon, adaptacja to również elementy wymiany społecznej. Stąd autorstwo rozumiem jako jedną z instancji zaangażowanych w proces tejże wymiany w polu kultury, która ma wymiar ekonomiczny, społeczny i semantyczny. Z tego też punktu widzenia omawiam zachodzące od XVIII wieku przemiany w zakresie rozumienia autorstwa, które można określić jako stopniowe dystansowanie się praktyki twórczej wobec aktu społecznej wymiany.

*Autorstwo. Urynkowienie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego* wpisuje się w to, co Raymond Williams nazwał „ekonomią polityczną pisarstwa”, którą uważał za „konieczny dodatek do każdej autentycznej historii literatury” i która opisuje, jak autor jako producent podlega różnym naciskom i działaniom w obrębie stosunków społecznych (Williams 1983: 318). Inną ważną koncepcją jest pojęcie produkcji kulturowej, które zapożyczyłam od Pierre’a Bourdieu na określenie całokształtu – materialnej i semantycznej strony – procesu powstawania tekstów kulturowych. Produkcja kulturowa odnosi się do praktyki twórczej, empirycznego przebiegu procesu powstania tekstu, w który angażuje się wiele osób, instytucji, sił społecznych, ideologii. Uwzględnienie tych procesów, punktów przecięcia i agentów zaangażowanych w powstanie tekstu, realiów historycznych i obyczajowych, struktur władzy i struktur ekonomicznych, tego wszystkiego, co Bourdieu określił polem produkcji kulturowej i literackiej, byłoby kulturową teorią autorstwa. W podtekście mojej książki tkwi także teoria aktora-sieci Brunona Latoura (ANT), która obecnie stanowi jedyny zespół praktycznych wytycznych pozwalających prześledzić bogactwo powiązań zachodzących w konkretnym, empirycznym procesie twórczym – nie faworyzując równocześnie momentu zapisu – oraz uspołecnić praktyki twórcze i mechanizmy

produkcji kulturowej. Innymi słowy, przedstawione tu rozważania można potraktować jak wstęp i zachętę do dalszych badań. Ciekawymi wątkami byłyby prześledzenie polskiego kontekstu formułowania się romantycznego dyskursu autorstwa oraz analiza praktyki procesu twórczego w różnych mediach. Nawet wychodząc od autoetnografii i badania własnego pisania, mogą zaryzykować radykalną, zdawałoby się, tezę, że jednostkowe autorstwo nie istnieje w praktyce i żaden tekst nie ma wyłącznie jednego autora, a pisanie nie zaczyna się ani nie kończy przez stawianie liter na papierze – moment zapisu to tylko jedna modalność twórczości, jedna, uprzywilejowana w dyskursie chwila z całego procesu twórczego, przeceniany prawdopodobnie dlatego, że to moment, który zostawia materialny ślad umożliwiający badanie. W rzeczywistości niewiele jest materialnych śladów procesu twórczego.

Także ta książka powstawała w procesie, który jedynie częściowo przebiegał w formie zapisu. *Autorstwo* powstało dzięki licznym rozmowom i uprzejmości badaczy, którzy wspierali mnie, nakierowując na właściwe tytuły, zapoznawali się z fragmentami pracy i stymulowali do nieustannego wysiłku intelektualnego. W rozdziale czwartym stawiam tezę, że każda praktyka twórcza ma charakter zbiorowy i nigdzie nie jest to tak wyraźne, jak w przypadku pisarstwa akademickiego. Nie tylko operuję dorobkiem i terminologią badaczek oraz badaczy, których prace podparły stawiane przeze mnie tezy, ale też monografia ta nie zyskałaby obecnego kształtu bez możliwości rozmowy, konsultacji i wsparcia ze strony otaczających mnie badaczy. Szczególne podziękowania i swego rodzaju uznanie współautorstwa czy daleko posuniętego wpływu na obecny kształt książki, który w mniej restrykcyjnym porządku kulturowym uchodziłby za współautorstwo, należą się Instytutowi Nauk o Kulturze UMK za stworzenie atmosfery wsparcia, pomocy i przychylności dla dociekań i krytyk kulturowych, przestrzeni swobodnej wymiany myśli i współpracy, która towarzyszyła mi od momentu podjęcia studiów kulturoznawczych. Podziękowania należą się profesorowi Dariuszowi Brzostkowi, promotorowi rozprawy doktorskiej, z której powstało *Autorstwo*, za szeroko zakrojoną pomoc podczas całego przebiegu moich studiów doktoranckich, cierpliwą pracę nad przedstawionym

mu tekstem i wnikliwie uwagi. W równej mierze dziękuję profesorowi Pawłowi Bohuszewiczowi, który był równie zainteresowany tematem autorstwa co ja i wielokrotnie wspomógł mnie swoją rzetelną wiedzą historyczną, nakierował na trop lektur i zawsze chętnie prowadził niekończące się dyskusje nad różnymi aspektami tego problemu. Za pomoc w uporządkowaniu zagadnień związanych z autorstwem kobiecym chciałabym podziękować profesor Katarzynie Więckowskiej i doktor Nelly Strehlau, których uwagi i sugestie lektur odbiły się znacząco na mojej pracy. Podziękowania należą się również doktor Sylwii Kołos i doktor Małgorzacie Liseckiej za daleko posuniętą pomoc, wsparcie emocjonalne i życzliwość podczas całego przebiegu moich studiów. Dagmarze Przymus dziękuję za wielokrotną lekturę poszczególnych rozdziałów, a Ewie Bodal za pomoc w tłumaczeniu. Chcę podziękować także moim rodzicom, Romanowi i Gabrieli Kobus, w zasadzie za wszystko, co dla mnie zrobili, podobnie jak Julicie, a jej matce Annie za finansową pomoc otrzymaną w okresie studiów doktoranckich, bez której niemożliwe byłoby znalezienie czasu na jakąkolwiek pracę naukową. Mojej siostrze, Emilii Hunt, dziękuję za pomoc w legalnym dostępie do przytoczonych tu źródeł i opracowań. Nie wyobrażam sobie, żeby *Autorstwo* mogło powstać bez wsparcia ze strony wymienionych tu osób i instytucji. Mam nadzieję, że ostateczny kształt książki nie zawiódł ich oczekiwań.



## ROZDZIAŁ 1

# Kłamstwo romantyczne i prawda rynkowa. Narodziny fantazmatu autorskiego

Jego dzieła będą się wyróżniać, bo należą tylko do niego i tylko przez to prawo własności może ubiegać się o zaszczytne miano autora.  
(Edward Young, *Conjectures on Original Composition*, 1759)

### 1.1. Rekonstrukcja. Modele procesu twórczego do XVIII wieku

#### Rzemieślnik

Autor występuje jako kopista czy naśladowca, podległy władzy reguł, poetyce i różnie ujmowanemu *mimesis*. Zostaje umiejscowiony w obrębie tradycji literackiej, która staje się absolutnym punktem odniesienia. Sprawność poruszania się pośród ustalonych zasad stanowi wyznacznik twórczego geniuszu. Artysta staje się biernym rejestratorem obiektywnej prawdy – prawdy sztuki, przyrody czy historii. Jawnie bezosobowe postrzeganie twórczości. To także techniczne ujęcie pracy twórczej, odnoszące się do nabytych i wyćwiczonych umiejętności posługiwania się konwencją. Tworzenie wedle reguł i naśladowanie rzeczywistości, tworzenie kopii

#### Wieszcz

Autor występuje jako posłaniec, narzędzie i awatar Muzy, wyższej siły znajdującej się poza nim samym. To ujęcie podnosi status twórcy, upozowuje go na wybrańca, ale też odbiera mu prawo do treści, które głosi, ponieważ nie on jest ich źródłem. Zaadaptowanie koncepcji autora jako istoty natchnionej w kulturze chrześcijańskiej prowadzi do utraty ekstatycznego wymiaru natchnienia, zamiast tego pojawia się *auktor* operujący danym od Boga autorytetem. Bóg zaczyna stanowić fundament autorskiej charyzmy, co zmienia znaczenie twórczości. *Auktor* nie oznacza tożsamości, ale religijną pozycję. Zasadniczo to również bezosobowe ujęcie, co metafora

tego, co już jest kopią w myśli Platona. „Wytwórstwo” raczej niż „twórczość”. Współczesne echa tej koncepcji pojawiają się w marksizmie, gdzie autor ma za zadanie oddać prawdę historii; w rosyjskim formalizmie, który funkcję autora upatrywał w komponowaniu dzieła na podstawie właściwości medium i mnożył autorskie podmioty twórcze celem odseparowania tekstu od biograficznych konotacji empirycznego autora. Również strukturalizm określał autora jako impersonalny mechanizm zbierania i komponowania literackich kodów. A jednak autor jako rzemieślnik ma swoistą siłę. Strach przed retoryką, sprawnością wypowiedzi, jej zdolnością oddziaływania każe Platonowi wygnać autorów z racjonalnej utopii *Państwa*.

Stulecia XVIII i XIX dokonują transpozycji źródła natchnienia ze sfery sakralnej do idealnej, co pozostaje próbą zachowania hierarchicznego wymiaru autorstwa w zsekularyzowanym świecie postoświeceniowym. Wiek XX lokuje źródło dyskursu, którego nośnikiem jest autor, w nieświadomości lub w języku. Twórczość w tym ujęciu wciąż jest pozbawiona świadomego wymiaru, nie ma charakteru jednostkowego, wyraża treści niezależne od autora. Już w *Ionie* Platon stwierdza, że w momencie natchnienia poeta zatracza własną świadomość. Poeta jest nośnikiem emocji i ekstatycznych, niemożliwych do kontrolowania, irracjonalnych sił, dlatego nie ma dla niego miejsca w społeczeństwie racjonalnej utopii *Państwa*.

Przedstawione powyżej **metaforyczne ujęcia twórczości** to oczywiście przypadki skrajne, naświetlające historyczną konceptualizację autorstwa, które rzadko miały cokolwiek wspólnego z praktyką twórczą. Metafory te pozornie prezentują przeciwstawne bieguny, najczęściej jednak współwystępowały mniej lub bardziej harmonijnie, współgrając ze sobą mimo pozornej sprzeczności, ponieważ obie odnoszą się do różnych aspektów konstruowania tekstu<sup>1</sup>. Cie-

<sup>1</sup> Jest to szczególnie widoczne w momencie internalizacji źródła natchnienia w XVIII wieku: napięcie wieszczego i rzemieślniczego ujęcia twórczości można bowiem określić jako napięcie między tym, co w tekście jednostkowe (indywidualne, odautorskie, subiektywne), a tym, co w nim społeczne (konwencjonalne, intersubiektywne). Znamienne, że nawet najbardziej natchnione teksty mieściły się w pewnych konwencjach – jeśli nie ściśle literackich, to komunikacyjnych – które gwarantowały możliwość odczytania i zrozumienia tekstu.

kawe jest także odkrycie zasadniczych podobieństw w obrębie obu metafor – autorstwa jako pracy rzemieślniczej i autorstwa jako aktu natchnienia, pozycji wieszcz<sup>2</sup>. Warto zwrócić uwagę, że obie koncepcje mają wyraźnie **bezosobowy charakter**, tj. osobowość twórcy i jego kondycja społeczno-kulturowa w obu przypadkach nie odgrywają żadnej roli. Czy jest to kompozytor posługujący się środkami przewidzianymi przez poetykę, czy też „wybraniec Muzy”, autor nigdy nie przemawia w swoim imieniu, źródło tekstu znajduje się poza nim – odpowiednio: w tradycji literackiej lub w świecie zewnętrznym jako siła transcendentna<sup>3</sup>. Stąd w odniesieniu do obu metafor precyzyjniej byłoby mówić o autorstwie niż o autorze. Żadna z tych koncepcji nie zakłada personalnej odpowiedzialności za to, co zostało stworzone. Obie traktują autorstwo instrumentalnie, dając prymat istniejącemu niezależnie od niego materiałowi, którym się mniej lub bardziej zręcznie manipuluje (rzemieślnik) lub który znajduje się poza autorską świadomością (wieszcz). Mimo skrajnie przeciwstawnego nastawienia obie metafory autorstwa koegzystowały w kulturze zachodniej harmonijnie, przenikając się na wielu poziomach. W tym sensie ich polaryzacja raczej nadaje strukturę naszemu myśleniu o autorstwie, niż przedstawia funkcjonalne modele twórczości. Kwestia prymatu któregoś z tych modeli – rzemiosła czy talentu (natchnienia) – już w starożytności została rozwiązana polubownie. Horacy wprost sformułował stwierdzenie o współzależności tych elementów: znajomość reguł pozbawiona talentu nie będzie twórcza, podobnie twórczy nie będzie talent bez znajomości reguł (Fu-lińska 2000: 32). Naśladownictwo może być rozumiane na dwa sposoby: *mimesis* jako naśladowanie rzeczywistości (stosunek tekstu do

---

<sup>2</sup> Termin „wieszcz” w języku polskim automatycznie niesie za sobą romantyczne konotacje. W tym ujęciu, w zarysie historycznego sposobu konceptualizowania źródeł procesu twórczego, zależy mi przede wszystkim na rozumieniu tego terminu w kategoriach platońskich, ponieważ echo *Iona* będzie pojawiać się w każdym okresie akcentującym wieszczę – natchniony – charakter twórczości, głównie w renesansie za sprawą Ficina oraz w romantyzmie, gdzie jednak dojdzie do znaczącego przededefiniowania źródeł natchnienia.

<sup>3</sup> Janina Abramowska w podobnym kontekście pisze o „dwóch źródłach autorskiego autorytetu, osobowym i transcendentnym” (Abramowska 2002: 99), odnosząc się do referencyjnego charakteru literatury.

rzeczywistości, kwestia reprezentacji, przedstawienia) i *imitatio* jako naśladowanie wzorców literackich. W drugim ujęciu naśladownictwo niesie za sobą element rywalizacji, nieuchronnego porównania z tym, na czym się wzorujemy, i pragnienia prześcignięcia dawnych mistrzów. Renesansowe poetyki płynnie łączą ze sobą dwie metafory myślenia o procesie twórczym (pozycję rzemieślnika i wieszca) w pojęciu **emulacji** – naśladownictwa jako narzędzia indywidualnego wyrazu, współzawodnictwa z przyjętym wzorem. Odnosząc się do tradycji literackiej – zbioru dostępnych wszystkim materiałów – emulacja to strategia, która pozwalała uczynić ze „wspólnego” „własne”, a więc nadać indywidualny wyraz powszechnie znanym obrazom, figurom, toposom, motywom i wątkom. W ten sposób rzemieślnicze naśladowanie, szczególnie w aspekcie imitacji, nie staje się niewolniczą wiernością (Fulińska 2000: 29, 32, 35), ale zostaje przeniknięte *ingenium*, zasadą twórczego geniuszu.

Wspólną cechą obu metafor twórczości pozostaje również to, że odnoszą się wyłącznie do autorstwa jednostkowego. Zbiorowe czy mnogie autorstwo, autorska współpraca nie mieści się w żadnej z nich. To ostatnie jest zaskakujące o tyle, że praktyka twórcza w dziejach kultury europejskiej aż do późnej nowożytności miała wyraźnie kolektywny wymiar<sup>4</sup>. Święty Bonawentura w XIII wieku wymienia cztery sposoby tworzenia tekstów i żaden z nich nie pokrywa się ze współczesnym modelem autorstwa, czyli indywidualnej pracy twórczej jednostki. Tworzenie tekstów w ujęciu Bonawentury obejmuje:

---

<sup>4</sup> Zbiorowe autorstwo zostanie dokładniej przedstawione w dalszych częściach pracy. Warto mieć na uwadze, że także wysoce indywidualne formacje w rodzaju sentymentalizmu czy romantyzmu nadal operowały autorstwem zbiorowym, mnogim czy złożonym (kwestia terminologii) w praktyce twórczej. Na własny użytek definiuję autorstwo zbiorowe przez wymianę myśli czy planów (nie określając stopnia wkładu) na poziomie projektu (przed włączeniem tekstu kultury w tryby społecznej cyrkulacji), między co najmniej dwoma twórczymi podmiotami lub agentami, nie ograniczając się tutaj wyłącznie do czynnika osobowego. Tym samym za twórczość zbiorową można uznać prace zależne (oparte na innym tekście), prace wykonane na zamówienie w ramach instytucji mecenatu, współpracę artystyczną, redakcję i inne praktyki twórcze.



- 1) kopiowanie – przepisywanie pracy innych bez wprowadzania zmian;
- 2) kompilację – zebranie prac innych bez własnych wtrąceń;
- 3) komentarz – zebranie prac innych i opatrzenie ich własnym tekstem, który ma jednak marginalny charakter;
- 4) pracę *auctora* – zebranie pracy swojej i innych, gdzie to tekst innych ma marginalny charakter (Woodmansee 1994b: 17).

*Auctor* wydaje się tu najbliższy naszemu rozumieniu autora, jednak zaakcentowano wyraźnie, że praca jednostki jest osadzona w dorobku kulturowym, którym operuje piszący podmiot. *Auctor* nie tworzy w próżni społeczno-kulturowej, nie powołuje tekstu do istnienia *ex nihilo*. Łaciński *auctor* oznacza sprawcę, inicjatora, prekursora, wreszcie – pisarza, mistrza, autora. Pojęcie „autor” wyłania się w XIV wieku, kiedy *auctor* przechodzi z łaciny do starofrancuskiego, a stamtąd do staroangielskiego. „Autor” to ten, który stwarza, powołuje do życia, kreator, (S)twórca i Ojciec. Słowo to ma wyraźne religijne konotacje, jest jednym z przymiotów Boga-Stwórcy: Bóg jest autorem świata. W tym znaczeniu termin pojawia się u Geoffreya Chaucera (1134?–1400) w poemacie *Troilus i Criseyda* z 1374 roku: „O Boże, autorze natury!” (Hartley 2013: 24). John Wycliffe (1329?–1384), tłumacz i teolog, również określa Boga autorem świata w tekście z 1380 roku (Hartley 2013: 24). Religijne i paternalistyczne rozumienie autorstwa leży u podstaw koncepcji autorstwa i wiąże się z pokrewnym terminem – „autorytetem”. Autorstwo i autorytet są ze sobą nierozzerwalnie splecione w zachodniej kulturze. Łacińskie *auctoritas* – porada, opinia, rozkaz – zmieniło się w *autorite* czy też *auctorite*, które oznacza w gruncie rzeczy właściwość tekstu: cytat czy fragment o mocy wieńczącej spory teologiczne, o rozstrzygającym, niepodważalnym charakterze. Autorytarny jest tekst, który powstał dzięki autorytetowi Autora Biblii – Boga. *Auctor* operuje na mocy wyższego autorytetu – boskiego – zawartego w tekście (domyślnie Piśmie Świętym). I chociaż oba terminy uległy stopniowej sekularyzacji, ich korzenie zachowały się w toku rozwoju dyskursu autorstwa w kulturze zachodniej. W języku średnioangielskim w połowie XIV wieku autorytet oznacza jeszcze zdolność zdobywania posłuchu, wymuszania posłuszeństwa, zdolność

do przekonywania i inspirowania, które to cechy zostały przypisane poetom-wieszczom. Dopiero od XV wieku termin nabiera instytucjonalnego charakteru związanego ze świeckim i z prawnym wymiarem władzy. W tym samym czasie autor zaczyna oznaczać „tego, który tworzy”, również ulegając stopniowemu zeświecczeniu.

Aż do wprowadzenia pierwszych projektów prawa autorskiego w końcu XVIII wieku, dyskurs autorstwa w kulturze zachodniej był niezwykle heterogeniczny, co łączyło się z jednoczesnym funkcjonowaniem kultury oralnej i kultury pisma, z różnorodnością poetyk czy koncepcji tekstu kultury (nie zawsze spisanego, biorąc pod uwagę popularność dworskich, a później salonowych improwizacji). Jeszcze w połowie XVIII wieku pisarza postrzegano jako jednego z wielu rzemieślników zaangażowanych w produkcję tekstu (czy też raczej: finalnej wersji danego tekstu w postaci książki), przy czym jego rola nie była uznawana za nadrzędną. *Allgemeines Oeconomisches Lexicon* z 1753 roku definiował książkę tak: „[...] wytwór, nad którym pracuje wiele osób, zanim stanie się gotowy [...]: uczyony i pisarz, twórca papieru, układacz czcionki, drukarz, redaktor, składczy, a czasem nawet złotnik” (Woodmansee 1994b: 15–16).

Instytucja nowożytnego autorstwa pojawiła się w XVIII wieku z rozwojem druku i komercyjnego rynku literackiego oraz z powstaniem społecznej i literackiej klasy średniej, a definiowała ją **pozycja zawodowa** (profesjonalizm pisarstwa) z jednej strony i **predyspozycja charakteru** (twórczy geniusz) z drugiej, co nie oznaczało jednak radykalnego zerwania z wcześniejszymi koncepcjami twórczości. Nowe rozumienie autorstwa stanowiło raczej niestabilny mariaż sprzecznych wyobrażeń na temat praktyki twórczej, akcentujący, tłumiący i transformujący ich poszczególne elementy. Gdyby najprościej nakreślić, jak doszło do wyłonienia się nowożytnego modelu autorstwa, wiążącego autora z tekstem ściśle (prawnie ze względu na funkcjonowanie prawa autorskiego, społecznie jako przedstawiciela danej grupy zawodowej i personalnie przez konceptualizację tekstu jako ekspresji twórczej osobowości czy genialnego podmiotu), należałoby wskazać na **zminimalizowanie elementu pracy rzemieślniczej** i **zmaksymalizowanie elementu inspiracji**, z zaznaczeniem, że doszło do **internalizacji źródła inspiracji**, którym stał

się właśnie autor (Woodmansee 1984: 427). Jest to proces, w efekcie którego pisarz – rzemieślnik-wieszcz – stał się autorem w znaczeniu, jakie mu współcześnie nadajemy. Chociaż transformacja ta dokonała się zasadniczo w końcu XVIII wieku, znajdując swoje zwieńczenie w romantycznym modelu autorstwa w stuleciu XIX, poprzedzały ją liczne inicjatywy powzięte już w XVI wieku, związane ze zmieniającą się pozycją twórcy na wyłaniającym się kapitalistycznym, komercyjnym rynku literackim. Proces ten zachodził także w różnym tempie w różnych krajach europejskich i przebiegał specyficznie dla danego regionu z jego zapleczem kulturowo-gospodarczym. Można mówić o wczesnych próbach instytucjonalizacji autorstwa, które wynikają z jego postępującej indywidualizacji, oraz o ustanowieniu zawodowego pisarstwa, czyli pracy zarobkowej, z której udawało się utrzymywać, rezygnując z opieki mecenasa, do czego doszło w renesansowych Włoszech z ich rozbudowanym przemysłem drukarskim. Szczególnie zawodowe pisarstwo, wiążące się z wizją finansowej niezależności, było interesujące dla autorów w momencie ich rodzącej się tożsamości grupowej. W tym kontekście ciekawe są uwagi zawarte w artykule Mieczysława Brahmery *Renesansowy mit poety-wieszca*. Odnosząc się do wprowadzenia przez renesansowe poetyki pojęcia *ingenium*, czyli twórczej inteligencji znamionującej geniusza, Brahmer dostrzega w rozważaniach Marsilia Ficina (1433–1499) i jemu współczesnych na temat twórczej mocy jednostki mechanizm obronnej postawy artystów, w praktyce uzależnionych od woli swoich mecenasów. W ten sposób mistycyzm poetyckiego natchnienia, poczucie „łącności z siłami kosmicznymi, które kierują biegiem świata” (Brahmer 1961: 157), to pierwsze włączenie twórczego geniuszu w dyskurs literacki i rodzaj myślenia życzeniowego, maskującego poślednią rolę renesansowego poety wynikającą z jego ekonomicznego uzależnienia. Renesans, operując pojęciem *ingenium*, kładzie podwaliny pod romantyczną ideologię autorstwa, której celem również będzie maskowanie zależności twórców – tym razem od komercyjnego, kapitalistycznego rynku literackiego, który zastąpi instytucję mecenatu – uzależniając ich nie od woli bogatych jednostek, ale anonimowego tłumu czytelników.

Profesjonalizacja pisarstwa stanowiła skomplikowany proces, którego realizacja została przeprowadzona na drodze roszczeń ekonomicznych i społecznych. Te pierwsze wiązały się z powstaniem i rozwojem komercyjnego rynku literackiego oraz prawa autorskiego, którego funkcją była instytucjonalizacja relacji między autorem a tekstem. Warto zauważyć, że u podstaw tych procesów leżało wpisanie autora i efektu jego pracy – tekstu – w domenę społecznej wymiany, cyrkulacji, konsumpcji i akumulacji treści kulturowych. Zmiany w postrzeganiu autorstwa łączyły się z nowym sposobem rozumienia tekstu kultury przez nadanie mu statusu towaru. Betty Schellenberg (2005: 13) zauważa, że autorstwo miało utrudniony dostęp do profesjonalizacji na poziomie świadomości społecznej, ponieważ znacząco różniło się swoim charakterem od profesji wymagających specjalistycznej wiedzy i umiejętności, jak prawo, medycyna czy duchowieństwo – zawody z silnym burżuazyjnym zapleczem. W przeciwieństwie do nich kompozycja i publikacja tekstu nie wymagały formalnych kwalifikacji. Uzawodowienie autorstwa pociągało za sobą konieczność przeformułowania dyskursu autorskiego, tak aby wiązał się z posiadaniem specjalistycznych umiejętności, na które istniał popyt w społeczeństwie, co owocowało określonym statusem społecznym profesjonalisty i wynikającym z tego finansowym bezpieczeństwem. Wprowadzenie do dyskursu autorstwa kategorii geniuszu transformowało pisarza w wyjątkową jednostkę odpowiedzialną za dostarczanie unikatowych i wartościowych produktów w postaci tekstów (Woodmansee 1984: 429). W konsekwencji doszło do przededefiniowania zarówno autora, jak i tekstu<sup>5</sup> oraz do powstania rozmaitych instytucji społecznych, takich jak recenzja prasowa (Schellenberg 2005: 13). Penelope Jane Corfield podkreśla z kolei rolę tożsamości grupowej w procesie kształtowania się danej profesji (Corfield 1995: 20), co tłumaczy znaczenie refleksji

---

<sup>5</sup> Warto pamiętać, że mimo powszechności druku i zwiększającego się popytu na książki do połowy XIX wieku przeciętna cena książki czyniła z niej dobro luksusowe (Altick 1957: 260), przez co pisarze pozostawali producentami dóbr o niewielkim oddziaływaniu społecznym i w ich interesie leżała zmiana tego obrazu, czego można było dokonać jedynie zbiorowym wysiłkiem, zmieniając dyskurs autorstwa.

nad własną kondycją jako autora w nowożytnym dyskursie autorstwa, którą od połowy XVIII wieku można określić jako autopromocję; uzasadnia to także zakres lobbingu za zmianami w prawie autorskim, którego pierwszym frontem była prasa – uwikłana w powstawanie nowej klasy zawodowych autorów równie mocno, co literatura (która – w przeciwieństwie do prasy – nie gwarantowała stałych dochodów i w znacznej mierze pozostawała rozrywką klas wyższych: i w aspekcie produkcji, i konsumpcji). Nowożytny dyskurs autorstwa ukształtował się na łamach prasy i w salach sądowych, za pośrednictwem poetyk i manifestów literackich. Miał też wyraźnie polityczny i ekonomiczny charakter, a jego estetyczne postulaty można traktować jak próbę racjonalizacji<sup>6</sup> dialektycznego korelatu tworzenia i odbioru, która to korelacja prowadzi nieuchronnie do komercjalizacji (dostosowania twórczości do zasad gospodarki rynkowej).

Do epoki nowożytnej dyskurs autorstwa, oparty na figurach rzemieślnika i wieszca, nie zakładał bezpośredniego ani trwałego związku między autorem a tekstem. Autor miał prawa wyłącznie do manuskryptu i tracił je w momencie jego sprzedaży wydawcy. System **monopoli drukarskich** zasadzał się na dwóch istotnych założeniach: podlegał władzy królewskiej i/lub kościelnej w formie **cenury prewencyjnej**, niedopuszczającej do druku i obiegu tekstów uznawanych za niepożądane oraz przyznawał **nieograniczone czasowo prawo własności wydawcy** działającemu w gildii na mocy przywileju. Raz nabyty manuskrypt stawał się własnością gildii, do której należało prawo drukowania i wznawiania. Co istotne, monopole dotyczyły także konkretnych tekstów autorów antycznych, co regulowało dostępną liczbę egzemplarzy na rynku tekstów będących fundamentem edukacji. Tak funkcjonujący obieg literacki Mark Rose określił **reżimem regulacji**: systemem charakterystycznym dla XVI i XVII wieku, gdzie uregulowanie handlu przez gildie współgra-

---

<sup>6</sup> W znaczeniu psychologicznego procesu zniekształcenia poznawczego, uzasadniania postaw i zachowań *post factum*, którego drugim biegunem jest ukrywanie prawdziwych motywów.

ło z kontrolą dyskursu publicznego przez państwo (Rose 1993: 12–16). Monopol i cenzura stanowiły spójną praktykę.

Tego rodzaju postawa staje się zrozumiała, jeśli brać pod uwagę, że jeszcze w XVI wieku tekst literacki (czy też tekst kultury) nie był przedmiotem estetycznym, do której to koncepcji jesteśmy obecnie przyzwyczajeni, ale **aktem społecznego działania**. *Obrona poezji* (*An Apology for Poetry*) sir Philipa Sidneya (1554–1586) z 1579 roku<sup>7</sup> przedstawia tekst poetycki właśnie jako działanie, a nie przedmiot konsumpcji czy kontemplacji. Sidney stwierdzał: „Grecy nazwali go poetą [...], co pochodzi ze słowa *poiein*, które oznacza »czyścić«” (Burke 2006: 32). Wartość tekstu tkwi w tym, co może zdziałać, osiągnąć, jakie reakcje wywołuje wśród odbiorców, do czego ich inspiruje i pobudza – w tym oto leżała **autorytarność** tekstu. Co więcej, Sidney sakralizował działanie poety, odwołując się do figury wieszczka: „Wśród Rzymian poetów zwą *vates*, co oznacza wróżbitę, wyrocznię lub proroka, a na mocy jego działania słowa *vaticinium* [przewidywały, wieszczły]” (Burke 2006: 31). Sidney przeszedł boską genealogię poety i poezji od psalmów Dawida, przez wyrocznie Sybilli i utwory Wergiliusza, do swoich czasów, umiejscawiając poezję w chrześcijańskiej kosmologii. Z figurą wieszczka łączy się więc szczególny status tekstu, boskiego słowa obdarzonego autorytetem, czymś, co wymusza posłuch, niemal zmusza do podejmowania określonych czynów. Zadaniem poety jest motywować ludzi do działania, do moralnego, chrześcijańskiego życia. Sidney wychodzi od obiekcji, jakie wobec poezji żywił Platon, nie widzi w nim jednak wroga poezji samej w sobie, a wyłącznie przeciwnika nadużywania jej boskiej mocy sprawczej. Co znamienne, Sidney stwierdza, że w zakresie, w jakim poeci są niemoralni i szkodliwi, jedynie powtarzają (imitują) już istniejące opinie i poglądy, nie stwarzają natomiast własnych (Burke 2006: 32, 35). Poezja jest zdolna tylko do

---

<sup>7</sup> To przybliżona data powstania eseju, który został wydany w 1595 roku po śmierci autora. *Obrona poezji* została stworzona w odpowiedzi na *The School of Abuse* (1579) Stephena Gossona, ataku na teatry, który zresztą był dedykowany Sidneyowi. *Obrona poezji* stanowi rzeczywistą obronę, zbiór uwag o edukacyjnym i etycznym potencjale literatury, odpowiedź na oskarżenie o niemoralność i głupotę teatrów oraz ich negatywny wpływ na odbiorców.

tworzenia tego, co dobre i właściwe, tak wypływa z jej boskiej natury. Poezja to środek wyrażania i przekazywania moralnej siły, która prowadzi do szlachetnego postępowania (Burke 2006: 8). W pewnym sensie reżim regulacji stanowił praktykę zakorzenioną w *Państwie* Platona: nie mogąc wygnać autorów, należało kontrolować ich działania (teksty).

W renesansie pojawiło się przeświadczenie, że niewłaściwe i moralnie naganne jest drukowanie tekstów wbrew intencjom autorów – bez ich zgody i/lub wiedzy – co było powszechną i legalną praktyką drukarską. Po raz pierwszy tego rodzaju koncepcja została wyrażona wprost w Republice Weneckiej, kolebce kapitalizmu, gdzie Rada Dziesięciu w 1545 roku wydała prawo, na mocy którego zakazywano druku bez zgody i wiedzy autora manuskryptu. W 1586 roku parlament paryski rozpatrywał petycję przedłożoną przez przyjaciół zmarłego Marc-Antoine'a Mureta w jego imieniu. Przygotowali, zgodnie z wolą Mureta, edycję zebraną jego dzieł. W tym czasie wydawca Nicolas Nivelles zdobył królewski przywilej na druk dzieł Mureta i zaczął opracowywać wydanie. W imieniu Mureta zwrócono uwagę, że przywilej nie uwzględnia woli zmarłego autora, argumentując:

[...] każdy jest panem tego, co stworzył, wynalazł i skomponował, tak jak Bóg jest panem swojego stworzenia, a autor jest panem swojej twórczości, z którą może postępować wedle swojej woli, także zatrzymać ją na swój prywatny użytek, jakby postępował z niewolnikiem (Rose 1993: 20).

Parlament przychylił się do woli zmarłego, przedłożonej za pomocą tak radykalnej retoryki, i uchylił przywilej wydawcy. Jednocześnie w ówczesnej Anglii praktyka wydawnicza uwzględniała możliwość umieszczenia adnotacji w książce, że autor nie wyraził zgody na druk (Rose 1993: 21), co nie zmieniało tego, że publikacja trafiała do obiegu. Ujawnia się tutaj wyraźnie heterogeniczność dyskursu autorskiego, który mieścił sakralizację autora i nobilitację tekstu w ujęciu Sidneya, a przy tym odwoływał się do prawa własności, określając tekst jako „niewolnika”, co stoi w jawnej sprzeczności

z postrzeganiem twórczości literackiej jako społecznego działania o najwyższych wartościach moralnych.

Te rozwiązania prawne stanowią wczesne próby ujmowania relacji autora z tekstem, niezwykle kłopotliwej, w sytuacji gdy wzorcami pozycji twórcy pozostawały figury rzemieślnika lub wieszacza, gdzie tekst zawsze był produktem działania bezosobowych, zewnętrznych wobec człowieka sił. Punktami spornymi okazywały się zagadnienia tego, co właściwie powołuje tekst do istnienia, jaka jest w tym rola twórcy, kto i czemu ma prawa do tekstu. Funkcjonowanie tekstu literackiego w obiegu rynkowym i społecznym, oparte na koncepcjach licencji i regulacji oraz na odpowiedzialności prawnej wydawcy w ramach cenzury prewencyjnej, nie przyczyniało się do znalezienia odpowiedzi na te pytania. Przejście do nowożytnego dyskursu autorstwa dokonało się dopiero w XVIII wieku i stanowiło efekt zmiany retoryki przez **uwzględnienie liberalnej koncepcji własności** oraz wynik zmiany systemu gospodarczego, czyli przejście od feudalnych przywilejów do kapitalistycznego rynku literackiego. Wyłonienie się nowożytnego autora z uprzednich dyskursów twórczości to pod wieloma względami rezultat konfliktu między ideologią hierarchicznego porządku społecznego a ideologią rynkową, która dążyła do zakończenia systemu monopoli i przywilejów. Autor, który pojawił się w nowożytnej Europie, to efekt uboczny starcia sił społecznych i gospodarczych, instrumentalna figura wykorzystywana w procesie przemian przez różne grupy interesów.

## 1.2. Autor – chwyt retoryczny

Jakie dobro może należeć do człowieka, jeśli nie praca jego umysłu...  
jego własne myśli... jego najbardziej prywatna część [...]?  
(Denis Diderot, *Lettre historique et politique sur le commerce de la librairie*, 1763)

Zanim twórca stał się autorem, został właścicielem. Już określenie twórcy właścicielem tekstu literackiego, który stworzył, stanowiło skomplikowany społeczny konstrukt i znaczącą reorientację obo-



wiążującego dyskursu twórczości przeradzającego się w dyskurs autorstwa. Należy mieć również na uwadze, że autor został powołany do życia w charakterze obusiecznego miecza: stał się narzędziem walki wydawców o ich interesy wyrażone w monopolach drukarskich i systemie królewskich przywilejów, ale został użyty do dekonstrukcji tychże monopolu i przywilejów. Nowoczesny dyskurs autorski u swego zarania był niejednorodnym konstruktem kulturowym i wyłonił się w starciu feudalnych instytucji z kapitalistycznym rynkiem. Oznacza to, że **autorstwo stanowi instytucję rynkową**. Jest więc ono pod wieloma względami pochodną tego, jak konstytuuje się twórczość w procesach cyrkulacji i konsumpcji kultury, co podkreśla intersubiektywny wymiar twórczości osadzonej w cyklu społecznej wymiany.

W 1695 roku zbliżał się termin wygaśnięcia angielskiego Aktu o Licencjach z 1662 roku. Dokument ten stanowił wcielenie reżimu regulacji, łącząc ze sobą interesy władzy rządowej i gildii londyńskich wydawców – Stationers' Company. Ustawa regulowała przywileje drukarskie, ograniczała liczbę mistrzów drukarskich oraz import książek z zagranicy. Wygaśnięcie aktu zbiegało się w czasie ze zmianami społecznymi związanymi z przebiegiem chwalebnej rewolucji 1688 roku, w tym z popularyzacją myśli Johna Locke'a (1632–1704), że prawo do własności tworzy podstawę funkcjonowania demokratycznego społeczeństwa. Locke interesował się prawnym rozwiązaniem kwestii druku i lobbował za wolnością prasy, zniesieniem aktu licencyjnego, przy czym jego główny zarzut nie dotyczył braku wolności słowa, ale ograniczenia monopolem korzystania z dzieł klasyków, a więc uregulowania dostępu do wiedzy (Rose 1993: 31–32). Za sprawą Locke'a kwestia własności została uwikłana w dyskurs o prawie licencyjnym. Piewcą tego, że autorzy powinni być chronieni przez prawo, był Daniel Defoe (1660–1731), który opowiadał się na łamach swojego pisma „Weekly Review” za zniesieniem Aktu Licencyjnego<sup>8</sup>. Defoe postulował zabezpieczenie interesu finansowe-

<sup>8</sup> Jako ciekawostkę można potraktować to, że Defoe lobbował w imieniu Roberta Harleya (1661–1724), ówczesnego marszałka Izby Gmin, którego agentem został po tym, jak Harley ocalił go przed więzieniem, na które został skazany w 1703 roku za publikację satyry *Najlepszy sposób na odszczepieńców* (Cornish 2010: 18).

go twórców przez wprowadzenie zakazu druku bez ich zgody. Oponował przeciwko funkcjonowaniu monopoli drukarskich, ponieważ każdy, „kto pisze coś, co nie obraża praw ludzkich i boskich, ma prawo drukować, jako że tekst należy do niego” (Rose 1993: 37). Stationers’ Company z łatwością wystosowała jednak kontrargument, stwierdzając, że autor nie posiada prawa do książki, która stanowi finalny produkt procesu wydawniczego, bo pisarz nie jest członkiem gildii, co można uznać za logiczne rozumowanie w obrębie obowiązującego systemu prawnego. Joseph Addison (1672–1719) posunął się na łamach „The Tatler” dalej niż Defoe, określając ówczesną praktykę wydawniczą jako rabunek i skarżąc się na dotykającą autorów niesprawiedliwość (Rose 1993: 32).

W tym okresie próbowano strukturyzować związek autora z tekstem za pomocą **figury ojca**, odwołując się do porządku naturalnego (rodzicielstwa) i patriarchalnego jednocześnie. Już Miguel de Cervantes (1547–1616) pisał o *Don Kichocie*, że to „najpiękniejsze, najżywsze i najmądrzejsze dziecko, jakie mógł począć” (Rose 1993: 38). Także Sidney posługiwał się metaforą ojcostwa tekstu. Nie została ona wynaleziona przez XVIII-wiecznych pisarzy występujących w obronie swoich praw, ale zaanektowana przez nich w roli chwytu retorycznego, narzędzia walki z monopolem drukarskim. Niosła za sobą moralne konotacje patriarchalnego autorytetu<sup>9</sup>. Defoe uży-

---

Warto zwrócić uwagę na jawnie polityczne uwikłanie dyskursu autorstwa u jego zarania.

<sup>9</sup> Figura ojca tekstu jako indywidualizacja autorstwa w obrębie patriarchalnego społeczeństwa zostanie omówiona szczegółowo w następnym rozdziale. Warto wspomnieć, że istniała alternatywna metafora procesu twórczego wprowadzona przez Erazma z Rotterdamu, który porównywał **akt twórczy do ciąży**. Ta niezwykle ciekawa i nośna metafora o silnym feministycznym potencjale została wykorzystana przez wiele autorek na przestrzeni stuleci. Metafora twórczości jako porodu pojawiała się także u Arystotelesa, u Sidneya (obok ojcostwa tekstu), Williama Szekspira, Alexandra Pope’a, Mary i Percy’ego Shelleyów, jeśli wymienić autorów, którzy będą omawiani w tej pracy. Sposób posługiwania się metaforą ciąży i porodu jako analogii aktu twórczego różni się w zależności od epoki i osoby, która jej używała, przede wszystkim pod względem płci twórcy posługującego się tą metaforą, co analizuje Susan Stanford Friedman w artykule *Creativity and Childbirth Metaphor. Gender Difference in Literary Discourse* z 1991 roku. Biorąc pod uwagę, że Defoe miał do dyspozycji obie metafory

wał pojęcia plagiatu, odwołując się do łacińskiego źródłosłowu i mówiąc wprost o porwaniu czy uprowadzeniu dzieci (tekstów) przez barbarzyńców (wydawców). Skupiał się na porwaniu dzieci, próbując zatuszować inną implikację związaną z figurą ojca, jaką jest dobrowolna sprzedaż własnych dzieci (tekstów) przez ojców (autorów) w celach zarobkowych, a więc „niewolnictwo” tekstów. Porównując autorów do ojców, a teksty do dzieci, Defoe przeniósł dyskurs w sferę domową, czyli wkroczył w obręb tej samej figury retorycznej, którą posługiwała się Stationers' Company, argumentując, że zrzeszone w niej rodziny są rujnowane przez piractwo (nielegalny druk książek poza kontrolą gildii), a prawa, jakie posiadają do druku danych tytułów, to ich dziedzictwo na równi z ziemią i majątkiem<sup>10</sup> (Rose 1993: 38–40).

Początkowo własność tekstu była argumentem wysuwany przez Stationers' Company, przedstawiającą teksty na podobieństwo nieruchomości – nabytego dobra, obiektu prawa własności. Kiedy jednak po 1695 roku wygasł Akt o Licencjach, kwestia własności tekstu stała się palącym problemem społecznym. Brak regulacji rynkowych w tym okresie doprowadził do rozwoju piractwa i znacznych strat w obrębie Stationers' Company, która sprzymierzyła się z Kościołem anglikańskim, by przywrócić monopol i cenzurę (Rose 1993: 34). Stationers' Company na dwóch polach prowadziła walkę o odzyskanie dawnej pozycji. Mierzyła się z brakiem regulacji rynku przez skonstruowanie terminu **własności literackiej** oraz przeciwstawiała się przeniesieniu prawa patentowego na teksty literackie.

Petycja wystosowana do parlamentu przez Stationers' Company w 1709 roku miała na celu zawołowane przywrócenie dawnego porządku pod płaszczykiem nowej retoryki opartej na prawie do własności. Wydawcy, pozując na obrońców twórców, wyrażali zanie-

---

twórczości – macierzyństwa i ojcostwa tekstu – tym bardziej znamienne, że wybrał tę drugą, odwołując się do patriarchalnego autorytetu. O tym, że metafora ojcostwa jest bardziej abstrakcyjnym konceptem kulturowym, piszę szczegółowo w następnym rozdziale.

<sup>10</sup> Prawa do druku były przekazywane dziedzicznie i w kontraktach ślubnych, traktowane jak dochodowe długotrwałe inwestycje z uwagi na ich niezbywalność w formie przywilejów.

pokojenie stratami, jakie odnosili autorzy wobec braku prawnych regulacji rynku literackiego (Rose 1993: 42). Stationers' Company przewrotnie **wynalazło autora, aby przemawiać w jego imieniu** i przez hipotetyczne interesy twórcy zabezpieczyć własne konkretne dochody. Petycja przyznawała autorom prawa własności i decydowania o cyrkulacji tekstów, ponieważ tak sformułowane prawo własności literackiej musiało zostać przeniesione na wydawcę, aby tekst stał się przedmiotem handlu, zaistniał w wymianie rynkowej pod mechanicznie powieloną, dystrybuowaną postacią książki. W ten sposób **autor został wprowadzony do dyskursu społecznego w formie chwytu retorycznego**, potraktowany instrumentalnie przez siły społecznego porządku, który odchodził w niebyt. Teoretycznie Stationers' Company lobbowało więc za respektowaniem własności literackiej z pominięciem systemu licencyjnego, w praktyce ta argumentacja łączyła interes autora z interesem wydawcy. Jednocześnie **wprowadzono pojęcie autora, rozumiane w relacji do tekstu**. W argumentacji wydawców tekst stanowił efekt pracy twórcy, a tym samym jego własność, którą musiał scedować na wydawcę, aby uruchomić proces wydawniczy. Autora trzeba było wynaleźć, aby dawny porządek został podtrzymany, funkcjonował w roli argumentu wspierającego uznanie zagrożonych praw gildii drukarskiej.

Projekt nowej ustawy, która wyszła z Izby Gmin w kontrze do petycji Stationers' Company, zatytułowanej początkowo *A Bill for the Encouragement of Learning and for Securing the Property of Copies of Books to the Rightful Owners*, wzorował się na obowiązującym prawie patentowym i zakładał, że wydawca nabywa prawa do druku danego tytułu na czternaście lat, po czym prawa własności wracają do autora, który mógł sprzedać je komuś innemu. Książki, które już znajdowały się w obiegu, miały zostać objęte ochroną prawa autorskiego na dwadzieścia jeden lat. Rozwiązanie to wzorowano na postulatach Locke'a, chociaż ten wskazywał na pięćdziesięcio- lub siedemdziesięcioletni okres przejścia prawa własności przez gildię (Rose 1993: 44). Z oczywistych względów propozycja Izby Gmin nie przypadła do gustu Stationers' Company, przyzwyczajonej do wieczystego prawa druku nabywanych manuskryptów. Projekt ustawy zagrażał własności wydawców. Aby zabezpieczyć swoje interesy, lon-

dyńscy wydawcy musieli dowieść, że **własność literacka różni się od wynalazku** i w związku z tym powinna być inaczej traktowana. Tym samym kwestia własności literackiej i jej specyfiki, tego, co wyróżniało ją spośród wszelkich innych efektów pracy intelektualnej, stała się głównym tematem społecznej debaty nad proponowanymi rozwiązaniami prawnymi. Specyfiki własności literackiej poszukiwano u jej źródła, a więc w świeżo wynalezionej kondycji autora, źródła tekstu. Tym samym **dyskurs własności literackiej został uzależniony od autora**.

Ironia wyłonienia się autorów w charakterze grupy interesu w społecznym sporze otaczającym Statut Królowej Anny (ustawę z 1710 roku, która ostatecznie zastąpiła Akt o Licencjach) polega na tym, że chociaż autor został wprowadzony przez przedstawicieli systemu monopoli w obronie reżimu regulacji, to został również użyty przez Izbę Gmin do dekonstrukcji całego systemu gildii drukarskich. Nazwa Statutu Królowej Anny finalnie brzmiała: *An Act for the Encouragement of Learning by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of Such Copies, during the Times Therein Mentioned*. W ten sposób statut jako pierwszy akt prawny uwzględnił postać autora. Zmieniono też znacząco charakter praw, o których była mowa: zamiast zabezpieczać, Statut je nadawał. Nie odwoływał się do „naturalnego” prawa własności przypisanego autorowi, ale nadawał je jak przywilej. Statut wyrażał ponadto oświeceniowy ideał postępu – jego celem, zdefiniowanym w preambule, było zabezpieczenie i przyspieszenie rozwoju społeczeństwa przez dostęp do wiedzy. Izba Gmin wykorzystwała autora w roli pierwotnego właściciela praw do tekstu – zgodnie z retoryką zawartą w petycji Stationers’ Company – potwierdzając, że nadaje mu te same uprawnienia, które sformułowała gildia. Jednocześnie pod ochroną prawa znaleźli się, również wspomniani w tytule ustawy, nabywcy manuskryptu, czyli wydawcy. Statut można uznać za kompromis między systemem monopoli i kapitalistycznym systemem rynkowym, owoc przejściowego charakteru transformacji gospodarczej, jaka wtedy zachodziła. Podobnie jak wcześniejsze licencje, ustawa miała na celu walkę z piractwem – drukiem odbywającym się poza kontrolą gildii. Autor w rozumieniu ustawy i w intencji Izby Gmin także stał się instrumentem,

nie chodziło wcale o zabezpieczenie własności i materialnych dóbr twórców – ograniczony czasowo charakter prawa do druku rozbijał monopol gildii i **wprowadzał konkurencyjność**. Autor był jedynie stroną w wymianie prawa, które mu nadano – przekazywał je wydawcom i drukarzom. Funkcjonował w połączeniu z wydawcą, tak jak formułowała to petycja gildii. Gdyby określić, czyje prawa zabezpieczał Statut Królowej Anny, to były to właśnie prawa wydawców niezrzeszonych w londyńskiej gildii, w ich interesie zlikwidowano zagrożenie monopolizacji rynku, jakie stanowiła Stationers' Company – relikw królewskiego systemu przywilejów stojący na drodze rozwoju kapitalistycznego rynku literackiego.

Jedną z problematycznych kwestii, które statut włączał do dyskursu autorskiego, było ustalenie, czy nadaje on pewne prawa, czy też zabezpiecza te, które istniały uprzednio, niezależnie od ich potwierdzenia mocą ustawy, jako „prawa naturalne”. Próby dookreślenia tej sprawy przyczyniły się znacząco do przedefiniowania nowożytnego autorstwa i stały się podstawą tego, co współcześnie rozumiemy pod pojęciami autora i prawa autorskiego. Ironia historii przejawia się również w tym, że początkowo wykorzystano postać autora do wprowadzenia prawa autorskiego, współcześnie zaś definiuje się go przez to właśnie prawo: autorem jest ten, który tworzy lub współtworzy dzieło w rozumieniu prawa autorskiego.

### 1.3. Autor – podmiot absolutyzmu

Wynalezienie autora i formowanie się dyskursu autorskiego nie jest procesem jednorodnym w całej kulturze zachodniej. Carla Hesse bada sposób konstruowania autorstwa, właściwy Francji doby absolutyzmu i oświecenia, co okazuje się na tyle istotne, że pozwala spojrzeć w nowym świetle na koncepcje stworzone przez francuskich krytyków z XX wieku, tj. śmierć autora u Rolanda Barthes'a i autor-funkcję u Michela Foucaulta. Analiza Hesse podważa niektóre z historycznych założeń eseju Foucaulta *Kim jest autor?*, gdzie tytułowe pojęcie zostaje powiązane z „momentem indywidualizacji w historii idei” (Foucault 1999: 200), przekładającym się na „prywatyzację

wiedzy i prawo do własności, zgodnie z którym indywidualny autor stał się jedyną zasadą nadawania znaczenia” (Hesse 1990: 109). Praca badaczki pozwala lepiej zrozumieć stanowisko francuskiego postmodernizmu wobec dyskursu autorskiego, co jest istotne ze względu na dominujący charakter myśli francuskiej we współczesnej humanistyce.

Dyskurs autorstwa we Francji nie wyłonił się z nowych, mieszczkańskich relacji społeczno-ekonomicznych, jak działo się to w Anglii. Sześć królewskich dekretów (przywilejów) o handlu książkami z 1777 roku stanowiło efekt pół wieku debaty między koroną a paryską gildią drukarzy i wydawców. Zaczątki prawa autorskiego we Francji były ściśle zakorzenione w średniowiecznym porządku społecznym, a nie w jego postępującym rozkładzie, jak w przypadku Statutu Królowej Anny. Dekret królewski z 1723 roku głosił, że **nie istnieje własność idei**, i nie rozpoznawał prawnej podmiotowości autora: idee należały do Boga, a były tylko przekazywane przez autora rozumianego tutaj zgodnie z metaforą wieszczka, który tymi ideami nie dysponował i w rezultacie nie mógł ich sprzedać. Władza sądenia, czyli wiedza pochodząca od Boga, przypadała królowi, przedstawicielowi boskiej władzy na ziemi, stąd on, za pośrednictwem urzędów, miał wyłączną władzę decydowania, co może zostać dopuszczone do obiegu drukarskiego. Przywilej królewski stanowił formę cenzury prewencyjnej o charakterze wykluczającym. Autor był z tej wymiany wyłączony i nie miał żadnego prawnego czy ekonomicznego związku z tekstem, który ukazał się w druku. Dlatego też przywilej nie różnicował tekstów autorstwa osób żywych i martwych, autorstwa zbiorowego i indywidualnego czy anonimowego i imiennego (Hesse 1990: 111–112).

Hesse zauważa, że absolutyzm promował monopolistyczne ujęcie rynku literackiego swoim korporacyjnym i centralistycznym nastawieniem, faworyzując gildię paryską kosztem wydawców spoza stolicy. Gildia paryska, celem zabezpieczenia własnych przywilejów, podjęła debatę nad ich znaczeniem, argumentując, że przywilej „nie oznacza królewskiej łaski, którą można nadać lub odebrać wedle woli, lecz raczej królewskie potwierdzenie istniejącego już prawa własności [wydawców]” (Hesse 1990: 112). Debata rozpoczę-

ła się w 1726 roku i odnosiła się również do koncepcji własności stanowiącej owoc pracy człowieka w rozumieniu filozofii Locke'a. Paryscy drukarze głosili, że autor, z racji swoich trudów, miał prawo własności idei, jakie zawarł w tekście (Hesse 1990: 112). Znowu to autor pojawia się jako pierwsza linia argumentacji w celu zabezpieczenia interesu gildii i feudalnego porządku.

Podobnie jak w Anglii, do lobbowania za uznaniem własności autorskiej zaangażowano znanych intelektualistów. Denis Diderot (1713–1784) został w 1763 roku zatrudniony przez André-Françisa Le Bretona, szefa paryskiej gildii i wydawcę *Encyklopedii*, aby napisać rozprawę, która miała zostać zaprezentowana administracji królewskiej. Refleksje Diderota wyrażają rozwój dyskursu własności w kontekście autorstwa. Autor *Kubusia Fatalisty i jego pana* pisał, że **idee stanowią ze swojej istoty własność nienaruszalną**, ponieważ wyrastają bezpośrednio z indywidualnego umysłu, co więcej – idee i umysł składają się z tej samej substancji (Hesse 1990: 114). Diderot przeprowadził **indywidualizację autorstwa przez własność tekstu**. Własność literacka opierała się dla niego na tym, że tekst wywodzi się bezpośrednio z umysłu jednostki, a nawet stanowi tę samą materię, co umysł, pojawiając się w postaci myśli, dla których materialny wymiar tekstu jest jedynie nośnikiem. Tekst to myśli, umysłowość danej jednostki, jej autora i dlatego **twórca ma prawo do tekstu, tak jak ma prawo do samego siebie**. W pewien sposób Diderot wyalienował autorstwo, ustanawiając je aktem prywatnym, poza intersubiektywnym i społecznym obiegiem, tekst istniał bowiem w formie ustalenia, a nie utrwalania, tj. w postaci wyobrażonej kompozycji, a nie materialnego nośnika. Autorstwo w jego ujęciu było samowystarczalnym aktem, który sankcjonował sam siebie. *Cogito ergo sum* przeszło płynnie w *scribo ergo possideo*. Francuski dyskurs autorstwa miał bardziej abstrakcyjny i filozoficzny charakter niż angielski, który odwoływał się przede wszystkim do naturalizujących metafor ojcostwa tekstu. Tutaj, wychodząc od rozważań Diderota, skupiano się na pochodzeniu idei, jakie są zawarte w tekście, i na tej podstawie dochodzono prawa własności.

Niezwykle ciekawa była odpowiedź markiza Nicolasa de Condorceta (1743–1794) na propozycję Diderota zawartą w pamflocie



*Fragments sur la liberté de la presse* (1776). Condorcet zdiagnozował ten sam reżim regulacji, który współcześnie opisuje Rose, wskazując na sieć powiązań między cenzurą, regulacjami rynku, królewską protekcją a polityką. Postulował całkowite odejście od systemu kontroli i wolność druku na konkurencyjnym rynku, przy czym prawna odpowiedzialność za treść i rozpowszechnienie spadała na „autora publikacji”, co w zasadzie oznacza wydawcę. Condorcet atakował w równej mierze przywileje królewskie, co koncepcję własności literackiej. W jego opinii nie można mówić o własności idei na podobieństwo tego, jak ujmuje się własność ziemi, ponieważ własność w znaczeniu „owocu pracy własnych rąk” służy jednemu człowiekowi – **idee mogą być odkrywane i używane przez niezliczone rzesze ludzi** w tym samym czasie bez szkody i zużycia tych idei. **Idee nie stanowią też kreacji jednego umysłu**, ale istnieją niezależnie od niego, więc są własnością wszystkich (Hesse 1990: 115–116). Condorcet odwoływał się w pewnym stopniu do epistemologii platońskiej, gdzie idee funkcjonują niezależnie od poznającego je umysłu, jednak znacznie większy nacisk kładł nie tyle na ontologię idei, ile na ich **społeczny użytek**, antycypując odkrycia socjologii wiedzy na temat społecznych mechanizmów jej wytwarzania. W jego rozumieniu wiedza jest obiektywna (społeczna) i jako taka nie może zostać zindywidualizowana czy sprywatyzowana. A wszelkie roszczenia wobec indywidualnego stylu ekspresji danych idei odrzucał, określając je jako „atrybuty kultury arystokratycznej” – funkcją stylu jest „zaburzenie naturalności idei w celu zdobycia osobistych korzyści, a nie tworzenia pożytecznej wiedzy dla dobra ogółu” (Hesse 1990: 116). Radykalny pragmatyzm Condorceta prowadził do postulowania **wolnego obiegu idei i informacji**, nieobciążonego kwestiami własności i autorstwa, co markiz chciał osiągnąć przez reorganizację rynku książki, gdzie dzieła zostaną podzielone nie wedle twórców, ale dziedzin wiedzy (Hesse 1990: 116). W przeciwieństwie do Diderota Condorcet widział **idee funkcjonujące wyłącznie w momencie społecznej i rynkowej cyrkulacji**, a nie ich powstawania, nie dbał o genezę idei, ale o ich wykorzystanie zgodnie z oświeceniowym postulatem postępu. W społecznej wymianie idei autor jest zbędny, gdyż nie stanowi instrumentu wymiany, nie jest ani produ-

centem, ani konsumentem. Zasadniczo Condorcet nie widział zależności między autorem a tekstem, autor był dla niego tylko przypadkowym nośnikiem danej idei do momentu jej spisania, a ponieważ idee mają wymiar ponadindywidualny, konkretny autor może zostać zastąpiony przez inną osobę, która prędzej czy później wpadnie na ten sam pomysł. To praktyczne rozwinięcie kumulatywnego charakteru kultury oraz interesujące spojrzenie na twórczość zależną, bo zgodnie z takim ujęciem istnieje możliwość, że dana idea zostanie lepiej (pełniej, sprawniej, ciekawiej) zrealizowana przez innego autora, autora wtórnego, który zapoznał się z wykonaniem przekazania tej idei przez autora pierwotnego.

Hesse konkluduje, że propozycja Condorceta relatywizuje historyczne założenia analizy Foucaulta, która odnosi się wyłącznie do koncepcji Diderota. Francuski dyskurs autorski zaowocował **momentem całkowitej deprivatyzacji wiedzy**, alternatywnym modelem instytucjonalnego stosunku autora wobec tekstu. Badaczka także zauważa, że dalszy rozwój dyskursu autorstwa w przedrewolucyjnej Francji nie polega na propagowaniu jednej z tych koncepcji, ale zachodzi w ich napięciu, między prywatyzacją wiedzy przez indywidualizację autora a jej deprivatyzacją przez „śmierć autora” (Hesse 1990: 117). W tym sensie esej Foucaulta opiera się na błędnych, ahistorycznych założeniach, skupiając się wyłącznie na jednej stronie kształtowania się dyskursu autorskiego we Francji. Biorąc jednak pod uwagę, że dominujący współcześnie model autorstwa wywodzi się wprost z prywatyzujących aspektów dyskursu, nie można całkowicie zdeprecjonować myśli Foucaulta.

Dekrety wydane w 1777 roku były efektem starć między skrajnie odmiennymi postawami względem własności, idei, tekstów i autorstwa. Autor został ponownie użyty przeciwko monopolizacji rynku wydawniczego. Dekrety upodmiotowiły indywidualnego autora kosztem władzy gildii, przyznając wydawcom prawo do druku jedynie w okresie życia danego autora, jednocześnie potwierdzały naturę przywileju jako królewskiej łaski, niezależnej od jakiegokolwiek prawa własności. *Privilèges d'auteur* prywatyzowały teksty na czas życia autora, po jego śmierci zaś wchodziły one do domeny publicznej, stając się dobrem powszechnym. Był to więc podwójny mechanizm,

**równocześnie prywatyzacji i deprywatyzacji wiedzy**, a zdefiniowany prawnie **autor stanowił kreację władzy absolutystycznej**, a nie mieszczaństwa, jak działo się to w innych krajach Europy Zachodniej. *Privilèges d'auteur* zakładały, że autor ma władzę nad tekstem (manuskryptem), który może sprzedać lub zachować wedle swojej woli, zachęcał także do angażowania się w proces publikacji. Przywilej ustanawiał władzę autora nad tekstem w formie odbicia władzy królewskiej, absolutną kontrolę nad dziełem, które się stworzyło, przy czym dzieło to ostatecznie powracało do króla wraz z wejściem do domeny publicznej po śmierci autora (Hesse 1990: 112, 114). Paradoksalnie moment całkowitej deprywatyzacji dzieła przez śmierć autora to rzeczywista chwila aktualizacji absolutystycznego potencjału nowego prawa – domena publiczna stanowiła domenę królewską:

Stworzenie autora przez władzę absolutną stanowiło produkt politycznej inicjatywy powziętej przez królewską administrację [...] celem konsolidacji rządowej kontroli nad formą, treścią i znaczeniem rozpowszechniania wiedzy przez usunięcie pośrednictwa wydawców między koroną a autorem. Od tej pory autor był bezpośrednio odpowiedzialny przed koroną i prawem za publikację wiedzy (Hesse 1990: 114).

Następny krok w rozwoju dyskursu autorskiego we Francji stanowiła Wielka Rewolucja Francuska. Między 1789 a 1791 rokiem doszło do rozmontowania przywilejów drukarskich, monopolu wydawniczego i prawa autorskiego w kształcie, który nadawały im dekrety z 1777 roku. Ustanowiono całkowitą wolność prasy. Zamęt i destabilizacja rynku literackiego doprowadziły do rozkwitu piractwa oraz do bankructwa większości drukarzy, którzy ratowali się publikacjami pamfletów politycznych, najczęściej oszczerczych wobec rządu, co skłoniło Zgromadzenie Narodowe do podjęcia kroków w celu przywrócenia cenzury i prawnej odpowiedzialności autorów za publikowane treści (Hesse 1990: 117–118). Co ciekawe, podstawą pierwszej republikańskiej ustawy regulującej rynek literacki był zasadniczo pamflet Condorceta. Jak widać, francuska historia przejawia szczególne zamiłowanie do ironii, biorąc pod uwagę to, że radykalny manifest Condorceta został wykorzystany przez konserwatywne siły

republikańskiego rządu do przywrócenia cenzury i regulacji dystrybucji tekstów. Zgodnie z propozycją z 1790 roku autorzy, drukarze i wydawcy stawali się odpowiedzialnymi w świetle prawa za ukazujące się za ich pośrednictwem treści. Ironiczne jest także wykorzystanie przez ustawę tej samej oświeceniowej retoryki, na którą powoływał się Condorcet, domagając się wolnej dystrybucji idei w ramach szerzenia postępu. Preambuła ustawy głosiła, że „postęp oświecenia i w konsekwencji dobro publiczne [...] wymagają, aby prawo własności zostało prawnie zagwarantowane autorowi” (Hesse 1990: 119). Nowe prawo gwarantowało okres ochrony tekstu na czas życia autora i dziesięć lat od jego śmierci, po tym tekst przechodził do domeny publicznej – co stanowiło ukłon w stronę postulatów Condorceta głoszących, że postęp zależy od powszechnej dostępności. Jednak ustawa zakładała, że najlepszą drogą do osiągnięcia oświeceniowego postępu jest **zagwarantowanie komercyjnego życia publikacji**, co uda się osiągnąć przez zdefiniowanie tekstu jako chronionej prawnie własności. Można to uznać za doraźne rozwiązanie sytuacji, w której ekonomiczna destabilizacja powodowała drukowanie materiałów krytycznych wobec rządu. Zabezpieczenie finansowej stabilności rynku miało służyć cenzurze, zakładano, że zabezpieczenie interesów wydawców skłoni ich do porzucenia antyrządowych praktyk. Wyjaśnia to również, czemu tak radykalnie przekształcono postulaty Condorceta, na których pierwotnie się wzorowano. Nowa ustawa wprowadzała także istic foucaultowski mechanizm autocenzury, przenosząc odpowiedzialność prawną za ukazywane treści na autorów, a nie tylko wydawców, co ówczesnie było powszechnie przyjętą praktyką. Stanowiło to wyraźne dziedzictwo wątku prywatyzacji autorstwa we francuskim dyskursie: polityczny wymiar wymiany społecznej książek zabezpieczano na poziomie kreacji tekstów. Najbardziej ironiczne jest jednak to, że Wielka Rewolucja Francuska powołała autora do życia nie w imię wolności czy nawet postępu, ale w imię reżimu regulacji, który ten sam dyskurs autorski zdekonstruował w innych częściach Europy Zachodniej. Autorstwo w rewolucyjnej Francji zostało uformowane w postaci konserwatywnego dyskursu politycznego czy – jak definiuje to Hesse – „praktyki policyjnej”. Autor stał się właścicielem tekstu, aby

być politycznie odpowiedzialnym za jego treści, co prowadzi do zagadnienia autorskiej intencji i władzy nad znaczeniami tekstu, a nie tylko jego literą (Hesse 1990: 119–120).

Projekt ustawy z 1790 roku stanowił niezręczny kompromis między postulatami Diderota, przyznając autorom prawo własności, a założeniami Condorceta, ograniczając własność w imię dobra publicznego. Rozpoznanie własności literackiej na tych samych zasadach, na jakich definiowano inne formy posiadania, musiało nieuchronnie prowadzić do monopolizacji wiedzy, a rewolucja nie wierzyła w monopole. Problem literackiej własności stał się tym pilniejszy, że Konstytucja 1791 roku nie rozwiązała kwestii materiałów antyrządowych. Doszło więc do rozdzielenia własności literackiej i cenzury (Hesse 1990: 121, 124–125). Rok 1791 to także pierwszy raz, kiedy to autorzy lobbowali za zmianą prawa w imię własnego interesu społecznego i finansowego: grupa dramatopisarzy wystosowała petycję, w której domagała się zniesienia monopolu Komedii Francuskiej – tylko dyrektor teatru miał prawo publikacji wystawianych tam dramatów. Projekt ustawy z 1790 roku pominął dramatopisarzy, gdy definiował praktyki autorskie. Domagając się zabezpieczenia swoich interesów, autorzy sztuk powoływali się na dobro ogółu, prezentując samych siebie w roli sług społeczeństwa w opozycji do prywatnych interesów dyrektorów teatralnych. Dramatopisarze oparli się na postulatach Condorceta i zgodnie z jego retoryką przedstawiali siebie w roli tych, którzy bezpośrednio przyczyniają się do powszechnego dobra i ogólnego postępu przez rozwój kultury realizowany w edukacyjnym wymiarze teatru. Autor stał się więc **publicznym bohaterem postępu**, a nie tylko właścicielem praw, doszło do tego jednak przez włączenie w dyskurs autorski tej samej retoryki, którą Condorcet wykorzystał w swoim pamflecie do ataku postaci (czy też foucaultowskiej funkcji) autora. Uwidacznia to gwałtowną zmianę koncepcji autorstwa na przestrzeni lat: od absolutystycznej władzy królewskiej z dekretów 1777 roku do publicznego sługi republiki w 1793 roku, kiedy zaktualizowany o postulaty dramatopisarzy projekt ustawy z 1790 roku został przyjęty. Autor we Francji był **tożsamością polityczną** przez cały okres formowania się dyskursu autorstwa (Hesse 1990: 126, 129). Własność autorska

była w tym dyskursie silnie ograniczona koncepcją odgórną regulacji rynku lub postępu i dobra ogółu. Polityczna praktyka przeważała nad filozoficzną i estetyczną refleksją. Tego rodzaju zakorzenienie dyskursu autorstwa pozwala lepiej zrozumieć specyfikę francuskiej myśli krytycznej i osobliwy dystans wobec autora gwarantującego spójne i stabilne znaczenie, który wprowadziła myśl Barthes'a i Foucaulta. W pozostałych krajach Europy Zachodniej – np. w Anglii i Niemczech – polityczny i ekonomiczny charakter autorstwa był znacznie skuteczniej maskowany. Obowiązujące tam dyskursy autorstwa udawały odpolitycznienie i odrynkowanie kondycji autora, a szczytem tej maskarady okazał się XIX-wieczny romantyczny model autorstwa.

#### 1.4. Autor – unikatowa jednostka

Statut Królowej Anny z 1710 roku uczynił autora podmiotem prawnym na długo, zanim profesjonalne autorstwo stało się faktem społecznym. Dopiero w 1754 roku Samuel Johnson (1709–1784) wysłał list do swojego mecenasa, lorda Chesterfielda, zrywając z jego protekcją, aby utrzymywać się samodzielnie z własnego pisania, co określa się jako „Magna Carta autorstwa”, moment, od którego zawodowe autorstwo stało się możliwe<sup>11</sup> (Rose 1993: 4). Statut zagwa-

---

<sup>11</sup> W obszerniejszym kontekście społecznym gest Johnsona miał bardziej symboliczny niż praktyczny wymiar. W rzeczywistości profesjonalne autorstwo i mecenat koegzystowały przez niemal sto lat. Jeszcze w XIX wieku pisarze, tacy jak Walter Scott (1771–1832) i William Blake (1757–1827), wywodzący się z całkowicie odmiennych środowisk społecznych, byli wspierani finansowo przez rozmaitych patronów. Demokratyczny mecenat rynku stanowił bardziej odległe marzenie, które ziściło się dopiero w XX wieku, kiedy bestseller zaczął przechodzić transformację z kategorii rynkowej w kategorię estetyczną, jak funkcjonuje obecnie. Pojęcie bestsellera pierwszy raz pojawiło się w prasie w 1889 roku w piśmie „The Kansas Star & Times”. Jego sprawne funkcjonowanie i popularyzacja to wypadkowa wielu istotnych czynników świadczących o rozwoju komercyjnego rynku literackiego: taniego i dochodowego druku (zabezpieczonego przez stabilne prawo autorskie), który umożliwia duże nakłady, profesjonalnego autorstwa (nastawionego na sprzedaż i dochód) oraz promowaniu czytelnictwa w jego rozrywkowej funkcji.

rantował przestrzeń dalszego rozwoju dyskursu autorskiego skupionego wokół zagadnienia własności literackiej (społecznie nadanej autorowi lub stanowiącej uznanie przyrodzonego prawa własności autora), a tym samym – relacji autora z tekstem, co przenosiło praktykę twórczą w centrum dyskursu autorstwa. Refleksje na temat twórczości zamykały się w omówionych wcześniej metaforach rzemieślnika lub wieszczka wraz z ich renesansowymi wariacjami w postaci emulacji i *ingenium*. Z rozwojem praw autorskich w Europie Zachodniej poszczególne poetyki zaczęły przypisywać coraz większą rolę metaforze wieszczka, dokonując jednak jej znaczącej rekontekstualizacji związanej z **internalizacją źródła natchnienia**. Przy czym dyskurs autorski w Anglii rozwijał się zarówno na płaszczyźnie poetyk tego okresu, jak i w salach sądowych, wraz z argumentacją stosowaną przy egzekwowaniu nowego prawa.

Jeszcze w 1711 roku Alexander Pope (1688–1744) uznawał za rolę poety rekonstruowanie tradycyjnych prawd, ale już w 1718 roku dramaturg John Dennis (1657–1734) sławił poezję Johna Milтона za oryginalność (Rose 1993: 6). Najważniejszym piewą oryginalności był jednak Edward Young (1683–1765), którego prace stworzyły podwaliny romantycznego modelu autorstwa, **wprowadzając rozwiniętą koncepcję geniuszu do dyskursu autorstwa**. Już renesansowe *ingenium* aplikowało geniusz do dyskursu autorskiego, lecz to Young i XVIII-wieczni myśliciele splekli geniusz z oryginalnością, dając wyraz nowożytnemu indywidualizmowi związanemu z liberalnym ujęciem własności. Geniusz dla Younga i romantyków nie oznaczał tego samego, co *ingenium*, ponadprzeciętny talent czy uzdolnienie, ale stał się specyficzną wrodzoną kondycją czy predyspozycją ponadprzeciętnej jednostki – **geniuszem naturalnym**. Dyskurs autorstwa tego okresu stawiał także **znak równości między geniuszem a oryginalnością**, kategorią estetyczną, która w renesansie zasadniczo nie funkcjonowała. Już w 1728 roku, w *On Lyric Poetry*, Young pisał:

Każda praca geniuszu musi zawierać w sobie, ponad wszystko inne, coś wywodzącego się z oryginalnego ducha albo przynajmniej próbę tego; inaczej poeta przejawia przeciętność charakteru i czyni drugie miejsce

na podium swoją główną ambicją, co stanowi niejako wewnętrzną sprzeczność. Oryginalność wiedzie prawdziwe życie i tak różni się od imitacji, jak obraz człowieka od niego samego (Young 1961: 414).

Mysł Younga wprowadza znaczącą zmianę w obrębie napięcia między modelami twórczości, wyrażonymi w figurach rzemieślnika i wieszczka. W renesansie metafory te przenikały się w sposób podkreślający ich współzależność. Young ustawił je hierarchicznie względem siebie, nadając niższą wartość imitacji związanej z rzemieślniczym ujęciem twórczości. Przy czym imitacja oznacza tam naśladowanie modeli dostarczanych przez tradycję literacką (*imitatio*, tak jak definiowały to zjawisko rzymskie poetyki), a nie mimityczne podejście do natury, tak później charakterystyczne dla estetyki Kantowskiej<sup>12</sup>. Co ciekawsze, Young odniósł tę transpozycję do osobowości twórcy: imitacja stała się cechą ostatnich osobowości. **Powiąztał twórczość z osobowością, nadając oryginalności status cechy charakteru**, a nie tylko kategorii estetycznej, co będzie rzutowało na postrzeganie procesu twórczego w dyskursie autorskim w większości krajów Europy Zachodniej. Stąd jedynie krok do postrzegania **tekstu w kategoriach autoekspresji twórczej osobowości**. Young rozwijał koncepcję oryginalności we wpływowym eseju z 1759 roku adresowanym do Johnsona – *Propozycje dotyczące oryginalnej twórczości (Conjectures on Original Composition)*.

Young świadomie występował przeciwko klasycystycznym tendencjom. Rozwijał **preromantyczną wizję autorstwa**, zgodnie z którą twórczą swobodę można osiągnąć przekraczaniem granic wyznaczanych konwencjami i tradycją literacką. Twórczość nabiera charakteru tyleż buntowniczego, co reaktywnego i zależnego przez tworzenie w opozycji. Zaczyna to, co Bourdieu określił jako „tradycję zrywania z tradycją” (Bourdieu 1993: 266). *Propozycje dotyczące oryginalnej twórczości* zakładały też, że **imitacja jest przeciwna naturze**, która nieustannie wydaje na świat nowe życie. Natura to autor, a my pozostajemy jej dziełami. W tym sensie „każdy z nas jest oryginalny”.

<sup>12</sup> Na podstawie tego Henry Fielding (1707–1754) pisał na łamach „Jacobite’s Journal” w 1748 roku, że twórczość zależna nie ma wartości artystycznej (Rose 1993: 116).



nalnym tekstem stworzonym przez kreatywny geniusz” (Rose 1993: 120). Tak jak nie ma dwóch identycznych twarzy, nie ma również dwóch takich samych umysłów. Unikatowość stanowi nasze „naturalne prawo”:

[...] jesteśmy tak dalecy od koniecznej podległości, którą Natura nam narzuca, że [...] duchem Naśladownictwa przeciwdziałamy Naturze i udaremniamy jej plany. Ona rodzi nas na ten świat Oryginałami: nie ma dwóch twarzy i dwóch umysłów podobnych; ale wszystkie noszą widomy znak Natury – Oddzielenia od siebie. Urodzeni jak Oryginały, jak to się dzieje, że umieramy jak Kopie? Mieszające się wszędzie Małpie Naśladownictwo, zaraz kiedy dochodzimy do wieku, że tak powiem, Braku Rozwagi, chwyta Pióro i zamazuje znak Oddzielenia pochodzący od Natury, unieważnia jej intencję, niszczy wszelką umysłową Indywidualność; świat literacki nie składa się już z Jednostek, lecz jest Pomieszaniem, Masą, a setka książek w istocie jest tylko Jedną (Young 1759: 43–44)<sup>13</sup>.

Oryginalni twórcy są i powinni być wielkimi Ulubieńcami, gdyż są oni wielkimi Dobroczyńcami; powiększają Republikę Literacką i dodają nowe prowincje do jej dominium. Naśladowcy dają jedynie rodzaj duplikatów tego, co już mieliśmy, możliwe, że znacznie lepsze [...]. Pióro Oryginalnego Pisarza jest jak czarodziejska różdżka Armidy, z jałowego pustkowie przywołuje rozkwitającą wiosnę; z tej rozkwitającej wiosny Naśladowca jest plantatorem Laurów, które czasem giną podczas usuwania i zawsze słabną w obcej ziemi (Young 1759: 11).

Oryginalność stanowi rzeczywiste naśladowanie procesów natury. Oryginalny twórca naśladowuje (w znaczeniu *mimesis*) nie efekt pracy natury, ale porządek jej produkcji. Zachodzi tu wyraźna analogia między produkcją naturalną a literacką. Oryginalność w ujęciu Younga to cecha gatunkowa, dystynktywna dla człowieka – tworu natury obdarzonego zdolnościami twórczymi, podobnie jak Arystoteles twierdził, że tylko człowiek jest zdolny do *mimesis*. Young przeprowadza **metaforyczną fuzję osobowości i tekstualności**, zrów-

---

<sup>13</sup> Tłumaczenie fragmentów *Propozycji na temat oryginalnej twórczości* za: Płuciennik 2006.

nuje powstawanie ludzi – indywidualnych jednostek – i tworzenie unikatowych tekstów. Porównanie procesów twórczych do żywotności natury i wprowadzenie **metafory organicznej**, która będzie rzutować na całość kształt romantycznego dyskursu autorstwa, miało podkreślać **samorodność procesu twórczego**, jego spontaniczny i zasadzający się wyłącznie na sobie charakter. Była to **naturalizacja produkcji kulturowej**. Tworzenie to ludzka natura:

Umysł człowieka Genialnego jest płodnym i przyjemnym polem uprawnym, przyjemnym jak Elizjum, płodnym jak dolina Tempe; cieśzy się on nieustającą Wiosną. Z tej Wiosny właśnie Oryginalne dzieła są najpiękniejszymi Kwiatami: Imitacje szybciej wzrastają, ale ich kwiecie jest słabnące (Young 1759: 10).

Najdobitniej rozważania Younga na temat natury geniuszu podkreślało stwierdzenie: „O Oryginalnym dziele można powiedzieć, że jest natury roślinnej; ono wznosi się spontanicznie z życiowego korzenia Geniuszu; wzrasta, nie jest zrobione” (Young 1759: 13).

Rola Younga w formułowaniu organicznej teorii sztuki została już szczegółowo opisana przez Meyera Howarda Abramsa (2003: 218–221). Z punktu widzenia zagadnienia historycznego rozwoju koncepcji autorstwa istotne jest zauważenie, że Youngowska idea wrodzonego geniusza, wyrażona za pomocą metafory organicznej, stała się sednem natury twórczości w dyskursie autorstwa przełomu XVIII i XIX wieku. Na gruncie *Propozycji dotyczących oryginalnej twórczości* doszło do ścisłego powiązania procesu twórczego z osobowością twórcy: twórczość stała się wrodzoną cechą charakteru, pochodną wrodzonego geniuszu. Jej nabyty, rzemieślniczy aspekt został przez Younga zdeprecjonowany w postaci „małpiej mimikry”, co zostanie później powtórzone przez Immanuela Kanta (1724–1804) w *Krytyce władzy sądenia* (1790). Organiczna analogia centralizowała proces twórczy (Abrams 2003: 219), czyniąc autora i połączone z nim kategorie – natchnienia, inspiracji i kompozycji – sednem dyskursu literackiego końca XVIII i początku XIX wieku. Refleksja literacka tego czasu dotyczyła głównie procesu twórczego i autorstwa,

a sposobem myślenia o autorstwie stała się ujmowana w kategoriach „praw naturalnych” genealogia.

Young zakładał, że znaczna część osobowości autora zostaje zawarta w tekście, znajduje w nim odbicie, odciska na nim swoje piętno niczym prasa drukarska – fizyczne znaki alfabetu na papierze. Wkład jaźni autorskiej czyni tekst unikatowym. Unikatowość tekstu, która świadczy o jego wartości estetycznej, została zdefiniowana jako konsekwencja indywidualnej osobowości. Oryginalność została zapośredniczona w osobowości autora. Od tej pory dzieło daje świadectwo o charakterze twórcy, wyraża go, jest z nim tożsame. Rose zauważa, że można tu mówić o przełożeniu podstawowej filozofii własności Locke’a – każdy z nas jest właścicielem siebie – na estetykę i porządek literacki. **Oryginalność to odtąd gwarancja własności:** zespała tekst z autorem jako pochodna jego osobowości i świadczy o estetycznej wartości tekstu – **nadaje wartość własności literackiej** (Rose 1993: 121).

Tekst staje się **przedmiotowaniem osobowości autora**, jej obiektywizacją. Autor jest podmiotem twórczym, ale także podmiotem własnej twórczości, co trafnie zauważył Bourdieu (1993: 118). Podmiotowość autora ulega zatem alienacji, jego status jako osoby publicznej stanowi przedmiot tej samej wymiany społecznej, której podlega tekst. Jednocześnie ten ostatni zostaje manifestem autorskiej osobowości, unikatowości i subiektywności.

A jednak im bardziej Young pogrąża się w metaforze organicznej, tym bardziej uwidacznia się podstawowy problem rynkowego uwikłania praktyki twórczej i komercjalizacji literatury na rozwijającym się rynku literackim:

Z Myślami jest jak ze Słowami, i z Myślami, i ze Słowami jest jak z Ludźmi: mogą się starzeć i umierać. Słowa zmatowiały, jeśli przeszły przez usta Motłochu, są odrzucone jako nieeleganckie i przestarzałe. Tak samo z Myślami: kiedy stają się zbyt powszechne, tracą na Wartości; i **powinniśmy posłać nowy Metal do Mennicy**, to znaczy nowe znaczenie do Druku (Young 1759: 14–15).

Young nawiązywał wprost do ekonomicznego porządku wymiany społecznej w jego najbardziej sztucznej i najklarowniejszej formie – obiegu monetarnego. Oryginalne dzieło jest tym dla drukarni, czym czysty kruszec dla mennicy. To więcej niż metafora, to stwierdzenie faktu: literacki obieg rynkowy, myśli kierowane do drukarni w formie tekstów, prowadzą bezpośrednio do wymiany monetarnej, procesy te są ze sobą sprzężone. Tworzenie nie jest „jak” wybijanie nowej monety – jest wprost wybijaniem nowej monety, działalnością zarobkową. Wikła się w mechanizmy rynkowe znacznie bardziej dosłownie, niż zakłada to przywołana metafora. Powyższy fragment obrazuje, że retoryka naturalizacji procesu twórczego i autorstwa – wyrażana metaforą organiczną – pokrywa rzeczywistość wymiany rynkowej i społecznej, jakiej podlega twórczość literacka w okresie rozwoju druku i prawa autorskiego opartego na systemie kapitalistycznym, a nie drukarskich monopolach i przywilejach, a więc systemie, w którym na pierwszy plan wysuwają się ekonomiczne interesy autora.

Najciekawszą kwestią związaną z niezwykle wpływowymi *Propozycjami dotyczącymi oryginalnej twórczości* jest jednak to, jak dalece nieoryginalne były zawarte tam refleksje, wbrew temu, co próbował zaprezentować Young, nadając tym rozważaniom status własnych, nowych i oryginalnych dociekań. Opierał się on na angielskiej tradycji literackiej – począwszy od Sidneya, przez Anthony’ego Shaftesbury’ego (1671–1713) i Addisona, aż do Samuela Richardsona, w dialogu z którym powstały *Propozycje* – oraz na pracy wielu innych twórców i myślicieli XVIII-wiecznych. O wpływie uwag Sidneya o oryginalności, zawartych w *Obronie poezji*, na dzieło Younga pisze Jarosław Płuciennik w swojej pracy *Nowożytny indywidualizm a literatura. Wokół hipotez o kreacyjności Edwarda Younga*. Sidney wspominał o tym, że poeta stwarza „drugą naturę”, ponieważ sam został uczyniony na obraz i podobieństwo Boga-Stwórcy. Tworzenie poezji zostaje porównane do stworzenia człowieka (Płuciennik 2006: 83), co powróci echem w angielskim romantyzmie w popularnej koncepcji autora (S)twórcy. Płuciennik zauważa również zapożyczenie Younga w znacznie bliższej mu czasowo myśli Addisona, który jako jeden z pierwszych wprowadził metaforę organiczną, roz-

winiętą przez Younga w *Propozycjach*. To Addison na łamach „The Spectator” (nr 160, wrzesień 1711 roku) pisze o geniuszu, posługując się przy tym właśnie metaforą organiczną. Klasyfikując twórczość i opisując różne rodzaje geniuszu (oryginalnego i opartego na imitacji wzorców dostarczanych przez tradycję literacką), stwierdza, że oryginalny geniusz jest jak „płodna ziemia w szczęśliwym klimacie, która wytwarza całą dżunglę szlachetnych roślin rosnących w tysiącu pięknych widoków bez żadnego ustalonego porządku czy regularności” (Addison 1711: 4–5). Autorzy posługujący się imitacją są z kolei jak „grządki obcięte w regularne kształty i piękności przez uzdolnionego ogrodnika” (Addison 1711: 4–5). Płuciennik wpisuje uwagi Addisona w dyskurs wzniosłości, niezwykle istotny dla estetyki tego okresu, w którym „potknięcia czy błędy [...] wzniosłego twórcy były bardziej do zaakceptowania aniżeli doskonałość mierności” (Płuciennik 2006: 42). Stąd już blisko do Youngowskiej deprecjacji imitacji i nobilitacji oryginalnego geniuszu. Nie jest to jednak krok, który został wykonany przez Younga.

Rita Dózsai w *Novelties or “Common Maxims”. Problems of Originality and Genius in Young’s “Conjectures”* szczegółowo analizuje inspiracje, które stały za powstaniem *Propozycji dotyczących oryginalnej twórczości*, oraz proces powstawania i redakcji tego eseju, zwracając uwagę, że celem promocji oryginalnej twórczości na gruncie brytyjskiej literatury Young kreował się na oryginalnego twórcę. W rzeczywistości jego tezy stanowią raczej wyraz dominujących rozważań o twórczości w tym okresie (Dózsai 2002). Ten sam temat podejmowali bowiem po Addisonie chociażby William Sharp w *A Dissertation Upon Genius* (1755), Joseph Warton w dedykowanym Youngowi *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (1756–1782), William Duff w *Essay on Original Genius* (1767), Alexander Gerard w *Essay on Genius* (1774) i Joshua Reynolds w *Discourses* (1782). Dózsai zauważa również, że korespondencja między Youngiem a Richardsonem w latach 1757–1759 każe spojrzeć na esej jak na powstające w dialogu dzieło zbiorowego autorstwa, czyli powstałe w sposób, którego model twórczości wystosowany przez Younga nie przewidywał. Aczkolwiek zdaniem badaczki już zatytułowanie eseju *Propozycje* wskazuje, że Young zdawał sobie sprawę z charak-

teru pracy oraz ze znaczenia poprawek, jakie Richardson naniósł na manuskrypt. Tytuł sugeruje, że Young postrzegał esej jako dzieło niedokończone, dzieło w toku, oczekujące na dalsze prace – jeden z głosów w toczącej się dyskusji. Richardson nie był zresztą jedynym uczestnikiem dialogu, który ostatecznie stworzył *Propozycje*. Warton wydał *An Essay on the Genius and Writings of Pope* w 1756 roku, tym samym, w którym pierwszy szkic *Propozycji* został wysłany przez Younga Richardsonowi, skąd powrócił z komentarzem, że Young powtarza obiegowe komunały. Warton czerpał z wcześniejszej krytyki Pope’a, przeprowadzonej przez Younga, wyprowadzając twierdzenie o deprecjacyjnym wymiarze imitacji, utrwalając nobilitujący charakter twórczości oryginalnej w angielskiej krytyce. Tego typu powiązania tłumaczą, czemu w Anglii esej Younga przeszedł bez większego echa – nie mówił nic, co nie zostało już wcześniej powiedziane o oryginalnej twórczości w angielskiej krytyce literackiej. Zdecydowanie bardziej entuzjastyczne przyjęcie czekało go w krajach, w których pojęcie oryginalności nie zostało jeszcze powtórzone w dziesiątkach prac. Było to tym łatwiejsze do osiągnięcia, że Young kreował swój esej na zbiór unikatowych myśli, tak aby forma odpowiadała treści.

Ta strategia marketingowa stanowiła narzucające się rozwiązanie – promując oryginalność, należy uchodzić za oryginalnego myśliciela. Dózsai zauważa, że chociaż *Propozycje* miały charakter raczej podsumowujący długoletnią dyskusję niż wnoszący cokolwiek nowego, Young pozował w nich na nowatora. Zaznaczył na wstępie, że pisze „tym chętniej, że wydaje mu się, że temat oryginalności nie został dotąd podjęty” (Young 1759: 8). Youngowe stwierdzenie własnego pierwszeństwa, rodzaj autokanonizacji i autopromocji, stanowiło podstawę uznania oryginalności jego myśli (Dózsai 2002). Young celowo ominął wkład innych w dyskurs oryginalności w angielskiej krytyce literackiej, aby nadać sobie pierwszeństwo i tym samym wypromować swoją pracę, która nie wyrażała żadnych oryginalnych czy bezprecedensowych myśli, ale za taką miała uchodzić. Pod wieloma względami była to niezwykle nowoczesna praktyka, przeprowadzona w duchu romantycznym i dowodząca słuszności pozycji Younga jako patrona romantycznej ideologii autorstwa.

## 1.5. Autor na rynku literackim

Z teorią autorstwa wyłożoną w *Propozycjach dotyczących oryginalnej twórczości* koresponduje obowiązująca ówczesnie praktyka społecznego rozumienia autorstwa, której wyrazem były chociażby uzasadnienia sądowych wyroków w sprawach wynikających z nowo powstałego prawa autorskiego. W 1741 roku rozegrała się rozprawa Alexander Pope *versus* Edmund Curl w sprawie publikacji prywatnych listów Pope'a bez jego zgody. Był to moment, w którym w angielskim prawodawstwie pojawił się po raz pierwszy termin *copyright*, co jest o tyle znamienne, że jego wprowadzenie przesunęło zagadnienie własności literackiej z manuskryptu sporządzonego przez pisarza na wydrukowany egzemplarz książki (do tej pory postrzegany jako efekt pracy zbiorowej, gdzie autor był tylko jednym z twórców, wcale nie najważniejszym). Doszło więc do znaczącego rozszerzenia domeny autorskich kompetencji. Argumentacja wyroku rozdzielała moment napisania listu od jego otrzymania, a nawet wysłania. Decyzja sądu, wydana na korzyść Pope'a, założyła, że **słowa autora nie zależą od ich materialnej formy**, i wprowadziła **rozróżnienie między książką a tekstem**, nadając prymarny charakter temu drugiemu i uzależniając go w pełni od woli autora. Pojawiło się tu przecucie intencji autorskiej: nie pióro, atrament i kartka, ale znaczenia stanowią własność autora (stąd list nie należy do adresata). Znaczenia oderwane od fizycznego fundamentu stały się chronioną własnością intelektualną, nadając dyskursowi autorstwa abstrakcyjny wymiar odwołujący się do sfery sensów, intencji i interpretacji. Jak zauważa Rose, decyzja oddzielająca akt pisania listu od jego otrzymania, akt pisania od aktu lektury<sup>14</sup>, **konstruuje**

---

<sup>14</sup> Należy pamiętać, że zmiany w konceptualizowaniu procesu twórczego pociągały za sobą zmiany w rozumieniu procesu lektury, która wraz z prywatyzacją autorstwa również stała się aktem prywatnej konsumpcji, co nastąpiło w drugiej połowie XVIII wieku. Prywatyzacja autorstwa i prywatyzacja lektury to równoległe procesy służące zamaskowaniu społecznego i zbiorowego charakteru twórczości. Wizja samotnego i samowystarczalnego autora jest dopełniana przez wizję samotnego czytelnika pogrążonego w lekturze.

**samotny i samowystarczalny akt kreacji, niezależny od wymiany rynkowej i społecznej** (Rose 1993: 65).

William Warburton (1698–1779), pisarz zaprzyjaźniony z Pope'em, napisał w 1747 roku pamflet *A Letter from an Author to a Member of Parliament Concerning Literary Property*, gdzie sformułował tezy odnośnie do pozycji rynkowej pracy intelektualnej. Już to świadczy o postępujących zmianach społecznych, skoro wysiłek intelektualny zaczęto postrzegać jak pracę – i to pracę, za którą należy się wynagrodzenie. Warburton wprowadził podział pracy na fizyczną i umysłową, zgodnie z postulowaną hierarchią społeczną: efekty pracy fizycznej określił jako najniższe, a pracę intelektualną i jej rezultaty (własność literacką) jako czysto duchowe, wieczne i najszlachetniejsze. Warburton stworzył **ideologię autorstwa w społeczeństwie kapitalistycznym**, prezentując autorów w roli społecznej arystokracji, dostarczycieli najszlachetniejszych dóbr, na poły mistyczną kastę wieszczów tworzących najważniejsze narodowe dobra. Autor został przedstawiony jak postać obdarzona szczególnym autorytetem (Rose 1993: 73). Autorytet ten wynikał jednak ze społecznej wymiany tekstów, ponieważ był legitymizowany owocami pracy autora, a więc upowszechnieniem tekstu, lekturą, wpływem, jaki dany tekst wywierał na kulturę danego kraju. W tym miejscu ujawnia się zasadnicza sprzeczność w powstającej ideologii autorstwa, gdzie **autor jest przedstawiany jako samowystarczalna jednostka, ale jego wartość wynika jednocześnie z obecności owoców jego pracy w życiu społecznym** – autor, który tworzy, ale nie publikuje, nie dowodzi swojej wartości (intelektualnej, duchowej i rynkowej) ani przydatności społecznej. A jednak, z racji szczególnych predyspozycji osobowości znamionowanej geniuszem, jest wybitną jednostką. Dychotomia tego, co prywatne, i tego, co społeczne, wyrażona wcześniej w napięciu między przestrzeganiem reguł poetyki a wieszczą inspiracją, przeobraża się w napięcie między rzekomą samowystarczalnością jednostki tworzącej oryginalne dzieła w społecznej i kulturowej próżni a koniecznością upowszechnienia owoców pracy „naturalnego geniusza”, która legitymizuje ich społeczną wartość. Napięcie to będzie narastało wraz z postępowaniem komercjalizacji rynku literackiego i rozwojem masowego czytelnictwa. Koncepcja samowy-



starczalnego geniusza będzie coraz bardziej oddalać się od praktyki twórczej, opartej na formułczości i zbiorowym autorstwie uwikłanym w akt społecznej wymiany przez akumulację kulturowego kapitału, urynkowienie i masową produkcję popularnej, komercyjnej literatury. Dojdzie do silnego rozprzężenia między obowiązującym modelem autorstwa a praktyką twórczą, do momentu, gdy wyraźna większość produkcji kulturowej nie będzie się pokrywała ze społecznym obrazem autorstwa, a główną funkcją ideologii autorstwa stanie się maskowanie tego nieprzystawania, także za pomocą teorii literatury stanowiącej narzędzie ideologii autorstwa.

Na tym tle wyróżnia się znacząco koncepcja autorstwa wysnuta przez George Eliot (1819–1880), która ujawnia rynkowe uwikłanie procesu twórczego uzależnionego od aktu społecznej wymiany. Pozycja Eliot jest znamienna – była odnoszącą sukcesy zawodową powieściopisarką pokolenia, które przyswoiło sobie nowy model autorstwa i pracy twórczej prezentowany przez Younga i jego popularyzatorów, a jednocześnie funkcjonowała na rozwiniętym rynku książki, którego kształtu ani Young, ani Richardson nie byli w stanie przewidzieć. Dla Eliot **sedno autorstwa stanowiła wymiana rynkowa**, cyrkulacja tekstu w skomercjalizowanym obiegu społecznym. Tym, co wedle niej odróżniało pisarza od autora, twórczość od autorstwa, był właśnie społeczny wymiar tego zajęcia, przez który należy rozumieć status tekstu jako przedmiotu handlu i odbioru. W pewien sposób Eliot proponowała **moralność ekonomiczną pisarza**, etos utowarowionego autorstwa.

Catherine Gallagher analizuje proponowany przez Eliot model autorstwa. Badaczka wychodzi od wyrażonej przez Eliot w eseju *Silly Novels by Lady Novelists* (1857) deprecjacji kobiecego autorstwa, która wpisuje się w dominujący dyskurs epoki na temat literackiej pracy kobiet: „głupiutkie powieściopisarki” Eliot, „fałszywa moralność powieściopisarek” Williama Rathbone’a Grega (1809–1881) oraz „kobiety-skryby” Nathaniela Hawthorne’a (1804–1864) i Williama Thackeraya (1811–1863) to metafory mające na celu alienację zawodowej pracy literackiej kobiet, odróżnienie kobiecego pisarstwa od produktywnej, twórczej pracy literackiej mężczyzn (Gallagher 1991: 44). W każdym z tych przypadków deprecjacja kobiecego autorstwa łą-

czy się ściśle z deprecjacją kultury popularnej. Tym, co Eliot zarzuca „głupiutkim powieściopisarcom”, jest bowiem **bezproduktywna obfitość twórczości**, wynikająca z tego, że wpisują się w mechanizmy konstrukcji tekstu popkulturowego, opartego na formułczości, seryjności i powtarzalności. Grzechem „głupiutkich powieściopisarek” jest tworzenie wciąż tego samego, odpowiadanie na doraźne zapotrzebowania rynku literackiego.

Zdaniem autorki *Miasteczka Middlemarch* wszystkie powieści autorstwa „głupiutkich powieściopisarek” charakteryzują się dokładnie takim samym stylem, konstrukcją postaci i fabułą. Główna bohaterka każdej powieści tego typu zamyka się w schemacie „ideału kobiecości w uczuciach, przymiotach ciała i umysłu oraz gwałtownych poruszeniach falbanki” (Eliot 2009: 169). „Jej oczy i dowcip są olśniewające; jej nos i moralność są równie pozbawione tendencji do jakichkolwiek odchyłów; operuje wyjątkowym kontraltem i wyjątkowym intelektem; jest doskonale ubrana i doskonale religijna; tańczy jak nimfa i czyta Biblię w oryginalnych językach” (Eliot 2009: 169). Tego rodzaju powieści zaledwie powielają konwencje, przepisują obowiązujące schematy, stanowią niekończące się kopie tego samego, defiladę idealizowanych bohaterek i nieprawdopodobnych fabuł. I co najgorsze, świetnie się sprzedają, co skutkuje dalszą produkcją powieści w tym samym duchu, by sprostać wymaganiom rynku. Dla Eliot podstawowym problemem było to, że taka twórczość literacka rodzi zysk bez pracy, produkt bez produktywności. „Każda praca prowadzi do zysku, ale możemy sobie wyobrazić, że głupiutkie powieści pisane przez damy nie są produktem pracy, lecz czynnego nieróbstwa” (Eliot 2009: 170).

Eliot odżegnywała się od obowiązującego wizerunku pisarki, którą do chwycenia za pióro motywuje konieczność ekonomiczna (obraz, jaki był pierwotnie propagowany przez pisarki i stanowił rodzaj akceptowalnego wytłumaczenia ich społecznych transgresji w formie roszczeń do pracy twórczej i autorstwa). W *Silly Novels by Lady Novelists* stwierdziła nawet, że tego typu wizje głodującej autorki, pozbawionej możliwości podjęcia innej pracy zarobkowej, to swoisty listek figowy sumienia czytelnika, który kupuje brukowaną literaturę, tłumacząc się przed sobą, że wspiera tym potrzebują-

cą, jakby była to akcja dobroczynna. Zdaniem Eliot „głupiutkie powieściopisarki” nie doświadczają jednak biedy: „Piszą w eleganckich buduarach, fioletowym tuszem i szkarłatnym piórem, są całkowicie niezależne od wydawców i nie doświadczają żadnych form ubóstwa z wyjątkiem intelektualnego” (Eliot 2009: 170). Tym samym ich twórczość nie jest efektem pracy, co oznacza, że po prostu nie ma wartości. W rzeczywistości pisanina „głupiutkich powieściopisarek” okazuje się bezproduktywna. Wynika jedynie z lektur brukowych powieści, które „głupiutkie pisarki” następnie reprodukuje. Nie wnoszą nic nowego – oryginalnego – na rynek literacki. Stanowią swoisty przekąznik, za pomocą którego literatura popularna reprodukuje samą siebie, ich udział w tym procesie jest instrumentalny. To powieści rodzą powieści; osobowe, jednostkowe autorstwo zostaje z tego aktu wymazane, a twórczość nabiera nienaturalnego charakteru, który nie ma nic wspólnego z organicznym procesem twórczym omówionym przez Younga; to imitacja najgorszego sortu.

Tego rodzaju deprecjacja zastanawia szczególnie, jeśli weźmie się pod uwagę, że „zasadnicza metafora autorstwa u Eliot, wyrażona zarówno w powieściach, jak i esejach, to nie tyle genealogia, ile właśnie handel” (Gallagher 1991: 45). W eseju z lat 70. XIX wieku zatytułowanym właśnie *Authorship* Eliot definiuje autorstwo przez **społeczną cyrkulację tekstów**. Prymarną aktywnością autora nie jest pisanie, które stanowi prywatne zajęcie. Być autorem oznacza **utrzymywać się z pracy literackiej**, tj. otrzymywać wynagrodzenie w zamian za swoją pracę, czyli być obecnym na rynku literackim. Różnica między pisarzem a autorem polega na urynkowaniu.

W modelu Eliot urynkowanie jednocześnie warunkuje autorstwo i je podważa. Rynek stwarza autorów, ale też zagraża ich pracy i tożsamości przez asymetrię podaży i popytu. Urynkowanie dąży paradoksalnie do bezproduktywności, do pisania w kółko tego samego, robienia tego, co już się sprzedawało, czyli powtarzania, a nie tworzenia, imitacji, a nie produkcji. Autor jest podmiotem w wymianie handlowej, ale komercjalizacja jego pracy prowadzi do bezproduktywności pisania, ponieważ przez powielanie schematów i konwencji nie powstaje nowa wartość (Gallagher 1991: 45, 47). Moralność ekonomiczna w modelu Eliot definiuje wartościową pra-

cę przez wkład w rozwój literatury, utożsamiając wartość z produktywnością – wymiernością efektów wysiłku literackiego, wyrażoną nie w wysokości honorarium, ale przez wartość artystyczną tekstu. W tym sensie seryjność i schematyzacja literatury popularnej to wymuszona alienacja pracy pisarza, prowadząca do utraty tożsamości. Stąd też instrumentalne ujęcie „głupiutkich pisarek”, gdzie Eliot nie widzi w nich autorek, a jedynie maszyny do pisania powielające konwencje i schematy na potrzeby rynku. W modelu Eliot produkcja schematycznych powieści nie może być produktywna, a „głupiutkie powieściopisarki” nie mogą być autorkami.

Dla Eliot urynkowanie to sedno autorstwa, co ma sens, biorąc pod uwagę, że w jej koncepcji autorstwo ma stanowić społeczną aktywność, a nie samowystarczalny akt twórczy, co wyróżnia ją na tle romantycznego modelu autorstwa. W myśli Eliot musi nastąpić przejście od prywatnego aktu pisania do intersubiektywizacji tekstu, a można to osiągnąć niemal wyłącznie przez komercyjny obieg tekstów. Eliot trzeźwo dostrzegала, że to, co warunkuje autorstwo, zagraża też jego istocie. Zachowawczość rynku literackiego, nastawionego na powtarzanie tego samego, uznała zaś za bezproduktywną. Zaprezentowana przez Eliot komercyjna idea autorstwa stanowi swoiste zwieńczenie procesu kształtowania się nowoczesnej kondycji autora, która wyłoniła się wraz z rozwojem kapitalizmu. Autor powstał w kulturze zachodniej jako pozycja ekonomiczna, wyraz kapitalistycznej, liberalnej ideologii własności, odpowiedź na formowanie się rynku literackiego. Eliot słusznie więc ustanowiła urynkowanie sednem autorstwa jako funkcji społecznej, jednocześnie dostrzegając zagrożenie, jakim jest instrumentalne traktowanie autora przez ten sam rynek, który powołał go do życia. Pod wieloma względami jej komercyjny model wyraża napięcia związane z ambiwalentnym stosunkiem autora i rynku wobec siebie nawzajem. Ostatecznie urynkowanie autorstwa odnosi się nie tylko do produktu oferowanego przez autora, jakim jest tekst, ale także bezpośrednio do autora, prowadząc do utowarowienia tożsamości twórcy, który staje się osobą publiczną i marką. Ta ciemna strona kondycji autora zamyka się w metaforze prostytutki, tej „symbolicznej figurze relacji artysty z rynkiem” (Bourdieu 1993: 167).

O wewnętrznym napięciu autorstwa, wynikającym ze sprzecznych ideologii składających się na ten konstrukt społeczno-kulturowy, pisali także współcześnie tacy badacze literatury, jak Alvin Kernan w *The Death of Literature* i Norman N. Feltes w *Modes of Production of Victorian Novels*. Kernan zauważa, że pojawienie się „prawa autorskiego i połączenie artystycznych kategorii, takich jak kreatywność i oryginalność, które nastąpiło równoległe z powstaniem systemu kapitalistycznego, służyło konwersji **idei w zbywalne towary o możliwej do określenia własności**” (Kernan 1990: 123). Feltes stwierdza z kolei, że **prawo autorskie ma funkcję alienacyjną**, która stanowi wyraz kapitalistycznej ideologii tej samej koncepcji autorstwa, jaka stała się podstawą rzeczowego prawa. Dlatego też powstanie profesjonalnego autorstwa przybrało ostatecznie formę tekstów-towarów podległych ograniczeniom rynku, prawu podaży i popytu (Feltes 1986: 7–8).

Całościowe ujęcie napięć w obrębie autorstwa, wynikających z jego rynkowych i ideologicznych implikacji, można znaleźć w analizie Petera Jasiego w *Toward a Theory of Copyright. The Metamorphoses of "Authorship"*:

[...] prawo autorskie polegające na koncepcji „autorstwa” ze względu na nią samą odzwierciedla wciąż aktualne, autonomiczne znaczenie zbioru wartości powiązanych z tą koncepcją [...], w tym indywidualnego prawa do własności, autonomii twórcy i artystycznej oryginalności [...], chociaż upowszechnienie się tych wartości, wraz z innymi aspektami liberalnego indywidualizmu, początkowo umożliwiło powstanie rynku zbytu dla pracy intelektualnej, przetrwanie tych samych wartości ma w sobie potencjał do zakłócania rozwoju i funkcjonowania tegoż rynku (Jaszi 1991: 501).

Autorstwo zarówno ułatwia utowarowienie, jak i je uniemożliwia, wyraża jednocześnie „ekonomiczną ideologię depersonalizacji pracy twórczej i ideologiczną natarczywość [...] indywidualizmu” (Jaszi 1991: 502). Te sprzeczne siły stanowią dziedzictwo ekonomicznych uwarunkowań, które powołały autora do istnienia, oraz romantycznej wykładni twórczego geniuszu, która legitymizowała jego specjalny status. Autorstwo wpisuje się w mechanizmy ryn-

kowe i równocześnie je neguje. Eliot kładła nacisk na sprzeciwiający się utowarowieniu i alienacji aspekt autorstwa. Nie oznacza to jednak, że opisane przez nią „głupiutkie powieściopisarki” nie mieściły się w tym samym konstrukcie autorstwa, na który powoływała się twórczyni *Miasteczka Middlemarch*. Aktualizowały wszakże inne funkcje, aspekty i wartości w kulturowym konglomeracie, jakim jest koncepcja autorstwa. Przy czym największe zagrożenie, jakie niesie za sobą konstrukt autorstwa, to nie tyle jego wzajemna sprzeczność i wieloaspektowość, ile **traktowanie autorstwa jako ujednoliconej i stabilnej siły**, jak czyni to prawo autorskie, opierając się bezrefleksyjnie na romantycznym modelu autorstwa i postrzegając je jako operatywny model postępowania przy tworzeniu prawnych warunków funkcjonowania twórczości we współczesnym świecie.

Warto też zauważyć, że komercyjny model autorstwa Eliot jest silnie zakorzeniony w fetyszyzacji technologii druku umożliwiającej masową produkcję. Pod wieloma względami nowożytne autorstwo to efekt uboczny powstania i rozwoju drukowanej kultury w Europie. Dostępność (ilościowa i cenowa) książki jest tym, co przyczyniło się do powstania zawodowego autorstwa, które dla Eliot stanowi już jedyny możliwy sposób definiowania tej kategorii. To teza Marloona Bryana Rossa wyrażona w *Authority and Authenticity. Scribbling Authors and the Genius of Print in Eighteenth-Century England*, gdzie badacz poddaje refleksji zadłużenie autorstwa wobec wynalazku druku, jego opieranie się na technologii upowszechniania tego, co zostało napisane. W tym sensie to wynalazek druku i związane z nim powstanie i rozwój komercyjnego rynku literackiego stanowi punkt przejścia od pisarza/skryby do autora, od manuskryptu do książki definiowanej jako produkt objęty prawem autorskim. Dla Rossa ukazanie się czegoś w druku sprawia, że dany tekst zostaje obarczony znamieniem autorytetu, co odwraca wcześniejszy porządek kultury piśmiennej, gdzie źródłem autorytetu był *auctor*, a nie tekst. Badacz wychodzi od figury kopisty, mnicha-skryby, wykonującego nieodpłatną pracę powziętą celem zbawienia, i czyni ją obrazem pisarstwa oraz twórczości literackiej w kulturze przed wynalazkiem Johanna Gutenberga. Autorytet skryby opierał się na jego władzy selekcji – wyboru tego, co uważał za warte kopiowania – i był nośnikiem

autorytetu społecznego, ugruntowanego w instytucji Kościoła. Swoje źródła miał w boskim autorytecie, zapośredniczonym właśnie we wspomnianej instytucji. Ross stwierdza, że druk sam w sobie stanowi formę legitymizacji – to, co wydrukowane, musi być warte drukowania – co odwraca wektor uprzedniego systemu: teraz tekst jest autorytetem, który rzutuje na autora<sup>15</sup>. Autor zyskuje autorytet mocą wydrukowanego tekstu; jego słowa widziane w druku automatycznie nabierają znaczenia przez fakt wydrukowania (Rose 1993: 243). Kiedy druk staje się przyczyną autorytetu, a nie jego efektem, prowadzi to do kompulsywności owego druku: „Pisarze automatycznie stają się autorami, ponieważ zostali dopuszczeni do druku, intensyfikując i powiększając krąg uzurpowanego autorskiego autorytetu” (Rose 1993: 245).

Mechanizm opisany przez Rossa, odnoszący się do stanu kultury w połowie XVIII wieku, powstania klasy średniej stanowiącej główny rynek zbytu dla drukowanych książek, poniekąd wyjaśnia niepokoje, jakich doznawała Eliot w związku z komercjalizacją autorstwa. Odróżniając autora od pisarza przez obecność na rynku, dostrzegała zagrożenia połączone z komercjalizacją, z których część zasadała się na technice powielania, masowości, dostępności. Z jednej strony niebezpieczeństwem urynkowania literatury było właśnie poddanie się mechanizmom kultury masowej, którą druk współtworzył. Z drugiej strony jednak groźne pozostawało fałszywe znamię autorytetu, jakie wiązało się ze słowem drukowanym. Stąd obawy Eliot odnośnie do tego, jak obraz kobiecości propagowany przez twórczość

---

<sup>15</sup> Oczywiście równie dobrze można stwierdzić, że w kulturze sprzed wynalazku Gutenberga autorytet opierał się na sakralnej funkcji tekstu i przechodził na kopistę. Lub też obaj – tekst i kopista – byli legitymizowani boskim i kościelnym autorytetem w równym stopniu. Jednakże uwagi Rossa odsłaniają jeden z mechanizmów fetyszycacji nowożytnego autorstwa, stąd są warte rozważenia, szczególnie w kontekście tego, że początki prawa autorskiego stanowiły formę regulacji druku (monopole drukarskie i przywileje drukarskie), a nie zabezpieczenia praw własnościowych jednostki. Także w tym sensie prawo autorskie to efekt uboczny konieczności regulacji nowej technologii i jej wpływu na społeczeństwo. Konieczności, która pojawiła się ponownie na przełomie XX i XXI wieku wraz z rozwojem technologii i kultury cyfrowej oraz nowymi praktykami twórczymi.

„głupiutkich powieściopisarek” może zaszkodzić politycznemu rozwojowi kwestii kobiecej<sup>16</sup>. Niepokój autorki *Silly Novels by Lady Novelists* budziło przypisanie „głupiutkim powieściopisarkom” autorytetu czy też uzurpowanie przez nie autorytetu, do którego nie miały prawa i który wiązał się z faktem wydrukowania ich twórczości.

## 1.6. Narodziny autora z ducha komercji

Znaczeniu uwarunkowań rynkowych dla rozwoju nowożytnego modelu autorstwa są poświęcone badania Marthy Woodmansee, dla której autor to efekt powstania w XVIII wieku **świadomości zawodowej pisarzy** dążących do zerwania z mecenatem i zależnością od patrona, aby utrzymywać się wyłącznie z pracy piórem (Woodmansee 1984: 426). Niemcy w XVIII stuleciu znajdowały się w trudnym momencie przejścia między ograniczeniami mecenatu a demokratyzacją rynku; brakowało jednak prawnych, ekonomicznych i politycznych instytucji wspierających zawodowe autorstwo, do którego zachęcał rozwijający się stopniowo rynek książki, oferujący możliwość zarabiania piórem (Woodmansee 1984: 433). Wyłonienie się nowożytnej kondycji autorskiej w Niemczech było zależne od wynalazku druku i rozwoju klasy średniej, stwarzających masowe czytelnictwo i zapotrzebowanie rynkowe na teksty literackie. Frapujące jest, że niemiecki dyskurs autorstwa w swojej dojrzałej formie powstał wskutek inkorporacji filozofii idealistycznej, odzégnując się od własnych komercyjnych korzeni za pomocą skomplikowanego, abstrakcyjnego aparatu pojęciowego, kładąc tym samym podwaliny pod romantyczną ideologię autorstwa. Retoryka wytworzona na użytek nowożytnej, romantycznej, ekspresyjnej kondycji autorskiej, powstałej przez zawiły mariaż myśli angielskiej i niemieckiej, słu-

---

<sup>16</sup> Eliot stwierdziła, że wyidealizowane postaci kobiece – obecne w powieściach produkowanych przez „mentalność modystki”, właściwą „głupiutkim powieściopisarkom” – szczególnie przedstawiają kwestię edukacji kobiet. Bohaterki te bowiem stanowiły swoiste karykatury wyedukowanych kobiet, argumenty na rzecz utrzymania zakazu ich dostępu do edukacji, jeśli miała ona skutkować takimi efektami, jak te przedstawione w powieściach (Eliot 2009: 191).



żyła w pierwszej kolejności zamaskowaniu tego, co Eliot określiła sednem autorstwa, czyli aktu społecznej wymiany, jakiej podlegają owoce pracy autora na rynku literackim. Co więcej, nowa ideologia autorstwa, oparta na ekspresji Ja, przeniosła diagnozę Eliot na zupełnie nowy poziom, gdzie nie tylko efekt pracy autora, ale również on sam – Ja jako źródło twórczości – stali się obiektem wymiany rynkowej. Tak zdefiniowane przeobrażenie kondycji autorskiej dokonało się za sprawą recepcji myśli Younga w Niemczech, gdzie, w przeciwieństwie do Anglii, rzeczywiście jawiła się ona jako oryginalna, a następnie – przez zaanektowanie niemieckiego idealizmu do retoryki autorstwa oraz przeniesie go na angielski grunt (głównie za sprawą Williama Wordswortha i Samuela Taylora Coleridge'a pozostających pod silnym wpływem niemieckiej filozofii tego okresu), gdzie na skutek tych transformacji powstało romantyczne, ekspresyjne autorstwo.

Woodmansee przeprowadziła szczegółową analizę rynkowych uwarunkowań autorstwa, tj. tego, jak postępująca zmiana rynku książki (w tym dążenie pisarzy do finansowej emancypacji, rozwój klasy średniej, popularyzacja czytelnictwa i wprowadzenie nowych kategorii estetycznych takich jak gust mający wymiar klasowej dysfunkcji) w Niemczech w okresie XVIII i XIX wieku wpłynęła na sposób formułowania dyskursu autorskiego w obrębie estetyki i teorii literackiej. W efekcie doszło do przekształcenia pisarzy w autorów, a tekstów – w przedmioty estetyczne, wartościowe obiekty handlu. Niemcy przełomu XVIII i XIX wieku to także moment wykrystalizowania się dojrzałego modelu romantycznego autorstwa osadzonego na niemieckiej filozofii idealistycznej. Niemiecki dyskurs autorstwa użył rozbudowanego idealistycznego aparatu pojęciowego, aby ukryć rynkowe i komercyjne korzenie procesu twórczego. Jak zauważa Woodmansee (1984: 440), nowożytnie autorstwo wyłoniło się w napięciu między ekonomicznymi i prawnymi rozwiązaniami a postulatami estetycznymi i filozoficznymi. Nieprzystawanie tych odmiennych porządków sprawiło, że nowożytny dyskurs autorstwa i zwieńczający go romantyczny model autora stał się kondycją pełną wewnętrzną sprzeczności.

Spółeczna debata nad autorstwem rozegrała się w Niemczech w latach 1773–1794, zapoczątkowana publikacją *Die deutsche Gelehrtenrepublik* Friedricha Gottlieba Klopstocka (1724–1803) w 1772 roku. To wystąpienie zostało uznane przez Johanna Wolfganga Goethego za moment, w którym „poetycki geniusz stał się samoświadomy, samodzielnie stwarzając warunki swojego funkcjonowania” (Woodmansee 1984: 441). Co ciekawe, Klopstock wysunął liczne postulaty o charakterze praktycznym, proponując zreformowanie rynku literackiego. Jego praca nie poruszała zagadnień z zakresu teorii literatury czy estetyki, a jednak położyła podwaliny pod rozważania z tych właśnie dziedzin. Klopstock proponował bowiem diametralną zmianę rynku książki przez rezygnację z pośrednictwa wydawców na rzecz bezpośrednich subskrypcji – autorzy mieli stać się własnymi wydawcami i dystrybutorami. Był to postulat absolutnej własności autorskiej, całkowicie niepraktyczny ze względu na kształt tamtejszego rynku<sup>17</sup>, a przy tym niezwykle wizjonerski, antycypujący model publikacji w kulturze cyfrowej<sup>18</sup>. Klopstock zapoczątkował jednak dyskusję nad kwestią własności literackiej. Podobnie jak w ówczesnej Anglii, różni twórcy i teoretycy skupili się na udowodnieniu prawomocności roszczeń autora do własności tekstu. Wymagało to transformacji społecznej pozycji autora, do tej pory traktowanego jak jeden z wielu rzemieślników zaangażowanych w powstanie tekstu. Transformacja ta dokonała się przez **redefinio-**

---

<sup>17</sup> Jak zauważa Woodmansee (1984: 441), tego rodzaju plan był niewykonalny ze względu na zapotrzebowanie na książki, któremu nie sprostałaby samodzielna praca autora, a także przez ustabilizowanie się w społeczeństwie instytucji księgarni umożliwiającej przeglądanie dostępnych tytułów oraz przez autorytet wydawnictw, które często traktowano jako gwarancję jakości.

<sup>18</sup> Mowa tutaj przede wszystkim o takich zjawiskach jak *self-publishing*, czyli autopublikacja, bezpośrednia dystrybucja tekstów przez autorów, którą obecnie umożliwia wiele platform, m.in. Amazon, a także tzw. *vanity press*, czyli publikacja za opłatą ze strony autora. Należy mieć na uwadze, że przy *vanity press* autor jest również rynkiem zbytu, ponieważ tego rodzaju publikacje wychodzą w niewielkich nakładach, przeznaczonych właśnie dla autora i grona jego znajomych lub jako egzemplarze promocyjne, ślano do potencjalnych recenzentów i reklamodawców. W przypadku takiej publikacji zysk i prawa pozostają pod większą kontrolą autora.

**wanie pojęcia tekstu literackiego**, przyjmując odmienną strategię niż w Anglii i we Francji, gdzie najpierw próbowano zdefiniować autora i charakter procesu twórczego, upatrując w tym legitymizacji własności autorskiej. Różnice w strategiach wynikają w znacznej mierze ze stanowiska niemieckich wydawców, którzy stawiając opór postępującym zmianom, stwierdzili, że autorskie roszczenia własności są bezpodstawne – jeśli książka jest własnością autora, to sprzedaż manuskryptu wydawcy lub konkretnej książki jako skończony produkt procesu wydawniczego byłaby niemożliwa. Roszczenia autorów należało uzasadnić przez udowodnienie, że ich praca wykracza poza fizyczny wymiar książki, co automatycznie umieszczało ją w innym porządku niż praca rzemieślników zaangażowanych w druk i dystrybucję. Retoryka dyskursu autorskiego w Niemczech skupiała się na charakterze tekstu, aczkolwiek nawet przesunięcie w stronę rozumienia tekstu jako emanacji autorskiego intelektu czy intencji nie gwarantowało prawa własności. Przykładowo Christian Siegmund Krause (1758–1829) w *Über Büchernachdruck* z 1783 roku stwierdzał, że tekst jest nośnikiem idei, ale nie uważał, aby przemawiało to na korzyść ekonomicznych postulatów autorów – teksty sprzedaje się i kupuje właśnie po to, aby posiadać zawarte w nich idee, stąd nie można ich uznać za własność autora (Woodmansee 1984: 441–444). Roszczenie własności zostało zdefiniowane w opozycji do intersubiektywnego funkcjonowania tekstu, jego przeznaczenia do bycia skonsumowanym.

W odniesieniu do stwierdzeń Krausego powstał esej Johanna Gottlieba Fichtego (1762–1814) *Proof of the Illegality of Reprinting. A Rationale and a Parable* z 1793 roku. Zgodnie z duchem niemieckiego idealizmu Fichte przeprowadził kategoryzację porządków w ramach każdego tekstu, wyróżniając fizyczny i idealny aspekt tekstu, jego fizyczny nośnik i treść; następnie podzielił aspekt idealny na idee w nim zawarte i formę, w jakiej zostają wyrażone. Na tej podstawie wysunął teorię trzech form własności książki: **aspekt fizyczny** w postaci druku i materialny w postaci treści jest własnością nabywcy. **Idee zawarte w tekście** stają się wspólnym dobrem autora i czytelnika – do poziomu, w jakim ten drugi jest w stanie je zgłębić. Jednak **forma, w jakiej zostają wyrażone idee**, stanowi

wieczystą i niezbywalną własność autora, ponieważ każda jednostka ma właściwy sobie proces myślowy i sposób wyrażania swoich myśli (Woodmansee 1984: 444–445). Jest to bliskie kategorii stylu deprecjonowanej przez Condorceta przez jej elitaryzm. Prawo własności literackiej zostało więc oparte na unikatowości podmiotu, gdzie tekst funkcjonował przez ekspresję podmiotowej jednostkowości. Esej Fichtego nosi wyraźne ślady recepcji Younga, zaangażowania *Propozycji dotyczących oryginalnej twórczości* w niemiecki dyskurs autorstwa. Jednocześnie Fichte ustanawia tekst **przedmiotem estetycznym**, znajdując rozwiązanie dla zagadnienia literackiej własności wobec konieczności funkcjonowania tekstu w realiach wymiany rynkowej – swoistość tekstu fundowana indywidualizmem autora (właściwym twórcy sposobem konceptualizacji) staje się gwarancją jego artystycznej wartości (unikatowości, autentyczności). *Propozycje dotyczące oryginalnej twórczości* Younga znacznie większy wpływ wywarły na rozwój niemieckiego dyskursu autorstwa, niż działało się to w rodzimej Anglii. Esej Younga został dwukrotnie przełożony na niemiecki (w 1760 i 1761 roku), stając się jednym z najważniejszych tekstów w kanonie *Sturm und Drang* (Abrams 2003: 222), do którego odwoływali się teoretycy ruchu preromantycznego od Johanna Gottfrieda Herdera (1744–1803) i Goethego po Kanta i Fichtego, ustanawiając postulowaną przez Younga oryginalność najistotniejszą kategorią twórczości (Woodmansee 1984: 430). Szczegółową analizę recepcji Younga w Niemczech XVIII i XIX wieku przeprowadził Abrams, wskazując na podatny grunt, jaki dla *Propozycji dotyczących oryginalnej twórczości* stworzył dyskurs filozoficzny zdominowany przez myśl Gottfrieda Wilhelma Leibniza (1646–1716). Przełożenie metafizyki Leibniza na estetykę ustanowiło ogólny charakter niemieckiej psychologii procesu twórczego, z którą korespondowały propozycje Younga (Abrams 2003: 222). Szczególną rolę odegrała kategoria naturalnego geniuszu rozumianego przez działanie nieświadomości twórczej jednostki.

Teorie roli nieświadomości w procesie twórczym rozwijał Friedrich Schiller (1759–1805) w eseju *O poezji naiwnej i sentymentalnej* z 1795 roku. Wprowadzona tam kategoria **naiwnego geniuszu** (naturalnego, wrodzonego) stanowiła metaforę organiczną, tak samo

jak u Younga. Twórczość stała się u Schillera domeną nieświadomości, pisarz działa bowiem „mocą swojej natury” (Schiller 1972: 382), poza sferą świadomości. Zinternalizowane źródło natchnienia całkowicie wyparło z figury wieszczka element kompozycji zawarty w figurze rzemieślnika. Pojęcie geniuszu pojawiło się także u Kanta, który w *Krytyce władzy sądzienia* (1790) pisał:

[...] genialność jest talentem (darem przyrody), który ustanawia prawa dla sztuki. Ponieważ talent jako wrodzona zdolność twórcza artysty sam należy do przyrody, można też tak się wyrazić: genialność jest wrodzoną dyspozycją umysłu, za pomocą której przyroda ustanawia prawa dla sztuki (Kant 1986: 231).

Organiczna teoria sztuki, wyrosła na gruncie organicznej metafory twórczości, przenika rozumowanie Kanta (dla którego pierwotne doświadczenie estetyczne zasadzało się na bezinteresownym charakterze natury), ustanawiając geniusz mediatorem między przyrodą a sztuką. Definiowany w duchu youngowskim geniusz naturalny stał się także nadrzędną kategorią dla Friedricha Schellinga (1775–1854), który używał jej w pracy *System idealizmu transcendentalnego* (1800), w celu rozwiązania antynomii podmiotu i przedmiotu, rozumu i natury – geniusz tworzący dzieło sztuki, geniusz w rozumieniu psychologii twórczości, stanowi połączenie władz intelektualnych i świata przyrody<sup>19</sup> (Abrams 2003: 229).

Wpływ Younga na niemiecki dyskurs autorstwa – czy też w ogóle na ruch romantyczny w Niemczech – pod wieloma względami sprowadzał się do zaakcentowania nieświadomości procesu twórczego, a tym samym powiązania procesu twórczego z „naturą” (osobowością) autora. Była to znacząca zmiana pozycji pisarza, którego zdolności przestały być postrzegane jako możliwe do zdobycia efekty kształcenia, lecz stały się pochodną tajemniczej „natury”, niezgłębionej nawet dla twórcy. Przez zaakcentowanie nieświadomości procesu twórczego autor stał się youngowskim geniuszem naturalnym, aby uprawomocnić swój związek z tekstem, co przekładało się na

---

<sup>19</sup> Co prowadzi do interesującego wniosku, że romantyczny geniusz można definiować także jako to, co przedmiotowe w podmiocie (Bone 1989).

jego pozycję prawną, ekonomiczną i zawodową. Geniusz naturalny okazał się swoistym odpowiednikiem profesjonalizmu innych burżuazyjnych zawodów, wąską specjalizacją gwarantującą wartość rezultatów pracy. Niezwykle istotnym czynnikiem w tym procesie było zaangażowanie organicznej teorii sztuki, za której pośrednictwem doszło do przełożenia wyobrażeń o świecie przyrody na kondycję ludzką, mieszając porządek natury i porządek społeczny przez ich metaforyczne połączenie w procesie twórczym. W efekcie literatura stała się, jak określił to Abrams w *Zwierciadle i lampie*, „objawieniem osobowości”, a dzieła literackie odczytywano przez pryzmat osobowości twórców, zakładając, że tekst został „ukształtowany przez siły tkwiące w osobowości autora”, zgodnie z założeniem Herdera, że „dzieła literackie wyrażają dynamikę indywidualnego uosobienia” (Abrams 2003: 229, 259).

Między motywowanymi względami praktycznymi rozważaniami Klopstocka o autorstwie a późniejszymi, coraz bardziej abstrakcyjnymi refleksjami Fichtego, Herdera, Schillera i Schellinga istnieje wyraźny rozróżnienie, który może wynikać z przejścia od rozwoju dyskursu autorskiego do romantycznego modelu autorstwa. Intersubiektywność, tak istotna jeszcze w myśli Fichtego o funkcjonowaniu tekstu w akcie wymiany społecznej, została zatracona w późniejszych refleksjach na temat autorstwa. Pod wpływem Younga twórczość przestała być rozumiana w niemieckim dyskursie jako ekspresja idei i stała się ekspresją unikatowej osobowości wrodzonego geniuszu. Tego rodzaju transformacje dyskursu autorstwa – odejście od akcentowania intersubiektywności tekstu, który zaczęto postrzegać jako pochodną subiektywności autorskiej – współgrały z popularyzacją filozofii transcendentальной Kanta, której „skomplikowana aparatura pojęciowa pracowała na utrzymanie uprzywilejowanego statusu podmiotowości” (Bielik-Robson 2004: 153), gdzie silna podmiotowość uzyskiwała swój status kosztem świata zewnętrznego. Indywidualizacja formy właściwa jednostkowemu procesowi myślowemu stała się indywidualizacją tekstu będącego w tym rozumieniu pochodną osobowości – czy nawet subiektywności, podmiotowości – autora. To zmiana subtelna, ale znacząca, przejście od ekspresji myśli czy idei o indywidualnej formie teźże ekspresji do ekspresji

sji Ja, co jest podstawowym założeniem romantycznego modelu autorstwa. W tym sensie to romantyczne ujęcie współgra z transcendentalną koncepcją podmiotowości autonomicznej i samowystarczalnej. Właśnie te cechy autorskiego, twórczego Ja zostały zaakcentowane w XIX-wiecznych angielskich manifestach literackich. Przenikanie się czy też współbieżność dyskursu autorstwa i transcendentalnej koncepcji podmiotowości prowadzi do sytuacji, w której możliwe staje się stwierdzenie, że autor romantyczny jest przede wszystkim podmiotem transcendentalnym. Romantyczne autorstwo stanowi pochodną uprzywilejowanej pozycji podmiotowości w niemieckiej filozofii idealistycznej, co oznacza, że dyskurs autorski tego okresu stał się bardziej teoretyczny niż praktyczny, oddalając się od pojęcia własności literackiej, którą pierwotnie miał legitymizować. Za sprawą zaadaptowania do dyskursu autorskiego skomplikowanego aparatu pojęciowego niemieckiej filozofii idealistycznej koncepcja autorstwa odeszła od swojej pierwotnej funkcji uzasadniania własności literackiej.

Co więcej, kwestie związane z wymianą społeczną i rynkową postacią produkcji kulturowej zostały w pewien sposób zamaskowane przez skupienie się dyskursu autorskiego na akcie autoekspresji twórczego podmiotu. Charakteryzująca transcendentalną podmiotowość **fantazja autonomii** (Bielik-Robson 2004: 160) stała się fundamentem **romantycznego fantazmatu autorstwa**. W tym sensie romantyczny model autorstwa opiera się na paradoksalnym napięciu, jakie określa wewnętrzną dynamikę fantazmatu; model ten ustanawia wielkie kłamstwo romantyczne na temat autorstwa, kłamstwo obowiązujące do dziś, ponieważ funduje ono przeświadczenia określające prawo autorskie oparte na oryginalności tekstów.

Liczne transformacje kategorii tekstu czy też dzieła sztuki, jakie zaszły w polu estetyki w XVIII wieku, w znacznej mierze służyły maskowaniu komercyjnego wymiaru produkcji kulturowej. To następny paradoks w dyskursie autorstwa tego okresu, biorąc pod uwagę, że w interesie pisarzy leżało znalezienie sobie rynku zbytu. Pod wieloma względami pragnęli oni niezależności finansowej związanej z demokratycznym mecenatem rynku i lękali się konsekwencji tego procesu – masowego rynku literackiego. Ten **lęk przed od-**

**biorem**, pojęcie wypracowane przez Newlyn, znajduje się w sercu romantycznego modelu autorstwa, co jest o tyle zrozumiałe, że romantyzm to formacja defensywna, zdefiniowana przez **łęk przed nowoczesnością** (Newlyn 2000: 14), tutaj szczególnie w jej masowym wymiarze.

Podstawowa transformacja, jaka zaszła w końcu XVIII wieku w zakresie estetyki, dotyczyła przededefiniowania pojęcia tekstu kultury. Charles Batteux (1713–1780) wprowadził pojęcie sztuk pięknych w swojej słynnej rozprawie *Sztuki piękne sprowadzone do jednej wspólnej zasady* z 1756 roku. Batteux podzielił ludzką (wy)twórczość na użytkową i piękną, zaliczając do tej drugiej malarstwo, rzeźbę, architekturę, muzykę, retorykę, poezję, taniec i teatr. Wspólną zasadą, do której można sprowadzić te odległe dziedziny, jest ich przeznaczenie – są wytwarzane dla zaspokojenia potrzeb duchowych. Ogromną rolę odegrała tu kategoria *mimesis*, ale w znaczeniu naśladowania piękna natury, a nie – natury jako takiej. Przedstawienie natury u Batteux opierało się na idealizacji, zgromadzeniu tego, co piękne w naturze, i przedstawieniu tego właśnie jako piękne. Artysta poprawia naturę. To alternatywny sposób rozumienia *mimesis* w dyskursie estetycznym: jeszcze u Younga można było zidentyfikować wyraźną analogię między produkcją kulturową a naturalną. *Mimesis* opierało się na naśladowaniu naturalnej zdolności do samoczynnego, spontanicznego tworzenia. Koncepcja Batteux denaturalizuje produkcję kulturową, *mimesis* nabiera wybiórczego, kompozytorskiego, w zasadzie edytorskiego charakteru, a jej idealizujący wymiar zyskuje popularność w niemieckim dyskursie estetycznym. Moses Mendelssohn (1729–1786) również próbował wypracować ogólną teorię estetyczną w odniesieniu do pojęcia sztuk pięknych Batteux. *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* Mendelssohna zostało opublikowane już w 1757 roku. Co dla Batteux było zaledwie marginalną myślą, czyli przyjemność odbioru płynąca z kontemplacji sztuk pięknych, stało się głównym zagadnieniem dla Mendelssohna: wspólna zasada sztuk pięknych to efekt, jaki wywierają na odbiorcach, zdolność do poruszania. Idealizacja natury u Batteux nakierowała Mendelssohna na nowe wnioski: tym, co odpowiada za przyjemność



odbioru, jest doskonałość (*Vollkommenheit*), nic bowiem nie zaspokaja ludzkiej duszy w równym stopniu, co perfekcja (Woodmansee 1994a: 15–16). O ile jeszcze Batteux odwołuje się do doskonałości i piękna natury, o tyle Mendelssohn posuwa się o krok dalej i w centrum dyskursu estetycznego osadza doskonałość i piękno nieoparte na *mimesis*, co też jest konsekwencją oderwania się sztuk pięknych u Batteux od obowiązku naśladownictwa przez wybiórczy stosunek do wyjściowego materiału natury. Sztuki piękne u Mendelssohna wyrażają doskonałość „przez formę, czyli linie i kształty, harmonię różnych tonów i barw, relacje części względem całości” (Mendelssohn 1972: 170). Dzieło sztuki nie musi więc odzwierciedlać natury, aby wyrażać doskonałość, która staje się cechą jego samego, w tym tekstu poetyckiego zgodnie z kategoryzacją Batteux. Stanowisko Mendelssohna można jeszcze uznać za użytkowe w postępującym urynkowaniu literatury z uwagi na skupienie się na efektach odbioru, czyli konsumpcji. Znamienne są jednak dalsze przeobrażenia tej koncepcji obecne w *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* Karla Philippa Moritza (1756–1793). Esej ten, dedykowany zresztą Mendelssohnowi, został opublikowany w 1785 roku i antycypował tezy stawiane przez Kanta w *Krytyce władzy sądownia*. Dla Moritza dzieło sztuki jest „samowystarczalną totalnością” (Woodmansee 1994a: 11), produkowaną ze względu na samą siebie, bez żadnego użytkowego celu, wyłącznie dla **bezinteresownej przyjemności kontemplacji** (*uneigennütziges Vergnügen*) (Woodmansee 1994a: 19). Woodmansee (1994a: 12) zauważa, że to radykalne zerwanie z liczącym dwa tysiące lat zachodnim dyskursem estetycznym zapoczątkowanym przez Arystotelesa i Platona. Dotychczas sztukę postrzegano jako odpowiedź na doraźne ludzkie potrzeby: „[...] przekazywała i umacniała przekonania, komunikowała prawdy (i oczywiście kłamstwa) w przyjemnej formie – a jej wartość i doskonałość mierzona była instrumentalnie w związku z sukcesem (lub porażką), jaką odnosiła w spełnianiu tych funkcji” (Woodmansee 1994a: 12). Dla Moritza dzieło sztuki jest celem samym w sobie: „Postrzegam je jako znajdujące zwieńczenie nie we mnie, ale w samym sobie (*in sich selbst Vollendetes*), a więc konstituowane w cało-

ści w sobie samym i sprawiające mi przyjemność ze względu na samo siebie (*um sein selbst willen*)” (Moritz 1981: 3). Od Moritza i Kanta wartość dzieła sztuki zyskuje wewnętrzny charakter, a od czasu publikacji *Krytyki władzy sądowniczej* to ujęcie staje się obowiązującą teorią sztuki w zachodniej kulturze (Woodmansee 1994a: 12). Przyjemność płynąca z piękna (czyli doskonałości) zastępuje *mimesis* jako sens, cel i tryb produkcji kulturowej. Działalność artystyczna i kulturowa powoli odrywa się od wszelkiej innej aktywności, a przełożenie nowych kategorii estetycznych na twórczość literacką ukonstytuuje to, co Bourdieu określił „polem literackim” w niemieckiej kulturze przełomu XVIII i XIX wieku. Oderwanie to wiąże się także z nobilitacją statusu dzieła sztuki, ale proces ten zachodzi znacznym kosztem całkowitej deprecjacji „niewłaściwego” odbioru oraz „niesłusznych” powodów i trybów produkcji kulturowej (choćby komercyjnych). Odbiór traci na znaczeniu, efekt produkcji kulturowej zostaje pozbawiony możliwości wywierania wpływu, tak do tychczas ważnego w rozumieniu sztuki. Celem tej ostatniej staje się wewnętrzna doskonałość, a nie pozytywny odbiór (Woodmansee 1994a: 18, 20). Jak pisał Moritz: „Jeśli bierzesz pod uwagę głównie aprobatę i cenisz swoją pracę tylko, jeśli przynosi ci sławę, działasz we własnym interesie. Twoim celem jest coś innego niż sztuka, nie tworzysz więc nic wartościowego [...]. Szukasz fałszywego poklasku, który wybucha gwałtownie i krótkotrwanie” (Moritz 1981: 7–8). Skupienie na odbiorze staje się jednoznaczne z uleganiem niskim, masowym gustom, z komercyjnym wymiarem produkcji kulturowej, od którego dyskurs autorstwa tego okresu próbuje się oderwać, jednocześnie wypracowując swoje miejsce na rodzącym się komercyjnym rynku literackim. W tym czasie literatura stawała się przemysłem, a estetyczne i teoretycznoliterackie rozważania stanowiły mechanizm obronny przed tym procesem.

Masowe czytelnictwo rozpowszechniło się w Niemczech w drugiej połowie XVIII wieku wraz z rozwojem klasy średniej. Jak zauważa Woodmansee (1994a: 22), niemiecka arystokracja nie była specjalnie zainteresowana mecenatem artystycznym, którego centrum pozostawał dwór w Weimarze z kilkoma pomniejszych ośrodkami. Arystokracja była bardziej zajęta innymi rozrywkami, takimi jak po-

lowania, jazda konna czy hodowla psów, a za modne w tych sferach uchodziło czytanie po włosku i francusku, co prowadziło do ignorowania dokonań rodzimej literatury (Woodmansee 1994a: 23). To, że niemiecka klasa średnia zaczęła przejawiać inne nastawienie względem kultury i literatury, stanowi efekt długoterminowego projektu pedagogicznego, jakim było niemieckie oświecenie, co realizowało się w dążeniu grupy literatów do wychowania własnych odbiorców. Od Leibniza do Gottholda Lessinga (1729–1781) podejmowano wysiłki w celu popularyzowania czytelnictwa w Niemczech: zakładano teatry, stowarzyszenia kulturalne, pisma literackie. Jedną z takich inicjatyw stało się pismo „Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freyen Künste” założone przez Mendelssohna w 1757 roku, wzorowane na „The Spectator” Addisona. Zamierzeniem pisma było „wspieranie liberalnej nauki i dobrego smaku wśród Niemców” (Woodmansee 1994a: 23) zgodnie z oświeceniowym paradygmatem. Stworzenie literackiej klasy średniej to główny cel pierwszej kompleksowej niemieckiej poetyki – *Versuch einer critischen Dichtkunst* Johanna Gottscheda z 1730 roku. Wytyczne Gottscheda kierowały Mendelssohnem, kiedy ten skupiał się przede wszystkim na pragmatycznym wymiarze oddziaływania tekstu. Dla jego pokolenia wykazanie niemal magicznej mocy literatury, polegającej na wpływie na odbiorcę – szczególnie w aspekcie umoralniającym – stanowiło najbardziej palący problem, ponieważ wiązało się z uzasadnieniem postulowanej wysokiej pozycji literatury. Dla następującej po nich generacji Moritza problemem okazało się coś zupełnie innego: niespodziewany sukces oświeceniowego projektu, mecenat rynku i masowe czytelnictwo, z którym musiało zmierzyć się nowe pokolenie literatów. Od lat 60. XVIII wieku zaczyna się w Niemczech „mania czytania” (*Lesesucht*), „gorączka czytelnictwa” (*Lesewut*), „plaga czytelnictwa” (*Leseseuche*), które dotyczą szczególnie kobiety, a także niższe klasy (Woodmansee 1994a: 24). Wobec tego od lat 80. XVIII wieku zawodowe aspiracje pisarzy stały się możliwe. Wiązało się to jednak ze znacznym kosztem czy też zagrożeniem zidentyfikowanym później przez Eliot: uleganie prawu popytu zmieniało literacką produkcję w reprodukcję. Wśród najpopularniejszych pozycji tego okresu wymienianych przez prasę znajdują się powie-

ści gotyckie i sensacyjne oraz romanse. Zdecydowanie nie współgra to z wizją literatury wystosowaną przez Mendelssohna i Moritza. Urynkowanie literatury zaczęło być postrzegane nie jako cel, lecz jak zagrożenie, co dobitnie wyraża Johann Adam Bergk (1769–1834) w *Die Kunst, Bücher zu lesen*, eseju z 1799 roku pisany w odpowiedzi na *Co to jest oświecenie* (1784) Kanta: „Czytelnictwo miało być edukacyjnym narzędziem wyzwolenia, a większość traktuje je jak pigułkę nasenną; miało uczynić nas wolnymi i dojrzałymi, a stało się sposobem zabijania wolnego czasu i narzędziem pozostawania w stanie niedojrzałości” (Bergk 1977: 62). Ataki na czytelnictwo tego okresu rozpoczynają długi dyskurs deprecjacji kultury popularnej: masy czytają w nieodpowiedni sposób (nastawiony na rozrywkę) niewłaściwe treści (popularne). Co znamienne, właśnie w polu literatury popularnej uwidacznia się najsilniej wpływ na odbiorcę, zdolność do pobudzania wyobraźni i afektów. Teoria Mendelssohna staje się w najwyższym stopniu problematyczna, może zostać użyta do nobilitacji niskiej literatury. Wartość sztuki mierzona efektem, jaki ta wywiera na odbiorcy, zaczyna być postrzegana przez pokolenie Moritza jako atak na integralność artystyczną twórcy, który nie odnajduje się na rynku literackim. Teoria Moritza sprzyjała mniej popularnym pisarzom, dowartościowując ich prace – brak sukcesu komercyjnego stawał się cnotą. Następuje przejście od instrumentalnej do autonomicznej teorii sztuki, określone przez autorkę jako „radikalne zerwanie z dotychczasową teorią estetyczną” (Woodmansee 1994a: 32).

Zawodowe pisarstwo pojawiło się w Niemczech później niż w Anglii i we Francji, wiązało się też ze zbyt małymi sukcesami autorów. Lessing i Klopstock zostali zmuszeni do podjęcia pracy zarobkowej, niezdolni do utrzymania się z pisania z uwagi na znikomy odbiór. Po części winę za to ponosiła nie tyle popularność afektywnej literatury, w której schemat wspomnienia pisarze nie chcieli się wpisywać, ile brak w Niemczech w pełni wykształconej koncepcji własności literackiej i związana z tym pląga piractwa. Nieautoryzowane wydania zalewały rynek, pozbawiając dochodu twórców i wydawców (Woodmansee 1994a: 40, 42). Lessing podjął ten problem

w eseju *Leben und leben lassen* z 1772 roku, gdzie określił ekonomiczne podwaliny tożsamości autorskiej:

Tylko dlatego, że autor pracuje w najszlachetniejszym trybie [intelektualnym], nie oznacza to, że nie powinien czerpać satysfakcji, którą przyznaje się najlichszemu robotnikowi – utrzymania się z własnej pracy [...]. Nieprawdą jest też, że autor tworzy z niczego coś, za co chce dostać wynagrodzenie. Czasami cała fortuna poświęcona zostaje stworzeniu czego, co edukuje i zadowala świat (Lessing 1973: 781).

Lessing rozprawia się z mitem o braku ekonomicznych uwarunkowań pracy intelektualnej. Nie można poświęcić się sztuce czy nauce bez finansowego zabezpieczenia podstaw bytu. Autor musi przede wszystkim żyć (utrzymywać się i żywić), a ponadto jego praca intelektualna wymaga konkretnych materiałów, które również mają swoją cenę<sup>20</sup>.

Schiller także próbował utrzymać się z zawodowego pisarstwa. Opublikował *Zbójców* własnym kosztem w 1781 roku, rezygnując z mecenatu księcia Wirtembergii, aby zostać zawodowym pisarzem. Stwierdził: „[...] teraz publika jest dla mnie wszystkim: moją szkołą, suwerenem, oddanym przyjacielem. Należę całkowicie do niej. Będę sądzony tylko przez nią i przez żaden inny trybunał. Tylko publiki lękam się i tylko ją szanuję” (Schiller 1958: 94–95). W 1784 roku nie udało mu się zostać dramaturgiem teatru w Mannheim, założył periodyk „Die Rheinische Thalia”, pierwszy z serii redaktorskich projektów, które powziął, aby utrzymać się z pisania. Mimo swojej produktywności z trudem zarabiał na życie (Woodmansee 1994a: 41). W końcu poddał się i przyjął mecenat księcia Szlezwika-Holsztynu. To jemu dedykował *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* pisane w 1793 roku, znamienne ze względu na przedstawienie **klasowe-**

<sup>20</sup> Muszę zwrócić w tym miejscu uwagę, że jest to problem wciąż doskonale znany współczesnym naukowcom, szczególnie z zakresu humanistyki, co do których pracy istnieje przeświadczenie, że odbywa się „bez niczego”, tj. nie wymaga posiadania wyspecjalizowanych materiałów, których koszty są często sztucznie windowane przez naukowy przemysł wydawniczy. Nie wspominając o tym, że kwestia wynagrodzenia za pracę naukową (tantiemy itd.) nadal pozostaje w najwyższym stopniu problematyczna.

**go charakteru transformacji teorii sztuki w kierunku autonomii.** Początkowo Schiller był zwolennikiem instrumentalnej teorii sztuki, o czym świadczy esej z 1784 roku *Teatr jako instytucja moralna*:

Jurysdykcja sceny zaczyna się tam, gdzie kończy się zakres działania praw świeckich [...]. Kiedy nikt już nie będzie uczył moralności, kiedy żadna religia nie znajdzie już wiary, kiedy nie będzie istniało już żadne prawo, jeszcze przejmie nas grozą Medea [...]. Działanie teatru jest z pewnością głębsze i trwalsze niż działanie moralności i prawa [...]. Teatr jest czymś więcej niż każda inna publiczna instytucja państwowa: jest szkołą praktycznej mądrości, drogowskazem w życiu obywatelskim, niezawodnym kluczem otwierającym najtajniejsze zamki ludzkiej duszy (Schiller 1994: 148–151).

*Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* stanowią świadectwo zmiany stosunku Schillera do funkcji sztuki, a początki tej zmiany można dostrzec w *Über Bürgers Gedichte*, recenzji poezji Gottfrieda Bürgera z 1791 roku. Schiller zdecydowanie zmienił koncepcję funkcji sztuki – na początku recenzji wspomniał, że sztuka jest w stanie uzdrowić zniszczoną modernizmem duszę człowieka. Estetyczna edukacja to lek na alienację i dezintegrację nowoczesnego podmiotu. Sztuka ma zdolność przywracania wewnętrznej harmonii. Jednocześnie Schiller potępiał bürgerowski model popularyzacji poezji, dążenie do tego, aby „trafiła pod strzechy”. Obawiał się zdeklasowania sztuki poetyckiej przez jej masowy odbiór. Przeciwestawiał popularyzacji (i populizacji) sztuki idealizm w ujęciu Moritza. Tym samym idealizm w niemieckiej estetyce ujawnił swój reaktywny charakter, który odpowiadał politycznemu wymiarowi *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*. To zastanawiające, biorąc pod uwagę, że Schiller otrzymał honorowe obywatelstwo porewolucyjnej Francji, ale resentment rozczarowanego życiem zawodowym pisarza okazał się silniejszy niż początkowe sympatie polityczne. Masowy odbiór na niemieckim rynku literackim, uprzemysłowienie literatury i wizja wściekłego rewolucyjnego tłumu ukierunkowały stosunek Schillera do mas. Nie postrzegał ludu w roli potencjalnego suwerena, ale zgodnie z oświeceniowym klasowym paradygmatem widział w masach nieoświecone dzieci, które należy edukować

(Woodmansee 1994a: 73, 75, 78). Od początku zdefiniował projekt edukacji estetycznej w kategoriach politycznych, pisząc, że człowiek osiąga wyzwolenie przez piękno. Wolność to właściwa domena sztuki. Końcowe *Listy* ukazują jednak znaczącą zmianę nastawienia: doświadczenie estetyczne staje się synonimem wolności. W miejsce „wolności, równości, braterstwa” wkracza eskapistyczny wymiar sztuki, wolność do marzeń, która pozwala przetrwać opresje każdego reżimu (Woodmansee 1994a: 59). Zamiast wolności przez piękno Schiller prezentował wolność do piękna, która ma być ziszczeniem rewolucyjnego ideału, lecz ten został w ujęciu Schillera odpolityczniony i pozbawiony subwersywnego potencjału. W duchu Moritza Schiller zaznaczył także w *Listach*, że celami sztuki nie mogą być zysk czy popularność. Powodowała nim jednak nie tyle bezinteresowność przeżycia estetycznego, ile resentyment względem rynku. Pisał wprost, że współcześni odbiorcy nie są w stanie docenić właściwej „sztuki idealistycznej” (Woodmansee 1994a: 85). Stąd nie należy pisać z myślą o odbiorze, ponieważ ten zostaje oddelegowany w przyszłość, przypisany potomnym, którzy będą w stanie zrozumieć i docenić twórczość odrzuconą przez komercyjny rynek. Tego rodzaju przesunięcie w czasie to jeden z naczelných mechanizmów lęku przed odbiorem, lęku, który legł u podstaw idealistycznej niemieckiej estetyki. Zwrot ku sztuce autonomicznej, zerwanie z instrumentalnym traktowaniem sztuki i lęk przed odbiorem zostały przeniesione na grunt angielskiego dyskursu autorstwa za sprawą Samuela Taylora Coleridge’a (1772–1834) oraz Williama Wordswortha (1770–1850) i stały się podstawą romantycznego modelu autorstwa.

## 1.7. Romantyczny model autorstwa. Fantazmat silnej podmiotowości

[...] szczególną właściwością poezji wydaje się całkowita nieświadomość poety co do tego, że jest słuchany.  
(John Stuart Mill, *Czym jest poezja?*, 1833)

Romantyczny model autorstwa, który można określić modelem ekspresywnym, wytwarza wiele napięć wynikających ze sprzeczności między swoimi postulatami a warunkami, w jakich funkcjonowała literatura tego okresu, między samowystarczalnością aktu twórczego a presją społecznej i rynkowej cyrkulacji tekstu, między nieświadomym modelem twórczości organicznej a świadomą kompozycją tekstów, między figurą samotnego autora a praktyką pisarstwa zbiorowego oraz zależnego, między ekspresją jednostkowego geniuszu a umasowieniem czytelnictwa. Rozziew zachodzi między romantyczną teorią autorstwa a praktyką pisarstwa w tym okresie oraz w obrębie romantycznych teorii z zakresu psychologii twórczości wyrażonych w różnego rodzaju manifestach<sup>21</sup>. Pisząc o romantycznym modelu autorstwa, należy mieć na uwadze jego wewnętrzne sprzeczności. Jednym z wielkich kłamstw romantycznych, nawiązując do tytułu znanej pracy René Girarda, jest popularna wizja jednolitego ujęcia romantycznej kondycji autorskiej w postaci twórczego geniuszu w akcie autoekspresji, która to wizja stanowi tylko jeden z wątków w dyskursie autorstwa pierwszej połowy XIX wieku. W tym sensie można stwierdzać raczej o fantazmacie romantycznego autorstwa jako o elemencie **romantycznej ideologii**.

„Ideologia romantyczna” to pojęcie wprowadzone przez Jerome’a Johna McGanna w artykule z 1982 roku *Romanticism and Its Ideologies*, gdzie badacz zauważa, że akademicka wykładnia romantyzmu jest zdominowana przez ideologię tejże epoki i stanowi „bez-

<sup>21</sup> Przy czym określenie czegoś jako „romantycznego manifestu” ma charakter retrospektywny, gdyż teksty tak nazwane nie pełniły funkcji programów artystycznych w momencie wydania, to np. *Przedmowa do drugiego wydania „Ballad lirycznych”* Wordswortha czy *Obrona poezji* Shelleya.



krytyczną absorpcję romantycznej autoreprezentacji<sup>22</sup> opartej na założeniu transcendencji (McGann 1982: 574–575). McGann definiuje romantyczną ideologię jako **wielką iluzję możliwości oderwania się od własnej rzeczywistości społeczno-historycznej, anihilację własnej historii**, „wyzwolenie z ruin historii i kultury” (McGann 1982: 589, 578, 583)<sup>23</sup>. Ideologią romantyzmu jest eskapizm czy też **fantazmat własnej niezależności i autonomii**, co wyraża się chociażby w romantycznej transformacji cierpienia z kategorii etycznej w kategorię estetyczną, co zachodzi w poezji George’a Gordona Byrona. Badacz podsumowuje swój wywód stwierdzeniem, że romantyzm prezentował partykularne, historyczne prawdy jako odwieczne i transcendentalne, próbując stworzyć z nich podwaliny kultury, aby uciec od napięć i sprzeczności swojej rzeczywistości społecznej, czyli rodzącej się nowoczesnej tożsamości (McGann 1982: 590, 592). To następnym wymiar defensywnego charakteru tej formacji.

Uwagi McGanna (1982: 583) są tym istotniejsze, że romantyczna ideologia jest w dalszym ciągu reprodukowana przez porządek kulturowy, co widać chociażby w tym, jak bardzo romantyczny model autorstwa (rozumiany w kategoriach jego autoreprezentacji, czyli spójnej wizji organicznego geniuszu dokonującego ekspresji Ja w postaci tekstu) rzutuje na współczesne prawo autorskie, ustanawiając autorstwo na podstawie założeń tegoż modelu (oryginalności jako konsekwencji autoekspresji), a nie współczesnej praktyki twórczej (formuliczności i seryjności kompozycji dzieła oraz zbiorowego autorstwa). Ideologia romantyczna została skutecznie zdekonstruowana już przez Girarda, dla którego kłamstwo romantyczne polega

[...] przede wszystkim na zatajeniu zależności jednostki od innych, wspomagany przez fikcję nienaruszalnej autonomii jaźni pojedynczej. Kłamstwu romantycznemu przeciwstawia Girard prawdę powieściową:

<sup>22</sup> W tym duchu – absorpcji romantycznej wizji zgodnie z jej autoreprezentacją – zostały napisane *Zwierciadło i lampa* Abramsa czy prace Earla Wassermana. Abrams podchodzi do ideologii romantyzmu mniej krytycznie niż romantycy.

<sup>23</sup> Niezwykle interesująca pozostaje paradoksalność sytuacji romantycznej, gdzie iluzja oderwania od historii charakteryzuje ruch, którego sednem jest zwrot ku historyczności.

rozpoznanie rzeczywistej natury zależności i wpływu, które rządzą strukturą pragnienia jednostki (Bielik-Robson 2004: 268).

Autoreprezentacja romantyzmu zostaje określona przez Bielik-Robson jako „romantyczna świadomość fałszywa”, „nieszczęsna klisza, w której utkwiała recepcja romantyzmu” (Bielik-Robson 2004: 12). Ideologia romantyczna wywodzi się bezpośrednio z deklaracji światopoglądowych i manifestów artystycznych romantyków. Stanowi jednak wybiórcze odczytanie tych źródeł, które pomija paradoksalną naturę romantyzmu i to, że owa formacja zawierała załączek własnej dekonstrukcji. Romantyzm nie zamyka się w koncepcji podmiotu transcendentalnego (silnej, autonomicznej podmiotowości), który bez żadnych przeszkód materializuje się w tekście, ale obejmuje również dekonstrukcję tej koncepcji, wyrażaną przez depersonalizujące metafory autorstwa i twórczości (harfa eolska Percy’ego Shelleya, wulkan Byrona, fontanna Wordswortha), lęk przed wpływem<sup>24</sup> oraz słabą podmiotowość (podlegającą przedmiotowym, mechanicznym wpływom) świadomą swojej kondycji (Bielik-Robson 2004: 13). Jak zauważa Bielik-Robson w *Duchu powierzchni*: „[...] kłamstwo romantyczne, mające wizję suwerennej jaźni, jest niczym innym jak tylko wielkim kłamstwem o romantyzmie, w istocie bowiem myśl romantyczna okazuje się ruchem nad wyraz samokrytycznym” (Bielik-Robson 2004: 20). Dostrzeżenie załączka dekonstrukcji w formacji romantycznej nadaje ekspresywnemu modelowi autorstwa zupełnie nowe konotacje. Początkowe pytanie, w jaki sposób romantyczny model autorstwa wpisywał się w romantyczną ideologię, musi zostać zastąpione gruntowną rewizją ekspresywnego modelu autorstwa. Już wcześniejsze refleksje na temat dyskursu autorskiego w niemieckiej filozofii idealistycznej wskazywały, że koncepcja geniuszu organicz-

---

<sup>24</sup> Lęk przed wpływem stanowi najważniejszą kategorię w koncepcji autorstwa Blooma. Teoria ta zostaje szczegółowo umówiona w następnym rozdziale. W tym miejscu pragnę zaznaczyć, że w odniesieniu do formacji romantycznej, powtarzając za Bielik-Robson, traktuję lęk przed wpływem nie tylko jako kategorię literacką (obciążającą świadomość dorobku prekursorów), ale także egzystencjalną (obciążającą świadomość uwarunkowania podmiotu przez przedmiotowy świat).

nego zawiera elementy uprzedmiotowiające – nieświadomość procesów twórczych i internalizację mechanicznych wpływów. Bielik-Robson definiuje rewizję romantycznego autorstwa przez kontrast między ekspresywną kreacją a receptywnością. Filozofka powtarza za Haroldem Bloomem, że problemem podmiotu autorskiego w modelu romantycznym jest kwestia wpływu: „Erupcja metafor ekspresywnych, jakimi posługiwali się poeci romantyczni, by opisać swój proces twórczy [...], zwykle ukrywa niejasną świadomość, że kreacja nie jest absolutna, a jedynie stymulowana przez pojawienie się silnego bodźca w postaci przedmiotu lub zdarzenia” (Bielik-Robson 2004: 129). To analiza wnikliwa, ale niepełna. Jeśli przyjąć, że romantyczny model autorstwa miał stanowić swego rodzaju transpozycję romantycznego fantazmatu podmiotowości (na co wskazuje konstytuowanie twórczości jako konsekwencji genialnej podmiotowości), to należy wziąć jeszcze pod uwagę sprawy inherentnie związane z funkcjonowaniem literatury, tj. jej intersubiektywny charakter wyrażony w akcie społecznej i rynkowej wymiany. Kwestia urynkowienia nie może zostać zdefiniowana jako akcydentalna własność literatury nowożytnej, ponieważ pozostaje jej zasadniczym atrybutem w nowożytności, co zostało dobitnie wyłożone przez George Eliot oraz zawarte w niemieckiej myśli estetycznej. Co także znamienne, wymiana społeczna nie mieści się w żaden sposób w romantycznym, ekspresywnym modelu autorstwa, gdzie tekst jawi się jako niemal oderwany od świata i istniejący niezależnie od niego, związany jedynie ze swoim autorem – (S)twórcą, demiurgiem, „podmiotem autorskim jako centrum literackiego wszechświata” (Bennett 2006: 49).

Andrew Bennett w analizie zawartej w *Expressivity. The Romantic Theory of Authorship* skupia się właśnie na wewnętrznych sprzecznościach romantycznego dyskursu autorskiego, zrodzonych z prób ustanowienia autora główną postacią literackiego dyskursu i zredukowania tekstu do zapisu ekspresji autorskiego Ja (Bennett 2006: 49–50). W tym sensie **romantyczny model autorstwa miał wybitnie redukcyjny charakter**, bowiem znacząco **ograniczał**

**funkcje tekstu**, czynił z niego kopię autorskiej osobowości<sup>25</sup>, przedmiot, a nie akt, coś, co stanowi obiekt biernego odbioru czytelnika. Model ten odwracał dotychczasowy dyskurs literacki, rekompensował wcześniejsze instrumentalne traktowanie autora w jego funkcji rzemieślnika czy wieszczca, instrumentalnie ujmując z kolei tekst literacki oraz nobilitując autora w roli twórczego podmiotu i siły sprawczej tekstu.

To redukcyjne i instrumentalne postrzeganie tekstu pociąga za sobą kilka istotnych konsekwencji. Jak zauważa Bennett, ekspresyjny model autorstwa zakłada konfesyjną naturę twórczości: „Wyznanie – objawienie autorskiego głosu, tożsamości czy doświadczenia – staje się konstytutywną cechą produkcji literackiej” (Bennett 2006: 50). Tego rodzaju ujęcie twórczości rodzi jednak pewne napięcia, jeśli weźmie się pod uwagę zagadnienie odbioru – tego, kto jest adresatem autorskiego wyznania-tekstu. Friedrich Schlegel podkreślał w *Kritische Fragmente* (1797), że „każdy uczciwy autor pisze dla nikogo albo dla wszystkich; autor, który zwraca się do określonej grupy, nie zasługuje, aby go czytać” (Bennett 2006: 51). Podobnie o twórczości wypowiadał się już na angielskim gruncie John Stuart Mill w swoim eseju *Czym jest poezja?* z 1833 roku, gdzie zauważył, że „szczególną cechą poezji jest całkowita nieświadomość poety co do tego, że jest słuchany” (Bennett 2006: 51). Poezja rodzi się w pełnej nieświadomości odbioru, ignorowaniu jego perspektywy. Takie deklaracje pojawiają się u Percy’ego Shelleya w *Obronie poezji* (1821), gdzie poeta jest „słowikiem osładzającym sobie śpiewem własną samotność” (Bennett 2006: 51), a także w wypowiedziach Wordswortha i Johna Keatsa. Oznacza to, że **twórczość w romantycznym modelu autorstwa ma charakter monologiczny**, a nie dialogiczny, stanowi eliminację odbioru, co wynika z jej ekspresyjnego wymia-

---

<sup>25</sup> Nowemu sposobowi ujmowania tekstu towarzyszą nowe praktyki interpretacyjne. Już Herder stwierdził w eseju *On Knowing and Feeling* z 1778 roku, że każda książka stanowi odbicie ludzkiej duszy i „portret twórcy”. Zaczyna się odchodzenie od poszukiwania przez czytelnika siebie w tekście. Przyjemność lektury staje się od tego momentu przyjemnością Innego, zanurzeniem w obcej osobowości, w świadomości autora (Woodmansee 1994a: 55). Stąd następuje proste przejście do hermeneutyki Friedricha Schleiermachersa (1768–1834).

ru, wyznań wewnętrznych uczuć, doświadczeń i przemyśleń autora, stanu jego duszy. Tak jak dusza czy jaźń są samowystarczalne, tak pochodny wobec nich akt twórczy również jest samowystarczalny, istnieje tylko dla siebie. Jak zauważa Bennett, „czytelnik [...] jest jednocześnie ustawiany w pozycji identyfikacji z autorem i wymazywany z dzieła, staje się obserwatorem tego, co stanowi, w zasadzie, akt autokomunikacji” (Bennett 2006: 50). To zredukowanie aktu społecznej wymiany na korzyść autorskiej samowystarczalności. Twórczość w romantycznym modelu autorstwa to **wyznanie czynione samemu sobie na własny temat**. Jak pisał Mill, poezja to „uczucie wyznawane samemu sobie w chwili samotności” (Bennett 2006: 51). W ten sposób zanika także rozróżnienie tekstu i doświadczenia, które go zainspirowało. Pod wieloma względami to idealny model bezpośredniego przełożenia autorskiej jaźni na tekst zakładający, że jaźń i tekst powinny być ze sobą tożsame. Jak wskazuje praktyka pisarska, jest to też rodzaj myślenia życzeniowego czy fantazmatu, który manifesty romantyczne deklarujące takie rozumienie poezji dekonstruują już w tym samym momencie, podejmując temat kompozycji tekstu literackiego. Model ten wpisuje się także w przeprowadzony przez Schillera podział na poezję naiwną i sentymentalną. Taka „czysta jedność jej [poezji] źródła i oddziaływania jest charakterystyczną cechą poezji naiwnej” (Schiller 1972: 340).

Co ciekawe, wydaje się, że romantycy byli świadomi niemożliwości zrealizowania tego idealnego modelu opartego na bezpośrednim przełożeniu Ja na tekst. Nie bali się **głosić porażki romantycznego modelu autorstwa już w momencie jego utworzenia** czy raczej niemożliwości jego realizacji. Nawet Schillerowska poezja sentymentalna zakładała, że poeta „stosunkuje się refleksyjnie do wrażenia, jakie wywołują w nim przedmioty i tylko na tej refleksji opiera się wrażenie, które jego samego ogarnia i które on w nas wywołuje. Przedmiot jest tu odniesiony do idei i jedynie na tym odniesieniu polega jego siła poetycka” (Schiller 1972: 340). To także doskonały model autorstwa romantycznego, którego żaden z romantycznych twórców nie realizował, a który stanowił abstrakcyjny ideał. Wprowadzona przez Schillera koncepcja poezji sentymentalnej opiera się na relacji podmiotu autorskiego i przedmiotu inspiracji, ale deprecjonuje

przedmiot inspiracji na rzecz autorskiej, poetyckiej refleksji, która ma wartość nadrzędną. Nie jest to poezja czystej ekspresji Ja, ale recepcji i refleksji wiodącej do ekspresji. To inny model twórczości niż ten postulowany przez organiczną metaforę nieświadomego geniuszu, która legła u podstaw ideologii romantycznej. Co nie zmienia tego, że i Youngowska propozycja odbija się echem w eseju Schillera *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, gdzie geniusz naiwny „jest sam dla siebie tajemnicą” (Schiller 1972: 320). Poezja naiwna okazuje się o wiele bliższa Youngowskiej twórczości oryginalnej, ale to poezja sentymentalna – **wyalienowany akt refleksji, odseparowany od doświadczenia podmiotu** – stanowi przykład twórczości romantycznej. W 1801 roku Schiller wycofał się z ustanawiania nieświadomości siłą sprawczą poezji, gdy pisał w liście do Goethego: „[...] panowie idealści, zapatrzeni w swoje idee, zbyt mało liczą się z doświadczeniem [...]. Artystę i poetę tworzy dopiero nieświadome w połączeniu z przemyślanym” (Abrams 2003: 231). W podobnym duchu wypowiadał się August Wilhelm Schlegel w swoich wykładach berlińskich (1801–1804), pisząc, że praca twórcza polega na współpracy nieświadomej natury i świadomego osądu, efekt tej pracy w postaci dzieła sztuki nie może być zaś rozpatrywany wyłącznie pod kątem jednego aspektu tego procesu (Abrams 2003: 233). Także Schlegel zwrócił uwagę na dekonstrukcyjny potencjał zawarty w modelu romantycznego autorstwa. Jego refleksje o ekspresywności jako inherentnej właściwości tego modelu wskazują na paradoksalny spłot podmiotowości i przedmiotowości już w ujęciu ekspresji jako kategorii z dziedziny twórczości, ponieważ ekspresywność niesie konotacje wyjścia poza siebie, wymuszonego przez siłę obcą nam i od nas niezależną (Abrams 2003: 48). Ten sam tekst, który stanowi ekspresję Ja, zawiera wyobcowaną i uprzedmiotowioną wersję tego Ja, które go stworzyło. Transcendencja Ja w formie tekstu powoduje alienację Ja w tekście – Ja refleksyjnego i zapośredniczonego. Ekspresja twórczego podmiotu to rodzaj autouprzedmiotowienia. Właśnie romantyczny, ekspresywny model autorstwa stworzył kulturę celebryctwa, opartą na utożsamianiu autora z tekstem, co doprowadziło do urynkowania tegoż autora (jego publicznego wizerunku), i jest

to nie ironiczne przenicowanie romantycznych postulatów, co raczej ich konsekwentna realizacja.

Refleksyjność jako narzędzie alienacji wprowadzające dystans wobec doświadczenia, niezbędny do komponowania tekstu, zostaje także określona przez Shelleya jako koniec wszelkiej poezji. Moment przejścia od doświadczenia do jego ekspresji, umożliwiającą twórczość w intersubiektywnym akcie odbioru, czyni ją niemożliwą. *Obrona poezji* (napisana w 1821, a opublikowana w 1840 roku) Shelleya opiera się na przekonaniu, że tylko idealistyczny, nieosiągalny model poezji naiwnej jest prawdziwym modelem twórczości, to zaś, czym rzeczywiście dysponujemy, cała praktyka pisarska, to zaledwie odbicie tego, czym poezja być powinna. Shelley uruchamia tu neo-platońskie skojarzenia<sup>26</sup>, odwołując się wprost do mitu jaskini:

[...] gdyby ten wpływ mógł trwać w swojej oryginalnej czystości i sile, nie byłoby możliwym zapowiedzieć wielkości rezultatów, lecz z chwilą, gdy się rozpoczyna akt twórczości, natchnienie już się ma ku upadkowi, a najsłynniejsza poezja, która kiedykolwiek była udzielana światu, jest prawdopodobnie słabym cieniem pierwotnych pomysłów poety (Shelley 1975: 101).

Stosunek między momentem inspiracji (powstaniem koncepcji tekstu) a jego skomponowaniem cechuje się tutaj napięciem wynikającym z paradoksalnego charakteru sytuacji wprowadzonej przez Shelleya: kompozycja, element umożliwiający intersubiektywne funkcjonowanie tekstu, jest momentem jego śmierci. Tekst w pełni istnieje naprawdę tylko w krótkiej chwili w świadomości autora: „[...] umysł w akcie tworzenia jest jak gdyby węgiel na wpół spalony, który pewien wpływ niewidzialny, jak wiatr niestały, pobudza do przejściowego blasku, siła jego powstaje z jego wnętrza” (Shel-

<sup>26</sup> *Obrona poezji* Shelleya to zresztą tekst o wyraźnie klasycznym nastawieniu. Opiera się silnie na platońskich refleksjach na temat poezji, odwołując się także nieironicznie do figury wieszczego szału wprowadzonej przez Platona. Funkcje poezji zamyka zaś w horacjańskim „bawić i uczyć”, podobnie jak Sidney, odnosząc się do mocy perswazyjnej poezji jako medium trafiającego do szerokiego grona odbiorców w celu przekazywania istotnych treści, czyli wciąż zgodnie z instrumentalnym rozumieniem sztuki.

ley 1975: 101). Ambiwalencja zawarta w Shelleya koncepcji twórczości wyraża się także w tym fragmencie, który określa kompozycję aktem wprowadzenia elementów przedmiotowych („pewien wpływ niewidzialny”) do autorskiej podmiotowości („siła powstająca z wnętrza”). Rola świadomości i wpływ nieświadomości w procesie twórczym pozostają trudne do ustalenia, podobnie jak stosunek między podmiotem a przedmiotem jego doświadczenia, mechanicznym wpływem przedmiotowego świata. Najistotniejszym elementem procesu twórczego staje się dynamika wynikająca z jego paradoksalnej natury: akt tworzenia przeczy temu, co ma przekazać. Intersubiektywność tekstu jest śmiercią twórczości rozumianej jako doświadczenie podmiotu. Romantyczny model twórczości reprezentowany przez Schillera i Shelleya opiera się na wykluczeniu intersubiektywnego wymiaru literatury, czyli aktu odbioru, funkcjonowania tekstu poza świadomością autora.

Wordsworth wyprowadza romantyczny dyskurs autorski nawet dalej. Jego *Przedmowa* do *Ballad lirycznych* z 1800 roku to „najwcześniejsza deklaracja światopoglądowa romantyzmu” (Kowalczykowa 1975: 42). Można też dodać, że najradykalniejsza, kształtowana w opozycji do tendencji klasycystycznych, czego nie można powiedzieć o późniejszych pracach angielskich romantyków. Utożsamianie twórczości z doświadczeniem podmiotu i postrzeganie tekstu jako alienacji doświadczenia i podmiotu pojawia się już u Wordswortha, który pozostawał pod silnym wpływem niemieckiej filozofii idealistycznej i koncepcji geniuszu organicznego. Dlatego Wordsworth w *Przedmowie* określa **tekst wartością dodaną poety: prawdziwą twórczością jest doświadczenie twórczej jednostki**, geniuszu naturalnego, a tekst to efekt uboczny tego doświadczenia, nietożsamy z twórczością. Tekst nie jest tu celem ani powodem czy warunkiem kondycji twórczej. Wordsworth nie definiuje poezji „w kategoriach gatunku, właściwości formalnych, konwencji czy metrum” (Bennett 2006: 53). Zamiast tego proponuje słynną definicję, gdzie „każda dobra poezja jest spontanicznym wybuchem głębokich uczuć” (Wordsworth 1975: 47). W ten sposób twórczość zostaje ograniczona do momentu swojego powstania – a nie przekazania. Radykalizm Wordswortha polega na sprowadzeniu twórczości



do subiektywnego doznania podmiotu, co jest także najkonsekwentniejszą realizacją ekspresywnego modelu autorstwa, który przyznaje podmiotowości nadrzędne miejsce w procesie twórczym. Jednocześnie Wordsworth neguje możliwość bezpośredniości ekspresji.

[...] wiersze naprawdę wartościowe, niezależnie od ich tematu, mogą wyjść spod pióra jedynie tego poety, który obdarzony większą niż przeciętna wrodzoną wrażliwością myślał też długo i poważnie. Albowiem my, poeci, łagodzimy i kontrolujemy nieustanny przepływ uczuć za pomocą myśli, które w rzeczy samej są reprezentantami wszystkich naszych dawnych doznań (Wordsworth 1975: 47).

Poezja jest „spontanicznym wybuchem uczuć”, ale wiersze to rezultat kompozycji i refleksji. Tekst zostaje wyraźnie zdystansowany wobec doznania podmiotu twórczego i to w procesie przeprowadzonym przez podmiot na tymże doświadczeniu, które zainspirowało powstanie tekstu i które jest twórczością. Wordsworth próbuje łagodzić nakreślony przez siebie paradoks, określając refleksje „reprezentantami doznań”, czymś, co pozostaje pokrewne bezpośredniości doświadczenia, a przy tym jest obiektem – i efektem – refleksji; kopią doświadczenia i oryginalnym doświadczeniem (Bennett 2006: 53). Romantyczny model autorstwa zasadza się na podstawowej logice paradoksu, gdzie coś jest i nie jest jednocześnie ze sobą tożsame.

Twórczość w romantycznym modelu autorstwa staje się niemożliwa, sprowadzona do doświadczenia podmiotu i pozbawiona intersubiektywnego wymiaru. Tekst staje się zaledwie kopią doświadczenia, cieniem tego, czym być powinien. Twórczość zostaje zredukowana do autorskiego Ja i tylko w nim doświadcza się jej prawdziwie. Próba intersubiektywizacji poetyckiego doznania, włączenie twórczości w społeczną wymianę, oznacza kres poezji w jej romantycznym rozumieniu. Narodziny autora w nowoczesnym ujęciu (jako kondycji twórczego podmiotu) oznaczają śmierć twórczości<sup>27</sup>. W ten sposób postulat śmierci autora Barthes'a, postawiony postromantycznej koncepcji autora jako (S)twórcy tekstu, stanowi

---

<sup>27</sup> Co dosłownie realizuje się współcześnie w tym, jak ekspensywne, korporacyjne prawo autorskie oparte na romantycznym modelu autorstwa prowadzi do

samoobronę twórczości. Jeśli twórczość w romantycznym modelu autorstwa jest możliwa, to tylko dlatego, że ten nigdy nie został w pełni zrealizowany. Gdyby zresztą został, nikt by się o tym nie dowiedział, ponieważ samowystarczalny akt twórczego doznania ani nie wymagałby przyjęcia formy tekstu, ani nie zostałyby włączone w obieg wymiany społecznej. Romantyczny model autorstwa stanowi serię niemożliwych do zrealizowania postulatów, co rodzi z kolei pytanie, czemu służyło kulturowe reprodukcowanie modelu autorstwa, który nie zakładał intersubiektywnego wymiaru twórczości. W jaki sposób konceptualizacja autorstwa – jako pochodnej silnej podmiotowości transcendentalnej – wpłynęła na procesy twórcze? Istotne wydaje się w tym przypadku uściślenie, w jakim kierunku odbywał się wpływ: czy to adaptacja konkretnego modelu podmiotowości przez dyskurs autorstwa rzutowała na postrzeganie procesów twórczych w kategoriach ekspresji, czy też określona koncepcja procesu twórczego wymagała rozumienia podmiotu twórczego jako autonomicznego podmiotu transcendentalnego? Czy był to jednak proces dwubiegunowy, co uniemożliwia ściśle rozgraniczenie przyczyny i skutku?

Zdaniem Bielik-Robson silna podmiotowość zawarta w romantycznych manifestach, ta charakterystyczna podstawa ekspresywnego ujmowania twórczości, stanowi rodzaj „fantazji narcystycznej”, gdzie „krucha i zależna psyche przedstawia siebie jako wszechpotężną i preegzystującą” (Bielik-Robson 2004: 157, 158). Transcendentalizm „pracujący na utrzymanie uprzywilejowanego statusu podmiotowości [...] jest niczym innym jak tylko iluzją, zestawem fałszywych poglądów na naturę bytu subiektywnego, przypisujących mu większą wagę ontologiczną niż ją w zasadzie posiada” (Bielik-Robson 2004: 159). Filozofka opisuje transcendentalną koncepcję autonomicznej podmiotowości jako romantyczny fantazmat, przykrywkę dla rzeczywistej „lękowej samoświadomości wpływu” (Bielik-Robson 2004: 28), czyli empirycznej kondycji romantycznego podmiotu. „Fantazja autonomii – wyobrażenie siebie jako istoty po-

---

śmierci twórczości zależnej, powstałej w wyniku zbiorowego autorstwa, oraz postępującego zaniku domeny publicznej (Litman 1990).

jedynczej, pozbawionej antecedenencji, spontanicznej i samowystarczalnej – [...] tu staje się tezą pojęciową, której bezpośrednio roszczenie do prawdziwości skazuje na los zwykłej fikcji” (Bielik-Robson 2004: 160). Romantyczny model autorstwa stanowi w znacznej mierze wyraz tej właśnie logiki fantazmatycznej. Ekspresywny model autorstwa można nawet opisać przez retorykę romantycznego fantazmatu silnej podmiotowości. **Podmiot twórczy byłby tutaj idealnym wcieleniem podmiotu romantycznego**, samowystarczalny do stopnia, który anihiluje intersubiektywny charakter literatury (a szerzej – całej egzystencji). Najprostsza wykładnia kazałaby ująć romantyczny model autorstwa jako konsekwencję transcendentalnej fantazji podmiotowej. Rozwiązanie to wydaje się jednak aż nazbyt proste.

Co także charakterystyczne, romantyczny model autora, ustanawiający autora źródłem twórczości, a więc maksymalnie go nobilitujący, wikła dyskurs autorstwa w liczne deprecjonowane porządki kulturowe. Pod wieloma względami **romantyczny dyskurs autorstwa to postępująca feminizacja procesu twórczego**. Model ten zakłada prywatyzację procesu twórczego, przeniesienie go ze sfery publicznej (jak definiował twórczość jeszcze Sidney) do prywatnej: ekspresji autorskiego Ja i domeny uczuciowości (w definicji Wordswortha). Twórczość w romantyzmie stała się domeną uczuciowości twórczej jednostki, zrywając ze swoim retorycznym i pedagogicznym wymiarem, który zapewniał jej społeczne oddziaływanie<sup>28</sup>, budząc tak wielki lęk u Platona<sup>29</sup>. Sposób, w jaki twórczość poetyc-

---

<sup>28</sup> Aczkolwiek warto pamiętać o neoklasykistycznym wydzźwięku *Obrony poezji* Shelleya, gdzie poeta próbuje określić funkcje poezji zgodnie z horacjańskim *utile et dulce* (poezja u Shelleya to bowiem narzędzie moralnego rozwoju człowieka). W głębszym wymiarze jednak powrót Shelleya do pedagogicznej funkcji poezji można uznać za wyraz sprzeciwu poety wobec rozwijającej się kultury przemysłowej. W tym sensie poezja miała stanowić retorykę klasy wyższej, narzędzie edukacji i kontroli społecznej. Tym samym *Obrona poezji* wpisuje się w ideologię romantyzmu.

<sup>29</sup> Jest to tym bardziej znamienne, że XIX wiek można określić jako okres kryzysu między publicznym a prywatnym, ujęcie twórczości w romantycznym modelu autorstwa zaś – jako „próbę upubliczniania prywatnych doświadczeń” (Day 2008: 226). Ma to sens w kontekście tego, że romantyczny model autorstwa promował osobowość autora jako główną wartość tekstu; już u Abramsa

ką definiowali Schiller, Schlegel, Shelley i Wordsworth, można także określić **przejściem od ujmowania twórczości jako akcji i działań do rozumienia poezji jako reakcji** – reakcji autora na otaczający go świat, który stymuluje procesy twórcze przez wzbudzenie uczuć. Biorąc pod uwagę prywatyzację, uczuciowość i reakcyjne postrzeganie twórczości w romantycznym dyskursie autorskim, można mówić o ówczesnej feminizacji dyskursu autorstwa, przy jednoczesnym wykluczaniu kobiecego autorstwa (Mellor 1993: 29)<sup>30</sup>. Jednym z wielkich paradoksów romantyzmu jest próba nobilitacji pozycji autora przez definiowanie autorstwa za pomocą kategorii kulturowo deprecjonowanych. Równocześnie można dostrzec, że feminizacja dyskursu autorskiego nie została zauważona przez twórców tego okresu, których postawy oraz twórczość pozostały jawnie mizoginiczne i którzy sami reprodukowali obraz **twórczości jako klasowego przywileju** zarezerwowanego dla dżentelmenów (Eger 2010). Kto reprezentuje romantyczny model autorstwa? Wielka Szóstka romantycznych poetów angielskich: Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley, Byron i Blake. Z nich wszystkich najbliższemu ziszczenia romantycznego ideału autora znajdował się Byron – i to z powodów niemających nic wspólnego z estetycznymi postulatami ekspresywnego modelu autorstwa. Jego sukces – wcielenie geniusza i reprezentacja oryginal-

---

znajdujemy określenie literatury romantycznej jako objawienia osobowości (Abrams 2003: 250). Tekst z założenia miał więc stanowić upublicznienie prywatności. Stymulowało to nowy sposób czytania, który opierał się na traktowaniu tekstów jak przedłużeń autorów. W efekcie doszło do antropomorfizacji tekstów w dyskursie literackim, rozpoczęły się dociekania, co tekst chce przekazać, a także komunikaty zwrotne wobec tekstów ze strony odbiorców (Jackson 2005: 124).

<sup>30</sup> Jak zauważa Anne K. Mellor, kobiecy romantyzm, podobnie jak męski, był rewolucją burżuazyjną, której patronowała Mary Wollstonecraft (1759–1797) ze swoim *Wolaniem o prawa kobiety* (1792) wzywającym do zrewolucjonizowania kobiecych obyczajów (Mellor 1993: 29–30). Marlon Bryan Ross przestrzega z kolei przed traktowaniem kobiecego romantyzmu jako przedłużenia męskiego ruchu romantycznego, ponieważ reprodukuje to mylne przeświadczenie, że romantyzm stanowił spójną formację kulturową, gdy tymczasem jest jasne, że dominujący męski romantyzm opierał się na wykluczeniu kobiecych postulatów i estetyk, a niektóre autorki tego okresu silnie odgradzały się od dominujących romantycznych nurtów (Ross 1989: 5).

nej twórczości jako ekspresji osobowości – wiąże się w pierwszej kolejności z finansową niezależnością, jaką dawało mu arystokratyczne pochodzenie. W tym sensie Byron jako jedyny mógł sobie pozwolić na to, aby pisać tak, jakby nikt nigdy nie miał go czytać, co nie zmienia tego, że celowo posługiwał się skandalem jako strategią marketingową, bardzo dbając o to, w jakim duchu będzie odbierany i przez kogo.

Dekonstrukcja ideologii romantycznej i rewizja romantyzmu, zapoczątkowane przez McGanna, ułatwiają identyfikację **ekspresywnego modelu autorstwa jako restrykcyjnego<sup>31</sup> i wykluczającego**, co nie powinno dziwić, biorąc pod uwagę jego silne związki z romantyczną koncepcją podmiotowości, gdzie transcendentalny podmiot Kantowski też nie miał uniwersalnego wymiaru, lecz przyznawał pełną podmiotowość jedynie przedstawicielom określonej klasy społecznej i płci. Rzeczywista kondycja romantycznego autorstwa wyraża się właśnie w *Obronie poezji* Shelleya, gdzie poeta powołuje się na neoklasycystyczne i romantyczne dyskursy w celu odcięcia się od wywołujących jego niepokój zmian związanych z rozwojem kultury industrialnej i postępującą komercjalizacją rynku. Ujęcie twórczości tylko w doświadczeniu twórcy oznacza jej alienację od rzeczywistości wymiany społecznej, a więc od rynkowego funkcjonowania tekstów literackich. W istocie romantyczny, ekspresywny model autorstwa służył **zamaskowaniu konieczności funkcjonowania tekstów w akcie społecznej wymiany**, ich z gruntu komercyjnego charakteru, który zidentyfikowała George Eliot. Ekspresywny model autorstwa to rodzaj fantazmatu na temat autonomii twórczej, na wzór tego, jak transcendentalny podmiot stanowił fantazję o autonomii jednostki. Wielka Szóstka poetów roman-

---

<sup>31</sup> Zasadniczo więc romantyczny model autorstwa wpisuje się w konserwatywne nastawienie epoki, powstałe jako reakcja na Wielką Rewolucję Francuską. Pierwotną ironią romantyczną jest to, że romantyczni twórcy pozowali na twórców radykalnych i hołdowali konserwatywnej idei autorstwa oraz twórczości. Paradoks ten unaocznia chociażby zaangażowanie angielskich romantyków w grecką wojnę o niepodległość (1821–1832), w której widzieli rozpad porządku narzuconego przez Święte Przymierze, jednocześnie wpisując swoje działania (tekstualne i polityczne) w rozprzestrzenianie się brytyjskiego imperializmu.

tycznych to zaledwie mały i niereprezentatywny procent produkcji literackiej w tym okresie. Jak zauważyła Mary Poovey, Wielka Szóstka romantyków współtworzyła model autorstwa, który podważał rynkowe funkcjonowanie literatury oparte na popycie i popularności (Poovey 2008: 286). Oznacza to, że kondycję autora i wartość literacką definiowano w opozycji do rzeczywistości rynkowej, w której uczestniczyły. Model romantycznego autorstwa był programowo zwrócony przeciwko rozwijającemu się masowemu czytelnictwu i kulturze industrialnej<sup>32</sup>. Ekspresyjny model autorstwa miał charakter klasowy, zarezerwowany dla określonej grupy społecznej, i stanowił strategię wykluczenia. Tłumaczy to konfesyjną, monologiczną postać autorstwa romantycznego czy ignorowanie przez poetów romantycznych ówczesnego odbioru, kiedy, jak Wordsworth w przedmowie do *Ballad lirycznych*, patrzyli z nadzieją na pozytywne przyjęcie przez przyszłe pokolenia, ale nie przez swoich rówieśników<sup>33</sup>. Drugą stroną romantycznego dyskursu autorstwa był konstrukt mo-

---

<sup>32</sup> Podobne wnioski można wyciągnąć z tekstu Zofii Wójcickiej *Tłum a indywidualum. W kręgu romantycznej osobowości*, gdzie badaczka analizuje twórczość Jacques'a Davida i Eugène'a Delacroix oraz Alfreda de Musseta i Adama Mickiewicza jako reprezentatywną dla epoki i zauważa w ich rozwoju twórczym przejście od artysty jako przedstawiciela tłumu (idei, ideologii czy nastrojów społecznych) do artysty jako jednostki: „[...] artyści – dzięki wielkiej wyobraźni – dostrzegli komplikowanie się i transcendentalne uwarunkowania człowieczej osobowości, tworzyli więc postacie romantycznych bohaterów, którzy tak jak oni w masce indywidualistów stali się fenomenem w dziejach ogólnoludzkiej kultury” (Wójcicka 1991: 61). Oczywiście jest to wniosek oparty na niekwestionowanym przyjęciu ideologii romantycznej, jednak także on przedstawia radykalne odcięcie się twórców od rzeczywistości odbioru.

<sup>33</sup> Wordsworth stwierdza, że „każdy autor, który jest wielki i oryginalny, stoi przed zadaniem tworzenia gustu, przez który będzie sądzony” (Woodmansee 1984: 429). Woodmansee odczytuje te słowa w kontekście wprowadzenia oryginalności jako nadrzędnej kategorii literackiej, co wymaga edukowania własnych odbiorców pod kątem unikatowości każdego tekstu, dostarczenia wytycznych prawidłowego odczytania ze względu na nieprzystawalność tekstów do dotychczasowej tradycji literackiej, a więc odwołuje się do estetyki kantowskiej. Może to jednak także oznaczać odcięcie się romantycznych autorów od współczesnych odbiorców jako ich dostępnego rynku zbytu, a więc – od komercjalizacji literatury.

delowego czytelnika<sup>34</sup>. Newlyn dowodzi w *Reading, Writing and Romanticism. The Anxiety of Reception*, że nie można zrozumieć w pełni romantycznego autorstwa, nie uwzględniając rozmaitych napięć i niepokojów, jakie w romantycznych autorach budziła perspektywa odbioru. Prowadziło to do dystansowania się wobec tejże perspektywy (jak Wordsworth) lub też skutkowało konstrukcją dwóch przeciwstawnych figur czytelnika modelowego: idealnego romantycznego odbiorcy oraz budzącego lęk umasowionego odbioru (Newlyn 2000: 80). Także Bourdieu zauważa, że XIX wiek wytworzył własny obraz masowej publiczności, „fascynującej i pogardzanej jednocześnie”, która obejmowała zarówno mieszczaństwo, jak i klasę robotniczą (Bourdieu 2001: 92).

Zagadnienie lęku przed odbiorem stanowi istotny element romantycznego modelu autorstwa. Romantyzm to również czas ustabilizowania się instytucji krytyki literackiej, kiedy piśmiennictwo metaliterackie stało się integralną częścią rynku za sprawą prasy. Stąd Newlyn definiuje lęk przed autorstwem nie przez frustracje i odczucia poszczególnych autorów, ale jako **nieodłączny element romantycznej formacji, zrodzony z symbiotycznej relacji między kreatywnością (literaturą) a krytyką**, skrzyżowanie i neuralgiczne połączenie tożsamości podmiotu piszącego i czytającego. Lęk przed odbiorem to następny wymiar romantycznego problemu podmiotowości, wyraz podzielonego Ja, świadczący o „ontologicznej niepewności”. Lęk przed odbiorem można także uznać za odsłoneń Bloomowskiego lęku przed wpływem, ponieważ czytelnicy, podobnie jak prekursorzy, okazują się inną stroną procesu kreowania tożsamości twórcy (Newlyn 2000: vii–viii, xii). Tożsamość autorska

---

<sup>34</sup> Używam tu pojęcia czytelnika modelowego w sposób nieco różniący się od tego wprowadzonego przez Umberta Eco. W proponowanym tu użyciu czytelnik modelowy jest nie tylko autorską projekcją wymagań wobec czytelnika, która ma na celu właściwe współdziałanie przy oczekiwanej interpretacji (rozumianej jako odkrycie autorskiej intencji). Używam pojęcia w szerszym znaczeniu, jako całokształtu możliwych wyobrażeń autora na temat potencjalnego czytelnika, w tym dla pokrycia neurotycznego romantycznego lęku przed odrzuceniem ze strony odbiorców czy też romantycznej pogardy względem masowego odbiorcy.

była negocjowana na przecięciu tego, co prywatne, i tego, co publiczne, w starciu między władzą intencji autorskiej a władzą interpretacji. Wszyscy pisarze to czytelnicy – podmiot piszący zdaje sobie sprawę z zawitych mechanizmów i praktyk interpretacyjnych, często wykraczających poza autorskie wyobrażenia o wykładni tekstu lub powstających wbrew nim. Newlyn zwraca uwagę także na istotną kwestię sympatii, na której opiera się literacka komunikacja czy też dialog (Newlyn 2000: vii). Status autora, jego popularność za życia i pośmiertna sława zależą od przychylności czytelników i krytyki. Podmiot czytająco-piszący zdaje sobie sprawę z własnych, nierzadko rewizyjnych, mechanizmów lektury, z tego, że tekst – również jego tekst – może zostać poddany rekonstrukcji w procesie lektury, co prowadzi do napięć, szczególnie pod wpływem presji romantycznego ujęcia autorstwa, rozumianego jako model silnej podmiotowości. Lektura i interpretacja to także środki emancypacji podmiotowości, ale czytelniczej, a nie autorskiej, a „podmiot czytająco-piszący jest podzielony w swojej reakcji na uwolnienie podmiotowości, jakiego zachodzi w trakcie interpretacji”. Stawką w literackiej komunikacji, w relacji między pisarzem a czytelnikiem, jest „integralność podmiotu, kwestionowana za każdym razem, gdy czytamy i piszemy” (Newlyn 2000: viii, ix). W ten sposób personalne lęki twórców, ich fascynacje publiką i odbiorem (jak u Schillera), ich lęki przed masowym czytelnictwem, projektowanie przez nich modelowych, figuratywnych, idealistycznych czytelników stanowiły wyraz większych lęków i napięć kulturowych oraz społecznych.

Nowoczesność, której lękał się romantyzm, można scharakteryzować przez umasowienie czytelnictwa, połączone z rozwojem systemów eksperckich: postaci zawodowego pisarza odpowiada obraz zawodowego czytelnika, jakim jest recenzent na usługach prasy. Krytyka literacka to profesjonalizacja procesów interpretacyjnych, która prowadzi do powstania przepaści między zwyczajnym odbiorcą a ekspertem. Umasowienie odbioru wiązało się także z lękiem, że chociaż literatura dociera do znacznie większej części społeczeństwa niż kiedykolwiek wcześniej, to jedynie niewielki procent odbiorców dysponuje właściwymi kompetencjami, aby pojąć, co czyta. Jednocześnie ci czytelnicy predysponowani z racji wiedzy i kompetencji do



rozumienia – czyli nowo powstała grupa zawodowych czytelników w postaci recenzentów – byli postrzegani jako zagrożenie, co produkowało pewien rodzaj autorskiej paranoi. W romantyzmie pojawiła się tendencja do **lekceważenia odbiorców** przez ich bezmyślność i pasywność, a jednocześnie do ujmowania ich jak niepoohamowanie zachłanną otchłań oraz **demonizowania krytyków** i recenzentów, widzenia w nich „armii pozbawionych talentu aspirujących pisarzy, pielęgnujących resentyment za tarczą anonimowości prasy” (Newlyn 2000: 4). Zależność od odbiorców postrzeganych jak wrogich Innych sprawiła, że konstrukcja piszącego podmiotu stała się we wszech miar ambiwalentna (Newlyn 2000: 30). Lęk przed odbiorem krystalizował się w formie **strachu przed zniknięciem** (dosłowną śmiercią autora), obecnej w romantycznych obrazach samobójczej i przedwczesnej śmierci Thomasa Chattertona (1752–1770), śmierci z ubóstwa Roberta Burnsa (1759–1796), a później także choroby i śmierci Keatsa na gruźlicę z powodu nieprzychylniej recenzji *Endymiona* zamieszczonej przez Johna Wilsona Crokera (1780–1857) w „London’s Quarterly”, który to zarzut został wprost wyartykułowany przez Shelleya w *Adonisie*. W tych autorach pisarze romantyczni „widzieli prorocze obrazy swojego losu, swoje najgorsze lęki obnażone i wysublimowane, narracje oczyszczone z zarzutów, gdzie wrogość publiczności była figuratywnie i koniecznie połączona ze śmiercią autora”. Chatterton, Burns i Keats to „graficzne przedstawienie narodzin czytelnika kosztem śmierci autora, które ilustruje niepokoje epoki” (Newlyn 2000: 30). Czytelnik był pasożytem żerującym na życiu autora, ale także źródłem honorarium, smutną koniecznością rynku, nie tyle gwarancją istnienia tekstu, ile żywotnym zagrożeniem integralności i autonomii pisarza. Pojawiła się swoista **martyrologia autora**, język wiktyimizacji twórców, którzy otrzymali negatywne recenzje prasowe. Przerażenie autorów masowym czytelnictwem można też porównać do strachu, jaki w Thomasie Malthusie (1766–1834) wzbudzał wzrost populacji w industrialnym społeczeństwie, co wiązało się z metaforyczną seksualizacją odbioru – „promiskuityzm” czytelniczy pojawił się chociażby u Coleridge’a. Była to zamierzona seksualna, deprecjonująca konotacja. Podobnie jak Schiller, Coleridge porzucił demokratyczne ideały rewolucji

przez doświadczenie rynku. Przerażony nieprzeliczoną rzeszą tytułów i autorów, mnogością recenzji, uważał, że nagromadzenie czytelniczego materiału niszczy u odbiorców zdolność do oceny i wartościowania (Newlyn 2000: 42, 49). Coleridge nie pokładał wiary w zdolności intelektualne i wrażliwość sobie współczesnych odbiorców. Publika była dla niego „napastliwie pasywna pod względem temperamentu, anonimowo osobista w metodach nadużyć, jakich się dopuszczała, i amorficznie zjednoczona w mocy sądenia, do jakiej rościła sobie prawo” (Newlyn 2000: 61), który to zbiór paradoksów wyrażał paradoksalny charakter romantycznego autorstwa. Coleridge pisał wprost, że „sam termin »publika« skłania każdego czytelnika do uznania siebie sędzią i tym samym – lepszym od pisarza” (Newlyn 2000: 50). Wskazywał przy tym na konieczność wypracowania kryteriów oceny właściwych każdemu tekstowi z osobna, zgodnie z jego wewnętrznymi predyspozycjami. Swoje prace kierował do jeszcze nieistniejącej publiki, projektując czasowe przesunięcie, które można uznać za strategię osławiania lęku przed zniknięciem, śmiercią autora<sup>35</sup>. Równocześnie, tym samym gestem, Coleridge przyznawał odbiorcom władzę wydawania sądów, której pozornie im odmawiał (Newlyn 2000: 52). Newlyn stwierdza, że

[...] jako poeta podlegający presji oryginalności Coleridge rozwinął subtelną rewizjonistyczną strategię. Użycie przez niego wstępów, posłowi, przypisów, inkluzja modelowego czytelnika, jednocześnie **podkreślały rolę odbiorcy w kreowaniu znaczenia i ograniczały dostępne mu pole interpretacyjne** w celu zachowania autorytetu intencji autorskiej (Newlyn 2000: 59).

Podobne przekonania wyrażał Wordsworth, postulując wykształcenie wrażliwości odbiorców, aby zostać w pełni zrozumianym. Przy postulowanym przesunięciu właściwego odbioru w czasie, tj. zdaniu

<sup>35</sup> Czasowe przesunięcie odpowiada za popularyzację idei **kanonu**, tak wyrażną w myśli Samuela Johnsona, gdy ten pisał cykl biografii angielskich poetów i kanzodziejów. Originalność, geniusz, potomność i kanon stanowiły narzędzia walki z lękiem przed śmiercią autora, powodowaną zarówno przez komercjalizację i rozrost rynku, na którym każdy tytuł był jednym z wielu, jak i przez negatywne reakcje odbiorców.

się na gusta przyszłych pokoleń, krytyka tłumacząca znaczenia i intencje autorskie stała się równie groźna, co nieodzowna

Zniknięcie mecenatu sprawiło, że pisarze nie mogli dłużej przewidywać odbioru swoich tekstów, gdyż te przestały być kierowane do jednego, specyficznego odbiorcy, najpewniej już wielbiciela twórczości danego pisarza, i zostały zaadresowane do anonimowego tłumu i anonimowej (przez pseudonimy) prasy<sup>36</sup>. Miarą sukcesu przestał też być wyłącznie pozytywny odbiór, a stała się nim liczba sprzedanych egzemplarzy książki – przykładowo *Korsarz* Byrona rozszedł się w tysiącu egzemplarzy w dniu premiery, a pierwszy nakład *Wędrówek Childe Harolda* został wykupiony w ciągu pięciu dni, antycypując pojawienie się kategorii bestsellera. Rola odbioru w procesie twórczym uległa daleko posuniętym przeobrażeniom. Wzrastająca zależność pisarza od rynku równała się większej zależności od prasy. Od dobrych recenzji, które tworzyły i podtrzymywały reputację, zależała zaś sprzedaż. Recenzje nabrały kluczowego charakteru w dobie zaniku mecenatu, przejęły też część jego mechanizmów, opierając się często na nepotyzmie, prywatnych rekomendacjach czy interesach wydawców, którzy jednocześnie publikowali dany magazyn literacki i określonych autorów<sup>37</sup> (Newlyn 2000: 27). Nowością w produkcji kulturowej był także **konkurencyjny charakter kapitalistycznego rynku**. Wcześniejszy model produkcji zaształ się w znacznej mierze na współpracy, nie tylko w formie zbiorowego autorstwa, ale przede wszystkim – na literackiej przyjaźni i solidarności klasy, która stanowiła główne źródło produkcji literackiej. Konkurencyjność rynku wiązała się również z deklasowaniem pisarstwa, kiedy to wykształcenie, a nie pochodzenie stało się podstawową kompetencją kulturową. Do tego mnogość codziennie publikowanych pozycji zmuszała autorów do szukania sposobów na wyróżnienie się, stąd popularność kategorii oryginalności w romantycznym modelu autorstwa (Newlyn 2000: 13). Twórczość, która nie wpisywała się w romantyczny model oryginalnego geniusza, czyli

<sup>36</sup> O znaczeniu anonimowości prasy i użyciu pseudonimów w procesie kreowania twórczej podmiotowości piszę obszerniej w następnym rozdziale.

<sup>37</sup> Więcej na temat roli recenzji i prasy w kreowaniu popularności i poczytności zob. Higgins 2005.

zdefiniowane przez Eliot rynkowe wytwórstwo, nie musiała kłopotać się oryginalnością ani jako kategoria estetyczna, ani ontologiczna, bo była nastawiona na reprodukcję tego, co już znane, na zaspokajanie potrzeb rynku. Konkurencyjny wymiar rynku stanowił problem dla wielkich poetów romantycznych, którzy byli zmuszeni znaleźć sobie rynkową niszę, aby funkcjonować w nowym systemie, jednocześnie funkcjonując w defensywnym modelu autorstwa, zwróconym przeciwko rynkowym mechanizmom. Esej Thomasa de Quinceya (1785–1859) *On Wordsworth's Poetry* z 1845 roku ujawnia to napięcie wynikające z odrzucenia oryginalności i romantycznego geniuszu przez komercyjny rynek, uznając, że skalą mierzenia sukcesu poety staje się początkowe odrzucenie jego prac przez odbiorców (Newlyn 2000: 173). Natychmiastowy sukces został uznany za artystyczną porażkę. Tego rodzaju rozdarcie wynikające z lęku przed rynkowym modelem twórczości (i nowoczesnością jako taką) oraz z potrzeby odbioru jest doskonale widoczne w postawie Wordswortha, co analizuje Newlyn. Zdaniem poety urynkowanie literatury odpowiada za stopień wrażliwości odbiorców. Kultura popularna, nastawiona na reprodukcję, prowadzi do ignorowania twórczości oryginalnych geniuszy, takich jak on. Wierny do końca demokratycznym wartościom, Wordsworth pozostał rozdarty między wiarą w uniwersalną moc wyobraźni, która oddziałuje na każdego człowieka bez względu na wykształcenie czy stan społeczny, odwołując się do człowieczeństwa, a strachem przed wulgarnością tłumu, krytykując industrialną kulturę miejską, widząc w niej źródło alienacji i dehumanizacji jednostek (Newlyn 2000: 16).

Newlyn diagnozuje mechanizmy obronne lęku przed odbiorem. Były to **internalizacja krytyki**, prowadząca do jej antycypowania i oczekiwania, często wystosowana w formie przypisów, wstępów i komentarzy, które miały wyjaśniać przesłanie i autorską intencję<sup>38</sup>, **sfamiliaryzowanie krytyki** w figurze bliskiego przyjaciela-modelowego odbiorcy oraz wstąpienie do **literackiej koterii** (Newlyn 2000:

---

<sup>38</sup> Warto zauważyć, że mechanizm ten stanowi integralną część procesu piśmienictwa akademickiego, gdzie konstrukcja pracy naukowej zawiera odpowiedź na kontrargumenty, jakie mogą paść w związku ze stawianymi tezami.

21–23)<sup>39</sup>. Wordsworth to znamienity przypadek stosowania wszystkich trzech mechanizmów obronnych: zasadniczo zawierał w swoich pracach preferowaną poetykę odbioru, jego poufałym czytelnikiem była siostra, Dorothy Wordsworth, należał też do szkoły Poetów Jezior, w której zajmował znaczną pozycję. Reaktywność romantyczna stanowiła także sprzeciw wobec nowych praktyk czytelniczych (Newlyn 2000: 48), tj. cichej lektury, prywatyzacji odbioru, które emancypowały podmiot czytający, oddając tekst władzy interpretacji. Symboliczne starcie czytelnika z autorem, w którym stawką jest śmierć, zostaje wprost wyrażone w utworze Wordswortha *A Poet's Epitaph* z 1799 roku napisanym podczas pobytu poety w Niemczech:

Art thou a Statist in the van  
Of public conflicts trained and bred?  
– First learn to love one living man;  
Then may'st thou think upon the dead.

A Lawyer art thou? – draw not nigh!  
Go, carry to some fitter place  
The keenness of that practised eye,  
The hardness of that sallow face.

Art thou a Man of purple cheer?  
A rosy Man, right plump to see?  
Approach; yet, Doctor, not too near,  
This grave no cushion is for thee.

Or art thou one of gallant pride,  
A Soldier and no man of chaff?  
Welcome! – but lay thy sword aside,  
And lean upon a peasant's staff.

<sup>39</sup> Koterie literackie przetrwały zmierzch XVIII-wiecznej instytucji salonu i rozkwitły w XIX wieku: stowarzyszenie Bluestockings, rodzinny krąg Poetów Jezior Wordswortha i Coleridge'a, polityczne i rodzinne kręgi Wollstonecraft–Godwin–Shelley, londyńska Szkoła Cockney Keatsa. Koteria umożliwiła cyrkulację tekstu, zanim ten trafił do szerszego grona odbiorców. Poemat *Christabel* Coleridge'a znajdował się w ten sposób w obiegu przez szesnaście lat, zanim został wydany (Newlyn 2000: 65).

Physician art thou? one all eyes,  
 Philosopher! a fingering slave,  
 One that would peep and botanice  
 Upon his mother's grave?

Wrapt closely in thy sensual fleece,  
 O turn aside, – and take, I pray,  
 That he below may rest in peace,  
 Thy ever-dwindling soul, away!

A Moralist perchance appears;  
 Led, Heaven knows how! to this poor sod:  
 And he has neither eyes nor ears;  
 Himself his world, and his own God;

One to whose smooth-rubbed soul can cling  
 Nor form, nor feeling, great or small;  
 A reasoning, self-sufficing thing,  
 An intellectual All-in-all!

Shut close the door; press down the latch;  
 Sleep in thy intellectual crust;  
 Nor lose ten tickings of thy watch  
 Near this unprofitable dust.

But who is He, with modest looks,  
 And clad in homely russet brown?  
 He murmurs near the running Brooks  
 A music sweeter than their own.

He is retired as noontide dew,  
 Or fountain in a noon-day grove;  
 And you must love him, ere to you  
 He will seem worthy of your love.

The outward shows of sky and earth,  
 Of hill and valley, he has viewed;  
 And impulses of deeper birth  
 Have come to him in solitude.

In common things that round us lie  
 Some random truths he can impart, –  
 The harvest of a quiet eye  
 That broods and sleeps on his own heart.

But he is weak; both Man and Boy,  
 Hath been an idler in the land;  
 Contented if he might enjoy  
 The things which others understand.

– Come hither in thy hour of strength;  
 Come, weak as is a breaking wave!  
 Here stretch thy body at full length;  
 Or build thy house upon this grave.

(Wordsworth 2018)

Znamienna jest tutaj już forma epitafium, która szczególnie dramatyzuje starcie poety z odbiorcami: napis na nagrobku bezimiennego, wiejskiego poety staje się okazją do konfrontacji z wyobrażonymi odbiorcami i ich, w większości negatywnym, odbiorem. Wordsworth opisywał poszczególne typy reakcji czytelników, którzy zostali odesłani znad grobu, ponieważ okazali się niegodni przez to, że nie doceniali zmarłego – oryginalnego geniusza – i jego dzieła. Jedyny typ odbiorcy, który okazuje się rozumieć poetę, jest zachęcany przez podmiot liryczny do zajęcia po zmarłym miejsca w grobie. Poeta namawia czytelnika, aby ten spoczął za niego na cmentarzu. Symboliczna śmierć autora zostaje wyrażona dosłownie: autor chce kontynuować życie kosztem czytelnika (Newlyn 2000: 126–127). Walka o władzę nad znaczeniem, toczona przez intencję autora i mechanizmy interpretacyjne, zyskuje w tym ujęciu absolutny wymiar: tylko jedna ze stron może wyłonić się w charakterze zwycięzcy. Jak zauważa Newlyn, Wordsworth tak bał się potencjalnego rewizyjnego odbioru, że nie był w stanie zostawić odbiorców w spokoju: stał się komentatorem własnej twórczości, swoim krytykiem, wieszczącym sobie pośmiertną sławę, a jednocześnie własnym odbiorcą i przez to największym wrogiem (Newlyn 2000: 193). *A Poet's Epitaph* jest wyraźnie metatekstowe, Wordsworth stworzył sobie meta-

epitafium, w którym wyraził lęk przed śmiercią i zniknięciem swoich prac w pustce rynku i wymazaniem ich z ludzkiej pamięci. Wpisuje się to w zdiagnozowane przez Newlyn charakterystyczne dla romantyzmu **przesunięcie czasowe**: zdaniem badaczki romantyzm bronił się przed współczesnością (a więc nowoczesnością) przez podwójne wyparcie, lokując źródła autorytetu i tożsamości w przeszłości, a podwaliny uznania w przyszłości (Newlyn 2000: 252). Estetyka romantyczna sprzeniewierzała się ekonomii rynku literackiego, dążąc do odroczenia odbioru w czasie, w oczekiwaniu na przychylniejszych czytelników. Romantyczny geniusz nie liczył na pozytywny odbiór i wysoką sprzedaż.

Romantyczny model autorstwa można zatem odczytać jako powstały w proteście przeciwko obowiązującym społecznym i ekonomicznym warunkom funkcjonowania twórczości w XIX wieku. Ekspresywny model autorstwa to próba ustanowienia innej wartości twórczości literackiej niż ta rynkowa. Oderwanie od ekonomicznych realiów epoki sugeruje, że był to dyskurs uprzywilejowanej klasy, która dysponowała niezależnymi źródłami dochodu<sup>40</sup>. Żaden z wielkich poetów romantycznych nie był autorem w profesjonalnym wymiarze pracy zawodowej. Romantyzm to nie dyskurs profesjonalnego autorstwa, ustanawiał jednak ideał pracy twórczej dla wszystkich autorów bez względu na klasę społeczną i wiek, także tych, dla których publikacja stanowiła jedyne dostępne narzędzie pracy, w której to grupie przeważały kobiety, w tym „głupiutkie powieściopisarki” Eliot. Romantyczny model autorstwa wpisuje się w to, co Bourdieu określił **ekonomią na opak**: wartość danego produktu (tekstu literackiego) jest odwrotnie proporcjonalna do dystansu tegoż produktu wobec pola produkcji. Wartość komercyjna anihiluje wartość artystyczną tekstu i odwrotnie (Bennett 2004: 52): „Artysta może zatriumfować na płaszczyźnie symbolicznej jedynie wtedy, gdy ponosi porażkę na płaszczyźnie ekonomicznej (przynajmniej w krótkim czasie)” (Bourdieu 1993: 113). Romantyczna ideologia autorstwa

---

<sup>40</sup> Spośród Wielkiej Szóstki romantycznych poetów dwoje było arystokratami z zapleczem rodzinnym, a pozostała czwórka funkcjonowała dzięki mecenatowi oraz wykonywała pracę zawodową inną niż pisanie.



stwarza **bezwartościową wartość**, gdzie brak komercyjnego sukcesu to dowód sukcesu artystycznego. Isaac D'Israeli (1766–1848) stwierdził w jednym z późniejszych wydań *An Essay on the Literary Character*, że

[...] przeznaczeniem oryginalności jest spotkanie się z odrzuceniem. Współczesność nie jest gotowa, aby ją przyjąć, zbyt często przezornie jej unika. Geniusze produkują swoją przydatność w prywatności, ale owoc ich pracy nigdy nie ma natychmiastowego zastosowania i często zostaje niedoceniony we własnym pokoleniu (D'Israeli 1795: 74).

Joshua Reynolds (1723–1792) podsumował nową ekonomię literacką zdaniem „papier i złoto nie współwystępują” (Newlyn 2000: 275). Innymi słowy, im mniejszy zasięg społecznej wymiany danego tekstu, tym większa jego wartość artystyczna, co doskonale wpisuje się w logikę romantycznego ideału autorstwa. W momencie kiedy doszło do profesjonalizacji autorstwa, a wraz z rozwojem prawa autorskiego komercyjny wymiar literatury stał się jej niezbywalnym atrybutem, romantyczny mechanizm ideologiczny zaczął wytwarzać dystans wobec wartości rynkowej tekstów literackich. Jak zauważa Bennett, „paradoksalnie właśnie ta mistyfikacja przedstawiająca autora znajdującego się poza i ponad rynkiem zbytu czyni jego pracę ekonomicznie czy też komercyjnie wartościową” (Bennett 2004: 53). Defensywna, niematerialna estetyka w romantycznym modelu autorstwa służyła jednak ekonomicznym interesom literatury, wyrowadzenia twórczości literackiej poza obręb funkcjonowania prawa podaży i popytu.

Zupełnie inny sposób myślenia o autorstwie proponowała koncepcja Davida Williama (1738–1816), filozofa i założyciela Królewskiego Funduszu Literackiego, oferującego finansowe wsparcie profesjonalnym autorom<sup>41</sup>. Manifest założycielski funduszu to *Claims of Literature*

<sup>41</sup> Z pomocy funduszu korzystała chociażby poczytna autorka powieści gotyckich, Eliza Parsons (1739–1811), o której popularności może świadczyć to, że aż dwie z jej powieści (*The Castle of Wolfenbach* z 1793 i *The Mysterious Warning* z 1796 roku) trafiły na listę siedmiu strasznych powieści, którą Isabella Thorpe zaprezentowała Catherine Morland jako obowiązkowe lektury w *Opactwie*

Williamsa z 1802 roku, gdzie ten wyjaśnia przyczyny powzięcia tego rodzaju inicjatywy, a także przedstawia swoją wizję literatury w odniesieniu do obiegu rynkowego oraz próbuje przededefiniować rozumienie autorskiego sukcesu. Williams operuje romantycznymi kategoriami, opierając się na Youngowskim rozumieniu wrodzonego geniuszu organicznego, nie ucieka jednak przed rzeczywistością komercyjnego wymiaru literatury, lecz postuluje formowanie rynku w sposób, który najbardziej sprzyja twórczości. Zauważa bowiem, że geniusz jest z założenia kreatywny, a wszelka twórczość – inherentnie pożyteczna, wzbogaca wszak społeczeństwo w różnych dziedzinach i nawet na poziomie kultury popularnej przyczynia się do rozwoju i ożywienia rynku, dostarczając pracy innym zawodom: drukarzom, wydawcom, księgarzom (Williams 1812: 11, 22–23). Dyskurs społecznej przydatności, utylitaryzm, jest obecny już w angielskim romantyzmie, głównie za sprawą eseju *The Four Ages of Poetry* Thomasa Love Peacocka (1785–1866) z 1820 roku, który sprowokował Shelleya do napisania *Obrony poezji*. Peacock uważał, że twórczość artystyczna ma pasożytniczy charakter, wykorzystuje liczne zasoby i nie oferuje społeczeństwu nic pożytecznego w zamian. Postulował, aby poezja dookreśliła swój praktyczny wymiar w tym szczególnym momencie historii, gdy wyłaniało się tyle pożytecznych dyskursów: naukowy, polityczny i filozofii moralnej (Newlyn 2000: 199). I chociaż Shelley próbował odpowiedzieć Peacockowi na gruncie estetycznym, romantyczny model autorstwa właściwie pracował nad wytworzeniem ideału twórczości, której nie zagrażał utylitaryzm. Williams polemizował wprost z Adamem Smithem (1723–1790), który w *Badaniach nad naturą i bogactwem narodów* (1776) dewaluował twórczość artystyczną jako pozbawioną wartości użytkowej i wymiennej, ustanawiając źródło późniejszych zarzutów Peacocka. Romantyczny model autorstwa próbował uciec od oskarżenia o pasożytnictwo przez odcięcie się od konieczności uwzględniania wymiany rynkowej w swojej strukturze, Williams powziął sobie

---

*Northanger* (1817) Jane Austen. Owdowiała Parsons straciła dochody i nie była zdolna utrzymać siebie i dzieci wyłącznie z pracy literackiej, chociaż wydawnictwo, w którym publikowała – Minerva Press – oferowało stosunkowo wysokie gáže jak na ten okres.

natomiast cel udowodnienia, że założenie Smitha jest błędne w krótkowzroczności, redefiniując wyprowadzone przez niego pojęcie pracy. W ujęciu Williamsa **praca intelektualna oferowała szczególnie rodzaj dóbr, obdarzonych potencjałem nieskończonej społecznej wymiany** także po śmierci ich twórców. Co więcej – dobra pracy intelektualnej cechują się swoistą produktywnością, ponieważ na ich podstawie (przez nawiązania, wpływy, cytaty i odczytania) może powstać potencjalnie nieskończenie wiele innych dóbr tego samego rodzaju. *Claims of Literature* definiuje też każdy akt odbioru jako współtworzenie (Williams 1812: 40–47). W ten sposób Williams stworzył **rynkowy model twórczości zależnej**, całkowite przeciwieństwo romantycznego modelu autorstwa, oparty na kategoriach wyprowadzonych z ideologii romantyzmu oraz teorii ekonomicznej Smitha i praktyki pisarskiej zawodowych autorów. Williams definiował geniusz nie jako wartość samą w sobie, ale wartościowaną przez wzgląd na społeczną i ekonomiczną użyteczność, wprost przeciwstawiając się przy tym romantycznej wizji autora. Jeśli bowiem ten ostatni jest postrzegany jako samowystarczalna jednostka, a nie ktoś, kto przyczynia się swoją produktywnością do ogólnego rozwoju społecznego, jego praca musi ulec dewaluacji (Williams 1812: 43). Rewolucyjne uwagi Williamsa, które można by odnieść także do współczesnego funkcjonowania pracy twórczej, zaproponowany przez niego alternatywny model literackiej produktywności społecznej oraz działalność Królewskiego Funduszu Literackiego odgrywają marginalną rolę w naszym rozumieniu romantycznego autorstwa, wytworzonym przez narzuconą autoreprezentację romantyzmu, tj. ideologię romantyczną, dla której najważniejsze znaczenie miały kategorie oryginalności i geniuszu.

Oryginalność stanowi w równej mierze kategorię estetyczną i ekonomiczną, koncentrując napięcia i paradoksy romantycznego modelu autorstwa. Jako podstawa roszczenia własności tekstu przez autorów oryginalność nabrała rynkowego charakteru. Jednocześnie rzutowała na estetyczny wymiar produkcji literackiej i była istotnym elementem roszczenia do inherentnie z nią splecionego geniuszu. Samuel Johnson mógł już w 1770 roku opublikować *Live of Milton*, gdzie głosił, że „najznamienitszą oznaką geniuszu jest ory-

ginalność”. Joshua Reynolds postulował, że artysta powinien tworzyć własne, oryginalne prace (Newlyn 2000: 264, 265). Oryginalność i swoistość (danego twórcy) stały się synonimiczne, a na ich podstawie wysuwano prawo do własności. Rozumienie oryginalności jako kreacji *ex nihilo* jest jednak pochodną romantycznej ideologii, w praktyce romantyków oryginalność pojmowano inaczej. Wordsworth np. stwierdził, że „geniusz wprowadza nowe elementy do intelektualnego wszechświata, a jeśli nie jest to możliwe, kieruje swoją moc na przedmioty, którym wcześniej nie poświęcano uwagi, lub układa je w sposób, który dotąd był nieznan”. W podobnym duchu wypowiadał się Shelley (Newlyn 2000: 266, 316). Tryb kreacji *ex nihilo*, wprowadzania całkowitej nowości w obręb produkcji kulturowej, był tylko jednym wymiarem rozumienia oryginalności wraz z rekombinacją wcześniej obecnych elementów, co odnosi się w znacznym stopniu do twórczości zależnej. William Hazlitt (1778–1830) określił Milтона jako „poetę, który pożytył więcej niż inni” (Newlyn 2000: 314), odwołując się właśnie do aspektu twórczości zależnej w dorobku poety, który wszedł do kanonu w roli oryginalnego geniusza.

Fetyszycacja oryginalności i geniusza w romantycznym modelu autorstwa służyła ucieczce przed wymaganiami rynku masowego czytelnictwa oraz przed sądami smaku obowiązującymi w profesjonalnej krytyce literackiej. Ekspresyjny model autorstwa, opierający się na unikatowej i genialnej osobowości twórcy, gdzie teksty stanowiły przedłużenie autorskiej osobowości, stał w jawnej sprzeczności z powszechną anonimowością prasy. Sugeruje to, że przynajmniej częściowo romantyczny model autorstwa służył odróżnieniu literatury od prasy postrzeganej jako wcielenie literackiej komercji, urynkowanie absolutne w postaci utylitarnych tekstów schlebających masowym gustom i przeznaczonych do krótkotrwałego bytowania. Trzeba jednak pamiętać, że romantyczny model autorstwa to punkt wyjścia dla wiktoriańskiego pisarstwa profesjonalnego, realizującego się w znacznej mierze za pośrednictwem prasy, która stała się pierwotnym miejscem publikacji powieści. Za moment transpozycji między tymi porządkami dyskursu autorskiego można uznać twórczość Byrona, który przekroczył romantyczny model autorstwa,

stał się celebrytą, co stanowi ostateczną konsekwencję ekspresyjnego modelu autorstwa z jego naciskiem na osobowość i instrumentalnym ujęciem tekstów jako drugorzędnych wobec doświadczeń twórczego podmiotu. Oryginalność i ekstrawagancję uznaną za znamię geniuszu dzielił tylko jeden krok, który wykonał właśnie Byron. W konsekwencji Byron był czytany masowo przez wzgląd na swój publiczny wizerunek, nie zaś przez wartość tekstów. Odbiór jego poezji dopełniały takie praktyki czytelnicze, jak zaopatrywanie się w jego podobizny i nagabywanie autora o autografy. Odbiór Byrona – jego publicznego wizerunku i jego poezji – był recepcją fanowską, rodzajem zadurzenia w romantycznym autorze jako figurze bajronicznej (Mole 2007: 24–25). Postacie kreowane przez pisarza i on sam złączyły się w jedno w świadomości masowego odbiorcy, co autor zręcznie wykorzystywał, kreując swój publiczny wizerunek we współpracy z wydawcą, Johnem Murrayem II. Bajronizm można więc uznać za strategię marketingową, rodzaj „ironicznej i użytkowej autoreprezentacji” (Christensen 1993: 172), co współgra ze strukturą tekstów Byrona – otwartą, nastawioną na wywołanie reakcji odbiorców, a zatem wyłamującą się z romantycznego modelu poezji. Byron, stanowiąc doskonale wcielenie ideału romantycznego autorstwa, jednocześnie wpisywał się w mechanizmy rynkowe, całkowicie przekraczając ideologię romantyczną, której był owocem i reproduktorem, chociaż w jego przypadku oryginalność myliła się z ekscentryzmem. Polegając na masowym czytelnictwie, pewny tego, że jego poezja będzie czytana z uwagi na niego samego, otwarcie głosił romantyczny ideał autorstwa w funkcji klasowego i płciowego przywileju.

D’Israeli uważał Byrona za romantyczne wcielenie geniusza pod względem autoalienacji ze współczesnej sobie kultury. Innymi słowy, Byron pozował na bycie niezrozumiałym i odrzuconym, aby być docenionym, choć jednocześnie był niezwykle poczytnym autorem (Newlyn 2000: 278). Poemat *The Prophecy of Dante* (napisany w Rawennie w 1819, a wydany w 1821 roku) stanowił manifest artystyczny Byrona, gdzie ten dokonał autoidentyfikacji z postacią Dantego, szczególnie z aktem wygnania, jakiego włoski poeta doświadczył w związku z działalnością polityczną. Byron nadał banicji

symboliczny charakter, traktując ją jako akt odrzucenia twórczości oryginalnego geniusza, zgodnie z duchem romantycznego modelu autorstwa. Pozował on na skazanego na wygnanie i samotność z powodu swojej pozycji oryginalnego geniusza, chociaż w rzeczywistości cieszył się znaczną popularnością stymulowaną przez rozliczne strategie marketingowe (w tym towarzyski skandal) współtworzone z Murrayem. Jednocześnie pisał wprost:

For mine is not a nature to be bent  
 By tyrannous faction, and the brawling crowd,  
 And though the long, long conflict hath been spent  
 In vain, – and never more, save when the Cloud  
 Which overhangs the Apennine my mind's eye  
 Pierces to fancy Florence, once so proud  
 Of me, can I return, though but to die,  
 Unto my native soil, – they have not yet  
 Quenched the old exile's spirit, stern and high.  
 (Byron 2018)

Byron zdawał sobie sprawę, że jego klasowe uprzywilejowanie nie pozwala mu w pełni wcielić ideału romantycznego autorstwa, podobnie jak poczytność, jaką się cieszył, więc dokonał symbolicznej autoalienacji przez identyfikację z wygnanym poetą, aby zrekomensować te braki i wpisać się w czasowe przesunięcie, (od)wołanie do potomności, która go zrozumie i doceni. Dla Hazlitta Byron był uprzywilejowanym dyletantem, o którym pisał w *On the Aristocracy of Letters* z 1822 roku: „Wśród srebrnej zastawy, w świetle kandelabrow, zasiada geniusz w swoim naturalnym środowisku; dłubiąc w zębach wypływa z siebie opinie, chroniony swoim statusem, opływając w dostatki, uhonorowany, podziwiany, rozpoznawany” (Hazlitt 1930: 211). Również dla D’Israelego Byron stanowił wcielenie przestarzałego modelu arystokratycznego autorstwa, atawizm na nowym, komercyjnym i demokratycznym rynku literackim. Także John Scott zauważył w *Living Authors* (1821), że bezprecedensowy sukces Byrona to wynik jego klasowego uprzywilejowania, „dyskretnych korzyści” pochodzenia. Sława Byrona tylko częściowo wywozła się z jego literackich dokonań, co wytknął mu John Wilson

w recenzji *Wędrówek Childe Harolda* z 1818 roku (Newlyn 2000: 27, 32, 33). W tym samym roku Hazlitt pisał: „Byron jest skory przekonywać nas, że sam wszechświat nie ma znaczenia, a jednak domaga się, abyśmy uważali, że on jest ważny” (Newlyn 2000: 33), czym zdradził swój resentyment, również o wyraźnie klasowym charakterze. Byron wydawał się w pełni świadomy własnej przewagi społecznej, gdy w poemacie satyrycznym *Beppo* (1817) otwarcie wyśmiewał zawodowych autorów:

## LXXV

A więc słusznie tak wielka nienawiść urosła  
 Ku tym autorom, cudom swojego rzemiosła.  
 Zdają się być w liberią szaleństwa przybrani,  
 Pocięci szczyrzykiem, atramentem zlani,  
 Tak natrętni, zazdrośni, chciwi, podejrzliwi,  
 Iż każdy ich unika i się na nich krzywi;  
 Ja mam często ochotę, i to by się zdało,  
 Policzkim im zarumienić suchotnicze ciało.  
 Bo wolę ja partacza, kwiat wszystkich partaczów,  
 Niż te szczypcy dymiące, tych nudnych bazgraczów.

## LXXVI

Liczba ich nieskończona, ale są tam przecie  
 Ułożeni poeci i godni żyć w świecie,  
 Jak Scott, Rogers, Moore, którzy oprócz swego pióra  
 Znają jeszcze coś więcej, znają grzeczność, która  
 Wszystkich ujmuje; kiedy balują tymczasem  
 Bez żadnej przystojności z hukiem i hałasem  
 Owi zarozumiali głupstwa jedynacy,  
 Krzycząc „Chodźmy, już dano herbatę na tacy!”  
 (Byron 1961: 600)

*Beppo* ujawnia, że Byron zdawał sobie sprawę z rozdzwienku między romantycznym modelem autorstwa a realiami zawodowego pisarstwa i praktyki kulturowej produkcji tego okresu, co oznacza, że był samoświadomy ideologicznego obciążenia modelu, w którym z sukcesem partycypował, którego sukces uosabiał. Zawodowstwo, uzależnienie finansowe od rynku literackiego, stanowiło dla Byro-

na porażkę autorstwa. Przedstawiciele profesjonalnego pisarstwa to karykaturalne figury z palcami poplamionymi atramentem, zdesperowani i złaknieni sukcesu. Ich przeciwieństwem są dystyngowani autorzy (Walter Scott, Samuel Rogers, Thomas Moore), którzy mają „coś więcej” niż pióro: zapewniony stały dochód, który sprawia, że pisanie jest dla nich zajęciem hobbystycznym, rozrywką dżentelmena. Ponadto Byron otwarcie uruchamia dyskurs klasowy, odwołując się do kodu honorowego pozycji dżentelmena, wystosowując groźbę spoliczkowania, na którą niearystokratyczni zawodowi autorzy (choćby Hazlitt) nie mogliby odpowiedzieć podobnym gestem ani się przed nim obronić. Podkreśla tym samym wykluczający charakter romantycznego modelu autorstwa, jedyne, który uznaje za prawdziwy i wartościowy, do którego aspirował przez autoidentyfikację z Dantem. Zawodowe autorstwo, tworzenie uwikłane w społeczną i rynkową wymianę, było dla Byrona deklasyfikujące, niedżentelmeńskie i feminizujące. Nie zmienia to tego, że Byron ucieleśniał sukces, do którego aspirowali wszyscy zawodowi autorzy, aczkolwiek nikt nie miał podobnych Byronowskiemu predyspozycji – statusu, klasy i zaplecza towarzyskiego – do jego osiągnięcia. „Literacki system byronizmu” (termin Jerome’a Christensena) stanowił „wypadkową utalentowanego pisarza, sprytnego wydawcy, gorliwych recenzentów i żarliwych czytelników” i „sprzedał Byrona publice za sprawą siły jego arystokratycznego prestiżu” (Newlyn 2000: 33). Komercyjny sukces Byrona to jednocześnie konsekwencja stopniowego wcielenia romantycznego modelu autorstwa i wykroczenia poza ten model, częściowego osadzenia jeszcze w arystokratycznym, elitarnym trybie produkcji kulturowej i przyjęcia całkowicie skomercjalizowanego urynkowania literatury oparteego na marketingu. Byronizm to jeden z wielu przykładów tego, jak niewspółmierne były praktyka pisarska romantyzmu i dyskurs autorstwa w tej epoce. Ujawnia on też zasadniczą niefunkcjonalność romantycznego modelu autorstwa, który aby znaleźć swoje spełnienie, musiał się zanihilować. Komercyjny sukces Byrona to równoczesne zwińczenie i skończenie romantycznego modelu autorstwa, śmierć romantycznego autora, która pozostała niezauważona aż do XX wieku ze względu na dominację romantycznej autoreprezentacji



w dyskursie akademickim oraz instytucjonalizację tego modelu na poziomie prawa autorskiego, którego nadrzędną kategorią stała się oryginalność i jednostkowość tekstów – na przekór pisarskiej praktyce opartej na formułczości i seryjności oraz na autorstwie zbiorowym i zależnym, chociażby przez funkcjonowanie w ramach społecznej wymiany.

## 1.8. Praktyka romantycznego autorstwa.

### *Frankenstein* jako ujęcie pragmatyczne

U swego zarania romantyzm jest funkcją ghostwritingu, w swoim przebiegu – autorstwem zbiorowym, a w swoim zwieńczeniu – twórczością zależną. Praktyka pisarstwa romantycznego w żaden sposób nie stanowiła odbicia romantycznego modelu autorstwa z jego wizją samowystarczalnego twórczego geniuszu w akcie wyznania. Bennett zauważa zresztą, że znacząca liczba głośnych mistyfikacji autorskich w końcu XVIII wieku jest tym, co uczyniło autorstwo najważniejszą kategorią romantyzmu (Bennett 2004: 53). Wkład Samuela Johnsona w kształtowanie się podwalin romantyzmu – dyskursywnych i estetycznych – jest nieoceniony. To właśnie on przyczynił się do popularyzacji Youngowskiej koncepcji autorstwa przez swoją pracę pisarską, redefiniując angielski kanon poezji w odniesieniu do kategorii oryginalności, przez co stała się rodzajem literackiej ortodoksji. Spopularyzował także biograficzne ujmowanie literatury. Jednocześnie uprawiał ghostwriting na szeroką skalę (Woodmansee 1994b: 18) i za pomocą tej praktyki literackiej stał się swoistym akuszerem romantycznej estetyki. Jego polemika z Jamesem Macphersonem, w której podważał autentyczność *Pieśni Osjana* (1761), przyczyniła się do rozślawienia poematów na całą Europę. Wpływ Macphersona na kształtowanie się romantycznej estetyki i wrażliwości został już dowiedziony, mimo to warto podkreślić, że literackie oszustwo, jakiego dopuścił się irlandzki poeta, to właśnie ghostwriting, co oznacza, że romantyzm został w znacznej mierze ufundowany na praktyce pisarskiej stojącej w sprzeczności z modelem autorstwa tej epoki. Także w podważaniu autentyczności *Pieśni* w polemice, jaką wywo-

łały, niebagatelną rolę odgrywał ghostwriting. Johnson stał się głównym krytykiem Macphersona: w 1775 roku opublikował *Journey to the Western Islands of Scotland*, krytykę *Pieśni*, która stała się niezwykle popularna ze względu na pozycję Johnsona, przyczyniając się znacznie do rozsławienia tych utworów – jednak krytyka była przy tym tak zjadła, że w odpowiedzi Macpherson groził Johnsonowi użyciem przemocy. Johnson zaopatrzył się w broń, ale krytykę *Pieśni* przeprowadzał do końca życia – tylko nie zawsze pod własnym nazwiskiem. W 1781 roku napisał wspólnie z Williamem Shawem pamflet *An Enquiry into Authenticity of the Poems Ascribed to Ossian* nawiązujący do jego wcześniej krytyki, a w 1782 roku Shaw opublikował *Reply to Mr. Clark* napisane w rzeczywistości przez Johnsona. Johnson pomógł stworzyć i propagował model romantycznego autorstwa jako indywidualnego aktu twórczego geniuszu, sam jednak praktykował pisanie, które nie zawierało się w tym modelu, niemal masowo produkując teksty ghostwriterskie na potrzeby przyjaciół i adeptów (Woodmansee 1994b: 21). *Ballady liryczne* (1798) Coleridge'a i Wordswortha to fundacyjny tekst angielskiego romantyzmu (ustanowiony na tej pozycji retrospektywnie, biorąc pod uwagę umiarkowaną reakcję krytyki w momencie wydania) i przykład twórczości zbiorowej. Zasadniczo romantyzm został ufundowany na ghostwritingu, anonimowej i pseudonimowej polemice prasowej oraz twórczości zbiorowej, czyli tym wszystkim, co nie mieściło się w romantycznym modelu autora i od czego odżegnywała się romantyczna ideologia. Można zauważyć, że ekspresywny model autorstwa maskował rzeczywiste praktyki twórcze tego okresu. O tym, jak nieudolna była to iluzja, świadczy szczytowe dzieło dojrzałego romantyzmu – *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* (1816) Mary Shelley. Stwierdzenie o zależnym charakterze romantycznych tekstów jest, przy obecnym stanie badań o nastawieniu rewizyjnym, truizmem. Ciekawe wydaje się jednak spojrzenie na *Frankensteina* jak na wyraz samoświadomości romantycznego dyskursu autorstwa względem własnego fantazmatycznego wymiaru.

Frankenstein jest doskonałym wcieleniem romantycznego autora. W postaci szalonego naukowca odnajdujemy wszystkie elementy romantycznego modelu autorstwa: samorodny geniusz or-

ganiczny, nieświadomą siłę inspiracji, uzurpację pozycji autora jako (S)twórcy, tj. postrzeganie procesu twórczego jako *creatio ex nihilo*. W powieści pozycja autora jako (S)twórcy zostaje potraktowana dosłownie, ponieważ Victor Frankenstein nie naśladuje aktu stworzenia w kreacji tekstu, wobec którego przyjmuje rolę wszechwładnego demiurga, lecz powtarza akt boskiej kreacji życia, doprowadzając do ostatecznej konsekwencji roszczenia autorskiej samowystarczalności męskiego romantyzmu w postaci mitu męskiej rozrodczości, wyrazu zazdrości cismężczyzn o macicę. Frankenstein to karykatura męskiego romantyzmu w jego aspiracjach samowystarczalnego geniusza, oparta na **ukazaniu konsekwentnej realizacji założeń romantycznego modelu autorstwa**. W tym sensie powieść Mary Shelley przedstawia dokonanie niemożliwego, wcielenie paradoksu ekspresywnego modelu autorstwa, jakim jest twórczość pozbawiona intersubiektywnego wymiaru, istniejąca jedynie w akcie swojego stworzenia. Jednocześnie powieść demaskuje romantyczną ideologię, pokazując rzeczywistość pracy twórczej, jej zbiorowy i zależny charakter. Stwierdza wprost, że społeczność stworzenia romantycznego autora jest przyczyną wszelkiego cierpienia.

Victora Frankensteina dręczą sprzeczności. Ulega on sile romantycznego złudzenia oryginalnego tekstu, ale jest świadom zapośredniczonego i zapożytczonego charakteru swojej pracy jako (S)twórcy: „[...] sala sekcyjna i rzeźnia – oto główne źródła, z jakich czerpałem materiały” (Shelley 2013: 58). Rozczłonkowane zwłoki, materiały, na jakim pracuje w akcie (s)tworzenia, można traktować jako reprezentację dostępnego materiału w procesie twórczym: lektur, cytatów, innych tekstów kultury, z których czerpanie jest konieczne w owym procesie i które stanowią elementy społecznej wymiany – w większości również rozczłonkowanych (przez pamięć) i, podobnie jak zwłoki, należących przeważnie do porządku przeszłości (przez upływ czasu). Frankenstein jest więc (S)twórcą, ale akt stworzenia w jego wykonaniu nie zachodzi *ex nihilo*. Zamiast tego tworzy z dostępnego materiału, co napawa go odrazą, tak jakby zdawał sobie sprawę, że zadaje tym samym kłam własnej kondycji romantycznego autora. Jego stosunek do momentu inspiracji okazuje się równie ambiwalentny:

[...] aż wśród nagłej ciemności zniemacka błysnęło mi światło – tak cudowne i olśniewające, lecz przecież i tak oczywiste, że choć na myśl o odsłoniętych przez nie perspektywach doznawałem zawrotu głowy, dziwiłem się zarazem, że spośród tylu genialnych uczonych zgłębiających ten sam obszar wiedzy tylko mnie dane było odkryć ten zdumiewający sekret (Shelley 2013: 55).

Odkrycie Frankensteina, moment inspiracji dyktujący kształt dzieła, opisano za pomocą kategorii oświeceniowych i kantowskich, jako olśnienie właśnie. Geniusz jest światłem oświeceniowego postępu. Kant używa w *Krytyce władzy sądzienia* metafory światła do opisanja podwójnej natury geniuszu, tożsamości (natury) i działania (akcji) (Wang 2000: 21). Olśnienie jest właściwością, konstytutywną cechą kondycji twórczego geniuszu i tym, czego geniusz doznaje. Frankenstein poznaje tajemnicę życia w chwili olśnienia. Dopiero w dalszej części swego wyznania dekonstruuje moment inspiracji – ukazując ją jako zapożyczenie:

Rzecz jasna nie objawił mi się on [przedmiot badań] z nagłą, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki: wiadomości, które uzyskałem pierwaj, nie odsłoniły go przede mną w stanie już gotowym, pomogły jedynie wytoczyć właściwy kierunek mym wysiłkom, gdy tylko zorientowałem się, jaki może być ich cel (Shelley 2013: 56).

Frankenstein, po wprowadzającej dystans refleksji, koryguje postrzeganie własnego procesu twórczego, ujawniając jego zakotwiczenie w dotychczasowym stanie wiedzy, czym podważa samowystarczalność inspiracji. Okazuje się, że moment olśnienia samorodnego geniuszu polega na poprzedzających go materiałach. Tym samym proces twórczy przedstawiony w powieści staje się bliższy praktyce pisarskiej, ale dystansuje się jednocześnie wobec romantycznej fetyszyzacji oryginalności. Czy praca Frankensteina jest oryginalna, jeśli została nadbudowana na pracy poprzedników? Czy nawiązania i inspiracje anulują oryginalność osiągnięcia? Frankenstein stwarza coś unikatowego przez naśladownictwo kreacji życia, zapożyczając się w dorobku innych. W tym sensie powieść Shelley stanowi głęboką refleksję nad przebiegiem procesu twórczego oraz wyraża

krytykę romantycznej koncepcji autorstwa. Nie można bowiem zaprzeczyć, że Frankenstein osiągnął autorski sukces, z powodzeniem powołał swoje dzieło do życia, doszedł do tego jednak wbrew założeniom romantycznego modelu autorstwa. Jego dzieło jest oryginalne jako unikatowa kompozycja dostępnych elementów (uprzednich wobec jego pracy), a nie ekspresja autorskiego, unikatowego Ja, chociaż jego praca wciela osobiste lęki i traumy autora. Powieść ukazuje wieloaspektowość źródła inspiracji, kładzie nacisk na oryginalność rozumianą jako rekombinacja różnych czynników i wskazuje na nieprzystawalność modelu romantycznego autorstwa (wyobrażenia Frankensteina o swojej misji oraz pracy) do praktyki twórczej (potwór, jaki w efekcie powstaje, przy czym potworność kryje się w oczach stwórcy, a nie czytelnika, który rozpoznaje monstrualny charakter Frankensteina, a nie jego dzieła).

Uwikłanie Frankensteina w romantyczne ideologie jest tym, co zmusza go do odrzucenia własnego stworzenia. Jego intencją była samowystarczalna i unikatowa kreacja twórczego geniuszu. Uwikłanie w proces twórczy zapożyczeń każe mu odbierać swoje dzieło jako odrażające. Pragnął nadać tej kreacji piękny kształt, stworzył (we własnym mniemaniu) potwora pozszywanego z nieprzystających do siebie szczątków (Shelley 2013: 61). Potwór Frankensteina to rzeczywistość tekstu i twórczości pokazana w taki sposób, w jaki Shelley zdefiniowała je we wstępie do trzeciego wydania powieści:

Inwencja – trzeba to przyznać z pokorą – nie polega na tworzeniu czegoś z próżni, lecz z chaosu. Wpierw trzeba dostarczyć jej surowca: niechby nawet rzeźbiła w materiałach ciemnych, bezkształtnych, nie może jednak powołać do istnienia materii samej w sobie [...]. Inwencja polega na tym, że umie się wykorzystać możliwości dawane przez temat i potrafi się przyoblec w stosowny kształt idee, jakie się w związku z nim nasuwają (Shelley 2013: 273).

Shelley proponuje alternatywny model twórczości, oparty na niezwykłej świadomości procesu twórczego, który nigdy nie jest tworzeniem z niczego, lecz kreowaniem z dostępnych materiałów, jakich dostarcza literatura. Pisarka wyraża świadomość tego, że absolutna oryginalność to fikcyjne roszczenie romantycznego modelu autor-

stwa. *Frankenstein* podważa kondycję romantycznego autora jako (S)twórcy. Pisząc o perspektywie wcielenia takiego ideału, powołał na do życia czegoś z niczego, Shelley zauważył:

[...] zaiste przeraźliwy byłby to widok, trudno wszak się nie przerazić, gdy człowiek próbuje podrobić zdumiewający mechanizm obmyślony przez Stwórcę. Jego sukces zatrwodziłby artystę – zdjęty zgrozą odrzuciłby swoje zdumiewające dzieło i uciekł (Shelley 2013: 274).

Odrzucenie potwora przez Frankensteina nie następuje dlatego, że geniusz poniósł porażkę, lecz właśnie dlatego, że odniósł sukces. Z powodzeniem wcielił postulatory romantycznego modelu autorstwa i nie był w stanie znieść ich konsekwencji. *Frankenstein* to więc spojrzenie z dystansu na męski romantyzm i jego roszczenia podmiotu transcendentalnego jako stwarzającego (percepcyjnie) świat. Niezdolność potwora do funkcjonowania w świecie wyraża postulatywną niemożność włączenia tekstu romantycznego w wymianę społeczną. Frankenstein stworzył dokładnie to, co powinien był osiągnąć: mierną realizację genialnego objawienia, dla której nie ma miejsca w świecie. Co więcej, jednostkowość potwora – to, że odmawia mu się stworzenia partnerki i potencjalnej rozrodczości – to karykatura unikatowości oryginalnego tekstu, który musi istnieć w oderwaniu od wszystkich innych i sam dla siebie, aby potwierdzić swoją unikatowość, nieprzystawalność i jednostkowość. Także patologiczny, nierozdzielny związek Frankensteina i potwora to ironiczna, karykaturalna metafora postrzegania relacji między tekstem jako przedłużeniem autora w romantycznym modelu autorstwa. Frankenstein zostaje zmuszony do ścigania swojego stworzenia po świecie, pchany personalną odpowiedzialnością za dzieło, wobec którego nie umie się zdystansować, ponieważ stanowi ono ekspresję jego jaźni – jego opowieść jest parodią autokomentarza, próbą narzucenia autorskiej intencji, sposobu odczytania i postrzegania tekstu. W ten sposób powieść Shelley stanowi rodzaj trzeźwego osądu nad ideologią romantyczną, w której pisarka nie mogła w pełni partycypować ze względu na jej wykluczający charakter.

Wydaje się, że ta właściwość romantycznego modelu autorstwa przesądza właśnie o jego niezwyklej żywotności. **Ekspresyjny model autorstwa dostarcza narzędzi do ograniczenia żywotności twórczości.** Romantyczny autor to fikcja pełniąca instrumentalną funkcję wobec licznych instytucji – akademickich i prawnych – która sprowadza się do **zagwarantowania klarowności materiału literackiego**, jasnego **oddzielenia tekstów od siebie przez wytyczenie granic między nimi za pomocą kategorii oryginalności oraz ustanowienia granic interpretacji** dzięki kategorii intencji autorskiej jako sprawczej instancji tekstu. Sprowadzenie tekstów do kwestii autorstwa i oryginalności znacząco ułatwia poruszanie się w gąszczu zawłości procesu twórczego, w rzeczywistości intertekstualnego, zapożyczonego i zapośredniczonego, stwarza użyteczną fikcję, fantazmat kultury zachodniej, oparty na postulowanej integralności podmiotu. Klarowność znaczeń i interpretacji stanowi pochodną klarowności autorskiego podmiotu, jego jednostkowości i samowystarczalności. Jednocześnie wewnętrzne sprzeczności romantycznego modelu autora zawierają w sobie potencjał jego dekonstrukcji, która postępowo w dalszym procesie rozwoju dyskursu autorstwa w kulturze zachodniej.





## ROZDZIAŁ 2

# Wykluczone z autorstwa. Kobiecość w dyskursie autorskim

[...] z pewnością zdarzały się przypadki kobiet posiadających właściwie męską zdolność pisanie książek, ale przypadki te są tak niewątpliwie wyjątkowe, muszą i powinny takie pozostać, możemy je więc zignorować bez najmniejszej obawy, że do naszego rozumowania zakradną się uprzedzenia.

(Coventry Patmore, *The Social Position of Women*, 1851)

### 2.1. Kobięce autorstwo wobec śmierci autora

Teoria kobiecego autorstwa stała się jednym z najważniejszych problemów feministycznego literaturoznawstwa i krytyki literackiej w okresie tzw. drugiej fali feminizmu lat 70. i 80.<sup>1</sup> Czołowe prace

---

<sup>1</sup> Zagadnienie kobiecego autorstwa stanowi również ważny i szeroko omawiany temat w polskiej humanistyce. Dostępne są liczne opracowania historyczne i teoretycznoliterackie, a stworzenie pełnej bibliografii polskich prac z tego tematu wykracza poza możliwości objętościowe tej książki, co nie znaczy, że prezentowane tutaj badania nie są w znacznym stopniu zadłużone w dorobku polskich badaczek. Oprócz prac cytowanych w tym rozdziale, należałoby także wymienić inspirujące i ważne lektury, na które nie miałam okazji się powołać ze względu na porządek wywodu. Byłyby to: leksykon *Polskie pisarki od średniowiecza do współczesności* pod redakcją Grażyny Borkowskiej, Małgorzaty Czermińskiej i Ursuli Phillips z 2000 roku; *Wielkopolski alfabet pisarek* pod redakcją Ewy Kraskowskiej i Lucyny Marzec z 2012 roku; monografia Aleksandry Krukowskiej *Kanon – kobieta – powieść. Wokół twórczości Józefy Kisielnickiej*; *Polskie pisarstwo kobiet w XX wieku. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy* pod redakcją Ewy Kraskowskiej i Bogumiły Kaniewskiej; prace Moniki Urbańskiej na temat Anny Olimpii Mostowskiej; a także wnikliwy artykuł Krystyny Kłosińskiej *Kobięta autorka* opublikowany w „Tekstach Drugich” – nr 3/4 (33/34) z 1995 roku. Problem kobiecego autorstwa jest więc obecny w polskiej refleksji,

poświęcone temu zagadnieniu<sup>2</sup> ukazały się w drugiej połowie lat 70. XX wieku, dostarczając teoretycznych ram dla dalszych rozważań w tym zakresie. Za trzy główne tematy feministycznej krytyki literackiej można uznać sposób **przedstawiania i funkcjonowania kobiet w literaturze** (w tym literaturę jako narzędzie strukturyzowania i wyrażania obowiązujących modeli kobiecości i ról płciowych oraz ich przełamania), kwestię **kobiecego autorstwa**, rozumianą przede wszystkim w **kontekście ekonomicznym**, czyli obecności kobiet na rynku literackim (autorek, publicystek, redaktorek, wydawczyń itd.) oraz obecności **autorek w kanonach**, tj. w świadomości społecznej i w obiegu literackim, a także kategorię **kobiecego pisania** (*écriture féminine*). Ta ostatnia została wprowadzona przez Héléne Cixous w jej słynnym eseju *Śmiech Meduzy* z 1975 roku. Kategorię kobiecego pisania można traktować jako kontaminację dwóch zagadnień feministycznej krytyki literackiej. *Écriture féminine* odnosi się zarówno do kwestii **tego, kto pisze**, jak i **tego, co jest pisane i w jaki sposób**, stanowiąc **manifest poetyki kobiecego pisania**, rozumianego przez specyficzne operowanie językiem i porządkiem dyskursu, alternatywę wobec obowiązujących schematów i tematów, inny sposób konstruowania literatury, uprzywilejowujący doświadczenia określane jako specyficznie kobiece. *Écriture féminine* to próba przełamania fallogocentryzmu<sup>3</sup> języka i kultury, aby stworzyć przestrzeń dla nowych form ekspresji, niezbędnych do wypowiedzenia kobiecego doświadczenia, dla którego nie ma (jeszcze) odpowiednich środków artykulacji.

---

a zadaniem tego rozdziału pozostaje dostarczenie kontekstu i zaplecza do dalszych badań, w tym rozeznania w niezwykle zaawansowanych studiach nad kobiecym autorstwem w zagranicznym piśmiennictwie akademickim.

<sup>2</sup> Są to przede wszystkim prace takich badaczek, jak: Héléne Cixous, Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Alice Jardine, Nancy K. Miller.

<sup>3</sup> Przez fallogocentryzm rozumiem te spośród refleksji historyczno- i teoretycznoliterackich, które stanowią narrację androcentryczną, czyli gdzie obie płcie reprezentuje wyłącznie płeć męska, pozując przy tym na „uniwersalne ludzkie doświadczenie”. Wzorcowym przykładem jest tutaj teoria autorstwa Harolda Blooma, która stanie się przedmiotem analizy w dalszej części rozdziału. Termin „fallogocentryczny” został zaczerpnięty z filozofii Luce Irigaray.

Już Cixous wyjaśniła, dlaczego kategoria autorstwa jest tak istotna w kontekście nie tylko feministycznej krytyki literackiej, ale też feminizmu jako ruchu politycznego i społecznego. Historia i teoria kobiecego autorstwa obnażają to, w jakim zakresie temat autorstwa we współczesnej kulturze jest problemem podmiotu, co stanowi bezpośrednio dziedzictwo romantyczne. Zagadnienie autorstwa to kwestia kulturowej autoidentyfikacji, rozpoznania podmiotu mówiącego jako uprawnionego do mówienia (obdarzonego autorytetem), a przez to kulturowego uprawomocnienia tego, co jest mówione. W tym sensie zadane przez Michela Foucaulta (1999: 200) pytanie „A co to za różnica, kto mówi?” domaga się odpowiedzi<sup>4</sup>: ma to znaczenie o tyle, o ile funkcjonowanie hierarchii społecznych służy uciszaniu i represjonowaniu (przez instytucjonalne mechanizmy rozpoznania i uznania oraz rynkowe środki dystrybucji i wynagrodzenia) określonych głosów. Śmierć czy nieobecność autora to z kolei kwestie powiązane ze współczesną **dekonstrukcją podmiotu**. Krytyka feministyczna zwraca jednak uwagę na to, że można zdekonstruować podmiot<sup>5</sup>, który nie został w pełni wykształcony

---

<sup>4</sup> Przy czym należy pamiętać, że temat autorstwa u Foucaulta, postawione przez niego pytanie i udzielona na nie odpowiedź wiążą się z funkcjonowaniem literatury jako domeny języka; to samo pytanie zadawane przez krytykę feministyczną odnosi się raczej do funkcji literatury, jej utylitarnej i społecznej wymiaru.

<sup>5</sup> Irigaray szczegółowo analizuje zachodni sposób konstruowania podmiotowości pod względem wykluczenia kobiecości: w ciągu rozwoju zachodniego dyskursu podmiotowości kobieta nie była pełnoprawnym podmiotem. Kobięca podmiotowość to kategoria wysoce problematyczna w toku rozwoju zachodniej filozofii i psychologii, która wymaga pozytywnego zdefiniowania, w którym nie będzie określana jako brak czy konstruowana retrospektywnie jako kompatybilna z męską podmiotowością. Jean Baker Miller, Nancy Chodorow i Carol Gilligan zauważyły, że męska tożsamość i podmiotowość jest tworzona negatywnie, przez stopniowe oddzielenie i odróżnienie od matki w procesie formowania samoświadomości. Kobięca tożsamość i podmiotowość na gruncie psychoanalitycznym są z kolei tworzone pozytywnie w dwóch stadiach: identyfikacji i relacji. Dlatego męska podmiotowość jest zdefiniowana przez rozgraniczenie i oddzielenie, gwaranty stabilnej, autonomicznej tożsamości, a kobięca – ma zdecydowanie elastyczny charakter, gdzie tożsamość definiują relacje z innymi. Judith Kegan Gardiner tłumaczy tym właściwości kobiecego pisania, które zniekształca i narusza granice między sobą a innymi,

(kobięcy podmiot autorski), i jakie są tego konsekwencje<sup>6</sup>. Nancy K. Miller wskazuje na historyczną ironię łączącą się z tym, że w momencie formowania kobiecej tradycji literackiej równolegle dokonano dekonstrukcji podmiotu autorskiego, podważając znaczenie całej tej operacji. Badaczka traktuje ów mechanizm jako atak na podstawy polityki tożsamościowej<sup>7</sup>. Miller (2006: 195) nie postrzega postulowanej śmierci autora w kontekście narodzin nowego modelu strukturyzowania stosunków twórców i odbiorców z tekstem, ale jako represję dyskursu tożsamościowego. Zauważa jednak, że skoro kobiece autorstwo nigdy nie miało tej samej autorytarnej pozycji co autor, koncepcja śmierci autora nie dotyczy kobiecej twórczości:

Ponieważ kobiety nie mają tej samej historycznej relacji tożsamości ze źródłem, z instytucją i produkcją, jaką mają mężczyźni, nie odczuwały (jako zbiorowość), jak sądzę, zbyt dużego obciążenia jaźnią, ego, *cogito* itd. Ponieważ podmiot kobiecy był prawnie wykluczony z *polis*, a więc

---

podmiotem a przedmiotem, a także między tekstami, co również wynika z tego, że funkcjonowanie w patriarcalnej kulturze wymaga od kobiety nieustannego autouprzedmiotawiania.

<sup>6</sup> Zasadniczo można tu wyróżnić dwie podstawowe strategie: konstruowanie silnej podmiotowości kobiecej, co jest szczególnie istotne w odniesieniu do politycznych i społecznych postulatów feminizmu jako ruchu dążącego do określonych zmian w imię interesów pewnej grupy społecznej, którą należy w tym celu zdefiniować, oraz potraktowanie dekonstrukcji podmiotowości jako punktu wyjścia do artykulacji alternatywnych metod autoidentyfikacji i uprawnienia, gdzie właśnie płynna (niejasna, niedookreślona, zmienna i kontekstowa) podmiotowość staje się kondycją wyjściową. W tym drugim ujęciu dekonstrukcja podmiotowości stwarza możliwość artykulacji tego, co wcześniej było niemożliwe do powiedzenia, w tym kobiecego oraz queerowego, nieantropocentrycznego doświadczenia. Istotne jest zauważenie (co czyni już Judith Butler), że obie te strategie nie są konkurencyjne i nie wykluczają się, a nawet współdziałają na różnych poziomach.

<sup>7</sup> Termin polityka tożsamościowa odnosi się do ruchu społecznego i politycznego, jaki powstał w latach 70. XX wieku i który skupia się na problemach związanych z kwestiami tożsamości rasowej, klasowej, płciowej, seksualnej itd., szczególnie na mechanizmach wykluczenia i opresjonowania określonych tożsamości w społeczeństwach. Rozpoznanie politycznego wymiaru tożsamości, mechanizmów jej konstruowania, jest zadaniem ściśle łączącym się z konstrukcją podmiotowości, konkretyzowaniem często abstrakcyjnych teorii podmiotu w filozofii i naukach humanistycznych.

zdecentrowany, bezzródłowy, nieinstytucjonalny itd., jej relacja z integralnością i tekstualnością, pożądaniem i autorytetem, przedstawia strukturalnie istotną różnicę względem tej uniwersalnej [męskiej] pozycji (Miller 2006: 197).

Miller dochodzi do wniosku, że śmierć autora to dekonstrukcja męskości, która nie zakłóca przebiegu konstrukcji i utwierdzenia kobiecego autorstwa, tożsamości i podmiotowości. Odmienne stanowisko prezentuje zainspirowana francuskim materializmem feministycznym Toril Moi (1985: 62–63), która upatruje w zachodnich modelach autorstwa wyraz patriarchalnej władzy, traktując dekonstrukcję autorstwa jako wstępny warunek do zaistnienia nieopresyjnych (nienarzucających znaczenia i strategii interpretacyjnych tekstu, nieuprzywilejowujących jednej – męskiej – pozycji) praktyk twórczych.

Rozważania o kondycji kobiecej podmiotowości także zaczęły się w latach 70. XX wieku, równoległe z dociekaniem na temat kobiecego autorstwa. W 1974 roku Irigaray wydała *Speculum of the Other Woman*, gdzie zaprezentowała praktykę wykluczenia kobiecości z dyskursu filozoficznego i psychoanalitycznego, ukonstytuowania jej jako koniecznego Innego, przedmiotu wobec męskiego (uniwersalizującego) podmiotu. Kobieta w kulturze zachodniej nie może osiągnąć tej „uniwersalnej” autonomicznej kondycji, ponieważ jej tożsamość społeczna sprowadza się do roli matki, jest relacyjna i zależna (Irigaray 1985: 133–135). W relacji podmiot–przedmiot, która konstytuuje sedno kantowskiej podmiotowości, kobiecie przypisano rolę przedmiotu. Kobiecość jest tym, co symbolicznie usunięte z podmiotowości, Innym koniecznym do ustanowienia normatywnej, integralnej męskiej podmiotowości. Symboliczne usunięcie kobiecości z autorstwa to mechanizm analogiczny do tego procesu. Zmagania krytyki feministycznej z zachodnią tradycją literacką, a także idea śmierci autora jako pochodna dekonstrukcji podmiotowości ujawniają, że **podstawą koncepcji autorstwa jest podmiotowość rozumiana jako męskość**. Zdolność artystycznego tworzenia przedstawia się jako inherentnie męską potencjalność czy nawet falliczną potencję. W połączeniu z fallogocentrycznym porządkiem kulturowym rodzi to pytania o status autorki, jej stosunek do domi-

nujących modeli autorstwa oraz kanonu zachodniej literatury, pytania najistotniejsze dla feministycznej krytyki literackiej lat 70.

Postać autorki już u swojej podstawy stanowi paradoks, efekt funkcjonowania podwójnych standardów, które w takim samym stopniu odbierają jej kobiecość jako element tożsamości, co literaturę jako domenę ekspresji i twórczej pracy, a autorstwo jako część autoidentyfikacji. „Autorka” istnieć nie może; można być albo autorem, albo kobietą. Stąd w rozdziale będzie mowa raczej o kobiecym autorstwie niż o autorce, co ma zilustrować płciowe uwarunkowania dyskursu autorstwa, zaledwie zarysowane w poprzednim rozdziale w kontekście elitarnego charakteru romantycznego modelu autorstwa. Podstawowa praca z zakresu krytyki feministycznej, jaką jest *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* Sandry Gilbert i Susan Gubar z 1979 roku, ustanowiła kwestię autorstwa sednem rozważań na temat funkcjonowania kobiecości w zachodniej tradycji literackiej. Praca ta wprowadza istotne kategorie **historycznej i społecznej alienacji** pracy twórczej pisarek oraz **lęku przed autorstwem**, stanowiącego efekt tej alienacji. *The Madwoman in the Attic* to próba określenia tożsamości pisarki w kontekście patriarchalnego charakteru literatury, analiza mechanizmów autoidentyfikacji, definiowania i artykułowania przez pisarki ich tożsamości w odniesieniu do własnego doświadczenia, normatywnych modeli autorstwa i patriarchalnych mechanizmów opresji zakorzenionych w literackich instytucjach (w tym krytyce literackiej)<sup>8</sup>. Ponieważ teoria i krytyka feministyczna jest jednak daleka od bycia homogenicznym i ujednoliconym dyskursem, późniejsze, często polemiczne rozwinięcia zagadnień podejmowanych przez Gilbert i Gubar dostarczają interesujących refleksji na temat autorstwa. Badaczki dążyły do skonstruowania silnego (ekspresywnego) modelu kobiecego autorstwa, co stanowiło wysiłek analogiczny do prób skonstruowania silnej

---

<sup>8</sup> Współcześnie można by przygotować podobną monografię na temat prac reżyserów, gdzie kontekst alienacji kobiecej pracy twórczej pozostaje zadziwiająco aktualny, szczególnie w jawnie seksistowskim środowisku przemysłu rozrywkowego, który uosabia Hollywood, nie tylko na poziomie reprodukcji patriarchalnych ideologii, ale też powszechnej przemocy seksualnej wobec kobiet.

podmiotowości kobiecej. *The Madwoman in the Attic* to pod wieloma względami próba stworzenia romantycznego (martyrologicznego) modelu kobiecego autorstwa, co wydaje się nieuniknione, biorąc pod uwagę skupienie pracy na XIX-wiecznej literaturze. Jednakże późniejsze polemiki z tezami Gilbert i Gubar doprowadziły do rozpoznania **autorstwa jako autorytarnej, patriarchalnej praktyki**, wytykając badaczkom, że próbowały skonstruować kobiece autorstwo na wzór modelu, który je wykluczał zamiast dekonstruować, chociaż ich książka zawiera wyraźną krytykę obowiązującego zachodniego modelu autorstwa.

Seán Burke w antologii *Authorship. From Plato to the Postmodern* (2006: 145) kategoryzuje główne zagadnienia kobiecego autorstwa w trzech podstawowych fazach rozwoju krytyki feministycznej czy obszarach zainteresowań rozwijającej się myśli feministycznej:

- 1) utwierdzenie autorki w jej przynależności do autorstwa;
- 2) próba przedefiniowania autorstwa ponad modelami patriarchalnymi i wbrew nim oraz promocja alternatywnego kanonu literatury opartego na twórczości autorek;
- 3) rozpoznanie autorstwa i funkcjonowania kanonu jako immanentnie patriarchalnych instytucji, które należy zdekonstruować.

Burke połączył ze sobą kwestie autorstwa i kanonu literackiego w kulturze zachodniej ze względu na hierarchiczny, opresyjny i wykluczający charakter obu tych instytucji. W tym ujęciu **idea kanonu stanowi bezpośrednią pochodną męskiego modelu autorstwa**, opierając się najpierw na wykluczeniu tego, co kobiece, czy szerzej – wszystkiego, co nie wpisuje się w fallogocentryczny model literatury (także biały i heteroseksualny). Kanony literackie można uznać za idealną formę autorstwa w jego niekwestionowanym (społecznie usankcjonowanym) i normatywnym (autorytarnym) wymiarze. Walka o skład kanonu to walka o dostęp do autorstwa, o inkluzywność literatury, o pełnoprawną obecność w historii literatury, a przez to – w świadomości społecznej i w kulturowym obiegu o widoczność, obecność, prawo do istnienia i uczestniczenia w międzypokoleniowej wymianie oraz wymianie społecznej. Skład kanonu jest kwestią żywotności tekstu literackiego i zawartej w nim myśli oraz

wizji świata, elementem obszerniejszego krajobrazu społecznego, który w swoim patriarchalnym kształcie stanowi jedno z głównych narzędzi dystrybucji **mitu kobiecej nieobecności** w kulturze<sup>9</sup>.

Podstawową kategorią, z którą najczęściej łączy się zagadnienie kobiecego autorstwa w krytyce feministycznej, nie jest jednak kanon, ale **poetyka kobiecego pisania**. W refleksji feministycznej poetyka, czyli sposób pisania specyficzny dla kobiecego autorstwa, znajduje się w ścisłym i niemożliwym do rozdzielenia związku z tematem kobiecego autorstwa, dla którego stanowi najczęściej *raison d'être*. Jako powód uzasadniający potrzebę czy też konieczność ustanowienia pełnoprawnego kobiecego podmiotu autorskiego w zachodniej kulturze (projekt wciąż niezakończony) podaje się nie tyle pochodną relację podmiotowości i autorstwa, ile właśnie związaną z funkcjonowaniem kobiecego autorstwa poetykę pisania, która nadal czeka na odkrycie i rozwinięcie<sup>10</sup>. Trzeba zaznaczyć, że tego rodzaju poetyka służy także **artykulacji podmiotowego stanowiska**. W tym przypadku jednak często pytania o to, kto pisze i jak pisać, zlewają się w jedno, co również może stanowić efekt **utożsamiania pisarek z treściami ich dzieł** (i treści z biografiami autorek, był to bowiem dwutorowy mechanizm, w którym pisarka świadczyła o dziele, a dzieło o pisarce)<sup>11</sup>, co było opresyjnym mechanizmem XIX-wiecznej krytyki literackiej, mającym na celu identyfikację ko-

---

<sup>9</sup> Podsumowanie sporu o kształt kanonu na gruncie polskim zob. Staniszewski 2014 oraz numer tematyczny czasopisma „Znak” z 1994 roku (nr 470) i tom *Kanon i obrzeża* (Iwasiów, Czerska 2005). Warto też zauważyć, że mit kobiecej nieobecności stanowił problem nie tylko literatury, ale także sztuki i nauki, gdzie osiągnięcia kobiet były systematycznie deprecjonowane i wymazywane.

<sup>10</sup> W ten sposób związek kobiecego autorstwa z poetyką analizują chociażby John Stuart Mill i Harriet Taylor Mill, Virginia Woolf, Elaine Showalter, Hélène Cixous, Gilbert i Gubar itd.

<sup>11</sup> Edypalna teoria autorstwa zaprezentowana przez Harolda Blooma za pomocą kategorii lęku przed wpływem również stanowi przykład niemożności oddzielenia kondycji autora od treści jego dzieł. Wpisuje się to w rozleglejszy wątek rozważań o tożsamości dzieła i autora, które to ujęcie stanowi dziedzictwo romantyzmu, widzącego w danym dziele formę ekspresji autorskiego Ja. Przy czym teoria Blooma ma wymiar abstrakcyjny, operując figurami i metaforami, podczas gdy u pisarek dochodzi do bardzo konkretnego utożsamienia życia i twórczości, co dzieje się chociażby w przypadku (pop)kulturowego wizerunku



biecej literatury z hegemonicznym<sup>12</sup> ideałem kobiecości<sup>13</sup>. Elaine Showalter w swojej pracy o kobiecym autorstwie *A Literature of Their Own* z 1977 roku przedstawiła problematykę kobiecego autorstwa i kobiecej poetyki w epoce wiktoriańskiej w serii pytań o personalne stanowiska pisarek tego okresu:

Jaki był ich zawodowy obraz siebie? Jak ich praca była odbierana i jaki wpływ miała na nie krytyka? Jakie było ich doświadczenie siebie jako kobiet? I jak zostało ono oddane w ich powieściach? Jakie było ich rozumienie kobiecości? Jaki był ich stosunek do czytelniczek i czytelników? Jak zmiana kobiecej kondycji społecznej wpłynęła na ich życie i karierę? Jak literatura zmieniła kobiety, które się jej oddały (Showalter 1977: 12)?

Janet Todd w *The Sign of Angelica. Women, Writing and Fiction, 1660–1800* (1989: 5) zdefiniowała z kolei poetykę kobiecego pisania jako **wystosowaną przez autorki refleksję nad społecznym konstruowaniem kobiecości**, czyli rodzaj autorefleksji nad własną po-

---

Jane Austen utożsamianej z Elizabeth Bennet, który to mechanizm pojawia się nagminnie w biografjach pisarki.

<sup>12</sup> Używam pojęcia hegemonicznej kobiecości w odniesieniu do teorii hegemonii kulturowej Antonia Gramsciego na oznaczenie dominujących cech i wartości przypisywanych kobiecości w danym okresie – hegemoniczna kobiecość to zespół cech, które należy spełniać, aby być postrzeganą jako (pełnoprawna, właściwa, normalna) kobieta. W przypadku epoki wiktoriańskiej hegemoniczna kobiecość zamyka się w metaforze Anioła Domowego Ogniska. Na przestrzeni dziejów kultury europejskiej hegemoniczna kobiecość zakłada pasywność, macierzyństwo, heteroseksualność oraz nieodpłatność pracy jako główne tropy składające się na funkcjonowanie kobiety w społeczeństwie.

<sup>13</sup> Było to nagminnie stosowane w krytyce literackiej lat 1840–1880 i wiązało się z przyjęciem przez kobiety męskich pseudonimów, co prowokowało do twierdzeń, że pisarstwo kobiet i mężczyzn znacząco różni się stylem, przez co zawsze można zidentyfikować płeć autora na podstawie treści. Oczywiście prowadziło to do kuriozalnych przypadków, jak chociażby reakcje krytyki na odkrycie rzeczywistego autorstwa *Dziwnych losów Jane Eyre* (1847) – zob. Xiaojie 2010. Strategia ta zostanie szczegółowo omówiona w dalszej części rozdziału. W tym miejscu można jednak nadmienić, że skupienie się krytyki feministycznej na kobiecej poetyce stanowi przeformułowanie mizoginistycznych strategii represjonowania kobiecego autorstwa opartego na esencjonalnym rozumieniu płci. Można się także dopytywać, na ile jest to działanie świadome, a na ile podążające utartymi, patriarchalnymi tropami myślenia o kobiecym pisarstwie.

zycją jako obiektu działania hegemonicznej kobiecości tego okresu, w tym nad swoją kondycją pisarki i statusem kobiecego autorstwa. Unaocznia to, jak trudno rozdzielić od siebie kwestie kobiecego autorstwa i poetyki kobiecego pisania. Postaram się ograniczyć wątki związane z samą poetyką, jednak nie zdołam całkowicie ich przemilczeć, tym bardziej że stanowią zbiór metafor, które przez ponad stulecie kształtowały sposób myślenia o kobiecym pisarstwie – od *Poddaństwa kobiet* Johna Stuarta Milla i Harriet Taylor (1869) do *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing* Elaine Showalter (1977).

## 2.2. „Mam powody przypuszczać, że nasze myśli mają większy ciężar autorytetu, jeśli opatrzone są tylko jego imieniem”\*. O Harriet Taylor Mill niechęci do autorstwa

Refleksja nad kobiecym autorstwem nie zaczyna się jednak wraz z feministyczną krytyką literacką, ale towarzyszy pisarkom od początku ich twórczej pracy, jeszcze zanim pisanie stało się dochodową profesją czy też jednym z nielicznych zawodów dostępnych kobietom klasy średniej. Praca twórcza pisarek i poetek była teoretyzowana przez nie same już od XVII wieku, chociażby przez Margaret Cavendish, księżną Newcastle. Kobięce autorstwo pojawiało się jako rodzaj metarefleksji w związku z procesem twórczym pisarek oraz jako temat feministycznych traktatów filozoficznych czy przedmiot krytyki literackiej. Ta ostatnia odegrała szczególnie istotną rolę w rozwoju dyskursu autorskiego w XIX wieku wobec rozwijającego się profesjonalnego pisarstwa kobiet. Znamienne wydaje się to, że jedną z pierwszych filozoficznych refleksji nad kobiecym autorstwem przypisuje się mężczyźnie<sup>14</sup>. Traktat feministyczny Johna Stu-

\* Z listu Harriet Taylor do Williama Foxa o wydaniu *Zasad ekonomii politycznej* (1848) Johna Stuarta Milla (Jacobs 2002: 155).

<sup>14</sup> Przypisanie pierwszeństwa Millowi może wydawać się pochopte, biorąc pod uwagę mechanizm kulturowej akumulacji. Refleksje Milla poprzedzały chociażby

arta Milla *Poddaństwo kobiet* (1869) podejmuje zagadnienie kobiecej literatury i sztuki, autor analizuje je wraz z innymi argumentami na rzecz równości płci. Interesujące jest to, do jakiego stopnia krytyka społecznej i politycznej sytuacji kobiet, wyprowadzona przez Milla, pokrywa się z krytyką konstruktu kobiecości w klasycznej psychoanalizie freudowskiej, którą przeprowadziła Luce Irigaray. Teza monografii filozofki *Ta płeć (jedną) płcią niebędąca*, zawarta już w tytule pracy, stanowi diagnozę funkcjonowania kobiecości w kulturze patriarcalnej, w której „seksualność definiowana jest zawsze wyłącznie w stosunku do jednej wyróżnionej płci – męskiej” (Irigaray 2010: 58). Wynika z tego **płciowe niezróżnicowanie**, gdzie to, co kobiece, opisuje się jako brak czy niedostatek lub zanik w odniesieniu do jednej monopolizującej system symboliczny, wyobrażeniowy i kulturowy płci męskiej. Reprezentacja męskiego podmiotu nie zostawia miejsca na funkcjonowanie kobiecości w jakiegokolwiek innej formie niż ta, którą jej nada, aby stanowiła jego odbicie (Irigaray 2010: 58, 59). W *Poddaństwie kobiet* Milla kobiecość została zdefiniowana jako **zależność i bierność**, zgodnie ze społeczną kondycją kobiety XIX wieku – charakteryzując na poziomie praktyk społecznych i kulturowych to, co Irigaray sto lat później odnajdzie w symbolicznym porządku kultury, w społecznej nieświadomości:

Wszystkie kobiety wychowywane są w przekonaniu, że ideałem ich charakteru jest zupełne przeciwieństwo z charakterem mężczyzny; tak są kształtowane, by nie miały własnej woli, aby się własnym nie kierowały życzeniem, lecz ulegały woli cudzej. Mówią nam w imię moralności, że kobieta powinna żyć dla drugich, a w imię uczucia, że jej natura tego potrzebuje (Mill 1995: 298–299).

---

traktaty pedagogiczne rozważające intelektualne i twórcze zdolności kobiet. Jeśli wymienić chociaż kilka z tych, które stawiały kobiecie potencjał intelektualny na równi z męskim, należałoby wskazać *Utopię* Thomasa More’a, *Emila* Jean-Jacques’a Rousseau oraz *Adele i Teodor*, czyli *listy o edukacji* Stéphanie F. de Genlis. *Poddaństwo kobiet* wyróżnia na tym tle to, że stanowi nie tyle projekt pedagogiczny, ile poetykę kobiecego autorstwa. Dyskurs kobiecej edukacji w Europie przedstawiła szczegółowo Joanna Partyka w monografii z 2004 roku *Żona wyćwiczona. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*.

Osiemnasto- i dziewiętnastowieczny ideał kobiecości oznaczający całkowitą bierność stanowił hegemoniczną kobiecość w okresie, gdy pierwsze autorki, które później miały stać się kanonem literatury kobiecej – Jane Austen, siostry Brontë, George Eliot – zaczynały funkcjonować na scenie literackiej i budować swoje kariery. Szczególnie wiktoriański model hegemonicznej kobiecości – Anioł Domowego Ogniska<sup>15</sup> – stał w jawnej sprzeczności z romantycznym ideałem autorstwa jako ekspresji Ja twórczego – „silnego” – podmiotu. **Bycie autorem oznaczało bycie wszystkim tym, czym kobieta być nie powinna:** podmiotem twórczym, aktywnym, autonomicznym. W ten sposób kobiece autorstwo można uznać za pierwszą siłę podważającą dominację romantycznego modelu autorstwa: występując ze skrajnie odmiennej pozycji niepodmiotu, podmiotu niepełnego, pisarki i poetki osiągały analogiczne efekty (w postaci tekstów), co indywidualna ekspresja Ja podmiotu wpisującego się w model (S)twórcy. Już praca twórcza kobiet stanowiła dekonstrukcję romantycznego modelu autorstwa.

Konsekwencją ideału kobiecości jako bierności, jego ciemną stroną, było żniwo niepokojów, depresji i historii, jakiego doświadczały XVIII- i XIX-wieczne pisarki oraz poetki – przynajmniej zgodnie z martyrologiczną wykładnią proponowaną przez *The Madwoman in the Attic*. W tym sensie Anioł Domowego Ogniska jest w rzeczywistości Aniołem Śmierci, jak trafnie określiła to Virginia Woolf, odnosząc się do własnych doświadczeń na polu literackiej pracy zawodowej. Ideał kobiecości jako bierności znalazł swoje najdalsze, najradykałniejsze konsekwencje w „terapii bezruchu” (*rest cure*), stosowanej i upowszechnionej przez Silasa Weira Mitchella, opisaną w autobiograficznej *The Yellow Wallpaper* (1892) Charlotte Perkins Gilman, której narratorka popada w szaleństwo na skutek poddania jej temu „leczeniu”. „Terapia bezruchu” polegała na izolacji, własnie bezruchu, przymusowym karmieniu, całkowitym pozbawieniu bodźców, poza przypisanymi masażami i elektrowstrząsami, zabraniała też jakiegokolwiek aktywności intelektualnej (w tym czytania,

<sup>15</sup> Nazwa zaczerpnięta z tytułu poematu Coventry'ego Patmore'a (1823–1896) przedstawiającego ideał wiktoriańskiej kobiecości w formie macierzyństwa.

pisania i myślenia). Showalter (1977: 274) określa „terapię” Mitchella jako „złośliwą parodię ideału wiktoriańskiej kobiecości”: celem tej „kuracji” była interioryzacja frustracji, prywatyzacja uczuć i popędów, stymulowany narcyzm i pełne uzależnienie od lekarza jako autorytatywnej męskiej figury zastępującej ojca czy męża. Ann Douglas Wood zwraca uwagę na jawną mizoginię prezentowaną w pracach Mitchella, który chciał ukarać społecznie nieprzystosowane kobiety – buntujące się przeciwko narzuconym im normom i wymagom – przez wymuszenie na swoich pacjentkach hegemonicznej wiktoriańskiej kobiecości za cenę ich zdrowia i życia. Tej właśnie „terapii” została wielokrotnie poddana Virginia Woolf, co doprowadziło ją bezpośrednio do samobójstwa, pisarka wolała umrzeć, niż ponownie przejść przez przymusowe upośledzenie intelektualno-fizyczne (Showalter 1977: 274, 275). Ideał kobiecości jako bierności nie przestał być obecny w kulturze zachodniej wraz z końcem epoki wiktoriańskiej – można wciąż mówić o wpływie Mitchella, biorąc pod uwagę, że to z jego prac Sigmund Freud zaczerpnął koncepcję relaksacji pacjentów, wprowadzając do swojej praktyki to, co później stanie się symbolem całej psychoanalizy – kozetkę (Ellenberger 1981: 518). Warto tu także zauważyć, że ostateczną konsekwencją postrzegania kobiecości jako bierności, która wyraża się w „terapii bezruchu”, jest to, że stanowi ona bierność dla niej samej, a nie bierność jako odpowiedź na męską aktywność. Ideałem kobiety wedle Mitchella była istota doskonale nieporuszona, pozbawiona nie tylko własnych impulsów, ale też niezdolna do odpowiedzi na impulsy z zewnątrz – była wszak trenowana do obywania się bez nich, aby nauczyć się je całkowicie ignorować. Kobięca bierność nie należy więc tutaj do kulturowej dychotomii męskości i kobiecości, aktywności i bierności, często obecnych w dyskursie płciowości i seksualności, ale opiera się na bezruchu śmierci, nieobecności, zaniku i braku – a zatem doskonałym wcieleniu kondycji kobiecego podmiotu zidentyfikowanej przez Irigaray. „Terapia” Mitchella, wyraz wiktoriańskiego ideału kobiecości w jego najradykałniejszej formie, stanowiła próbę fizycznego wcielenia porządku symbolicznego, obnażonego w tym samym czasie przez prace Freuda, dążyła do anihilacji

kobiety w imię „ekonomii tego samego” (Irigaray 2010: 62) wynika-  
jącej z płciowego nieodróżnicowania<sup>16</sup>.

Choć wydane już w okresie panowania wiktoriańskiej kobie-  
cości w postaci Anioła Domowego Ogniska, to *Poddaństwo kobiet*  
Milla zostało napisane w duchu oświeceniowym, w przekonaniu, że  
rozwoj ludzkości jest drogą do powszechnego szczęścia. Agitując za  
dostępem kobiet do edukacji i uzyskaniem przez nie praw obywatel-  
skich, zwłaszcza praw wyborczych, filozof wychodził od zgoła nie-  
oświeconej kondycji kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, po-  
strzegając społeczną nierówność między płciami nie tylko jako zło  
samo w sobie, ale demoralizującą siłę, która nie pozwala zarówno  
mężczyznom, jak i kobietom osiągnąć dojrzałości intelektualnej  
oraz moralnej (Mill 1995: 304)<sup>17</sup>. Traktat analizował instytucjonal-

<sup>16</sup> Żadna hegemonia nie ma jednak władzy totalnej. Gdyby było inaczej, hegem-  
oniczna kobiecość nie pozwoliłaby na wykształcenie autorstwa jako statusu za-  
wodowego kobiet. Analizując twórczość Dorothy Richardson, w szczególności  
jej powieść *The Tunnel* (1919), Showalter (1977: 250) zwraca uwagę na funkcjo-  
nowanie samobójstwa jako kobiecej taktyki obronnej, metody ucieczki przed  
wszechwładzą hegemonicznej kobiecości. „Samobójstwo staje się kobiecą bro-  
nią w ramach groteskowej fantazji, oszukańczym chwytym pozwalającym wy-  
rwać się z męskiej dominacji”. Dla Showalter samobójstwo, autoanihilacja, sta-  
je się zwieńczeniem estetyki Bloomsbury, estetyki kobiecej twórczości początku  
XX wieku. Jednak nawet traktowane jak droga ucieczki, samobójstwo stanowi-  
ło fizyczne wcielenie porządku symbolicznego, w ramach którego nie było miej-  
sca dla niesubordynacji autorki.

<sup>17</sup> Myśląc o edukacji i wyzwoleniu kobiet w kategoriach użyteczności tego wzglę-  
dem mężczyzn, Mill wpisuje się w długą europejską dyskusję na temat kobiecej  
edukacji i jej celów. Debata o dopuszczeniu kobiet do edukacji uniwersyteckiej  
została zapoczątkowana już w XVII wieku, a jej skutek jest powszechnie wiad-  
omy. Zasadniczo uznawano, że kobieta nie potrzebuje wyższego wykształce-  
nia, skoro nie może pełnić funkcji publicznych. Istotnym pytaniem było jednak  
to, czy kobieta potrzebuje jakiegokolwiek wykształcenia. Pisma pedagogiczne  
kwestionowały kobiece zdolności intelektualne i w związku z tym zasadność  
przekazywania wiedzy kobietom, a także rozważały, czy nadmiar wiedzy nie  
wpłynie na nie demoralizującą (Partyka 2004: 75). Pierwszy projekt pedago-  
giczny poświęcony edukacji kobiet to *De Institutione Feminae Christianae* Juana  
Luisa Vivesa z 1523 roku, gdzie autor zaznacza, że kobiety powinny się kształ-  
cić dla dobra społeczeństwa, a edukacja ma na celu moralne doskonalenie (Par-  
tyka 2004: 67). Edukacja kobiet ma służyć przede wszystkim dbaniu o domo-  
we ognisko, sprawić, że staną się lepszymi żonami, matkami i gospodyniami.

ne i personalne przeszkody stojące na drodze powstania i rozkwitu kobiecej twórczości, jako pierwszą z nich wymieniając postrzeganie kobiecości jako bierności i rozumiejąc autorstwo zgodnie z modelem romantycznym – jako akt twórczy, kreacyjny, do którego kobieta, konceptualizowana jako brak, nie może być zdolna. Odwołując się do prawno-społecznych uwarunkowań życia kobiet w Wielkiej Brytanii w XIX wieku (majątkowej i politycznej zależności, zgodnie z którą kobieta w sensie prawnym na zawsze pozostaje dzieckiem pod opieką dorosłego mężczyzny), *Poddaństwo kobiet* jawnie nazywa niewolnictwem stan, w jakim jest utrzymywana połowa populacji. Jako czynniki przeciwstawiające się powstaniu kobiecej twórczości w patriarchalnym społeczeństwie są wymienione: brak dostępu do edukacji, zamknięcie kobiet w sferze prywatnej, które przejawia się chociażby niemożliwością rozporządzania własnym czasem czy też brakiem środków i zasobów na pracę wyłącznie twórczą lub intelektualną (Mill 1995: 289, 298, 300–301), a wreszcie nawet dominacja dyskursu fallogocentrycznego, którego normy, wzorce i warto-

---

Jedynie Thomas Moore stwierdził w swojej korespondencji, że kobiety mają takie samo prawo do edukacji jak mężczyźni, że wiedza również jest dla nich celem samym w sobie i ma służyć „zapewnieniu kobiecie duchowej autonomii, ma wyrobić umiejętność samodzielnego podejmowania decyzji i odróżniania dobra od zła” (Partyka 2004: 68). Sir Thomas Elyot w *The Defense of Good Women* (1540) wprost wyraził klasowe podłoże europejskiego systemu edukacji, stwierdzając, że na dostęp do wiedzy zasługują wyłącznie kobiety obecne w życiu społecznym, a więc wywodzące się z wyższych klas społecznych, szczególnie z arystokracji (Partyka 2004: 69). John Milton, poeta znany ze swojej mizoginii, był wielkim przeciwnikiem kobiecej edukacji. Ciekawym głosem w toczonej przez wieki debacie na ten temat okazała się także wypowiedź Mary Tattlewell (pseudonim) w *The Women's Sharp Revenge* z 1640 roku, gdzie stwierdziła, że jedyna edukacja, jaką mężczyźni pozwalają zdobyć kobietom, umacnia tylko męską dominację (Partyka 2004: 70). I jak zauważa Joanna Partyka: „Analizując szesnasto- i siedemnastowieczne traktaty pedagogiczne, dochodzimy do wniosku, że poza nielicznymi wyjątkami, programy nauczania kobiet miały przede wszystkim na celu wyrobienie w nich sprawności w wykonywaniu prac domowych, dostarczenie podstawowej wiedzy z zakresu wychowania dzieci, ugruntowanie postawy religijnej oraz utrzymanie przekonania o konieczności bycia uległą i posłuszną wobec męża” (Partyka 2004: 74), co dowodzi, że Tattlewell miała rację.

ści są obce kobietom, z którymi więc nie mogą się one identyfikować i między którymi nie mogą się odnaleźć:

Gdyby kobiety żyły w innych niż mężczyźni krajach i nie czytały nigdy żadnego ich utworu, **miałyby własną literaturę**. Nie stworzyły literatury<sup>18</sup>, ponieważ znalazły już stworzoną i bardzo rozwiniętą [...]. Jeśli literatura kobiet ma mieć w ogóle charakter odrębny od literatury mężczyzn [...], trzeba daleko więcej czasu, niż go dotychczas upłynęło, ażeby literatura ta mogła się wyzwolić spod wpływu przyjętych wzorców i rozwijać się we właściwym sobie kierunku (Mill 1995: 354–355).

Ciekawe jest tutaj odwołanie do kobiecej poetyki, specyfiki kobiecego pisania, jako konsekwencji zaistnienia kobiecego autorstwa rozumianego w kontekście ekonomicznej i podmiotowej niezależności, umożliwiającej artykulację kobiecych modeli kultury, wartości i potrzeb, ekspresji Ja kobiety, kobiecej podmiotowości, czyli tego wszystkiego, co niemożliwe do wyartykułowania w obowiązującej wówczas kulturze w jej hegemonicznym wymiarze. W tym sensie *Poddaństwo kobiet* zbliża się nie tyle do *Śmiechu Meduzy* Cixous, najśłynniejszego manifestu kobiecej poetyki, ile do prac Irigaray, która stwierdza, że całość dyskursu społecznego, determinującego nasze działania społeczne i kulturowe, został rozpisany przez męskie podmioty, a kobiecość musi zostać dopiero odkryta czy też wynaleziona. W *Poddaństwie kobiet* zadanie to przypada pisarkom,

---

<sup>18</sup> Pisząc, że kobiety „nie stworzyły literatury”, Mill ujawnia swoje zadłużenie w fallogocentrycznych narracjach. Nie można wymagać od XIX-wiecznego myśliciela, aby posiadał współczesną świadomość tego, że literatura ma matki w taki samym stopniu jak ojców, forma powieści stanowi kobiecy wynalazek (*Genji monogatari* autorstwa Murasaki Shikibu z XI wieku), ale za jego życia kobieta wynalazła nowy gatunek literacki – *science fiction*. Jego stwierdzenie jest jednak zastanawiające, biorąc pod uwagę, że Mill żył w okresie, gdy kobiety zaczynały zawodowo zajmować się pisaniem, nawet recenzował w prasie poematy dam z jego kręgu towarzyskiego, np. Elizy Flower. Pojawia się tu pytanie, czy Mill był świadomy wpływu Aphry Behn (1640?–1689) na kształtowanie się angielskiego dramatu, czy też androcentrycznie ujmowana historia literatury wymazała wszystkie dokonania angielskich i europejskich pisarek z jego procesu kształcenia, zostawiając go z przeświadczeniem, że pisarstwo kobiece ma dopiero zostać odkryte.



choć jeszcze nie stało się ich udziałem, ponieważ „większość tego, co kobiety piszą o swojej płci, jest pochlebstwem dla mężczyzn” (Mill 1995: 309)<sup>19</sup>. Autorstwu kobiecemu przypada zadanie wypracowania modeli kobiecej podmiotowości, alternatywnego systemu konceptualizowania płciowości i seksualności – zadanie, które refleksja feministyczna podjęła w XX i XXI wieku.

Chociaż *Poddaństwo kobiet* odżegnuje się od biologicznego determinizmu – „w kobietach nie istnieje żadna naturalna dążność wyróżniająca ich geniusz od geniuszu mężczyzn” (Mill 1995: 355) – postrzegając rolę odwołania do „natury” jako chwytu retorycznego służącego uprawomocnieniu społecznych nierówności płci, nie wyklucza jednocześnie różnic społeczno-kulturowych między nimi, skupiając się na wpływie kobiet na kulturę w takim wymiarze, w jakim było to im umożliwione, i widząc to oddziaływanie w szczególności w dwóch zjawiskach: filantropii i pacyfizmie. Później tym samym tropem podąży Woolf w *Trzech gwineach* (1938), również nie kwestionując historycznych uwarunkowań takiego stanu rzeczy, tj. ich zakorzenienia w cechach przypisywanych kobietom zgodnie z hegemonicznym modelem kobiecości: opiekuńczości i awersji do przemocy. Jest to zastanawiające, biorąc pod uwagę, jak dalece i konsekwentnie oba te traktaty podważają esencjonalne ujmowanie płci, widząc w tej kategorii konstrukt społeczno-kulturowy, nie kwestionując przy tym pewnego zestawu pozytywnych cech przypisywanych danym płciom z powodu ich rzekomej „natury”.

Analizując czynniki, które uniemożliwiają pełnoprawne zaistnienie autorstwa kobiet w obrębie literatury tego okresu, a także niewątpliwe zalety kobiecego autorstwa, jak możliwość samostanowienia i upodmiotowienie, *Poddaństwo kobiet* podaje również powody

---

<sup>19</sup> Irigaray (2010: 104) stwierdza z kolei, że „do wypracowania teorii kobiet wystarczy mężczyźni. W języku kobiet nie byłoby takiego pojęcia”. Należy więc zachować co najmniej podejrzliwość w stosunku do wszystkiego, co o kobiecości próbuje się wyartykułować w fallogocentrycznym systemie (w tym do rozważań prowadzonych w tym rozdziale), a nie w modelu tego, co Irigaray nazywa „mówieniem jako kobiety” i „mówieniem między kobietami”, co stanowi największy przejaw autonomii dostępny w obowiązującej kulturze fallogocentrycznej – mówienie tak, jakby istniały wyłącznie kobiety.

**niechęci kobiet do autorstwa.** Przeszkody piętrzące się przed potencjalną autorką, w szczególności brak dostępu do edukacji, która stanowiła o wartości tekstu literackiego, czy też zasadnicza alienacja kobiecości w obrębie obowiązującego dyskursu autorstwa, nie były jedynymi powodami, dla których pisarka mogła nie pragnąć znaleźć się w pozycji autorki. Przede wszystkim, jak zauważa się w *Poddaństwie kobiet*, mogła nie mieć okazji, by znaleźć się w tej pozycji, ponieważ została z niej ograbiona:

[...] kobieta inteligentna miewa ich [pomysłów] niemało, ale po większej części tracić je musi przy braku męża lub przyjaciela dostatecznie przygotowanego do ocenienia jej pomysłów podług właściwej ich wartości i okazania ich światu. I wtedy nawet, gdy ów się znajdzie, zasługa najczęściej zdaje się należeć do niego, który myśl rozgłasza, a nie do rzeczywistego autora (Mill 1995: 354).

Ironia *Poddaństwa kobiet* polega na tym, że stanowi ono przykład mechanizmu, który opisuje. Traktat Milla w oczywisty, chociaż mocno okrojony sposób, nawiązywał do emancypacyjnej myśli Harriet Taylor Mill. Podobnie z jej dorobku korzystali inni myśliciele z kręgu towarzyskiego Millów, przywłaszczając sobie całe fragmenty niepublikowanych prac Harriet Taylor Mill: w 1833 roku William Fox wydał esej *A Victim*, a William Bridges Adams opublikował *On the Condition of Women in England*. Obaj korzystali swobodnie ze szkicu Harriet na temat pozycji kobiet w społeczeństwie, który to później miał zmienić się w jedną z jej najsłynniejszych prac, żaden z nich jednak nie wspomniął o jej wkładzie w powstanie tekstów ani nie zapytał jej o zgodę na publikację (Jacobs 2002: 65). Warto zauważyć, że także żadna z tych prac, łącznie z *Poddaństwem kobiet* wydanym już po śmierci Harriet, nie była tak radykalna jak właśnie jej słynne *The Enfranchisement of Women* (1851), gdzie wiktoriańską instytucję małżeństwa nazywa się wprost społecznie usankcjonowaną prostytucją; John Stuart Mill widział w dostępie kobiet do edukacji narzędzie uczynienia z nich wartościowszych żon i matek, Harriet Taylor Mill zaś opowiadała się za ich ekonomiczną niezależnością, wynikającą z wejścia na rynek pracy z dostępem do wszystkich zawodów

i urzędów publicznych. Autorstwo *The Enfranchisement of Women* zostało początkowo błędnie przypisane Millowi, prawdopodobnie z chęci przyłączenia autorytetu poważanego myśliciela do ruchu kobiecego (*Women's History Workshop* 2016: 1). Jak jednak wiadomo, autor *Zasad ekonomii politycznej* nie podzielał części postulatów zawartych w tej pracy. Współpraca czy po prostu współautorstwo Millów nie zakładało bowiem jedności poglądów.

Historia współautorstwa Johna Stuarta Milla i Harriet Taylor Mill wciąż stanowi przedmiot licznych debat i kontrowersji, gdzie opinia zainteresowanych jest najmniej istotna, biorąc pod uwagę, jak konsekwentnie ignoruje się wszystko, co Mill napisał w swojej autobiografii o naturze ich intelektualnych relacji i wspólnej pracy, która zaowocowała powstaniem największych z przypisywanych wyłącznie jemu dzieł<sup>20</sup>. Udowodniono ponad wszelką wątpliwość, że „jakkolwiek Harriet »pomogła« Johnowi w jego intelektualnej pracy, jej wkład NIE NIE NIE jest równoważny ze współautorstwem” (Jacobs 2002: 226). Jak utrzymuje John Robson, wkład Harriet ograniczał się do pracy edytorskiej nad brudnopisem w całości skomponowanym przez Milla, co podpira trudnym do zweryfikowania argumentem, że taki tryb pracy jest powszechnym modelem w małżeństwach. Jack Stillinger stwierdza, że rozsądnie jest zakładać, że Harriet nie była pomysłodawcą żadnej z idei zawartych w pismach Milla, ale mogła wspierać go przez dyskusje, ewentualnie przepisywać na czysto jego teksty. Jonathan Loesberg wysuwa z kolei tezę, że wkład Harriet łączył się co najwyżej ze stylistycznymi poprawkami (Jacobs 2002: 226).

---

<sup>20</sup> Mill (2009: 251) pisał w swojej autobiografii: „[...] kiedy dwie osoby całkowicie dzielą te same myśli i rozważania, nie ma większego znaczenia, czyja ręka dzierży pióro”. Okazuje się jednak, że pióro jest symbolem władzy i zasadnicze znaczenie ma, kto je dzierży w akcie pisania. Co ciekawe, ten cytat najczęściej interpretuje się jako dowód na to, że Harriet Taylor Mill nie była zaangażowana w fizyczny proces powstawania tekstów (są znane jedynie rękopisy Milla), czyli *de facto* nie była autorką, nawet jeśli Mill przepisywał całe ustępy z ich korespondencji przy konstrukcji tekstu. W tym sensie pytanie stawiane przez Gilbert i Gubar: „czy pióro jest metaforą penisa?”, domaga się twierdzącej odpowiedzi.

Spśród biograficznych i tekstualnych dowodów na współautorstwo Milla i Mill można wspomnieć o ich współpracy nad *Early Essays on Marriage and Divorce* z 1832 roku. Ciekawy przypadek stanowią tutaj *Zasady ekonomii politycznej* (1848), pierwsza praca z zakresu ekonomii uwzględniająca potrzeby i interesy kobiet jako autonomicznych jednostek w społeczeństwie, co pozostawało jednym z naczelných problemów filozofii Harriet Taylor Mill, wyrażony chociażby w *The Enfranchisement of Women*. Frapującą kwestią są też na pewno korekty językowe wprowadzane w *Logice* (w drugim wydaniu z 1851 roku) i *Zasadach ekonomii politycznej* (trzecie wydanie z 1852 roku), służące usunięciu seksistowskiego języka: „Zaimiek »on« jest jedynym, którego używa się do opisu wszystkich ludzi [...]. Nie jest to jedynie defekt języka, ale przedłużenie uniwersalnej tendencji, by mówić o połowie rodzaju ludzkiego jak o jego całości” (Jacobs 2002: 217)<sup>21</sup>. Ciekawym elementem rozważań w tym temacie mogłyby być również wypowiedzi Milla, jak planowana dedykacja w *Zasadach ekonomii politycznej*, gdzie zauważał, że treść pracy w większości wyszła od Harriet – niestety dedykacja nie została załączona w pierwszym wydaniu, ponieważ ówczesny mąż Harriet, John Taylor, uznał to za niestosowne (Jacobs 2002: 154). W podobnym duchu Mill wypowiadał się w swojej *Autobiografii* i w dedykacji do *O wolności* (1859) wydanej już po śmierci Harriet: „[...] pamięci tej, która była inspiratorką i **współautorką** wszystkich moich najlepszych dzieł...” (Jacobs 2002: 206). Rodzi się pytanie, czy traktować wypowiedzi Milla jako swoisty wyraz toposu autorskiej skromności, w ramach którego próbował scedować część własnych zasług na towarzyszkę życia, czy też jako próbę stosowania się do zasad sprawiedliwości społecznej, które postulował we wszystkich swoich pracach. Pierwsze rozwiązanie wydaje się niezwykle wątpliwe, biorąc

---

<sup>21</sup> Przypis ten, dodany do drugiego wydania *Logiki*, mógłby równie dobrze wyjść spod pióra Irigaray, wskazując na znaczące pokrewieństwo myśli między nią i Harriet Taylor Mill, która bez wątpienia była inicjatorką korekty językowej, biorąc pod uwagę, że doszło do niej niedługo po sformalizowaniu jej związku z Millem, kiedy to oficjalnie przejęła rolę jego agenta, zajmując się negocjowaniem kontraktów z wydawnictwami w jego imieniu.

pod uwagę zanikanie toposu skromności autorskiej w krajach prote stanckich na długo przed XIX wiekiem.

Patrząc na liczne dowody na współautorstwo prac przypisywanych Millowi (w pierwszej kolejności jego własne deklaracje), można się dziwić, czemu *Logika*, *Zasady ekonomii politycznej*, *O wolności* i *Poddaństwo kobiet* we współczesnych wydaniach są opatrzone tylko jednym nazwiskiem. Pod tym ostatnim Harriet Taylor Mill zapewne nie chciałaby się podpisać, uznając traktat za zbyt konformistyczny i za daleko odbiegający od jej wyobrażeń na temat emancypacji<sup>22</sup>. W cytowanym w tytule tego podrozdziału liście Harriet Taylor Mill do Williama Foxa filozofka jasno stwierdziła, że jest świadoma, iż ich wspólna praca będzie inaczej traktowana, jeśli zostanie opatrzona wyłącznie jednym (męskim) nazwiskiem. Z tego też powodu, korzystając z możliwości oferowanych przez anonimowość w prasie, pozwalała, aby to Mill wysyłał jej teksty do wydawców, stwarzając złudzenie, że są autorstwa mężczyzny (Jacobs 2002: 129), co umożliwiało jej wypowiedzianie się o przemocy domowej, prawach kobiet i wolności słowa w sposób, na który nie mogły sobie pozwolić inne kobiety jej epoki – prowokacyjnie i ze świadomością, że zostanie wzięta na poważnie, stając się pełnoprawnym partnerem w polemikach toczonych na forum publicznym, tak jak była partnerką w dyskusjach z Millem. Świadoma realiów społeczno-historycznych, porzuciła kobiecie autorstwo dla autorskiego autorytetu, którego nie mogła mieć kobieta. Toteż można uznać, że Mill pozostał wierny życzeniom swojej współautorki nawet po jej śmierci – zgodnie z wolą wyrażoną w jej testamencie – paląc jej korespondencję oraz nie zmieniając uznanego autorstwa następnych wydań ich prac, wynagradzając jej przymusową anonimowość proklamacjami współautorstwa w innych tekstach – *Autobiografii* i wielu listach. Tragiczny wymiar ich relacji zmusza do zapytania, czy Harriet Taylor Mill była świadoma, że w ten sposób padnie ofiarą dobrze im obojgu znanych mechanizmów dyskursywnych, które zdeprecjonują jej wkład

---

<sup>22</sup> *Poddaństwo kobiet* z pewnością wyrasta z myśli Harriet Taylor Mill, jednak jako literacka kooperacja powinno zostać przypisane Millowi i Helen Taylor, córce Harriet, która stała się agentem literackim Milla po śmierci matki, pomagała mu w pisaniu i pośmiertnie opracowała jego dzieła.

we wspólną pracę do poziomu, gdy stanie się mniej niż kopistką rękopisów.

W interpretacji Jacobs wyrugowanie Harriet Taylor Mill ze współautorstwa traktatów filozoficznych stanowi nie tylko przejaw seksizmu, ale też **problematicznego funkcjonowania współautorstwa w kulturze zachodniej**<sup>23</sup>. Badaczka zauważa, że kwestia współautorstwa rozwija się jednocześnie na dwóch poziomach: ekonomicznym i filozoficznym. Przy tym pierwszym odwołuje się bezpośrednio do tez wyłożonych w eseju Harriet Taylor Mill – *On Conformity* (1832): współpraca w jakimkolwiek rozumieniu nie jest dobrze widziana w erze ekonomicznej rywalizacji i konkurencji wymaganej przez system kapitalistyczny. Edukację również przedstawia się jako rywalizację, gdzie idee innych są prezentowane albo jako lepsze (a więc stanowią zagrożenie), albo jako gorsze (zatem mogą być ignorowane czy nawet należy podkreślać ich głupotę) od własnych. W modelu opartym na współpracy ci, którzy się ode mnie różnią, są tymi, od których mogę się uczyć (Jacobs 2002: 65). Filozoficzny problem współautorstwa jest związany z przejściem od sokratejskiego modelu dialogicznego dochodzenia do prawdy do mitologicznego modelu Platona, od dialogu do wykładu (Jacobs 2002: 196–198). W opozycji do tego Millowie stworzyli model współautorstwa, który Jacobs nazwała „Ja składowym” (*collaboratie self*) – oboje mogli w nim kultywować różnice między sobą w sposób, który nie stanowił całkowitej integracji czy absorpcji jednego w drugie (Jacobs 2002: 97–98). Tak też to, co w bogatej korespondencji, pisząc o swojej pracy, określali jako „my”, powstawało w dialogu konstruowanym na wzór fugi, gdzie harmonia pochodziła z napięcia i różnic między głosami, z niebycia ze sobą tożsamymi (Jacobs 2002: 98). Jacobs zauważa również, że nie był to model idealny – za swobodę intelektualną i partnerską pozycję w dyskusjach Harriet zapłaciła nie tylko anonimowością, ale także wzięciem na siebie ciężaru całej praktycznej sfery ich życia, już wtedy zmagając się z podsta-

---

<sup>23</sup> Ponieważ współautorstwo oraz inne modele autorstwa zbiorowego staną się przedmiotem osobnych rozważań w dalszych częściach pracy, chcę tutaj jedynie zarysować kontekst interpretacji Jacobs.

wowym problemem współczesnego feminizmu, jakim jest dwueta-  
towa praca kobiet – praca zawodowa (w jej przypadku intelektual-  
na praca z Millem) i nieodpłatna praca domowa. To intelektualne  
partnerstwo nie przekładało się na szerszy kontekst ich życia: Har-  
riet była w stanie być współautorką, Mill nie był w stanie być współ-  
domownikiem (Jacobs 2002: 100). Na tym tle Jacobs zadaje pytanie,  
o ile inaczej rysowałby się dorobek intelektualny Harriet Taylor Mill,  
gdyby nie była obciążona drugim, nieodpłatnym etatem. To samo  
pytanie Showalter odnosi do dorobku każdej XIX-wiecznej autorki –  
jak wyglądałyby ich prace, gdyby dysponowały na nią czasem i środ-  
kami? Woolf czyni z tego zagadnienia główny element kobiecego au-  
torstwa, ustanawiając stabilne dochody i prywatność niezbywalnymi  
warunkami jego zaistnienia<sup>24</sup>.

Rodzi się pytanie o to, co ostatecznie Harriet Taylor Mill osią-  
gnęła w wyniku swojej współpracy z mężem. Ich idee przetrwały<sup>25</sup>,

---

<sup>24</sup> O uzależnieniu męskiej pracy od nieodpłatnej pracy kobiet pisze także Katri-  
ne Kielos (2014), wskazując na zależność Adama Smitha od jego matki, która  
wyręczała go w domowych obowiązkach, zapewniając tym samym warunki do  
pracy, jaką było stworzenie modelu ekonomicznego ignorującego nieodpłatną  
pracę kobiet.

<sup>25</sup> O żywotności *Poddaństwa kobiet* i zawartych w nim refleksji na temat kobie-  
cego autorstwa i twórczości świadczy chociażby to, że Linda Nochlin odwo-  
luje się do traktatu w pierwszym akapicie swojego wpływowego eseju *Dlaczego  
nie było wielkich artystek?* (1971). Tekst Nochlin jest szczególnie interesujący  
z punktu widzenia rozważań o autorstwie, bo ujawnia następną poziom utożsa-  
miania autora z dziełem. Badaczka zauważa bowiem, że umieszczone w tytule  
eseju pytanie jest podchwytliwe, zawiera w sobie sugestię negatywnej odpowie-  
dzi („ponieważ kobiet nie stać na wielkość”), a próba znalezienia alternatywne-  
go rozwiązania prowadzi często do „przesunięcia obszaru dyskusji i przyjęcia,  
tak jak to czynią niektóre feministki, że »wielkość« artystek różni się od »wie-  
lkości« artystów. Trzeba przyjąć, że istnieje wyróżniający się i dający się wyod-  
rębnić styl kobiecy, który formą i ekspresją różni się od stylu mężczyzn, któ-  
ry opier się na szczególnym charakterze sytuacji kobiet i ich doświadczenia”  
(Nochlin 1999: 52–56). Innymi słowy, dąży się do połączenia kobiecego au-  
torstwa z kobiecą poetyką (stylem), które to rozwiązanie Nochlin krytykuje jako  
stanowisko w rzeczywistości bezprzedmiotowe, ponieważ nie można wykazać  
spójności stylu między poszczególnymi artystkami różnych epok, podobnie jak  
nie można wykazać wspólnej kobiecej poetyki w rozmaitych pracach. W tym  
samym duchu zauważa ahistoryczność założeń warunkujących postawienie  
tego pytania, jak i innych, podobnych do niego. Sednem refleksji Nochlin jest

w pewnym stopniu zachował się także jej samodzielny dorobek, nawet jeśli ona sama uległa zapomnieniu. Pod wieloma względami historia Harriet staje się probierzem pozycji kobiecego autorstwa w kulturze – wciąż podlegającego systemowej deprecjacji – oraz funkcjonowania idei współautorstwa, wymykającej się z obowiązującego postromantycznego i kapitalistycznego (konkurencyjnego) modelu tekstu jako unikatowego przedmiotu estetycznego. Pozostaje więc wyczekiwać momentu, gdy pojawienie się dwóch nazwisk na okładkach nowych wydań *Logiki*, *Zasad ekonomii politycznej* i *O wolności* nie będzie budzącym kontrowersje posunięciem, tylko konsekwencją dekonstrukcji fallogocentrycznych dyskursów w życiu społecznym i na poziomie porządku symbolicznego.

### 2.3. U zarania autorstwa. Strategie podejmowane wobec wykluczenia w XVIII wieku

Alas! A woman that attempts the pen,  
Such an intruder on the rights of men.  
[„Ach, niestety! Kobieta, która pióra próbuje dla braw,  
Taka intruzka w świecie męskich praw”].  
(Anne Finch, hrabina Winchilsea, *The Introduction*, 1713)

Harriet Taylor Mill zaprezentowała jedną z możliwych strategii radzenia sobie z instytucjonalnym wykluczeniem kobiecości z autorstwa, którego doświadczyła personalnie i które wciąż pozostaje jej udziałem na poziomie procesu historyczno-filozoficznego. Jej przypadek dowodzi niejako nieskuteczności strategii anonimowości, ukrywania się pod męskim pseudonimem, tym bardziej przy kooperacji ze współautorem. Tworzące w tym samym okresie co Harriet Taylor Mill pisarki – takie jak George Eliot (1819–1880) i George

---

**spojrzenie na sztukę europejską w jej instytucjonalnym wymiarze i zauważenie wykluczenia, na którym się ona opiera.** Pytanie o udział kobiet w powstawaniu i cyrkulacji sztuki należy więc rozumieć jako pytanie o charakter instytucji społecznych i ich funkcjonowanie jako agentów fallogocentrycznych dyskursów.



Sand (1804–1876) – również używały męskich pseudonimów, nie zaprzeczając jednak przez to własnej tożsamości, która w pewnym momencie ich życia stała się obiektem publicznego performansu<sup>26</sup>. Nie bez znaczenia jest różnica pól podejmowanej przez nie pracy intelektualnej: w XIX wieku literatura dostarczała kobietom z klasy średniej możliwości zarobkowania jako jeden z nielicznych dostępnych im zawodów<sup>27</sup>, podczas gdy uniwersytet wciąż był przed nimi zamknięty<sup>28</sup>. Filozoficzne i ekonomiczne traktaty miały mniejszą szansę wyjść spod pióra kobiety lub we współpracy z nią niż powieść. Pod wieloma względami Harriet Taylor Mill dysponowała mniejszym polem manewru niż jej rówieśniczki-literatki, a na-

---

<sup>26</sup> Jest to szczególnie widoczne w przypadku George Sand i tego, jak zaadaptowała męskie zachowania i artefakty (spodnie i cygara) na potrzeby kreowania swojego publicznego wizerunku. Sand stanowi ciekawy kontrpunkt w analizie przypadku Harriet Taylor Mill, biorąc pod uwagę, że jej literacki debiut był aktem współautorstwa z Jules'em Sandeau, publikowanym pod wspólnym pseudonimem „Jules Sand”. Ich wspólna powieść, *Rose et Blanche*, została wydana w 1831 roku, rok przed tym, jak Harriet Taylor i John Stuart Mill opublikowali *Early Essays on Marriage and Divorce*. Zanim jednak wysnuje się konkluzję, że Sand odniosła sukces tam, gdzie Harriet Taylor Mill poległa, warto zauważyć, że współcześnie George Sand jest pamiętana bardziej jako skandalistka uwikłana w liczne romanse z liczącymi się postaciami epoki niż jako literatka i autorka. Sprowadzenie do roli kulturowego fetyszu czy też ozdobnika to dokładnie taka sama fallogocentryczna strategia dyskursywna jak wymazanie, można więc zauważyć, że ostatecznie żadna z nich nie umknęła przed patriarchalnymi strukturami.

<sup>27</sup> Należy tu podkreślić, że pozycja zawodowa pisarki była pozycją klasową, dostępną kobietom wywodzącym się z klas społecznych, które oferowały swoim córkom minimum wykształcenia, nawet jeśli nie wiązało się ono z żadną instytucjonalną edukacją. Pochodzenie klasowe traktowano jako gwarancję wykształcenia. W tym samym czasie kobiety z klas niższych prowadziły czynne życie zawodowe, często jednak były pozbawione prawa do rozporządzania swoim wynagrodzeniem, bo to trafiało bezpośrednio do męskiego opiekuna (ojca, męża, brata itp.).

<sup>28</sup> Pierwszą instytucją oferującą kobietom edukację na poziomie uniwersyteckim w Wielkiej Brytanii był Girton College założony w 1869 roku przez Emily Davies, Barbarę Bodichon i lady Henrietty Stanley of Alderley. Warto jednak pamiętać, że Girton dopiero w 1948 roku stało się częścią Cambridge i oficjalnym uniwersytetem dla kobiet.

wet ich działania były bardzo ograniczone, biorąc pod uwagę XVIII- i XIX-wieczne konstrukcje kobiecości oraz kobiecego autorstwa.

O wykluczeniu kobiet z autorstwa najdobitniej pisały Sandra Gilbert i Susan Gubar w swojej monumentalnej monografii *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Punkt ich wyjścia to teza Gerarda Manleya Hopkinsa (1844–1889), który uznał męskość za immanentny składnik zdolności twórczej, pisząc wprost: „[...] najważniejszą cechą poety jest mistrzostwo wykonania, która to cecha stanowi męski talent, w szczególności odróżniający mężczyzn od kobiet – zdolność przelewania myśli na papier [...], zdolności tej nabiera się w okresie dojrzewania. Męska jakość to kreacyjny dar” (Gilbert, Gubar 1980: 3). Badaczki stwierdziły, że pogląd ten nie jest jednostkowy w tym sensie, że należy do Hopkinsa i jemu podobnych myślicieli, lecz jest symptomatyczny dla zachodniego myślenia o literaturze czy też procesie kulturotwórczym. Gilbert i Gubar (1980: 5) zauważają, że kultura zachodnia traktuje męską seksualność jako esencję literackiej siły, bezpośrednio przekładając seksualną ekspresję (w formie erekcji)<sup>29</sup> na kreatywność, co widać u Hopkinsa w odwołaniu do okre-

<sup>29</sup> Uruchamia się tutaj zestaw kulturowych metafor, za pomocą których opisuje się męską seksualność jako coś skierowanego na zewnątrz, co stanowi przełożenie biologicznego procesu ejakulacji na porządek symboliczny, procesu, do którego męska seksualność zostaje w powszechnym rozumieniu sprowadzona. W ten sposób tak jak wytrysk jest ekspresją męskiej seksualności, akt tworzenia, przelewania myśli na papier czy płótno stanowi ekspresję. Ja artysty – oba można odczytać jak równoległe porządki, zapożyczone z mitu prokreacji jako wyłącznie męskiej domeny (cismęskiej zazdrości o macicy), co jest obecne chociażby w kulturze antycznej: w *Eumenidach* Ajschylosa argumentacja w obronie Orestesa przed zarzutem zabicia matki opiera się na deprecjacji jej roli w procesie dawania życia synowi – była tylko inkubatorem, podczas gdy jedynym prawdziwym rodzicem był Agamemnon. O prymarnej roli mężczyzny w procesie prokreacji świadczy istnienie Ateny, przed którą rozgrywa się sąd, skoro wyskoczyła ona w pełni uformowana z głowy Zeusa. W kulturze współczesnej mit ten znajduje swoje przełożenie w narracji o pasywnym jajeczku i aktywnym plemniku (Martin 1991). Ciąg metafor erekcja – ekspresja – twórczość został wprowadzony do kulturowego obiegu przez Freuda, który w tekście *Uwagi na temat pewnego przypadku nerwicy natręctw* (1909) zidentyfikował wyłonienie się formacji patriarchalnej (prymarnego charakteru ojcostwa) jako początek rozwoju cywilizacyjnego. W jego rozumieniu nadanie symbolicznego

su dojrzewania, upłciowiającym i seksualizującym twórczość artystyczno-intelektualną. Pytając o to, czy męskie pióro jest metaforą penisa, czy tak konceptualizowana twórczość to rodzaj onanizmu, Gilbert i Gubar szukają kulturowych przyczyn niechęci do wkroczenia kobiet na rynki literackie. Odsłaniają rozumienie autorstwa w postaci ojcostwa tekstu, autora jako autorytetu, co wywodzą bezpośrednio z etymologii „autorstwa” jako „sprawstwa”, ale również „autorytarnego źródła informacji czy opinii”, jak było to ujmowane w XIV-wiecznej angielszczyźnie. W tak pojętym autorstwie nie było miejsca dla kobiety, która zmagająca się w pierwszej kolejności z fantazmatami autorów na własny temat, zamknięta w dychotomii madonny i dziwki, poddana ich autorytetowi, ale w nim nieuczestnicząca. Mizoginia oświeceniowych myślicieli i literatów – Henry’ego Fieldinga (1707–1754), Richarda Brinsleya Sheridana (1751–1816), Tobiasa Smolletta (1721–1771) – posunęła się nawet do obrazowania w ich dziełach, że „język jest obcy ustom kobiet” (Gilbert, Gubar 1980: 31). Niezdolność do wysłowienia się pani Malaprop ze sztuki Sheridana *Rywale* (1775) doprowadziła do powstania terminu „malapropizm”, określającego błąd językowy polegający na uży-

---

znaczenia ojcostwu stanowiło moment artykulacji zdolności do abstrakcyjnego myślenia. Istotne jest zwrócenie uwagi na cisseksualny wymiar tych metafor, tak charakterystyczny dla psychoanalizy, który całkowicie znosi jakkolwiek terapeutyczny potencjał tej metody, ale jednocześnie czyni z niej znakomitą ilustrację fallogocentrycznych mechanizmów kulturowych. Jacques Derrida słusznie krytykuje freudowskie ujęcie czy też cały wymiar symboliczny zachodniej kultury, oparty na zidentyfikowanych przez Freuda założeniach. Derrida pisze w *Gorączce archiwum* (2016: 73), że współcześnie mamy świadomość, iż macierzyństwo jest – tak samo jak ojcostwo – „wydedukowane, skonstruowane i zinterpretowane”. Współczesne możliwości technologiczne nie są jednak tym, co przesądza o sztucznym, warunkowym i arbitralnym charakterze macierzyństwa – ono zawsze takie było, stanowiło dokładnie taką samą fikcję jak ojcostwo i ojcowskie prawo. Derrida stwierdza więc, że „Freud mylił się trzeci raz, wyciągając ze wszystkich swych błędów, złudzeń bądź fantazmatów wniosek fallogocentryczny” (Derrida 2016: 73). Pokazuje to w pełni, do jakiego stopnia myślenie o ojcostwie tekstu pozostaje złożonym fantazmatem kulturowym, ale także stwarza grunt do snucia alternatywnych metafor, opartych na instytucji macierzyństwa czy też rodzicielstwa, co mogłoby wyrwać pojęcie twórczości z cisplciowego uwarunkowania oraz pomóc skonstruować inne ujęcie relacji podmiotu twórczego z tekstem.

ciu wyrazu o nieprawidłowym znaczeniu, ale podobnym brzmieniu. Nabijając się z pomyłek pani Malaprop, głównego motywu komicznego sztuki, Sheridan przedrzeźniał literackie aspiracje kobiet: z jednej strony ośmieszał ich brak literackiego obycia i wykształcenia, do którego nie były instytucjonalnie dopuszczane, z drugiej – obnażał mechanizm wykluczenia kobiet z dyskursu. Nie będąc do niego dopuszczone, nie umiały się nim posługiwać, były jego przedmiotem, a nie podmiotem. Dyskurs hegemonicznej kobiecości nie jest jednak monolitem i zasadniczo zmieniał się na przestrzeni wieków, tj. inaczej strukturyzowano kobiecość w XVIII-wiecznej Anglii, a inaczej w wiktoriańskiej Wielkiej Brytanii XIX wieku, inne były też mechanizmy wykluczania kobiet z autorstwa w obu tych epokach oraz strategie podejmowane przez pisarki w negocjowaniu swojej pozycji jako kobiety i jako autorki.

Interesujące jest to, że masowe wejście kobiet na scenę literacką w XVIII i XIX wieku wiązało się ściśle z innym oświeceniowym wykluczeniem, tj. wykluczenie kobiecości współgrało z represją innych dyskursów. Janet Todd (1989: 3) zauważa, że powieść stała się pociągającym medium dla kobiet ze względu na ich wykluczenie z empirycznej rewolucji naukowej<sup>30</sup>. Wejście pisarek w komercyjną literaturę w XVIII wieku łączyło się także z atrakcyjnym mo-

---

<sup>30</sup> Nie bez znaczenia jest to, że pierwszym gatunkiem, w którym kobiety – Clara Reeve (1729–1807) i Ann Radcliffe (1764–1823) – odniosły komercyjny sukces, była powieść gotycka, powieść w zasadzie antyoświeceniowa czy też stanowiąca mroczną stronę racjonalnego dyskursu oświecenia. W XIX wieku komercyjny sukces przyniosły z kolei autorkom powieści sensacyjne (Mary Elizabeth Braddon, Ellen Wood, Florence Marryat i inne), uważane za gorszy gatunek literatury czy zjawisko zgoła nieliterackie. Związki kobiecości i nieracjonalności są silnie zakorzenione w kulturze zachodniej opartej na binarnych opozycjach. O dekonstrukcji dychotomii męskości–kobiecości, rozumu–emocji i racjonalności–irracjonalności w myśli oświeceniowej i jej współczesnych reminiscencjach w zachodnich dyskursach zob. Lutz 2012. Co równie interesujący, powieści Radcliffe i Reeve stanowiły tylko pozorną transgresję wobec oświeceniowej racjonalności, ostatecznie jednak wpisując się w schemat logicznego wytłumaczenia rzekomo nadprzyrodzonych wydarzeń. Późniejsi autorzy tzw. męskiego gotyku (*male gothic*), jak Matthew Gregory Lewis (1775–1818), nie odczuwali już potrzeby wpisania się w dominujący dyskursy, przekształcając konwencję powieści gotyckiej w dyskurs czystej irracjonalności.

delem artystycznej autonomii (Todd 1989: 3), która sprowadzała się do ekspresji (męskiego) Ja. Pisarki tego okresu upatrywały w tak rozumianym autorstwie strategię upodmiotowiającą, metodę negocjowania własnego podporządkowania, nawet jeśli robiły to w ramach obowiązującej hegemonicznej kobiecości, a nie przez jej przekroczenie, jak działo się to w następnych stuleciach (przede wszystkim w modelu autorstwa proponowanym przez Virginie Woolf). Warto też pamiętać, że zainteresowanie komercyjnymi gatunkami literackimi (zwłaszcza powieścią) nie stanowiło literackiego debiutu kobiet. W historii literatury angielskiej przed XVIII wiekiem kobiety sięgały po pióra w celach religijnych i politycznych, będąc autorkami licznych pamfletów<sup>31</sup>.

Todd zauważa, że specyfiką poetyki pamfletów pisanych przez kobiety był element przeprosin – przeprosin za ich powstanie. **Kobieta przeproszała za to, że chwyta za pióro**, w pełni świadoma tego, że dopuszcza się transgresji. Przeproszała nie tyle za akt pisanie, ile za pisanie jako kobieta. I usprawiedliwiała to wykroczenie wyższą koniecznością, palącą potrzebą chwili – sytuacją polityczną czy społeczną. Literatki podkreślały również, że nie miały ambicji zajmowania autorytarnego stanowiska wobec spraw, o których pisały, ale opierały się na wyższym autorytecie, tj. powołaniu danym im od Boga. Dzierżące pióra dłonie kobiet prowadziła Opatrzność, stanowiły „słaby i niegodny instrument” (Todd 1989: 36). Odwołanie się do wyższego autorytetu w postaci Boga czy Opatrzności w piarstwie religijnym i politycznym kobiet XVII wieku to strategia uzurpacji – wpisania się w model najwyższego męskiego autorytetu Boga Ojca, ten sam, który bezpośrednio uprawomocniał autorytet każdego autora. Usprawiedliwianie się z konieczności pisanie zewnętrznymi czynnikami (początkowo religijnymi, później ekonomicznymi, nigdy nie wyższą koniecznością natchnienia, jak niekiedy w przypadku autorów) było składową kobiecego autorstwa przez cały XVIII wiek i jedną z podstawowych strategii radzenia sobie z insty-

---

<sup>31</sup> W okresie restauracji Stuartów i chwalebnej rewolucji pamflety stanowiły rodzaj broni politycznej, spośród tych opublikowanych między 1600 a 1715 rokiem zachowało się ponad dwa tysiące.

tucjonalnym wykluczeniem. Na sposób, w jaki kobiety w XVIII wieku przedstawiały własną twórczość i swoją pozycję pisarek, składały się bowiem wstępy do ich dzieł prezentujące autobiograficzne przyczyny sięgnięcia po pióro, a także usprawiedliwienia z powodu zaistnienia tej sytuacji i przeprosiny za akt pisania (Todd 1989: 9).

Pod wieloma względami tego typu usprawiedliwienia i przeprosiny wpisują się w funkcjonujący w kulturze zachodniej między I a XVIII wiekiem topos skromności autorskiej czy też „afektowanej skromności” (termin Ernsta Roberta Curtiusa). Afektowana skromność to wywodzący się ze starożytności zabieg retoryczny, który miał nastroić przychylnie odbiorców. W tym celu autor wypominał sobie własne nieprzygotowanie do podjęcia tematu, niedoskonałe wykonanie czy nawet brak kompetencji. Szczególnie to ostatnie rezonuje silnie w autoprezentacjach literatek bez względu na to, czy tworzyły polityczne i religijne pamflety, czy periodyki i powieści. Rozróżnienie między toposem skromności autorskiej jako elementem konwencji literackiej a autoponiżeniem jako wyrazem rzeczywistych lęków piszących kobiet nie jest oczywiste. Podobnie w przypadku autorów z trudem można stwierdzić, czy każde użycie afektowanej skromności było wyłącznie uruchomieniem konwencji. Różnice w warunkach społeczno-kulturowego funkcjonowania płci sugerują jednak, że warto traktować autoprezentacje literatek jako zabieg retoryczny w innym ujęciu niż topos skromności autorskiej – raczej jako próbę negocjacji swojej obecności w przestrzeni publicznej, rodzaj pomniejszania transgresji, jaką był akt pisania. W tym sensie skromność kobiecego autorstwa wyrażała i maskowała rzeczywiste lęki związane z transgresją, jaka zachodziła w momencie wejścia przez kobietę w dyskurs publiczny. Wystawienie lęków na pokaz można uznać za strategię dystansowania się wobec nich. Za wiarygodnością autoprezentacji literatek przemawia również przemiana formacji ekonomiczno-kulturowej w okresie, w którym formowało się zawodowe kobiece autorstwo: afektowana skromność jest silnie związana z kulturą feudalną i zależnością twórcy od sponsora. W przypadku przejścia do protestanckiej kultury mieszczańskiej i powstawania zawodowego autorstwa topos skromności autorskiej niemal zanika w zachodniej kulturze – z wyjątkiem pisarstwa kobiet.

Model kobiecego usprawiedliwiania się z autorstwa w formie auto-prezentacji pozostaje żywy w literaturze kobiecej XVIII i XIX wieku, pojawiając się nawet w pracach dojrzałego romantyzmu, takich jak *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz* Mary Shelley. Usprawiedliwianie się pisarek z konieczności pisania można uznać za bardzo kapitalistyczny zabieg: w okresie funkcjonowania zawodowego autorstwa XVIII i XIX wieku konieczność zarobkowania (utrzymywanie samej siebie ze względu na brak właściwej męskiej opieki ojca lub męża lub też potrzeba zdobycia środków na roztrwonienie – argumentacja zależała tutaj od klasy i społecznej pozycji pisarki) stała się podstawowym motywem chwycenia za pióro przez kobietę. Było to w zasadzie jedyne uznane społecznie usprawiedliwienie dla kobiecego autorstwa. Pisarstwo kobiece było więc postrzegane na rynku kapitalistycznym XIX wieku jako smutna konieczność ekonomiczna.

Todd stwierdza, że dla XVII-wiecznych pisarek kobiecość była społecznym konstruktem, zbiorem modeli, którymi mogły się posługiwać, budując swój wizerunek kobiet i autorek (nie można było jednakże odseparować od siebie tych sfer, stworzyć pozorów przejrzystości jako twórczych podmiotów, tak jak autorzy stwarzali pozory transcendentnego Ja, niecharakteryzowanego przez płęć „czystego podmiotu” czy też „po prostu podmiotu”). Dwa skrajne wzory tych modeli – skromny i nieskromny – prezentują wspomniana już Aphra Behn oraz Katherine Philips (1632–1664) (Todd 1989: 41). Przy czym skromność ma tutaj wymiar zarówno seksualny, jak i zawodowy, dowodząc powiązania seksualności kobiety z jej kondycją jako autorki (charakterem jej twórczości)<sup>32</sup>. Behn była źle prowadzącą się wdową, ambitną, dążącą do zdobycia sławy i uznania, uwiłkana w rządowe afery jako szpieg. Philips była zaś skromną mężat-

---

<sup>32</sup> Co również obrazuje ciekawy kulturowo mechanizm: twórczość postrzegana jako męska potencja i twórczość jako pochodną kobiecej seksualności można uznać za analogiczne konstrukty kulturowe, ale tylko jedna z nich podlega moralnym regulacjom, co widać w przełożeniu męskiej potencji na energię twórczą i kobiecej seksualności na wartość (literacką i moralną) tekstu. Moralność seksualna i krytyka literacka idą ręką w rękę, dopuszczając liczne realizacje męskiej potencji (twórczej i seksualnej) i potępiając to samo działanie w przypadku kobiet.

ką, wpisującą się w model hegemonicznej kobiecości, utrzymującą, że jej teksty publikowano bez jej zgody, co można uznać za antycypację późniejszego modelowego krygowania się pisarek w ich auto-prezentacjach. Między Behn a Philips sytuuje się Margaret Cavendish (1623–1673), której *A True Relation of my Birth, Breeding and Life* (1656) jest jednocześnie konwencjonalne i niekonwencjonalne. Model autobiografii opartej na relacji z życia publicznego był zarezerwowany dla mężczyzn, tutaj jednak został zaadaptowany przez kobietę, która użyła go w innym celu niż szerzenie moralnej i religijnej inspiracji, dowodząc braku skromności (Todd 1989: 57). Nie oznacza to wcale, że Cavendish była wolna od samoświadomości swojej hybrydalnej kondycji jako autorki. By usprawiedliwić się z własnego stanu, wypracowała strategię **feminizowania pisarstwa**, tj. porównywała warsztat pisarza do robótek ręcznych, używając metafory „zszywania okrycia ze wspomnień” czy „mentalnego haftowania” (Todd 1989: 62). Ujmowała również pisanie jako konwersację – ze względu na traktowanie salonowej konwersacji jako typowo kobiecej aktywności. Można zauważyć skrajnie nowoczesne ujęcie Cavendish, u której pisanie jest czynnością o naturze dynamicznej, a nie statycznej; żadna książka nie jest nigdy skończona, a stanowi niedokończoną pracę (*work in progress*): „[...] pomysły i słowa mogą być powtarzane, wciąż i wciąż od nowa, tak jak społeczne normy są używane i zużywane w codziennych konwersacjach i tak jak wykonywane są prace domowe” (Todd 1989: 62). Porównanie pisania – aktu komponowania tekstu literackiego – z seryjnym charakterem prac domowych można rozumieć jako konsekwencję oświeceniowego modelu tworzenia, któremu daleko jeszcze było do postrzegania pisania jako niepowtarzalnego aktu ekspresji indywidualnego Ja. Swoiste przechwycenie tej czynności przez kobiecego podmiot, jakiego dokonała Cavendish, należy uznać za wywrotowe nie tylko na tle mającego dopiero nastąpić romantycznego modelu autorstwa, ale także wobec całej konstrukcji autorstwa w kulturze zachodniej. Zamiast przeproszać, że porywa się na coś, co pozostaje ponad i poza sferą kobiecości, czy też przekraczać hegemoniczną kobiecość przez mimikrę męskości, aby znaleźć się w domenie literackiej jako jej pełnoprawna obywatelka, Cavendish udowodniła, że pisarstwo i autor-



stwo stanowią element kobiecej „natury”, sprowadzając je przez analogię do stereotypowo kobiecych czynności.

W XVIII wieku **prezentacja autorki stała się częścią produktu, jakim było dzieło literackie**. Upłciowienie tekstów<sup>33</sup> doprowadziło do tego, że kobiece autorstwo miało odzwierciedlać esencję kobiecości, być świadectwem tego, czym powinna być kobieta, ideałem hegemonicznej kobiecości (Todd 1989: 126). Jeszcze w okresie restauracji skandal mógł pełnić funkcję reklamy, ale już w 1753 roku Samuel Johnson pisał:

[...] w dawnych czasach pióro, podobnie jak miecz, zdawało się naturalnie przysposobione do ręki mężczyzny. Rewolucja ostatnich lat zaowocowała jednak powstaniem całej generacji Amazoнок pióra, które napełnione duchem swoich przodkiń, przeciwstawiają się męskiej tyranii (Todd 1989: 125)

Ostrzegął przy tym, że miecz w rękach kobiety musi wieść do autodestrukcji (Todd 1989: 125). W tym sensie podejmowanie „niestosownych” tematów przez pisarki groziło skandalem obyczajowym, ponieważ było automatycznie przekładane na sposób prowadzenia się autorki. Jak w żadnym innym przypadku, życie pisarek miało stanowić jedność z ich twórczością. Spodziewano się więc, że literatki

---

<sup>33</sup> Przez **upłciowienie tekstów** rozumiem **panujące powszechnie przekonanie**, podtrzymywane w szczególności przez recenzje i prasowe wypowiedzi o literaturze, że **pleć autora może zostać wykryta w każdym dziele literackim**, niezależnie od jego typu, **ze względu na charakterystyczny dla każdej płci sposób pisania** (Todd 1989: 9). Sposób, który narzucały recenzje mające rygorystyczny, normatywny wymiar i dyktujące oczekiwania wobec pisarek. Specyficzną „kobietą poetykę” narzucali przeważnie mężczy recenzenci czy recenzenci i krytycy wypowiadający się w fallogocentrycznej instytucji prasy XVIII i XIX wieku. W przypadku obu stuleci były to też dwie różne poetyki, chociaż obie stanowiły pochodne hegemonicznej kobiecości danej epoki. W tym kontekście przejęcie projektowania poetyki kobiecego pisania przez kobiety i podmioty sytuujące się poza logiką fallogocentrycznego dyskursu ma zdecydowanie przełomowy i emancypacyjny wymiar, który w swojej radykalnej konsekwencji może zaprowadzić nawet do przejścia produkcji i dystrybucji modeli hegemonicznej kobiecości przez kobiety, przez co pierwszy raz kobiety same ustanawiałyby wzorce i standardy kobiecości.

będą „wyrażać swoją płć i odwoływać się do swojej kobiecości, delikatności i wrażliwości” (Todd 1989: 126). W XVIII wieku wyznacznikami kobiecego autorstwa były elegancja, delikatność, spontaniczność i naturalność. Empiryczny wymiar życia pisarki nie miał tutaj znaczenia. Jej dzieło powinno stanowić odpowiedź na nieszczęśliwe zrządzenie losu, które zmusiło ją do podjęcia pracy zarobkowej, a także automatycznie i całym sobą przeproszać za wtargnięcie kobiety w przestrzeń publiczną (Todd 1989: 126–127). Elizabeth Boyd (1710–1745) usprawiedliwiała się koniecznością opieki nad wiekową matką, Sarah Fielding (1710–1768), siostra Henry’ego Fieldinga, zapewniała, że pisanie nie odrywa jej od domowych obowiązków, Elizabeth Carter (1717–1806), należąca do Stowarzyszenia Błękitnych Pończoch<sup>34</sup>, odżegnywała się od „pozbawionych gracji” i „bezprawnie wolnych” pisarek XVII wieku (Todd 1989: 126–127). Todd zauważa, że w przypadku tych autorek **reprezentacja była tożsamością** – to, jak je postrzegano, przesądzało o tym, kim naprawdę były, co oznaczało, że „potwarz stanowiła morderstwo” (Todd 1989: 130). Pod wieloma względami ideał pisarki stanowiła Jane Austen (1775–1818), tworząca w salonie między wizytami gości, chowająca przed nimi rękopisy, tak jakby nie pisała wcale, nie czerpała z tego żadnych korzyści finansowych ani twórczej satysfakcji. Autoprezentacje te w znacznej mierze potwierdzały internalizację wykluczenia z autorstwa, uwewnętrznienie ekskluzywnego charakteru obowiązującego modelu autorstwa. Fanny Burney (1752–1840) nazywała siebie „autorką” jedynie w pamiętnikach, w publikowanych wstępach do swoich sentymentalnych powieści posługiwała się męską figurą „pisarza”. Świadoma tego, że z powodu płci nie będzie porównywa-

---

<sup>34</sup> Stowarzyszenie Błękitnych Pończoch (The Blue Stockings Society) było nieformalnym ruchem w XVIII-wiecznej Anglii skupionym na kobiecej edukacji i twórczej współpracy, obejmującym kobiety z wyższych klas społecznych. Zostało założone przez Elizabeth Montagu i Elizabeth Vesey. Do organizacji należały m.in. Ada Lovelace i Margaret Cavendish. O wpływie stowarzyszenia na kulturę brytyjską świadczy to, że z czasem określenie „błękitna pończocha” zaczęło oznaczać wykształconą i wyemancypowaną kobietę. W powieści Elizabeth Gaskell *Żony i córki. Historia codzienna* (1864) główna bohaterka zostaje zapytana, czy zamierza zostać „błękitną pończochą”, ponieważ interesowała się biologią.

na z największymi pisarzami epoki, uciekła w anonimowość, publikując pod pseudonimem swoją debiutancką powieść *Ewelina, czyli wyjście młodej panny na scenę świata* (1778). Wybór przez nią epistolarnej formy powieści Todd (1989: 274) interpretuje jako dalsze zabiegi maskowania autorstwa, ukrywanie autorskiego pochodzenia tekstu przez użycie formy listów mnożącej instancje autorskie w obrębie komunikacji literackiej.

Jak zauważa Todd (1989: 5), mimo funkcjonowania w patriarchalnych strukturach pisarki okresu powieści sentymentalnej, „współdziałając z kulturowym i ekonomicznym podporządkowaniem kobiet, wskazując swoim czytelnikom, aby były paniami domu, służyły mężowi i dzieciom, były niesamolubne, wrażliwe, miłe i nieseksualne”. Zdołały jednak stworzyć literaturę w pewnym sensie wywrotową, już choćby na tym poziomie, że stanowiła rodzaj metarefleksji o kobiecości, stwarzając fikcyjne światy przedstawione, gdzie **wartości związane z hegemoniczną kobiecością respektowano i nagradzano**, w przeciwieństwie do rzeczywistości, która je deprecjonowała (Todd 1989: 5). W wielkiej narracji o zagrożonej kobiecej cnotcie, skromne i pasywne kobiety bez trudu dominowały swoje otoczenie, tworząc eskapistyczne fantazje o kobiecym znaczeniu (Todd 1989: 143) w ramach istniejącego porządku, a nie wbrew niemu. Paradoksalnie w tym samym modelu funkcjonowały powieści wspomnianego już Richardsona, takie jak *Pamela, czyli cnota nagrodzona* (1740)<sup>35</sup> czy *Clarissa* (1747). Nadrzędna rola postaci kobiecych w tego typu powieściach stanowiła przeciwieństwo pozycji kobiety w społeczeństwie. Biorąc pod uwagę, że najczęściej były to powieści epistolarne, prezentowały narrację przefiltrowaną przez kobiecy punkt widzenia, który dochodził do głosu jako sposób przedstawiania świata czytelnikowi. Hegemoniczna kobiecość, stając się tematem powieści, nagradzała samą siebie, stwarzając świat przedstawio-

---

<sup>35</sup> Sparodiowana przez markiza de Sade'a w *Justynie, czyli nieszczęściach cnoty* (1791). Znacznie bardziej udanymi parodiami były z pewnością *Shamela* (1741), której autorstwo przypisuje się tradycyjnie Henry'emu Fieldingowi, oraz *Anti-Pamela* (1741) Elizy Haywood (ok. 1693–1756), które cnoty głównej bohaterki przedstawiają jako cyniczną maskę przybraną w celu osiągnięcia społecznego awansu przez zamążpójście.

ny, w którym nie tylko miała sens, ale również wartość, i prowadziła do szczęśliwego zakończenia, zupełnie inaczej niż w empirycznym doświadczeniu kobiecej pasywności w rzeczywistym społeczeństwie. Stanowisko to zostało skrytykowane przez Charlotte Lennox (ok. 1730–1804) w powieści *The Female Quixote or the Adventures of Arabella* (1752), która w oczywisty sposób, zaakcentowany w tytule, sprowadza takie ujmowanie hegemonicznej kobiecości do rojeń Don Kichota. Arabella, podobnie jak ów błędny rycerz, stanowi przykład naiwnego odbioru dzieła literackiego. Powieść była pisana ku przestrodze czytelniczek, w trosce o to, aby nie przyjęły bezrefleksyjnie mitu o kobiecym znaczeniu: główna bohaterka musi zostać wyleczona z sentymentalnej ideologii i pouczona o tym, że nie ma znaczenia, nie może odgrywać najważniejszej roli, jest obiektem męskiego spojrzenia i żyje w stworzonych przez mężczyzn fantazmatach na temat kobiecości (Todd 1989: 156). *The Female Quixote* to cyniczna metarefleksja o funkcjonowaniu kobiecości w XVIII-wiecznym społeczeństwie, chociaż nie jest to jeszcze feministyczna krytyka, jaka będzie rozbrzmiewała w późniejszych powieściach i traktatach, poczynając od *Wołania o prawa kobiety* (1792) Mary Wollstonecraft (1759–1797). Powieść Lennox przyniosła też gorzkie wnioski odnośnie do podmiotowości, przypominając kobietom tamtej epoki, że **nie są autorkami samych siebie**. Wykluczenie z autorstwa ilustrowało wykluczenie z podmiotowości.

Źródłem nowożytnego autorstwa jest rozwój prasy – prasy drukarskiej jako technologii i prasy w sensie kultury czasopism i gazet – w XVIII wieku, prowadzący do wyłonienia się osobnej klasy **zawodowych autorów**, jak również **całego przemysłu i rynku wydawniczego**. Manushag Navart Powell (2012: 14) określa XVIII stulecie „kulturą periodyków”<sup>36</sup>, gdzie najistotniejszą rolę odgrywał **publiczny wymiar autorstwa**. Innymi słowy, **bycie autorem oznaczało bycie postacią publiczną** (ale nie osobą ze względu na anonimowość publikacji i tworzenie person autorskich). Autorstwo pełniło u swego zarania **funkcję społeczną**, co ściśle wiązało się z autorytar-

<sup>36</sup> Co ma dodatkowy sens, jeśli pamiętać się, że brytyjskie oświecenie datuje się od rozpoczęcia wydawania „The Spectator” w 1711 roku.

nością, na której zasadzało się autorstwo w kulturze zachodniej, jak zostało to przedstawione przez Gilbert i Gubar. Funkcja społeczna staje się tu odpowiedzialnością za to, co ukazało się w druku: odpowiedzialnością moralną i prawną, biorąc pod uwagę obowiązującą w XVIII i XIX wieku cenzurę rządową i kościelną<sup>37</sup>. Autor jako osoba publiczna pojawił się jako konieczność wzięcia odpowiedzialności za słowo drukowane, jego zasięg i oddziaływanie, szczególnie w odniesieniu do jego powstania i znaczenia. W swojej publicznej funkcji autor był więc gwarancją źródła i sensu tekstu. Jego podstawowym zadaniem na łamach prasy pozostawało prezentowanie i formowanie opinii społecznych: „[...] wychowanie odbiorców tak, aby zachowywali się jak idealne angielskie społeczeństwo, adaptując moralność klasy średniej” (Powell 2012: 3). Autorstwo polegało zatem na **produkowaniu oczekiwań czytelników co do autora jako autorzytu**, tj. tworzeniu konwencji wypowiedzi autorskiej, a następnie próbie sprostania tym wymaganiom (Powell 2012: 4). Nie bez znaczenia jest to, że **persona autorska** (przyjmowany pseudonim i związana z nim tożsamość) stawała się głównym elementem konstrukcji pism, od którego brały one swój tytuł: „Spectator” miał Pana Widza jako czołową postać, „Englishman”, „Patriot”, „Freeholder”, „Free-thinker”, „Fool”, „Craftsman”, „Protester”, „Champion” i inne pisma tego okresu naśladowały tę manierę<sup>38</sup>. Tytuł pisma i jego persona stanowiły jedno, prezentując światu gotowy, spójny produkt, w którym mieściły się dany światopogląd czy konkretna ideologia. Aby pismo

---

<sup>37</sup> Pierwszym europejskim krajem, który znosił cenzurę i gwarantował prawo wolności wypowiedzi, była Szwecja w 1766 roku. Warto jednak pamiętać, że wolność wypowiedzi nie idzie w parze z wolnością druku, czego czołowym przykładem są Stany Zjednoczone, gdzie zagwarantowanie wolności wypowiedzi pierwszą poprawką z 1791 roku nie stoi na przeszkodzie funkcjonowaniu cenzury nie tylko w poszczególnych stanach na mocy prawa stanowego, ale również w wymiarze federalnym – Sąd Najwyższy stwierdził, że treści nieprzymierzalne nie są chronione pierwszą poprawką; wydawca Jacob Brussel pierwsze amerykańskie wydanie *Zwrotnika Raka* Henry’ego Millera w 1940 roku przypłacił trzema latami więzienia.

<sup>38</sup> Ciekawym wyjątkiem jest pismo „The Devil” Charlesa Dibdina, gdzie Diabeł nie stanowił persony redaktora, lecz był regularnym korespondentem pisma (Powell 2012: 24).

traktowano jako pełnoprawną wypowiedź w społecznej dyskusji na ważkie i trywialne tematy, stojąca za nim persona autorska, tj. wcielająca jego ideały i przemawiająca w jego imieniu, musiała nieść za sobą pewien autorytet. Roszczenie sobie prawa do autorytetu odbywało się przez odwołanie do jego niearystokratycznego źródła (ze względu na dominację mieszczaństwa w kulturze tego okresu), czyli do **ideału męskości klasy średniej w osobie dżentelmena**. W XVIII i XIX wieku redaktor pisma czy też reprezentująca je persona musieli stanowić ideał dżentelmena (Powell 2012: 4), co widać bezpośrednio w tytułach i personach wymienionych periodyków. Pismo miało być konsekwencją i odbiciem osobowości osoby autorskiej – co dawało także gwarancję zachowania spójności w otwartym gatunku, jakim były periodyki (Beetham 1989: 92). Idealizacja autora jako źródła autorytetu zmieniła się w **fetyszyzację persony autorskiej**. Oczekiwań odbiorców nie zaspokajał rzeczywisty autor, a jedynie pewna jego figura. I chociaż ideał i fetysz autorstwa stanowił dżentelmen, napięcie wytwarzane między przyjmowaną a rzeczywistą tożsamością autora było niełatwe do utrzymania – postać ta wykluczała się bowiem na krawędzi konfliktów klasowych i płciowych, prezentując się jako lepiej urodzona i wykształcona niż empiryczny autor, mająca też inną płć (Powell 2012: 26). Nietrudno zresztą zauważyć, że figura idealnego redaktora-dżentelmena nie zostawiała oficjalnie miejsca dla obecności kobiet w kulturze prasowej XVIII wieku. Co nie zmienia tego, że kobiety stanowiły istotną część rozwoju prasy w tym okresie – zarówno jako pracownice drukarni, jak i redaktorki czy autorki ważnych periodyków. A także przez **kobiece pseudonimy**, traktowane jako specyficzne środki wyrazu i figury retoryczne.

Powell analizuje powody, dla których autorzy periodyków sięgali po kobiece persony. Badaczka zauważa, że podwójne standardy, jakie narzucało społeczeństwo, mogły w pewnych aspektach wydawać się pociągające dla autorów. Pod wieloma względami przyjęcie kobiecej persony na potrzeby publikacji w periodykach mogło być ujęciem społecznych lęków autora: dla mężczyzny było wstydlive przyznanie się, że pisze w celach zarobkowych, ponieważ zdradzał tym swoje niskie pochodzenie klasowe; dla kobiety zaś – to jedyne prawomocne usprawiedliwienie chwycenia za pióro (Powell

2012: 62). Ta literacka maskarada stanowiła strategię konserwatywną, opierającą się na kategorycznym rozgraniczeniu płci i klasy, podtrzymywaniu binarnej opozycji płci i klarownych klasowych podziałów, przynajmniej na poziomie kulturowym i symbolicznym, jeśli nie w praktyce pisarskiej. Jest to tym bardziej oczywiste, jeżeli weźmie się pod uwagę, że kobiece persony były używane przez autorów do wypowiadania się o kobiecości. Autorstwo jednocześnie **wykluczało i dookreślało kobiecość**, ponieważ literatura i prasa okazywały się jednymi ze źródeł dyskursu kobiecości, machiną dystrybucji jej kulturowego obrazu. Pod względem klasowym i płciowym dyskurs autorstwa miał dyscyplinujący charakter, pouczał o tym, co i kto może być źródłem autorytetu. Retoryka aprobowanego kobiecego autorstwa prasowego, wypracowana na potrzeby autorskiej persony XVIII wieku, obejmowała świadomość klasową i stosowną dozę mizoginii, wiedzę o tym, co przystoi „dobrze urodzonej kobiecie” i co nie odnosi się do persony, biorąc pod uwagę jej wkroczenie w przestrzeń publiczną przez publikowanie (Powell 2012: 52). W ten sposób „The Female Tatler”, promowane jako „kobieca wersja” poczytnego „The Tatler” z czołową personą Mrs. Crackenthorpe, w trakcie sporu z „The British Apollo”, który rozegrał się na łamach obu pism, powoływał się na personę autorską pani Crackenthorpe, córki dżentelmena, której należy się odpowiednie traktowanie zgodne z zasadami etykiety (Powell 2012: 52). „The British Apollo”, atakując panią Crackenthorpe, dowodził jedynie tego, że sam nie jest dżentelmenem. Wymagana delikatność publicznego postępowania wobec żeńskich person autorskich stanowiła swoiste zaprzeczenie rzeczywistej sytuacji kobiet każdej klasy, nieustannie narażonych na doświadczanie przemocy, szczególnie w prywatnej sferze życia rodzinnego, gdzie podlegały przede wszystkim ciągłej przemocy ekonomicznej. Ostatecznie jednak, jak dowodzi Powell (2012: 134), tak ujęta retoryka kobiecego autorstwa służyła autorom przybierającym żeńskie persony i wykorzystującym je, aby pozwalać sobie na więcej, tj. czynić śmielsze komentarze i insynuacje, wiedząc, że chroni ich etos przyjętego postępowania wobec kobiet. Retorykę taką wykorzystywano więc do robienia dokładnie tego, co było niedostępne w dyskursie publicznym kobietom i pisarkom pod groźbą społecz-

nego potępienia i ostracyzmu – śmiałego przekraczania granic, spełniania transgresji.

Ciekawie spleta się to z **feminizacją dyskursu autorstwa** na łamach prasy XVIII wieku. Jak zauważa Powell, rodzące się tam pojęcie autorstwa na wielu poziomach niosło za sobą **skojarzenia z prostytutką**. Autorstwo w periodykach polegało w znaczącej mierze na sprzedaży tożsamości. Była to cena za bycie postacią publiczną i oddziaływanie na odbiorców. Według badaczki właśnie ze względu na ten specyficzny stan – komercjalizację prywatności – osoby autorskie wykorzystywane na łamach pism najczęściej były niezamężne; małżeństwo wymagało instytucjonalnej czystości, jakiej autor nie mógł osiągnąć (Powell 2012: 137). Feminizacja dyskursu autorstwa opierała się na jego komercjalizacji przez sprzedaż tożsamości i seksualizacji przez analogię między sprzedażą tożsamości a sprzedażą ciała. Periodyki często podejmowały temat trudności związanych z profesją pisarza, wskazując przede wszystkim na ich podłoże ekonomiczne: niskie wynagrodzenia, obciążenie podatkami, koszty druku itd., obnażając uzależnienie pism od odbiorców. Strategie person autorskich, mające na celu wzbudzenie zainteresowania czytelników i kontrolowania ich reakcji, zaczęto ujmować w metafory zalotów, mizdrzenia się, chęci „podobania się”, a więc za pomocą zestawu zachowań przypisywanych tradycyjnie kobietom (Powell 2012: 63). Czytelnik stał się metaforycznym kawalerem, na którego periodyki zagięły parol.

Uwagi Powell na temat postrzegania publicznej funkcji autorstwa jako swoistej intelektualnej prostytutki potwierdza analiza przeprowadzona przez Catherine Gallagher w eseju *George Eliot and “Daniel Deronda”. The Prostitute and the Jewish Question*. Wychodzi od krytyki feministycznej w związku z wyrażaniem autorstwa przez metaforę ojcostwa tekstu. Zgodnie z ówczesną feministyczną wykładnią autorstwo jako ojcostwo stanowi kompensację fikcyjnej natury ojcostwa<sup>39</sup> (Gallagher 1991: 39), rodzaj kurtyny zakrywa-

---

<sup>39</sup> Fikcyjnej w tym znaczeniu, że – w przeciwieństwie do macierzyństwa, którego empirycznym dowodem jest poród – nie istnieje bezpośredni związek między dzieckiem i ojcem w rodzaju pępowiny. Oczywiście oddaje to stan kultury



jącej „naturalniejszą” i bardziej narzucającą się metaforę autorstwa jako macierzyństwa, która feminizowałaby całą produkcję literacką. Według Gallagher kobieca metafora autorstwa istniała od początku i nie tyle musiała zostać odkryta czy wynaleziona przez pisarki, ile okazała się swoistą pułapką kulturową, której należało unikać. Jak zauważa badaczka:

[...] podejmując zawodową pracę literacką, kobiety nie tyle wkraczały do niestosownej dla nich męskiej przestrzeni, ile wchodziły w degradującą przestrzeń kobiecą. Nie musiały wynajdować kobiecej metafory autorstwa, musiały unikać wpisania się w tą, która już istniała [...], nie autora jako ojca, ale autora jako dziwki (Gallagher 1991: 40).

Gallagher dostrzega, że już od starożytności pisarstwo kojarzono z kobiecością w ogóle, a z prostytutką w szczególności. Stanowi to źródło wciąż żywego stereotypu, jakoby zbyt bliskie obcowanie mężczyzny z literaturą odbierało czy umniejszało męskość (Gallagher 1991: 40). W myśli Arystotelesa literatura wpisuje się jednocześnie w dwie różne metafory: **naturalnej rozrodczości analogicznej do mechanizmów przyrody** w postaci prokreacji (źródło autorstwa ujmowanego jako ojcostwo) i **nienaturalnego rozmnażania się pieniędzy** (autorstwo jako prostytutka). W tym drugim znaczeniu słowa jawią się jako arbitralny, konwencjonalny znak, samodzielnie rozmnażający się w procesie produkcji (Gallagher 1991: 40). Arystoteles rozważał problemy wprowadzenia systemu monetarnego w *Etyce nikomachejskiej* i w *Polityce*, skupiając się także na roli pieniądza jako symbolu. Pieniądz z jednej strony jest „powszechnym łącznikiem społecznym” i „miarą wszystkiego” (Arystoteles 2007: 179), czynnikiem spajającym społeczeństwo, umożliwiającym jego funkcjonowanie przez wprowadzenie wymiany między ludźmi różnych stanów i profesji, których nie łączy nic poza handlem. Pieniądz pełni istotną funkcję społeczną, o wiele ważniejszą od pierwotnej funkcji ekonomicznej. Monety nie mają w tym ujęciu wartości samej w sobie, ale są wartościowe ze względu na to, co rekompensują –

---

sprzed wynalezienia testów DNA, co nie zmienia tego, że znaczna część sfery symbolicznej w patriarchacie służy kompensacji fikcyjnej natury ojcostwa.

zasoby i dobra. Celem wymiany monetarnej nie jest zysk sam w sobie (Jankowska 2016: 38). W *Polityce* Arystoteles wymienia z kolei funkcje pieniądza w postaci „miary wartości, znaku wymiany i środka gromadzenia zasobów, z których ten trzeci prowadzi do deprawującego, nieograniczonego kumulowania” (Jankowska 2016: 38). KATRINE KIELOS podsumuje to dobitnie, pisząc:

[...] według Arystotelesa branie procentu za pożyczone pieniądze jest czymś nienaturalnym, prowadzi bowiem do sytuacji, w której „pieniądze rodzą pieniądze”. Pieniądze brudne. Pieniądze nieuczciwe. Pochodzące z wynaturzonego związku pieniędzy, które spółkują same ze sobą. Pieniądze rodzące inne pieniądze traktowane były jak seksualna perwersja (Kielos 2014: 104).

Pieniądz z łatwością ulega wynaturzeniu, separuje się od swojej społecznej funkcji i staje się narzędziem aspołecznej kumulacji kapitału, znakiem, który tworzy czy powiela sam siebie, stając się karykaturą naturalnej rozrodczości przyrody. W identyczny sposób powieści rodzą następne powieści, kopie samych siebie, a literatura odrywa się od metafory organicznej w związku z postępującą komercjalizacją, stymulowaną popytem na dokładnie to samo. Sfera wymiany społecznej jako domena procesów ekonomicznych to także sfera kobieca, w tym sensie, że kobiety stanowią pierwotny obiekt wymiany, co zidentyfikował Claude Lévi-Strauss: egzogamiczna heteroseksualność kładzie podwaliny pod zróżnicowanie płciowe, wymiana kobiet między grupami jest podstawą więzi społecznych, podobnie jak wymiana monetarna u Arystotelesa. Gallagher (1991: 40) rozwija naczelną tezę strukturalizmu antropologicznego, stwierdzając, że wymiana kobiet polega na ich przejściu z pozycji obiektu do sfery produkcji przez małżeństwo i macierzyństwo. prostytutka nigdy nie dokonuje tej transformacji. Jest niezdolna do prokreacji (zgodnie z wierzeniami antycznymi), ale stanowi symbol rozmnożenia – nie w postaci dziecka, tylko pieniędzy. „Prostytucja [...] jest antyczną metaforą językowej produkcji: nienaturalnej multiplikacji wymienianych znaków” (Gallagher 1991: 41).

Prowadzi to badaczkę do stwierdzenia, że

[...] płciowa różnica w teorii literatury to nie rozróżnienie na ojców, którzy mogą pomnażać, i kobiety-eunuchów, które tego nie mogą, między męskim językiem i kobiecym milczeniem, ale między „naturalną” produkcją nowych rzeczy i „nienaturalną” reprodukcją samych znaków. Zgodnie z metaforą ojcostwa autor generuje nowe rzeczy w świecie przez język; zgodnie z metaforą dziwki język reprodukuje się sam w procesie wymiany przez autora (Gallagher 1991: 41).

W ten sposób podział płciowy zostaje przełożony na tworzenie i odtwarzanie, kreację i imitację, według logiki oryginalności w romantycznym modelu autorstwa. W szerszym ujęciu podział ten przekłada się także na „kulturę wysoką” i „kulturę popularną”, feminizując tę drugą jako sferę odwórstwa, konwencjonalizacji i seryjności. Dlatego też dominującą metaforą kobiecego pisarstwa stało się papugowanie. William Thackeray (1811–1863) zauważył, że analogiczna do prostytucji pozycja autora wynika z rozwoju tanich, seryjnych publikacji (gdzie płacono autorom od linijki) oraz z powstania masowego, popularnego czytelnictwa w latach 30. i 40. XIX wieku. Zdaniem autora *Targowiska próżności* te dwa procesy (stanowiące załączek współczesnej kultury popularnej) uzależniły autorów od rynku. Jak podkreśla Gallagher, autor nie wchodził jednak na rynek jako szanowany producent z możliwym do oddzielenia od siebie towarem; to autor (lub autorka) był tym towarem, co ustawiało go w pozycji kogoś, kto sprzedaje siebie, zupełnie jak prostytutka (Gallagher 1991: 43). System celebrycki, w którym partycypował chociażby Charles Dickens, ustanawiając własne nazwisko swoistą marką i gwarancją jakości, można określić jako **utowarowienie tożsamości**. Bliskie związki między rozwojem kapitalizmu a wyłonieniem się dyskursu autorstwa w XVIII wieku najlepiej wyrażają się w metaforze autora jako prostytutki, trafnie uchwytującej relacje zawodowej pracy pisarskiej z rynkiem literackim, metaforze, którą patriarchalna ideologia próbowała ukryć pod płaszczykiem ojcostwa tekstu.

Kobiece autorstwo na łamach XVIII-wiecznych periodyków musiało wybierać między przyjęciem męskiej persony autorskiej a występowaniem jako kobieta, ale traktowana jako partykular-

ny przypadek, wyjątek od reguły, zdystansowany wobec kondycji swojej płci, uznawany za pojedynczy i w istocie niekobiecy. Kobieta, chcąc wypowiadać się jako kobieta na forum publicznym XVIII wieku, nie mogła robić tego jako „pełnoprawna” kobieta. Stąd publicystki sięgały po różne strategie i persony ze sfery hegemonicznej kobiecości, aby za ich pomocą negocjować swoje pozycje i autorytet wypowiedzi. Doskonały przykład stanowi działalność literacka Frances Brooke (1724–1789), która z użyciem persony „Mary Singleton” wydawała od 1755 roku tygodnik „The Old Maid”. Powell zauważa, że pisarka tego okresu musiała wiedzieć, jak ironicznie podchodzić do stereotypów, przed którymi nie była w stanie uciec, tj. **sprawiać wrażenie konserwatywnej, jeśli chciało się być radykalną** (Powell 2012: 135). Stworzenie przez Brooke figury starej panny stanowiło znakomite wykorzystanie konwencji i mizoginistycznej retoryki do własnych celów. Chociaż postaci autorskie na łamach periodyków z zasady były stanu wolnego, prezentowane przez nie kawalerstwo różniło się oczywiście od staropanieństwa, które podlegało społecznej stygmatyzacji. Prezentowanie „Mary Singleton” w roli starej panny znowu przypomina o pokrewieństwie dyskursu autorstwa i seksualności. O ile kawaler, niezależnie od wieku, może wstąpić w związek małżeński i pozostaje potencjalnie płodny – także jako autor – o tyle stara panna to synonim bezproduktywnej kobiecości, zmarnowanego potencjału twórczego. Jeśli ideałem kobiecości w kulturze zachodniej jest macierzyństwo, to stara panna zasadniczo nie jest kobietą. Przez wykorzystanie figury starej panny Brook nie tylko znajduje pozycję, z której może się wypowiadać jako „kobieta poza kobiecością”, ale też autoryzuje swoją wypowiedź tym, że nawet w tej postaci jest bardziej na miejscu w dyskursie publicznym niż autor, w którego tożsamości zawierałoby się małżeństwo i złączona z nim prywatyzacja sfery domowej. Pisarka zmienia starą pannę w figurę autorytatywną, mającą wszystkie cechy wymagane w dyskursie autorstwa: odpowiednią klasę społeczną, związane

z nią zaplecze ekonomiczne i wykształcenie oraz wolny czas, ponieważ nie jest obciążona rodziną (Powell 2012: 137, 140)<sup>40</sup>.

Inną strategię radzenia sobie z wykluczeniem obrała Eliza Haywood (1693–1756). Pisarka początkowo redagowała „The Female Spectator” (1744–1746), gdzie opierała się na autorytecie i ugruntowanej pozycji „The Spectator”, wykorzystując je, aby autorytarnie wypowiadać się o bieżącej polityce, czyli podejmując tradycyjnie „męskie” tematy. Co ciekawe, robiła to z kobiecego punktu widzenia, z użyciem kilku person autorskich w postaci kobiet z różnym zapleczem społecznym. Haywood była w pełni świadoma, że autorstwo to technika, a nie element biografii – i to technika, którą umiejętnie operowała, rozkładając autorstwo „The Female Spectator” na kilka głosów. Wykorzystała także feminizację dyskursu autorstwa, tj. konieczność kokietowania odbiorców – aby jednak robić to w granicach wyznaczonych przez obowiązującą obyczajowość, stawiała swoją personę, Spektatorkę, w pozycji „potulnej żony”, a odbiorców w roli „autorytarnego męża” – jedynie po to, aby wraz z końcem tekstu pierwszego numeru postawić siebie w pozycji matki, a czytelnika – dziecka, zyskując przewagę i autorytarną pozycję autorską, z której mogła pouczać odbiorców (Powell 2012: 152). Strategii tej odpowiadała struktura miesięcznika: początkowo wabiła potencjalnych czytelników publikowaniem opowiadań, z czasem jednak ich proporcja malała na korzyść dyskusji i listów, dyskursu moralizatorskiego i pedagogicznego. Haywood wykorzystała nie tylko konwencje autorskie, ale również dyskurs kobiecości tego okresu, traktując go jako rezerwar konwencji, którymi może operować dla zmaksymalizowania efektywności swoich działań. Podstawowym celem Haywood była bowiem edukacja odbiorców. I chociaż Spektatorka jako persona pisząca i redagująca pismo pozostawała – zgodnie z konwencją periodyków – w stanie wolnym, Haywood stworzyła specyficzny kolektyw autorski złożony z fikcyjnych person wykreowanych na potrzeby tego tytułu i jego misji edukacyjnej. Spektatorka wypowia-

---

<sup>40</sup> Warto tu zauważyć, że w mizoginistycznym dyskursie społecznym istniała analogia między starą panną i kobietą wykształconą – obie ujmowano jako nienaturalne. Wykształcenie kobiety zaczęto kojarzyć ze staropanieństwem.

dała się więc w imieniu kilku innych kobiet: Miry (szczęśliwej mężatki i matki), Wdowy oraz Eufrozyny (ideału młodej damy). Choć ich wypowiedzi trafiały na łamy wyłącznie w formie mowy zależnej, w relacji Spektatorki, to każda z nich reprezentowała inne stadium życia kobiety, dzięki czemu Haywood była w stanie najpełniej oddać doświadczenie kobiecości. Powell (2012: 153) określa ten kolektyw person autorskich jako **feminotopię**, ideał kobiecej solidarności. Wprawdzie „The Female Spectator” był skierowany do czytelników obojga płci, lecz obecne na łamach miesięcznika persony autorskie stanowiły zbiór modeli do naśladowania dla kobiet w każdym wieku – nie tylko pod względem tego, jak wpisywały się w hegemoniczny model kobiecości tego okresu (jak Wdowa, która wraz z mężem pochowała wszystkie cele, pragnienia i ambicje, więc pozostało jej jedynie cnotliwe życie w służbie rodzinie), ale również przez to, jak negocjowały przestrzeń niezależności dla kobiet w różnych stadiach ich życia, co ilustrowały chociażby dążenia Eufrozyny do zdobycia edukacji.

Haywood wykorzystała tak uformowaną platformę dla kobiecych wypowiedzi, aby zabrać głos także na temat autorstwa. Feminizacja dyskursu autorskiego w XVIII wieku – przyjmowanie przez autorów kobiecych strategii kokietowania odbiorców oraz coraz powszechniejsza praca kobiet w dziennikarstwie – pociągała za sobą jego gentryfikację, podniesienie statusu profesji. Skoro dziennikarstwo było czymś, czym mogły parać się dobrze urodzone kobiety – czy to pisarki, czy też persony przybierane przez autorów – zaczęło być postrzegane jako stosowna rozrywka klasy średniej (Italia 2005: 139). Haywood wykorzystywała dostępne jej medium do nobilitacji autora jako istotnej instytucji społecznej:

W książkach zawarte jest to, co odróżnia nas od dzikusów [...], dlatego też autorzy nie mogą być nadmiernie doceniani i zachęcani, kiedy tworzą to, co przeznaczone jest dla społecznego pożytku, bez względu na to, czy służyć będzie celom praktycznym, czy prostej rozrywce; musi być wyznane, że dowodem największego plugastwa i niewdzięczności jest odmawianie rekompensaty za ich pracę, kiedy czerpie się z niej zyski (Haywood 1774: 3).

Uwaga o płacy odnosi się do sytuacji ekonomicznej autorów w XVIII wieku: do niekorzystnego otoczenia prawnego przyznającego znaczące przywileje drukarzom i wydawcom, do piractwa, które ograbiało autorów z zysków (głównie ze względu na brak międzynarodowych regulacji prawnych), i do pozycji dziennikarzy, z trudem czerpiących zyski ze swojej pracy. Biorąc pod uwagę, jak istotna była finansowa motywacja pisarek i dziennikarek, funkcjonująca jako społecznie akceptowalne usprawiedliwienie dla popełnienia przez nie transgresji wobec hegemonicznej kobiecości, nawoływanie przez Haywood do opłacania autorów można odnieść wprost do kobiecego autorstwa. W pewnym sensie zacytowany fragment to manifest autorstwa Haywood, jej wyobrażeń o pozycji autora czy też dążenia do tego, czym autorstwo – także kobiece – powinno być: szlachetną funkcją, za którą należy się godziwa zapłata. W nobilitacji autorstwa Haywood widziała drogę do podwyższenia statusu kobiet – jako auterek i czytelniczek. Jak zauważa Iona Italia:

W okresie, w którym pojawiały się liczne niepokoje w związku z negatywnym wpływem czytelnictwa na kobiety<sup>41</sup>, Haywood oferowała treści i sposób czytania, który był rozrywkowy i przystępny, i który nie podważał moralności ani społecznej pozycji odbiorczyń [...]. Haywood schlebiała swoim czytelniczkom, automatycznie zaliczając je w poczet wyższej klasy społecznej. Dla tych, którzy nie zaliczali się w poczet klasy z urodzenia, „Female Spectator” oferował obietnicę, że zrobi z nich szlachetnych ludzi. Różnica pomiędzy „Female Spectator” a „Gentleman’s Magazine” Cave’a odsłaniała istotne przeświadczenie, milcząco funkcjonujące w dziennikarstwie połowy XVIII wieku: dżentelmeni stanowili niewielką grupę wśród czytelników, ale każda kobieta była damą (Italia 2005: 139).

Należy tu pamiętać, że o ile pisarstwo kobiet pozostawało dziwnie regularną „wyjątkową przypadłością”, która żadną miarą nie przekładała się na zdolności intelektualne czy społeczne funkcjonowanie, o tyle kobiece czytelnictwo było stabilną instytucją społeczną,

---

<sup>41</sup> O związanej z rozwojem czytelnictwa panice moralnej i genderowym aspekcie tej paniki zob. Vogrinčič 2008.

na której opierały się zresztą mizoginistyczne periodyki tego okresu (stwierdzenie, że głównymi odbiorcami powieści okazywały się kobiety, to już truizm). Todd przypomina o popularności drukowania listów od czytelniczek – nawet jeśli tylko część z nich była autentyczna, uświadamia to, jak głęboko zakorzeniła się praktyka czytelnictwa wśród kobiet, skoro poetyka XVIII-wiecznych periodyków wymagała jej symulacji. Biorąc pod uwagę, że jedyny przyjęty sposób publicznego zwracania się do kobiet stanowił właśnie dyskurs klasy średniej, każda czytelniczka była z założenia godną szacunku córką dżentelmena.

O głębi refleksji Haywood na temat autorstwa świadczy również ryzykowny krok, tj. wypuszczenie „Papugi” w 1746 roku. W przypadku tego pisma autorską personą była właśnie papuga, ale płci męskiej, na przekór stereotypom. Miało ono wyraźnie plotkarski charakter, a Haywood używała persony papugi, tak jak autorzy stosowali kobiece pseudonimy – aby mówić śmieiej. W ten sposób pisarka zagarnęła symbol kobiecej mowy swojej epoki – papugowanie, rozumiane jako bezrefleksyjna i bezsensowna reprodukcja – i użyła go do własnych celów. **Papugowanie stanowiło metaforę kobiecego pisarstwa** przede wszystkim w aspekcie reprodukcji, satyryczne ujęcie kobiecych aspiracji literackich. Kobiety – jak papugi – są zdolne tylko reproduковать istniejące dyskursy, nie potrafią zaś twórczo, oryginalnie pracować. Biorąc pod uwagę wielkie znaczenie przypisywane jeszcze w XVIII wieku poetykom i rzemieślniczej funkcji literatury, deprecjację kobiecego pisania ujętą w metaforze papugowania można traktować jako odwrotność obowiązującego modelu literatury, jego swoistą autoparodię. Kobiece papugowanie było postrzegane negatywnie także ze względu na przypisywane mu treści: miałki i bezsensowne. Kobiety jak papugi powtarzały sobie plotki. Haywood użyła tego stereotypu do własnych celów, ostatecznie traktując „Papugę” jako zamaskowaną platformę politycznego dyskursu, w tym krytyki Charlesa Edwarda Stuarta, Młodszego Pretendenta, co doprowadziło do przesłuchiwania pisarki przez rządową komisję pod zarzutem politycznej agitacji antyrządowej.

Tego rodzaju przekształcenia hegemonicznej kobiecej retoryki, jakie stosowały Brooke i Haywood, stanowiły ryzykowne strategie.



Niektóre autorki przyjmowały inne podejście w świetle wykluczającego dyskursu. Mary Wortley Montagu (1689–1762) starała się zająć męską pozycję autorską, tj. zaadaptowała dyskurs autorski, występując w nim w roli pełnoprawnej uczestniczki. Przy redagowaniu swojego pisma nie posługiwała się żadną personą autorską, a zwykłym autorskim Ja, oferowała osobowość, a nie postać. Powell zauważa, że Montagu ograniczała się do sugerowania własnej płci, starając się zająć pozycję podmiotu piszącego. Jednocześnie była świadoma, jakie ryzyko podjęłaby, wypowiadając się jako kobieta na tematy polityczne, nie maskując ich żadnym innym rodzajem dyskursu. Od 1737 do 1738 roku wydawała polityczny tygodnik „The Nonsense of Common-Sense”, wspierający rząd Roberta Walpole’a. Tytuł nawiązywał do liberalnego, antyrządowego periodyku „The Common Sense”. Na łamach pisma dawała do zrozumienia, że jest w pełni świadoma obowiązujących podwójnych standardów. Traktowała mizoginię jako element poetyki periodykalnej, stały chwyt retoryczny. Uważała to też za prostą konsekwencję mizoginii dziennikarzy i autorów, efekt homospołeczności<sup>42</sup> ich środowiska. O ile bowiem literatki mogły z sukcesem wydawać pisma, ich wstęp do kawiarni, które stanowiły serce życia politycznego, społecznego i literackiego, był niemożliwy. Wyłącznie męskie sfery reprodukowały więc bez przeszkód społeczną mizoginię, przyczyniając się do jej dalszego funkcjonowania w społecznym obiegu. Montagu proponowała całkiem nowoczesne rozwiązanie: wzywała do bojkotu konsumpcyjnego w wykonaniu kobiet, do zaprzestania subskrypcji szerzących mizoginię pism i inwestowania w te, które opowiadają się za prawami kobiet. Powell zauważa, że pisarstwo Montagu cechowało wielkie

---

<sup>42</sup> Określenie „homospołeczny” odwołuje się tutaj do teorii Eve Kosofsky Sedgwick. „Homospołeczny” jednocześnie funkcjonuje w opozycji i w relacji do homoseksualnego, co służy wskazaniu kontinuum między tym, co homospołeczne, i tym, co homoseksualne, tj. między mężczyznami promującymi interesy mężczyzn i mężczyznami kochającymi mężczyzn, która to ciągłość w zachodniej kulturze pozostaje zakryta i niewidoczna (m.in. przez instytucjonalną homofobię wynikającą z heteronormatywnego systemu binarnej płciowości). W ten sposób slash służy często uwidocznieniu wskazanego przez Sedgwick kontinuum, zdejmując z relacji homospołecznych homofobiczne tabu (zob. Kosofsky Sedgwick 1985, 1990, 2005).

rozdarcie: jednocześnie odrzucała kulturę pisarską swojego okresu i chciała być jej częścią; pisząc jak kobieta, porzucała kobiece dyskursy; pragnęła wypowiadać się z arystokratycznej pozycji, która jej się należała, w gatunku stanowiącym domenę klasy średniej, co wyrażała brakiem zainteresowania wobec zysków ze swojej pracy literackiej, które okazywały się główną motywacją (jawną lub ukrytą) profesjonalnych autorów tej doby (Powell 2012: 149). „The Nonsense of Common-Sense” wyrażał napięcia związane z kształtującą się pozycją społeczną autora, napięcia przebiegające na linii płci i klasy, najważniejszych wówczas ram porządku symbolicznego. Podmiot autorski pisma Montagu wypowiadał się o profesjonalnych autorach z użyciem pierwszej osoby liczby mnogiej, pisząc o „naszych złych nawykach” (Powell 2012: 146), roszcząc sobie w ten sposób prawo do miejsca w środowisku prasowym i literackim. Zdaniem Montagu profesjonalna, odpłatna pozycja autora szkodziła literaturze, doprowadzając do szerzenia się populizmu w dziennikarstwie i do schlebienia niskim gustom. Nie jest to tylko typowa klasowa krytyka rodzącej się kultury popularnej opartej na słowie drukowanym, ale również przewrotna fantazja życzeniowa ze strony Montagu, która chciała być włączana w poczet autorów, chociaż wiedziała, że ze względu na płeć nie będzie to możliwe. Tym głębiej odczuwała kompleksy na tle swojego wykluczenia jako pisarki, gdyż była świadoma unikatowych cech kobiecego autorstwa. W słynnych listach z Turcji, pisząc o tym, co niedostępne innym podróżnikom z racji płci, dowodziła wartości „kobiecego spojrzenia”. Dostarczyła opisów tureckich łaźni dla kobiet i niedostępnych mężczyznom sfer domowych, które stały się inspiracją dla obrazów Jean-Auguste-Dominique’a Ingres’a. Co ciekawe, porównywała łaźnie dla kobiet z europejskimi kawiarniami jako miejscem wymiany informacji, plotek, tworzenia homospołecznej więzi. Uważała, że jest w stanie stworzyć intymniejszy, prawdziwszy obraz rzeczywistości niż ten, który kreślili pozostali podróżnicy w swoich sprawozdaniach, i w tym dopatrywała się wartości kobiecego autorstwa.

Wiek XVIII tematyzował kobiece autorstwo w innym ujęciu, niż działo się to w stuleciach następnym. Płeć autora i tekst były ze sobą związane za pomocą odmiennych struktur niż w później-

szym okresie. Funkcjonowały restrykcje odnośnie do tego, o czym i w jaki sposób kobiety powinny pisać, aby nie wzbudzać skandalu, istniał jednak większy margines swobody, jaki zapewniała anonimowość publikacji. Można to odebrać jako powszechną samoświadomość na tle konwencji ról płciowych danej epoki: dyktowane płcią stosowne zachowania zależały od osoby autorskiej i nie spodziewano się, że znajdą odbicie w tekstach w takiej mierze, aby mogły zdradzać rzeczywistą płć autora, jeśli ten sam się nie ujawnił. Znajdowało to swoje przełożenie w praktyce czytelniczej periodyków tej epoki. Nawet te skierowane do określonej płci, jak „The Ladies Journal” (1727), liczyły się z tym, że są czytane przez wszystkich bez względu na płć, dostosowując do tego oferowane przez siebie treści, łącząc ze sobą literaturę, plotki, politykę i informacje z zakresu gospodarki i ekonomii (Italia 2005: 4). Mieszane czytelnictwo było szczególnie widoczne w publikowanej korespondencji, zwykle z przewagą czytelników zainteresowanych pismami deklarującymi się jako skierowane do kobiecej publiki. Z drugiej strony „The Ladies Magazine” (1749–1753) Jaspera Goodwilla publikowało serializowaną fikcję, kroniki kryminalne, sprawozdania sądowe, recenzje i plotki z kraju i zagranicy na równi z tematami bardziej wpisującymi się w zakres hegemonicznej kobiecości (Italia 2005: 4). Pacyfistyczny esej Olivera Goldsmitha został pierwotnie ogłoszony pod męskim pseudonimem w „The Weekly Magazine” i był skierowany bezpośrednio do czytających pismo dżentelmenów; rok później został opublikowany w „The Lady’s Magazine or Polite and Entertaining Companion” pod pseudonimem „Caroline Stanhope”. Jego treść została nieznacznie zmieniona, aby adresatem stały się czytelniczki pisma (Italia 2005: 5). Czytelnicy wydawali się świadomi, że płć osoby autorskiej nie łączy się z rzeczywistą postacią autora i w związku z tym nie rzutuje na drukowany tekst daleko idącymi konsekwencjami. Coraz widoczniejsza obecność pisarek i dziennikarek na rynku wydawniczym doprowadziła jednak do swoistej reakcji<sup>43</sup> w XIX-wiecznej krytyce literackiej i upłciowienia tekstów, do

---

<sup>43</sup> Używam tu pojęcia „reakcji” w znaczeniu, jakie nadała mu Susan Faludi w swojej książce z 1991 roku *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*.

odejścia od świadomości względem społecznego konstruowania płci i nastania czysto esencjonalistycznego podejścia.

#### 2.4. Martyrologia kobiecego autorstwa i wykluczenie w epoce wiktoriańskiej

W 1810 roku Mary Brunton (1778–1818), której literacki dorobek stanowią powieści o tak znaczących tytułach jak *Self-Control* (1811) i *Discipline* (1814), wyjaśniała, czemu preferuje publikowanie pod pseudonimem:

Wolę raczej prześlizgiwać się przez świat nieznaną niż mieć (nie powiem – cieszyć się) sławę [...], być zauważoną, być obiektem komentarzy, być posądzaną o literackie fanaberie [...], i jak obmierzłe są pisarki w oczach innych! Mój drogi, wolałabym zasłynąć raczej jako tancerka (Showalter 1977: 18)!

Showalter zauważa, że XIX wiek przyniósł wyraźną zmianę w funkcjonowaniu profesjonalnego pisarstwa kobiet. Powiększenie się rynku literackiego dało zatrudnienie kobietom, nie tylko literatkom, ale również ilustratorkom, edytorkom, redaktorkom i wydawczyniom. Publikująca w pierwszej połowie XIX wieku

[...] generacja pisarek postrzegała swoje powołanie literackie w jawnej sprzeczności z ich statusem jako kobiet, czego wyrazem jest używanie męskich pseudonimów. Jak liść figowy Ewy, męskie pseudonimy wskazywały na utratę niewinności. W radykalnym rozumieniu jako znacznik historycznej zmiany stanowiły *role-play* wymagany do uczestniczenia w głównonurtowej kulturze literackiej (Showalter 1977: 19).

---

Reakcja jest więc socjologicznym procesem, wyrazem niechęci do popularnych lub wpływowych procesów i zmian społecznych, wyrazem kolektywnego resentmentu. W myśl badań Faludi reakcja następuje na skutek zmian naruszających patriarchalne *status quo*, w związku z tym uważam za stosowne przełożenie tego terminu na procesy historycznoliterackie obejmujące wykształcenie się specyficznego typu krytyki literackiej jako efektu upowszechniającej się pracy zawodowej kobiet jako pisarek i redaktorek (Faludi 2013).

Do tego pokolenia należały siostry Brontë, Elizabeth Gaskell, Elizabeth Barrett Browning, Harriet Martineau i George Eliot, Charlotte Yonge, Dinah Mulock Craik, Margareth Oliphant i Elizabeth Lynn Linton. O ile XVIII-wieczne niepokoje autorskie literatek i dziennikarek wiązały się przede wszystkim z koniecznością wkroczenia do sfery publicznej, o tyle niepokoje XIX-wiecznych autorek charakteryzuje Showalter jako **lęk przed niekobiecością**. Pragnienie pisania oznaczało dla kobiety transgresję wobec jej tożsamości płciowej, a nie jej potwierdzenie – odwrotnie niż w przypadku autorów, gdzie metafora ojcostwa tekstu potwierdzała ich status twórczy i płciowy w ramach patriarchalnych wartości, wyrażane metaforą ojcostwa tekstu. Zgodnie z hegemoniczną ideologią tego okresu pierwszym powołaniem kobiety była kobiecość, rozumiana jako bycie i praca dla innych, gdzie nie istniało miejsce na autorealizację i autoekspresję. Jak stwierdza badaczka, autorstwo kobiet na początku XIX wieku stanowiło podwójny ślepy zaułek: pisarki czuły się upokorzone podwójnymi standardami krytyki literackiej, postulującej, aby odnosić się delikatniej do ich pracy literackiej, ale też nie chciały uchodzić za ambitne i niekobiece, nie chciały rezygnować ze swojej tożsamości płciowej (Showalter 1977: 21–22).

Odpowiedzią na ten dylemat było wiele strategii artystycznych i personalnych. Jedną z nich stanowiła autodeprecjacja, wspomniana wcześniej afektowana skromność, poszukiwanie aprobaty krytyki przy realizacji w swojej pracy literackiej ideałów hegemonicznej kobiecości czy wreszcie autonienawiść i jawny antyfeminizm, jak u Margaret Oliphant (1828–1897) (Showalter 1977: 21). Tego rodzaju strategie wpisywały się w model kobiecego autorstwa, który nie podważał hegemonicznej kobiecości tego okresu, ale ją wyrażał, jak w przypadku powieści Mary Brunton. Hegemoniczna kobiecość epoki wiktoriańskiej opierała się na represji i autocenzurze, procesach stojących w jawnej sprzeczności z ekspresyjnym modelem romantycznego autorstwa. Jak pisała Jane Vaughan Pinkney (1827–1856) w *Tacita Tacit. A Novel*, powieści wydanej pośmiertnie w 1860 roku:

Kobiety są lepsze w przemilczaniu rzeczy niż mężczyźni, szczególnie jeśli idzie o tłumienie własnych emocji. Są do tego zobligowane przez nawyk, moralność i edukację. Pierwsza lekcja, jaką otrzymują w dzieciństwie, polega na uciekaniu od własnych uczuć i kontrolowaniu każdej myśli (Showalter 1977: 25).

Kulturowo zakodowany brak ekspresji odczytywano jako brak treści, które mogłyby podlegać ekspresji zarówno w kwestii tekstu literackiego, jak i kondycji wiktoriańskiej kobiety. Jest to ciekawy przykład samospełniającej się przepowiedni: kulturowo zakazane i niemożliwe stało się wyrażanie pragnień seksualnych kobiet, przez co uznano kobiety za nieseksualne z natury i przełożono to na jakość tworzonej przez pisarki literatury. William Rathbone Greg (1809–1881) pisał w *The False Morality of Lady Novelists* z 1859 roku: „[...] wiele z najsmutniejszych i najgłębszych praw przedziwnej domeny seksualności pozostaje dla niej tajemnicą, czymś zakrytym, co mogłoby zostać odsłonięte jedynie takim kosztem, że nie możemy sobie tego życzyć” (Showalter 1977: 26). W 1852 roku George Henry Lawes (1817–1878) dopominał się już o „prawdziwie kobiecą literaturę”, przestrzegając, że obecna stanowi zaledwie imitację i pisarki „powinny wyrazić, co naprawdę wiedzą, czują i przeżywają” (Showalter 1977: 27). Showalter słusznie zauważa, że krytyk domagał się niemożliwego, czegoś, co stało w sprzeczności z całym kulturowym kodem wiktoriańskiej kobiecości. W jednej z najradykałniejszych tez swojej pracy słynna badaczka stwierdza, że wiktoriańskie pisarski zostały pozbawione języka i świadomości jako podstaw ekspresji (Showalter 1977: 27). Ich podmiotowość nie dysponowała narzędziem artykulacji ani nie była rozpoznana jako pełnoprawna podmiotowość, nie tylko w porządku kulturowym, ale nawet przez nie.

Zgodnie z tym tokiem rozumowania literaturę autorstwa kobiet w pierwszej połowie XIX wieku traktuje się jako dyskurs nieświadomości, próby wyrażenia tego, co pozostawało poza świadomością, poza rozpoznawalną domeną języka. Patricia Meyer Spacks w *The Female Imagination* (1975) stwierdza, że z historycznych powodów literatura autorstwa kobiet skupiała się na tym, co marginalizował obowiązujący dyskurs fallogocentryczny głównonurtowej literatu-

ry (Spacks 1975: 7). Pisarki okupowały peryferia kultury. Zdaniem badaczki zaowocowało to powrotem pewnych wzorców, tematów i problemów w kobiecym pisarstwie, wykształceniem swoistego kontinuum, kolektywnej wyobraźni, określanej zbiorczo jako „pisarstwo kobiece”. Według Showalter zaproponowane przez Spacks pojęcie „kobiecej wyobraźni literackiej” jest ahistoryczne. Autorka *A Literature of Their Own* podkreśla, że **tradycja literatury kobiecej operuje w wielkiej próżni**, tj. każde następne pokolenie pisarek mierzyło się z brakiem poprzedniczek, których udział w tworzeniu kultury był konsekwentnie pomijany i wymazywany z historii, kładąc podwaliny pod mit kobiecej nieobecności. Już tylko z tego powodu mówienie o kolektywnej wyobraźni kobiecej, co robiły przykładowo w swojej pracy Gilbert i Gubar, traci sens. Nie wspominając o skrajnie różnych pozycjach, jakie zajmowały autorki wobec powtarzających się tematów, np. konceptualizowania własnego autorstwa. Po drugie, Showalter stwierdza, że tradycja kobiecej literatury bierze się z rozwijającej się na przestrzeni epok relacji pisarek ze społeczeństwem. W tym sensie „kobieca wyobraźnia” to nie tyle freudowska abstrakcja, ile **rzeczywistość dyskursywna**, efekt przeplatania się wielu wpływów: kulturowych, środowiskowych i materialnych. „Kobieca wyobraźnia” to wypadkowa autorskiej samoświadomości i formy literackiej, obu warunkowanych względami historycznymi, społecznymi i kulturowymi (Showalter 1975: 12).

Do „kobiecej wyobraźni” odwołują się Gilbert i Gubar w *The Madwoman in the Attick*, analizując obrazy zamknięcia i ucieczki, występowanie oszalałych sobowtórów jako aspołecznych odpowiedniczek bohaterów, klaustrofobię i agorafobię, obsesyjne powracanie anoreksji i innych form samookaleczenia w XIX-wiecznej twórczości autorstwa pisarek. Według badaczek literatura autorstwa kobiet wyrażała doświadczenie rzeczywistego zamknięcia w przestrzeni społecznej i ograniczenia w doborze aprobowanych lektur (Gilbert, Gubar 1980: 10). Ewokując tego typu obrazy, Gilbert i Gubar stworzyły **martyrologię kobiecego autorstwa**. Zdaniem Toril Moi (1985: 61) biograficzne inklinacje, na które powoływały się autorki *The Madwoman in the Attick*, potwierdzały funkcjonujące stereotypy na temat tego, jakoby pisanie kobiet było bliższe ich doświadczeniu niż

w przypadku autorów, odwołując się do mizoginicznego przekonania, że tekst i pisarka stanowią jedno. Badaczka wysuwa wobec Gilbert i Gubar zarzut redukcjonizmu, sprowadzania literatury kobiecej do gniewu jako jedyne go wyrazu świadomości kobiety. *The Madwoman in the Attick* połyka własny ogon: monumentalna praca zaczyna się od określenia autorstwa jako elementu patriarchalnej ideologii, po czym przez siedemset stron umacnia autorytarny charakter kobiecego autorstwa i falliczną konstrukcję całościowego podejścia do twórczości danej pisarki, ostatecznie stając się nośnikiem dyskursu, który próbowała zdekonstruować (Moi 1985: 62). Z powodu budowania martyrologii opartej na kobiecym gniewie Gilbert i Gubar zasadniczo redukują analizę Austen, której humorystyczna ironia nie wpisywała się w ich założenia badawcze. Jednocześnie badaczki partycypują w rozprzestrzenianiu mitu **Szczałkowej Wielkiej Tradycji** (termin Johna Grossa), tj. redukowania i kondensowania licznego grona różnorodnych pisarek XIX wieku do pięciu nazwisk (Jane Austen, Charlotte i Emily Brontë, George Eliot i Virginia Woolf), których zestawienie ujawnia zasadniczą ahistoryczność postrzegania obecności kobiet w literaturze, ignoruje bowiem zmiany społecznego i ekonomicznego statusu kobiet na przestrzeni dziejów: od Austen do Woolf.

Showalter zauważa również znaczącą zmianę w stosunku pisarek do autorstwa w drugiej połowie XIX wieku. Urodzone między 1840 a 1860 rokiem literatki z większą łatwością lawirowały wśród podwójnych standardów kobiecego autorstwa, ciesząc się spełnieniem jako kobiety i pisarki, czerpiąc satysfakcję ze swojej pracy zawodowej. „Profesjonalne, niekonwencjonalne, efektowne i produktywne, zajęły się nie tylko pisaniem, lecz także redagowaniem” (Showalter 1975: 20). Co ciekawe, pisarki z tego pokolenia skupiły się głównie na skandalicznym gatunku powieści sensacyjnej, stanowiącej echo gotyckiego romansu sprzed stu lat. O tym, jak niestosowny był ów gatunek dla czytelniczek – o pisarkach nie wspominając – świadczy najlepiej przestroga doktora George’a Blacka z 1888 roku, że lektury tego typu prowadzą do zwiększenia częstotliwości występowania miesięczek. Fenomen popularności tego gatunku wśród pisarek Showalter tłumaczy jego transgresyjnym charakterem. Powieści sen-



sacyjne bezpośrednio wyrażały bowiem kobiecy gniew, frustrację i seksualne pożądanie, a bohaterki takich tekstów mogły zmienić swoją agresję w działanie (Showalter 1975: 160). Jednocześnie Mary Elizabeth Braddon (1835–1915), Ellen Wood (1814–1887) i Florence Marryat (1833–1899) jako najważniejsze i najpopularniejsze twórczynie fikcji sensacyjnej, odpierając ataki, w których posądzano je o „nienaturalność” (gatunkową „nienaturalność” ich twórczości i płciową „nienaturalność” ich kondycji jako pisarek i redaktorek, kobiet w zdominowanej przez mężczyzn sferze publicznej, która to pozycja była zarezerwowana dla prostytutek), polegały na normach i rolach płciowych nie tylko w odniesieniu do tworzonych przez siebie bohaterek, lecz także w konstruowaniu własnej kariery pisarskiej. Znowu kobiece autorstwo dążyło do wpisania się w dyskurs hegemonicznej kobiecości, a nie do jego obalenia, wykorzystując kulturowe role płciowe przy negocjacji transgresyjnej pozycji pisarki.

Praca Beth Palmer poświęcona kondycji wiktoriańskiej literatki nosi tytuł *Women's Authorship and Editorship in Victorian Culture. Sensational Strategies*. Podtytuł jest tu znaczący. Badaczka twierdzi bowiem, że pisarki tego okresu w swojej pracy jako redaktorki konstruowały skomplikowany performans na przecięciu różnych dyskursywnych praktyk społecznych, przede wszystkim płciowych, kształtując nie tylko powszechne wyobrażenia o powieści sensacyjnej (wbrew opiniom krytyki literackiej) jako popularnym wówczas gatunku, ale zwłaszcza własny wizerunek jako profesjonalnych literatek. Palmer określa praktyki wymienionych autorek powieści sensacyjnych jako dążenie do **autorstwa absolutnego**, do autokreacji. Pisarki te pragnęły stać się także **autorkami samych siebie** (Palmer 2011: 14), przejąć kontrolę nad dyskursem kobiecości.

Ideałem pisarza i redaktora tego okresu z pewnością był Charles Dickens, którego sukces wynikał z formowania się kultury celebryckiej. Wspomniana wcześniej gentryfikacja dziennikarstwa, proces zapoczątkowany w połowie XVIII wieku, znalazła swoje zwieńczenie w drugiej połowie XIX stulecia. Pozycja redaktora pisma, również literackiego, stała się szanowanym zawodem dżentelmena, który miał rzutować na swoją pracę szlachetne cechy własnej kondycji społecznej. Dickens stanowił modelowy przykład gwiazdorstwa au-

tora – jego nazwisko jako redaktora „All the Year Round” (1870–1895) okazywało się najlepszą możliwą reklamą. Nie bez znaczenia jest to, że publikował w odcinkach własne powieści, a także twórczość najpopularniejszych autorów, m.in. Elizabeth Gaskell i Wilkiego Collinsa. Palmer analizuje model pracy redaktorskiej Dickensa, stwierdzając, że opierał się on na nazwisku pisarza jako swoistym szyldzie reklamowym, gwarancji jakości, oraz na tym, że był też wydawcą tygodnika, co dawało mu w zasadzie nieograniczoną władzę nad pismem, połączoną ze swobodą autokreacji publicznego wizerunku. Dickens skonstruował personę redaktorską sprawującą kontrolę nad każdym słowem zawartym w tomie, ponieważ pismo stanowiło reprezentację jego samego. W ten sposób nie tylko uzyskał wrażenie jednolitego autorstwa, co było niemożliwe przy wkładzie tak wielu rozpoznawanych twórców publikujących swoje powieści w odcinkach na łamach „All the Year Round”, ale stworzył pozory autorskiej kontroli (Palmer 2011: 18, 23). Praca pisarska i redaktorska Dickensa budowała ideał autorstwa w epoce postępującej komercjalizacji literatury, gdzie prymarnym rynkiem literackim stała się skierowana do klasy średniej literatura popularna, co można uznać za jedno ze znamion rodzącej się nowoczesności. Dlatego też prezentowany przez autora Dickensa model autorstwa stanowił punkt wyjścia dla współczesnych mu pisarek, aspirujących, aby mając podobną pozycję.

Palmer dowodzi, że dla Braddon, Wood i Marryat, autorek powieści sensacyjnych, niemożliwa stała się autoprezentacja za pomocą kodów hegemonicznej kobiecości tego okresu wyrażonej w figurze Anioła Domowego Ogniska. Operując skandalem i kontrowersyjnymi tematami, były zmuszone zastosować strategie autokreacji pozwalające im funkcjonować na rynku i w świadomości odbiorców jako szanowane osoby publiczne, przy czym nie mogły liczyć na abstrakcyjne przeświadczenie kulturowe o szacunku należnym damom, skoro swoją twórczością znacznie wykraczały poza to, co przystoi damie.

Braddon jawnie oskarżano o nieprzyzwoitość, przypisując jej charakter bohaterki tych powieści – mężobójczyni i cudzołożnic (Palmer 2011: 61). Jej *Tajemnica lady Audley* (1862) przyczyniła się

do spopularyzowania gatunku powieści sensacyjnej wraz z *East Lynne* (1861) Wood i *Kobietą w bieli* (1860) Collinsa. Margaret Oliphant, jako czołowa krytyczka powieści sensacyjnej czy też powieści popularnej w ogóle, szczególnie zajadłe odnosiła się do Braddon, pisząc na łamach konserwatywnego „Blackwood’s Edinburgh Magazine”: „[...] nie ma ona [Braddon] świadomości tego, jak odczuwa młoda, dobrze ułożona dama o odpowiednim wychowaniu [...], a jej intensywne uznanie dla ciała i krwi i pragnienie fizycznych doznań” stoją w jawnej sprzeczności z obowiązkami kobiety co do zachowania duchowej i fizycznej czystości (Palmer 2011: 60–61). Oliphant konkludowała, że powieści Braddon „mogą być atrakcyjne jedynie dla tych kobiet, które pociągają sprawy nieodpowiednie dla ich płci” (Palmer 2011: 61). Podobnie William Fraser Rae pisał o Braddon w „The North British Review”: „[...] autorka, która pozwala, aby przedstawicielka jej płci brała udział w podobnym wydarzeniu, musi być zaznajomiona z bardzo niskim typem kobiecej osobowości” (Palmer 2011: 60). Jak wiele innych przypadków, krytyka Braddon obrazuje to, jak daleko przebiegało utożsamienie pisarki z tekstem. Dla niektórych autorów i nurtów literackich jedność życia i twórczości autora stanowiła postulat estetyczny, dla większości pisarek była to niemożliwa do uniknięcia pułapka zastawiona przez społeczeństwo.

Braddon nie tylko z premedytacją wybrała gatunek powieści sensacyjnej, ale też przekształciła otaczające go kontrowersje tak, aby współgrały z kreacją jej osoby autorskiej czy jej publicznego wizerunku jako pisarki i redaktorki, sprawiając, że zaczęły działać na jej korzyść. Oliphant w swojej krytyce stwierdzała, że powieść sensacyjna skazi społeczeństwo; Braddon stworzyła miesięcznik „Belgravia” (1866–1876), aby udowodnić, że powieść sensacyjna reprezentuje społeczeństwo, a ona sama – jej twórczość – stanowi najlepszą reprezentację powieści sensacyjnej. Nie polemizowała też z krytyką bezpośrednio, ale używała pośrednich środków, zlecała pisanie innym i nigdy nie wypowiadała się na własny temat. George Augustus Sala napisał na jej zlecenie odpowiedź na krytykę Oliphant. W *The Cant of Modern Criticism* Sala wystosował nie tyle obronę, ile apoteozę powieści sensacyjnej, upatrując w niej szczerzy wyraz nowoczesnych lęków społecznych (Palmer 2011: 61). Co więcej, w swojej pra-

cy krytycznej powieści motyw powieści sensacyjnej: traktował tekst krytyczny Oliphant z taką samą przemocą, z jaką bohaterki powieści Braddon obchodziły się z wrogami:

[...] dopuścił się literackiej przemocy na artykule, rozczłonkując jego strukturę, obnażając jego błędy gramatyczne dla efektu komicznego, oraz operował hiperbolą w sposób charakterystyczny dla powieści sensacyjnej, dowodząc, że gatunek ten może być w równej mierze ryzykowny, co narzędziem społecznej krytyki (Palmer 2011: 61).

W ten sposób, pośrednio, gloryfikował powieści Braddon jako „stojące na najwyższym miejscu na podium współczesnej fikcji” (Palmer 2011: 61).

Podobnie napisana przez Braddon elegia na cześć Edwarda Bulwera-Lyttona (1803–1873), którego uważała za literackiego mentora, stanowiła swoistą celebrację powieści sensacyjnej. Braddon używała autorytetu Lyttona, aby podkreślić wartość i status gatunku, własnego miesięcznika oraz swej nadrzędnej roli w rozpowszechnianiu powieści sensacyjnej – elegia na cześć Lyttona stała się elegią na cześć jej samej, chociaż nie pisała o sobie wprost. Zauważyła, że powieści Lyttona „nawet przy ponownej lekturze mrozą krew w żyłach” (Palmer 2011: 59), i na tej podstawie zbudowała swoją **poetykę powieści sensacyjnej**, której głównym założeniem było wywoływanie fizycznych doznań w procesie odbioru. Powieść sensacyjna miała więc wzburzać, wzbudzać emocje tak silne, że objawiały się przez fizyczne symptomy w rodzaju gęsiej skórki, mdłości, omdleń, fizycznych objawów przerażenia. W ten sposób stworzyła definicję gatunku, który stał w jawnej sprzeczności z ideałem hegemonicznej kobiecości. Powieść sensacyjna była tym wszystkim, czego damy powinny unikać: w identycznej mierze operowała niestosownymi tematami i środkami, opowiadając o kobiecym gniewie i stawiając sobie za cel umożliwienie jego przeżycia na równi z innymi wywoływanymi przez powieść emocjami. Braddon zamiast zwalczać stawiane jej zarzuty, żerowała na kontrowersjach, które wzbudzała jako autorka powieści sensacyjnych. Jednocześnie przyczyniła się do umocnienia pozycji tego gatunku, wiedząc, że wiąże się to bezpośrednio z jej

pozycją jako pisarki. „Belgravia” oferowała odbiorcom różnorodność stylów, materiałów i ideologii służących do zdefiniowania powieści sensacyjnej, zostawiając im swobodę interpretacyjną, wskazując, że szanuje możliwości intelektualne czytelników i czytelniczek. Za pomocą tych środków Braddon uwolniła powieść sensacyjną z kajdan snobistycznej krytyki literackiej, która deprecjonowała gatunek, a tym samym Braddon jako pisarkę (Palmer 2011: 82).

Zupełnie inną strategię obrała Ellen Wood, używając swojej twórczości i życia prywatnego do wpisania się w model hegemonicznej kobiecości, a nie jej krytykowania. Wood kreowała własny wizerunek na pobożną panią domu, w czym główny udział miała jej kondycja fizyczna przewlekłej chorej inwalidki. Choć jej twórczość miała na celu propagowanie chrześcijańskiej ortodoksji, posługiwała się tym samym środkiem co Braddon: wzbudzeniem emocji. Wood podkreślała fizyczne aspekty doznań wiary, religijnych uniesień i skruchy. Stworzyła amalgamat ewangelicznej retoryki i konwencji sensacyjnej (Palmer 2011: 84). Mimo że *East Lynne* to opowieść o uwiedzeniu, morderstwie i bigamii, Wood zachowała wizerunek skromnej i przyzwoitej kobiety na tyle, na ile to było możliwe przy podejmowaniu takich tematów. Ewangeliczne źródła jej twórczości dawały jej moralny cel oraz alternatywny model uczuciowości; nie posługiwała się sensacyjną hiperbolą jak Braddon, ale samoświadomą afektywnością „religii serca” (Palmer 2011: 88). Choć obie autorki dążyły do wzbudzenia uczuć, zupełnie inna okazywała się natura doznań, które chciały wywołać u odbiorców. Wood „wpisała podejrzane pasje propagowane przez Braddon w akceptowalną narrację ewangelicznego dyskursu” (Palmer 2011: 88). Odmienna była też skierowana wobec niej krytyka: w przypadku Wood większe kontrowersje wzbudzała jej religijność niż wątki sensacyjne, ponieważ te drugie lepiej wpisywały się w konwencje gatunkowe, były bardziej zrozumiałe także na poziomie krytyki literackiej. Zarzucono więc Wood powierzchowność i tanie moralizatorstwo, bo tekst nie mógł być jednocześnie moralnie czysty i niezdrowo sensacyjny; jedna z tych cech musiała być pozorowana. Ewangeliczne zaplecze dostarczało Wood narzędzi pozwalających odeprzeć ataki krytyki: wskazywała na podobieństwo tematów w powieściach sensacyjnych i ha-

giografiach, które stanowiły jedno z głównych źródeł inspiracji dla wiernych jej wyznania – biografie świętych w tamtym okresie drukowano w odcinkach na wzór popularnych powieści. Oliphant krytykowała Wood za zajmowanie pozycji moralnego autorytetu (Palmer 2011: 84, 89, 93), co jest o tyle paradoksalne, że krytyczka występowała w tej roli jako głos hegemonicznej kobiecości, normatywny wymiar krytyki literackiej.

Wood od 1867 roku redagowała „Argosy”, nad którym miała nawet większą kontrolę ekonomiczną niż Braddon nad „Belgravią”. „Belgravia” oficjalnie należała do Johna Maxwella, partnera Braddon, który nie ingerował w jej sposób prowadzenia magazynu; jednak „Argosy” należało wyłącznie do Wood, podobnie jak „All the Year Round” do Dickensa. Wood używała męskiego pseudonimu „Johnny Ludlow”, autorskiej osoby przy redagowaniu pisma. Palmer zauważa, że „Argosy” miało na celu trenowanie czytelników do bycia ewangelicką wspólnotą interpretacyjną, opierającą się na emocjach, a nie na intelektualnej krytyce, do zastąpienia obowiązującego modelu intelektualnej krytyki afektywnością, co przemawiałoby na korzyść twórczości Wood (Palmer 2011: 103). Oznacza to, że „Argosy” mimo oficjalnego dążenia do promowania określonego modelu duchowości było w rzeczywistości narzędziem autopromocji Wood. W tym celu pismo publikowało utwory chociażby Christiny Rossetti jako uduchowionej poetki wpisującej się w profil „Argosy” oraz publicystykę Alice King, która reprodukowała hegemoniczną kobiecość, podkreślając wyższość „tradycyjnych kobiecych wartości”, postrzegając je jako upodmiotowiające (Palmer 2011: 107, 113). Zdaniem Palmer „Argosy” i twórczość Wood cechuje daleko posunięta ambiwalencja czy też niezgodność wartości deklarowanych i wyznawanych. Pismo miało na celu stworzyć religijną legitymizację kobiecej emocjonalności, ująć pragnienia i doznania czytelniczek w dyskurs hegemonicznej kobiecości, dając im jednak pole do ekspresji, kataraktycznego przeżycia, a nie ich ciągłego tłumienia (Palmer 2011: 116). Podobnie Wood, kreując się na Anioła Domowego Ogniska, założyła dochodowe pismo i weszła w przestrzeń publiczną jako autorka największych bestsellerów epoki wiktoriańskiej (w koloniach była nawet popularniejsza od Dickensa), zostawiając

po sobie znaczący majątek, który zdobyła wyłącznie własną pracą literacką. Chociaż posługiwała się niemalże XVII-wieczną retoryką na usprawiedliwienie swojej pracy twórczej, „działania na większą chwałę Pana”, sprawnie wykorzystywała komercjalizację rynku i sensacyjne techniki narracyjne, najbardziej zbliżając się do stworzonego przez Dickensa ideału autorskiej kontroli.

Trzecia z omawianych przez Palmer autorek, Florence Marryat, świadomie kreowała mit własnej twórczości. Jako rozwódka, aktorka i awanturniczka nie miała szans wpisać się w model hegemonicznej kobiecości i nie mogła liczyć na nobilitację przez autoidentyfikację z gatunkiem literackim. Zamiast więc zwalczać złą sławę i krytykę, grała na społecznych oczekiwaniach względem siebie i swojej fikcji, chociaż jej performans autorstwa nie był spójny. Debiutowała powieścią *Love's Conflict* (1865), opartą na micie, jakoby pisała ją podczas pielęgnowania dzieci w chorobie, przelewając na papier niepokoje i ponure myśli, ewokując matczyny model kobiecości, w który jeszcze mogła się wpisać. Później konsekwentnie zawierała w powieściach wątki autobiograficzne, zwykle w formie najbardziej sensacyjnych motywów. Mitologizowała własne życie na potrzeby promocji. Jako redaktorka „London Society” (1872–1876) wykorzystywała społeczne konstrukcje płci, grała na oczekiwaniach i normach projektowanych na interakcje międzyplciowe. Jej korespondencja z pisarzami, którzy publikowali w miesięczniku, przybierała rozmaite tony, które znacząco różniły się w odniesieniu do mężczyzn i kobiet. Z pisarkami prowadziła rzeczowe i profesjonalne dyskusje, chociaż całokształt jej pracy redaktorskiej zasadzał się na relacjach towarzyskich – w „London Society” udzielali się znajomi i przyjaciele Marryat. Wobec pisarzy przybierała różne postawy, czy też raczej odgrywała różne role oparte na funkcjonujących w kulturze zachodniej stereotypowych wyobrażeniach kobiet, poczynając od *la belle dame sans merci* po *dominatrix* z pejczem. Jej stylizacje ewokowały określone postawy i działania ze strony pisarzy, odgrywających z nią rozmaite skrypty heteroseksualnego pożądania, co współgrało z twórczością Marryat, która dodała erotyczny wymiar do powieści sensacyjnej, już i tak uważanej za niemoralną i wyuzdaną (Palmer 2011: 118, 138). Autorska autokreacja Marryat obnażała w pierw-

szej kolejności konwencjonalność ról i schematów płciowych, przewrotnie też wykorzystywała obowiązujące skrypty heteroseksualnego pożądania i stereotypy płciowe, aby zająć pozycję władzy. Palmer stwierdza, że autorstwo Marryat miało jawnie performatywny charakter i stanowiło przełożenie performatywności płci, tj. Marryat była świadoma tego, że odgrywa określone role płciowe – zarówno w życiu prywatnym, jak i zawodowym – oraz że granica między tymi sferami jest płynna i kontekstowa. Będąc pisarką i redaktorką, nie przedstawiała być kobietą, ale mogła zdecydować – do pewnego stopnia, biorąc pod uwagę, że hegemoniczna kobiecość w postaci Anioła Domowego Ogniska była dla niej niedostępna – jaką kobietą w ramach tych ról będzie. Jej autorstwo stanowiło więc pogrywanie sobie ze społecznymi oczekiwaniami, w co angażowała swoje doświadczenie z pracy w teatrze. Jeśli tożsamość tekstu i życia pozostawała pułapką, w której zamykano kobiety, Marryat wykorzystywała to, aby zmieniać własne życie w fikcję, mitologizując samą siebie w akcie autokreacji takiej osoby, jaka zapewniała jej maksimum swobody i władzy w restrykcyjnym społeczeństwie, wykorzystując skrypty i schematy przeciwko kulturze, która je stworzyła.

## 2.5. Anihilacja kobiecego podmiotu

„Zamykajcie swoje biblioteki na klucz, jeśli tak się wam podoba, ale nie ma takiej bramy, takiego zamka ani klucza, za pomocą których moglibyście uwięzić moje myśli”, pisała Virginia Woolf we *Własnym pokoju* w 1929 roku (2002: 95), nieświadoma tego, że za dziesięć lat lobotomia stanie się równie popularnym rozwiązaniem<sup>44</sup>, co „terapia

---

<sup>44</sup> W przypadku Waltera Freemana, amerykańskiego propagatora lobotomii, rasa i płeć odgrywały znaczącą rolę przy selekcji „pacjentów” poddawanych temu „zabiegowi”. Freeman stwierdzał wprost, że do poddania lobotomii najbardziej kwalifikują się czarnoskóre kobiety. Przekonanie to przekładało się na jego praktykę lekarską: wśród jego pierwszych dwudziestu „pacjentów” siedemnaście było kobietami. W okresie popularyzacji lobotomii w latach 1940–1950 kobiety to 60% ofiar zabiegu, chociaż w tym czasie to mężczyźni stanowili większość hospitalizowanych w Stanach (El-Hai 2005).



bezruchu” Mitchella, której padła ofiarą. Przerwanie włókien nerwowych łączących czołowe płaty mózgowie ze strukturami międzymózgowia okazało się dość skutecznym sposobem na uwięzienie czyichś myśli, nawet jeśli dokonywało się na oślepie za pomocą szpikulca do lodu w warunkach dalekich od warunków higienicznych. Jednak Woolf pisała swój esej w optymistycznym duchu ustabilizowanego ruchu społecznego Nowej Kobiety<sup>45</sup> i estetyki Bloomsbury. *Własny pokój* stanowił manifest kobiecego autorstwa, autoanalizę kondycji autorki w odniesieniu do psychospołecznych uwarunkowań nowoczesnego autorstwa. Esaj już w tytule ujawnia podstawowe założenia co do warunków pracy intelektualnej kobiet: własny pokój jest tutaj metaforą – autonomii, stabilizacji finansowej, prywatności. Tego wszystkiego, czego kobiety w zachodnim społeczeństwie były pozbawione. Podobnie jak *Poddaństwo kobiet*, *Własny pokój* stwierdzał, że literatura autorstwa kobiet będzie efektem emancypacji w równej mierze, co jej narzędziem. Esaj Woolf zawierał analizę społecznych, historycznych i psychicznych uwarunkowań pisarstwa kobiet. Tekst wieńczyła prezentacja modelu kobiecego autorstwa jako wciąż czekającego na realizację projektu, swoistej utopijnej wizji. W rozumowaniu Woolf autorstwo kobiet miało być jednocześnie przyczyną i skutkiem wyzwolenia się z fallogocentrycznego dyskursu, narzucanego, androcentrycznego systemu pojęć, co stwarzało paradoksalną naturę rzeczzonego autorstwa. Podobnie jak w *Poddaństwie kobiet* i u Luce Irigaray, Woolf pisała o płciowym niezróżnicowaniu w zachodniej kulturze:

---

<sup>45</sup> Nowa Kobieta (*New Woman*) to ruch społeczny zapoczątkowany w latach 90. XIX wieku, efekt szerszej społecznej recepcji feministycznych ideałów. Termin został stworzony przez Sarah Grand w jej artykule *The New Aspect of the Women Question* opublikowanym w 1894 roku w „North American Review”. Grand opisywała edukację i pracę zawodową kobiet jako źródła niezależności i satysfakcji oraz samorozwoju. Opowiadała się także za seksualną autonomią kobiet, co budziło największe kontrowersje w związku z panującą wiktoriańską moralnością. Warto pamiętać, że Nowa Kobieta to ruch burżuazyjnej klasy średniej, którą było stać na dostęp do edukacji. Znaczącą część ruchu stanowiła literatura obrazująca ideały Nowej Kobiety w postaciach bohaterek powieści Henry’ego Jamesa, Henrika Ibsena, Olive Schreiner, Annie Sophie Cory (Victorii Cross), Mony Caird, George Egerton, Elli D’Arcy i Elli Hepworth Dixon.

[...] kobieta od niepamiętnych czasów grała wobec mężczyzny rolę zaczarowanego zwierciadła, ukazując mu własny wizerunek wyolbrzymiony do ponadnaturalnych rozmiarów [...], z chwilą, gdy kobieta zaczyna mówić prawdę, odbity w zwierciadle wizerunek mężczyzny zaczyna się kurczyć (Woolf 2002: 51).

Istnieje tylko jedna płęć, męska, i jej lęki oraz pragnienia są rzutowane na kobiety, strukturują kobiecość jako kategorię kulturowej identyfikacji mężczyzny – mężczyzna buduje swoją tożsamość przez odrzucenie kobiecości. Pisząc o figurze „utalentowanej siostry Szekspira”, Woolf doszła do wniosku, że

[...] nie trzeba być psychologiem, aby zrozumieć, że nagromadzenie przeszkód i ograniczeń, z jakimi miała do czynienia dziewczyna usiłująca wykorzystać swój poetycki dar, połączone z udręką duszy miotanej sprzecznościami, chęciami i instynktami, musiało prowadzić do utraty zdrowia lub rozumu (Woolf 2002: 66).

Przy czym te uwagi nie odnosiły się wyłącznie do poetek czasów minionych, metaforycznej siostry Szekspira, ale opisywały również rzeczywistość, której bezpośrednio doświadczyła Woolf, wspomniana już Charlotte Perkins Gilman oraz wiele innych artystek z ich pokolenia i z następnych generacji. Pod tym względem analizę Woolf można potraktować jako inspirację dla martyrologii kobiecego autorstwa wysuniętej przez Gilbert i Gubar, które to badaczki zastosowały narzędzia analityczne Woolf wobec autorek XIX wieku. W szerszym kontekście *The Madwoman in the Attic* stanowi zaś rozbudowany przypis do krytyki społecznej wystosowanej przez Woolf.

O ile postulat **własnego pokoju** wydaje się oczywisty w przypadku kogoś oddającego się pracy intelektualnej, aby nie musiała podzielać warunków pracy Austen, o tyle szczególnie frapującym elementem pracy pisarskiej kobiet w myśli Woolf staje się postulat **stałego dochodu** w postaci pięciuset funtów rocznie, co można uznać za ekwiwalent dochodu odpowiadającego osobie z niższej klasy średniej. Nie wynika z tego, że Woolf nie traktuje pracy pisarskiej jako zarobkowej, o czym mówi wprost we *Własnym pokoju* i w późniejszych esejach, podkreślając, że autorka to zawód. Postulat stałego

dochodu po latach hegemonii ideologii kapitalistycznej utożsamiającej wartość jednostki z jej produktywnością nabiera radykalnego charakteru, którego nie miał jeszcze w momencie publikacji eseju. Jego podłoże stanowi stwierdzenie, że bieda ma pięć. Ekonomiczne wykluczenie kobiet było odczuwalne także na poziomie wyższej klasy średniej, do której należała Woolf. Analiza biedy, z jaką borykają się uczestniczki studiów wyższych, zajmowała znaczną część *Własnego pokoju*. W tym sensie stały dochód miałyby być elementem większej rewolucji społecznej, akcją afirmatywną w celu zwalczanie biedy w ogóle<sup>46</sup>. Nie mniej ważnym czynnikiem opowiadającym się za ekonomiczną niezależnością grupy społecznej pisarek i intelektualistek jest **społeczna cenzura**. Wypowiadając się w narzuconym fallogocentrycznym systemie, pisarki są zmuszone do używania jego pojęć i pozostawania w jego ramach. Chcąc być obecne na rynku literackim, uczestniczą w cyrkulacji androcentrycznych instytucji (jak idea autorstwa czy kanonu literackiego) i pojęć. Każda wypowiedź w obrębie tego systemu jest w ich przypadku działaniem przeciwko sobie, czyli podtrzymywaniem własnego wykluczenia<sup>47</sup>. Dopiero niezależność ekonomiczna, brak obaw o konieczność publikacji w obliczu śmierci głodowej, możliwość pisania na pełen etat, bez rozdrabniania się na inne czynności, doprowadziłyby do powstania nie tylko literatury kobiecej jako autonomicznego głosu „innej płci”, nieobecnego w kulturze płciowego nierozróżnienia, ale też do wykształcenia się kobiecego autorstwa jako kondycji swobodnej ekspresji twórczej, a nie autocenzury na rzecz wpisania się w obowiąz-

---

<sup>46</sup> W ten sposób myśl ekonomiczną Woolf wpisuje się w model bezwarunkowego dochodu podstawowego, tj. zapewnionego przez państwo stałego dochodu niezależnego od sytuacji ekonomicznej obywatela w kwocie zabezpieczającej realne minimum egzystencji.

<sup>47</sup> O schizofrenicznej kondycji kobiety uczestniczącej w procesie kulturotwórczym pisała Adrienne Rich: „Poszukiwanie samowiedzy jest czymś więcej niż poszukiwaniem tożsamości – to akt oporu wobec autodestrukcji męskiego społeczeństwa” (Newlyn 2000: 235). Tę myśl rozwinęła Jean Kennard w swojej teorii lesbijskiego czytania, gdzie skupiała się na kwestii odbierania androcentrycznego dorobku kulturowego przez kobiety, który warunkuje swoistą schizofrenię, zmuszając je do nieustannego uprzedmiotowienia samych siebie (Newlyn 2000: 235).

zujące modele. Przy czym trzeba zaznaczyć, że w przypadku kobiet pisanie zgodnie z obowiązującym modelem literatury nie oznacza populizmu, ale rodzaj psychicznego samookaleczenia, zamykania samej siebie w stereotypach narzucanych przez społeczeństwo, co uwidaczniało się w działaniach i strategiach podejmowanych przez XVIII- i XIX-wieczne pisarki, które większość swojej energii twórczej, czasu i środków poświęcały na negocjowanie własnego miejsca na rynku literackim i były zmuszone stosować różnego rodzaju półśrodki w wypowiedziach artystycznych.

Najbardziej frapującą częścią modelu kobiecego autorstwa Woolf staje się postulowana **androginia autorstwa**. Woolf próbuje przekroczyć kondycję autorki, pisarki, kobiety i stworzyć nowy uniwersalny model autorstwa, który wykroczy także poza pozorny uniwersalizm androcentrycznej pozycji. Odwołuje się przy tym do iście jungowskiej teorii animy i animusa, pisząc:

[...] i nakreśliłam po dyletancku projekt duszy, w której współwystępują oba czynniki, czynnik męski i czynnik żeński [...], normalny stan bycia sobą osiąga się wtedy, gdy oba czynniki osiągną wzajemną harmonię, duchowo ze sobą współdziałając. U mężczyzny jego żeńska część mózgu musi mieć prawo głosu, zaś kobieta musi się komunikować z tkwiącym w niej mężczyzną (Woolf 2002: 122).

Tego rodzaju stwierdzenie można traktować jako postulat odejścia od ograniczających ról płciowych, których konwencjonalność i arbitralność Woolf dostrzega w pełni ich opresyjnego charakteru, jednocześnie opowiadając się za feminizmem różnicy (Woolf 2002: 109). Widząc narzucone płciowe nieodróżnicowanie i dążąc do dekonstrukcji fallogocentrycznego systemu, Woolf wierzy w istnienie różnicy płciowej, która nie musi być tożsama z esencjonalnie ujmowaną płciowością, ale jest systemową różnorodnością, odejściem od płciowego nieodróżnicowania obowiązującego w porządku symbolicznym i społecznym. Pod wieloma względami dostrzega pułapki feminizmu swojego okresu: „[...] byłoby niepowetowaną stratą, gdyby kobiety zaczęły pisać jak mężczyźni, żyć jak mężczyźni” (Woolf 2002: 109). Wypowiadając się w fallogocentrycznym systemie, z przyjęty-

mi przez niego wartościami, feminizm wpadł w pułapkę płciowego niezróżnicowania, które w pełni dostrzegł dopiero w swojej trzeciej fali. W ten sposób androgeniczny model autorstwa Woolf można by traktować jako wezwanie do dekonstrukcji androcentrycznego systemu, heteroseksistowskiego modelu binarnej płciowości, zdiagnozowanego przez Judith Butler w *Uwikłanych w płęć*. Jednocześnie konkluzja *Własnego pokoju* przyczyniła się do ostrej krytyki teorii Woolf, która w końcowej partii eseju stwierdziła:

Pisarka, która w swojej twórczości napomyka o doznawanych przez kobiety krzywdach, występuje w obronie nawet najślusznieszej sprawy i w ogóle przemawia świadomie jako kobieta, przynosi sobie zglubę [...], na to, aby akt twórczy mógł się dokonać, w umyśle twórcy musi dojść do swego rodzaju zaślubin. Umysł musi się szeroko otworzyć, jeśli mamy mieć poczucie, że pisarz wyraża pełnię swoich doświadczeń (Woolf 2002: 129–130).

W tym duchu Woolf krytykuje *Dziwne losy Jane Eyre*, jedną z najwybitniejszych powieści w literaturze zachodniej, widząc w gniewie Jane wyraz autorskiej słabości Charlotte Brontë, która nie zdołała zachować dystansu wobec własnej kondycji społeczno-kulturowej. Znamienne jest tutaj to, że Woolf widzi braki warsztatowe w tym, co zostanie uznane po latach za jedną z największych zalet powieści. Androgeniczny model autorstwa można traktować jako próbę ponownego wprowadzenia transcendentnego (pustego) podmiotu w dyskurs autorstwa, swoiste założenie „człowieka w ogóle”. Koreponduje to z uwagami Woolf o procesach intelektualnych:

[...] umysł potrafi na przykład całkowicie odseparować się od otaczających go na ulicy ludzi i czuć się czymś tak od nich osobnym, jakby spoglądał na nich w dół z okna na piętrze [...], a może istnieją jednak takie stany, w których umysł może trwać bez męczącego wysiłku, ponieważ nic nie musi tłumić (Woolf 2002: 121–122)?

Właśnie pragnienie uzyskania spokoju umysłu niepodlegającego ciągłym zmaganiom w połączeniu z biograficzną analizą *Własnego pokoju* stały się podstawą krytyki Showalter wobec eseju Woolf

czy też całego ruchu estetycznego Nowej Kobiety. Według badaczki rewolucyjna energia pisarek zaangażowanych w ruch społeczny Nowej Kobiety, w tym Virginii Woolf, była skierowana na postacie męskie, przedstawiane jako androgeniczne w tym sensie, że wydały się bardziej kobiece (Showalter 1977: 192). Czołowym przykładem byłby tutaj Orlando, postać idealnie androgeniczna. Można więc uwagi Showalter uznać za przytyk bezpośrednio do Woolf, badaczka ignoruje jednak istnienie tak istotnych postaci, jak pani Dalloway czy Lily Briscoe. Showalter traktuje Woolf jako modelowe wcielenie estetyki Nowej Kobiety, stwierdzając, że ta rzekomo kobieca estetyka stała się następną formą anihilacji kobiecego podmiotu, samounicestwienia, a nie samorealizacji. Własny pokój jest dla Showalter nie symbolem niezależności, ale izolacji, wycofania i ucieczki: od świata materialnego i od swojego ciała. Badaczka opisuje androgeniczny model autorstwa jako mit, który pomógł Woolf uniknąć konfrontacji z własną kobiecością i związaną z nią podrzędną pozycją; Woolf używała separacji i spokoju androgenicznego umysłu, aby tłumić gniew i ambicje. W ten sposób model ten stał się pewną formą represji (Showalter 1977: 240, 288). „Androgeniczny umysł był utopijnym projektem ideału artysty: spokojny, stabilny, nie niepokojony świadomością płci. W myśl Woolf miała to być oświecająca i niosąca spełnienie idea, ale, jak inne utopijne projekty, okazała się nie-ludzka” (Showalter 1977: 289). Dla Showalter największym wykroczeniem Woolf wobec feminizmu było to, że w momencie, w którym we *Własnym pokoju* wyraża wprost sedno feministycznego konfliktu, jednocześnie próbuje je transcendować za pomocą androgenicznego mitu. Przy czym badaczka zauważa, że androgeniczny model autorstwa w rzeczywistości stanowi przestrożę przed kobiecym zaangażowaniem, co odebrała jako postulat odseparowania sztuki i polityki, łącząc go z klasowym pochodzeniem Woolf i stwierdzając, że pisarka nie wystosowała podobnych ostrzeżeń wobec zaangażowania autorów (Showalter 1977: 282, 288). Showalter nie zauważa z kolei przeprowadzonej przez Woolf analizy związków między seksizmem a faszyzmem w *Trzech gwineach* ani tego, że wstęp do *Własnego pokoju* stanowi krytyka androcentrycznego zawłaszczania kobiecego dyskursu – Woolf ironicznie wyśmiewa to, że największymi

specjalistami od kobiecości są zawsze mężczyźni. Showalter popełnia podstawowy błąd, ograniczając wypowiedzi Woolf o kobiecym autorstwie do *Własnego pokoju*. Najpoważniejszym zarzutem wobec badaczki jest jednak to, że choć podparła swoją analizę biografią Woolf, zignorowała przy tym w imię spójności wywodu całość społecznej pracy pisarki.

Ciekawszą i bardziej wyrafinowaną analizę koncepcji Woolf oraz krytyki Showalter proponuje Toril Moi w *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Zdaniem Moi (1985: 7) autorce *A Literature of Their Own* całkowicie umknęły najważniejsze aspekty teorii Woolf, jak chociażby innowacyjny model podmiotowości podważający pojęcie jednolitego Ja, koncepcji zasadniczej dla patriarchalnego, zachodniego humanizmu. Pozostając pod wpływem francuskiego feminizmu, Moi zauważa, że „zintegrowane Ja to Ja falliczne, skonstruowane na podstawie zamykającego się w sobie fallusa” (1985: 8). Podmiot autonomiczny, silna podmiotowość, to pochodna wyobrażeń o hegemonicznej męskości. Dla Moi istotniejsza od deklaracji *Własnego pokoju* była tekstualna praktyka Woolf, którą zignorowała w swojej analizie Showalter: dekonstrukcja języka obnażająca dwulicową naturę dyskursu. Język w praktyce pisarskiej Woolf nie pozwala się przyszpilić, nieustannie podważając esencjonalne znaczenia (Moi 1985: 9). W ten sposób twórczość Woolf stanowi praktykę dekonstrukcji fallogocentrycznego porządku języka i dyskursu. „Woolf odrzuca metafizyczny esencjonalizm leżący u podstaw patriarchalnej ideologii, która chwali boga, ojca lub fallusa jako transcendentalne źródło znaczeń” (Moi 1985: 11).

Zdaniem Showalter środki stylistyczne zastosowane przez Woolf we *Własnym pokoju* odpowiadają tym, które kształtują narrację *Orlando*: powtórzenie, wyolbrzymienie, parodia, fantazyjność i wielość punktów widzenia – i ostatecznie odciągają uwagę od treści wywodu, osłabiając jego przekaz. Prowadzi to badaczkę do stwierdzenia, że Woolf nie identyfikuje się z tezami *Własnego pokoju*, dystansuje się wobec nich lub nie traktuje ich poważnie, co całkowicie wymazuje ich wywrotowy charakter (Showalter 1977: 282, 284). Moi zauważa coś wprost przeciwnego: wywrotowość tekstu jest zakorzeniona w jego językowej strukturze. *Własny pokój* stanowi teorię i prakty-

kę kobiecego autorstwa w tym samym czasie, projekt samego siebie. Zdaniem Moi użycie przez Woolf w eseju różnych person w narracji owocuje nieustającymi zmianami pozycji podmiotu autorskiego. Co więcej, Woolf nie ujawnia własnego doświadczenia, ale je parodiuje, nie pozwalając zmienić swej podmiotowości w obiekt krytyki literackiej (Moi 1985: 3), co jest radykalnym posunięciem, biorąc pod uwagę przedstawione wcześniej strategie uprzedmiotowienia kobiecej osoby pisarskiej, obecne w omówionych strategiach pisarek w XVIII i XIX wieku. Oznacza to, że nieiesencjonalne pisarstwo Woolf to rozpoznanie fałszu metafizycznej „natury” stałych tożsamości i krok w stronę zdekonstruowania binarności płciowej wyrażony w modelu androgenicznego autorstwa, które Moi interpretuje nie przez fuzję męskiego i żeńskiego, ale jako krytykę heteroseksistowskiej binarności płciowej jako takiej (Moi 1985: 13). Obszerniejszy kontekst publicystyki Woolf dostarcza argumentów przemawiających na korzyść interpretacji Moi. Woolf wielokrotnie wypowiadała się na temat społecznych i literackich ograniczeń kobiet, nie uciekając od zaangażowania w tzw. kwestie kobiece. O jej rozpoznaniu fallicznego zaanektowania struktury języka świadczą chociażby słowa z eseju *Kobiety i proza literacka* z 1929 roku:

Forma zdania nie pasuje do pisarstwa kobiecego. Zdanie zostało stworzone przez mężczyznę. Jest zbyt luźne, zbyt ciężkie, zbyt pompatyczne na kobiece potrzeby. Kobieta musi sama sobie wytworzyć takie zdanie, tak długo zmieniając i adaptując to, które istnieje obecnie, aż uda jej się odszukać takie, jakie przyjmie naturalny kształt jej myśli, nie zgniatając jej ani nie zniekształcając (Woolf 2015a: 295)<sup>48</sup>.

Jednak najradykalniejszą wypowiedzią Woolf na temat zarówno pracy literackiej kobiet, jak i binarności płciowej pozostaje *Praca zawodowa kobiet* z 1931 roku. W eseju tym Woolf wzywa wprost do zabicia Anioła Domowego Ogniska, zamordowania hegemonicznej

<sup>48</sup> Dokonana przez Woolf dekonstrukcja języka wskazuje, na ile wyprzedzała ona swoje czasy pod względem analitycznym. Można tu również wspomnieć, że jej esej *Znaczenie śmiechu* (1909) zadziwiająco trafnie koresponduje ze *Śmiechem meduzy* (1975) Cixous, najsłynniejszym manifestem kobiecego pisarstwa.



kobiecości w każdej z kobiet, która chwyta za pióro czy podejmuje jakąkolwiek funkcję zawodową i publiczną, ponieważ ten sam ideał jest zjawą uniemożliwiającą pracę twórczą. Figura Anioła Domowego Ogniska bowiem „została tak skonstruowana, że nigdy nie miała własnej myśli czy życzenia, a zawsze wybierała współczucie z myślami i życzeniami innych” (Woolf 2015b: 279). Anioł Domowego Ogniska jest zjawą, która szepcze: „[...] nie pozwól, aby ktokolwiek pomyślał, że masz własne zdanie. A nade wszystko – bądź czysta” (Woolf 2015b: 279). Tak skonstruowana hegemoniczna kobiecość nie pozostawia miejsca nie tylko na pracę literacką, ale również na krytyczne myślenie w ogóle. Dlatego też Woolf nazywa samoobroną zabicie Anioła Domowego Ogniska, walkę z internalizowaną hegemoniczną kobiecością: „[...] jeślibym jej nie zabiła, ona zabiłaby mnie. Wyrwałaby serce z mojego pisarstwa” (Woolf 2015b: 279). Woolf opisuje walkę z internalizowaną mizoginią jako wciąż powtarzany proces, który nigdy nie znajduje zwieńczenia. Co więcej, uważa, że proces ten stanowi część pracy zawodowej każdej literatki (Woolf 2015b: 280). Przy czym uśmiercenie hegemonicznej kobiecości i przeciwstawienie się tresurze bierności to dopiero wstęp do właściwej pracy intelektualnej kobiet. Podobnie jak *Własny pokój*, *Pracę zawodową kobiet* kończy wizja kobiety chwytającej za pióro w przestrzeni swojej sypialni. Woolf w podobnym duchu, co we wcześniejszym tekście, kontynuuje wywód, dochodząc jednak do zgoła odmiennych wniosków. Stwierdza, że po zabiciu Anioła można wreszcie być sobą. „Ale co to znaczy »być sobą«? Pytam o to, co to znaczy być kobietą? Zapewniam was, że nie wiem. I nie sądzę, żebyście wy wiedziały” (Woolf 2015b: 280). Miejsce androgenicznego modelu autorstwa zajmuje afirmacja kobiecego zaangażowania w pracę zawodową i życie publiczne, poemat na cześć kobiet podejmujących wszelkie możliwe prace, które jeszcze niedawno były im zabronione. *Praca zawodowa kobiet* przedstawia bowiem następne komponenty kobiecego autorstwa, uzupełniając materialny wymiar postulatów z *Własnego pokoju* o wymiar symboliczny: egzorcyzmy Anioła Domowego Ogniska i „mówienie prawdy o własnych doświadczeniach cielesnych” (Woolf 2015b: 282); „uważam, że jest to bardzo powszechne doświadczenie pisarek – ograniczenia nakładane przez skrajną kon-

wencjonalność drugiej płci [...]. Wątpię, czy poradziła sobie z tą kwestią jakakolwiek kobieta” (Woolf 2015b: 282). Wspólne odczytanie obu tych tekstów demobilizuje krytykę Showalter. W świetle *Pracy zawodowej kobiet* nie należy określać Woolf jako pisarki zdystansowanej. Wprost przeciwnie, jej myśl krytyczna pozostaje w wielu aspektach aktualna, a większość późniejszej refleksji na temat kobiecego autorstwa do dziś można traktować jako przypisy do *Własnego pokoju*.

## 2.6. Mitologia męskiego autorstwa\*

Żadna inna teoria autorstwa nie stoi w większej sprzeczności z androgenicznym modelem autorstwa Virginii Woolf niż romantyczna mitologia autorstwa Harolda Blooma. Jego myśl wyraża wprost **patriarchalny wymiar autorstwa** w kulturze zachodniej<sup>49</sup>. Chociaż Bloom twierdzi, że zdefiniowany przez niego **lęk przed wpływem** to zjawisko literackie, a nie proces psychiczny, jednocześnie mówi o zjawiskach literackich jako o kondycji autora, mieszając swobodnie porządki refleksji historycznoliterackiej i psychologii twórczości. Freudowskie zakorzenienie teorii Blooma, która wyraża się w metaforze romansu rodzinnego między poetą (autorem), jego prekursorem i matką-kochanką Muzą, pozwala patrzeć na lęk przed wpływem jak na odpowiednik **lęku kastracyjnego**, rzutowanego na konstrukcję autorstwa w kulturze zachodniej. Model Blooma stano-

---

\* Pierwsza mitologia autorstwa w kulturze zachodniej została wyrażona przez Platona w dialogu *Ion* traktującym o relacjach między poezją i wiedzą. Platon przedstawił porywającą wizję poety jako zaledwie narzędzia przekazu w rękach siły wyższej, podległego boskiej inspiracji. W ten sposób stworzył model **twórczości bez autorstwa**, twórczości bezosobowej, jak zostało to omówione we wcześniejszym rozdziale. Tutaj tytuł podrozdziału nawiązuje do tekstu Agaty Bielik-Robson *Harolda Blooma mitologia twórczości*, który trafnie podsumowuje wymowę *Lęku przed wpływem*.

<sup>49</sup> Patriarchalne nastawienie Blooma widać również wyraźnie w jego zaangażowaniu w tworzenie i podtrzymywanie znaczenia kanonu w kulturze, co jest widoczne w jego monumentalnej pracy *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*.

wi literacki odpowiednik kompleksu Edypa, a więc kwintesencję wykluczenia kobiecości z autorstwa. Kobiecość w modelu Blooma nie znajduje zastosowania, podobnie jak nie została wytłumaczona we freudowskim modelu kompleksu edypalnego, który jest fundacyjnym fantazmatem fallogocentryzmu. Chociaż Bloom (2002: 20) próbuje odwrócić ten porządek i spojrzeć na klasyczną psychoanalizę przez pryzmat literatury, stwierdzając, że to „Freud cierpiał na kompleks Hamleta”, jego metodologia nigdy nie wykracza poza przełożenie psychoanalitycznych metafor na abstrakcyjny schemat procesu twórczego.

Jak zaważyła Juliet Mitchell (1975: 107), psychoanaliza nie stanowi narzędzia analizy ani tym bardziej podważenia patriarchy, ale opis jego mechanizmów, gdzie kompleks Edypa odzwierciedla psychiczne mechanizmy reprodukcji patriarchy. Bloomowski lęk przed wpływem to analogiczny opis patriarchalnego wymiaru autorstwa w kulturze zachodniej. Bielik-Robson (2002: 206) zdefiniowała model Blooma jako przedłużenie **wielkiego kłamstwa romantycznego**, jakim był ideał spójnej jaźni podmiotu i ekspresji tejże unikatowej jaźni w formie tekstu. Nie może to dziwić w kontekście specjalizacji Blooma w literaturze romantycznej. Wybór materiału ilustracyjnego dla tezy lęku przed wpływem staje się symptomatyczny, obnażając w pełni fantazmatyczny wymiar androcentrycznej fantazji życzeniowej na temat procesu twórczego jako **mitu męskiej prokreacji**. Bloom jest swoistym pogrobowcem romantyzmu. Jego koncepcja autorstwa w postaci **romansu rodzinnego** tuszuje androcentryzm obowiązującego modelu autorstwa. Wprowadza on elementy heteroseksualne (i heteronormatywne) do romantycznego fantazmatu autorstwa, który zasadniczo można było przyrównać do aktu twórczego onanizmu (który zrodził potwora Frankensteina). Jednakże rzeczywistość romantycznego autorstwa Blooma to nie romans rodzinny, który badacz ustanawia fundamentem i zwieńczeniem procesu twórczego, ale fantazja masturbacyjna na temat romansu rodzinnego, co wynika z jego wykluczającej istoty: kobiecość pełni w nim funkcję fantazji, pretekstu w homospołecznej więzi ojca i syna. Relacja **lęku przed wpływem**, który opisuje kondycję autora, ma wybitnie homospołeczny charakter. Bloom nie zdołał przy

tym uciec przed igraszcą postmodernistyczną przewrotnością: tak jak ekspresyjny model romantycznego autorstwa był fantazją o owocnym onanizmie, tak postromantyczny model Blooma to masturbacja snująca fantazję o byciu (heteroseksualnym) stosunkiem.

Lęk przed wpływem w myśli Blooma można zdefiniować jako przebieg procesu literackiego czy w szerszym kontekście – twórczego. Proces twórczy ma tu wymiar konkurencyjnej relacji między autorami. Biorąc pod uwagę negatywne wartościowanie wpływu (utrata autonomii i oryginalności), cała ta koncepcja ma wybitnie postromantyczny charakter. Określanie relacji wyłącznie w kategoriach konkurencji zdradza z kolei kapitalistyczne uwarunkowanie tej idei. Badacz nazywa wpływ „matrycą relacji” (Bloom 2002: 21) – i to obronnych. W tym sensie ujawnia, że postrzega interakcje w procesie historycznoliterackim jako agresywne. W swojej pracy przedstawia relację rywalizacji, opisując ją w kategoriach czysto edypalnych, wprost stwierdzając, że tematem jego analizy „jest walka między godnymi siebie przeciwnikami, między ojcem a synem jako wielkimi rywalami, między Lajosem a Edypem na rozstaju dróg” (Bloom 2002: 55). Swój model Bloom opiera na figurze „silnego poety”, którego charakteryzuje zawłaszczający stosunek wobec twórczości prekursorów, co wynika z dominującego lęku przed zadłużeniem wobec kulturowego dorobku, przed wpływem kultury, społeczeństwa i historii na ekspresywną twórczość jednostki, przed udziałem w procesie wymiany społecznej, która pozostaje w równej mierze produkcją, co konsumpcją. **Strach przed zadłużeniem jest tutaj obawą przed utratą tożsamości** rozumianej jako silne, autonomiczne Ja, które nie może wchodzić w żadne relacje. Lęk przed wpływem to więc „proces, w którym jeden poeta odchodzi od drugiego” (Bloom 2002: 54). Odejście dokonuje się za pomocą sześciostopniowego procesu rewizyjnego, który przypomina błędne koło, w ostatniej fazie powraca się bowiem do punktu wyjścia, czyli wiersza prekursora, ustanawiając jednak relację odwrotną, gdy wydaje się, że „to poeta stworzył najbardziej charakterystyczne dzieło prekursora” (Bloom 2002: 59). W ten sposób wpływ zostaje ustanowiony retrospektywnie: wstecznie ustanawia się własną przyczynę (Bloom 2002: 82). I umacnia się

to, co tożsame i jednakowe (oraz homospołeczne). Zamiast różnicy oferuje się powtórzenie.

Ta wysoce abstrakcyjna teoria aktu twórczego jako relacji w procesach historycznoliterackich<sup>50</sup> stanowi zaledwie wstęp do przedstawienia korzeni autorstwa, które Bloom prezentuje już za pomocą przystępniejszych figur, czerpiąc wprost z psychoanalizy:

Co jest sceną pierwotną [tutaj w znaczeniu: wyobrażeniowym obrazem stosunku seksualnego rodziców jako źródła i przyczyny podmiotu – A.K.] dla poety jako dla poety? Spółkowanie jego poetyckiego ojca z Muzą. Czy został wtedy poczęty? Nie, właśnie wtedy nie udało im się go spłodzić. Poeta bowiem musi zostać zrodzony sam z siebie: musi spłodzić siebie ze swoją matką Muzą [...]. Silny poeta musi czekać na swojego syna, który zdefiniuje go w taki sam sposób, w jaki on zdefiniował swojego poetyckiego ojca. Spłodzenie oznacza tu uzurpację (Bloom 2002: 81).

W ten sposób autorstwo czy cały proces historycznoliteracki w myśli Blooma staje się relacją homospołeczną, odbywającą się w ra-

---

<sup>50</sup> Model Blooma można tutaj skontrastować z modelem zaproponowanym przez Northropa Frye'a w jego słynnym dziele *Anatomy of Criticism. Four Essays* z 1957 roku. Frye, podobnie jak Bloom, wyrasta z romantycznych korzeni i postrzega akt twórczy jako efekt relacji w procesie historycznoliterackim. W przeciwieństwie do Blooma nie przekłada jednak tych relacji na kondycję psychiczną rozumianą w kategoriach psychoanalitycznych. Dla Frye'a sedno relacji literackich sprowadza się do konwencjonalności, tj. właściwości literatury jako zasobu określonych form i treści. Badacz wyraża to jasno, kiedy stwierdza: „Poezja może jedynie powstawać z innej poezji, powieści tylko z innych powieści. Literatura sama nadaje sobie kształt i nie jest kształtowana z zewnątrz” (Frye 1973: 97). W ten sposób Frye stwarza model twórczości bez autorstwa, niejasna jest bowiem rola autora w przekazywaniu konwencji, czyli tworzeniu dzieła. To tym bardziej interesujące, że Frye krytykuje założenie oryginalności leżące u podstaw prawa autorskiego, ponieważ jest ono sprzeczne z konwencjonalną naturą literatury. Co istotne, dla Frye'a kreatywność autora nie oznacza tworzenia *ex nihilo*, lecz właśnie twórcze przekształcenia dostępnego dorobku (Frye 1973: 97). Model ten trafnie więc diagnozuje funkcjonowanie literatury w oderwaniu od romantycznego fantazmatu autorstwa, który badacz jest w stanie przejrzeć i zidentyfikować jako nierealny. O ile Bloom folguje swoim romantycznym zainteresowaniom, o tyle Frye podchodzi do nich krytycznie, oferując w efekcie o wiele ciekawsze i płodniejsze poznawczo rezultaty.

mach starć i rywalizacji między jednostkami w układzie ojciec–syn. Wiersz nie jest przewyciężeniem lęku, ale właśnie lękiem wcielonym, „melancholią poety, którą rodzi brak pierwszeństwa” (Bloom 2002: 134–135). Model ten zakłada, że każdy poeta jest ogniwnem łańcucha w procesie historycznoliterackim oraz anomalią opartą na celowo błędnej interpretacji poprzedzającego go dorobku. Postrzegając historię literatury jako powtarzanie tego samego wzorca, nadaje się jej w rzeczywistości ahistoryczny charakter. Wprowadzenie przez Blooma wątku romansu rodzinnego ujawnia fantazmatyczny wymiar jego modelu. Dziecko snuje w nim neurotyczne fantazje o swoim pochodzeniu, ustanawiając sobie fantazmatycznego, idealizowanego rodzica stojącego wyżej w hierarchii społecznej. Romans rodzinny to fantazja życzeniowa dziecka. Model Blooma to **fantazja życzeniowa patriarchy** – wizja na temat literatury mającej tylko ojca, którego można zabić, i matkę-Muzę, z którą można spółkować. Jeśli model Blooma jest czymkolwiek, to właśnie „celowo błędną interpretacją” kompleksu Edypa, gdzie błędnej interpretacji ulega struktura zakazu. Pożądanie edypalne jest w swojej istocie negatywne, służy ustanowieniu zakazu, ustanowieniu podmiotu przez samoregulację. Jak zauważyli Gilles Deleuze i Félix Guattari (2017: 59), pożądanie edypalne jest faszystowskie w taki sposób, że sprowadza się do pożądania własnej represji. Tego rodzaju subtelnosci umykają Bloomowi, którego użycie psychoanalizy jest powierzchowne w tym sensie, że jego kompleks kastracyjny ogranicza się do upragnionego stosunku z matką-Muzą celem poczęcia samego siebie, tj. zajęcia pozycji ojca. Ta heteroseksualna fantazja, przedstawiająca kompleks Edypa w krzywym zwierciadle, maskuje rzeczywistą homospołeczność relacji z jednej strony (instrumentalne wprowadzenie figury Muzy) oraz niemożność poczęcia (w wyniku tej relacji) z drugiej. Seksualna metafora twórczości jako stosunku z Muzą, z konieczności heteroseksualnego, jest obrazem wykluczenia kobiety z twórczości. Może ona przyjąć pozycję Muzy, ale nie twórcy ani tym bardziej twórczyni. Homospołeczny wymiar modelu Blooma i jego homoerotyczny potencjał dostrzega Bielik-Robson, pisząc: „[...] rywalizacja poetycka oznacza agon miłosny” (Bielik-Robson 2002: 212) i sytuując to w odniesieniu do kompleksu edypalnego na poziomie

wczesnego sadyzmu dziecięcego. Agresja rywalizacji w modelu autorstwa Blooma oznacza więc autoagresję, nienawistne zmaganie się z jedynym obiektem swojej miłości, jakim dla poety Blooma jest on sam.

O ile w modelu Blooma nieobecność kobiety w postaci Muzy okazuje się wykluczeniem przez nieuwzględnienie, o tyle jego komentatorzy posuwają się dalej. Camille Paglia w swojej *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* stwierdza wprost, że „mężczyźni wynaleźli kulturę w obronie przed kobiecą naturą [...], wszystkie dziedziny sztuki i kultury zostały wynalezione przez mężczyzn” (Paglia 1990: 9). Opierając się na esencjonalnej i cisheteroseksistowskiej wykładni, Paglia przekłada budowę anatomiczną na zdolność do transcendencji: „[...] kulturowe osiągnięcia stanowią projekcję, przejście do apollińskiej transcendencji, a mężczyźni są anatomicznie predysponowani do projekcji” (Paglia 1990: 17) z racji posiadania penisa, która przekłada się na zdolność do wytrysku i sikania na stojąco. Swój wywód badaczka podsumowuje słowami „kultura jest pochodną penisa” (Paglia 1990: 19). Oczywiście ujęcie Paglii to jedynie przełożenie kulturowego schematu utożsamiania kobiet z naturą i mężczyzn z kulturą, przy jednoczesnym oparciu się, podobnie jak u Blooma, na prymitywnie pojmowanym freudyzmie. Jej uniwersalistyczne stanowisko można potraktować jako rozwinięcie ahistoryzmu Blooma, bezpośrednie wyrażenie przemilczanych założeń jego modelu. Gdyby podjąć wysiłek potraktowania Paglii poważnie, odpowiedzią na zadawane przez Gilbert i Gubar pytanie, czy pióro jest metaforą penisa – byłoby: penis jest całkiem dosłownie piórem kreślącym ramy zachodniej kultury, co odsłania w pełnej krasie redukcjonizm modelu autorstwa i twórczości ujmowanych jako efekt męskiej siły sprawczej.

Gilbert i Gubar wychodzą wprost od krytyki modelu Blooma jako reprezentacji patriarchalnej poetyki. Model ten stanowi ich punkt wyjścia do analizy psychoseksualnego kontekstu dyskursu autorstwa. W tym sensie lęki i osiągnięcia pisarek różnią się od lęków autorów, ponieważ pisarki nie są w stanie doświadczyć lęku przed wpływem. Konfrontują się one niemal wyłącznie z prekursorami występującymi w autorytarnej pozycji i z antagonistycznie na-

stawionymi poetykami, zostają zredukowane do literackich i kulturowych stereotypów na własny temat, stojących w sprzeczności z ich poczuciem tożsamości, podmiotowością i kreatywnością. Niezdolne, by wyartykułować swoje doświadczenie w akceptowalny społecznie sposób, nie odczuwają analogicznego lęku przed wpływem. Gilbert i Gubar kreślą wizję dwóch separatystycznych kultur literackich, gdzie męska, głównonurtowa, dominująca literatura ucieleśnia autorytet, który stoi na przeszkodzie w zdefiniowaniu autorskiej, twórczej tożsamości kobiety. W przypadku pisarek dorobek kulturowy nie może stać się częścią procesu doświadczenia lęku przed wpływem, ponieważ ich stosunek wobec niego jest w najlepszym razie ambiwalentny. Pisarki nie dokonują rewizji dzieł poprzedników, ale – własnej socjalizacji, zmagając się z hegemoniczną kobiecością (Gilbert, Gubar 1980: 93).

W sytuacji pisarek problem stanowił brak prekursorok. Sukcesywne instytucjonalne wymazywanie obecności kobiet w kulturze literackiej stało się tematem refleksji Woolf i Showalter. Każde pokolenie pisarek zaczynało pracę w próżni, nieświadome dokonań poprzedniczek. Germaine Greer określiła to „fenomenem przemijalności sławy pisarek”: „[...] niewielka grupa kobiet zdobywała literacką sławę, znikając bez śladu dla przyszłych pokoleń” (Showalter 1977: 11). „W ten sposób każda generacja pisarek odkrywała, że nie ma historii, odkrywając przeszłość cały czas na nowo, nieustannie odtwarzając samoświadomość swojej kondycji” (Showalter 1977: 12). Woolf podsumowała kobiecy udział w literaturze na przestrzeni dziejów stwierdzeniem, że „anonimowość stała się drugą naturą kobiety. Pragnienie pozostania w cieniu nie opuszcza jej po dziś dzień” (Woolf 2002: 66). Pisarka szuka prekursorok nie po to, aby z nimi rywalizować, lecz by legitymizowały jej własną pozycję, którą odbiera jako akt buntu wobec swojej socjalizacji. Prekursorka jest pożądana, ponieważ stanowi dowód, że rewolta wobec patriarchalnych poetyk okazuje się możliwa (Gilbert, Gubar 1980: 94). To, czego autorzy doświadczałyby jako lęku przed wpływem, w przypadku pisarek przybiera znacznie bardziej pierwotne formy **lęku przed autorstwem**, lęku przed tym, że nie można tworzyć, i społecznej stygmatyzacji związanej z kobiecym pisaniem. Brak prekursorok sprawia, że po-



strzeżę się twórczość jako czynność izolującą i wyniszczającą, prowadzącą donikąd anormalną aktywność (Gilbert, Gubar 1980: 93). Opisany w *The Madwoman in the Attic* lęk przed autorstwem opiera się na społecznej pozycji kobiety, socjalizacji w obrębie hegemonicznej kobiecości, a jego źródłem jest tradycja literacka kultury zachodniej i obowiązujący w niej patriarchalny model autorstwa.

## 2.7. Jak stłamsić kobiece autorstwo – praktyczny poradnik

*How to Suppress Women's Writing* Joanny Russ jest poświęcone mechanizmom deprecjonowania kobiecego autorstwa na poziomie instytucjonalnym zachodniej literatury, w krytyce i refleksji historycznoliterackiej oraz na poziomie wydawania i promowania określonych typów i gatunków literackich. Chociaż praca ta skupia się na funkcjonowaniu w literaturze zachodniej białych kobiet, opisane w niej mechanizmy z powodzeniem można przełożyć na inne marginalizowane grupy społeczne<sup>51</sup>:

Jeśli dana grupa ludzi nie powinna mieć zdolności do produkowania „wielkiej literatury” i jeśli przesąd ten wykorzystywany jest do trzymywania tej grupy w określonej pozycji, idealną sytuacją jest powstrzymanie danej grupy przed pisaniem<sup>52</sup> [...], w nominalnie egalitarnym społeczeństwie idealna sytuacja polega na tym, że przedstawiciele niewłaściwej grupy mają prawo do angażowania się w twórczość literacką, ale tego nie robią, dowodząc tym samym, że nie są w stanie. Sztuka polega na tym, aby uczynić wolność [do tworzenia] tak nominalną, jak tylko to możliwe przez stosowanie różnorodnych strategii ignorowania, potępienia i umniejszania pracy artystycznej tej grupy (Russ 1983: 4–5).

---

<sup>51</sup> Posłowie *How to Suppress Women's Writing* odnosi się w całości do marginalizowania twórczości kobiet kolorowych (*women of color*), przy czym Russ proponuje rodzaj wstępnej antologii ich twórczości przez oddanie głosu zainteresowanym i pozwolenie, aby ich prace mówiły za siebie.

<sup>52</sup> Był w tym pomocny prawny zakaz edukacji kobiet, a później jej społeczna stigmatyzacja i niedofinansowanie, o czym pisała Woolf we *Własnym pokoju*.

Wśród podstawowych strategii tłamszenia kobiecego autorstwa Russ wymienia: **nieformalny zakaz** (zniechęcanie i utrudnianie dostępu do potrzebnych materiałów)<sup>53</sup>, **bezpośrednie lub pośrednie odmawianie autorstwa** (przypisywanie dzieła komuś innemu lub skomplikowane psychologizujące wyjaśnienia), **umniejszanie wagi danej pracy, izolowanie jej** od tradycji, do której należy, konsekwentnie **prezentowanie konkretnej pracy jako anomalii**, insynuowanie, że **praca ma niemoralny charakter**, co deprecjonuje pozycję twórcy, **ignorowanie pracy, twórcy i całej tradycji, w którą się wpisują**. Te strategie odnoszą się do pojęcia kobiecego pisarstwa w literaturze zachodniej na poziomie utrudniania dostępu do literackiego rynku i tradycji, kategoryzowania tekstów, które już znalazły się w obiegu, i wymazywania ich obecności z historii literatury, przez co stają się niedostępne późniejszym pokoleniom. Opisywane przez Russ taktyki stanowią powód, dla którego tak wiele generacji pisarek zaczynało swoją pracę w próżni, pozbawione prekursorek, wsparcia i rywalizacji ze strony innych literatek, co owocowało zdiagnozowanym przez Gilbert i Gubar lękiem przed autorstwem.

Gdy jednak udaje się pisarce przełamać nieformalne zakazy, pozostające znaczną częścią socjalizacji w hegemoniczną kobiecość, mechanizmy marginalizacji działają dalej w formie krytyki i innych instytucji literackich, chociażby kanonów i narracji historycznoliterackich. „Kiedy kobieta coś napisała, pierwszą linią obrony jest zaprzeczenie, że ona to napisała. Skoro kobiety nie potrafią pisać, ktoś inny (mężczyzna) napisał to za nią” (Russ 1983: 20); Margaret Cavendish oskarżono, że wydaje pod swoim nazwiskiem teksty męża. Subtelniejszą odmianą tej strategii jest stwierdzenie, że „to samo się napisało” (Russ 1983: 21). „Wszystko, czego dokonała pani Shelley, [pisząc *Frankensteina*,] to zapewnienie pasywnego odbicia niektórych dzikich fantazji, które wypełniały jej [męskie] otoczenie”, jak stwierdził Mario Praz (Moers 1976: 144). Inną wersją jest jeszcze „część z tego sama się napisała, część napisała ona” (Russ 1983: 22), jak komentowano wpływ naukowych zainteresowań George’a Hen-

<sup>53</sup> Można tu wymienić chociażby opisywaną przez Nochlin niemożność studiowania anatomii przez malarki.

ry'ego Lewesa na twórczość George Eliot: „[...] naukowa frazeologia w pozytywny sposób najechała [!] twórczość jego partnerki” (Russ 1983: 22). Najciekawszą wariacją odmawiania autorstwa jest strategia „ona tego nie napisała, napisał to jej wewnętrzny mężczyzna” (Russ 1983: 22), implikująca androgeniczną wizję osobowości, której upłciowione części egzystują w separacji i działają niezależnie od siebie. Ostatecznie tę strategię deprecjonowania kobiecego autorstwa można sprowadzić do stwierdzenia, że „kobieta tego nie napisała, ponieważ kobieta, która to napisała, jest czymś więcej niż kobietą” (Russ 1983: 23). Czym jest „coś więcej niż kobieta”? W fallogocentrycznym porządku kultury zachodniej – niechybnie człowiekiem, czyli mężczyzną.

Jeśli mimo zastosowania tych strategii nie uda się zdeprecjonować autorstwa, należy wziąć się za dzieło: „[...] no dobrze, napisała to. Ale czy powinna była?” (Russ 1983: 25). W tym miejscu zaczyna działać przedstawiony już wcześniej mechanizm, który Russ określa jako „paragraf 22 literatury”: kobiety, które są przyzwoite, nie wiedzą o życiu dość, aby pisać dobrze, więc te, które piszą dobrze, nie są dość przyzwoite, aby być czytane (Russ 1983: 27). Co więcej, badaczka stwierdza, że wyznaczniki kobiecej przyzwoitości pozostają te same na przestrzeni dziejów, zmienia się jedynie ich konceptualizacja. Tym, co czyni dzieło literackie nieprzyzwoitym w przypadku kobiecego autorstwa, jest prezentacja „niewłaściwej seksualności” (heteroseksualnego rozczarowania i pożądania lesbijskiego czy queerowego) oraz kobiecego gniewu<sup>54</sup> (Russ 1983: 29). Ponieważ przyzwoita kobieta nie tworzy sztuki, te, które ją tworzą, nie są przyzwoite, lecz nienormalne, neurotyczne, nieprzyjemne i niepożądane – w kontekście heteroseksualnego pragnienia i patriarchalnego porządku społecznego (Russ 1983: 25). „Napisała to, ale zobaczcie, o czym to jest” (Russ 1983: 40) – to strategia sprowadzająca się do deprecjacji kobiecego doświadczenia, postaw, wartości i sądów wyrażonych w tekście, która wyrasta z ogólnej deprecjacji kobiecości w kulturze zachodniej, określanej jako partykularna, a nie uniwer-

---

<sup>54</sup> Szczególnie gniew czarnoskórych kobiet staje się obiektem konsekwentnej kulturowej deprecjacji.

salna. Przedstawienie kobiety jako partykularnej pozwala mężczyznom „nie doświadczać kobiecego bólu jako ludzkiego, jako nie tak uniwersalnego (zrozumiałego, możliwego do współodczuwania) jak męskie cierpienie, jako czegoś, co automatycznie ma mniejsze znaczenie” (Russ 1983: 41). „Napisała to, ale zobaczcie, o czym to jest. Napisała to, ale to jest niezrozumiałe/źle skonstruowane/miałkie /historyczne/nieinteresujące [...]. Napisała to, ale ja tego nie rozumiem, a czego nie rozumiem, to nie istnieje” (Russ 1983: 48).

Tęgo rodzaju deprecjacja w połączeniu z niewłaściwą kategoryzacją prowadzi do niewidzialności kobiet w literaturze na przestrzeni dziejów. Niewłaściwa kategoryzacja to działanie na poziomie instytucjonalnym, które polega na przypisaniu danej autorki do niewłaściwej grupy i odmawianiu jej dostępu do grupy właściwej. Najczęściej pojawia się w słownikach, kanonach, kompendiach i opracowaniach historycznoliterackich, gdzie „dozwolona obecność kobiecych nazwisk waha się w przedziale 5–8%”<sup>55</sup> (Russ 1983: 85). Niewłaściwa kategoryzacja w przypadku pisarek najczęściej też ogranicza się do przedstawiania ich obecności w historii literatury nie przez pryzmat ich prac, ale ich biografii sprowadzonych do kulturowych stereotypów: Aphra Behn jest więc Dziwką, Christina Rossetti Starą Panną, Emily Dickinson Wariatką, a Elizabeth Barrett Browning Ciepłą, Domową Żoną (Russ 1983: 57). W szerszym zakresie **bibliografie autorek dostosowuje się do ich biografii, które uprzednio skraja się wedle obowiązujących kulturowych skryptów kobiecości**. Aby zatem poprawnie deprecjonować kobiece autorstwo, należy przestrzegać następujących wskazówek:

Jeśli pisarka prezentuje się jako publiczny, polityczny głos, usuńcie ten aspekt jej prac i podkreślajcie rolę jej poematów miłosnych, deklarując (bez żadnych dowodów), że pisała je do swojego męża – Elizabeth Barrett Browning.

Jeśli pisarka wypowiada się szczerze o heteroseksualności, prze-milczcie każdą jej pracę, gdzie wypowiada się o męskiej niedoskonałości

---

<sup>55</sup> Russ oddaje procentową obecność kobiet w historii literatury na podstawie podręczników i lektur akademickich wydawanych w Stanach Zjednoczonych do 1980 roku.

albo przedstawia niezależny kobiecy sąd na temat mężczyzn – Aphra Behn.

Jeśli kobieta tworzy homoseksualne poematy miłosne, stłamście to i ogłoście ją nieszczęśliwą starą panną – Amy Lowell.

Jeśli dalej macie z tym problem, wymyślcie (nieszczęśliwy) heteroseksualny romans, za pomocą którego będziecie interpretować jej poezję – Emily Dickinson.

Jeśli pisarka jest otwarcie feministyczna, usuńcie wszelkie tego ślady z jej twórczości i ogłoście, że była pozbawioną pasji, nieznaczącą damą – Anne Finch.

Jeśli nie tak łatwo zrehabilitować jej dorobek, jeśli pisze dziesięcioaktowe sztuki, gdzie kobiety wyruszają na wojnę, aby ratować mężczyzn, sztuki o naukowcach zdobywających większe uznanie niż naukowcy i niekończące się wstępy do swoich prac, gdzie wypowiada się o mężczyznach, kobietach, seksistowskiej opresji i niesprawiedliwości, która ją dotyka, zapomnijcie o niej, jest nie do odratowania – Margaret Cavendish.

Jeśli pisze o relacjach między kobietami i kobiecych bohaterkach [...], drukujcie tylko jej wczesne prace i zapomnijcie o reszcie – H.D.

Jeśli pisze o kobiecym doświadczeniu, szczególnie jego nieprzyjemnych aspektach, ogłoście ją histeryczką [...] – Sylvia Plath.

Jeśli ostrożnie unika pisanie o kobiecym doświadczeniu i pozostaje doskonale zdystansowana, dopracowana, nieosobista i nieseksualna, chwalcie ją początkowo, a potem ogłoście, że jest pozbawiona pasji i bez znaczenia – Marianne Moore (Russ 1983: 65–66).

Można zauważyć tu błędne koło: kiedy pisarki są kategoryzowane jako ktoś inny niż pisarki (Histeryczki, Stare Panny itd.), większość ich prac musi być ignorowana i niewłaściwie interpretowana (np. w kontekście heteroseksualnego pożądania), aby błędna kategoryzacja, która stwarza te interpretacje, mogła się przyjąć.

Należy pamiętać o tym, że Russ nie przedstawia w swojej pracy (w pełni) świadomej, jawnej, zdeklarowanej mizoginii badaczki i krytyków (choć i ta stanowi element zidentyfikowanego przez nią problemu) każdej płci, ale naświetla mechanizmy społeczne patriarcalnej kultury. Badaczka zauważa trzeźwo na początku swojej pracy:

[...] jawna bigoteria na poziomie sztuki wysokiej jest rzadko obecna, ale jest też niemal niepotrzebna, ponieważ kontekst społeczny jest daleki od neutralnego. Do działania rasistowskiego i seksistowskiego, podtrzymywania przywileju klasowego, wymagane jest jedynie przestrzeganie panujących zwyczajów, zachowanie zwyczajne, a nawet uprzejme (Russ 1983: 18).

Wśród motywów warunkujących opisywane mechanizmy wymienia: nawyk, lenistwo, poleganie na historii i krytyce literackiej, ignorancję, pragnienie nienaruszania swojego komfortu, oparte na tejże ignorancji, niejasne przekonanie, że poczucie własnej wartości i obowiązująca polityka płciowa mogą zostać podważone, pragnienie pozostania w białym, heteroseksualnym, męskim gronie, ponieważ jest wygodne i znajome, a wreszcie jawne przekonanie, że naruszenie obowiązującego *status quo* wpłynie ujemnie na partykularny interes badacza (Russ 1983: 39).

Na początku 2018 roku pisarka Krista D. Bell postanowiła przegzaminować *How to Suppress Women's Writing* pod kątem aktualności. Od publikacji minęło ponad trzydzieści lat, rynki wydawnicze i literatura uległy znaczącym przekształceniom. Bell zastanawia się, czy wpłynęło to na zmianę kondycji pisarki i autorki, szczególnie w odniesieniu do literatury popularnej. Odwołuje się do doświadczeń własnych oraz innych autorek związanych z przemysłem literackim.

To, co otrzymałam w efekcie, stanowiło emocjonalnie dewastujący wgląd w nasz własny dom, który stanowił ucieczkę i przygodę, w którym walczyliśmy i który kochałyśmy. Dom, w którym wielu z nas powiedziano, że mamy się zamknąć i siedzieć cicho. Że mamy grać zespołowo, co znaczy nie rozmawiać publicznie o tym, że twój wydawca traktuje cię inaczej niż autorów. I uśmiechać się, kiedy obwiniają cię o niedostateczną sprzedaż. A twoja agentka oznajmia ze wzruszeniem ramion „Science fiction pisane przez kobiety nigdy się nie sprzedaje. Pisz romanse dla młodzieży. W tym możesz się sprzedać”. Kiedy czytelnicy mówią ci prosto w twarz, że nie szanują ciebie ani twojej pracy – i nigdy jej nie czytali, bo przecież i tak już wszystko o tobie wiedzą (Bell 2018).

Bell zwraca uwagę na liczne niuanse związane ze współczesnymi metodami i narzędziami deprecjonowania kobiecego autorstwa. Wśród narzędzi nieformalnego zakazu (zniechęcania i utrudniania dostępu do potrzebnych materiałów) pisarka wymienia chociażby wciąż powszechnie funkcjonującą **nieodpłatną pracę kobiet** (pełnoetatową pracę prowadzenia domu) oraz **brak emocjonalnego i społecznego wsparcia**, szczególnie w odniesieniu do pisarstwa, które nie popłaca: fanfiction, pisarstwo akademickie, każda książka, której sprzedany nakład nie kwalifikuje się do kategorii bestsellera. Wspomina także o **autodeprecjacji własnej pracy**, jakiej dokonują autorki w związku z internalizacją społecznych mechanizmów, co objawia się chociażby niezgłaszaniem tekstów do konkursów czy nawet niewysyłaniem manuskryptów w poszukiwaniu wydawców. Opierając się na poprzednich doświadczeniach i społecznych przekonaniach, pisarki skreślają same siebie już na starcie, aby zaoszczędzić sobie rozczarowań. Autorka zauważa, że nie istnieje funkcjonalne rozwiązanie tego problemu, ponieważ nie można wymagać, aby pisarki podejmowały wyczerpujące je walki w imię idei, szczególnie biorąc pod uwagę, że ich autodeprecjacja ma rozbudowane zaplecze społeczne (Bell 2018).

Bell podaje wiele przykładów współczesnego funkcjonowania mechanizmów przedstawionych przez Russ. Wśród egzemplifikacji odmawiania autorstwa cytuje pytania, z którymi spotykają się autorki: „Kto pomógł ci to napisać? Czy przyszedł z tobą?” (Bell 2018). „Prowadzący dyskusję pytający jedyną panelistkę w dyskusji, skąd miała pewność, że oddała właściwie wszystkie militarne detale w powieści, niezadający tych samych pytań panelistom. W tej kwestii mężczyźni nie potrzebują pomocy, kobiety tak” (Bell 2018). Bell zwraca też uwagę na deprecjację gatunków literackich zdominowanych przez kobiety, jak powieść młodzieżowa („*young adult* to nie jest prawdziwa fantastyka”), na aktualność przekonania, że męskie doświadczenie jest wartościowsze niż kobiece, stereotypowe ujmowanie płci przenikające popularne gatunki literackie i kulturową próżnię, w jakiej wciąż tworzą autorki ze względu na funkcjonującą deprecjację kobiecej twórczości i systematyczne usuwanie jej z kulturowego obiegu. Wśród zmian, jakie można zaobserwować wobec sytuacji

zobrazowanej przez Russ, Bell podaje wzrost „dozwolonej liczby kobiecych nazwisk” w opracowaniach historycznoliterackich, gdzie ich obecność zwiększyła się do 18–21% po 2000 roku. Konkluzją jej eseju jest jednak stwierdzenie, że zmiany w ciągu trzydziestu pięciu lat, które minęły od wydania *How to Suppress Women's Writing*, nie były przeważnie zmianami na lepsze. Współczesna radykalizacja dyskursów społecznych doprowadziła do tego, że seksizm i rasizm stały się widoczną częścią społecznych nastrojów. Już nie w formie biernego, uprzejmego i wyważonego akceptowania społecznych nierówności, ale w postaci jawnej agresji i przemocy fizycznej oraz symbolicznej, bez maskowania w żaden sposób swojego charakteru (Bell 2018).

*How to Suppress Women's Writing* stanowi wciąż aktualną diagnozę fallogocentryzmu kultury zachodniej. Ta praca to istotny wkład w dyskurs autorstwa, ponieważ obrazuje, jak łatwo jest podważyć pozycję autora jako gwarancji znaczenia tekstu – autorki nie dysponują takim samym potencjałem intencjonalnym jak autorzy, bo one „same nie wiedzą, co piszą”, jeśli to, co piszą, nie mieści się w obowiązujących skryptach hegemonicznej kobiecości. Wartość pracy Russ polega przede wszystkim na zdefiniowaniu i skategoryzowaniu poszczególnych strategii deprecjacji kobiecego autorstwa i pisarstwa. Konkluzja badaczki wiąże się z zasadniczym wezwaniem do dekonstrukcji całej instytucjonalnej otoczki zachodniej literatury, poczynając od jawnego i systematycznego odrzucenia kanonów literackich. *How to Suppress Women's Writing* nie jest zakończone domaganiem się pełnego dostępu kobiecej twórczości do kulturowego obiegu, ale wezwaniem do całkowitego odstępstwa od instytucji, które nie mogą funkcjonować poza fallogocentrycznym systemem. Czy inna krytyka i historia literatury są możliwe, pozostaje otwartym pytaniem, praktyka literacka i akademicka nie dostarczyła jednak dotychczas pozytywnych odpowiedzi. Podobnie jak Linda Nochlin, Russ zauważa, że wdawanie się w dyskusje o tym, dlaczego nie było wśród kobiet wielkich artystek/pisarek/naukowczyń, jest bezprzedmiotowe, ponieważ zaprowadza z powrotem w meandry androcentrycznej logiki (Russ 1983: 110). Zamiast wdawać się w dyskusje, należy pisać. Piszmy i niech zobaczą, o czym to jest.



## ROZDZIAŁ 3

# Postromantyczny dyskurs autorstwa

Kiedy autor pisał, zapomniał swojego imienia; kiedy czytamy, co napisał, zapominamy zarówno jego imienia, jak i swojego.  
(Edward Morgan Forster, *An Enquiry*, 1925)

### 3.1. Reakcja romantyczna

Ekspresywny model autorstwa ustanowił bezpośrednie przełożenie między autorskim Ja a tekstem traktowanym jako wyraz indywidualnej i jednostkowej osobowości twórcy. Oryginalność w tym ujęciu to kategoria w równej mierze estetyczna, co psychologiczna, odnosząca się do walorów tekstu i do postaci twórcy. Jednakże **romantyczny model autorstwa zawierał w sobie załączki własnej dekonstrukcji**, które zostały wyraźnie wyartykułowane we współczesnym dyskursie na ten temat. Przede wszystkim krytyka feministyczna lat 70. i 80. dokonała daleko posuniętej dekonstrukcji romantycznego modelu autorstwa, obnażając jego elitarny i wykluczający charakter, wyrażający się chociażby w ujęciu w nim twórczości jako męskiej potencji, co prowadziło do alienacji pisarek w polu literatury. W dekonstrukcji takiej sprzęgają się ze sobą, przynajmniej do jakiegoś stopnia, teorie feministyczna i postmodernistyczna<sup>1</sup>. Teoria postmodernistyczna (czy też postmodernizm jako formacja refleksyjna i krytyczna) może zostać ujęta jako kryzys podmiotowości, który Michel

---

<sup>1</sup> Sara Ahmed określa rozbieżności między teorią feministyczną a postmodernistyczną w ten sposób, że ta ostatnia wprowadza abstrakcyjne ujęcia autorstwa. W tym sensie **śmierć autora to odpowiednik pustego, uniwersalnego podmiotu transcendentalnego**. Krytyka feministyczna dąży z kolei do konkretyzacji procesu twórczego, przechodząc od kobiecego pisania do historyzacji i kontekstualizacji **autora jako ciała piszącego, podmiotu ucieleśnionego i skonkretyzowanego** (Ahmed 2004: 119–141).

Foucault określa za pomocą **metafory śmierci człowieka**, rozumianej w kategorii kresu pewnego dyskursu podmiotowości, który ustanawiał podmiot kluczem do reprezentacji i historii. Jak zostało wyjaśnione w pierwszym rozdziale, romantyczny model autorstwa również wyrastał z kryzysu nowoczesnej podmiotowości, prezentując fantazmat „silnej” podmiotowości autorskiej. W tym sensie postmodernistyczny dyskurs autorski ma wyraźnie postromantyczny charakter, a autorstwo także jest pochodną podmiotowości. W przypadku obu dyskursów **autor funkcjonuje jako podmiot modelowy**. Jak zauważa Sara Ahmed (2004: 119), ironia postmodernizmu polega na tym, że **formacja ta autoryzuje samą siebie przez narrację o śmierci autora**. Nie zmieniła się więc funkcja autora w dyskursie podmiotowości, a jedynie koncepcja podmiotowości, która uległa rozbiciu i dekonstrukcji.

Postromantyczny wymiar ma niezwykle nośna koncepcja śmierci autora Rolanda Barthes'a, będąca niemalże mitem założycielskim poststrukturalizmu, skierowana wprost przeciwko autorowi romantycznemu jako dominującemu modelowi autorstwa w kulturze zachodniej. Dekonstrukcja romantycznego modelu autorstwa wiązała się przede wszystkim z jego **depersonalizacją** (odejściem od autora jako figury historycznej i biografizmu w badaniach literackich, od autora jako zbiografizowanej intencjonalności obecnej w tekście), stanowiła próbę separacji tekstu od osoby (empirycznej) i postaci (fantazmatycznej, komunikacyjnej) autora. Stanowisko to jednak nie zamyka się w poststrukturalistycznych wystąpieniach z drugiej połowy XX wieku, ale jest także wpisane w strukturalizm, a nawet we wcześniejsze modernistyczne ujęcia autorstwa u Thomasa Stearnsa Eliota i Edwarda Morgana Forstera. Jak zauważa Andrzej Zawadzki w *Autor. Podmiot literacki* (2010: 237), strukturalizm przejawiał wyraźną „tendencję do usunięcia autora empirycznego i zastąpienia go swoistą tekstową »personą«, istniejącym tylko w języku fikcyjnym »ja« mówiącym”. Rosyjski formalizm i strukturalizm wprowadziły różnego rodzaju podmioty komunikacji literackiej, które jednocześnie separowały tekst od empirycznego autora i służyły zabezpieczeniu pozycji interpretacji jako odczytania sensu (jednego, stałego, stanowiącego pochodną obecności zapośredniczonego

podmiotu autorskiego – literackiego – w tekście) dzieła. Dlatego też wystąpienie Barthes'a ma wyraźnie strukturalistyczny charakter zarówno w tej mierze, w jakiej dąży do usunięcia biograficzno-historycznej intencjonalności autorskiej z tekstu, jak i w tym, jak przekracza strukturalizm, postulując pluralizm znaczeń, w polu których autorska interpretacja nie tylko nie jest jedyną, ale nawet nie zajmuje uprzywilejowanej pozycji. Autor staje się jednym z wielu czytelników tekstu, lecz sam zostaje ujęty jako funkcja jego odczytania, możliwa modalność interpretacji.

Gdyby jednakże zdefiniować najistotniejszy zwrot w dyskursie autorstwa XX wieku, należałoby wskazać na przejście **od intersubiektywnego do intertekstualnego wymiaru twórczości**, co oczywiście także stanowi mechanizm depersonalizacji i próbę uwolnienia się od romantycznego balastu ideologicznego. Równie ważnym wkładem w rozwój dyskursu autorstwa w XX i XXI wieku jest **zwrot w stronę autorstwa zbiorowego** jako przedmiotu humanistycznej refleksji. Zbiorowa forma twórczości ma wyraźnie wywrotowy potencjał, także ze względu na to, że nie mieści w romantycznych i postromantycznych kategoriach twórczości – nie może bowiem zostać sprowadzona do indywidualnego, autorskiego Ja<sup>2</sup>. Rozdział ten

---

<sup>2</sup> Równie istotną kwestią jest zwrócenie się w stronę zbiorowego autorstwa w piśmiennictwie akademickim. Aleksandra Kil, Jacek Małczyński i Dorota Wolska podejmują kwestię pracy zbiorowej w produkcji refleksji humanistycznej w swoim tekście *Ku laboratorium humanistycznemu*. Za Stephenem Collierem, Andrew Lakoffem i Paulem Rabinowem wprowadzają rozróżnienie między pracą zebraną (*collected work*) i pracą zbiorową (*collective work*), przy czym praca zebrana wiąże się z dominacją modelu indywidualistycznego w humanistyce, modelu pracy samotniczej, gdzie współautorstwo pojawia się w formach monografii zbiorowych, np. tomów pokonferencyjnych. Innym modelem współautorstwa jest praca zbiorowa, „intensywna i burzliwa wymiana myśli”. Badacze zauważają liczne problemy natury formalnej, łączące się z funkcjonowaniem autorstwa zbiorowego w humanistyce: kwestie parametryzacji, wymogów wydawniczych w postaci noty biograficznej, kwestie ekonomiczne, a także personalne i etyczne (Kil, Małczyński, Wolska 2017: 282). Oznacza to, że istnieje **silne instytucjonalne zaplecze indywidualistycznego ujęcia pracy twórczej w humanistyce**. Jednakże coraz częściej zwraca się uwagę na ponadjednostkowy, kolektywny wymiar humanistycznej pracy naukowej. Paweł Bohuszewicz i Tomasz S. Markiewka w swoim udialogizowanym artykule *Autor: empiryczny*,

skupia się na dekonstrukcji romantycznego modelu autorstwa przez jego depersonalizację oraz analizuje znaczenie przejścia **od intersubiektywnego aktu wymiany rynkowej do intertekstualnego aktu wymiany społecznej**, cyrkulacji znaczeń jako podstawowego mechanizmu twórczości.

Debata dotycząca autorskiej obecności (lub jej braku) w tekście (m.in. intencji autorskiej jako instytucji ograniczającej zakres interpretacji albo też roli biografii twórcy) ma właściwie postromantyczny charakter. **Nadrzędność autorstwa** wobec tekstu jest spowodowana rzeczywistą **marginalnością twórcy**, który z zasady okazuje się w tekście nieobecny. Medium tekstu, jako zapośredniczona forma komunikacji, zakłada i umożliwia tę nieobecność twórcy. Na tym też buduje swój intersubiektywny charakter. Tekst istnieje bowiem tylko w akcie wymiany społecznej, w odczytaniu, które odbywa się pod nieobecność autora, w dystansie czasowym i przestrzennym<sup>3</sup>. W ten sposób romantyczny i postromantyczny dyskurs autorstwa stanowi rodzaj nieustannej **widmowej obecności autora**, zadaje

---

*modelowy czy wirtualny* wyjaśniają, czemu zdecydowali się na taką właśnie formę zapisu, i zauważają, że „nawet gdy piszemy artykuł, w którym nie dyskutujemy z nikim wprost, to element dialogu – poprzez zapożyczenie pojęć od innych badaczy oraz budowanie argumentów z myślą o potencjalnych czytelnikach – jest w nim zawarty” (Bohuszewicz, Markiewka 2014: 191–192). Wyciągnęłabym tutaj jeszcze radykalniejsze wnioski i stwierdziła, że **produkcja wiedzy humanistycznej jest rodzajem twórczości zależnej** i to dwojako: przez **zapośredniczenie w cudzym aparacie pojęciowym i w przedmiocie badań**. Twórczość humanistyczna jest bowiem metatekstowa, stanowi tekst o tekstach (kulturowych, społecznych, literackich itd.). Jako twórczość zależna, refleksja humanistyczna okazuje się więc także rodzajem twórczości zbiorowej, opartej na specyficznej formie współautorstwa.

<sup>3</sup> Należy pamiętać, że przez długi czas w dziejach zachodniej kultury autor sam przedstawiał swoje teksty, odczytując je lub recytując, co jednak nie wiązało się z wykorzystaniem medium tekstu. Współczesna technologia umożliwia sytuację, w której autor dzieli się cyfrowo tekstem w momencie pisania, co stanowi ciekawe rozbudowanie sytuacji odczytywania tekstu w obecności autora lub przez autora, które to praktyki mają dziś marginalny charakter (wiążą się ze szczególnymi sytuacjami w rodzaju spotkań autorskich lub prac nad tekstem). Sytuacja stworzona przez współczesne technologie wciąż wymaga steoretyzowania przez psychologię twórczości, zbadania wpływu natychmiastowego odbioru na proces twórczy.

klam medium – utrwaleniu wypowiedzi w postaci tekstu i udostępnieniu jej przy bezpośredniej nieobecności autora lub momentu pisanania. Ekspresywny model autorstwa występuje w opozycji do tekstu, sprowadzając go do jego twórcy i w nim go zamykając, przez co tekst staje się reprezentantem twórcy (bez względu na to, czy zakłada świadomą bądź nieświadomą formę procesów twórczych, przy tym już ta druga pozycja była obecna w romantyzmie, chociażby w wypowiedziach o charakterze procesu twórczego u Edwarda Younga, Johna Keatsa i Percy'ego Shelleya). W takim ujęciu dyskursu autorstwa tekst pełni wyłącznie instrumentalną funkcję, nie jest celem samym w sobie, ale środkiem prowadzącym do autora, umożliwiającym specyficzną intersubiektywną komunikację między podmiotem czytającym i piszącym, nastawioną na poznanie podmiotu piszącego i ustanawiającą podmiot czytający w podrzędnej pozycji biernej recepcji, deprecjonując element konsumpcji w procesie wymiany społecznej.

Podjmując trop interpretacyjny wyznaczony przez Andrew Bennetta w rozdziale o romantycznym dziedzictwie w monografii *The Author*, dążenie do depersonalizacji dyskursu autorstwa w początku XX wieku można odczytać zarówno jako kontynuację romantycznych tendencji, jak i ich zanegowanie. W obu przypadkach **depersonalizacja autorstwa stanowi reakcję na jego romantyczny model** w takiej postaci, w jakiej ten funkcjonował w powszechnym ujęciu, czyli biograficzno-historycznej intencjonalności autora jako gwarancji sensów tekstu. Zanik autorskiego Ja można też traktować jako aktualizację nieświadomego wymiaru procesu twórczego w takim ujęciu, w jakim zdefiniował go już Young. Chociaż modernistyczna depersonalizacja wymaga szerszego kontekstu historycznego i wpisuje się w przemiany kulturowe związane z kryzysem wartości europejskich i humanistycznych po I wojnie światowej, to po części stanowi także reakcję na dominację romantycznych tendencji w definiowaniu pozycji autora i próbę ucieczki od obowiązującego ekspresywnego modelu autorstwa. Depersonalizujący potencjał romantycznego modelu autorstwa oddaje w pełni słynne zdanie Gustave'a Flauberta: „Autor w swoim dziele powinien być jak Bóg we wszechświecie, wszędzie obecny i nigdzie niewidoczny”. Pa-

radoksalnie ta właśnie postawa jest doskonałym wyrazem romantycznego modelu autorstwa, łącznie z zawarciem pozycji autora jako (S)twórcy, oraz jego negacją, zdystansowaniem wobec postrzegania tekstu jako reprezentacji autorskiego Ja. Jednocześnie umacnia silną pozycję autora i stwarza warunki możliwości przyznania, że autor nie zawiera się w tekście, uwolnienia tekstu od ciężaru autora. Ta paradoksalna tendencja rzutuje na cały modernizm. James Joyce niemal dosłownie cytuje Flauberta w *Portrecie artysty z czasów młodości*, gdy pisze: „Artysta, jak Bóg-Stwórca, jest wewnątrz dzieła czy poza nim, czy obok, czy nad nim, niewidzialny, wyszlachetniali przez oderwanie się od świata zewnętrznego, i obojętnie obcina paznokcie” (Joyce 1977: 223). Modernizm<sup>4</sup> był więc okresem depersonalizacji dyskursu autorskiego oraz autorskiego egocentryzmu<sup>5</sup>, wyraźnie widocznego w autobiograficznym uwarunkowaniu najważniejszych twórców tej epoki, z Joyceem na czele, gdzie zacytowana powieść stanowi pod wieloma względami literacki autoportret.

Zmagania między depersonalizacją autorstwa a egotyzmem twórcy zostały przedstawione w eseju Thomasa Stearnsa Eliota (1888–1965) *Tradycja i talent indywidualny*, którego niejednoznaczna treść w pełni wyraża paradoksalną naturę modernizmu jako reakcji na romantyzm. Co znamienne, esej ukazał się pierwotnie w piśmie „The Egoist”, w numerze z 1919 roku, redagowanym przez Ezrę Pounda. Jak zauważa Bennett (2005: 67), *Tradycja i talent indywidualny* to atak na romantyczną koncepcję autorstwa, przeprowadzony za pomocą arcyromantycznej deklaracji **autorstwa jako nieustannego samopoświęcenia własnego Ja**, rodzaju autoofiary, ciągłej autodepersonalizacji. Grażyna Bystydzieńska (1967: 75) charakteryzuje stosunek Eliota do tradycji literackiej, podkreślając, że poeta

---

<sup>4</sup> Literacki modernizm miał swój odpowiednik w literaturoznawstwie w postaci strukturalizmu z jego tendencją do mnożenia instancji nadawczych utworu (w postaci podmiotu czynności twórczych, autora implikowanego czy biografii literackiej itd.), o czym będzie mowa w dalszej części pracy.

<sup>5</sup> Wystarczy wspomnieć o znaczącej roli „The Egoist” jako czołowego literackiego pisma modernizmu, gdzie tytuł mówi sam za siebie. Co istotne dla dalszego toku wywodu, właśnie w „The Egoist” został opublikowany *Portret artysty z czasów młodości* Joyce’a.

dystansuje się od tradycji romantycznej i wiktoriańskiej, czerpiąc wzorce z Dantego i poetów metafizycznych. Ujęcie Eliota różni się jednak znacząco od negacji tradycji, wyrażonej w tym okresie przez dadaistów i futurystów. Jego negacja ma wymiar wybiórczy i jest skierowana przeciwko romantycznemu modelowi autorstwa właśnie ze względu na opisane w nim personalne uwikłanie autora w tekst.

Eliot w swoim eseju wychodził od romantycznej pochwały oryginalności: „[...] chwając poetę, lubimy te aspekty jego twórczości, w których najmniej przypomina innych. Właśnie w tych aspektach czy partiach dzieła upieramy się widzieć rysy indywidualne i osobowość człowieka” (Eliot 1981: 400). Jednocześnie kwestionuje znaczenie oryginalności, określając ją „przesądem”, kiedy stwierdza, że „najlepsze i najbardziej indywidualne części jego [poety] dzieła to właśnie te, w których zmarli poeci [...] najsilniej manifestują swoją nieśmiertelność” (Eliot 1981: 400). Innymi słowy, największym wkładem w twórczość literacką i zarazem tym, w czym manifestują się wartość oraz – paradoksalnie – oryginalność indywidualnego twórcy, jest uwzględnienie tradycji literackiej poprzedzającej powstanie danego tekstu<sup>6</sup>. Wartość twórcy zależy od jego zaangażowania w tradycję literacką. Poeta wyrażał pogląd, że „wiersz całkowicie oryginalny jest całkowicie zły” (Jones 1964: 23).

Eliot postawił diagnozę o współzależności procesu twórczego i tradycji, wskazując na ich symbiotyczny charakter: „Żaden poeta, żaden w ogóle artysta nie posiada pełnego znaczenia w oderwaniu. Uchwycić to znaczenie, ocenić go, znaczy ocenić jego stosunek do poetów i artystów nieżyjących. Nie można go oszacować w izolacji” (Eliot 1981: 401). Nie jest to jedynie wymóg kontekstu dla oceny twórczości, co już stanowiłoby wyraźne odejście od romantycznego modelu autorstwa, który zakładał, że każdy tekst tworzy kontekst dla siebie (zawiera właściwe sobie kryteria oceny zgodnie z estetyką kantowską) i w związku z tym każdy funkcjonuje w swoistej izo-

---

<sup>6</sup> Esej Eliota stanowi ciekawy kontrapunkt dla koncepcji „lęku przed wpływem” Harolda Blooma: chociaż wyrasta z całkowicie odmiennych przesłanek i traktuje wpływ literacki pozytywnie, zmierza jednak do analogicznej konkluzji, jakoby wiersz „silnego poety” sprawiał wrażenie bycia najlepszym dziełem prekursora.

lacji. Zagadnienie uwikłania w tradycję ma u Eliota jeszcze głębsze implikacje:

[...] bo kiedy nowe dzieło powstanie, dzieje się coś, co przytrafia się i w stosunku do wszystkich dzieł sztuki dawniej powstałych. Istniejące zabytki tworzą pewien ład idealny stosunku wzajemnego i ład ten zmieniony zostaje przez wprowadzenie w ten układ nowego (rzeczywiście nowego) dzieła sztuki. Istniejący ład kompletny jest przed pojawieniem się nowego dzieła; jeśli układ ma przetrwać po wtargnięciu nowości, cały istniejący układ musi ulec choćby minimalnej zmianie [...], przeszłość zmieniona zostaje przez terażniejszość w takiej mierze, w jakiej terażniejszość kreowana jest przez przeszłość (Eliot 1981: 401).

W tej perspektywie **współzależności wszelkiej twórczości**, która nieustannie oddziałuje na siebie nawzajem, widać zapowiedź przejścia od intersubiektywności do intertekstualności jako podstawowego mechanizmu procesu twórczego. Jednocześnie jest to przecucie dekonstrukcyjnego ujęcia, w którym nie można ograniczyć kontekstów danego tekstu. „Istniejący ład idealny”, ulegający nieustannej zmianie, może zostać odczytany jako ciągła rekontekstualizacja, gdzie nowy tekst odmienia sposób funkcjonowania poprzednich, które także go zmieniają, dynamizując proces historycznoliteracki. W tym sensie w „istniejącym ładzie idealnym” **nie może pojawić się finalny kontekst dla tekstu**. Tym samym każda interpretacja pozostaje niedokończona i otwarta na przyszłe rekontekstualizacje. Z takiego też rozumienia tradycji przez Eliota – Mieke Bal stworzyła pojęcie **preposteryjności**, „historii na opak”, interpretacji wstecz, analizy uwolnionej od konieczności przestrzegania porządku chronologicznego, co umożliwia odczytanie tekstów wcześniejszych przez teksty późniejsze, traktując je jak pełnoprawny kontekst dawnej twórczości. Preposteryjność najpierw narusza funkcjonowanie kategorii zależności i wpływu, a w szerszym ujęciu – tradycji.

U Eliota tradycja literacka miała charakter użytkowy, była przydatna o tyle, o ile „zmysł historyczny” danego twórcy pozwalał mu poruszać się w przestrzeni narosłej tradycji, aby wykorzystywać ją w swojej twórczości. Dlatego autor *Ziemi jałowej* nie zalecał tradycjonalizmu, który sprowadzałby się do epigonizmu. „Zmysł histo-



ryczny” był też rodzajem zrozumienia tego, jak **przeszłość istnieje w terażniejszości**, w jaki sposób pozostaje aktualna, stanowił ponadto pewne poczucie ciągłości tego właśnie „istniejącego ładu kompletnego”. Indywidualny wkład twórcy polegał na jego unikalnej interpretacji dorobku literackiego, którym operował, a jego świadomość tradycji, „zmysł historyczny”, objawiała się na poziomie języka używanego w pracy twórczej.

O procesie twórczym Eliot pisał z kolei, że „jest ciągłym wyrzuceniem się swojego aktualnego »ja« na rzecz czegoś, co jest więcej warte. Rozwój artysty to bezustanne poświęcanie samego siebie i stała zagłada swojej osobowości” (Eliot 1981: 404). W myśl Eliotowego modelu twórczości – bo nie autorstwa – „poeta posiada nie jakąś osobowość do wyrażenia, ale swoisty ośrodek, który osobowością nie jest, lecz tylko ośrodkiem, i gdzie wyrażenia i przeżycia łączą się sposobami osobliwymi i nieprzewidywanymi” (Eliot 1981: 405). Sam określił zresztą ten model **bezosobowym**, widząc w umyśle poety nie tyle źródło poezji, ile „katalizator” (Eliot 1981: 404), bo „im doskonalszy artysta, tym ściślej oddziela się w nim człowiek cierpiący od umysłu twórczego i tym doskonalej myśl przerabia i przetrawia wzruszenia, które służą jej za tworzywo” (Eliot 1981: 405). Doświadczenia podmiotu twórczego nie są więc źródłem twórczości, ale jej tworzywem. Jest to subtelna, lecz znacząca zmiana względem romantycznej koncepcji autorstwa, podmiot twórczy staje się tutaj bowiem przedmiotem własnej twórczości. Eliot kontynuował: „Poezja to nie danie upustu wzruszeniu, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażenie osobowości, ale ucieczka od osobowości” (Eliot 1981: 407), co wydaje się jawną negacją modelu romantycznego, ucieczką od ekspresyjnego autorstwa właśnie. Kierując się tą logiką, Eliot zmienił naturę tworzywa sztuki, pisząc, że nawet „wzruszenie artystyczne jest bezosobowe. I poeta nie może osiągnąć tej bezosobowości, nie poddając się bez reszty dziełu, które sam ma wypracować” (Eliot 1981: 408). Tekst nie stanowi więc wyrazu autorskiego Ja, ale twórca jako **autor nie istnieje poza dziełem w tym sensie, że jest konstruktem swojej twórczości**. Autor to tutaj tylko nośnik, w którym „wzruszenia” kojarzą się w nowe układy i zaprzęgają się nawzajem w nietypowe relacje, aby zostać wyrażone w tekście.

Ta tendencja do bezosobowego ujmowania twórczości literackiej u Eliota może zostać wpisana w ogólniejsze trendy pierwszej połowy XX wieku, gdzie skoncentrowanie na europejskim dorobku kulturowym i tradycji literackiej służyło skupieniu na tematach postrzeganych jako uniwersalne (Bystydzińska 1967: 75). Bezosobowa twórczość Eliota miała wyrażać „uniwersalny” punkt widzenia. Uniwersalność ta ma swoje podstawy także w „obiektywnym” wymiarze tradycji literackiej, która stanowiła zewnętrzny autorytet i formę oparcia dla twórczości indywidualnej – przez wpisanie w tradycję autor był zdolny do artykułowania autorytarnych poglądów (Bystydzińska 1967: 76). Bezosobowość autorstwa w myśli Eliota pozostawała dążeniem do nadania twórczości uniwersalnego znaczenia i do ucieczki od kontekstu biograficznego, od osadzenia twórczości w określonym miejscu i czasie (Bystydzińska 1967: 77), iście romantycznym zwrotem ku potomności, co mogło być dyktowane skalą wojennej destrukcji. Tak jak romantycy tworzyli w obawie, czy ich twórczość przetrwa rewolucyjny chaos, gdy płonęły biblioteki i archiwa, tak I wojna światowa z umasowionymi środkami zagłady mogła wywołać podobne lęki u modernistów, którzy również zwracali się ku potomności, nie tyle w poszukiwaniu idealnego odbiorcy, ile z obawą i nadzieją, czy potomność będzie w ogóle istnieć w obliczu nowych zagrożeń wojny totalnej.

Bystydzińska osadza doktrynę twórczości literackiej Eliota w kontekście poszukiwania przez poetę autorytetu, przytaczając jego słowa: „[...] ci z nas, którzy popierają to, co pan Murry nazywa klasycyzmem, wierzą, że ludzie nie potrafią dać sobie rady bez poczucia więzi z czymś, co istnieje na zewnątrz nich” (Eliot 1929: 26). Cała doktryna bezosobowej twórczości Eliota może więc być odczytana w psychoanalitycznym kontekście osobowości anankastycznej lub nawet analnej – pragnienie rozpląnięcia się jednostkowego Ja w tradycji literackiej byłoby w tym ujęciu wyrazem neurotycznego pragnienia podporządkowania się, wpisania w większy autorytet. Mimo to znacznie ciekawsza wydaje się głębsza analiza doktryny Eliota w kontekście jego ucieczki od romantycznej ekspresji Ja jako podstawy autorstwa i mechanizmu twórczego. Eliot zauważył bowiem, że pierwotne źródło twórczości jest osobiste i pochodzi z doświadczeń

emocjonalnych twórcy, głównie z cierpienia (Bystydzieńska 1967: 79). Wartość twórczości polega jednak na **przetworzeniu osobistego doświadczenia w coś bezosobowego**. Efekt bezosobowej twórczości osiąga się za pomocą „wrażliwości zespolonej” (*unified sensibility*), czyli współpracy emocjonalnego doświadczenia i refleksji, namysłu nad swoim doznaniem. Eliot uderzał w nabożny ton, kiedy pisał: „Doznanie stało się słowem, a słowo doznaniem” (Eliot 1950: 209). W ten sposób przyłączał się do tej samej refleksji romantycznej, którą negował. Bez trudu bowiem można w tym ujęciu dostrzec kopię romantycznej refleksji nad doświadczeniem, która pojawiła się w koncepcjach Williama Wordswortha i Shelleya, tę właśnie paradoksalną romantyczną **alienację własnego Ja w procesie twórczym**, gdzie autor staje się przedmiotem własnej twórczości. I tak jak romantycy używali tego procesu, aby skupić się na jednostkowym Ja twórczego podmiotu, tak Eliot wykorzystuje refleksyjną alienację doznania, aby od tego Ja uciec. Oba stanowiska można uznać za różne realizacje tej samej neurotycznej fiksacji na osobowości twórcy. „Samoposwiecający się artysta Eliota nie jest nikim innym jak romantycznym geniuszem, poświęcającym samego siebie na ołtarzu sztuki, ale tym samym stwarzającym lub odkrywającym siebie w samym centrum tej sztuki” (Bennett 2004: 68). Wpisanie się w tradycję literacką w doktrynie Eliota przedstawia także dążenie do anonimowości, do zatracenia indywidualnej tożsamości w dorobku literackim. Można to odczytać jako egotyczną próbę przekroczenia własnego Ja; nie tylko jako dążenie do unieśmiertelnienia siebie przez twórczość, ale – do całkowitej transgresji ograniczeń ludzkiego, skończonego podmiotu, co również jest pragnieniem podmiotu romantycznego w jego fantazmacie silnej podmiotowości. W doktrynie Eliota miejsce mocnego, autonomicznego podmiotu zajmuje europejska tradycja literacka. Odrzucenie romantycznego dorobku byłoby więc odrzuceniem niepowodzenia w realizacji fantazmatu, który snuje autor *Ziemi jałowej*. **Bezosobowość procesu twórczego stanowi postromantyczną fantazję**, opartą zarówno na negacji ekspresywnego modelu autorstwa, jak i na afirmacji kondycji silnego podmiotu twórczego. W postromantycznej refleksji na temat twórczości autor zawsze będzie w centrum mechanizmów twórczych –

albo jako siła sprawcza, albo jako pustka bądź brak domagający się wypełnienia przez inne formy siły sprawczej, nieświadomość czy język, co wiąże się ze wspomnianą wcześniej feminizacją dyskursu autorskiego. W ten sposób także wszelkie propozycje dotyczące roli autora – lub jej braku – w procesie twórczym mają z gruntu charakter postromantyczny, chociaż nie wszystkie stanowią bezpośrednią reakcję na romantyzm, jak w przypadku Eliota.

Bezosobowość procesu twórczego okazuje się zresztą fantazją modernistyczną, doświadczaną w równej mierze przez licznych autorów, w tym Edwarda Morgana Forstera (1879–1970), którego esej z 1925 roku – *Anonymity. An Enquiry* – to ciekawy wkład w dyskurs autorstwa. W przeciwieństwie do Eliota Forster nie wiąże bezosobowości (anonimowości) twórczości z kondycją podmiotu twórczego. O ile dla Eliota bezosobowość twórczości to efekt autorskiego samopoświęcenia, wysiłku podjętego przez twórczy podmiot, o tyle dla Forstera **anonimowość to niezbywalna cecha twórczości literackiej**. Jak stwierdził autor *Maurycygo*: „[...] cała literatura dąży do anonimowości” (Forster 1925: 150).

Forster zaczyna esej od przewrotnego pytania: „[...] czy lubicie wiedzieć, kto napisał książkę, którą czytacie?” (Forster 1925: 145), po to, aby zdekonstruować **czytelnicze pragnienie autorstwa** jako niepożądany nawyk kulturowy. Na potrzeby swojej teorii uznał jakąkolwiek wiedzę o autorze za niepotrzebną w akcie lektury lub niedostępną dla odbiorcy w tym sensie, że w procesie lektury nigdy nie dowiemy się, jakim człowiekiem był autor. **Autor nie zawiera się we własnej twórczości**. Co więcej, Forster dzielił produkcję literacką wedle tego, którą z dwóch podstawowych funkcji pełni: informacyjną/poznawczą (*information*) czy kreatywną (*creation*). Produkcja informacyjna odnosi się do rzeczywistości i może być postrzegana w kategoriach prawdy i fałszu. Stąd w jej przypadku wskazanie autora danej wypowiedzi odgrywa rolę gwarancji prawdziwości lub służy wyciągnięciu personalnych konsekwencji w wypadku fałszu (Forster 1925: 149). Twórczość kreatywna nie orzeka o faktach, ale prezentuje własny stan rzeczy. Nie wymaga więc podpisu, który potwierdzałby prawdziwość tego, co zostało przedstawione:

Informacja jest prawdziwa, jeśli jest akuratna. Wiersz jest prawdziwy, kiedy jest wierny sobie. Informacja wskazuje na coś poza sobą. Wiersz wskazuje tylko na siebie. Informacja jest relatywna. Wiersz jest absolutny. Świat stworzony przez słowa nie istnieje w miejscu ani w czasie, a jednak pozoruje miejsce i czas, jest wieczny i niezniszczalny, a jednak w swoim działaniu nie silniejszy od kwiatu; jest niewzruszony, ale jest także tym, czym określił go jeden z twórców literackich światów: cieniem cienia [...]. Kiedy czytamy *Rymy o sędziwym marynarzu*, zapominamy o naszej astronomii i geografii, i etyce postępowania. Czy nie zapominamy także o autorze? [...] Pamiętaliśmy o nim, zanim zaczęliśmy czytać, i pamiętamy, kiedy skończymy, ale kiedy czytamy, nie istnieje nic poza wierszem. W efekcie, kiedy czytamy *Rymy o sędziwym marynarzu*, następuje pewna zmiana. Stają się anonimowe, jak *Ballada o sir Patricku Spensie* (Forster 1925: 150).

Forster sprowadzał instytucję autora do zagadnienia odbioru, a odbiór – w jego rozumieniu – autorstwo niweluje. Kierując się logiką tego, co Barthes później nazwie **przyjemnością tekstu**, Forster wymazał autora z funkcjonowania literatury: **autor nie pojawia się w akcie odczytania**. W jego ujęciu kondycja literatury opiera się na anonimowości autorstwa, jego przeźroczystości w akcie odbioru, gdy autor zanika, ustępując miejsca światu i postaciom, które stworzył. W niezwykle znamiennej zdaniu w *Anonymity. An Enquiry* Forster stwierdził: „[...] w zależności od tego, jak kreatywne są słowa, podpis pod nimi tylko odciąga uwagę od ich rzeczywistego znaczenia” (Forster 1925: 150). W tym sensie biograficzne nastawienie wobec literatury jedynie odwraca uwagę od tego, co w niej istotne – zdolności do immersji w świat przedstawiony.

Autor *Maurycyego* ponadto podkreśla, że ta szczególna właściwość literatury, czyli jej zasadnicza samowystarczalność, nie oznacza, że teksty nie powinny być podpisywane, ponieważ w odniesieniu do żywotności literatury jakiegokolwiek „powinności” nie mają sensu. Kwestią podstawową pozostaje to, że literatura – jak wskazują anonimowe i zbiorowe dzieła – nie potrzebuje podpisu i go nie pragnie. Autorstwo jest własnością ludzką i społecznym konstruktem, a nie właściwością tekstów czy literatury (Forster 1925: 150–

-151). Autorstwo nie jest literackie, lecz społeczne, co później powtórzy Foucault.

To o wiele nowocześniejsza koncepcja niż doktryna bezosobowej twórczości Eliota, nie nosi też w sobie znamion romantycznego kompleksu, chociaż także Forster odwoływał się do figury autora jako (S)twórcy, porównując przewrotnie kreację literacką z boską kreacją świata: „[...] [literatura] mówi »to ja, a nie mój autor, istnieje«, tak jak drzewa, kwiaty i istoty ludzkie mówią »to ja istnieję naprawdę, nie Bóg«” (Forster 1925: 150). Prawdziwą ironią jest, że na gruncie romantycznej, teologicznej retoryki Forster przedstawia argument nie tyle heretycki, co byłoby z gruntu romantyczną strategią, ile ateistyczny. Istnieje tekst, lecz nie autor (martwy, nieobecny i niedostępny), tak jak istnieje świat, lecz nie Bóg-Stwórca, którego śmierć ogłosił Friedrich Nietzsche. I choć można argumentować, że z istnienia tekstu da się wnioskować o istnieniu autora, to – podążając za logiką Forstera – trzeba by to wnioskowanie nie tyle podważyć, ile zbyć wzruszeniem ramion. Co wynika z istnienia autora-który-stworzył-tekst? Dla Forstera nic konkretnego, ponieważ nie uwzględnia on intencji autorskiej w procesie odbioru, nie uzależnia od niej doświadczanej przyjemności tekstu. Pisze wprost: „Zapomnienie o Stwórcy jest jedną z funkcji Stworzenia” (Forster 1925: 150). O nowoczesności stanowiska Forstera przesądza też jego ujęcie **odbioru jako procesu prosumpcji**. Zauważył bowiem, że wszelka twórczość stymuluje dalszą twórczość: „Co jest wspaniałe w odniesieniu do wielkiej literatury, to właśnie to, jak zmienia kondycję odbiorcy w kondycję twórcy, wywołując w nas kreatywne impulsy” (Forster 1925: 152), wnikliwie diagnozując sposób funkcjonowania tekstu w wymianie społecznej. Co ciekawe, uwagi Forstera o zagubieniu i odnalezieniu się w pięknie tekstu odnoszą się do odbioru, a więc procesu interpretacji w trakcie lektury. W tym sensie postrzegął on interpretację jako aktywność twórczą i podkreślał, że jej celem jest także znajdowanie rzeczy, z których istnienia twórca nie zdaje sobie sprawy (Forster 1925: 152). W ujęciu Forstera **tekst ma nam zawsze do powiedzenia więcej niż jego twórca**.

W przypadku Forstera bezosobowość procesu twórczego zostaje zastąpiona nieobecnością autora w tekście, analogiczną do nieobec-

ności Boga w świecie. Jego rozumienie autorstwa jako anonimowości nie jest jednak ucieczką czy negacją romantycznego modelu autorstwa. Może być odebrane jako reakcja na ekspresyjny model autorstwa, ale jedynie pośrednio, w odniesieniu do tego, jak dominacja romantycznego modelu autorstwa w literackich instytucjach narzuciła biograficzny i intencjonalny odbiór literatury, na który pomstuje Forster, określając go jako powierzchowny i Nieliteracki (Forster 1925: 153). *Anonymity. An Enquiry* posługuje się inną strategią niż doktryna bezosobowej twórczości Eliota, aby uciec od dominacji romantycznego modelu autorstwa – skupia się na odbiorze i relacji czytelnika z tekstem, wymazując z niej autora. Forster uzależnia literaturę od odbioru i jego argumentacja stanowi jeden z dobitnych przykładów postrzegania procesów twórczych w kategoriach intertekstualnych: literatura rodzi literaturę, teksty stwarzają teksty. Jest to także ciekawy zwrot w interpretacji intersubiektywnego wymiaru produkcji literackiej, gdzie akcent zostaje położony nie na moment nadania tekstu (napisania, skomponowania, wydania), ale jego otrzymania (lektury i interpretacji). Dyskurs autorski powstający w okresie formowania się prawa autorskiego skupiał się na pozycji autora-producenta oraz na regulacji dóbr włączanych do publicznego obiegu (omawiany wcześniej reżim regulacji). Rozumienie produkcji literackiej jako aktu wymiany rynkowej sprowadzało się więc do zabezpieczenia finansowej pozycji autora oraz do regulacji udostępnianych przez niego treści. Forster skupił się na momencie odbioru tekstu do tego stopnia, że autorstwo nie ma dla niego znaczenia, bo tekst istnieje tylko w akcie odczytania, wymazał postać autora z procesu wymiany społecznej, jakby tekst nie potrzebował producenta, ponieważ jest zdolny do funkcjonowania bez niego, autonomicznie, czego dowodzą teksty anonimowe. Pod pewnymi względami anonimowość literatury u Forstera stanowi dalsze maskowanie konieczności społecznej wymiany w funkcjonowaniu literatury, podobnie jak działa się to w dyskursie romantycznym, który dystansował się od swoich odbiorców, oraz w antyburżuazyjnym postulatcie „sztuki dla sztuki”. Forster borykał się z koncepcją odbioru bez nadawcy i w jego przypadku chciałoby się powiedzieć, że skoro nie znał intertekstualności, powinien był ją wynaleźć, aby w pełni i sku-

tecznie wymazać osobowego autora z procesu produkcji i wymiany tekstów literackich.

### 3.2. Intertekstualność jako mechanizm twórczy.

#### Milczenie autora

Autor pierwotny to *natura non creata, quae creat*; autor wtórny to *natura creata, quae creat*; obraz bohatera – *natura creata, quae non creat*.  
(Michał Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, 1970–1971)

Niezwykle ciekawa koncepcja autorstwa wyłaniała się z ontologii twórczości zaproponowanej przez Michaiła Bachtina. Na wstępie należy zaznaczyć, że antropologia literatury Bachtina jest daleka od spójności i jego refleksje na temat autorstwa nie stanowią zwarte- go systemu myśli, lecz raczej luźny zbiór uwag pochodzących z różnych okresów pracy myśliciela. Jednym z naczelných zagadnień, które przewijało się przez wszystkie niemal prace Bachtina, był stosunek autora do bohatera (postaci) czy też relacji świadomości autora do postaci, co obrazuje również, do jakiego stopnia Bachtin postrzegał tekst jako autonomiczny względem autora. Autorstwo jako relacja wewnątrztekstowa pojawiło się w *Problemach poetyki Dostojewskiego* (1929), *Problemach literatury i estetyki* (1970) oraz w *Estetyce twórczości słownej* (1974). Szczególnie interesujące ujęcie autorstwa (sprawstwa tekstu) można zauważyć w późnych pracach myśliciela, gdzie występuje chociażby frapująca koncepcja **milczenia autora**. Dodatkową trudnością w badaniu twórczości Bachtina jest brak ustabilizowanej terminologii, co sprawia, że można pytać, do jakiego stopnia używane przez niego pojęcia „obraz autora” i „autor wtórny” mają charakter synonimiczny. Na potrzeby tej monografii stosuję terminologię wprowadzoną przez Bachtina w jego późnych pracach, ujmując wcześniejsze terminy jako synonimiczne. Myśl Bachtina jest istotna o tyle, o ile zainspirowała w późniejszym okresie Julię Kristewą i Tzvetana Todorova, wpływając za ich pośrednictwem na dalszy rozwój dyskursu autorstwa na Zachodzie, co czyni z rosyjskiego myśliciela patrona francuskiego poststrukturalizmu



i w szerszym znaczeniu – postmodernizmu. Myśl Bachtina stanowi twórczą i wnikliwą analizę sposobu funkcjonowania autorstwa w tekście, w której pobrzmiewają podobne motywy i ujęcia, co w zaprezentowanych dotąd postromantycznych dyskursach autorskich.

W *Notatkach z lat 1970–1971* Bachtin wprowadza podział na **autora pierwotnego** (twórcę, pisarza, autora empirycznego, rzeczywistą osobę funkcjonującą w określonym porządku społeczno-historycznym) i **autora wtórnego**, gdzie ten drugi stanowi **obraz autora stworzony przez autora pierwotnego na potrzeby tekstu**. Autor wtórny to projekcja o charakterze tekstowym, ponieważ zawiera się on w tekście, stanowi funkcję tekstu. Autora wtórnego można opisać przez całokształt procesów twórczych zaangażowanych w powstanie tekstu. Jest też jedynym, do którego dostęp ma odbiorca w trakcie lektury<sup>7</sup>. Chociaż Bachtin nie był bezpośrednio powiązany z rosyjskim formalizmem, a nawet często jego dorobek teoretyczny jest ujmowany w dychotomicznej relacji do tego nurtu, to koncepcja autora wtórnego została nadbudowana na kategorii obrazu autora wypracowanej przez Wiktora Winogradowa. Obraz autora w ujęciu tego ostatniego również oznaczał organizującą tekst świadomość artystyczną, wewnątrztekstową figurę zastępującą empirycznego autora w jego historyczno-biograficznym wymiarze. Skupienie na pojęciu świadomości zdradza fenomenologiczne zadłużenie formalizmu rosyjskiego i Bachtina. Obraz autora u Winogradowa, figura wpisana w tekst i odpowiedzialna za jego konstrukcję, autora postrzegano jako funkcja tekstu, wywarł wielki wpływ na myśl Bachtina. Nina Perlina analizuje dialektyczną relację myśli Winogradowa i Bachtina w artykule *A Dialogue on the Dialogue. The Baxtin-Vinogradov Exchange (1924–65)*, relację nadbudowaną na wspólnych źródłach w postaci strukturalizmu językowego Ferdinanda de Saussure'a i filozofii fenomenologicznej Edmunda Husserla. Badaczka zauważa, że

---

<sup>7</sup> Wprowadzenie przez Bachtina podziału na autora pierwotnego i wtórnego (obraz autora) można traktować jako element ówczesnej tendencji do mnożenia instancji nadawczych w obrębie tekstu literackiego. Obraz autora u Bachtina koresponduje więc z takimi kategoriami, jak: „podmiot czynności twórczych” Janusza Sławińskiego, „autor wewnętrzny” Edwarda Balcerzana i „podmiot utworu” Aleksandry Okopień-Sławińskiej.

w latach 1940–1960 Bachtin i Winogradow pracowali nad tymi samymi zagadnieniami (pozycją autorskiego Ja w różnych gatunkach literackich i relacją między autorską świadomością a postacią), świadomi nawzajem swoich tez i wniosków, odnosząc się do nich pośrednio we własnych refleksjach (Perlina 1988: 536). W tym czasie Winogradow wykształcił rozumienie autorskiego Ja, które stanowiło kolektyw wielu czynników: **indywidualnej psychologii**, będącej odpowiednikiem mowy (*parole*) w ujęciu strukturalizmu językoznawczego, jednostkową aktualizację języka (*langue*) współczesnego mu dyskursu literackiego; „**intencjonalnych asocjacji i dysocjacji maniery stylistycznej**”, które ustosunkowują autorskie Ja wobec literackich wzorców tego okresu i tworzą kontekst kulturowy danej pracy; **psychologicznego i emocjonalnego nastawienia względem postaci**. Autorstwo stanowiło więc dla Winogradowa sumę strategii tekstowych odnoszących się do kwestii językowych, kontekstu kulturowo-historycznego i psychologii (Perlina 1988: 536–537). U obu rosyjskich myślicieli **autorskie Ja ma charakter dyskursywny i wewnątrztekstowy**, a podstawowa różnica zasadza się na tym, z czym autorskie Ja wchodzi w relację. Winogradow był znacznie bliższy językoznawstwu de Saussure’a: w jego przypadku autorskie Ja wchodzi w relację z językiem, rozumianym jako zorganizowany system, a konwencje literackie, gatunki, wzorce i poetyki stanowiły element tego systemu. Jednostkowy tekst był więc indywidualizacją dostępnych systemowych wzorców. U Bachtina autorskie Ja wchodzi w relację z innymi figurami wewnątrztekstowymi (postaciami), autor stawia się w miejscu Innego, na czym osadza się z kolei pojęcie dialogiczności.

Historyczno-biograficzne autorstwo nie interesuje Bachtina, ponieważ nie uważał autora empirycznego za część tekstu czy procesu literackiego. To, co jest zaangażowane w proces twórczy, to właśnie autor wtórny. Widać to wyraźnie w definicji autorstwa podanej w *Autorze i bohaterze w działalności estetycznej*:

Autor nie jest nosicielem przeżyć duchowych, a jego reakcja nie jest pasywnym odczuwaniem ani receptywnym odbiorem. Autor to jedyna **aktywna energia formotwórcza**, dana nam nie jako psychologicznie

wykoncypowana świadomość, lecz jako niezmiernie ważny wytwór kultury [...] (Bachtin 1986a: 39).

Bachtin **utożsamia autora wtórnego z procesem kreacji literackiej** (Bachtin 1986a: 39), stąd trafniejsze wydaje się mówienie w jego przypadku o autorstwie niż autorze, gdyż to drugie pojęcie implikuje wymiar osobowy, który wszak zostaje wymazany z procesu twórczego (Perlina 1988: 537).

Jedno z bardziej frapujących w eseju Bachtina zdań poświęconych autorstwu brzmi: „Z procesu kreacji wyzwalam się i zaczynam wieść samodzielny żywot nie tylko wytworzeni bohaterowie: w równej mierze dotyczy to także realnego autora – ich twórcy” (Bachtin 1986a: 39). Pod tym względem kondycja pisarza jako empirycznej osoby jest kondycją **wyzwalania się od autorstwa**, czyli dążenia do zakończenia procesu twórczego, aby stworzyć „niezmiernie ważny wytwór kultury” – tekst. Autorstwo ma u Bachtina wymiar **czasowo ograniczony**, mieści się bowiem jedynie w ramach procesu twórczego: „Ale i sam autor, aktywny kreator, który powołał go [bohatera] do życia, przestał być autorem, stając się niezależnym, zwykłym człowiekiem, krytykiem, psychologiem czy moralistą” (Bachtin 1986a: 38). Oznacza to, że **autorstwo nie jest pozycją podmiotu, ale momentem procesu twórczego**, który jest **uzależniony od przebiegu tego procesu** (wyłącznie w nim się realizuje) i jednocześnie **ogarnia jego całość**, łącznie z wieńczącym go produktem końcowym w postaci kulturowego artefaktu – tekstu. Bachtin wielokrotnie podkreśla, że w procesie twórczym efekt jest dostępny tylko w formie pełnej i skończonej:

Autor tworzy, ale postrzega swój akt jedynie w ukształtowanym przedmiocie, tj. widzi wyłącznie dojrzały produkt twórczości, a nie wewnętrzny, konkretny proces psychologiczny, w którym go ukształtował. Taki właśnie charakter mają wszystkie aktywne przeżycia twórcze: uchwytuje on przedmiot i siebie w przedmiocie, nie ogarniając procesu twórczego [...]. Właśnie dlatego artysta nie potrafi nic powiedzieć o własnym procesie twórczym. Jest on bez reszty wpisany w powołany utwór, pozostaje nam więc jedynie skierować nań swoją uwagę (Bachtin 1986a: 37–38).

W tym sensie autorstwo w myśli Bachtina jawi się w postaci **harmozonizującej funkcji procesu twórczego**, funkcji ujednoczenia tekstu, ponieważ jedynym sposobem, w jaki autor zapisuje się w tekście, jest właśnie zawarcie w nim całokształtu procesu twórczego, który go powołał, a nie zaś ujęcie tekstu jako ekspresji jednostkowego Ja twórczego podmiotu. Autor jest wpisany w tekst w takim stopniu i zakresie, w jaki wpisany w tekst jest proces jego własnego powstawania. I jako taki okazuje się „gwarantem dynamicznie napiętej jedności, jaką tworzy zwiędzona całość utworu” (Bachtin 1986a: 44), z czego wynika harmonizująca czynność funkcji autorskiej w tekście. Bachtin pisze też o **transgradientności autora**, tj. o tym, jak funkcja autora przenika całokształt płaszczyzny tekstu, wszystkie jego elementy (Bachtin 1986a: 44). Bliskie jest to przytoczonej wcześniej metaforze autorstwa u Flauberta i Joyce’a, gdzie autor, niczym Bóg, przenika całość świata (przedstawionego).

Bachtin proponuje ciekawe ujęcie bezosobowego modelu autorstwa, które można uznać za niezwykle płodne poznawczo, szczególnie w świetle przemian dyskursu autorstwa w drugiej połowie XX i w początkach XXI wieku. Pogłębiona analiza autorstwa jako harmonizującej funkcji tekstu znalazłaby swoje zastosowanie w rozważaniach nad autorstwem zbiorowym jako dominującej praktyce twórczej we współczesności. Ciekawy jest także sposób, w jaki Bachtin dystansuje się wobec romantycznego modelu autorstwa. Wyraża to wprost, stwierdzając chociażby, że jego dominacja wynika z „pomylenia autora-twórcy, będącym składnikiem utworu, z autorem-człowiekiem, uczestnikiem wydarzenia życiowego o charakterze estetycznym i społecznym” (Bachtin 1986a: 42). Również przytoczone wcześniej uwagi o tym, że autor nie jest „nosicielem duchowych przeżyć”, a jego rola nie jest receptywna, lecz aktywna, odnoszą się do ekspresywnego modelu autorstwa. Dla Bachtina romantyczne ujęcie tego tematu oznaczało skupienie uwagi na autorze pierwotnym, autorze-człowieku, i na postrzeganiu tekstu przez ten pryzmat, co jest błędne o tyle, o ile opiera się na instytucjach, które nie znajdują się w tekście, mają pozaliterackie proveniencje. Tekst nie stanowi przełożenia doświadczenia twórczego podmiotu i w związku z tym autor-człowiek nie zawiera się w nim. Tym, co ma charakter teksto-

wy, czyli uczestniczy w **dialogiczności jako sposobie funkcjonowania tekstów**, okazuje się autor wtórny. W ten sposób odżegnanie się od autora-człowieka nie niweluje personalistycznego aspektu myśli Bachtina opartego na spotkaniu świadomości w tekście ujmowanym jako wydarzenie komunikacyjne: podmiotem komunikacji jest jednak autor wtórny.

Obecność autora w tekście nie ma wymiaru ekspresji twórczego Ja przez materiał językowy. Także proces twórczy nie znajduje się w polu zainteresowania rosyjskiego myśliciela w innym zakresie, niż został zawarty w skończonym tekście. Bachtin podchodzi więc do zagadnienia autorstwa nie od strony psychologii twórczości, lecz **praktyki funkcjonowania tekstów w kulturze**, ich cyrkulacji, dystrybucji i odbioru. Proces twórczy postrzega niejako wtórnie, jako możliwy do zrekonstruowania przez odbiorcę (którym staje się też autor pierwotny po zakończeniu procesu twórczego, sytuowany w tej samej pozycji, co reszta czytelników), ponieważ proces twórczy jest obecny w tekście jako „immanentna logika twórczości” (Bachtin 1986a: 259). Proces twórczy nie ma więc dla niego wymiaru mechaniki powstawania tekstu, ale stanowi realizację projektu ujmowanego całościowo, a nie detalicznie (Bachtin 1986a: 259). Bachtin zastanawia się nawet, czy jest możliwe autorstwo jako autoekspresja, co w jego ontologii twórczości oznacza pytanie, czy istnieją gatunki twórczości pozbawione adresata, albo raczej takie, których adresem jest autor wtórny (Bachtin 1986b: 506). Pokazuje to, do jakiego stopnia jego koncepcja wyrasta z **intersubiektywnego rozumienia literatury**, gdzie istnienie tekstu sprowadza się do jego odbioru, do funkcjonowania w procesie wymiany społecznej.

W ten sposób autor *Problemów poetyki Dostojewskiego* dochodzi również do interesującego ujęcia kwestii odbioru i interpretacji. Odbiór pod wieloma względami zostaje utożsamiony z autorstwem jako harmonizującą funkcją tekstu, czy też raczej odbiór ma na celu odkrycie działania tejże funkcji („immanentnej logiki twórczości”). **Aktywność odbiorcy jest aktywnością autora**, odbiór zachodzi pod nadzorem autora (Bachtin 1986a: 274). W *Notatkach z lat 1970–1971* Bachtin pisze: „Pierwsze zadanie – zrozumieć utwór tak, jak rozumiał go sam autor, nie wychodząc poza granice jego rozumienia

[...]. Drugie zadanie – wykorzystać własną czasową i kulturową niewspółobecność. Włączenie do naszego (obcego dla autora) kontekstu” (Bachtin 1986b: 493). Wyraźnie widać tu skupienie na praktyce odbioru, dla której wejście w pozycję autora wtórnego (funkcji harmonizującej w tekście) to zaledwie pierwszy krok. Warto tu zaznaczyć, że Bachtin postrzega tekst jako wydarzenie, a proces odbioru określa aktywnością, negując bierny wymiar recepcji. I jest to aktywność nieograniczona intencją autorską, ponieważ nie tylko następuje z pozycji wtórnego autora, ale też służy włączeniu tekstu w obcy autorowi pierwotnemu kontekst kulturowy. Odbiór jawi się jako aktywny proces komunikacji, podczas którego dochodzi do zetknięcia się obcych sobie sensów (Bachtin 1986b: 495). Odbiorca staje się więc współtwórcą tekstu: „Właśnie dzięki rozumieniu, które ujawnia różnorodność jej [twórczości] sensów, zdobywa ona samowiedzę. Rozumienie zatem dopełnia tekst: jest ono aktywne i twórcze. Tworzenie rozumne kontynuuje twórczość” (Bachtin 1986b: 489). Bachtin proponował pojęcie „wewnętrznego uspołecznienia tekstu” dla określenia „spotkania dwóch świadomości w procesie rozumienia i badania wypowiedzi” (Bachtin 1986b: 481): literackiej *quasi*-świadomości autora wtórnego i podmiotu czytającego. Warto odnieść te uwagi do ujmowania przez Bachtina lektury jako aktu komunikacji. Funkcjonowanie tekstu w myśli autora *Problemów poetyki Dostojewskiego* to bowiem o wiele bardziej skomplikowany proces niż linearne podążanie za procesem twórczym (autorem wtórnym), ponieważ geneza tekstu ma wymiar dialogowy, tekst powstaje już jako „żywa replika, kształtuje je dialogowa interakcja z cudzym słowem w przedmiocie. Ujmowanie przedmiotu przez słowo ma charakter dialogowy” (Bachtin 1982: 106). Tę dialogową postać genezy twórczości literackiej trafnie podsumowuje Paweł Bohuszewicz w swojej monografii *Od „romansu” do powieści*:

W relacjach „osobowych” między podmiotami literackiej komunikacji pierwotne są owe relacje, a nie „osoby”. Słowo nadawcy kształtuje się pod wpływem przewidywanego słowa odbiorcy, paradoksalnie to właśnie ta projektowana odpowiedź jest logicznie pierwotna (gdyż to

ona jako pierwsza wpływa na ukształtowanie komunikatu) (Bohuszewicz 2016: 45).

W myśli Bachtina zawiera się więc przeczucie konieczności wymiany społecznej w funkcjonowaniu tekstów kultury w obu jej wymiarach: odbioru/konsumpcji i twórczości/produkcji. Teksty kultury nie tylko istnieją wyłącznie w odbiorze – i przez to w świadomości społecznej, ale też powstają jedynie o tyle, o ile proces twórczy jest zadłużony w poprzedzającym go odbiorze innych tekstów.

Ujmowanie odbioru jako rekontekstualizacji tekstu („kulturowej i czasowej niewspółobecności” odbiorcy względem autora, czyli właśnie intersubiektywnego funkcjonowania tekstu osadzonego we właściwości medium, które umożliwia istnienie tekstów po śmierci autora empirycznego) wpisuje się w szerszy krajobraz myśli Bachtina. Należy pamiętać, że dla rosyjskiego myśliciela tekst nie był strukturą autonomiczną: „Nie istnieje wypowiedź izolowana. Zawsze zakłada ona wypowiedzi, które ją poprzedzają, oraz te, które następują po niej. Żadna nie jest ani pierwszą, ani ostatnią. Wypowiedź stanowi tylko ogniwo łańcucha i nie może być badana w oderwaniu od niego” (Bachtin 1986b: 481). Łańcuch wypowiedzi zakłada więc ciągłą rekontekstualizację w związku z immanentną otwartością tekstów: każdy tekst to kwestia w nieustannym dialogu, tj. procesie historycznoliterackim, przebiegającym zarówno do przodu, jak i wstecz. Nie jest to wyłącznie zagadnienie pokrewne „istnjącemu łaadowi idealnemu” Eliota czy preposteryjności Mieke Bal, lecz także odnoszące się do funkcjonowania tekstu jako antycypacji odpowiedzi, otwartego komunikatu w momencie dialogu. Geneza tekstu wywodzi się z dialogicznego ujęcia, w którym tekst stanowi antycypację odpowiedzi, odpowiedź na odpowiedź, którą antycypuje.

Dla myśli Bachtina najważniejszy jest bowiem podział na „słowo cudze” i „słowo własne”.

Przez słowo cudze (wypowiedź, utwór językowy) rozumiem słowo każdego innego człowieka [...], to znaczy wszelkie słowo nie moje [...]. Żyję w świecie cudzych słów. Całe moje życie polega na orientowaniu się pośród nich, reagowaniu na nie [...]. Owo rozdwojenie całej

zawartości słowa na niewielki krąg słów własnych i ogromny, bezgraniczny świat słów cudzych, z którymi każdy człowiek ma do czynienia, stanowi pierwotny akt świadomości i życia człowieka (Bachtin 1986b: 492).

Co istotne, „granice pomiędzy nimi [słowami cudzymi a własnymi] mogą ulec zatarciu. Na obszarze tych granic toczy się zacięta walka dialogowa” (Bachtin 1986b: 492). Dialogiczność to nie tylko cecha utworu językowego, ale także ludzkiej świadomości, na podstawie której kształtuje się **podmiotowa tożsamość** (Bachtin 1986b: 484) – nie silna i autonomiczna, ale **relacyjna i kontekstualna**. Proces odbioru stanowi mechanizm dialogiczny, starcie dwóch sensów (kontekstów): „»Sens sam w sobie« nie istnieje. Ziszcza się on jedynie wobec innego sensu, tzn. urzeczywistnia się on tylko razem z nim. Jeden (jedyne) sens nie jest możliwy [...]. Tkwi on zawsze pomiędzy sensami, jest ogniwem w łańcuchu sensów” (Bachtin 1986b: 495). Dialog zachodzi więc na wielu poziomach: między tekstami, w ich obrębie, w akcie odbioru między tekstem a odbiorcą oraz obrazem autora (autorem wtórnym) a odbiorcą itd. Dialog realizuje się w zetknięciu z cudzym słowem. Słowo własne ma charakter wtórny i objawia się jako replika na słowo cudze (Bachtin 1986b: 484), które powstaje w odpowiedzi na inne słowa itd. Teksty, tak jak świadomość, są zbudowane w dialogu ze słowem cudzym i z cudzego słowa. Ustanowienie tej koncepcji punktem wyjścia myśli Bachtina wyjaśnia jego dystans wobec ekspresywnego modelu autorstwa, który służył maskowaniu roli „cudzego słowa” w procesie twórczym.

Niezwykle frapującym wątkiem, który pojawia się w *Notatkach z lat 1970–1971*, jest kwestia **milczenia autora**. Częściowo wiąże się ono z zagadnieniem słowa cudzego i własnego. W myśl ontologii twórczości Bachtina autor nigdy nie mówi swoimi słowami:

Twórca (tzn. autor w sensie pierwotnym) nigdy nie wejdzie do obrazu, który sam powołał. Jego słowo nie może być słowem własnym: wymaga sankcji ze strony czegoś wyższego i nieosobowego (natchnienia, wizji, mocy itp.). Jeśli pierwotny autor przemawia słowem bezpośrednim, wówczas nie jest już po prostu pisarzem; ustami pisarza nie wolno



niczego wypowiedzieć (pisarz staje się wtedy publicystą, moralizatorem, uczonym itp.). **Dlatego taki autor ucieka w milczenie.** Może się ono wyrażać w różnych formach, w rozmaitych odmianach śmiechu zredukowanego (ironia, przenośni i innych (Bachtin 1986b: 499).

Bachtin kontynuuje ten temat:

Poszukiwania własnego słowa nie próbują w istocie natrafić na własne słowo, lecz na takie, które przerażałoby mnie samego; chcą uciec od słów swoich, niezdolnych przekazać nic istotnego [...]. Docieranie przez artystę do własnego słowa to przede wszystkim odnajdywanie gatunku i stylu, stanowiska autorskiego. Dla literatury współczesnej jest to obecnie najbardziej żywoty problem; w wielu wypadkach jego rozstrzygnięcie doprowadziło do odrzucenia gatunku powieści, zastąpienia go montażem dokumentów lub opisem faktów, do kronikarstwa, a niekiedy do literatury absurdu. W pewnym sensie wszystkie te zabiegi uznać można za różne formy milczenia (Bachtin 1986b: 500).

Milczenie autora to problem autora pierwotnego, nie wtórnego; jest swoistą ucieczką od projekcji tekstowej autorstwa i próbą zachowania autora empirycznego; próbą rozpaczliwą, bo w myśli Bachtina skazaną na porażkę. Wymienione w powyższym cytacie formy i gatunki opierają się na jawnym przytaczaniu cudzych słów, mowie zależnej, odsłaniając dialogiczny sposób funkcjonowania tekstów. Kryzys autorstwa XX wieku jest więc w myśli Bachtina drogą do pogodzenia się z zapożyczeniowym charakterem twórczości, przepracowaniem fantazmatu oryginalnej twórczości, narzuconego przez romantyczny model autorstwa. Milczenie autora jako koncepcja wywodzi się z niemożności mówienia swoimi słowami w twórczości kreatywnej, jak ją ujmował Forster, każda taka próba bowiem kończy się powrotem do autora pierwotnego, prowadzi do zaniku autora wtórnego jako elementu tekstu, a więc czegoś zbudowanego ze słowa cudzego, z figury dyskursywnej. Jeśli tekst jest zbudowany ze słów cudzych, to tak samo jest skonstruowany także autor wtórny jako funkcja weń wpisana. Milczenie autora pierwotnego to narodziny autora wtórnego jako części tekstu. Autorstwo i twórczość rodzą się z milczenia, wycofania, zaniknięcia podmiotu twórczego.

W tym ujęciu to całkowite przeciwieństwo romantycznego modelu autorstwa. A jednocześnie dominacja ekspresywnego modelu sprawia, że autorowi pierwotnemu coraz trudniej zaniknąć. W ten sposób polifoniczna forma powieści ustępuje formom, które pozwalają wypowiedzieć się podmiotowi twórczemu, w pierwszej kolejności publicyście. **Ucieczka od milczenia** oznacza śmierć literackości w ontologii twórczości Bachtina. Milczenie jest właściwą kondycją autorską. Widać to również w deprecjonowaniu komentarza od-autorskiego: „Ową idealną historię autor przekazuje nam w samym utworze, nie zaś w autorskich wyznaniach ani też w wypowiedziach o procesie twórczym” (Bachtin 1986a: 37).

Bachtina koncepcja autorstwa sprawdza się tylko w kontekście jego ontologii twórczości. Przesunął on ciężar dyskursu autorskiego z zagadnienia podmiotu twórczego w stronę tekstu. Paradoksalnym skutkiem rozwoju i recepcji jego refleksji jest przejście od postrzegania tekstów w kategoriach intersubiektywnej wymiany do ich intertekstualnego funkcjonowania, szczególnie w kontekście nacisku, jaki kładł Bachtin na postrzeganie tekstu jako procesu zetknięcia się różnych świadomości (ludzkich i tekstowych), do poziomu, gdzie przypisał postaciom literackim niezależne od twórcy świadomość i autonomię (Bachtin 1986a: 37). Tekst był dla niego spotkaniem z Innym, z niesobą, z nieskończonym potencjałem różnorodności ludzkich i dyskursywnych świadomości; także dla autora oznaczał on spojrzenie na siebie jak na Innego, zdystansowanie się wobec siebie (Bachtin 1986a: 225). Dalsze pojmowanie polifoniczności i dialogiczności w teorii literatury wpisało się jednak w bezosobowe ujęcie autorstwa, tak charakterystyczne dla XX wieku. U Bachtina bezosobowość autora nigdy nie miała wymiaru psychologicznego, jak chociażby u Eliota, lecz jego refleksje zostały odczytane przez pryzmat bezosobowego autorstwa w takim właśnie ujęciu, owocując powstaniem kategorii intertekstualności jako mechanizmu konstrukcji tekstu.

Prace Julii Kristevej z końca lat 60. i z lat 70. stanowiły dialog z dorobkiem rosyjskiego myśliciela. Jej rewolucyjna praca *Słowo, dialog i powieść* z 1969 roku wprowadziła pojęcie **intertekstualno-**

ści<sup>8</sup>, kluczowe dla późniejszego rozwoju dyskursu autorstwa. Esej ten sytuował się między tradycyjnym strukturalizmem, wyrażając pragnienie wdrożenia precyzji nauk ścisłych w badaniach z zakresu humanistyki, a poststrukturalizmem, pokazując, jak strukturalistyczne kategorie uginają się pod presją języka poetyckiego. Stąd u Kristevej postulat wypracowania nowej dyscypliny badawczej, translingwistyki, rozwijającej koncepcję metalingwistyki u Bachtina. Biorąc pod uwagę zakres, w jakim kategoria intertekstualności przetransformowała współczesną humanistykę, postulat Kristevej można uznać za częściowo zrealizowany. Należy zaznaczyć, że dla Kristevej intertekstualny charakter literatury był nie tylko przełomowym odkryciem z dziedziny literaturoznawstwa, ale także problemem społecznym, politycznym i filozoficznym.

To właśnie w pracy *Słowo, dialog i powieść* pada słynne zdanie, że tekst jest „mozaiką cytatów”: „Każdy tekst [...] jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstualności” (Kristeva 1983: 396). Nie istnieje twórczość całkowicie oryginalna w odmiennym znaczeniu niż przez oryginalne zestawienie „słów cudzych”, innych tekstów (wypowiedzi), nie istnieje twórczość pojmowana zgodnie z romantyczną ideologią w modelu *ex nihilo* czy jako ekspresja indywidualnego Ja podmiotu twórczego, ponieważ **materiał językowy, w którym zachodzi proces twórczy, nie należy do podmiotu**. Jednocześnie intertekstualności nie można sprowadzić do kwestii zapożyczenia, świadomego użycia chwytu stylistycznego czy kategorii dzieła zależnego. Rodzi to pytanie o rolę autora w procesie twórczym czy też szerzej – o rozumienie autorstwa w intertekstualnym funkcjonowaniu tekstów. Kristeva dokonuje twórczego niedoczytania Bachtina. Dialogowość u Bachtina nie ma jeszcze wymiaru komunikacji między tekstami (intertekstualności), lecz odbywa się między „cudzymi” i „własnymi słowami”, co podkreśla osobowy charakter

---

<sup>8</sup> Jeszcze przed wypracowaniem przez Kristewą pojęcia intertekstualności pojawiły się podobne koncepcje w rosyjskim formalizmie. Przede wszystkim należy tu wspomnieć kategorię „dynamicznej konstrukcji językowej” Jurija Tynianowa, gdzie literatura stanowi system zdefiniowany przez wzajemne korelacje – na wzór języka u Ferdinanda de Saussure’a (Tynianow 1978).

komunikacji literackiej. Kristeva wychodzi raczej od pozycji autora wtórnego jako funkcji tekstu i definiuje **dialogowość jako komunikację między tekstami**.

W *Słowie, dialogu i powieści* początkowo Kristeva określiła autora („podmiot pisarstwa”) jednym z trzech wymiarów przestrzeni tekstowej, wraz z adresatem i tekstami zewnętrznymi (kontekstem). Wymiary przestrzeni tekstowej funkcjonują na dwóch osiach: poziomej osi dialogu między podmiotem pisarstwa i adresatem (zgodnie z ujęciem literatury jako wydarzenia komunikacyjnego) oraz pionowej osi ambiwalencji tekstu i kontekstu. W ten sposób tekst został przedstawiony jako zbiór „zdialogizowanych elementów” (Kristeva 1983: 396). Kristeva wskazała autora jako integralną część tekstu, co znaczy, że podążała za myślą Bachtina, separując podmiot wypowiedzi od empirycznego pisarza. Jest to o tyle skomplikowane, że Bachtin, aby zachować osobowy aspekt komunikacji literackiej, pisał o relacji między świadomościami. Kategoria świadomości określa cały stosunek słowa własnego i cudzego. U Kristevej ten osobowy aspekt zaniknął. Rozdzielenie na twórcę (pisarza) i podmiot wypowiedzi (autora) stało się istotne w ujmowaniu przez nią intertekstualnego charakteru literatury, było jednym z poziomów, na których objawia się dialogiczność wypowiedzi literackiej. W pewnym sensie to rozdzielenie świadczy właśnie o dialogicznym charakterze tekstu: „W celu przedstawienia immanentnej dialogowości<sup>9</sup> słowa [...] powinniśmy uwzględnić wymiar psychiczny autora jako śladu dialogu z sobą samym (z innym), jako dystansu autora wobec siebie samego, rozdzielenie pisarza w podmiot mówiący i podmiot wypowiedzi” (Kristeva 1983: 409). Podmiot wypowiedzi stał się odpowiednikiem autora wtórnego w myśli Bachtina. Zmienia się jednak jego rola: jest nie tyle funkcją spójności tekstu, ile **efektem funkcjonowania tekstu w jego dialogicznym wymiarze**. Kristeva zasadniczo osłabiła pozycję autora jako podmiotu wypowiedzi, czyniąc go jednym z wielu dyskursywnych elementów tekstu.

---

<sup>9</sup> „Dialogiczność” u Bachtina i „dialogowość” u Kristevej oznaczają to samo pojęcie, a rozbieżność między nimi wynika z polskiego przekładu.

Podmiot narracji [wypowiedzi] także zostaje sprowadzony do tego systemu, włączony do pewnego kodu, stając się nieosobą, zyskując anonimowość (jako autor, podmiot mówiący), którą mediatyzuje trzecia osoba (on, postać, podmiot wypowiedzi). Autor jest wobec tego **podmiotem narracji**, przeobrażonym w wyniku włączenia do systemu narracji, **nie jest czymś lub kimś, jest tylko możliwością zmiany między S [podmiotem narracji] i D [adresatem], historią i dyskursem (i odwrotnie)**. Staje się anonimowością, nieobecnością, pustym miejscem, które pozwala zaistnieć strukturze [narracji] jako takiej (Kristeva 1983: 409).

Kristeva znacznie radykalniej niż Bachtin odżegnywała się od historycznej osoby autora. Pod wieloma względami jej teoria stanowiła rozbudowanie uwagi Forstera, że cała literatura dąży do anonimowości. W ujęciu intertekstualnym anonimowość autorstwa jest punktem wyjścia literatury, ponieważ struktura narracyjna (tekst) nie może istnieć, o ile autor nie zostaje zniwelowany czy nawet uśmiercony – skąd już blisko do słynnego postulatu Barthes'a. Autor musi zniknąć, aby powstał tekst, musi zostać włączony w obręb tekstu jako podmiot wypowiedzi, urzeczywistniający się jedynie pośrednio za pomocą tekstu. I tylko do podmiotu wypowiedzi mamy dostęp jako odbiorcy (adresaci), sami funkcjonujący dyskursywnie na przecięciu płaszczyzn tekstu<sup>10</sup>. Podmiot wypowiedzi u Kristewej nie

---

<sup>10</sup> Ciekawe wydaje się zresztą, jak w teorii Kristewej jest konstytuowany odbiór, który również zostaje opisany jako praktyka dyskursywna tekstu (w kategorii adresata) i umieszczony na osi relacji dialogu z podmiotem wypowiedzi. Chociaż w mojej pracy kwestia odbioru może być co najwyżej uwagą na marginesie, warto zauważyć, że dialog zachodzący na osi podmiot wypowiedzi–adresat, który strukturyzuje całą tekstową rzeczywistość jako dialogiczną, odbywa się między nierównymi pozycjami dyskursów. W tym sensie teoria Kristewej uprzywilejowuje odbiorcę kosztem podmiotu wypowiedzi (autora), ponieważ autor urzeczowia się jedynie przez odbiór: „Właśnie adresat, inny, zewnętrzność [...] przekształcają podmiot w autora” (Kristeva 1983: 404). Również kwestia anonimowości i „nieosobowości” dotyczy tylko jednego podmiotu tej relacji i nie jest postulatem stawianym odbiorcy, czy też inaczej – w *Słowie, dialogu i powieści* Kristeva nie podkreślała równie mocno, że adresat także stanowi praktykę dyskursywną tekstu, ani nie tłumaczyła, w jaki sposób zachodzi ten proces, przez co ten aspekt odbioru w jej teorii nieco zanika na tle podkreślenia przebiegu procesu realizacji podmiotu wypowiedzi w tekście. Być może

jest także funkcją, ale **działaniem tekstu**, sposobem realizacji intertekstualnego wymiaru literatury, co jest już dosyć abstrakcyjnym rozumowaniem. Wydaje się, że Kristeva oparła się nie tyle na uwagach Bachtina o autorstwie, wyrażonych w *Autorze i bohaterze w działalności estetycznej*, ile na frapującym zdaniu z *Problemów poetyki Dostojewskiego*, które przytacza badaczka w swoim eseju: „[...] stosunki przedmiotowo-znaczeniowe [...] muszą skonkretyzować się, czyli wejść w inną sferę bytowania: muszą stać się słowem, czyli wypowiedzią, i znaleźć autora, czyli twórcę wypowiedzi” (Bachtin 1970: 277–279). Zdanie to jest o tyle interesujące, że wskazuje na **instrumentalną rolę autora względem intertekstualnego dyskursu**. Rozumienie wypowiedzi jako dążącej do własnej realizacji stało się punktem wyjścia dalszych teorii badaczki. Nie powinno więc dziwić, że w koncepcji intertekstualności zaszła wyraźna instrumentalizacja autorstwa.

Dla Kristevej intertekstualny wymiar twórczości literackiej nie był jedynie praktyką literacką, ale także społeczną i polityczną, swą istotą karnawalizacją pisarstwa, działaniem rewolucyjnym. Karnawał „uzewnętrznia strukturę refleksyjnej wytwórczości literackiej” (Kristeva 1983: 406). Dlatego też jej skomplikowana i nieco abstrakcyjna koncepcja autorstwa w intertekstualnej praktyce twórczej może być lepiej zrozumiana przez odniesienie do karnawalizacji jako działalności wywrotowej:

Uczestnik karnawału jest zarazem aktorem i widzem, traci świadomość osobową, aby przejść przez punkt zerowy działania karnawałowego i rozdzielić się na podmiot spektaklu i przedmiot gry. W karnawale podmiot zostaje unicestwiony, spełnia się struktura autora jako anonimowości, która tworzy i widzi siebie tworzącą, jest sobą i innym człowiekiem, maską (Kristeva 1983: 407).

Kristeva przedstawiała **intertekstualność jak praktykę społeczną**, co stało się niezwykle ważne w jej późniejszych pracach, gdy odnosi-

---

skupienie się na autorze to efekt podjętej dekonstrukcji romantycznego modelu autorstwa lub znikome zainteresowanie odbiorem (w innym aspekcie niż realizacja tekstualnej dialogowości), sprowadzające się do zilustrowania przejścia od intersubiektywnego do intertekstualnego wymiaru literatury.

ła się do funkcjonowania tekstów na płaszczyźnie ideologii. Rozbudowując Bachtinowskie pojęcie dialogiczności, Kristeva zauważyła, że **znaczenie tekstu nie jest stałe**, ponieważ mieści się on na przecięciu społecznych napięć i konfliktów, na gruncie walki o znaczenie. Intertekstualność polega więc nie tylko na międzytekstowej wymianie i redystrybucji znaczeń, ale też na interdyskursywnej funkcji tekstu jako urzeczowienia społecznie zakorzenionych sensów, ich afirmacji lub negacji. **Tekst to materializacja społecznego kontekstu**, co znamionuje, że ma znaczenie nie jako skończona i odizolowana jednostka semantyczna, ale wyłącznie w danym społecznym kontekście. Z czego wynika, że znaczenie nie może być ani jedno, ani stałe, a kontekst społeczno-kulturowy obcy autorowi (w czasie i w przestrzeni) jest równoprawny względem kontekstu autorskiego, co było również obecne w myśli Bachtina.

W *The Bound Text* Kristeva definiowała zadanie semiotyki przez usytuowanie specyficznej aranżacji tekstów w ogólnym kontekście kulturowym, ponieważ kontekst stanowi część każdego tekstu (przy uwzględnieniu jego historycznej i klasowej zmienności), a teksty składają się z kolei na ogólny kontekst kulturowy. Badaczka wprowadziła pojęcie *ideologeme* – sposobu rozumienia tekstu ujmowanego przez efekt procesów intertekstualnych. *Ideologeme* była definiowana jako przecięcie dyskursów literackich i społecznych. Kristeva podkreślała, że nie chodzi jej o to, aby przedstawiać jako ideologiczne to, co wcześniej było określane jako językowe, ale aby badać intertekstualność jako praktykę społeczną. Oznacza to, że tekst ma swoje źródło w rzeczywistości pozatekstowej, a *ideologeme* to aktualizacja tego, co właśnie pozatekstowe w tekście.

Pojęcie *ideologeme* i włączenie ideologii w kontekst intertekstualnego funkcjonowania tekstów wyprowadza koncepcję intertekstualności u Kristewej poza obręb literatury. Jeszcze u Bachtina i w *Słowie, dialogu i powieści* Kristewej odpowiednio dialogiczność i intertekstualność były ukazywane jako własności niektórych typów tekstów (w opozycji np. do tekstów monologowych). Określenie intertekstualności jako zachodzącej między dyskursami, jako praktyki społecznej, przeniosło tę kategorię w ogólniejszy kontekst myśli humanistycznej, przez co zaczęto postrzegać intertekstualność jako

sposób egzystowania wszystkich tekstów, skoro w tym rozumieniu każdy tekst stanowi wypowiedź dyskursywną i każdy może zostać ujęty jako praktyka społeczna, osadzona w rzeczywistości pozatekstowej, która określa warunki jego powstania i dalszego funkcjonowania. To znaczące przesunięcie znalazło miejsce także w szerszym ujęciu dyskursu autorskiego i w efekcie przyczyniło się do narodzin postmodernistycznej ideologii autorstwa, której wyrazem jest chociażby postulat śmierci autora.

Dialogiczność i intertekstualność dokonały dekonstrukcji kategorii oryginalności i autonomii twórczej jednostki oraz tekstu, które stanowiły podstawy romantycznego modelu autorstwa. Tekst przestał być pojmowany w kategoriach autoekspresji podmiotu piszącego i został włączony w rzeczywistość dyskursywną, z potencjalnie nieskończoną zdolnością do tworzenia znaczeń przez zmianę i uwzględnienie kontekstów. Wiązało się to z odejściem od autora rozumianego nie tylko jako źródło sensów tekstu, ale także jako producent w procesie kulturotwórczym. Według teorii intertekstualności teksty mnożą się same, a autor pełni funkcję instrumentalną, wyraża procesy językowe i kulturowe, istniejące poza nim, co przywodzi na myśl dyskurs własności idei w ujęciu Nicolasa de Condorceta. Intertekstualność jako mechanizm produkcji kulturowej ma więc wyraźnie reaktywny wymiar, dąży do przywrócenia koncepcji autorstwa sprzed dominacji modelu romantycznego. Odbiorca przyjmuje niejako rolę producenta, stając się dysponentem potencjalnych znaczeń tekstu. Liczy się również to, że intertekstualność – podobnie jak cała reakcja romantyczna – pojawiła się w momencie, gdy romantyczny model autorstwa został w pełni ustabilizowany w prawie autorskim i w wielu instytucjach kulturowych i literackich (przemysł wydawniczy, krytyka literacka, instytucje edukacyjne itd.), tj. reakcja romantyczna usytuowała się w opozycji do społecznego postrzegania autorstwa, które nie zmieniło się do dziś. Przemiany w rozumieniu procesu twórczego i autorstwa, jakie zaszły w humanistyce, zasadniczo nie wpływają na rynkowe i społeczne funkcjonowanie autorstwa. Co więcej, można zauważyć, że zarówno dialogiczność, jak i intersubiektywność nie odnosiły się w gruncie rzeczy do rynkowego i instytucjonalnego funkcjonowania tekstów, skupia-



jąc się raczej na prywatnym akcie odbioru, co różniło je znacząco od wypowiedzi na temat autorstwa z XVIII i XIX wieku, dla których wymiana rynkowa i społeczna stanowiła ważki, aktualny problem. Można uznać, że dla XX-wiecznego dyskursu autorstwa rzeczywistość rynkowa, ukształtowana przez romantyczny model autorstwa, pozostawała odrębną rzeczywistością, w którą nie ma potrzeby ingerować. W ten sposób doszło do rozprzężenia między teorią a instytucją autorstwa, podobnie jak romantyczny model oddzielił praktykę twórczą od teorii. Praktyka ta stała się przedmiotem badań psychologii twórczości i kognitywistyki, do której teoria literacka odwołuje się z rzadka, żadna z nich też nie wpływa na instytucjonalne ujmowanie autorstwa w obrębie rynku literackiego, tak jakby te trzy elementy produkcji kulturowej stanowiły odrębne, autonomiczne sfery. Toteż intertekstualność nadal służy maskowaniu komercyjnego wymiaru literatury, udając, że ta sfera nie istnieje, a rynkowa separacja tekstów, gatunków i autorów nie wpływa na dyskursywną rzeczywistość, w jakiej teksty są tworzone i odbierane.

### 3.3. Śmierć i zmartwychwstanie autora w twórczości Rolanda Barthes'a

[...] język zna tylko podmiot, a nie „osobę”.  
(Roland Barthes, *Śmierć autora*, 1967)

Jeśli autorzy mają taką samą władzę po śmierci jak za życia, muszą za życia mieć takie same dyspozycje, jakby byli martwi.  
(William Hazlitt, *On Thought and Action*, 1822)

Koncepcja śmierci autora, stworzona przez Rolanda Barthes'a, swoją nośność zawdzięcza obrazowości metafory, którą się posługuje. Chociaż nie jest to propozycja nowatorska – czy to w świetle bezosobowego autorstwa w ujęciu Eliota i Forstera, czy w odniesieniu do kategorii intertekstualności Kristevej, z której zresztą wyrasta myśl Barthes'a. Wyrażenie „śmierć autora” niesie za sobą wyobrażenie pewnej totalności, porównywalnej z obwieszoną przez Nie-

tzschego śmiercią Boga, co notabene było działaniem zamierzonym przez autora *S/Z*. Jak zauważa Burke w *The Death and Return of the Autor* (1999: 22–23), śmierć autora pełni współcześnie tę samą funkcję, co śmierć Boga w XIX wieku – obie koncepcje stanowią wyraz przeświadczenia o „załamaniu autorytetu, obecności, intencji, wszechobecności i kreatywności”. Badacz stwierdza, że figury autora i podmiotu wypełniły teologiczną pustkę pozostawioną w kulturze europejskiej przez śmierć Boga, postępujący proces odczarowania świata (tu odwołanie do terminologii Weberowskiej) czy też Heglowską ateizację sposobu myślenia, kiedy idea Boga przestała być źródłem uniwersalnego sensu. Postać autora jako fantazmat silnej podmiotowości zaczęła pełnić funkcję gwarancji znaczeń w miejsce utraconych metafizycznych pewników. Burke postuluje rozumienie koncepcji Barthes’a jako zwróconej bezpośrednio przeciwko Autorowi – (S)twórcy, Alfie i Omedze tekstu, przeciwko autorowi definiowanemu jako cel i sens tekstu, tj. przeciw bardzo wąskiemu pojmowaniu tego tematu, które narzuca nauce o literaturze bierną rolę odszyfrowywania autorskiej intencji (Burke 1999: 23). Śmierć autora oznacza więc autonomizację tekstu, wyzwolenie go z jarzm własności, o nałożenie których walczono przez niemal cały XVIII i XIX wiek. Oznacza to zatem zastąpienie autorskiej, autorytarnej władzy **autonomią języka zdolnego do autoorganizacji w formie tekstu**. Śmierć autora nie ma jednak charakteru totalnego w kontekście twórczości Barthes’a, gdyż dyskurs autorstwa w jego ujęciu nie był jednorodny. W jego twórczości przeplatały się dwie refleksje na ten temat: postulująca śmierć autora i obwieszczająca jego powrót. Burke zauważa również (1999: 7), że koncepcja autorstwa nigdy nie była bardziej żywotna niż w chwili ogłoszenia jej śmierci, i z pewnością jest to stwierdzenie prawdziwe w odniesieniu do Barthes’a – wbrew jego własnym deklaracjom, że idea śmierci autora stanowi nie dekonstrukcję autorstwa, ale rozpoznanie strukturalnej nieobecności, tego, że **autor nigdy nie istniał jako fakt literacki**. Przy analizowaniu koncepcji śmierci autora istotne jest zwłaszcza dostrzeżenie tego, że była ona konsekwencją strukturalnych badań literatury z jednej strony oraz efektem zwrotu epistemologicznego z drugiej. Jak za-

uważa Bennett (2004: 10), wyrażała radykalny sceptycyzm wobec integralności podmiotu, charakterystyczny dla postmodernizmu.

Śmierć autora może być rozumiana na dwa sposoby i tylko jeden z nich jest kontrowersyjny (i jedynie w odniesieniu do określonego systemu epistemologicznego). W pierwszym ujęciu śmierć autora odnosi się do właściwości medium, tj. do zdolności egzystowania tekstu bez autora, dosłownie po jego śmierci lub anonimowo. Utrwalenie języka w piśmie sprawia, że może on istnieć w bezpośredniej nieobecności autora, którą można uznać za strukturalną cechą pisania (Bennett 2004: 11). Dla Barthes'a śmierć autora oznaczała jednak **radykalne potwierdzenie intertekstualnej natury tekstu** i przez to stanowiła próbę rekonfiguracji jego kulturowego postrzegania. Warto zauważyć, że problem autorstwa był najważniejszym elementem w twórczości Barthes'a, obecnym w większości jego prac, w szczególności: *Śmierci autora* (1967), *Od dzieła do tekstu* (1971), *Teorii tekstu* (1973) i *Przyjemności tekstu* (1973). Eseje te można uznać za podstawę teoretyczną praktyki lektury, którą zaprezentował w *S/Z* (1970). Do lat 60. XX wieku nadrzędnym pytaniem dyskursu autorstwa było pytanie zadane przez Foucaulta – *Kim jest autor?* Barthes pyta raczej, czym jest i jak działa tekst. Jego koncepcja była jawnie antyromantyczna w tym znaczeniu, że zwracała się przeciwko ekspresywnemu modelowi autorstwa – romantycznemu (S)twórcy, określanemu przez Barthes'a jako Autor. W ten sposób stanowiła wyważanie otwartych drzwi, ponieważ romantyczny autor został już zdekonstruowany, także w analizie strukturalistycznej, gdzie empiryczny autor został oddzielony od tego dyskursywnego. Należy więc spytać, co właściwie zdekonstruował Barthes, który wydawał się świadomy historycznych uwarunkowań dyskursu autorstwa. W *Śmierci autora* wprost stwierdził, że „autor to postać nowoczesna” (Barthes 1999: 247), a zatem zauważył, że w kulturze zachodniej istnieje moment wynalezienia autorstwa. Trafnie powiązał też początek autorstwa z narodzinami kapitalizmu i liberalną ideologią indywidualizmu. Kiedy więc Barthes pisał o pozycji autora we współczesnej kulturze literackiej – „obraz literatury [...] obraca się wokół autora, jego osoby, jego dziejów, upodobań i namiętności [...]” (Barthes 1999: 248) – miał na myśli romantyczny model znaj-

dujący się w obiegu społecznym, a nie strukturalną analizę autorstwa jako mechanizmu dyskursywnego. Barthes atakował społeczne i kulturowe wyobrażenie autora, zakorzenione w nośności mitu romantycznego geniusza oraz w rynkowym wymiarze kultury celebryckiej w równej mierze, co biograficzne ujęcie autorstwa jako genezy tekstu, postrzegając to drugie jako opresyjne ograniczenie strukturalnej własności tekstów w jego funkcji produkcji znaczeń. Jego walka nie toczyła się jeszcze w imię anarchizmu interpretacyjnego, a z potrzeby **rozpoznania i uznania intertekstualnej natury pisarstwa**. Była to też walka toczona pod sztandarem czytelnika, w której Barthes stwierdzał, że „narodziny czytelnika trzeba przypłacić śmiercią autora” (Barthes 1999: 251), co stanowiło w znacznej mierze przeczenie pragmatycznego stosunku do tekstu, jednakże w jego pracy czytelnik pełnił jedynie funkcję nominalną, a śmierć autora nie miała bynajmniej charakteru absolutnego. Autor powracał u Barthes’a tylnymi drzwiami czy też raczej – nigdy nie udało mu się pogrzebać autora całkowicie. Jest ponadto wątpliwe, czy taki był jego cel.

Chociaż koncepcję śmierci autora można porównać pod względem kulturowego znaczenia z *Propozycjami dotyczącymi oryginalnej twórczości* Younga (każdy z tych tekstów określa najważniejszy zwrot w dyskursie autorstwa w zachodniej kulturze), Barthes nie uważał się za twórcę tej koncepcji. W wielu swoich tekstach stwierdzał, że stanowi ona wypadkową klimatu intelektualnego, który go otacza, czy że powtarza i systematyzuje to, co zostało już odkryte, powołując się zarówno na Kristewą i Todorova, jak i na Foucaulta i Jacques’a Derridę. W *Od dzieła do tekstu* pisze, że tylko „przypomina to, co się dzieje wokół niego” (Barthes 1998: 194), odwołując się do kumulatywnego i zbiorowego charakteru pisarstwa naukowego. O wkładzie strukturalizmu w powstanie metafory śmierci autora<sup>11</sup> Barthes wspomina z kolei:

[...] językoznawstwo umożliwiło zniszczenie Autora, podsuwając cenne narzędzia analityczne i pokazując, że wypowiedzenie jako całość jest

---

<sup>11</sup> O sposobach „uśmiercania” i przywoływania autora w polskim strukturalizmie pisze chociażby Małgorzata Czermińska (1994).

procesem pustym, obywającym się doskonale bez wypełnienia przez kogokolwiek z rozmówców; z językoznawczego punktu widzenia Autor jest tylko tym, kto pisze, tak jak ja jest tylko tym, kto mówi ja (Barthes 1999: 249).

*Teoria tekstu* daje zaś wgląd w pełen kontekst koncepcji śmierci autora jako związanej z przewrotem epistemologicznym, przede wszystkim z nowym sposobem myślenia o podmiocie, która to interpretacja staje się oczywista, jeśli weźmie się pod uwagę, że koncepcje śmierci autora Barthes'a i śmierci człowieka Foucaulta powstawały niemal symultanicznie. Dla Barthes'a autonomiczna pozycja tekstu funkcjonującego w oderwaniu od autora jako jego genezy i eksplikacji to wypadkowa dwóch systemów poznawczych: marksizmu (materializmu dialektycznego) i psychoanalizy (także Lacanowskiej), których zetknięcie i nieprzystawanie doprowadziło do powstania nowego przedmiotu badań w postaci tekstu (Barthes 1992: 192–193) i wprowadziło do dyskursu autorskiego rozważania o ideologicznym uwikłaniu tekstu, a ponadto Lacanowskie rozumienie języka jako struktury porządku symbolicznego. Metafora śmierci autora wyrażała **nowy sposób ujmowania podmiotu**: „[...] podmiot pozbawiony jest w nim pięknej jedności kartezjańskiego *cogito*; to **podmiot mnogi**, do którego jak dotąd zdołała dotrzeć jedynie psychoanaliza” (Barthes 1992: 194). Tym samym autor w teorii Barthes'a (skryptor) nie mógł być autorem dyskursu romantycznego, silną podmiotowością. Problem śmierci autora pozostaje w gruncie rzeczy problemem przyjętej koncepcji podmiotu i konsekwencji tejże. Niespójny, wewnętrznie sprzeczny, lacanowski podmiot zdecentrowany<sup>12</sup> niósł za sobą zupełnie inne inklinacje niż podmiot kartezjański lub kantowski podmiot transcendentálny, stanowiący podstawę romantyczne-

<sup>12</sup> Do podważania integralności podmiotu doszło już w psychoanalizie freudowskiej, gdzie wyrugowano ego z uprzywilejowanej pozycji, także w procesie twórczym, który stał się polem działania nieświadomych procesów (sublimacji i przeniesienia). Ten właśnie aspekt freudowskiej psychoanalizy akcentuje Lacana „powrót do Freuda”, przy czym to właśnie psychoanaliza postfreudowska (zwłaszcza lacanowska) stanowi właściwy kontekst postmodernistycznej refleksji, stąd odwołanie do podmiotu lacanowskiego.

go dyskursu autorstwa. *Cogito* było autonomiczne w swojej relacji ze światem, przejrzyste dla samego siebie, racjonalne i uniwersalne, operujące wykluczeniem jako podstawowym mechanizmem konstrukcyjnym, mogło bez przeszkód dokonywać ekspresji w procesie twórczym. Stanowiło też stabilne podłoże dla definiowania genezy i znaczenia tego, co wytwarzało w procesie twórczej ekspresji<sup>13</sup>. Systemy poznawcze, na które powoływał się Barthes, wyjaśniając zaplecze użytej przez siebie metafory, dekonstruowały podmiot kartezjański. Podmiot lacanowski jest zapośredniczony, zrelatywizowany, konstruuje się w relacji z Innym i w kontekście społecznym (sens podmiotu jest Inny, a nie on sam, podmiot nie istnieje sam dla siebie w porządku symbolicznym, okazuje się znaczone dla innego znaczącego), co oznacza, że w myśl tej teorii podmiot nie jest ani centrum, ani fundamentem procesów psychicznych i poznawczych. W tym przypadku podstawowym mechanizmem konstytuowania podmiotu pozostaje nie wykluczenie, lecz alienacja (wyrażana w formule „ja to Inny”). Tak rozumiany podmiot nie jest „(o)sobą”, ale wynikiem działania Innego – języka. Nie dysponuje autonomiczną pozycją upoważniającą go do ekspresji. Nie może być podmiotem romantycznego dyskursu autorstwa czy też w ogóle autorstwa definiowanego w funkcji autorytarnej jako źródło tekstu i jego znaczenia/znaczeń. W koncepcji Lacanowskiej nie ma komu dokonywać ekspresji. Jest to podmiot skolonizowany przez język (Žižek 2008: 25), co w ciekawym świetle stawia produkcję językową podmiotu, a wraz z tym – całość procesu twórczego. Barthes stwierdzał więc w *Śmierci autora*: „[...] gdyby chciał [podmiot] siebie wyrazić, powinien przynajmniej wiedzieć, że owa wewnętrzna »istota«, którą chciałby jedynie »przetłumaczyć«, jest tylko złożonym słownikiem, którego słowa można zrozumieć tylko przez inne słowa i tak w nieskończoność” (Barthes 1999: 250). Lacanowski podmiot nie może z równą swobodą, co *cogito* używać języka, który go stwarza. Pisząc o śmierci autora, Barthes wyprowadzał teorię twórczości opartą na nowym rozumieniu podmiotu, który nie mógł być źródłem dla tekstu. Za-

---

<sup>13</sup> O relacji między podmiotem kartezjańskim a kantowskim więcej w następnym podrozdziale.

tem ogłaszał **kres podmiotu autorskiego jako genezy i eksplikacji tekstu**. Lacanowsko-foucaultowski **podmiot dyskursywny nie mógł być źródłem tekstu, lecz jedynie jego częścią**, podmiotem dyskursywnym, z tego też powodu znaczenie tekstu nie może być do niego sprowadzone – podmiot stanowi element nieskończonego łańcucha produkcji językowego znaczenia. Tak rozumiane znaczenie to mechanizm językowy, a nie pochodna intencji autorskiej.

Barthes używał metafory śmierci autora, aby sprzeciwić się ograniczającej funkcji autorstwa w jego romantycznym i postromantycznym ujęciu, tj. sprzeciwić się genetycznemu ujmowaniu tekstów jako powiązanych z autorem i ograniczaniu przez to możliwych znaczeń i interpretacji. Autor romantyczny był definiowany przez Barthes'a jako „hamulec bezpieczeństwa” tekstu, kres pisania w postaci „ostatecznego znaczonego” i właśnie w tej funkcji ziszczał się jego kulturowy sens (Barthes 1999: 250), tj. **rolą Autora było ograniczanie znaczeń** przez ustanawianie siebie (lub swojej hipostazy) znaczeniem tekstu. Burke wysuwa ciekawą interpretację Barthesowskiego Autora jako realistycznego, znajdującego się we władzy *mimesis*, używającego języka jako mechanizmu referencyjnego. Dla badacza śmierć autora stanowi zniesienie instrumentalnego ujmowania języka (Burke 1999: 42). Dlatego też powrót autora, jaki dokonuje się w innych pracach Barthes'a, niejako tylnymi drzwiami, nie jest sprzeczny z postulatem zawartym w *Śmierci autora*, a okazuje się raczej rezygnacją z mimetycznej i referencyjnej funkcji literatury, która zaczyna odnosić się wyłącznie do siebie samej.

We wszystkich trzech wspomnianych tekstach Barthes odwoływał się do metafory autorstwa jako ojcostwa tekstu, a przez to do patriarchalnej implikacji autorstwa jako autorytetu. Odchodząc od patriarchalnej figury Autora w stronę skryptora jako części czy funkcji tekstu, Barthes nawiązywał do Bachtinowskiej koncepcji autorstwa wtórnego, konstruowanego przez tekst. Podobnie jak u Bachtina, pozycja skryptora była bowiem ograniczona czasowo, istniejąc wyłącznie w momencie powstawania tekstu: „[...] rodzi się wraz ze swym tekstem; nie jest on obdarzony istnieniem, które wyprzedzałoby pisanie [...], czasem jego istnienia jest czas wypowiedzi i każdy tekst jest pisany w wiecznym tu i teraz” (Barthes 1999: 249). Pisa-

nie u Barthes'a nabrało wymiaru performatywnego, wyznacza „pole bez początku i źródła, albo przynajmniej pole, którego początkiem i źródłem jest sam język [...]” (Barthes 1999: 249–250). Miejsce Autora, źródła tekstu, zajmuje intertekstualność: „[...] tekst jest tkaną cytatów, pochodzących z nieskończonego wielu zakątków kultury” (Barthes 1999: 250). Użycie kategorii intertekstualności pozwoliło Barthes'owi uciec od autora jako genezy tekstu. „Pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek” (Barthes 1999: 247) – stwierdził we wstępie do *Śmierci autora*. W procesie twórczym: „[...] głos traci swoje źródło, autor wkracza we własną śmierć i zaczyna się pisanie” (Barthes 1999: 247). U Barthes'a właśnie aktywizował się pełen potencjał **intertekstualności jako anonimowości**:

Intertekstualność jako warunek istnienia tekstu nie daje się, rzecz jasna, sprowadzić do problemu źródła czy wpływu: **intertekst** to ogólny obszar występowania anonimowych figur, których genezę rzadko daje się ustalić, nieświadomych czy automatycznych przytoczeń bez cudzysłowów (Barthes 1992: 198).

Ciekawe jest zestawienie anonimowości intertekstualności u Barthes'a z anonimowością literatury (ustanawianą w akcie odbioru) u Forstera, pokazuje to bowiem dwa równoległe nurty ustanawiania bezosobowego autorstwa wychodzące odpowiednio od genezy tekstu i od jego odbioru.

Pozbywszy się ograniczającej funkcji autorstwa i ustanowiwszy intertekstualność genezą tekstu, Barthes mógł przejść do tego, co go rzeczywiście interesowało, czyli konstituowania się tekstów – uwolnionych od genezy i celu. Wbrew tytułowi jego najsłynniejszego eseju, autor *Śmierci autora* w swojej twórczości skupiał się znacznie bardziej na tekście jako przedmiocie badań niż na pozycji autora/skryptora – wyprowadzał pojęcie skryptora tylko o tyle, o ile było potrzebne do wyjaśnienia sposobu funkcjonowania tekstu. Zagadnieniu tekstu poświęcił dwa następne eseje: *Teoria tekstu* i *Od dzieła do tekstu*. Dopiero wgląd w postrzeganie tej sprawy przez Barthes'a pozwala zrozumieć, w imię czego doszło do pogrzebienia Autora.

Nowa pozycja tekstu częściowo wiązała się ze zdefiniowaną na nowo pozycją odbiorcy. Jeszcze w *Śmierci autora* Barthes nobilito-



wał położenie czytelnika, określając go „punktem skupienia tekstu”: „[...] jedność tekstu nie tkwi w jego źródle [Autorze], lecz w jego przeznaczeniu” (Barthes 1999: 251). Jednocześnie Barthes konstruował bezosobowe czytelnictwo na wzór bezosobowego autorstwa: „[...] czytelnik jest osobą bez historii, bez biografii, bez psychologii, jest tylko tym kimś, kto zbiera w tym samym polu wszystkie ślady, z których powstał tekst” (Barthes 1999: 251). Trudno zatem określić odbiorcę jako „kogoś”. Jest raczej „czymś” – mechanizmem dyskursywnym. Bezosobowe ujęcie odbiorcy odpowiadało bezosobowemu autorstwu, czyniąc tekst jedynym aktywnym czynnikiem w procesie literackim. **Śmierć autora nie oznacza więc narodzin czytelnika, lecz narodziny tekstu.** *Od dzieła do tekstu* wyrażało to przejście już w tytule. Uwidaczniało się ono także w *Teorii tekstu*: „[...] w rzeczywistości tylko tekst pracuje niestrudzenie, a nie artysta czy konsument” (Barthes 1992: 195). Teoria tekstu wypracowana przez Barthes’a pod wieloma względami może zostać sprowadzona do kategorii *signifiance*, „sensoproduktywności”<sup>14</sup>: pracy tekstu nad językiem, procesu dekonstrukcji języka komunikacji (Barthes 1992: 195). Tekst, jako polisemiczny, wymyka się monopolizującemu znaczeniu, jego emancypacja następuje przez pluralizację (Barthes 1992: 196). Sensoproduktywność tekstu odwoływała się do kondycji pod-

---

<sup>14</sup> Krzysztof Kłosiński w swoim tekście *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes’a o muzyce* krytykuje przełożenie pojęcia *signifiance* jako sensoproduktywności w *Teorii tekstu* w tłumaczeniu Aleksandra Mileckiego. „Dlaczego nie odpowiada mi »sensoproduktywność«? Dlatego, że przecież właśnie podmiot tekstu, a tekst jest synonimem *signifiance*, nie »produkuje« sensu, ale »walczy z sensem«!” (Kłosiński 1999: 15). Badacz zauważa również, że we wcześniejszym tekście, *Od dzieła do tekstu*, Barthes pisał wprost o tekście, a nie o *signifiance*, co powinno stanowić istotną wskazówkę interpretacyjną dla tej kategorii. Dalej dodaje: „Nie może więc być mowy o »sensoproduktywności«, bo ona, gdyby ten neologizm odczytać zgodnie z jego budową semantyczną, oznacza: »wytwarzanie sensu«, a więc pracę, która akumuluje się w *signifié*, produkowanym do skonsumowania” (Kłosiński 1999: 15–16). Wywód Kłosińskiego oferuje znuansowane zrozumienie teorii tekstu Barthes’a, szczególnie zaś kategorii *signifiance* („znaczącości”). Biorąc pod uwagę, że jedynie wybiórczo korzystam w tej pracy z *Teorii tekstu* w tłumaczeniu Mileckiego, dla klarowności wywodu przytaczam cytaty w niezmienionej formie, chcę jednak zaznaczyć, że jestem świadoma ich niedoskonałości, a ich wykładnię opieram na uwagach Kłosińskiego.

miotu lacanowskiego: „Sensoproduktywność jest procesem, w trakcie którego »podmiot« tekstu, wymykając się logice *ego-cogito* i poddając się innym (logice *signifiant* lub logice sprzeczności), zmienia się z sensem i poddaje się dekonstrukcji (»ztraca się«)” (Barthes 1992: 196). Widać tutaj, że nie istnieje zasadnicza różnica w ujęciu przez Barthes’a autora i odbiorcy. „Narodziny czytelnika” to w rzeczywistości pusta deklaracja, ponieważ odbiorca jest dokładnie takim samym podmiotem dyskursywnym, co autor. Tekst to praca języka, „przez którą podmiot bada, w jaki sposób język oddziałuje na niego i dezintegruje go z chwilą, gdy wkracza on na jego obszar” (Barthes 1992: 196). Rozważania te były już bliskie temu, co pojawi się niedługo później w *Przyjemności tekstu* i co Barthes antycypował w *Teorii tekstu*, pisząc o erotycznej przyjemności zanikania podmiotu (pisarza i czytelnika) w tekście (Barthes 1992: 196–197), czyli o ekonomii libidalnej języka. Tak jak ekspresja i oryginalność stanowiły potwierdzenie silnej podmiotowości jako fundacyjnego fantazmatu romantycznego modelu autorstwa, tak zanikanie, rozplýwanie się podmiotu w tekście było syndromem zdecentrowanej podmiotowości, którą fundował postmodernistyczny dyskurs autorski.

Teoria tekstu Barthes’a zrównała ze sobą teksty i podmioty komunikacji literackiej, nadawcę i odbiorcę, widząc w nich mechanizmy dyskursywne tego samego stopnia, tj. analogiczne twory i procesy językowe: „[...] tekst pozostaje czymś na wskroś homogenicznym wobec języka; jest jedynie językiem i może istnieć tylko za pośrednictwem innego języka” (Barthes 1992: 199). Jak zauważa Krzysztof Kłosiński, tekst „zmusza czytelnika do praktycznej współpracy [...], czyli do działania znaczącego, a nie do konsumowania tego, co zostało oznaczone” (Kłosiński 1999: 16). Odbiorca – konsument – jest z konieczności współautorem, współpracownikiem nadawcy tekstu, działającym na poziomie języka. Immanencja tekstu jest immanencją podmiotu, ale nie jego subiektywności, lecz wewnętrznej „nieskończoności języka”, która funduje podmiotowość (Barthes 1992: 203). Budowana przez Barthes’a teoria tekstu była teorią podmiotu, a wyszczególnione przez niego cechy tekstu – cechami podmiotu wynikającymi z jego językowej, zapośredniczonej struktury. Stwierdzenia: „jest tym, co dochodzi do granic reguł wypowiedzania (racjo-

nalności, czytelności)”, „jest zawsze paradoksalny”, jest „pozbawiony centrum i zamknięcia”, „jest mnogi”, „może istnieć jedynie w różnicy” (Barthes 1998: 189–191) itd., którymi Barthes opisywał tekst, mogły równie dobrze odnosić się do podmiotowości. Przypisana autorowi kontrola nad znaczeniami (intencja autorska) stanowiła część uprzywilejowanej pozycji podmiotowości kartezjańskiej. Śmierć autora i narodziny tekstu można zatem zdefiniować jako wyraz **odmiennej pozycji historycznej i społecznej podmiotu** – piszącego podmiotu znajdującego się we władzy języka, zgodnie z Lacanowską maksymą „myślę tam, gdzie nie jestem, więc jestem tam, gdzie nie myślę” (Kłosiński 1999: 20). Wydaje się jednak znaczące, że śmierć autora jako wyraz zdecentrowanej pozycji podmiotu stanowiła następny etap związku autorstwa z podmiotowością, na wzór tego, jak obie te kategorie zostały ze sobą splecione w romantycznym dyskursie autorstwa przez określenie oryginalności efektem jednostkowości Ja w fantazmacie silnej podmiotowości. Śmierć autora stosowała inny sposób konstituowania tejże podmiotowości, sytuując rozproszony, zdecentralizowany podmiot w miejscu silnej podmiotowości romantyków, jednakże ta koncepcja była daleka od subwersji dyskursu autorstwa, ponieważ zasadniczo **przepisywała podstawowe założenie romantycznego modelu autorstwa określające autora modelowym podmiotem**. Autorstwo w tym ujęciu nadal stanowiło ekspresję Ja, zmienił się tylko sposób konceptualizacji owego Ja.

W takim rozumieniu jasne staje się także zmartwychwstanie autora w twórczości Barthes’a. Śmierć autora, odnosząca się wyłącznie do konstrukcji autorstwa opartej na podmiocie kartezjańskim – a więc śmierć Autora – była jedynie etapem przejściowym, rodzajem egzorcyzmu, oczyszczenia pola dla powrotu innej formy autorstwa, innego sposobu jego pojmowania. Należy przy tym odróżnić powrót autora (przedefiniowanie rozumienia autorstwa i relacji twórcy z tekstem w myśli Barthes’a, Foucaulta i Derridy) od powrotu do autora jako biograficznego zwrotu (Burke 1999: 7). Burke zauważa zresztą, że Barthes traktuje śmierć autora jako zrealizowany, skończony projekt, tak jakby postulat ten został wprowadzony w życie przez oddziaływanie eseju z 1967 roku (Burke 1999: 29). Śmierć autora w twórczości Barthes’a nabiera przez to performatywnego cha-

rakteru, może być odczytana jako próba ustanowienia danego stanu rzeczy przez proklamację. Barthes wydawał się krzyczeć: „Autor nie żyje, niech żyje autor!”, kiedy już w końcowych partiach *Śmierci autora* pozwalał na jego powrót. Nie można jednak odmówić tej konstrukcji pewnej logiki – aby autor powrócił, musi wcześniej umrzeć, zniknąć, zostać zdekonstruowany. Innymi słowy, nie ma powrotu bez odejścia (Burke 1999: 29).

Już w *Od dzieła do tekstu* Barthes pisał: „[...] autor zaczyna wieść, by tak rzec, egzystencję na papierze; jego życie nie jest źródłem opowieści, lecz opowieścią konkurencyjną wobec dzieła; to życie naśladuje literaturę (a nie odwrotnie) [...], słowo »biografia« należy traktować w sensie dosłownym” (Barthes 1998: 192). Właśnie to ujęcie biografii jako **życiopisania** (sobąpisania) stało się najważniejsze dla zrozumienia drugiego toru refleksji Barthes’a o autorstwie, czyli powrotu autora. Ten ostatni nie był jednak zwrotem w myśli Barthes’a, nie stał w sprzeczności z koncepcją śmierci autora, tworząc razem z nią nie tyle syntezę, ile paradoks pozbawiony jednoznacznego rozwiązania. Powrót autora ani nie wynika z koncepcji śmierci autora, ani jej nie niweluje. To raczej dwa odrębne i powiązane pierwiastki w twórczości Barthes’a, wchodzące ze sobą w niespodziewane i twórcze korelacje, co jest praktycznym zastosowaniem jego teorii tekstu, czy też – w ramach powrotu autora – **koncepcji twórczości**, która zastąpiła kategorię tekstu w takich pracach Barthes’a, jak *Sade, Fourier, Loyola* (1971) i *Stopień zero pisania* (1953) (tutaj kategoria stylu jako poprzedzająca rozumienie twórczości przez Barthes’a, a przynajmniej pozostająca w tym samym polu semantycznym, co twórczość). Zasadniczo pojęcie twórczości pojawiło się już we wcześniejszej pracy Barthes’a – *On Racine* (1963), która poprzedzała esej poświęcony śmierci autora i w której Barthes postulował badanie literatury w oderwaniu od historycznej postaci autora. W ten paradoksalny sposób powrót autora czy też kategoria, na której opiera się cała koncepcja powrotu autora w myśli Barthes’a, poprzedzała jego śmierć.

Opisując nową relację autora z tekstem, Barthes nie tyle zmienił kierunek wektora, wyprowadzając go od tekstu do autora (w miejsce wcześniejszego ujęcia, które wiodło od autora do tekstu), ile zauwa-

żył, że wektor ten działa nieustannie w obie strony, że autor i tekst funkcjonują w relacji współzależności, komunikują się dwutorowo (Burke 1999: 32). Życie autora to nie źródło tekstu, ale fikcja wchodząca w jego skład. Autor może zostać odczytany przez teksty (Burke 1999: 31). Jednocześnie implikuje to możliwość powrotu do poprzedniego ujęcia, gdzie odczytuje się teksty przez pryzmat życia twórcy. Barthes podkreślał więc, że w komunikacji autora i twórczości żaden człon nie może rościć sobie pierwszeństwa (Burke 1999: 32). Biorąc pod uwagę, że w myśli Barthes'a nie istnieje różnica między tekstem a podmiotem, takie przejście między dwoma równorzędnymi mechanizmami dyskursywnymi (tekstualnością i podmiotowością) wydaje się możliwe, a nawet pożądane jako następny wymiar intertekstualności. Pożądanie to zresztą również istotna kategoria w koncepcji powrotu autora. W *Przyjemności tekstu* stwierdzenie o powrocie autora zostało sformułowane wprost, gdy Barthes zauważył, że czytelnik pożąda autora, ewokuje go w tekście. Autor powracał jako pragnienie czytelnika, widmowa obecność (Burke 1999: 30). Burke tak podsumowuje to ujęcie: „[...] śmierć Ojca [autora autorytarnego] poprzedza narodziny kochanka [autora dyskursywnego]” (Burke 1999: 30). Autor powraca więc okrężną drogą: przez czytelnika i tekst. Jest żywy i martwy jednocześnie, stanowi teoretycznoliteracki odpowiednik kota Schrödingera. Dochodzi do kohabitacji czytelnika i autora w tekście, kohabitacji, która staje się indeksem tekstu, jego kontekstem – twórczością (Burke 1999: 39).

Tak rozumiane autorstwo wcielają właśnie tytułowi Donatien-Alphonse-François de Sade, Charles Fourier, Ignacy Loyola, określani przez Barthes'a nie jako Autorzy, lecz jako „fundatorzy języka”, „logoteci”, skrypcy, „operatorzy maszyny pisania”, wynalazcy języka. To podmioty, które „całkowicie uległy językowi i pozwoliły mu odsłonić anonimowość własnych tekstów” (Burke 1999: 33). Wraz z wprowadzeniem „fundatorów języka” pojawiała się sposobność przekroczenia ograniczonej relacji pisarza z tekstem, perspektywa metaautorska umożliwiająca powrót autora (Burke 1999: 35). Wszyscy trzej analizowani przez Barthes'a myśliciele wynaleźli nowy język, w tym znaczeniu, że ich twórczość posługiwała się językiem innym niż język komunikacyjny i tym samym przekroczyła instru-

mentalne ujęcie języka na korzyść ujęcia immanentnego, systemowego. Język objawił się w twórczości, która zastąpiła kategorię tekstu, co wynika z tego, że „logoteta pracuje nieustannie nad jednym projektem: konstrukcją autarktycznego języka” (Burke 1999: 35). Twórczość, zamknięty zbiór, przywołuje kategorię autora, ponieważ to jego podpis ustanawia granice tego zamknięcia. Autor staje się jednostką unifikującą elementy w zbiorze (Burke 1999: 35)<sup>15</sup>. Twórczość (tekst i życie) u Barthes’a oznaczała właśnie **intertekst** – tekstualną przestrzeń wyzwoloną z porządku chronologicznego narzuconego przez biografię i przez logikę opartą na porządku narracyjnym, nakazującą zobrazowanie rozwoju myśli i koncepcji. Twórczość nie zasadała się na „asymilacji wewnętrznych sprzeczności w większą całość”, na przejściu „od szkicu do dojrzałej myśli” (Burke 1999: 36), lecz stanowiła „arenę zapaści, gdzie wszystko jest rapsodyczne i nic nie jest sekwencyjne, gdzie tematy, fragmenty, idee płaczą się ze sobą i przybierają postać motywów przewodnich” (Burke 1999: 36). Barthes pisał: „[...] [powieść Sade’a] nie podlega organicznemu modelowi (narodzin, życia, śmierci), ani biologicznemu czy logicznemu porządkowi. To symultaniczne występowanie fragmentów – mobilnych i powtarzalnych – to seria części [...], powieść rapsodyczna, bez znaczenia i celu” (Barthes 1989: 184), w której nic nie służy progresowi narracji. Sposób, w jaki życie autora mieści się w tak pojmowanej twórczości, nie opiera się na asymilacji biografii, ale na obecności **biografemu** – minimalnej części dyskursu biograficznego (Burke 1999: 38). Przykładem biografemu są informacje podawane o życiu Fouriera w *Sade, Fourier, Loyola*, przytoczone w formie dwunastu anegdot, w jednozdaniowych częściach: „[...] na starość otaczał się kotami i kwiatami” (Barthes 1989: 184). Biografem nie jest najważniejszym wydarzeniem w życiu podmiotu, często wydaje się nieistotny w odniesieniu do danego segmentu twórczości, niepowiązany z tym, w kontekście czego się go przywołuje. To „wykryształizowany moment życia” (Burke 1999: 38). Barthes wyodręb-

<sup>15</sup> W *Stopniu zero pisania* funkcję jednostki unifikującej pełnił styl: „Obrazy, sposób wyrażania się, słownictwo, rodzą się z ciała i z przeszłości pisarza, stopniowo stając się automatyzmem jego sztuki. W ten sposób pod nazwą stylu tworzy się język autarktyczny” (Barthes 2009: 18).

nił biografem, aby wyzwolić biografię spod władzy narracji porządkującej ludzkie życie zgodnie z logiką rozwoju fabuły, chronologii, przedstawiającej życie jako sukcesywne dążenie do czegoś, a nie jako zbiór przypadkowych i niepowiązanych elementów, czyli tak, jak jawi się w epistemologii opartej na lacanowskim rozumieniu podmiotu. Biografem nie są połączone w sposób, który sugeruje cel czy sens, a nawet implikuje istnienie sensu czy celu. W miejsce figury Autora jako (S)twórcy, wszechpotężnego i wszechobecnego w tekście, Barthes wprowadził rozumienie pisarza, skryptora jako jednostkowości, subiektywności, ulotności, przemijalności, śmiertelności. Powrót do autora to kres strukturalistycznej pretensji do obiektywności w twórczości Barthes'a (Burke 1999: 39), który w książce *Sade, Fourier, Loyola* stwierdza zresztą: „Żyć z autorem, to mówić jego językiem [...]. Przyjemność tekstu to bycie z Fourierem, z de Sadem” (Barthes 1989: 7). Kategorie psychologiczne i literackie uległy przemieszeniu, autorstwo stało się w równej mierze mechanizmem dyskursywnym, co obiektem pragnienia podmiotu.

Postać, w jakiej autor powrócił do tekstu, jest więc daleka od wszechmocnej figury (S)twórcy. To podmiot poddany władzy języka. „Fundatorzy języka” mogli ustanowić swoje dyskursy, ale nie mogli nadać im znaczenia: „Sade bez sadyzmu, Fourier bez utopii i Loyola bez religii – to podstawowe założenie ich dyskursów w rozumieniu Barthes'a” (Burke 1999: 41). Wyjaśnia to także, czemu śmierć i powrót autora w twórczości Barthes'a zaszły w swojej bezpośredniej obecności, funkcjonując w tych samych pracach: autor powraca, kiedy tekst zostaje już przeddefiniowany w taki sposób, że nie stanowi dłużej pola ekspresji, lecz pisanie bez odniesienia, świadectwo triumfu języka jako autonomicznego systemu. **Powrót autora to świadectwo jego śmierci**, a jednocześnie tego, że niemożliwe lub niepożądane (jeśli pozostać przy kategoriach wprowadzonych przez *Przyjemność tekstu*) jest wyeliminowanie podmiotu autorskiego. Możliwe okazuje się jednak jego przeddefiniowanie w sposób, który włącza życie autora w (senso)produktywność tekstu w formie wypracowanej przez Barthes'a kategorii twórczości.

### 3.4. Autor-funkcja

[...] należy pomimo wszystko uwolnić dzieło od jego twórcy, a najlepiej – uwolnić tak radykalnie, jak to zrobił Roussel w Palermo.  
(Michel Foucault, *Raymond Roussel*, 1963)

Foucault podjął temat autorstwa w eseju *Kim jest autor?*<sup>16</sup> z 1969 roku, który to tekst można traktować jako odpowiedź na *Śmierć autora* Barthes'a. Praca ta nie jest w pełni autonomiczna, ale pozostaje rozpięta między dwiema istotnymi publikacjami Foucaulta, którymi są *Słowa i rzeczy* z 1966 i *Archeologia wiedzy* z 1969 roku. Do obu tytułów Foucault odwoływał się bezpośrednio we wstępie eseju, sugerując, że właściwym kontekstem dla obecnego tam wywodu jest właśnie szersze ujęcie jego twórczości, tym samym dostarczając koncepcji śmierci autora filozoficznej podbudowy.

Esej zaczyna się od nawiązania do *Słów i rzeczy*, którą to pracę Foucault przedstawiał jako próbę zgrupowania formacji dyskursywnych, jakie wymykają się tradycyjnym kategoriom książki, dzieła, twórczości i autora (Foucault 1999: 199), a więc zaprezentowania porządku myśli bez wyszczególniania wkładu indywidualnych myślicieli. *Słowa i rzeczy* to dyskurs kształtowany przez bezosobowe siły, predyskursywne mechanizmy spójności i formowania, które konstruują wiedzę, *épistémè*, czyli historyczne założenia dyskursu, warunki jego umożliwienia. W takim ujęciu poszczególni twórcy mogą zostać określani jako funkcje danej *épistémè*, która determinuje ich twórczość. Dlatego też Foucault we wstępie *Kim jest autor?* usprawiedliwiał się z posługiwania się nazwiskami w *Słowach i rzeczach*, jakby w ten sposób sprzeniewierzał się zamierzeniom i celom tej pracy. Wyjaśniał, że te nazwiska służyły mu jako pewne markery tego, jak

<sup>16</sup> Znamienna jest różnica między polskim a angielskim tłumaczeniem tytułu *Qu'est-ce qu'un auteur?* Zawarta w nim dwuznaczność – *qu'est* może stanowić skrót zarówno od *qui* (kto), jak i *que* (co) – pozwala na przetłumaczenie tytułu jako *Kim jest autor?*, jak i *Czym jest autor?* (*What is an author?*), jak stało się to w angielskim wydaniu eseju. Można się zastanawiać, czy był to zamierzony zabieg ze strony Foucaulta, jednakże już funkcjonowanie tak istotnej rozbieżności w przekładach wskazuje na istnienie odmiennych nawyków intelektualnych czy też kulturowych przyzwyczajeń w postrzeganiu autorstwa.



tworzono wybrane pojęcia (Foucault 1999: 199). I w takim też ujęciu funkcjonuje autor w omawianym tu eseju – jako wskaźnik tekstu, a nie empiryczny pisarz, twórca tekstu. Foucault wychodził od „owej pierwotnej, niewzruszonej i fundamentalnej całości, jaką stanowią autor i jego dzieło”, aby badać relacje między tekstem a autorem, który „znajduje się zarówno przed, jak i poza nim [tekstem]” (Foucault 1999: 200). Zakładał więc, że autor nie znajduje się w tekście, ale jest z nim szczególnie związany, co obrazuje kulturowe traktowanie autora i dzieła jako specyficznej całości. Esej poruszał problem „użycia pojęcia autora” (Foucault 1999: 204), także w kontekście śmierci autora jako świadectwa zmiany nastawienia wobec sposobu funkcjonowania literatury. Dla Foucaulta śmierć autora prezentowała się niemal jako intelektualna klisza, ponieważ nie wyciągnięto ostatecznych konsekwencji z jej obwieszczenia:

Oczywiście nie wystarczy wciąż powtarzać sloganów o zniknięciu autora. Podobnie jak nie można powtarzać w nieskończoność frazesów o śmierci Boga i człowieka. Powinniśmy raczej na nowo przyjrzeć się opuszczonej przez autora przestrzeni, nowemu układowi jej pustych miejsc i uważniej obserwować zmienne funkcje, jakie pojawiły się po zniknięciu autora (Foucault 1999: 204).

Esej odwoływał się wprost do koncepcji Barthes'a, ale też próbował przekroczyć pole zarysowane śmiercią autora, kiedy Foucault zastanawiał się, czym właściwie jest nazwisko autora w tekście i jakie spełnia funkcje kulturowo-społeczne. Foucault pisał więc: „[...] nazwisko autora jest nazwą własną [...]. Nie można oczywiście przypisać imieniu własnemu wyłącznie prostego odniesienia, gdyż posiada ono inne funkcje i jest czymś więcej niż tylko wskaźnikiem”, „nazwisko autora sytuuje się między biegunami deskrypcji i desygnacji” (Foucault 1999: 205), między opisem a przypisaniem. W ten sposób relacja nazwiska autora i noszącej je jednostki oraz relacja nazwiska autora z tym, do czego się ono odnosi, nie są jednakowe, tj. nazwisko nie wskazuje na autora empirycznego, ale na wiele więcej (Foucault 1999: 205). Foucault wymienił dwie podstawowe **funkcje nazwiska autora**: **zapewnienie klasyfikacji** – „[...] dane nazwisko pozwala zgrupować

pewną ilość tekstów i oddzielić je od innych” – oraz **charakteryzowanie pewnego sposobu istnienia wypowiedzi**, ponieważ opatrzenie wypowiedzi nazwiskiem autora zapewnia jej w naszej kulturze określony status (Foucault 1999: 206). Analiza Foucaulta odnosiła się do sposobu funkcjonowania autorstwa na Zachodzie, a nie do kondycji autora empirycznego. To, co analizował – nazwisko autora – znajduje się „na granicy tekstów, oddzielając je od innych, jak mięso od kości”, „podkreśla zaistnienie pewnego zbioru wypowiedzi i odsyła do statusu owej wypowiedzi” (Foucault 1999: 206–207), nie jest zatem umieszczone w tekście, ale też nie odsyła do tego, co istnieje poza nim, czyli do empirycznego autora. Nazwisko autora produkuje niejako konkretny zasób tekstów i to, jak są one kulturowo przyjmowane. „Funkcja autora charakteryzuje więc pewien sposób istnienia wypowiedzi, jej obieg i funkcjonowanie w ramach danego społeczeństwa” (Foucault 1999: 207). **Funkcja autora jest tym, co tworzy literaturę jako specyficzny zbiór tekstów. Autor jest zaś efektem i wtórnie ustanawianym źródłem literatury.** Status instytucji autorstwa sprowadza się do ustanawiania literatury, szczególnie grupy tekstów, które postrzegamy jako literackie. **Autor nie jest empiryczny czy dyskursywny, ale społeczny.**

W jaki sposób autor-funkcja charakteryzuje literaturę? „Po pierwsze, mamy tu do czynienia z przedmiotem będącym czyjąś własnością” (Foucault 1999: 207), co odnosi się do tego, że wypowiedź (tekst) nie jest przedmiotem, lecz aktem (jak w rozumieniu Sidneya). Foucault odwoływał się do historycznego ustanowienia autorstwa jako wymogu ponoszenia konsekwencji za swoje czyny (tekstu), zawartego w nich potencjału wykroczenia (transgresji). Zauważył też, że „funkcja autora nie jest ani powszechna, ani stała i różni się w zależności od rodzaju wypowiedzi” (Foucault 1999: 208), ponieważ istniał okres w historii kultury zachodniej, gdy teksty literackie funkcjonowały bez autorstwa, a także nie każdy typ tekstu domaga się autora w równym zakresie (wypowiedzi prasowe, anonimowe itd.). Obecnie jednak „nie można znieść literackiej anonimowości, a jeśli tak, to tylko w postaci zagadki”. Prowadziło to do konkluzji, że „funkcja autora niepodzielnie panuje w naszej literaturze”. Po trzecie, ustanawia ona autorstwo: „[...] funkcja autora jest wyini-

kiem złożonej operacji, tworzonej przez racjonalną całość zwaną autorem” (Foucault 1999: 209). W autorstwie nie ma nic spontanicznego, nie polega ono na prostym nałożeniu kulturowych wymogów na sygnaturę empirycznego autora. Autorstwo jest w znacznej mierze konstruowane przez krytykę literacką i inne kulturowe instytucje:

W rzeczywistości to, co chcielibyśmy w jednostce określić mianem autora (lub to, co z jednostki czyni autora), jest wyłącznie mniej lub bardziej psychologiczną **projekcją naszego sposobu obchodzenia się z tekstem**: wylawiania cech fundamentalnych, ustanawiania ciągłości, ustalania granic. Wszystkie te operacje zmieniają się w zależności od epoki i typu wypowiedzi (Foucault 1999: 209).

Foucault wyróżnił cztery modalności, za pomocą których współczesna krytyka wprowadza w życie autora-funkcję (Foucault 1999: 211). Były to: autor jako wyznacznik poziomu, jedność stylu, pole pojęciowe lub pole teoretycznego uspołnienienia, a wreszcie określanie autora przez moment historyczny: „Autor jest tym, co pozwala wyjaśnić zarówno obecność pewnych zdarzeń w dziele, jak i ich przekształcenia, zniekształcenia, rozmaite modyfikacje” i dalej: „**Autor to także zasada jedności pisania**: wszystkie różnice powinny zostać zniesione – przynajmniej w dużej części – dzięki zasadzie dojrzewania, ewolucji i wpływu. Dzięki kategorii autora można także zredukować różnice pomiędzy poszczególnymi tekstami” (Foucault 1999: 210), o ile to teksty opatrzone jednym podpisem – zasadniczo jednak podpis autora służy do ustanawiania granicy między tekstami w społecznym obiegu.

Foucault zauważył również, że autor-funkcja „nie jest wyłącznie prostą rekonstrukcją, wtórną wobec danego tekstu”; tekst zawiera w sobie „pewną ilość znaków odsyłających do autora” (Foucault 1999: 211), co jest ciekawe w kontekście wcześniejszego stwierdzenia, że autor ma charakter pozatekstowy. Filozof doprecyzował więc: „[...] na próżno szukać autora zarówno po stronie pisarza realnego, jak i po stronie fikcyjnego mówcy. Funkcja autora wyłania się dokładnie pomiędzy nimi, pośrodku rozpostartego pomiędzy nimi dystansu”, i dodał: „[...] we wszystkich dyskursach, w których mamy

do czynienia z funkcją autora, występuje owo zwielokrotnienie »ja« (Foucault 1999: 211). Tym samym autor-funkcja stał się kategorią pokrewną strukturalistycznym instancjom nadawczym w tekście, jednakże jego charakter był bardziej społeczny niż tekstualny:

Funkcja autora związana jest z prawnym i instytucjonalnym systemem, który otacza, określa i umożliwia uniwersum dyskursu; nie występuje nigdy w ten sam sposób we wszystkich typach dyskursów, we wszystkich epokach i typach cywilizacji; nie daje się zdefiniować przez spontaniczną atrybucję dyskursu do jego twórcy, lecz przez bardzo złożony ciąg operacji; nie odsyła zwyczajnie do rzeczywistej osoby, powołuje natomiast do istnienia wiele instancji mówiących, wiele podmiotowych pozycji, gotowych na przyjęcie wielu klas indywiduów (Foucault 1999: 212).

Jak zauważa Alexander Nehamas w eseju *What an Author Is* (1986: 686), autorstwo u Foucaulta jest tym, co pozwala traktować pracę krytycznoliteracką jako czysto deskryptywną, odsłaniającą istniejące niezależnie i uprzednio wobec krytyki znaczenia, w opozycji do ujęcia teźe krytyki jako aktywnie konstruującej sensy w kontekście określonych (najczęściej dominujących) dyskursów społecznych. W tym ujęciu krytyka literacka czy ogólnie literaturoznawstwo to „literatura, której jedynym tematem jest literatura. Atakując autorstwo, Foucault atakował jednocześnie deskryptywną i interpretatywną koncepcję krytyki literackiej jako takiej” (Nehamas 1986: 686). **Autor jest funkcją formalną**, powołaną, aby przeprowadzić krytyce, która autorstwo wytwarza. Innymi słowy, **autor jest zautoryzowaniem roszczeń formalnych krytyki** (Nehamas 1986: 686). Nehamas podsumowuje także wyrażony przez Foucaulta złożony proces konstruowania autora za pomocą prostego ciągu: „Pisarz tworzy tekst, tekst jest interpretowany i tym samym konstruowany jako dzieło, dzieło generuje figurę autora, która się w nim manifestuje”. Co oznacza, że „teksty są dziełami, jeśli wygenerują autorów, którzy stanowią konstrukt interpretacyjny, a nie niezależne jednostki” (Nehamas 1986: 688–689). Badacz rekapitułuje scharakteryzowaną przez Foucaulta autora-funkcję jako historyczną wariację na temat pisarza, postać, jaką mógł przybrać ów pisarz w konkretnych warunkach społecz-

nych. „Autor, tworzony całościowo przez pisarza i tekst, przez dzieło i krytykę, nie jest osobą; jest postacią, która jest wszystkim, co pokazuje tekst, i która w zamian determinuje, co tekst pokazuje. Autor nie ma głębi” (Nehamas 1986: 689). I tak przeprowadzona dekonstrukcja autorstwa pozwala pojąć, że zrozumienie tekstu nie polega na odtworzeniu czyjegoś zamysłu, co stanowi podstawowy mechanizm interpretacyjny tradycyjnej krytyki literackiej.

Chociaż Foucault deklarował na wstępie eseju, że jego celem nie jest socjohistoryczna analiza autorstwa, całość zaoferowanej przez niego analizy wskazuje na założenie historycznego, zmiennego i arbitralnego charakteru autorstwa, ujmowanego niemal instrumentalnie jako **społeczna funkcja produkcji określonego typu dyskursu**. W ten sposób esej *Kim jest autor?* stworzył podwaliny pod socjohistoryczne analizy uwarunkowania autorstwa i stanowił istotne uzupełnienie *Śmierci autora* Barthes’a, ponieważ dopiero uświadomienie sobie historycznego charakteru obowiązującego modelu autorstwa umożliwiła jego dekonstrukcję. Zaproponowane przez francuskich myślicieli koncepcje dopraszają się o kontynuację utrzymaną w tonie „inne autorstwo jest możliwe”, gdyż *Śmierć autora* to nie tyle apel o zniesienie dominacji zbiografizowanej autorskiej intencjonalności, ile projekt zupełnie innego postrzegania autorstwa.

Istnieje wiele podobieństw między *Śmiercią autora* a *Kim jest autor?* Oba eseje są pisane w powiązaniu z innymi pracami swoich twórców. W przypadku Barthes’a są to *Od dzieła do tekstu* oraz *Teoria tekstu*, w przypadku Foucaulta dwie jego wielkie rozprawy: *Słowa i rzeczy* oraz *Archeologia wiedzy*. Oba też stanowią teoretyczną wykładnię dla praktyki pisania swoich autorów: *Śmierć autora* to teoria tego, co zostaje w praktyce zastosowane przez Barthes’a w *S/Z*, a *Kim jest autor?* to teoria *Archeologii wiedzy* jako prezentacji bezosobowych mechanizmów kształtowania się dyskursu. Oba przynoszą wykładnię metodologii pracy tych dwóch myślicieli i są fundacyjnymi manifestami postmodernizmu. Oba opierają się na przekonaniu o zaniknięciu dominującego dotąd ekspresyjnego modelu autorstwa i nastania nowej jego formuły zasadzającej się na dekonstrukcji podmiotu, przy czym napisano je tak, jakby proces ten był zakończonym projektem. Oba odgrywają istotną rolę w konstytuowaniu kategorii

tekstu i twórczości zastępujących tradycyjne kategorie książki, dzieła i autora. Oba również wprowadzają rozróżnienie między empiryczną postacią pisarza a historycznie uwarunkowaną postacią autora, co oznacza, że wszystkie teksty mają pisarzy, ale nie wszystkie mają autorów: aby traktować pisarzy jako autorów, należy odnosić się do ich tekstów szczególnie. Zasadnicze różnice między oboma tekstami polegają na tym, że Barthes krytykował postać autora jako autorytarną, ograniczającą figurę w służbie literackich instytucji, Foucault natomiast egzaminował sposób, w jaki autor jest przez te instytucje kreowany, i co proces tejże kreacji ma na celu. Foucault odnosił swoją analizę także do pozaliterackich dyskursów, w tym do dyskursu naukowego (Foucault 1999: 212–219).

Istnieje zauważalna tendencja we współczesnej myśli krytycznej do łączenia ze sobą śmierci autora u Barthes'a i śmierci człowieka u Foucaulta, przedstawiania ich jako procesów analogicznych lub też dwóch stron tego samego procesu dekonstrukcji podmiotu. Wskazuje to, do jakiego stopnia człowiek i autor spotykają się w kategorii podmiotu. Burke we wspomnianej wcześniej monografii *The Death and Return of the Author* czyni śmierć człowieka podstawą analizy *Kim jest autor?* Konsekwencją obwieszczonej przez Foucaulta śmierci kantowskiego podmiotu transcendentnego (dupletu empiryczno-transcendentnego, człowieka jako podmiotu i przedmiotu wiedzy) czy raczej ogłoszonej zmiany *épistémè* na taką, w której człowiek nie stanowi najważniejszej kategorii, jest śmierć dotychczasowego podmiotu wiedzy, co z kolei „owocuje śmiercią autora jako formalnej gwarancji znaczenia tekstu, co prowadzi do zaniknięcia psychobiograficznego znaczenia autora” (Burke 1999: 107). Innymi słowy, śmierć człowieka była filozoficznym ugruntowaniem śmierci autora, opierając się na wyprowadzeniu kategorii autorstwa z podmiotu transcendentnego, który wiódł do oddzielenia empirycznego autora jako siły sprawczej tekstu od autora jako ontologicznej jego zasady (Burke 1999: 107). W takim ujęciu rolę autora nie była praca twórcza, lecz determinacja znaczenia, autor stawał się „obiektywną zasadą znaczenia” (Burke 1999: 109) i właśnie temu rozumieniu autorstwa sprzeciwiała się koncepcja śmierci autora. Burke przeprowadza wnikliwą krytykę *Słów i rzeczy*, zarzucając Foucaultowi, że

traktuje narodziny człowieka (podmiotu wiedzy w antropocentrycznej *épistémè* XIX wieku) jako przygotowanie do jego uśmiercenia. Oznacza to, że cały wywód Foucaulta – rozdzielenie kartezjańskiego *cogito* i kantowskiego podmiotu transcendentального w związku z integralnością dwóch różnych *épistémè* (klasycznej, w której podmiot jest nieobecny, i nowożytnej, w której pojawia się obca forma podmiotu w postaci „człowieka”) – ma jedynie retoryczny wymiar i służy ukazaniu podmiotu w postaci człowieka jako bezprecedensowego, historycznego, określonego przez konkretny porządek epistemologiczny i w związku z tym – niekoniecznego poza tym porządkiem (Burke 1999: 71). Burke czyni także interesującą uwagę na temat funkcjonowania ideału bezosobowego autorstwa w metaforze śmierci autora. Zauważa, że to następna potencjalna zapasć w transcendentalną podmiotowość: „Transcendentalność i impersonalność zawsze idą ręką w rękę” (Burke 1999: 110). Foucault zresztą również przestrzegał przed takim transcendentalnym idealizmem *écriture* czy traktowaniem języka jako siły sprawczej tekstu (Foucault 1999: 203–204). Burke konkluduje swój wywód, stwierdzając, że „prace Foucaulta można odczytywać jak długą medytację nad podmiotowością, a nie namysł nad nieobecnością podmiotu. Śmierć człowieka to hiperboliczny wyraz wątpliwości, czy podmiotowość może uwolnić się od transcendentalnych konotacji” (Burke 1999: 114).

Ograniczając analizę *Kim jest autor?* do kwestii podmiotowości, Burke ignoruje istotny kontekst, jakim jest rozumienie przez Foucaulta literatury jako pola, w którym uwidacznia się **powinowactwo języka i śmierci** (Foucault 1999: 201). Foucault pisał o tym związku dość enigmatycznie:

Nasza kultura nadała nowy kształt próbom zwalczania śmierci poprzez opowieść. Pisanie przypomina dziś ofiarę złożoną z życia albo też dobrowolne zniknięcie Ja, którego nie trzeba już przedstawiać w książkach, gdyż spełnia się ono w egzystencji autora. Dzieła, które powinny zapewnić autorowi nieśmiertelność, przypadła teraz rola jego zabójcy [...], ów związek pisania ze śmiercią ujawnia się także w unieważnieniu indywidualnego charakteru piszącego podmiotu. Umieszczając pomiędzy sobą samym a tekstem całym arsenał pisarskich chwytów, piszący

podmiot pozbywa się znaków swej wyjątkowości i przez to wyróżnia go jedynie osobiwa forma nieobecności. **Cechą zasadniczą jego pisarstwa staje się śmierć** (Foucault 1999: 201–202).

To jeden z najbardziej frapujących fragmentów eseju *Kim jest autor?*, który może być rozumiany tylko w kontekście tego, jak Foucault postrzega język, co wyraził w innych swoich pracach, szczególnie w monografii *Raymond Roussel* z 1963 roku. Książka ta ujawnia, że zagadnienie autora u Foucaulta to bardziej kwestia języka niż podmiotu. Należy tu zaznaczyć, że tak pojmowane autorstwo nie jest tym samym, co autor-funkcja. Oznacza nie tyle dyskursywne ujęcie autorstwa, ile zakorzenienie go w języku i odnosi się do literatury nie jako wyodrębnionej grupy tekstów o specjalnym statusie, ale jako domeny języka. Także w *Kim jest autor?* Foucault podkreślał: „W pisaniu nie chodzi o objawienie lub uwznioślenie gestu pisania, nie chodzi też o przyszpilenie podmiotu w języku. Chodzi natomiast o otwarcie przestrzeni, w której piszący podmiot nieustannie zanika” (Foucault 1999: 201). Przestrzeń ta musi nieuchronnie mieć charakter językowy, co oznacza, że struktura autorstwa rozumianego jako praca w języku nosi cechy nadane jej przez ów język.

Na najbardziej elementarnym poziomie można traktować przeprowadzoną przez Foucaulta analizę twórczości Roussela jako praktykę postulowanej śmierci autora, gdzie Roussel przestaje być dysponentem znaczeń swoich tekstów, a nawet – twórczym podmiotem. Już **nazwisko pisarza staje się synonimem procedury**, która powołała do istnienia jego poezję. „Roussel” może zostać odebrany jako swoisty mechanizm pisania, maszyna produkcji tekstu, drobiazgowo i formalna procedura pracy na języku. Foucault szczegółowo charakteryzował procedurę językową Roussela jako mechanizm powtórzenia i różnicy: „Cała Rousselowska mowa [...] zamierza wypowiedzieć, choć po kryjomu, rzeczy różne, a tymi samymi słowy”; „[...] zwichnięcie i niejaki obrócenie słów [...] ujawnia całą gamę bezwzględnie wytyczonego okręgu, po którym sprowadza on [Roussel] wyraz do punktu wyjścia na mocy obostrzeń wynikających z przepisów procedury” (Foucault 2001: 38). Procedura stanowiła więc operację na sensach słów, „językowy okrężny nawrót, przypisu-



jący inne znaczenie słowom niemalże tożsamym” (Foucault 2001: 43). Stąd określenie „maszynieria mowy”, „bezglębna praca maszynierii języka” (Foucault 2001: 43, 67): matryca produkcji, w której tekst sam siebie tworzy, ujawniając przy tym, że nie można dwukrotnie wymówić tego samego w identyczny sposób (Foucault 2001: 46). Jednakże Foucault nie określał procedury Roussela jako bezosobowego pisma automatycznego, ale wprost przeciwnie, widział w niej pisarstwo „najbardziej ze wszystkich świadome”, usuwające „wszelką dowolność zgromadzoną u źródeł mowy” (Foucault 2001: 70). „Procedura polega właśnie na oczyszczeniu mowy ze wszelkich fałszywych przypadków natchnienia, fantazji, ponoszącej lekkości pióra, aby ją postawić wobec nieznośnej oczywistości, jaką jest jej pochodzenie” (Foucault 2001: 71). Literatura zostaje tu uwolniona z obowiązku ekspresji, który stanowi część romantycznego modelu autorstwa i referencji jako mimetycznej funkcji literatury. Procedura Roussela ujawnia więc naturę języka literackiego, przynajmniej w takiej postaci, w jakiej rozumiał go Foucault, i to jest też właściwy poziom analizy **autorstwa jako funkcji języka**.

Foucault pisał także w *Kim jest autor?*:

[...] dzisiejsza literatura wyzwoliła się z tematu ekspresji: odsyła jedynie do samej siebie, a jednak nie zostaje pochwycona w sidła wewnętrzności, gdyż utożsamia się z własnym zewnętrzem. Oznacza to, że jest ona polem gry znaków podporządkowanych nie tyle oznaczonej treści, co samym elementom znaczącym (Foucault 1999: 201).

Charles Lemert i Garth Gillan podsumowują ten wywód stwierdzeniem, że dla Foucaulta „literatura jest takim językiem, który mimo że czasem do tego dąży, nigdy nie reprezentuje rzeczywistości” (Lemert, Gillan 1999: 53). Procedura Roussela uwidacznia tę szczególną właściwość literatury. „Jest to zatem język, który może mówić wszystko i nic. Usiłując tego dokonać, zdaje sobie sprawę, że nie może powiedzieć wszystkiego. Język w literaturze musi natknąć się na milczenie, wewnątrz którego istnieje” (Lemert, Gillan 1999: 53). Innymi słowy, **język jest niekomunikatywny**, a Rousselowska mowa objawia problem niezrozumiałości języka. Foucault skupia się na za-

gadnieniu granicy języka – granicy zrozumiałości i reprezentacji. To właśnie ona sprawia, że realistyczny postulat reprezentacji stawiany literaturze, domaganie się wyrażania prawdy istnienia, okazuje się bezprzedmiotowy. Język jest skończony, w przeciwieństwie do świata, który miałby opisywać. Granica języka to także granica śmierci, koniecznego milczenia, doświadczenia niemożliwego do wyrażenia w języku. Epikurejskie „gdy jesteśmy my, nie ma śmierci, gdy jest śmierć, nie ma nas” można tu przekształcić w „gdy jesteśmy, jesteśmy w języku, gdy nas nie ma, jest milczenie”. Ale milczenie stanowi też podstawę ludzkiej kondycji w świecie pozbawionym metafizycznych zapewnień. Milczenie nadaje kształt naszej mowie, jest jej pustym, amorficznym wnętrzem, ponieważ wszelka mowa odbywa się w cieniu i świadomości nieuchronnego milczenia, tj. niemożności wypowiedzenia pewnych doświadczeń, niemożności zrozumienia, bo nie rozumiemy tego, czego nie możemy wypowiedzieć. W ten sposób język produkuje granice tego, co zrozumiałe, i stoi na ich straży (Lemert, Gillan 1999: 52). Śmierć Boga obwieszczona przez Nietzschego i śmierć człowieka u Foucaulta, a więc zaniknięcie „wszelkich metafizycznych zasad ostatecznego porządku”, uwalniają język z siatek reprezentacji, ale także stawiają go wobec pustki, przypieczętowują związek języka ze śmiercią (Lemert, Gillan 1999: 55–56). Czytamy: „[...] owe śmierci rozbijają język na nieskończoność stosunków, w których człowiek, postawiony w obliczu pustki, mieszka w swych granicach” (Lemert, Gillan 1999: 57). Język nie znajduje się w centrum, ale na owej granicy z pustką śmierci, co dobitnie wyraża twórczość Roussela, możliwa właśnie dzięki jego samobójstwu. „Machiny Rousselowskie [...] powtarzają wszystko, co milczące, martwe i potajemne, we wszystkim, co wypowiedziane” (Foucault 2001: 87). I dalej:

Rajmund Roussel jest aktorem maszynierii mowy, które nie posiadają już – z wyjątkiem procedury – żadnego innego stopnia wtajemniczenia poza widzialnym i głębokim stosunkiem utrzymywanym, rozwiązywanym i na powrót podejmowanym i bez końca powtarzanym przez wszelką mowę. A jest to relacja machin [mowy] i śmierci (Foucault 2001: 87).

Szybko jednak Foucault wprowadził korektę do powyższego zdania, gdyż kilka stron później pisał o „kolejnym stopniu wtajemniczenia” Rousselowskiej mowy, o „igłach, sznurkach i kołach zębatych” procedury: o śmierci Roussela (Foucault 2001: 92). Ta ostatnia stanowi część jego procedury, ponieważ objawia naturę języka.

Następnie [...] procedura zostaje ponownie ujęta – tym razem na planie anegdotycznego a stopniowego upływu czasu, którego początek zbiega się z chwilą narodzin Rajmunda Roussela, aby znaleźć swój kres w nawróceniu ku procedurze, wobec której własny życiorys Autora wydaje się spełniać jednocześnie rolę opakowania i zawartości (Foucault 2001: 102).

Foucault reinterpretował w ten sposób wyświechtany postulat jedności życia i twórczości. W klasycznym rozumieniu był on domaganiem się tego, by autor swoim życiem zaświadczał o prawdziwości własnych dzieł, tj. aby twórczość stanowiła przedłużenie życia w całej jego autentyczności. W przypadku Rousselowskiej procedury porządek ten się odwraca i życie okazuje się przedłużeniem twórczości w tym sensie, że ujawnia pustkę milczenia, która pozostaje w równej mierze ciemną stroną języka i egzystencji. „[...] owa zupełnie »inna rzecz«, mowa spod podszewki, widzialna i niewidzialna w »potajemnym a pośmiertnym« tekście, opiera swój sekret na tym, że ma taką mową zostać poza grobem, że dopiero śmierć stanowi dla niej słowo wywoławcze” (Foucault 2001: 103). To właśnie śmierć Roussela stwarza jego twórczość, a wyjątkowość jego przypadku polega na naświetleniu klarowności związku między językiem a śmiercią: „[...] ukryta w objawieniu mowa ujawnia tylko to, że tam, poza, nie ma już mowy, i że to, co milcząco zabiera w niej głos, to samo milczenie” (Foucault 2001: 103). Russel pozwolił „przemówić” temu milczeniu czy raczej dał mu świadectwo, co Foucault nazywa „dominującą obecnością śmierci w dziele [Roussela] za sprawą gry podwojeń i powtórzeń mowy” (Foucault 2001: 207). Dzieło Roussela to „radykałne doświadczenie mowy” (Foucault 2001: 208), czyli języka<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> W równie dramatycznym ujęciu kwestia autorstwa pojawia się u Derridy, dla którego jest ono **zmaganiem się woli powiedzenia czegoś z materią języka**,

*Raymond Roussel* oferuje kontekst dla postrzegania przez Foucaulta pisania jako „dobrowolnego zaniknięcia podmiotu”. W takim ujęciu rolą autora jest ustąpić miejsca mowie, językowi, **stać się funkcją języka**, a nie dyskursu. „Dobrowolne zaniknięcie” prezentuje się jako następna odsłona śmierci autora, ale potraktowana jednocześnie bardziej i mniej dosłownie niż metafora śmierci autora u Barthes’a. Śmierć autora u Foucaulta oznacza rzeczywistą śmierć, a nie dekonstrukcję obiektywnej zasady znaczenia autorytarne autorstwa. Jest to jednak śmierć rozumiana jako granica mowy, zrozumiałości języka, jako doświadczenie egzystencjonalne. Twórczość

---

gdzie „podmiot [...] mówi zawsze mniej, więcej lub coś innego niż to, co chciałby powiedzieć” (Derrida 2011: 211). W *O gramatologii* stwierdza, że „pisarz pisze w języku i w obrębie pewnej logiki, nad których systemem, prawami i życiem jego dyskurs z definicji nie może w pełni zapanować. Posługując się nimi, pozwala zatem, by w jakiś sposób i do pewnego stopnia władał nimi ów system” (Derrida 2011: 211). Co ciekawe, Derrida nie utożsamia „woli powiedzenia czegoś” z autorską intencjonalnością biograficzno-historyczną. W *Limited Inc* pisze bowiem: „[...] tym, co kwestionuję, nie jest intencja bądź intencjonalność, ale ich *telos*, który ukierunkowuje oraz organizuje ruch i możliwość wypełnienia, realizacji i aktualizacji w pełni, która byłaby obecna i identyczna sama z sobą” (Derrida 1988: 56; tłum. T.S. Markiewka). W ten sposób opisany przez niego mechanizm nie odnosi się do zagadnienia intencji autorskiej jako instancji interpretacji, ale do modalności pisania jako takiego, świadomości językowych ograniczeń, na które jest skazany podmiot piszący, podejmujący skazane na porażkę zmagania z materią języka. Derrida wysuwa więc tezę ograniczeń autorstwa, która zasadniczo podważa traktowanie intencji autorskiej jak instancji interpretacji, ponieważ materia języka nie pozwala na wyrażenie w pełni teźże intencji. Mechanizm ten opisuje wraz z całym jego dramatycznym (i udrammatyzjonym) potencjałem Agata Bielik-Robson: „Cokolwiek piszący pragnie **uczynić** z tekstem – wypełnić go swym własnym, idiomatycznym zamysłem, który objawiłby coś nowego czytelnikowi, przekazać mu własną tożsamość, stworzyć z nim nietzscheańską więź – to, co stare i uprzednie, czyli machina już zaistniałych tropów, ciągnących za sobą nieprzejrzyste dzieje znaczeń, zabija to, co nowe. I z drugiej strony: bez względu na to, jak bardzo piszący chciałby opanować język i narzucić mu swoje **znaczenie**, tekst – właśnie dlatego, że jest tekstem – **uczyni** z tym znaczeniem to, co chce; sprawi, że i tak wymknie się ono spod kontroli” (Bielik-Robson 2005: 190–191). Więcej o **koncepcji autorstwa u Derridy** zob. Markowski 1997 – ze względu na wnikliwe analizy Markowskiego nie omawiam tutaj szczegółowo myśli Derridy, aczkolwiek zamierzam odnieść się do problemu dekonstrukcji wobec dyskursu autorstwa w następujących pracach.

Roussela wyraża to, co niewyraźne, stanowi modelowy przykład równoczesnego istnienia granic języka i ich przekraczania, zgodnie z tym, jak Foucault określił strukturę literatury:

[...] nieustannie balansuje ona na granicy eksperymentu, co sprawia, że stale przekracza samą siebie, reguły, którym jest podporządkowana i które wciąż wystawia na próbę. Pisanie rozwija się nieuchronnie jako gra, która zmierza nieuchronnie poza własne granice i kieruje się ku zewnątrz (Foucault 1999: 201).

W tym stwierdzeniu nie tyle chodzi o eksperymenty formalne, ile właśnie o językowy charakter literatury, która objawia granice języka i je przekracza, czyniąc zrozumiałym to, co dla nas niedostępne i niezrozumiałe, co obecne w milczeniu.

Foucault nie uśmiercał ani nawet nie egzorcyzmował autora tak radykalnie, jak zrobił to Barthes, a jedynie obnażył strukturę autorstwa jako funkcji dyskursu i języka. W *Kim jest autor?* filozof proponował także ciekawą kategorię autorstwa, pisząc o **fundatorach dyskursu**, co problematyzuje jego wcześniejszy wywód ze *Słów i rzeczy*, gdzie stwierdził, jakoby to *épistémè* determinowała twórczość. Nasuwa się tutaj oczywiste skojarzenie z fundatorami języka u Barthes'a, jednak kategorii nie są ze sobą jednoznaczne. Foucault pisał o fundatorach dyskursu: „[...] w przypadku dyskursu można być autorem więcej niż jednej książki – jednej teorii, jednej tradycji, jednej dyscypliny, w obrębie której będą się mogły znaleźć także inne książki innych autorów. Powiedziałbym, że autorzy tego rodzaju zajmują pozycję »transdyskursywną«” (Foucault 1999: 213). **Fundatorzy dyskursu to ci, których autorstwo nie obejmuje tylko spisanych przez nich prac, ale ci, którzy stworzyli „możliwość i regułę tworzenia innych tekstów”** (Foucault 1999: 213). Jako przykładowych fundatorów dyskursu Foucault wymienił Karla Marxa i Sigmunda Freuda, którzy „ustanowili nieskończoną możliwość wytwarzania dyskursu”, czyli stworzyli marksizm i psychoanalizę – dyskursy, w ramach których można produkować nieskończone ilości nowych prac, dostatecznie podobnych do prac Marxa i Freuda, ale też dostatecznie od nich różnych (Foucault 1999: 213–214). „Otwarli przes-

trzeń, która choć przynależy do ich wypowiedzi, to także je przekracza” (Foucault 1999: 214). Oznacza to, że rewizja ich prac odbywa się w obrębie tego samego korpusu tekstów, który ten dyskursu ufundował, w cyklicznym powrocie do tego samego, czego przykładem może być chociażby Lacanowski „powrót do Freuda”. Burke zauważa, że Foucault odwrócił tu tezę *Archeologii wiedzy*: to nie autor jest definiowany przez dyskurs, ale dyskurs zależy od pracy indywidualnego autora (Burke 1999: 92), ponieważ odnalezienie zaginionej pracy Marxa lub Freuda znacząco zmieniałoby stworzone przez nich dyskursy. Taki odnaleziony „tekst zyskuje moc założycielską dzięki swemu autorowi” (Foucault 1999: 217). Foucault pisze także o „pośrednim autorze”, określając tak właśnie fundatora dyskursu, którego więź z korpusem tekstów fundujących dyskurs jest inna niż u „autora bezpośredniego”, czyli twórcę danego tekstu. Uwaga Burke’a pomija jednak to, że w przypadku fundatora dyskursu autor jest bardziej funkcją dyskursu, nazwiskiem jako markerem, a nie wskazaniem konkretnej osoby, i że właśnie w roli fundatora dyskursu uwidacznia się w pełni ujednoczająca funkcja autora. Tak definiowane autorstwo nie podważa opisanych w *Słowach i rzeczach* oraz *Archeologii wiedzy* mechanizmów dyskursywnych. Fundator dyskursu może zostać określony jako autor-funkcja *par excellence*, metaautorska figura, która tworzy i nieustannie odtwarza sposób funkcjonowania ustanowionego przez siebie dyskursu.

### 3.5. Feministyczna rewizja śmierci autora. Autorstwo filmowe i podmiot ucieleśniony

Będę pamiętała o autorze poddanym dyskursywnym ograniczeniom [...], autorze pozatekstowym, który pojawia się jako śniący, pragnący, samopotwierdzający się podmiot tylko przez inskrypcję autora wewnątrztekstowego i który nie może rościć sobie prawa do żadnej radykalnej zewnętrzności, nawet jeśli przybiera maskę autoprezentacji. (Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, 1988)

Andrzej Zawadzki w swojej analizie współczesnej kondycji autorskiej zawartej w pracy *Autor. Podmiot literacki* (2010: 239) zauważa, że Barthes i Foucault byli jednymi z pierwszych, którzy „dążyli do przywrócenia podmiotowi i autorowi (niektórych) praw obywatelstwa w tekście – choć na zupełnie innych zasadach i w innej postaci”. Śmierć autora oznacza nie tyle kres autorstwa – czy też egzorcyzmowanie i powrót autora, jak ujął to Burke – ile wskazuje na zmianę ogólnego modelu. Zawadzki wyróżnia trzy obszary problemowe formowania się nowego modelu autorstwa i podmiotowości (Zawadzki 2010: 240), które wskazują, że ujęcie autora jako modelowego podmiotu wciąż stanowi podstawę dyskursu autorskiego. Zarysowane przez badacza pola problemowe autorstwa po śmierci autora to:

- 1) „Słaba” ontologia określona w filozoficznych pismach Emmanuela Lévinasa, Constantina Noica i Gianniego Vattima, „filozofia śladu, zakładająca traktowanie bytu nie w kategoriach »mocnych«, jako niezmiennej i trwałej istoty, lecz w całym etymologicznym bogactwie tropów, śladów, »resztek«” (Zawadzki 2010: 241). W tym ujęciu Zawadzki przedstawia powrót autora u Barthes’a w postaci biografemów, czyli w sposób, w jaki autor powraca w *Sade, Fourier, Loyola* – jako „podmiot do kochania”, rozproszony jak „popiół rzucony na wiatr śmierci” (Barthes 1996: 10–11). W takim ujęciu „tekst [...] jest nośnikiem owych śladów, które mogą istnieć tylko w jego niszczącej wszelką stabilną tożsamość przestrzeni” (Zawadzki 2010: 242).

- 2) Formy „sobąpisania”<sup>18</sup>, „akt pisania [...] traktowany nie jako anihilacja »ja« w bezosobowej i anonimowej przestrzeni tekstu, lecz przeciwnie – jako akt konstytuowania podmiotowości i budowania tożsamości” (Zawadzki 2010: 242). Tożsamość zostaje tu ujęta jako opowieść, narracja tożsamościowa, opowiadanie siebie. „To doświadczenie podmiotowości, polegające na konstruowaniu, czy też wymyślaniu siebie w nierozzerwalnym splocie doświadczenia i fikcji, życia i literatury” (Zawadzki 2010: 243). W takim rozumieniu podmiot ma narracyjny charakter, który z łatwością przekłada się na ujęcie autorstwa jako aktu snucia opowieści o sobie jako podmiocie za pomocą tekstów, a jednocześnie niezwykle komplikuje sytuację podmiotu autorskiego, który na trwale splata się z tekstem – tekst zaczyna stanowić część opowieści o autorze, jaką ten tworzy na własny użytek, za pośredniczoną formę autorskiej autonarracji. Zanika tu granica między autorstwem jako pozatekstową i tekstową aktywnością. Przy czym trzeba zaznaczyć, że odbiorcy teksów mają dostęp jedynie do niewielkiego fragmentu autorskiej autonarracji, bo nawet ta zawarta w tekstach to tylko część narracji tożsamościowej podmiotu autorskiego.
- 3) Etyczno-empiryczny obszar problematyzacji podmiotu, „przeniesienie akcentu z podmiotu rozpatrywanego w płaszczyźnie uniwersalnej [...] na płaszczyznę etyczną, praktyczną, potoczną, gdzie »ja« funkcjonuje nie jako czysty podmiot głównie poznawczych operacji, ale jako »podmiot życia»” (Zawadzki 2010: 243–244). Ta postawa akcentuje to, co

---

<sup>18</sup> Termin „sobąpisanie” (fr. *l'écriture de soi*, ang. *self-writing*) zaczerpnęłam z eseju Foucaulta o tym samym tytule. Dla Foucaulta sobąpisanie oznacza praktykowanie troski o siebie, właściwej antycznemu etosowi, budowanie samego siebie za pomocą tekstu, skupienie na sobie samym przez spojrzenie innego (obecne w lekturze i przez czytanie). Tutaj używam terminu sobąpisania w nieco innym sensie, odnosząc się do praktyki narracji tożsamościowej. Nie odżegnuję się jednak całkowicie od wykładni Foucaulta, tak rozumiane sobąpisanie to w dalszym ciągu „doświadczenie osobiste poczynionego przez siebie dla siebie” (Foucault 1999: 309).



w podmiotowości przygodne, akcydentalne, cielesne, wszelkie konkretyzacje i uwarunkowania Ja.

Za dziedzictwo strukturalizmu (ujęcie poststrukturalistyczne) we współczesnym dyskursie autorstwa (w autorstwie po śmierci autora) można uznać obowiązujący podział na autora empirycznego (pozatekstowego) i autora wewnątrztekstowego, różne wariacje na temat podmiotowości obecnej w komunikacji literackiej. Chociaż śmierć autora miała służyć właśnie odseparowaniu tekstu od autora pozatekstowego, który przez rozmaite mediacje w postaci podmiotowości literackiej funkcjonował jako historyczno-biograficzna intencjonalność tekstu, i egzorcyzmowaniu autorskiej intencji jako instancji interpretacyjnej, to są podejmowane nieustanne próby ocalenia tak rozumianego autorstwa (np. w formie jednej z możliwych do wyboru instancji interpretacyjnych, wcale nie dominującej w tekście)<sup>19</sup>. Ujawnia to głębokie przywiązanie teorii literatury do instytucji autorstwa i przemożną trudność przemodelowania dyskursu autorstwa, nawet po ujawnieniu jego licznych społecznych uwarunkowań i funkcji. Znacznie ciekawsze wydają się te propozycje teoretyczne, które dążą do przemodelowania nie tylko związku między autorem i tekstem, ale także społecznego postrzegania autorstwa, wciąż opartego na romantycznym modelu<sup>20</sup>. Przy czym należy pamiętać, że refleksje i hipotezy dotyczące autorstwa po śmierci autora mogą wpisywać się symultanicznie we wszystkie trzy pola problemowe scharakteryzowane przez Zawadzkiego. Przykładem może być teoria autorstwa filmowego Kai Silverman, psychoanalityczny model autorstwa postmodernistycznego, który można określić jako **model autorstwa negocjacyjnego**, uwzględniający konstrukcyjny wymiar autorstwa oraz punkty węzłowe w tekstach danego twórcy, jakie są związane z historyczną i kulturową specyfiką doświadczeń indywidualnych autorów. W *The Acoustic Mirror. The Female Voice*

---

<sup>19</sup> Jak np. wprowadzona przez Bohuszewicza kategoria **autora wirtualnego** jako czytelniczego wyobrażenia autora, powstałego na podstawie tekstu (Bohuszewicz, Markiewka 2014: 200), co niejako odnosi się do scharakteryzowanego przez Barthes'a czytelniczego pragnienia autora w tekście.

<sup>20</sup> Co utwierdza sakramentalne dla instytucji edukacyjnych pytanie: „Co autor miał na myśli?”

in *Psychoanalysis and Cinema* Silverman próbuje rozwikłać naczelną problem polityczny, jakim jest ogłoszenie śmierci autora, w momencie kiedy uciszane i opresjonowane głosy – kobiet, osób kolorowych i queerowych, wszystkie tzw. dyskursy mniejszościowe – zaczęły być słyszalne w przestrzeni społecznej i stały się polem badawczym współczesnej humanistyki. Dlatego filmoznawczynie stwierdza, że jest możliwe **określenie korpusu autorskich tekstów przy jednoczesnym uwzględnieniu mechanizmów społecznego konstruowania autorstwa** – w znacznym stopniu przez postrzeganie tego korpusu jako społecznie konstytuowanego.

Teoria Silverman okazuje się niezwykle złożona, zatem trzeba ją szczegółowo prześledzić. Filmoznawczynie wychodzi od *Śmierci autora* jako tekstu obwieszczającego nieuchronną zmianę w obowiązującym modelu autorstwa, przy czym w jej interpretacji Barthes nie dąży do usunięcia autora, ale właśnie do jego odrodzenia w nowej postaci (Silverman 1988: 190). Odwołuje się w znacznej mierze do *Przyjemności tekstu* Barthes'a, gdzie autor odradza się jako figura wewnątrztekstowa, projekcja czytelniczego pragnienia: „[...] ciało autora staje się (jawnie erotyzowanym) korpusem tekstów”. Określa *Przyjemność tekstu* jako „ekshumację autorskiego głosu” (Silverman 1988: 190), która prowadzi do ekshumacji autorskiego ciała. Barthes pisał w tym dziele:

Gdyby można było wyobrazić sobie estetykę przyjemności tekstualnej, trzeba by do niej włączyć **pisanie na głos** [...], **pisanie na głos** nie jest fonologiczne, lecz fonetyczne; jego celem nie jest jasność przekazu, teatr emocji. Tym, ku czemu zmierza (w perspektywie rozkoszy), są ulotne popędy, jest język wyścielony skórą, tekst, w którym można usłyszeć niesienie gardła, patynę spółgłosek, lubieżność samogłosek, stereofonię z głębi ciała: połączenie ciała i systemu językowego, a nie sensu i języka (Barthes 1997: 97–98).

Sens staje się tu wytworem nie intelektu, lecz ciała, nie rozumowaniem, lecz doznawaniem (Kłosiński 1999: 13–14). W *Przyjemności tekstu* Barthes pisał dalej: „[...] kino uchwyciło z bliska dźwięk słowa [...] i pozwoliło usłyszeć materialność, zmysłowość oddechu, chrypy, miękkości warg, całą obecność ludzkiego pyska” (Barthes 1997: 98).

Dla Silverman najistotniejsze jest właśnie to **ucieleśnienie głosu autorskiego** i jego kinowa aranżacja w tekście. Filmoznawczyni stwierdza, że przez podanie nam autorskiego ciała jako zdefragmentowanego, podanie nam jego wycinków (język, skóra, gardło, wnętrzności) Barthes usiłował utrzymać ekskomunikowane przez siebie ciało poza obszarem tradycyjnej reprezentacji, a tym samym poza płcią. „Jednakże żaden dyskurs ciała nie może na dłuższą metę wykluczać płci, która ostatecznie zacznie funkcjonować jako strukturalny brak”<sup>21</sup> (Silverman 1988: 191). Dla Silverman **różnica płciowa** jest podstawą zmagania się Barthes’a z tradycyjnym autorstwem oraz **sednem procesu przemiany tradycyjnego autora w postnowoczesnego skryptora**. Tym samym śmierć autora jest problemem płci nie tylko na polu dekonstrukcji podmiotowości, ale również **upłciowienia dyskursu autorskiego**. W duchu krytyki feministycznej Silverman zauważa, że chociaż Barthes nie pisał tego wprost, tradycyjny autor, którego usiłował przemodelować, zajmował wyraźnie męską pozycję. Tym więc, co ma zdemontować *Śmierć autora*, jest patriarchalne obciążenie autorstwa, ojcostwo tekstu jako „falliczna jedność dominującego znaczenia”. Postać kastrata z opowiadania *Sarrasine* Honoré de Balzaca przywołana na początku *Śmierci autora* staje się metaforą autorstwa, która neguje jego tradycyjne umocowanie w męskim autorytecie przez anatomiczne odcięcie się od fallicznego elementu i przyjęcie kobiecej persony. Silverman zauważa jednak, że kobiecy podmiot może funkcjonować w tej „androgenicznej fantazji” jedynie pośrednio – może bowiem „asystować męskiemu podmiotowi autorskiemu w zrzuconiu szaty przywilejów, ale sam nie ma co z siebie zrzucić” (Silverman 1988: 191–192). Kiedy więc tradycyjny autor zostaje zastąpiony w *Przyjemności tekstu* przez autora-jako-ciało-tekstu, naczelnym zagadnieniem staje się kwestia kobiecego głosu autorskiego, „znalezienia miejsca, z którego można mówić tak, aby być słyszaną i nie zostać przy tym obdartą z dyskursywnych praw” (Silverman 1988: 192). Silverman dąży tym sa-

---

<sup>21</sup> Warto zauważyć, że jest to równie prawdziwe w odniesieniu do tożsamości płciowych spoza heterobinarnego spektrum, tj. tożsamości niebinarnych, genderqueerowych i a płciowych (agenderowych).

mym do wypracowania pozytywnego modelu kobiecego autorstwa (i podmiotowości) w przekształcającym się dyskursie autorstwa po śmierci autora. Podąża przy tym za logiką tej zmiany wyznaczoną przez Barthes'a, bo zauważa, że w tym celu musi dojść do przemodelowania różnicy płciowej, tj. dyskursywnego ujmowania obu płci w modelu autorstwa, zgodnie z „akceptowalną logiką jednej z nich” – i że w tym przypadku jest to logika kobiecego podmiotu, stanowiąca nowy „preferowany standard autorstwa” (Silverman 1988: 192). Toteż zapoczątkowana przez Barthes'a dekonstrukcja męskiego podmiotu autorskiego na wzór tego, jak było konstytuowane autorstwo kobiece, ustanawia nowy wzorzec autorstwa. **Pozycja skryptora jest pozycją kobiecego podmiotu:**

Barthesowska fantazja oznacza nie tylko śmierć patriarchalnego autora, ale także produkcję kobiecego głosu autorskiego. Zdaje się też nalegać na męską kastrację [symboliczną] albo wybrakowanie jako jeden z warunków tej produkcji, ponieważ jeśli, jak do tej pory, podmiot kobiecy wypowiadał się z pozycji autora, robił to w ramach systemu, w którym postrzegany był jako wybrakowany (Silverman 1988: 193).

Propozycja autorstwa u Silverman jest głęboko osadzona w refleksji na temat autorstwa filmowego, którego formowanie się stanowi ciekawy proces historyczny. Autorstwo filmowe zawiera w sobie pozycję rzemieślnika, figurę geniusza w formie kina autorskiego w opozycji do hollywoodzkiej umasowionej produkcji filmowej, feministyczną rewizję autorstwa oraz refleksję nad autorstwem zbiorowym. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj **polityka kina autorskiego** związana z fenomenem francuskiej Nowej Fali, którą można uznać za filmowy odpowiednik romantycznego modelu autorstwa dążący do konsekracji autora-reżysera. Polityka autorska stanowiła inicjatywę krytyki filmowej, która później przeniosła się na teoretyczny grunt filmoznawstwa. Lansowało ją wpływowe francuskie czasopismo „Cahiers du cinéma” w latach 50. i 60., ale już wcześniejsze wypowiedzi filmowców zwiastowały nadejście polityki autorskiej. O autorstwie w kinie pisał Jean Epstein w 1921 roku, a Alexandre Astruc opublikował na łamach „L'Écran français” w 1949 roku

na swój słynny manifest *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, gdzie zapowiadał nadejście epoki „piszącej kamery” i filmu będącego środkiem autoekspresji, podobnym do tekstu literackiego i malarstwa. Astruc upominał się o nadanie filmowi miana dzieła sztuki, co miało zostać osiągnięte przez podkreślenie roli reżysera dokonującego w tekście filmowym ekspresji własnego Ja oraz przez zauważenie niezależności procesu filmowego względem scenariusza. Rola reżysera została nobilitowana kosztem wkładu scenarzysty, który to motyw powtarzał się w nowofalowych manifestach. Zdaniem Astruca film to wytwór kamery, a ten, kto nią operuje, jest rzeczywistym twórcą filmu. Jak pisał:

Kino stopniowo staje się językiem. Językiem, czyli formą, w której i poprzez którą artysta może wyrazić swoją myśl, bez względu na to, jak byłaby ona abstrakcyjna, albo przekazać swoje obsesje, dokładnie tak, jak robi się to dziś w eseju albo powieści. [...] Autor pisze kamerą jak pisarz pisze piórem (Astruc 2002: 60–63).

Astruc nie ukrywał, że jego celem jest nobilitacja kina, które miało stać się medium artystycznej ekspresji i zyskać status podobny literaturze, chciał odciąć się od postrzegania kina jako wyłącznie jarmarcznej albo popularnej rozrywki. Co znamienne, tego rodzaju transformacja społecznego postrzegania medium łączyła się z wynalezieniem pojedynczego filmowego autora w osobie reżysera, co miało wpisać produkcję filmową w uznany społecznie i historycznie dyskurs autorstwa. Można się tu zastanawiać, na ile świadomi statusu autorstwa i kondycji autora jako społecznego konstruktów byli filmowcy, jeśli zdecydowali się wykorzystać autorstwo jako najważniejsze narzędzie transformacji swojej profesji. Być może zaistnienie koncepcji kina autorskiego wskazuje też na kulturowo zakorzenione pragnienie autorstwa zdefiniowane przez Barthes'a.

François Truffaut wprost pisał o „polityce autorskiej”, podkreślając praktyczny wymiar swoich własnych postulatów. Użycie terminu „polityka” uwidacznia chęć realizacji konkretnych celów. O  *pewnej tendencji kina francuskiego* Truffauta z 1954 roku można uznać za o wiele radykalniejszy plan nobilitacji kina, niż zakładał to Astruc.

Manifest ten był przede wszystkim atakiem na scenarzystów, Jeana Aurenche'a i Pierre'a Bosta, którzy zdaniem Truffauta narzucali swój styl obrazom filmowym. W myśl polityki autorskiej film powinien wyrażać wyłącznie styl rzeczywistego twórcy, czyli reżysera. Oryginalna osobowość twórcy w filmie nie przejawia się bowiem w autobiograficznych nawiązaniach, ale właśnie w stylu, równie unikatowym dla każdej twórczej jednostki, co osobowość. Tym samym Truffaut gloryfikował amerykańskich filmowców, takich jak Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, ze względu na zdolność przejawiania indywidualnego stylu w obrazach powstających w systemie produkcji studyjnej, z silną rolą nie tylko producentów, ale także rozbudowanego systemu cenzury w postaci Kodeksu Haysa. Styl był w tym rozumieniu analogiczny do oryginalności jako pochodna osobowości twórcy, forma autoekspresji.

Na gruncie anglosaskim polityka autorska została przechrzczona na „teorię autorską”, co jednocześnie wyabstrahowało ją z konkretnych celów nobilitacji kina i nadało jej nowy status obiektywnego narzędzia opisu filmowej rzeczywistości. Była to przede wszystkim zasługa Andrew Sarris, krytyka filmowego wypowiadającego się na łamach „Film Culture”. Nie oznacza to, że Sarris nie miał własnych celów w przetransponowaniu francuskiej teorii na amerykańskie kino. Jego autorska teoria została zawarta w dwóch tekstach: artykule *Notes on the Auteur Theory* z 1962 roku i w książce *The American Cinema. Directors and Directions, 1929–1968* z 1968 roku. W pierwszej z prac Sarris stwierdził: „[...] reżyser to autor filmu, który obdarza obraz dystynktywną jakością” (Sarris 1999: 561). Zaczął swój wywód od polemiki z krytyką narosłą wokół polityki autorstwa, którą sprowadził do obawy, że wskutek przyjęcia propozycji Truffauta niemożliwa stanie się sytuacja, w której dobry reżyser stworzy kiepski film i odwrotnie. Zauważył też przytomnie, że polityka autorstwa nie ujmuje każdego aspektu produkcji filmowej, nie jest teorią totalną. Sarris wyznaczył trzy sfery, w których konstytuuje się filmowe autorstwo: techniczne kompetencje reżysera, jego dystynktywna osobowość i „wewnętrzne znaczenie” filmu, które rodzi się z napięcia między osobowością twórcy a materiałem, na jakim ten pracuje. Pisał wprost, że „charakterystyczny styl pełni funkcję podpisu”

a „wykonanie filmu powinno odpowiadać indywidualnemu sposobowi czucia i myślenia reżysera” (Sarris 1999: 562). Te trzy kryteria stały się elementami określania nie tylko filmowego autorstwa, ale i jakości obrazu filmowego, przez utożsamienie kina autorskiego z kinem artystycznym, jakościowym. Ocenie podlegał przy tym dorobek, a nie poszczególne filmy, ponieważ styl autora filmowego powinien przejawiać się w następnych dziełach w formie powracających motywów. Zdaniem Sarrisa autor filmowy całe życie tworzył jeden film w różnych wariacjach (Sarris 1999: 563). Uważał też, że amerykańscy filmowcy pracujący w systemie studyjnym mieli znaczącą przewagę nad europejskimi reżyserami: ograniczenie swobody wyboru tematu, scenariusza i aktorów powodowało bowiem, że o wiele bardziej skupiali się na stylu (wizualnej ekspresji autorskiego Ja) niż ci, którzy nie zmagali się z podobnymi trudnościami. Wyjaśnia to, czemu „wewnętrzne znaczenie” w teorii Sarrisa rodziło się z napięcia pracy nad „niechcianym materiałem”, jaki dostarczał amerykański system produkcji filmowej. Styl wyrażał się wbrew narzucanym tematom i motywom, stanowił przejaw autorskiej samoobrony przed studyjnym systemem filmowym.

Pauline Kael, krytyczka filmowa w „The New Yorker”, napisała polemiczny artykuł wobec *Notes on the Auteur Theory*, który opublikowała w „Film Quarterly” w 1963 roku. *Circles and Squares* był zajadłą, ale rzeczową krytyką, która wytykała instrumentalne potraktowanie francuskiego nurtu przez Sarrisa. Krytyczka przede wszystkim zauważyła redundantny charakter tak ujmowanej teorii autorstwa, ponieważ „w każdym medium krytyka dostrzega, kiedy autorzy pożyczają ze swoich poprzednich prac oraz kiedy w ich twórczości powracają te same motywy” (Kael 1963: 13). Nie potrzeba teorii ani polityki autora, aby zauważać autozapózyczenia. Kael podkreślała przy tym, że „powtórzenie bez zmiany to zanikanie” (Kael 1963: 13), atakując wprost to, co według Sarrisa stanowiło najważniejszą jakość estetyczną kina autorskiego: systematyczne i konsekwentne budowanie dorobku twórczego na tym samym temacie czy motywie. Krytyczka była też w pełni świadoma złożonych mechanizmów kulturowych produkujących autorstwo. Pisała, że tym, co legitymizuje status autora filmowego, jest już traktowanie jego

dorobku jako filmowego. Jej zdaniem Sarris podchodził do teorii autorstwa instrumentalnie, dążąc nie tylko do nobilitacji kina jako sztuki, ale przede wszystkim do nobilitacji roli krytyka filmowego: „Sarris chce zostać amerykańskim Bazinem” (Kael 1963: 14). Pisała również, że za pomocą wielu chwytów retorycznych Sarris powiązał ze sobą krytykę i teorię autora: „[...] przeciwstawianie się teorii autora na gruncie amerykańskim sugeruje, że nie mamy godnych tego miana filmowców ani krytyków obdarzonych dostateczną wrażliwością, aby rozpoznać kino autorskie” (Kael 1963: 13). Teoria autorska stała się kwestią prestiżu filmu. Podobne zarzuty postawił Sarrisowi Marek Haltof, skupiając się kanonie amerykańskiego kina autorskiego zaproponowanym przez krytyka:

Sarris wykorzystuje pojęcie autora do stworzenia własnej listy hollywoodzkich reżyserów i promuje niektórych z nich do panteonu filmowych autorów. „Teoria autorska” w wydaniu Sarrisa staje się wygodnym narzędziem oceny i poręczną bazą metodologiczną do pisania na nowo historii kina amerykańskiego, tym razem jako historii tworzących go autorów (Haltof 2001: 22).

Przez upowszechnienie teorii autorskiej Sarris dążył przede wszystkim do umocnienia swojej pozycji w środowisku filmoznawczym. Z tego wynikała abstrakcyjność teorii autorskiej w jego ujęciu, gdzie enigmatyczne „wewnętrzne znaczenie” filmu miało czymś różnić się od „po prostu znaczenia”, nie można jednak dookreślić, na czym polegała ta różnica (Kael 1963: 13).

Najradykalniejsze zarzuty Kael dotyczyły wszakże androcentrycznego charakteru teorii kina autorskiego. Jej zdaniem kanon zaproponowany przez Sarrisa, nobilitujący filmy studyjne kosztem kina artystycznego, od którego krytyk stanowczo się odcinał, wynikał z dwóch założeń. Po pierwsze, z tego, jak amerykańska kultura popularna w postaci filmów studyjnych była odbierana przez francuskich nowofalowców: wielkie amerykańskie produkcje zostały błędnie zinterpretowane przez francuską publikę jako obdarzone „intelektualnym i psychologicznym znaczeniem”, co zresztą jest też błędem, jaki zapewne amerykańska widownia popełnia wobec kina



francuskiego. To pomyłka możliwa do wyjaśnienia międzykulturowym przekładem, co oznacza, że nic nie tłumaczy, czemu Sarris ją powieliła na rodzimym materiale filmowym, odczytując go zgodnie z francuską interpretacją. Nic poza „narcystyczną męską fantazją” (Kael 1963: 22, 26).

W Anglii i w Stanach Zjednoczonych teoria autora stanowi próbę usprawiedliwienia się dorosłych mężczyzn, dlaczego pragną pozostać w wąskim kręgu swoich zainteresowań z okresu dorastania i młodości, kiedy męskość wydawała się taka wspaniała i ważna, a sztuka była czymś, co interesuje tylko pozerów i słabeuszy (Kael 1963: 26).

Kanon stworzony przez Sarrisa i powielany przez piewców teorii autora miał wybitnie androcentryczny wymiar: filmowcem-autorem był mężczyzna, a dziełem – film o wartościach uznawanych za męskie. Ten zarzut można wystosować zresztą wobec całego kina autorskiego, które wciąż pozostaje zamkniętym klubem dla chłopców. Kael rozprawiła się także pośrednio z romantycznym modelem autorstwa stanowiącym grunt teorii kina autorskiego:

Teoria autora nie ma do zaoferowania nic nowego. Osobowość twórcy zawsze miała znaczenie w ocenie sztuki. Teraz to musi być konkretny rodzaj osobowości dystynktywnej. Osobowość nie jest jasnym kryterium oceny, a jej ekspresja nie tworzy automatycznie dobrego filmu (Kael 1963: 15).

Co więcej, teoria autora ignoruje realia produkcji filmowej, w którą angażuje się wiele osób (Sarris nazywał aktorów „podautorami”), stanowi wyabstrahowanie reżysera z jego środowiska pracy (Kael 1963: 16).

Kwestie określenia pozycji reżysera w procesie powstania filmu, roli stylu czy upodmiotowienia komunikacji filmowej na dobre zaangażowały się w dyskursie filmowym w latach 60. W klasycznej już monografii filmoznawczej Petera Wollena z 1969 roku – *Signs and Meaning in the Cinema* – autorstwo zostało ukazane nie jako ekspresja twórczego Ja, ale jako **binarna opozycja między filmami sygnowanymi nazwiskiem reżysera**. Wollen nie przyznawał autorowi

całościowej i świadomej kontroli nad sensami, lecz określał go jako „mentalną modalność odpowiedzialną za prymarny poziom filmowego znaczenia” (Silverman 1988: 195). Chociaż wprowadzał podział na autora pozatekstowego i wewnątrztekstowego, odnosząc się w swojej pracy do tej drugiej formy jako podmiotowości w komunikacji tekstu filmowego, ten sam wewnątrztekstowy autor funkcjonował jako znak autora pozatekstowego, „źródła i zapewnienia fundamentalnej pewności” (Silverman 1988: 195). *Signs and Meaning in the Cinema* to jawnie strukturalistyczne ujęcie filmu. Jednakże jego reedycja z 1972 roku wprowadza znaczące komplikacje, które wskazują na ewolucję poglądów Wollena w kierunku poststrukturalizmu. W tym wydaniu autor pozatekstowy staje się projekcją autora wewnątrztekstowego, co odwraca dotychczasowy porządek. Wollen odwoływał się także do psychoanalizy, podkreślając nieświadomy status autorskiego wkładu w film:

Struktura jest przypisana pojedynczemu twórcy (reżyserowi) nie dlatego, że ten odgrywa rolę artysty, wyrażając siebie lub swoją wizję filmu, ale dlatego, że ze względu na zajmowaną przez niego pozycję, nieświadome, nieintencjonalne znaczenie może zostać zakodowane w strukturze filmu, zwykle ku zaskoczeniu samego reżysera. Film to nie komunikat, ale artefakt, który jest nieświadomie konstruowany w określony sposób. Analiza filmu nie opiera się na sprowadzeniu tekstu filmowego do jego źródeł, do kreatywnego rdzenia. Polega na śledzeniu struktury, a nie komunikatu, która następnie, *post factum*, może zostać przypisana do określonej jednostki, reżysera (Wollen 1972: 167–168).

Tym samym autor wewnątrztekstowy nie jest już prymarnym poziomem znaczenia, ale jednym z licznych głosów wypowiadających się w tekście filmowym, w dyskursie danego filmu. Nie pełni funkcji unifikującej (Silverman 1988: 196). Tym samym tekst filmowy zostaje zdestabilizowany i rozproszony: „[...] wizja filmu w formie dośrodkowo organizowanych obrazów skupionych wokół autorskiego znaczenia ustępuje miejsca wizji filmu jako odśrodkowo rozproszonych kodów zaangażowanych w niekończący się dialog, który przekracza bariery samego tekstu” (Silverman 1988: 197). Nie tylko reżyser jako autor jest nieświadomy swojego wkładu w film; również

nieświadomy swoich sensów i znaczeń jest film jako tekst: „[...] jak sen obraz filmowy przedstawia serię mniej lub bardziej spójnych i sensownych reprezentacji, za którymi znajduje się autor wewnątrz-tekstowy, teraz przedstawiany jako **organizujący zespół pragnień**” (Silverman 1988: 197). Autor jest tu kateksyjny, oznacza wybór obiektu popędu, proces inwestycji energii libidinalnej w wyobrażenie, które zaspokaja popęd. Pragnienie zastępuje binarną opozycję strukturalistycznego modelu: to więc charakterystyczny element, który przejawia się w każdym tekście zawartym w autorskim korpusie (Silverman 1988: 197).

Równie istotnym wkładem w teorię Silverman jest praca Stephena Heatha *Comment on “The Idea of Authorship”* z 1972 roku. Według Heatha jednostka nie może być źródłem dyskursu ze względu na społeczne uwarunkowania języka. Jego esej analizował dwie kategorie powiązane z ideą autorstwa – podmiotowość i ideologię. Wychodził też od jednego z podstawowych założeń psychoanalitycznej teorii filmu, czyli stwierdzenia, że **odbiorca stanowi konstrukcję obrazu filmowego**. W takim ujęciu **ideologia zajmuje miejsce autora** jako punkt narodzin tekstu, źródło przekazu. Kino nie jest więc ekspresją indywidualnej wizji, ale „formacją ideologiczną”. Przypisywanie znaczenia danego obrazu filmowego indywidualnemu wkładowi reżysera maskuje ideologiczny wymiar produkcji filmowej. Heath pisał o **efekcie idei autorstwa**, jakim jest **podtrzymywanie wiary w to, że podmiot nadaje znaczenie**, co przesłania ideologiczny charakter przekazu filmowego oraz to, że podmiot autorski jest ideologicznie konstruowany na wzór tego, jak przekaz filmowy konstruuje swojego widza (Silverman 1988: 198). Efekt idei autorstwa to sposób na uniknięcie myślenia o tekście i autorze w odniesieniu do ideologii, przypisanie indywidualnemu wkładowi tego, co jest konstruowane społecznie i dyskursywnie. Także Christian Metz w klasycznym esej *History/Discourse. A Note on Two Kinds of Voyeurism* z 1975 roku zauważył, że film dąży do **usunięcia śladów własnej produkcji** i prezentowania się jak **opowieść bez opowiadającego, narracja bez narratora** (Silverman 1988: 198). Zagadnienie ideologii stanowi ważny element psychoanalitycznej teorii filmu, która identyfikuje dyskursywną funkcję filmu z jego aspektem wizualnym, co oznacza,

że pytanie: kto mówi? – w odniesieniu do obrazu filmowego przybiera formę: kto patrzy? Tradycyjna odpowiedź na to pytanie brzmi: kamera, przy czym kamera występuje tutaj jako synekdocha całego aparatu produkcyjnego, a w myśl polityki kina autorskiego – reżysera. Odpowiedź odnosi się również do ideologiczności spojrzenia filmowego, ponieważ organizuje to, co przedstawia zgodnie z określoną perspektywą. W ten sposób dochodzi do konstrukcji widza, który bezrefleksyjnie identyfikuje się z nacechowanym ideologicznie spojrzeniem kamery. Wkładem psychoanalitycznej teorii filmu w dyskurs autorstwa jest zauważanie, że ten sam mechanizm konstruuje także autora jako fantazmatyczne ujęcie spojrzenia kamery. Autor i widz dzielą punkt widzenia, czy też raczej perspektywa autora zostaje narzucona widzowi jako jedyna dostępna.

Z takim właśnie zapleczem teoretycznym o autorstwie wypowiedział się Raymond Bellour w swoich esejach i wywiadach publikowanych w „Camera Obscura” w latach 1977–1979. Dla Belloura autor stanowił wyobrażoną płaszczyznę przecięcia się dwóch podmiotów: podmiotu mówiącego i podmiotu mowy; zdanie „Mówię, że jestem” odnosi się do tego, który je wypowiada, i do podmiotu zdania określonego zaimkiem „ja”. Dla Belloura podmiot mówiący jest tym, z czego wychodzą „uporządkowane i zorganizowane reprezentacje”, i tym, do czego się one odnoszą. „Wewnątrztekstowe tropy odnoszą się do reżysera jako ich źródła, ale również konstruują jego figurę, która nie posiada żadnej autorskiej tożsamości poza tą tworzoną przez tekst” (Silverman 1988: 203). Podobnie jak u Wollena, autor pozatekstowy stanowi projekcję autora wewnątrztekstowego – podmiot mowy kreuje podmiot mówiący. Dla Belloura autor to także punkt źródłowy pragnienia, „antropomorfizacja punktu, który jest jednocześnie produktywny i pusty” (Silverman 1988: 203), z którego znaczenia pochodzą, ale który jest przez nie kreowany retrospektywnie. Bellour też określał autora jako podmiot dyskursywny i upłciowiony: „Nazwisko »Hitchcock« w konsekwencji wskazuje nie tyle osobę, ile symboliczną pozycję zajmowaną przez wzorcowy męski podmiot, podtrzymywaną przez falliczną identyfikację, wymianę kobiet i to, co można określić jako »zbiorowe wykluczenie«” (Silverman 1988: 204). Bellour zauważył, że klasyczne kino hollywoodzkie

jest ufundowane na systemie, który opiera się na wykluczeniu kobiet „przez zdeterminowanie obrazów kobiecości w odniesieniu do męskiego pożądanego”, co jednocześnie określa również męskość, która definiuje samą siebie przez to zdeterminowanie (Silverman 1988: 204). Dochodzi więc do identycznych wniosków, co Irigaray: reprezentacja płci odbywa się zawsze zgodnie z dominującą logiką jednej z nich. Bellour konkludował stwierdzeniem, że zasadniczo niemożliwa jest produkcja kobiecego głosu autorskiego w obowiązującym systemie (Silverman 1988: 204).

Ta właśnie aporia stanowi sedno feministycznego ujęcia psychoanalitycznej teorii filmu, która dąży do wypracowania modelu kobiecego autorstwa jako pozytywnego, tj. niekonceptualizowanego jako brak, niewypowiadającego się z pozycji wykluczenia. Claire Johnston w *The Work of Dorothy Arzner* z 1975 roku zauważyła, że kobiecy głos może uczynić siebie słyszalnym tylko przez przerwy i wyrwy w tekstualnej ekonomii klasycznej formuły kinowej opartej na binarnej logice (Silverman 1988: 206). Tym samym dyskurs filmowy został określony jako patriarchalny, gdzie męskie autorstwo zrównano z formalną i narracyjną artykulacją filmu, a kobiece – z chwilowymi, ulotnymi transgresjami w postaci żeńskich głosów i pragnień w filmowej diegezie. Męskie autorstwo jest więc tym, co w filmie zewnętrzne, a kobiece tym, co wewnętrzne, mamy zatem do czynienia z przełożeniem kulturowego obrazu podziału płciowego – na publiczne i prywatne – na obraz filmowy. Takie ujęcie pojawia się także u Sandy Flitterman i Jacqueline Suter, badaczek stosujących psychoanalityczną teorię filmu w feministycznym odgałęzieniu filmoznawstwa.

Silverman stwierdza więc:

[...] tylko reżyser przemawiający z pozycji bezproblemowo pokrywającej się z aparatem produkcji filmowej – czyli z pozycji męskiej dominacji – będzie zdolny do zidentyfikowania własnej wizji filmu z systemem hollywoodzkiej produkcji tak ściśle, aby wydawała się przedłużeniem jego samego (Silverman 1988: 209).

Wszystkie inne podmioty autorskie będą wypowiadać się w opozycji do tego samego systemu produkcji, który reprodukuje ich wykluczenie, a przez to staną się niezdolne do pełnej i bezproblemowej identyfikacji z efektem pracy w obrębie tego systemu. „Głosy autorskie, które przemawiają w opozycji do dominujących znaczeń, manifestują się przez wyizolowane formalne i diegetyczne nieregularności, a nie przez formalną systemowość” (Silverman 1988: 209), przez co ich autorska pozycja jest trudna do zrekonstruowania – tekst nie dostarcza bowiem dostatecznej liczby jawnych tropów autora wewnątrztekstowego, aby na jego podstawie stworzyć projekcję autora pozatekstowego.

Mimo takiego zaplecza Silverman próbuje wypracować pozytywny model autorstwa dla kobiecego głosu. Zauważa więc, że **podmiotowość autorska zostaje zapisana w tekście na dwa sposoby: przez identyfikację i pragnienie** (Silverman 1988: 212). Mechanizm identyfikacji odnosi się do zidentyfikowanego przez Belloura przecięcia podmiotu mówiącego i podmiotu mowy. Pragnienie oznacza libidinalną spójność, cyrkulację w filmowych obrazach pożądania, mniej lub bardziej jawnie widocznego. Badaczka pisze: „[...] tekst filmowy może zawierać pewne dźwięki, obrazy, motywy charakterologiczne, wzorce narracyjne i/lub formalne elementy, które stanowią filmowe odpowiedniki językowych wskaźników, przez które aktualizuje się podmiotowość autorska” (Silverman 1988: 212). Stwierdza, jak Wollen, że film nie jest odbiciem pozatekstowego autora, ale konstytuuje jego/ją w podobny sposób, w jaki lustrzane odbicie tworzy tożsamość dziecka (Silverman 1988: 213), odnosząc się do lacanowskiej fazy lustra, gdzie przez rozpoznanie odbicia w lustrze jako obrazu siebie dochodzi do ukształtowania się świadomej podmiotowości. Sednem lustrzanego odbicia jest uchwycenie obrazu siebie w syntetycznym, całościowym ujęciu, co pozwala przenieść doświadczenie ciała z poziomu Realnego do Wyobraźniowego, a następnie do Symbolicznego, do potwierdzenia tożsamości w porządku społecznym. Według Silverman **autor pozatekstowy (empiryczny) odnajduje swoje lustro w korpusie tekstów, konstytuuje autorską podmiotowość przez identyfikację z odbiciem w postaci autora wewnątrztekstowego**. Co więcej, zdaniem badaczki dzięki

tej identyfikacji obecność autorska w tekście (jako formy podmiotowości w akcie komunikacji), nawet jeśli okaże się jedynie formalna lub narracyjna (albo będzie połączeniem obu tych elementów), jest **nacechowana płciowo, historycznie i ideologicznie** (Silverman 1988: 215). Silverman przedstawia **autorstwo jako ekonomię libidinalną**, proces, w którym identyfikacja i pragnienie nakładają się na siebie tak ściśle, że jedno z nich często odsłania drugie, czy też w którym prowadzą do siebie nawzajem. „Co sprawia, że korpus tekstów posiada libidinalną spójność? Nie autor w tekście, ale tekst w autorze – scenariusz pragnienia” (Silverman 1988: 216). Zdaniem filmoznawczyni korpus tekstów odsłania „scenę pierwotną autorskiego pragnienia”, fantazmat autora, który strukturuje wybór obiektu pragnienia, a przez to autorską tożsamość. Korpus tekstów tworzy więc nieświadomą narrację tożsamościową.

Badaczka proponuje też dynamiczne ujęcie fantazmatu. Fantazmat tworzy scenę, na której podmiot zostaje osadzony, swoisty spektakl nieświadomości, którego celem jest właśnie zobrazowanie podmiotu: „[...] fantazmat jest nieustannie odtwarzany, a zaangażowani w niego aktorzy, poza jednym [podmiotem pragnącym], wciąż na nowo obsadzani. A nawet ten stały gracz może przybierać w ramach fantazmatu różne role przy różnych okazjach” (Silverman 1988: 216). **Fantazmat znosi rozróżnienie między identyfikacją a pragnieniem**, ponieważ autorska identyfikacja z tekstem jest zeterminowana przez pozycję podmiotu w fantazmacie, odtworzonym przez narrację (filmową) niejasno i niebezpośrednio. Autorska identyfikacja i pragnienie odnoszą się do siebie nawzajem. Przy czym pozycja podmiotu, jaką autor przyjmuje w fantazmatycznym odtworzeniu, przekracza ramy płci biologicznej – identyfikacja może mieć charakter międzypłciowy. Jednocześnie badaczka zauważa, że libidinalna męskość i kobiecość powinny zostać odniesione do tożsamości płciowej autora pozatekstowego, gdyż męski podmiot wypowiadający się kobiecym głosem zajmuje inną pozycję społeczną i polityczną niż kobiecy podmiot w tej samej sytuacji (Silverman 1988: 217). Fantazmat nieustannie przyswaja nowy materiał, ponieważ nie jest zamknięty i skończony, ciągle absorbuje świat zewnętrzny, jest angażowany w nowe polityczne i społeczne konteksty, w efekcie cze-

go może dojść do przebudowania całej sceny. Dlatego w toku analizy należy autorskiemu pragnieniu stawiać pytania: jak zasymilowało daną historię i jak ona na nie wpłynęła. Wstępem do libidalnej ekonomii, która organizuje korpus tekstów, są punkty węzłowe, czyli konkretne dźwięki, obrazy, sceny, akcje lub miejsca, jakie powracają w tekstach z korpusu (Silverman 1988: 218).

Zgodnie z tym modelem Silverman analizuje autorstwo w twórczości Liliany Cavani, co może stanowić *case study* ujęcia autorstwa jako ekonomii libidalnej. Jako scenę pierwotną fantazmatu Cavani identyfikuje kastrację, ale odczytuje ją według swojej interpretacji początkowych akapitów *Śmierci autora*. Twórczość Cavani to „fantazmat kobiecego podmiotu wyrzekającego się władzy, zamaskowany identyfikacją z męskimi postaciami, bo tylko męski podmiot znajduje się w sytuacji, gdzie takie wyrzeczenie ma sens” (Silverman 1988: 225). Powracanie w twórczości Cavani wybrakowanych (zmarginalizowanych) mężczyzn Silverman odczytuje jako pragnienie „stopnia zero podmiotowości” (Silverman 1988: 224), która wymyka się z symbolicznego spektrum binarnych opozycji płciowych, przez co zniekształca konstytuowanie płci. Filmy reżyserki przedstawiają więc ten sam spektakl usunięcia męskiego autora, który produkuje kobiecie głos, jaki Silverman wyczytała w eseju Barthes’a.

Męska kastracja jest nie tylko narzędziem, za pomocą którego męski podmiot musi się zmierzyć z własnym brakiem i zostaje przemodelowany na wzór kobiecego podmiotu, ale także sposobem konstrukcji kobiecego podmiotu jako mówiącego, pojawienia się kobiecego podmiotu jako wewnątrztekstowej figury (Silverman 1988: 225).

Psychoanalityczny model autorstwa Silverman jest zasadniczo anty-Barthesowski, ponieważ powraca do autora pozatekstowego jako narzędzia weryfikacji politycznego i społecznego zaplecza autora wewnątrztekstowego. Trudno też określić, czy przełamuje aporię psychoanalitycznej teorii filmu i konstruuje pozytywny model kobiecego autorstwa (filmowego), chociaż autorstwo jako ekonomia libidalna odnosi się w równej mierze do każdej tożsamości płciowej i niewątpliwie pozwala na zniuansowaną analizę. Rodzi ponad-



to wątpliwości, czy tak przeprowadzona analiza będzie świadectwem fantazmatu wewnątrztekstowego autora czy odbiorcy. Pomijając jednak kłopot z uchwyceniem specyfiki kobiecego autorstwa w dominującym porządku kulturowym jako systemie produkcji, w którym podmiot kobiecy zajmuje pozycję marginalną, model Silverman napotyka inną przeszkodę, jaką jest uśmiercenie autora jako punktu odniesienia tekstu i pragnienie zachowania politycznego potencjału wypowiedzi jako pochodzącej z określonego miejsca w tymże porządku kulturowym (głosu kobiety, czarnej, lesbijki itd.). Właśnie to pragnienie zachowania politycznego wymiaru wypowiedzi (w polityce tożsamościowej) prowadzi do odniesienia do autora pozatekstowego, który w tym przypadku staje się gwarancją autentyczności wypowiedzi raczej niż słuszności interpretacji. Słabość modelu Silverman tkwi w jego psychoanalitycznym zapleczu, które jednocześnie jest najciekawszym aspektem jej propozycji. Oznacza to, że wymaga on daleko posuniętej rekontekstualizacji, aby przezwyciężyć ograniczenia klasycznej psychoanalizy freudowskiej, która jest zakorzeniona w kulturze patriarchalnej. Równocześnie jednak zaoferowane przez psychoanalityczną teorię filmu zdefiniowanie relacji między autorem pozatekstowym i wewnątrztekstowym jako **retrospektywnego konstruowania autora pozatekstowego** stanowi interesujący wkład w rozwój współczesnego dyskursu autorskiego. Ujęcie tej relacji przez Silverman jako mechanizmu identyfikacji analogicznego do lacanowskiej fazy lustra to ciekawa uwaga w kontekście ustalania tożsamości współczesnego autora, więc mogłoby znaleźć szersze zastosowanie w analizie dyskursu autorstwa.

zupełnie inną interpretację upłciowienia autorstwa po śmierci autora oferuje wspomniana wcześniej Sara Ahmed. W monografii *Differences That Matter. Feminist Theory and Postmodernism* badaczka również wychodzi od pierwszego akapitu *Śmierci autora*, czyli od interpretacji *Sarrasine'a* Balzaca przeprowadzonej przez Barthes'a:

[Barthes] zwraca naszą uwagę na to, jak wyraźnie potwierdzenie prawdy tożsamości płciowej może zostać skomplikowane, że tożsamość ta jest zawsze podatna na zagrożenia, jakimi są kostiumy i podstęp. Nadanie kontekstu zdaniu przytoczonemu z Balzaca kwestionuje

możliwość napotkania w tekście prawdy tożsamości płciowej (Ahmed 2004: 121).

Jednakże dalszy wywód Barthes'a prowadzi nie tyle do komplikacji kontekstu i upłciowienia autorstwa, ile do utraty źródła tekstu w postaci autorskiej tożsamości: „Czyniąc to zdanie ilustracją śmierci autora, Barthes efektywnie pomija pytanie o kobiecość, jakie zostaje w tym zdaniu zadane” (Ahmed 2004: 122). Zdaniem Ahmed filozof celowo pomija w swoim wywodzie problematykę płciowości. *Sarrasine* podsuwa możliwość interpretowania kobiecości jako znaczenia, jako tekstu czy kulturowego skryptu, co prowadzi do funkcjonowania podziału na męski podmiot piszący i pisaną kobiecość, a więc zwraca uwagę na – omówioną w poprzednim rozdziale – niemożliwość zaistnienia kobiecego autorstwa. Tak postawiona kwestia strukturyzowania autorstwa – jako męskiej pozycji zdeterminowanej przez uprzedmiotowienie kobiecości – może kierować ku dwójkiemu rozwiązaniu tego zagadnienia: zwróceniu się w stronę autorstwa jako źródła znaczenia tekstu lub ogłoszeniu śmierci autora, braku źródła (Ahmed 2004: 122). W tej perspektywie płciowa maskarada, jaka rozgrywa się na kartach *Sarrasine*, zwraca uwagę na to, że ma znaczenie, kto mówi, a więc – na pozycję autora i podmiotowości literackiej, jednak nie w tradycyjnym ujęciu autora jako źródła sensu. U Ahmed **autor staje się wyznacznikiem społecznego kontekstu tekstu**, służy lokalizacji specyficznego miejsca danej wypowiedzi w dyskursie. „Tekst może nie należeć do »tego, kto mówi« jako wyznacznika autorskiej i płciowej tożsamości, ale »kto mówi« otwiera szerszy kontekst społeczny, który nie znajduje się ani poza, ani wewnątrz samego tekstu” (Ahmed 2004: 122). U Barthes'a wyzamanie tożsamości autora prowadzi do utraty kontekstu. A przecież „tekst zakorzeniony jest w szerszych relacjach władzy wyznaczonych przez rozróżnienie między podmiotem i przedmiotem formacji dyskursywnej” (Ahmed 2004: 122). Cytat z Balzaca wpisuje się w długą historię literackiego uprzedmiotowienia kobiet i uprzywilejowania męskiego autorstwa. Tym samym tożsamość (płciowa, autorska) może uchodzić za iluzoryczną jedynie w oderwaniu od społecznego kontekstu. Dlatego też ciało (autora, korpus tekstów), o którym pi-

sze Barthes, jest bezprzedmiotowe, pozbawione kontekstu, jest ciałem nikogo (*nobody*), a przez to nieciałem (*no-body*) (Ahmed 2004: 122–123). To dokładnie to samo **odcieśnienie, na którym opiera się uniwersalizacja męskiej perspektywy**, przedstawienie ciała męskiego jako nieoznakowanego płciowo. Toteż Barthes nie wyłamuje się z tradycyjnego modelu autorstwa i powinien zostać poddany feministycznej rewizji, która zwróci uwagę na ograniczenia jego postulatu śmierci autora. Ahmed wychodzi od niemożliwej figury autorki, aby podkreślić jej specyficzną kondycję jako podmiotu autorskiego, który nie jest ani żywy (nigdy nie zyskał pełnoprawnej pozycji w dyskursie autorskim), ani martwy (metafora śmierci autora go nie dotyczy, ponieważ nie zajmuje równie uprzywilejowanej pozycji, co tradycyjne autorstwo, które dekonstruuje Barthes). Ten specyficzny **model autora, który nie jest ani żywy, ani martwy**, tkwi między życiem a śmiercią, oznacza autora, który nie znajduje się w tekście lub poza nim, ale jest **tworzony przez relację z tekstem** (Ahmed 2004: 141). To znowu autorstwo konstruowane retrospektywnie, gdzie jednak nie tyle tekst, ile **tekst i kontekst stwarzają autorstwo** i sposób jego funkcjonowania. Jak postuluje badaczka, „feministyczna perspektywa powinna kłaść nacisk na **cielesny aspekt pisania**, aby podważyć założony uniwersalizm, zlokalizować go i obnażyć przemoc powodowaną jego przypadkowością i szczególnością” (Ahmed 2004: 123). W kontekście śmierci autora – jako niemożliwego do pominięcia przeformułowania dyskursu autorstwa – Ahmed pyta, czy da się steoretyzować związek między pisaniem a ciałem, które nie zakłada tradycyjnej autorskiej tożsamości. To tym istotniejsze, że właśnie tradycyjny model autorstwa jest produktem i narzędziem podtrzymania płciowej asymetrii, która uniemożliwia kobiecie autorstwo. Ahmed postuluje więc **historyzację i konkretyzację autora jako ucieleśnionego podmiotu**. Takie ujęcie nie ma służyć ponownemu zamknięciu tekstu w odniesieniu do autorskiej intencji, ale stanowić narzędzie **otwarcia tekstu na szersze konteksty społeczne** (Ahmed 2004: 123).

Ahmed zwraca uwagę na konstytutywne dla formowania się autora jako ucieleśnionego podmiotu związku między pisaniem a auto/biografią:

[...] granica pomiędzy tekstem a życiem jest niestabilna, co prowadzi do kontekstualizacji tekstu (życia, które nie znajduje się ani wewnątrz, ani na zewnątrz tekstu) i tekstualizacji kontekstu (tekstu, który nie znajduje się ani poza życiem, ani wewnątrz niego). Jeśli podmiot autor-ski rozumie się nie jako pozatekstowy (nieodcięty całkowicie od tekstu), trudniejsze staje się wytyczenie granic tekstu (Ahmed 2004: 123).

Relacje między ucieleśnionym podmiotem, tym, co literackie, a tym, co społeczne, sprawiają, że **niemożliwe staje się oddzielenie od siebie poszczególnych tekstów**. Kontekst oznacza tutaj nie tyle ograniczenie tekstu w interpretacji, ile zasadę wprowadzania do niego niepewności i problematyzowania go. Ten model autorstwa zakłada **przeniesienie punktu skupienia ze źródła tekstu do kontekstu**, w którym tekst powstaje i zostaje odczytany, czyli zwrócenie uwagi, jak pisanie jest determinowane przez dyskursywne relacje, m.in. kwestie tożsamości płciowej (Ahmed 2004: 123, 136).

Jak jednak wprowadzić do autorstwa problem tożsamości płciowej, tak aby nie powrócić do polegania na tradycyjnej autorskiej tożsamości (biograficzno-historycznej intencjonalności) jako gwarancji znaczenia? Innymi słowy, jak nie popaść w założenie, że relacja między tożsamością płciową a podpisem autora jest bezproblemowa, stanowi proste przełożenie jednej tożsamości na drugą? Ahmed zauważa, że tzw. kobiece (lub męskie) pisanie nigdy nie funkcjonuje jako kategoria sama w sobie, ale jest użyte w określonym celu jako argument retoryczny (Ahmed 2004: 126–127). Jego zastosowanie zakłada pewną przejrzystość autorstwa i tekstów, gdy tekst staje się znakiem istniejącej poza nim tożsamości, jej przedłużeniem niemalże, co stanowi esencjonalistyczne ujęcie, które czyni kontekst społeczny (np. rasy i klasy) zasadniczo niewidocznym. „Płeć podpisu służy [...] stabilizacji strategii odczytania właśnie dlatego, że jest oparta na założeniach na temat tego, czym jest tożsamość (a nawet »kobiecość«)” (Ahmed 2004: 127). W ten sposób dochodzi się tylko do ponownego zamknięcia tekstów, do rozumienia autora jako źródła sensu i znaczenia. Celem Ahmed jest to, co postulował Barthes i czego nie udało mu się (według badaczki) konsekwentnie przeprowadzić, czyli otwarcie tekstów na pluralizm znaczeń, przy czym

Ahmed chce skonkretyzować autorstwo jako mechanizm dyskursywny, tak jak zrobił to Foucault, ale wzbogacając refleksje z *Kim jest autor?* o zagadnienie istotnych kwestii, które podkreślają rolę tego, kto mówi, tj. z jakiego miejsca w dyskursie wyłania się wypowiedź. Jednakże wedle badaczki jest to możliwe tylko przy uwzględnieniu całego zaplecza kontekstów społecznych, także tych, które określają autorstwo, co zostaje uosobione w figurze ucieleśnionego podmiotu i pisania jako czynności cielesnej, angażującej ciało, które tworzy punkt przecięcia społecznych dyskursów.

Propozycja Ahmed jednocześnie stanowi konkretne rozwiązanie impasu między zmianą modelu autorstwa, postulowaną przez metaforę śmierci autora, a kwestią zachowania politycznego potencjału wypowiedzi (literackiej, filmowej, artystycznej itd.). Niesie też za sobą zagrożenie popadnięcia z powrotem w autorstwo rozumiane jako ontologia tekstu, dlatego jej zastosowanie wymaga nieustannej czujności ze strony badacza, który jest skazany na ustawiczne egzaminowanie używanego języka, tak aby zaznaczyć płynną granicę między tym, co społeczne, a tym, co jednostkowe, wypowiadając się właśnie o lokalizacji raczej niż o tożsamości. Rozważania Silverman i Ahmed jawią się jako wysoce abstrakcyjne i oderwane od praktyki odbioru, w której powszechnie nie analizuje się tak dokładnie pozycji autora. Znacznie praktyczniejsze rozwiązanie proponuje Kristina Busse w *The Return of the Author. Ethos and Identity Politics*. Badaczka trzeźwo zauważa, że wciąż znajdujemy się bardzo daleko od zniesienia intencji autorskiej jako podstawowej instancji interpretacyjnej, a współczesne praktyki czytelnicze wymagają obecności autora w procesie interpretacji. Identyfikuje jednak zasadniczą zmianę, jaka zaszła we współczesnych praktykach interpretacyjnych, gdzie jej zdaniem tym, co legitymizuje przesłanie tekstu, jest nie tyle autorska intencja, ile **autorska tożsamość**. Nie pytamy *Co autor miał na myśli?*, ale powtarzamy za Foucaultem *Kim jest autor?* Społeczna i kulturowa tożsamość nadawcy kształtuje znaczenie w ten sposób, że odnoszą się one do jednostkowej odpowiedzialności i uprzywilejowania, konkretyzując każdą wypowiedź właśnie przez przecięcie społecznych dyskursów w danej tożsamości (Busse 2013: 49). Tendencja ta jest świetnie widoczna w dobie ruchu społecznego

#metoo, gdzie jednym z celów było społeczne napiętnowanie osób publicznych, których zachowania pozostają niemoralne i nielegalne, co umniejsza prawomocność ich wypowiedzi. Doskonałym przykładem są Roman Polański czy Woody Allen, uznani przedstawiciele kanonu kina autorskiego, sprawcy seksualnej przemocy. Ich tożsamość jako napastników seksualnych staje się narzędziem interpretacji filmów, a także ich samych jako osób publicznych. Również transfobiczne publiczne wypowiedzi Joanne K. Rowling podważają przesłanie jej najsłynniejszej serii. Busse zauważa, że **tożsamość staje się miarą autorskiego etosu**: autorska tożsamość nadaje twórczości etyczny impet, który uprawomocnia autorstwo. Autor staje się tutaj istotny jako **skonkretyzowany podmiot ucieleśniony: polityczna, narodowa, społeczna i seksualna jednostka, która tworzy i jest odbierana w konkretnym kontekście** (Busse 2013: 55–56). Nazwisko autora w tym ujęciu nie służy ujednocniającej funkcji wewnątrztekstowej, nie jest marką ani znakiem jakości, ale **gwarancją personalnej odpowiedzialności**. Uproszczeniem byłoby sądzić, że to następna odsłona postulatów jedności sztuki i życia. Kontekstem jest tu społeczna nierówność wyrażająca się w dyskursach płci, rasy, klasy itd., w ramach której ma znaczenie, z jakiej pozycji wypowiada się autor i o czym mówi, co świadczy o tym, że – wbrew teoriom Barthes'a i Foucaulta – nie odeszliśmy od referencyjnej funkcji twórczości. Tekst odsyła więc do autorskiej tożsamości nie jako gwarancji i źródła sensu, ale społecznego kontekstu jako narzędzia interpretacji. Busse odwołuje się do wprowadzonych przez Arystotelesa w *Etyce nikomachejskiej* trzech filarów stabilnej tożsamości w postaci etosu, logosu i patosu, zauważając, że odpowiadają one triadzie autor–tekst–czytelnik. W ten sposób tożsamość autorska, rozumiana właśnie jako etos, nabiera etycznych konotacji: ma znaczenie nie tylko to, kim jest autor, ale też jakich dokonuje wyborów (Busse 2013: 55). To ujęcie okazuje się zdecydowanie bliższe współczesnej praktyce odbioru, szczególnie z uwzględnieniem takich zjawisk, jak *call-out culture* – publiczne piętnowanie i wzywanie określonych grup czy osób do wzięcia odpowiedzialności za swoje czyny oraz wypowiedzi – lub *cancel culture*, która przyjmuje najczęściej formę bojkotu konsumenckiego jako kary za nieetyczne postępowanie.

Warto jeszcze zauważyć, że Ahmed nie zastosowała postulowanego przez siebie ujęcia względem omawianego autora, mylnie identyfikując pozycję autorską Barthes'a z hegemoniczną męskością (Ahmed 2004: 122). Podobny błąd przypisania Barthesowi pozycji wypowiedzi męskiego autora popełniła Silverman (Silverman 1988: 192). To, co Silverman określa „androgeniczną fantazją”, a Ahmed nazywa odcielesnioną i odpłciowioną maskaradą męskiej uniwersalizacji – można również odnieść do tego, że Barthes jako homoseksualista nie zajmował kulturowo i społecznie uprzywilejowanej męskiej pozycji w takim samym stopniu, co mężczyzna heteroseksualny. Innymi słowy, przełożenie jego podpisu pod tekstem na tożsamość płciową nie jest przeźroczyste i bezproblemowe. Już wspomniana w poprzednim rozdziale Nancy K. Miller zauważyła, że wyrażony metaforą śmierci autora kryzys autorstwa stanowi dekonstrukcję tradycyjnej męskości, chociaż dla niej oznaczało to jedynie tyle, że nie dotyczy on formowania się kobiecego autorstwa. Walter Metz w swoim artykule *John Waters Goes to Hollywood* dostrzeża z kolei, że dekonstrukcja tradycyjnego modelu autorstwa (ekspresywnego autorstwa romantycznego) została przeprowadzona przez dwóch mężczyzn (Barthes'a i Foucaulta) podważających swoją queerowością obowiązującą heteroseksualną konstrukcję męskości (Metz 2003: 172–173). Tym samym powracający argument, jakoby śmierć autora unieważniała zmarginalizowane głosy czy pozbawiała je politycznego potencjału, wymaga ponownego przemyślenia. Analizując bowiem społeczną lokalizację śmierci autora, trzeba zauważyć, że pochodzi ona ze **zmarginalizowanego głosu queerowych mężczyzn**, do których należy doliczyć także Forstera z jego anonimowością literatury jako wczesną realizacją śmierci autora. To, że śmierć autora jako widzialna zmiana w dyskursie autorstwa pojawiła się w dokładnie tym samym momencie historycznym, w którym zmarginalizowane głosy zaczęły uzyskiwać autorskie uprawomocnienie w postaci włączenia ich tekstów do analiz akademickich (Metz 2003: 158), może zostać odczytane nie tyle jako przeciwstawne tej tendencji do usłyszenia wykluczonego, ile jako jej część. W ten sposób śmierć autora bywa odczytywana jako najbardziej głównonurtowa i wpływowa w refleksji humanistycznej teoria queerowa. Oznacza-

łoby to, że interpretacja Silverman, w której śmierć autora to pewien rodzaj fantazmatu kastracyjnego, jest trafna o tyle, o ile śmierć autora zdekonstruowała właśnie tradycyjną (męską, pozorującą uniwersalistyczną) pozycję autora na równi z dokonaniem krytyki feministycznej, zrobiła to jednak niejako od środka, niczym koń trojański dyskursu autorskiego, ponieważ w tym przypadku dekonstrukcja zaszła przez podmiot pozornie zajmujący uprzywilejowaną pozycję. Metz w podobnym tonie analizuje późne filmy Johna Watersa, stwierdzając, że awangardowy artysta „squeerował mainstreamowi hollywoodzką reprezentację” (Metz 2003: 159).

Waters zaczął kręcić filmy w momencie, w którym ideologiczne zmiany lat 70. podważyły możliwość stworzenia radykalnej awangardy kinowej. Jako homoseksualny reżyser Waters znalazł sposób, aby przenieść queerowość w kino hollywoodzkie. Czy ta strategia importu mogła sprowadzać się do czegoś innego niż wchłonięcie przez hollywoodzką maszynę, pozostaje kluczowym pytaniem analizy akademickiej (Metz 2003: 159).

Metz porównuje wczesne, awangardowe filmy Watersa z jego studyjnymi pracami i określa jego późniejszą twórczość „heroicznym triumfem” (Metz 2003: 173), w ramach którego dochodzi do obnażenia „patologii heteroseksualności, odwrócenia stereotypów heteroseksizmu” (Metz 2003: 171), „odwrócenia homofobii w heterofobię” i zwrócenia uwagi na odrazę kobiet względem heteroseksualnego stosunku penetracyjnego (Metz 2003: 170). Można to uznać za najradykalniejszą krytykę cisheteronormatywności, jaka pojawiła się w hollywoodzkiej produkcji, zachowując przy tym pełen wymiar przywilejów związanych z pozycją produkcji studyjnej, przede wszystkim głównonurtowy obieg obrazu filmowego. Podobnie warto spojrzeć na model autorstwa po śmierci autora, w tym przypadku jednak maskarada uprzywilejowanej męskiej pozycji zadziała w równej mierze na niekorzyść tego modelu. Włączyła go bowiem do głównonurtowej refleksji humanistycznej, przez co stał się znamieniem i narzędziem postępującej transformacji modelu autorstwa. Jednocześnie ta sama maskarada sprawiła, że śmierć autora



utraciła właściwy kontekst, jakim jest właśnie dekonstrukcja heteroseksualnej męskiej pozycji autorstwa. Można sobie tylko wyobrażać, o ile bardziej płodne poznawczo i ciekawsze byłyby analizy dyskursu autorskiego po śmierci autora i oferowane w ich ramach propozycje teoretyczne, gdyby ten kontekst społeczno-kulturowy został uwzględniony. Wystarczy wspomnieć, że ten kontekst obnaża jedynie pozorny charakter impasu między postulowaną śmiercią autora a politycznym wymiarem autorstwa, ponieważ śmierć autora ma silny wywrotowy potencjał jako dekonstrukcja uniwersalności męskiego podmiotu. Także w tym kontekście wybór *Sarrasine'a* Balzaca i zaczęcie dysputy o śmierci autora przez Barthes'a od konstrukcyjnego aspektu płci nie jest przypadkowe, ale wskazuje na zasadnicze ugruntowanie jego postulatów w niehegemonicznej tożsamości płciowej i seksualnej.

Wydaje się właściwe, aby zadać jeszcze jedno pytanie: czy autor kiedykolwiek był żywy? Jeśli zauważyć, że tradycyjny, ekspresyjny model autorstwa miał jedynie wymiar fantazmatyczny jako myślenie życzeniowe na temat silnej podmiotowości, które sprowadzono do autora jako źródła i gwarancji znaczenia tekstu, w jakim stopniu fantazmat ten wpływał na praktykę czytelniczą? Pomijając przedstawioną przez Foucaulta funkcjonalność tak ujętego autorstwa względem instytucji w rodzaju krytyki literackiej i teorii literatury, praktyka czytelnicza wskazuje, że autor jako gwarancja znaczenia nigdy nie miał całkowitej władzy nad czytelnikami. Historia literatury jest pełna odczytań na przekór autorskiej intencji, czego dowodzi chociażby sympatyzowanie z tytułową bohaterką *Anny Kareniny* na przekór moralnej pozycji Lwa Tołstoja, jaka miała zostać zawarta w powieści, co można uznać za jedną z leciwych literackich anegdot. Zagadnienie społecznego odbioru dyskursu autorstwa ciekawie ilustruje przypadek dwóch tekstów: *The Birthplace* Henry'ego Jamesa, opowiadania z 1903 roku, które odnosi się do modernistycznego pojmowania autorstwa i jego romantycznych uwarunkowań, oraz *Fight Club 2*, komiksu Chucka Palahniuka i Camerona Stewarta z 2015 roku, który tematyzuje śmierć autora.

*The Birthplace* można potraktować niemal jako profetyczną zapowiedź autora-funkcji u Foucaulta i argument na rzecz queero-

wości koncepcji śmierci autora ze względu na tożsamość seksualną Jamesa. Opowiadanie stanowi satyrę na bardolatrię, czyli kult Szekspira, chociaż to nazwisko nigdy nie pada w tekście, a jest jedynie sugerowane. Główny bohater, Morris Gedge, jest prowincjonalnym bibliotekarzem, który otrzymuje propozycję zostania kustoszem w domu słynnego poety. Początkowo nie spełnia się w tej roli, wyrażając w rozmowach z wizytującymi swoje wątpliwości względem tego, czy poeta rzeczywiście jest autorem przypisywanych mu sztuk. Jego pracodawcy udzielają mu upomnienia i grożą zwolnieniem z posady. Morris uznaje, że jeśli odwiedzający dom pragną przedstawienia, to on im go dostarczy. Zaczyna wymyślać anegdotki na temat domu i dzieciństwa autora. Opowiadanie kończy się szczerą rozmową między państwem Gedge i wizytującym dom młodym małżeństwem, w której krytykują fetyszyzację osoby autora (empirycznego) i tego, jak figura autora i jego autorytet uniemożliwiają odbiorcom pełne doznanie tekstu. W rozmowie pada stwierdzenie: „[...] sztuka to jedno. Zostawmy autora w spokoju” (James 1948: 520). Morris zauważa: „Praktycznie [...] nie ma żadnego autora, przynajmniej nie dla nas. Został unieśmiertelniony w tekście, ale nigdzie indziej” (James 1948: 521). Co więcej, właśnie bardolatria i nadmierne przywiązanie do postaci autora empirycznego jest tym, co zabija autorstwo. Na pytanie żony, czy rzeczywiście nie ma autora, Morris odpowiada: „Kiedyś był [...]. Ale zabili Go. I pozostanie martwy, ponieważ wciąż Go zabijają, każdego dnia” (James 1948: 521). Autor staje się tutaj nieomal figurą chrystusową, złożoną na ołtarzu literackich instytucji w imię spójności, odrębności i sensu tekstu. Gdy więc Foucault zauważa w *Kim jest autor?*: „[...] jeśli dowiaduję się, że Szekspir nie urodził się w domu, który dziś zwiedzam, to wiedza ta nie zmienia sposobu funkcjonowania nazwiska autora” (Foucault 1999: 205), zasadniczo się myli, bo w powszechnym odbiorze autor uległ daleko posuniętej fetyszyzacji. *The Birthplace* pokazuje, jak autor jest żywy i martwy jednocześnie, ponieważ ekspresyjny model autorstwa ogranicza życie tekstów, wiążąc je w zamkniętym obiegu odniesienia, a jedynie za pośrednictwem tekstów autor empiryczny może wieść jakiegokolwiek życie pośmiertne.

Stanowisko Jamesa skupia się na społecznym funkcjonowaniu autora, Palahniuk zaś odnosi się wprost do roli autora jako instancji interpretacyjnej. *Fight Club 2* przedstawia mechanizm utraty autorskiej kontroli nad znaczeniami. Na poziomie tekstu odbywa się to przez burzenie czwartej ściany i praktyki metatekstowe, świadomość postaci co do własnej fikcyjności: w powieści Palahniuka antagonistą serii, Tyler Durden, zмага się z narratorem o kontrolę nad przebiegiem historii. W rzeczywistości to jednak autor, Chuck Palahniuk, którego postać pojawia się w komiksie, utracił kontrolę. Filmowa adaptacja *Podziemnego kręgu* z 1999 roku dorobiła się statusu kultowego tekstu kultury, ale odbyło się to przez interpretację, która sprzeciwiała się przesłaniu filmu i autorskiej intencji. Powieściowy *Podziemny krąg* stanowi pastisz dominującego modelu męskości jako zakorzenionego w przemocy (modelu toksycznej męskości). Tematem powieści jest kryzys białej męskości klasy średniej, dla której brakuje pozytywnych wzorców ekspresji w obrębie panującego konsumeryzmu późnego kapitalizmu. Zamiast jednak podważać funkcjonowanie różnicy płciowej i deprecjację kobiecości (spychanie mężczyzny na bierną, tj. kobiecą, pozycję jako konsumenta, która definiuje jego tożsamość), powieść obrazuje mechanizm uciekania przed rzeczywistością społeczną w fantazmat hiper-męskości, homospołecznej kultury mężczyzn, którzy wyrażają siebie jedynie w aktach przemocy i sadomasochizmu. Chociaż film pokazuje Tyle-  
ra jako antagonistę, a finałowa scena sugeruje możliwość stworzenia w przyszłości, na gruzach kapitalizmu, postpłciowej utopii, w której różnica płciowa przestanie oznaczać hierarchię (a przez to władzę, opresję i przemoc), popularny odbiór *Podziemnego kręgu* uromantyczniał destrukcyjną wizję hiper-męskości. Recepcja filmu była więc co najmniej niepokojąca, łącznie z powstaniem prawdziwych podziemnych klubów bijatyk. Ten obraz filmowy został też całkowicie skomercjalizowany, kiedy linie odzieżowe starały się na kanwie jego popularności wykreować wizerunek odpowiadający temu, co nosiłby uczestnik takiego klubu.

Palahniuk zawarł swoje obawy w związku z nadinterpretacją przekazu powieści i ekranizacji w posłowiach do następnych reedycji *Podziemnego kręgu*. Stają się one także głównym tematem wystą-

pienia postaci Palahniuka w *Fight Club 2*. Postać autora mierzy się w komiksie z tłumem zagniewanych fanów, którzy wyglądem i zachowaniem naśladują Tylera. W niemal mesjańskim kazaniu wykłada im „właściwe” (swoje) przesłanie tekstu, tylko po to, aby usłyszeć zdziwiony komentarz od jednego z uczestników tłumy: „To była jakaś książka?” (Palahniuk, Stewart 2016: 249). Kiedy udaje mu się dojść do porozumienia z fanami i wyruszają razem na poszukiwanie ocalałych ze zniszczeń spowodowanych Projektem Chaos, pojawia się Tyler i strzela Palahniukowi w głowę. Autor jest martwy. *Fight Club 2* stanowi więc (niemalże) dosłowne ujęcie metafory śmierci autora, zabijając autora (jego postać) w tekście na oczach czytelników, co okazuje się zresztą dość częstym zabiegiem w tekstach kultury popularnej. Komiks ilustruje to, jak próba przejęcia przez autora kontroli nad znaczeniami jest skazana na porażkę, ponieważ tekst żyje własnym życiem, niezależnie od intencji autorskiej (aczkolwiek w ramach społecznych praktyk dyskursywnych – fanowskie odczytanie *Podziemnego kręgu* wpisuje się we wzorce interpretacyjne hegemonicznej męskości). Podtrzymuje przy tym jednak funkcjonowanie intencji autorskiej, pozwalając figurze autora wypowiedzieć swoją interpretację tekstu. Także tutaj autor jest żywy i martwy jednocześnie, potwierdza własną śmierć, ale już to, że to robi, wskazuje na jego żywotność. Mamy do czynienia z sytuacją całkowicie przeciwną bardolatrii ilustrowanej przez Jamesa, która ukazuje ponadto zmiany, jakie zaszły w obrębie dyskursu autorstwa. Fetyszyzacji ulega tekst (a przynajmniej jego fragment, biorąc pod uwagę wybiórczość interpretacji zgodnie z obowiązującymi kulturowymi skryptami), a nie autor. Przekaz jest dostatecznie wieloznaczny, aby umożliwić pluralizm interpretacyjny. Sposób przedstawienia w filmie postaci Tylera jest zaś na tyle charyzmatyczny, że antagonistą zostaje odebrany jako pozytywny wzorzec i nie istnieje żadna wyższa instancja, która miałaby osądzać słuszność danej interpretacji. Palahniuk godzi się na swoją śmierć jako instancji interpretacyjnej, ale tym samym gestem próbuje dokonać sprostowania mylnej (w jego ujęciu) interpretacji, pozwala dojść do głosu postaci autora. W ten sposób tekst, który ilustruje śmierć autora, jednocześnie zwraca uwagę na jego pozycję. Pytanie: „To była jakaś książka?” można uznać za jed-

noznaczne z: „To był jakiś autor/źródło?”. *Fight Club* 2 odpowiada na nie twierdząco, wskazuje na istnienie źródła tekstu przy akceptacji tego, że autor nie ma wpływu na jego obiegowy odbiór. Co nie znaczy, że nie może wypowiadać się na temat tekstu. Humorystyczny wymiar pojawienia się postaci autora w komiksie nie pozwala spojrzeć na ten zabieg jak na próbę reinstalacji pozycji autora jako źródła tekstu, ale też nie wpisuje się, mimo swojej dosłowności, w postulowaną śmierć autora. Paradoksalny charakter tak ujętej pozycji autora oddaje w pełni trudny moment przejściowy, w jakim znajduje się dyskurs autorstwa, który wciąż ulega transformacji.



## ROZDZIAŁ 4

### Autorstwo zbiorowe.

## Od kultury kontrybucji do współautorstwa

[...] wskazuje on na indywidualnego autora jako na figurę pokrewną indywidualnemu podmiotowi, który jest charakterystyczną formą myśli burżuazyjnej. Żaden człowiek nie jest twórcą siebie w znaczeniu absolutnym, jakie wynika z tego określenia [...]. Jako jednostka społeczna jest on także czymś swoistym, aczkolwiek w granicach wyznaczonych przez formy społeczne danego miejsca i czasu. W przypadku pisarza jedna z tych form społecznych jest niewątpliwie centralna – mianowicie jego język [...]. Jednakże dyskusja nie podejmuje tych spraw, uwydatniając na jednym poziomie formy społecznie odziedziczone w sensie rodzajowym, zaś na innym – społecznie odziedziczone i wciąż funkcjonujące symbole i konwencje, a na ostatnim – trwające nadal procesy, w których nie tylko forma, ale też treść świadomości są społecznie wytwarzane [...]. Na ostatnim poziomie to, co wydaje się stanowić dominantę pojęcia autorstwa – jego jednostkowa autonomia – jest zaciekle atakowane i niszczone.

(Raymond Williams, *Marksizm i literatura*, 1977)

### 4.1. Mit samotnego autora

Jednym z ciekawszych aspektów współczesnego dyskursu autorstwa w refleksji humanistycznej jest zwrócenie uwagi na **społeczny i zbiorowy wymiar produkcji tekstów kultury**. Społeczne funkcjonowanie autorstwa wskazuje na ponadjednostkowe zaplecze procesu twórczego, w znacznej mierze odnosząc się do **intertekstualnego wymiaru produkcji kulturowej**, tego, że każdy akt twórczy zapożycza się w języku danego medium, w poprzedzających go aktach odbioru oraz w **akumulacji kapitału kulturowego**. W tym sensie

wszelki proces twórczy jest swoistym świadectwem odbioru, wskazuje na aspekt tworzenia-jako-odbioru, pisania-jako-czytania, chociaż w niewielkim stopniu odnosi się do świadomej recepcji tekstów kultury, a bardziej do tego, co wchodzi w zakres badań biograficznych, kwestii tego, jak dany twórca został ukształtowany w toku edukacji i indywidualnego doboru lektur. Te dwa obszary – intertekstualność i kulturowy kapitał – nie wyczerpują jednak zagadnienia społecznego charakteru twórczości i autorstwa. Należy do nich dodać także **mechanizmy uwzględniające lub projektujące odbiór**, które stanowią integralną część struktury tekstów oraz serię czynności, których niematerialny, z gruntu ulotny charakter zdecydował o tym, że rzadko są analizowane w kontekście twórczości: komponowanie, myślenie, projektowanie. Jeszcze jednym ciekawym aspektem zbiorowego autorstwa jest zwrócenie uwagi na jego **zapośredniczony wymiar**, tj. użycie medium i narzędzia (języka i pióra/programu): od momentu wynalezienia pisma wszyscy jesteśmy kognitywnymi cyborgami, nasze procesy myślowe są wspomagane technologicznie.

Koncepcja autorstwa zbiorowego stała się przedmiotem refleksji na skutek podważenia dominacji romantycznego modelu autorstwa czy też szczególnej romantycznej ideologii autorstwa, którą Jack Stillinger określił w *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* właśnie **mitem samotnego geniuszu**. Romantyczny model autorstwa, kładąc nacisk na ekspresję twórczego Ja, oryginalność i autonomię jednostki, stworzył wyobrażenie pracy twórczej jako samotnej, a nawet wyizolowanej pracy nad tekstem. Linda Brodkey podsumowuje ten obraz pisarza w *Academic Writing as Social Practice*, gdzie również ilustruje to, co stanowi sedno problemu społecznego wymiaru autorstwa:

Pisanie to czynność społeczna. Ludzie piszą dla i do innych ludzi, ale jednak, kiedy myślimy o pisaniu, widzimy samotnego autora. Widzimy pisarza samotnego na poddaszu, pracującego nad ranem przy świetle świec. Przy zamkniętych okiennicach. Albo widzimy pisarza w dobrze wyposażonym gabinecie, z palcami na klawiszach maszyny do pisania albo klawiaturze komputera. Zasłony są zaciągnięte. Albo nawet widzimy pisarza pochylonego nad manuskrytem we wspianiałej



publicznej lub uniwersyteckiej bibliotece, ściany i regały stojące pomiędzy nim a światem. Bez względu na to, czy scena pisania jest poetycka, czy prozaiczna, pisarz znajduje się ponad światem, na poddaszu, chwilowo uwolniony od rodzinnych i towarzyskich zobowiązań, w swojej pracowni, oddzielony od świata w bibliotece. Zawsze ten sam obraz – autor pracujący samotnie.

Z pewnym trudem wyobrażamy sobie autora w otoczeniu. Kiedy już nam się to zdarza, nie widzimy go przy pracy. Może widzimy F. Scotta Fitzgeralda na imprezie albo Henry'ego Jamesa na prozowanej kolacji, albo Tołstoja w otoczeniu wieśniaków. Bez względu na to, czy będzie to obraz Virginii Woolf udzielającej wykładu studentkom na Oxfordzie, czy Ernesta Hemingwaya na Lewym Brzegu Sekwany, nie są to obrazy pisarza przy pracy. Bez względu na to, jak interesujące byłoby towarzyskie życie pisarzy, obraz pisarza bawiącego się czy zarabiającego nie jest obrazem pisarza piszącego. To obraz tego, co działo się przed pisaniem, po nim, coś, na co nie ma miejsca w momencie pisania [...]. Ponieważ takie wyobrażenie stanowi dominujący trop pisania, trudno nam pamiętać, że samotny skryba reprezentuje tylko jedną z narracji o pisaniu i pisarzach. W owej narracji pisarze są skazani na odosobnienie – są więźniami języka. [...] Dobrze znamy tę narrację, ponieważ sami przeżywamy chwile, gdy ogarnia nas samotność, gdy nie rozumiemy słów, które zapisujemy i nie potrafimy sobie przypomnieć powodów, dla których to robimy (Brodkey 1987: 54–55)<sup>22</sup>.

Brodkey określa ten dominujący obraz autora przy pracy (*scene of writing*, **scenę pisania**) jako modernistyczny, chociaż pamięta o jego romantycznych korzeniach, nazywając go ostatecznie modernistycznym romanssem lub **romanssem samotności** (Brodkey 1996: 60, 64, 70), kreśląc metaforę analogiczną do mitu samotnego geniusza Stillingera. Pierwszym krokiem destabilizującym scenę pisarza-piszącego-samotnie jest zwrócenie uwagi na społeczny wymiar pisania angażującego jednostkowego autora. Brodkey poświęciła temu zagadnieniu znaczną część swojej pracy naukowej i praktyki edukacyjnej. Przede wszystkim badaczka zastanawia się, czemu obraz samotnego autora oddziałuje tak silnie na wyobraźnię, czemu wzbudza podziw nieproporcjonalny do swojej treści, biorąc pod uwagę, że jest także ob-

---

<sup>22</sup> Częściowo tłumaczenie za Long 2012: 136–166.

razem „ekonomicznego, emocjonalnego i społecznego wykluczenia” oraz jakie ideologie popularyzuje taka reprezentacja pisania (Brodkey 1996: 59, 64).

Odpowiadając na pierwsze pytanie, Brodkey stwierdza, że w refleksji nad sceną pisania, obrazem samotnego autora w tym momencie, przywykliśmy do umieszczania samych siebie nie w pozycji autora, lecz czytelnika (Brodkey 1996: 59). Obserwujemy ten akt z zewnątrz, a nie uczestniczymy w nim. Współgra to z wyobcowaniem autora w chwili pisania: „[...] scena pisania osadza życie społeczne po drugiej stronie pisania – ktoś lub coś nie może wejść do pokoju” (Brodkey 1996: 60). Jako „kadr pochodzący z modernistycznego albumu” owa scena pisania staje się powtórzeniem (odbiciem i przedłużeniem) samotności oraz **alienacji pracy twórczej i społecznego atomizmu** (Brodkey 1996: 60). W ten sposób obraz samotnego autora łączy romantyczną pozycję twórczego, oryginalnego geniusza i dominujący w modernistycznej sztuce i nauce motyw wyobcowania. Brodkey zwraca też uwagę na fantazmatyczny wymiar dominacji tego obrazu: „[...] romans samotności jest atrakcyjniejszy niż doświadczenie” (Brodkey 1996: 64), atrakcyjniejszy niż praktyka pisania, rozmyta, niedookreślona i trudna do przyszpilenia w jednym najistotniejszym momencie.

A jednak scena pisania „uprzywilejowuje tylko jeden moment pisania, moment, kiedy pisarz staje się kopistą, sprawiając, że transkrypcja [zapis] staje się synekdochą pisania. W tym kadrze pisarz jest maszyną do pisania, oddzieloną w równej mierze od procesu pisania, co od społeczeństwa” (Brodkey 1996: 60). Odpowiada to na drugie pytanie Brodkey o ideologię lansowaną przez dominujący obraz pisarza-piszącego-samotnie. Badaczka zwraca uwagę, że nie powinno się kwestionować sceny pisania, która niewątpliwie stanowi jeden z elementów procesu twórczego, ale **należy podważyć jej bezwzględną dominację i założenie, że jest to jedyny moment pisania** (Brodkey 1996: 62). Dominacja sceny pisania prowadzi bowiem do jej transformacji:

Poddasza – ich prozaiczne kontrapunkty: pracownie, biblioteki i klasy<sup>23</sup> – są znakami wygody wymaganej przy pisaniu. Ta wygoda często ulega przemianie w coś przypominającego celę: przywilej zmienia się w karę, wolność w niewolę, samotność w osamotnienie. Scena pisania staje się ciekawą opowieścią, jaką społeczeństwo snuje samo o sobie, kłopotliwą anegdotą, która rzutuje na nasze pisanie, myślenie i nauczanie pisania (Brodkey 1996: 63).

Scena pisania **dehumanizuje pisarza** przez akt zapisu, usuwa wymiar czasu, którego pisanie wymaga, i miejsca, w jakim się odbywa, prezentując tylko odosobniony kadr, będący wszędzie i nigdzie (Brodkey 1996: 64, 67–68), i odziera pisanie z interwałów czasu, które są związane z tym procesem, chociaż praktyka podpowiada, że przy pisaniu czas może być najcenniejszym zasobem, ważniejszym nawet niż prywatność (samotność), o czym świadczy przypadek Jane Austen. **Czas i miejsce ulegają w scenie pisania mitologizacji**, a przez to sakralizacji. W kontekście autorstwa scena pisania to **radykałna dekontekstualizacja**, próba wyrugowania autora z obrazka, choć pozornie skupia się tylko na nim. Elizabeth Long (2012: 136) określiła scenę pisania u Brodkey jako „ponadczasową stop-klatkę alienacji i izolacji”. Pozostaje pytanie o to, jakim interesom sprzyja dehumanizująca ideologia samotnego autora. Stanowi to sedno rozważań prezentowanych w tym rozdziale wraz z postulatem uspołeczniania pisania i autorstwa.

Spółeczny wymiar pisania ujawnia się przy każdym odejściu od dominacji sceny pisania, przy zwróceniu uwagi na pisanie jako czytanie (innych autorów), element dialogu (kulturowego, międzypokoleniowego czy w określonym kręgu towarzyskim pisarza), na wszelkie projekcje odbiorcy w tekście i w zamyśle autora (co też ma dialogiczny charakter), a wreszcie na językowy wymiar pisania, któ-

---

<sup>23</sup> Do „prozaicznych kontrapunktów” romantycznego poddasza można także włączyć z gruntu modernistyczny postulat Virginii Woolf odnośnie do „własnego pokoju”. Brodkey również pamięta o tym motywie z twórczości pisarki, analizuje go jednak w kontekście wykluczenia kobiet z przywileju prywatności, konieczności pracy autorek w warunkach dalekich od samotnego skupienia sceny pisania. W ten sposób postulat Woolf jest „z gruntu pragmatyczny, tak jak scena pisania jest z gruntu romantyczna” (Brodkey 1996: 70).

ry z założenia jest społeczny (zagadnienie intertekstualności w rozumieniu Julii Kristevej). Trafnie podsumował uspołecznianie pisania Raymond Williams w eseju *The Tenses of Imagination* w odniesieniu do własnej praktyki pisarskiej:

Gdy piszę, jestem fizycznie sam i, z grubsza rzecz ujmując, nie wierzę, że moja praca jest mniej indywidualna, w tym kluczowym i wartościującym znaczeniu, od pracy innych. Jednak za każdym razem, gdy piszę, mam świadomość istnienia społeczeństwa i języka, o których wiem, że są niewspółmiernie większe ode mnie – nie tyle „gdzieś tam” w świecie innych, tylko tu i teraz, w działaniach, które podejmuję: w komponowaniu i opowiadaniu (Williams 1983: 261)<sup>24</sup>.

Andrew Bennett (2004: 94) w monografii *The Author* proponuje postrzeganie **autorstwa zbiorowego jako normatywnego modelu produkcji literackiej**, punktu odniesienia dla indywidualnego autorstwa jako pochodnej jego romantycznego modelu. To podejście sprzeczne z wykładnią autorstwa zbiorowego, obowiązującą w postromantycznym dyskursie autorskim, w którym takie autorstwo nie funkcjonuje jako pełnoprawny model pracy twórczej, ale jest pomijane lub wprost odmawia się mu prawa bytu:

Autorska współpraca postrzegana jest jako wyjątek potwierdzający regułę samotnego autorstwa. W postromantycznym dyskursie krytycznym praca zbiorowa ma niezdrowy posmak skandalu, postrzegana jest jako wstydlivy rodzinny sekret literatury, dzielona wada pisania [...], dlatego zakres współpracy nad danym tekstem jest zwykle bagatelizowany albo sprowadza się do dyskusji o tym, jak kooperacja dwóch kreatywnych umysłów wpływa na potencjalną wartość estetyczną pracy (Bennett 2004: 95).

Krytyka literacka, historia literatury i inne instytucje literackie wykształciły serię strategii radzenia sobie z dysonansem, jakim jest zbiorowe autorstwo (Bennett 2004: 95). Dlatego też w tej pracy musiałam przywoływać fakty na temat zbiorowego charakteru autor-

---

<sup>24</sup> Tłumaczenie za Long 2012.

stwa w XVIII i XIX wieku, dlatego do niedawna nie funkcjonowała w teorii literatury refleksja nad autorstwem zbiorowym i dlatego pojęcie intertekstualności zostaje często mylnie ograniczone do świadomego zabiegu stylistycznego, a nie jest ujmowane jako uniwersalny mechanizm produkcji literackiej, wynikający z jej językowego charakteru i stanowiący furtkę dla postrzegania autorstwa jako aktywności ponadjednostkowej tylko z racji używania języka danego medium.

Dopiero w ostatnich latach zaczął się zmieniać sposób postrzegania zbiorowego autorstwa w refleksji humanistycznej. Wielki wkład w ten proces miała wspomniana wyżej praca Stillingera, w której zasugerował, że zbiorowe autorstwo to stały fenomen literacki, **rutyna produkcji literackiej i kulturowej**. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* z 1991 roku to monografia z zakresu historii literatury, w której Stillinger obnaża zbiorowy charakter autorstwa tekstów uchodzących za produkt jednostki i w tym wymiarze figurujących w literackim kanonie kultury zachodniej. Pomijając teksty analizowane w pracy, takie jak *Do snu* Johna Keatsa, zauważmy, że opatrzone ją indeksem, w którym Stillinger wymienia teksty powstałe przez różne formy zbiorowego autorstwa od romantyzmu po XX wiek, teksty, których zbiorowe autorstwo nie doczekało się formalnego rozpoznania, ponieważ – tak jak w przypadku traktów filozoficznych Johna Stuarta Milla i Harriet Taylor Mill – na okładce figuruje pojedyncze nazwisko (Stillinger 1991: 203–214). Badacz stwierdza, że łatwiej byłoby stworzyć listę przedromantycznych utworów będących efektem indywidualnej pracy niż listę przedstawiającą chociażby wycinkowo autorstwo zbiorowe przed XVIII wiekiem. Co istotne, indeks Stillingera uwzględnia **różnorodne formy twórczości zbiorowej** funkcjonującej w literackim kanonie europejskim, od zapożyczeń, twórczości zależnej i plagiatorstwa, przez działalność redaktorską i edytorską (w tym pośmiertną rekonstrukcję niedokończonych prac), po ingerencje cenzury (Stillinger 1991: vi). Część wymienionych przez badacza mechanizmów twórczości zbiorowej (np. redakcja i cenzura) nie podważa postromantycznego ujęcia twórczości jako aktywności jednostki, tekstu jako pochodzącego z jednostkowego źródła. Jak zauważa Bennett: „[...] bez większych

trudności dostosowujemy pewne formy współpracy do konwencjonalnego rozumienia autonomicznej produkcji literackiej” (Bennett 2004: 97). Jest to jeden z mechanizmów, za pomocą których krytyka literacka i refleksja literaturoznawcza dążą do **ustanowienia klarownego wkładu poszczególnych autorów w przypadku twórczości zbiorowej, do oddzielenia od siebie konkretnych partii lub elementów tekstów** (Bennett 2004: 97).

Stillinger zauważa, że związek między zbiorowym autorstwem jako rzeczywistością produkcji literackiej a teorią literatury i edytorstwem powinien interesować wszystkich, którym zależy na spójnym i logicznym myśleniu o literaturze. Co więcej, zagadnienie śmierci autora nie rozwiązuje kwestii zbiorowego autorstwa jako problemu teoretycznego, ponieważ **śmierć autora również opiera się na koncepcji jednostkowego autorstwa**. Można więc stwierdzić, że śmierć (pojedynczego) autora poprzedzała śmierć jego licznych współautorów, którzy zostali wygnani ze społecznego funkcjonowania tekstu przy okazji ustanawiania mitu samotnego autorstwa. **Śmierć autora to duplikacja mechanizmów podtrzymywania mitu samotnego autorstwa**<sup>25</sup>. Ten ostatni stanowi podstawę teorii interpretacji opartych na romantycznym modelu, gdzie samotny autor staje się jedynym źródłem znaczenia. Jednakże Stillinger zauważa, że teksty mają wielu autorów, których intencje – jeśli przyjąć możliwość dotarcia do intencji autorskiej – mogą być sprzeczne, co podważa adekwatność obowiązujących teorii interpretacji. Badacz pisze wprost, że teorie interpretacji, którymi dysponujemy, są zbyt proste, aby poradzić sobie ze złożonością i różnorodnością historycznych okoliczności powstawania teksów (Stillinger 1991: vi–vii). Co więcej, już badanie tych okoliczności odbywa się w strukturach wyznaczonych przez mit samotnego autorstwa, przez który studia biograficzne stanowią

<sup>25</sup> Można tu zaważyć analogię do argumentu ateistycznego: niewiara w jednego Boga nie różni się niczym od niewiary monoteisty w cały panteon bóstw politeistycznych. Śmierć autora niczym nie różni się od śmierci rzeszy współautorów. Nasuwa to pytanie, czy istnieje związek między niechęcią do uznania zbiorowego autorstwa w kulturze Zachodu a monoteistyczną orientacją tej kultury. Innymi słowy, czy mit samotnego autorstwa to pochodna tego, że może być tylko jeden (S)twórca?

modelową formę pisania o literaturze. Badanie, jak autor pisał, komponował i poprawiał swoje prace, rekonstrukcja okoliczności druku, pierwotnego odbioru, śledzenie lektur autora i jego edukacji, analiza komentarzy autorskich o przebiegu pracy nad tekstem albo o procesie twórczym (w odniesieniu do konkretnego tekstu lub w ogóle), jakie można znaleźć w listach, dziennikach, wypowiedziach, rozmowach, tropienie związków elementów tekstu z życiem autora lub z innymi tekstami, studiowanie języka i stylu autora, historycznego, społecznego, politycznego i kulturowego kontekstu, jaki znalazł swoje odzwierciedlenie w tekście – stanowią dla Stillingera dywagacje o charakterze biograficznym. Tym samym badacz wyprowadza dość radykalny wniosek, że badanie literatury jest ustrukturyzowane przez biografię; usunięcie biografii to usunięcie badania literatury (Stillinger 1991: 9). Jakkolwiek można podważyć to stwierdzenie, zauważając, że funkcjonują metodologie badań literackich, które programowo odrywają się od empirycznego autora i koncentrują się na tekście, Stillinger zwraca uwagę na istotny aspekt funkcjonowania intencji autorskiej w teorii literatury mimo wieloletnich prób dekonstrukcji tej instancji interpretacyjnej. W rozpoznanym przez niego wymiarze, w którym badanie literatury jest ugruntowane w podejściu biograficznym, podtrzymanie instytucji jednostkowego autorstwa w obrębie literaturoznawstwa wpisuje się w dążenie instytucji do samozachowania, co pozostaje jedną z podstawowych funkcji każdej instytucji społecznej. Tłumaczyłoby to trudności z usunięciem refleksji o intencji autorskiej z tej dziedziny. Intencja gwarantuje bowiem istnienie stabilnego przedmiotu badań, staje się więc kwestią autoidentyfikacji.

Jednocześnie Stillinger stoi na stanowisku, że zainteresowanie biografią autorską nie jest bezpodstawne, ponieważ wiedza biograficzna produkuje wiedzę o tekście i jego zrozumienie (Stillinger 1991: 9). Badacz nie dąży do usunięcia biografii z badania literatury, ale osadza swoje studia nad zbiorowym autorstwem właśnie w analizie okoliczności powstania tekstów i wiedzy biograficznej<sup>26</sup>. Ilustru-

---

<sup>26</sup> To, że Stillinger w swoich analizach posługuje się głównie materiałem z doby romantycznej, podważa również historyczne podstawy teorii łąku przed wpływem

je w ten sposób dwa istotne zagadnienia: znaczenie empirycznego autorstwa dla odczytania tekstu i to, że wiele tekstów przy szczegółowym zbadaniu okoliczności powstania okazuje się tworem zbiorowego autorstwa. Dla Stillingera zbiorowe autorstwo to instytucja, w której **nie ma znaczenia dysproporcja wkładu poszczególnych autorów**<sup>27</sup>, i tak rozumiane autorstwo zbiorowe – zbiorowa produkcja tekstu, który uchodzi za pracę jednostki – jest powszechna (Stillinger 1991: 22).

Jednym z *case studies* zawartych w *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* jest *Autobiografia* Johna Stuarta Milla, która w ujęciu Stillingera miała siedmiu autorów. Biorąc pod uwagę, że kwestię zbiorowego autorstwa po raz pierwszy poruszyłam tutaj w odniesieniu do literackiej współpracy Milla i Harriet Taylor Mill, warto powrócić do tego wątku, aby dokładnie prześledzić tok rozumowania badacza. Tym bardziej że Stillinger wyznaje, że właśnie sprawa literackiej współpracy Millów natchnęła go do napisania monografii (Stillinger 1991: vi). *Autobiografia* Milla została opublikowana po raz pierwszy w 1873 roku, pięć miesięcy po jego śmierci. Mill zaczął ją pisać na przełomie 1853 i 1854 roku, w wieku 47 lat, kiedy był przekonany, że on i Harriet umierają na gruźlicę. Sądząc, że jego dni są policzone, chciał zapisać to wszystko, czego nie udało mu się zawrzeć we wcześniejszych pracach (Stillinger 1991: 51). Pierwotna wersja *Autobiografii* prezentowała jego życie od narodzin do 1851 roku, w którym poślubił Harriet. Liczyła sobie 169 stron, z których później wyciął 30, tworząc finalną formę pierwszej wersji w postaci 139 stron. Na pierwotnym manuskrypcie znajdują się ślady redakcji Harriet, która na bieżąco poprawiała to, co pisał jej mąż, zmie-

---

Harolda Blooma. Co prawda autonomiczne autorstwo stanowiło fantazmat romantyzmu, jednakże produkcja literacka w tym okresie miała wymiar zbiorowy i zależny, co zostało zademonstrowane w poprzednich rozdziałach. W tym sensie lęk przed wpływem Blooma jest fantazmatem na temat romantycznego autorstwa, skrajną formą działania mitu samotnego autora.

<sup>27</sup> Analizując niedokończony przez Johna Keatsa sonet *Do snu*, Stillinger zwraca uwagę na to, że wkład różnych osób odpowiedzialnych za ukazanie się tekstu w druku waha się między poszczególnymi słowami a całymi wersami, przy czym praca innych autorów niż Keats miała wymiar redakcyjny (Stillinger 1991: 9–22).



nając poszczególne słowa i całe frazy, usuwając niektóre fragmenty i sformułowania. Mill wprowadzał nanoszone przez nią poprawki. W 1861 roku powstała druga wersja *Autobiografii*, rozszerzona do 210 stron, w której znalazł się tekst o śmierci Harriet. Mill ukończył pracę nad *Autobiografią* w 1870 roku, dopisując jeszcze niemal 50 stron. Reszta prac nad tekstem, wkład pozostałych pięciu autorów, odbędzie się już po jego śmierci, kiedy pojawi się nacisk na jak najszybsze wydanie tego dzieła. Wówczas nad manuskrypcem pracowało trzech autorów: Helen Taylor, córka Harriet, Mary Elizabeth Colman, siostra Milla, i nieznaną z imienia kopista. To oni przygotowali tekst do druku. Helen Taylor wycinała całe paragrafy, wprowadziła łącznie 2650 poprawek (Stillinger 1991: 52). Proces wydawniczy przyniósł dalsze korekty, m.in. w wykonaniu przyjaciela Milla, Alexandra Baina. Tak ujętą pracę nad tekstem, ingerencje w trakcie procesu wydawniczego, Stillinger klasyfikuje jako przykład zbiorowego autorstwa. Jednakże zwraca też uwagę na szczególny wymiar współpracy literackiej małżeństwa Millów, który określa jako rzadki przypadek „połączonej, jednomyślnej intencji autorskiej” (Stillinger 1991: 63). Badacz stwierdza, że Harriet nie była źródłem *Autobiografii*, ale nadała tej pracy kształt i styl, ton i charakter. Przy redagowaniu pierwszego manuskryptu *Autobiografii* między Millami istniała jedna kwestia sporna – problem wizerunku Milla. To, jak chciał się on zaprezentować światu, nie pokrywało się z tym, jak powinien był to zrobić zdaniem Harriet (Stillinger 1991: 63), która pełniła funkcję jego agentki literackiej. I Mill przyjął wprowadzone przez nią poprawki. Stillinger zwraca więc uwagę na to, że wszystko, co napisano o stylu Milla na podstawie *Autobiografii*, która stanowiła przedmiot licznych prac literaturoznawczych, w rzeczywistości odnosi się do stylu Milla i Harriet, ponieważ tekst był owocem ich ścisłej współpracy (Stillinger 1991: 64). Stillinger podejmuje również temat współautorstwa Millów w kontekście innych tekstów, takich jak *O wolności*, oraz współpracy Milla i Helen Taylor przy pisaniu *Poddaństwa kobiet* (Stillinger 1991: 66–67). Zdaniem badacza współautorstwo Harriet prac przypisanych Millowi wzbudza tak wielkie kontrowersje, ponieważ początkowo nie dostrzegano śladów jej pracy nad manuskryptami, zostały one odkryte dopiero w ostatnich latach,

a przez brak wzmianek o pracy Harriet nad traktatami filozoficznymi wraz z Millem w ich korespondencji (częściowo zniszczonej po śmierci Harriet) łatwo było bagatelizować jej wkład, co wynikało z niechęci do zbiorowego autorstwa, zrodzonej przez hegemonię romantycznego jego modelu i mitu samotnego autora, a także z niechęci do przypisania kobiecie pracy o takim znaczeniu dla zachodniej myśli filozoficznej i politycznej (Stillinger 1991: 54).

Romantyczny model autorstwa jest tak rozpowszechniony w kulturze zachodniej, że wydaje się uniwersalny. Zdaniem Stillingera zgromadzenie dowodów na powszechność zbiorowego autorstwa może przyczynić się do powstania bardziej realistycznego ujęcia produkcji tekstów kultury. Uwzględnienie wkładu autorów, redaktorów, wydawców, drukarzy, sprzedawców i czytelników w formowanie kształtu tekstu, w jakim ten zostaje rozpowszechniony, może pomóc w badaniach z zakresu historii i socjologii literatury, w lepszym rozumieniu tekstów w kontekście społecznego, historycznego i materialnego przebiegu jego produkcji. Zbiorowe autorstwo stwarza nowe implikacje dla niemal każdej teorii postulującej istnienie (lub nieistnienie) twórczego podmiotu, osobowości czy stanu świadomości odpowiedzialnych za powstanie tekstu (Stillinger 1991: 183). W kontekście swoich analiz historycznych warunków produkcji tekstów Stillinger rozważa, czy istnieje „czyste” autorstwo, w pełni jednostkowe i autonomiczne. Czy istnieją więc teksty powstałe bez interwencji kogokolwiek poza nominalnym autorem? Odpowiada, że nie, jeśli uwzględnić odbiorcę jako współtwórcę tekstu, od którego jest uzależniona literatura jako dziedzina językowa i intersubiektywna. Czyste autorstwo nie istnieje także z uwagi na to, że nie można oderwać autora od jego kultury i języka. Nie zmienia to tego, że – chociaż paradoksalne i z gruntu fantazmatyczne – jednostkowe, autonomiczne autorstwo stanowi oś społecznych wyobrażeń o autorstwie i sedno refleksji w dyskursie na ten temat (Stillinger 1991: 185). Badacz zauważa przy tym, że być może najważniejszym aspektem mitu samotnego autora jest poczucie obecności, uobecnienie ludzkiej kreatywności, osobowości czy też głosu, jaki zapewnia instytucja **autora nominalnego** (Stillinger 1991: 186), czyli to, co można określić jako barthesowskie „pragnienie autora”. Tym samym

mit samotnego autora stanowi wielkie udogodnienie dla całego instytucjonalnego wymiaru funkcjonowania literatury – dla badaczy, studentów, krytyków, czytelników, wydawców, agentów literackich, sprzedawców, bibliotekarzy i prawników zajmujących się prawem autorskim, „dla każdego zaangażowanego w produkcję i recepcję książki, poczynając od samych autorów” (Stillinger 1991: 187). Co więcej, mit samotnego autora to konieczność w procesie interpretacyjnym. W tym świetle przeciwstawienie temu mitowi **polityki zbiorowego autorstwa** nie stwarza dlań żadnego zagrożenia, podobnie jak nie zagrażają mu postmodernistyczne dekonstrukcje autorstwa. Stillinger podsumowuje postmodernistyczne tendencje dekonstrukcyjne nieco zgorzkniale: „[...] nawet jeśli dekonstrukcyjne podejście do interpretacji mogłoby wykorzystać kategorię zbiorowego autorstwa, praktyka dekonstrukcjonistów jako autorów własnych tekstów wskazuje, że mitowi samotnego autorstwa nic nie zagraża” (Stillinger 1991: 187).

Stillinger postuluje stworzenie **teorii wersji** na podstawie zbiorowego charakteru produkcji tekstów. W ten sposób można by mówić – co zresztą zademonstrował w swojej pracy – o *Autobiografii* w wersji Milla, wersji Milla i Harriet, wersji Milla, Harriet i znowu Milla po kolejnych rewizjach, wersji Milla, Harriet, Milla i Helen itd. **Zbiorowości autorstwa odpowiadałby pluralizm tekstów**, świadomość, że istnieje więcej niż jedna wersja tekstu, co z kolei odpowiada **pluralizmowi interpretacyjnemu**. Propozycja ta ma oczywiście wady. Po pierwsze, opiera się na chronologicznym przebiegu zbiorowego autorstwa zamiast na jego przebiegu symultanicznym. W ujęciu historycznym miałyby to sens w odniesieniu do niektórych tekstów (przede wszystkim przy badaniu okoliczności wydania i procesu wydawniczego, co stanowi główny obszar zainteresowania Stillingera), ale rodzą się wątpliwości, czy znalazłoby to swoje zastosowanie przy zbiorowej kompozycji tekstu oraz w kontekście innych dziedzin produkcji kulturowej niż działalność literacka, np. w odniesieniu do autorstwa filmowego, gdzie część prac toczy się symultanicznie. Po drugie, propozycja Stillingera opiera się na analizie sprecyzowanego wkładu indywidualnego w powstanie tekstu jako sedna autorstwa zbiorowego, co w zasadzie minimalizuje aspekt zbiorowego wymia-

ru autorstwa i autorskiej współpracy, bez względu na to, czy zachodzi świadomie i harmonijnie, jak u Millów, czy też nieświadomie i przy ignorowaniu intencji twórcy tekstu wyjściowego, jak w przypadku części twórczości zależnej. Ujawnia to ograniczony zakres zastosowania postulatów Stillingera i to, do jakiego stopnia jego stanowisko wynika właśnie z mitu samotnego autorstwa, który rozbija pracę zbiorową na wkład poszczególnych jednostek. Pluralizm tekstów jako pochodna teorii wersji wydaje się ciekawym ujęciem, jakie zdemontowałyby inny ważny mit w kulturze zachodniej, **mit samotnego tekstu**, który zarówno maskuje to, że rozpowszechniona wersja tekstu nie jest stworzoną przez autora nominalnego, ale jedną z licznych wersji, powstałą w procesie wydawniczym oraz w wyniku współautorstwa, jak i przesłania intertekstualny wymiar produkcji kulturowej. I chociaż Stillinger zidentyfikował sedno zachodniego dyskursu autorskiego w postaci mitu samotnego autora oraz jego instytucjonalne zaplecze, operował w ramach tego mitu, postrzegając autorstwo zbiorowe jako **sumę autorstwa indywidualnego**, a nie odrębną kategorię, która wymagałaby rozbudowanego zaplecza teoretycznego.

#### 4.2. Społeczne i historyczne uwarunkowania zbiorowego autorstwa

Andrea Lunsford i Lisa Ede w pracy *Collaborative Authorship and the Teaching of Writing* wyróżniają główne pola problemowe refleksji nad zbiorowym autorstwem:

- 1) charakterystyka zbiorowego autorstwa w tym zakresie, w jakim ta praktyka różni się od autorstwa indywidualnego, i ustalenie, czy cechy zbiorowego procesu twórczego przekładają się na produkt końcowy w postaci tekstu, nadając mu specyficzne właściwości, innymi słowy – dążenie do zdefiniowania zbiorowego autorstwa;
- 2) ustalenie granic i form zbiorowego autorstwa;

- 3) zbadanie, w jaki sposób zbiorowe autorstwo wpływa na relację nadawcy i odbiorcy tekstu, jakie jest jego znaczenie w kontekście komunikacji literackiej i jak strukturuje ono literacki komunikat;
- 4) epistemologiczne implikacje zbiorowego autorstwa w kontekście tradycyjnie definiowanego indywidualnego autorstwa;
- 5) etyczne implikacje zbiorowego autorstwa w odniesieniu do odpowiedzialności za tekst i w przypadku wzajemnych relacji poszczególnych kontrybutorów;
- 6) kognitywne i retoryczne mechanizmy w procesie zbiorowego autorstwa;
- 7) pedagogiczne implikacje i konsekwencje zbiorowego autorstwa, wady i zalety wprowadzenia zbiorowego autorstwa w program studiów kreatywnego pisania, etyczne implikacje wymaganej pracy indywidualnej w czasie takich studiów w kontekście funkcjonowania zbiorowego autorstwa jako praktycznego wymiaru zawodowego pisania (Ede, Lunsford 1994: 417–418).

Badaczki kładą tu nacisk na zbiorowy charakter pisania w odniesieniu do amerykańskiego systemu edukacji, ze szczególnym uwzględnieniem kursów kreatywnego pisania. Tym samym ich praca nie jest poświęcona zagadnieniu zbiorowego autorstwa, a jedynie uwzględnia je jako jedną z kategorii w refleksji nad społecznym i kolektywnym charakterem uczenia i pisania (oraz uczenia pisania), podobnie jak u Brodkey. Badaczki zauważają:

[...] tradycyjny model samotnego autorstwa jest bardziej mitem niż rzeczywistością, znaczna większość tekstów produkowanych profesjonalnie w Stanach Zjednoczonych powstaje w efekcie pracy zbiorowej raczej niż indywidualnej, w tym także pisanie określane jako „kreatywne”, chociaż większość z tej produkcji uchodzi za posiadającą indywidualnego autora (Ede, Lunsford 1994: 418).

Opierają swoją tezę na szeroko zakrojonych badaniach socjologicznych, które przedstawiły w *Singular Texts/Plural Authors* z 1990 roku.

Ede i Lunsford analizują tam różne obiegi tekstowe, poczynając od produkcji tekstów popkulturowych, po tekstowe prezentacje wyników badań naukowych i refleksji humanistycznej. W każdym z tych trybów produkcji tekstowej istotną rolę odgrywają rozmaite formy współpracy, aczkolwiek teksty na poziomie instytucjonalnego i społecznego obiegu są traktowane jako rezultat pracy indywidualnej. Na owym poziomie instytucjonalnym odbywa się to chociażby przez indeksowanie tekstów naukowych z użyciem tylko jednego nazwiska, nawet jeśli za powstanie tekstu odpowiadają badania przeprowadzone przez grupę osób (Ede, Lunsford 1990: 74–76). Zdaniem Ede i Lunsford przywiązanie do idei indywidualnego autorstwa wynika w znacznej mierze z amerykańskiego uwielbienia indywidualizmu (Ede, Lunsford 1994: 419–420). Ta właśnie dominacja indywidualizmu w kulturze powoduje, że kulturowe mity z powodzeniem przysłaniają praktyczny wymiar uczenia się i pisania, które „z natury mają charakter społeczny i zbiorowy” (Ede, Lunsford 1994: 428), przez co badaczki rozumieją, że wiedza jest zdobywana, podtrzymywana i przekazywana w danej społeczności, a pisanie, twórczość literacka, jest zakorzenione w społecznej wymianie symbolicznej, podobnie jak konwersacja. Przy czym „kolektywna teoria uczenia się nie zdołała w żadnym stopniu podważyć tradycyjnej koncepcji radykalnego indywidualizmu i własności idei”, co wynika także z operowania nią w hierarchicznym systemie edukacji (Ede, Lunsford 1994: 431). Badaczki podkreślają, że „koncepcja autorstwa jako inherentnie indywidualnej praktyki jest kluczowa dla zachodniej kultury do takiego stopnia, że na pierwszy rzut oka wydaje się transparentna, oczywista, zdroworozsądkowa w rozumieniu Geertza”. Tym samym „kultura zachodnia systematycznie (jeśli nie świadomie) podkreśla indywidualne, a nie kolektywne aspekty produkcji tekstu” (Ede, Lunsford 1990: 73). W ich ujęciu produkcja tekstu łączy się w równej mierze z aspektami indywidualnymi, co zbiorowymi, wyraża dychozomię między tym, co jednostkowe, a tym, co społeczne, ale kulturowo akcentuje się tylko jeden z tych wymiarów (Ede, Lunsford 1990: 73), co wpisuje się z kolei w zidentyfikowane przez Bennetta strategie normalizowania zbiorowego autorstwa przez umniejszanie i bagatelizowanie wkładu innych autorów niż wkład nominalny.

Podobnie jak Bennett, wypowiada się o mechanizmach ustalania autorstwa Harold Love w *Attributing Authorship. An Introduction* z 2002 roku. Bez względu na to, czy próbuje się w korpusie tekstów Williama Szekspira oddzielić jego wkład od wkładu hipotetycznych innych autorów (wzorem Stillingera), czy też przypisać całość autorstwa jednej osobie, która nie mogła być Szekspirem, **mechanizm przypisywania autorstwa** opiera się na **przeświadczeniu o degradującym wymiarze zbiorowego autorstwa i integralności autorstwa jednostkowego**: „[...] sednem przypisywania autorstwa jest unikalność każdej jednostki i to, jak zostaje ona zawarta w pisaniu” (Love 2002: 4). Instytucjonalne i kulturowe przywiązanie do jednostkowego autorstwa opiera się więc na arcyromantycznym przeświadczeniu o przełożeniu autorskiej tożsamości na tekst. Stawką jest integralność w równej mierze tekstu, co podmiotu autorskiego. Love wprowadza **cztery kategorie autorstwa zbiorowego**, które można potraktować jako systematyzację praktyk zbiorowego modelu produkcji literackiej wyróżnionych w indeksie Stillingera (Bennett 2004: 99). Te kategorie to:

- 1) **autemy** (*authemes*), autorstwo „prekursorskie”, rodzaj twórczości zależnej, w której wcześniejsze teksty wpływają na pisanie, a autorstwo opiera się na inkorporacji ich elementów, w tym materiału historycznego, na kumulacji kapitału kulturowego (Love 2002: 33–39);
- 2) **autorstwo wykonawcze** (*executive authorship*) określające twórczą współpracę dwóch lub większej liczby osób nad produkcją literacką, przy czym wymienia się tutaj także działalność redaktorską, tj. zakłada się, że tak rozumiane współautorstwo nie musi mieć wymiaru dobrowolnej i świadomej współpracy, podobnie jak w przypadku twórczości zależnej, gdzie autor tekstu wcześniejszego może być nieświadomy wkładu swojego tekstu w tekst późniejszy (Love 2002: 43–44);
- 3) **autorstwo deklaratywne** (*declarative authorship*) określające sytuację, gdy jako autor figuruje osoba, która nie miała rzeczywistego wkładu w powstanie tekstu lub wkład ten był marginalny. Są to przede wszystkim różne praktyki ghost-writingu i pisania na zlecenie, gdzie właściciel tekstu (jed-

nostka albo instytucja, np. agencja reklamowa lub wydawnictwo) funkcjonuje jako autor (Love 2002: 44–46);

- 4) **autorstwo rewizyjne** (*revisionary authorship*) oznaczające prace, którym tekst zostaje poddany między skomponowaniem a wydaniem, prace redakcyjne i edytorskie oraz tłumaczenia (Love 2002: 46–50).

Chociaż Love określa jako autorskie te zabiegi literackie, które zwykle nie są analizowane w tym kontekście, jak np. redakcja i tłumaczenie, to jego zainteresowanie autorstwem opiera się na pragnieniu jasnego określenia i oddzielenia wkładu jednostkowej pracy w tekst. Bennett podsumowuje te starania tak:

[...] logika przypisania autorstwa raczej potwierdza niż kwestionuje model indywidualnego autorstwa i autonomię autora. Podobna logika kryje się za pracami, których ambicją jest zburzenie modelu autonomicznego autorstwa przez wskazanie jego historycznych i konwencjonalnych uwarunkowań (Bennett 2004: 99)<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Wnikliwy i wyczerpujący przegląd badań z ostatnich 20 lat nad historycznym uwarunkowaniem zbiorowego autorstwa oraz funkcjonowaniem kontrybutywnego rynku literackiego od XVI do XVIII wieku prezentuje Heather Hirschfeld w artykule *Early Modern Collaboration and Theories of Authorship*. Badania historycznego wymiaru konstruowania autorstwa są osadzone w renesansie, który to okres uważa się za początek koncepcji nowożytnego autorstwa. Hans Robert Jauss w artykule *The Alterity and Modernity of Medieval Literature* z 1979 roku zauważa, że bliższe współczesnemu rozumieniu autorstwa było rozumienie pozycji autora w antyku niż w średniowieczu (Ede, Lunsford 1990: 77). Nowożytne rozumienie autorstwa oznacza dla niego humanistyczny model literatury, który przedkłada pismo ponad tradycję, a autorstwo indywidualne ponad zbiorowe i wprowadza autonomię tekstu rozumianego jako dzieło (Ede, Lunsford 1990: 78). Średniowieczna koncepcja *quasi*-autorstwa nie dysponowała kategorią oryginalności, nie dokonywała rozróżnienia między autorem a kopistą, autorem a wytwórcą materialnego nośnika tekstu. I chociaż produkcja tekstów w renesansie odbywała się wciąż w systemie patronackim i w ramach rynku kontrybutywnego, ideologia indywidualizmu zaczęła wywierać wpływ na rozwój dyskursu autorskiego, wprowadzając postać autora jako samodzielnej jednostkę zaangażowaną w proces powstania tekstu (Ede, Lunsford 1990: 79). „Renesans stanowi kluczowy moment zmiany w wyniku powstania druku, kluczowego warunku nowożytnego autorstwa, zmiany systemu patronackiego i wykształcenia artystycznej samoświadomości, chociaż jeszcze nie



Uwidacznia to dominację mitu samotnego twórcy, który stanowi punkt odniesienia wszystkich refleksji na temat alternatywnych form autorstwa, sprawiając, że **niemożliwy staje się namysł nad autorstwem nieoparty na identyfikacji źródła** lub (w sytuacji autorstwa zbiorowego) źródeł.

W tym kontekście Bennett krytykuje *Milton, Authorship and the Book Trade* Stephena Dobranskiego, monografię z 1999 roku.

Podobnie jak w przypadku innych prac poświęconych autorstwu zbiorowemu, jawnie rewizyjna analiza twórczości Milтона w wykonaniu Dobranskiego powraca do tradycyjnego ujęcia autora jako pojedynczej, źródłowej indywidualności i krytyki literackiej jako ewaluacji tego, co Dobranski określa „prawdziwą twarzą” poety (Bennett 2004: 100).

Chociaż Dobranski próbuje przedstawić sposób funkcjonowania książki na rynku literackim w XVII wieku, który to okres nazywa **kulturą kontrybucji** (gdzie książka stanowiła efekt pracy wielu osób zaangażowanych w proces wydawniczy, wśród których autor nie wyróżniał się szczególnym statusem), ostatecznie jedynie potwierdza jednostkowy wkład autora (Bennett 2004: 99). Dobranski stwierdza, że proces publikacji w XVII wieku miał wyraźnie kontrybutywny charakter, a autorski autorytet „dzielony był przez wiele osób, które w różnym stopniu mogły wpłynąć na tryb wydawniczy, czerpać z niego zyski i być odpowiedzialne za jego efekt” (Dobranski 1999: 26). Tym samym Milton zbudował kreację swojego autorskiego autorytetu (mitu poety) na współpracy z licznymi jednostkami zaangażowanymi w proces wydawniczy i dystrybucję (Dobranski 1999: 9). Jednocześnie Dobranski opiera argumentację na postaci autora empirycznego, człowieka „operującego w ramach swojego specyficznego historycznego środowiska” (Dobranski 1999: 133). Jak zauważa Bennett, próbując zrekonstruować obraz kontrybutywnego rynku literackiego, w którym książka nie stanowiła efektu pracy jednostki, lecz grupy, Dobranski opiera się na romantycznej postaci autora, podkreślając jego obecność, sprawującą kontrolę (w określonym za-

---

świadomości zawodowej [...]. W tym okresie pisarstwo to nie zawód, ale akt komunikacji” (Ede, Lunsford 1990: 79). Zob. więcej Hirschfeld 2001.

kresie) nad procesem wydawniczym (Bennett 2004: 100). Dobranski podobnie analizuje proces powstania mitu Sidneya jako poety, jednak w tym przypadku zwraca uwagę na to, że część procesów związanych z powstaniem, z cyrkulacją i ze statusem twórczości Sidneya odbywała się bez udziału poety. Raczej nie przypisuje Sidneyowi autorskiej kontroli ani nad własnym wizerunkiem i statusem tworzonemu po jego śmierci, ani nad przypisywaną mu twórczością, która stanowiła efekt pracy zbiorowej, wykonywanej także po śmierci Sidneya w 1587 roku. W *The Birth of the Author. The Origins of Early Modern Printed Authority* Dobranski zauważa, że paradoksalnie **autorski autorytet wzrastał na społecznych mechanizmach zbiorowego autorstwa** (Dobranski 2008: 24). Badacz opisuje mechanizmy rynku kontrybutywnego w XVII wieku, kiedy „autor” nie funkcjonował jeszcze jako prawnie zidentyfikowana figura, a jego kulturowe znaczenie dopiero zaczynało się kształtować. Ponadto dostrzega on, że stan prawny, w ramach którego wiele osób było w różnym stopniu odpowiedzialnych za produkcję i dystrybucję treści, wyrastał bezpośrednio z postrzegania procesu produkcji tekstu w kategoriach pracy zbiorowej i kontrybutywnej. Za publikację niedozwolonych treści karano w odmiennym stopniu autora, wydawcę i księgarza, każdego z nich uważając za twórcę tejże treści, chociaż ich wkład w proces twórczy podlegał hierarchizacji (Dobranski 2008: 27–28).

*The Birth of the Author* znacząco pogłębia analizę zaprezentowaną przez badacza w *Milton, Authorship and the Book Trade*, ponieważ w swoim artykule Dobranski nie ogranicza się jedynie do opisanego mechanizmów kultury kontrybucji na poziomie procesu wydawniczego, ale zwraca również uwagę na **zbiorowy charakter kompozycji tekstu**. Odwołuje się przy tym do pamfletu *Areopagitica* Milтона, zwróconego przeciwko cenzurze wydawniczej, gdzie autor *Raju utraconego* pisze o niezbędnej w procesie twórczym kumulacji kapitału kulturowego: aby wypowiadać się na forum publicznym, niezbędne jest przygotowanie, którego dostarcza znajomość tekstów powstałych na podejmowany temat. Milton określa proces twórczy jako „relacyjny”, co stanowi alternatywę dla postrzegania autorstwa jako procesu autonomicznego i wyizolowanego. Przy czym „częściowo relacyjny proces twórczy, który opisuje Milton, polegał na zin-

dywidualizowanych metodach przejmowania pomysłów czy nawet całych fraz z prac innych autorów” (Dobranski 2008: 33). Należy również pamiętać, że to przejmowanie pomysłów i fragmentów prac odbywało się przez cytaty, ale bez przywołania nazwiska ich autora, także ze względu na dominację anonimowej formy publikacji i brak koncepcji własności intelektualnej (Dobranski 2008: 33)<sup>29</sup>. Częścią opisywanej przez Dobranskiego **kultury kontrybucji** był też stosunek do materialnego nośnika tekstu, przede wszystkim w postaci manuskryptów (przed rozpowszechnieniem się druku), które „przenosząc się z jednej społeczności do drugiej, były redagowane i powiększane” (Dobranski 2008: 34), do których dodawano komentarze i rozmaite fragmenty. Praktyka czytelnicza w XVII-wiecznej kulturze kontrybucji polegała na **aktywnym odbiorze**, łącznie z **ingerencją w tekst**, co przywodzi na myśl współczesne praktyki hipertekstowe. Od czytelników oczekiwano wejścia w dialog z tekstem i zostawienia na nim adnotacji, personalizowania manuskryptu danego tekstu w swoim posiadaniu, także w formie wprowadzania poprawek i uwag krytycznych (Dobranski 2008: 35; zob. też Sherman 2002).

W przeciwieństwie do współczesnych założeń na temat stałości druku [w rozumieniu ostateczności drukowanej formy – A.K.] XVII-wieczni czytelnicy używali swoich książek – poprawiając błędy, robiąc dopiski w sylwach [*commonplace book*]<sup>30</sup>, wykorzystując marginesy i w radykalnych przypadkach przearanżowując tekst przez ponowne zszywanie stron w innej kolejności (Dobranski 2008: 35).

---

<sup>29</sup> Warto w tym kontekście przypomnieć XVIII-wieczne dysputy na temat tego, czy można rościć sobie prawo własności do idei, omawiane w pierwszym rozdziale.

<sup>30</sup> Rękopiśmienne sylwy (*silva rerum*), księgi domowe to umieszczone w miejscu publicznym i przeznaczone do wspólnego użytku (zapisywania) księgi, które po pewnym czasie stawały się kompilacją wiedzy z danego miejsca. Zapisywano w nich informacje polityczne i prawne, tłumaczenia, przepisy, anegdoty, plotki, poezję, listy, komentarze i przysłowia. Stanowiły ważną praktykę pod względem budowania poczucia wspólnoty intelektualnej oraz międzypokoleniowej transmisji wiedzy i tradycji. We Francji były znane jako *livres de raison*, w Anglii jako *commonplace books* albo *household books*. Można je było odnaleźć w całej Europie (Thomas 1994).

Był to właściwy model prosumpcji, gdzie odbiorca zostawał twórcą, tworząc kontynuację tego, co przeczytał. Praktyka ta okazywała się na tyle popularna, że stała się konwencją renesansowej prozy, co można zobaczyć chociażby w przypadku popularności pisania ciągów dalszych do *Arkadii* Sidneya (Dobranski 2008: 35). Ironią jest to, że wspomniana parokrotnie w pierwszym rozdziale *Obrona poezji* Sidneya stanowi jeden z elementów konstruowania się dyskursu autorstwa jako oryginalnej, autonomicznej pracy twórczej, operuje metaforą ojcostwa tekstu i przygotowuje grunt pod wystąpienie Edwar-da Younga, podczas gdy Sidney funkcjonował w kulturze kontrybucji, jego twórczość miała wyraźny zbiorowy charakter, a jego autorski autorytet został wykreowany pośmiertnie (Dobranski 2008: 42). Wydanie dzieł zebranych Sidneya z 1655 roku zawierało wstępny i opracowania autorstwa siedmiu innych pisarzy

[...] i chociaż całe wydanie przez swoją formę i zawartość podkreślało literacką wartość Sidneya, ilustrowało także, że żaden autor nie jest samotną wyspą; autorzy, którzy weszli w skład pośmiertnego wydania prac Sidneya, byli odpowiedzialni za stworzenie jego tożsamości jako heroicznego poety (Dobranski 2008: 42).

Dlatego też nie istnieje tylko jedna *Arkadia* Sidneya. Znamy wersję zatytułowaną jako *Stara Arkadia*, czyli pięciotomowy romans, oraz wersję z wydania z 1593 roku, czyli *Nową Arkadię* (Dobranski 2008: 43). Przyczym *Nowa Arkadia* opiera się na poprawkach, jakie Sidney wprowadził do wcześniejszego wydania. Nigdy nie dokończył tej pracy, poprawił jedynie dwie księgi z pięciu. Zadanie to przejęła jego siostra, Mary Sidney Herbert, hrabina Pembroke, dla której zresztą *Arkadia* została napisana – stąd oryginalny tytuł romansu brzmi *Arkadia Hrabiny Pembroke – The Countess of Pembroke's Arcadia* (Dobranski 2008: 43) – we współpracy z Hugh Sanfordem. Wydanie z 1593 roku jest oparte na deklaracji uznania intencji autora, a zatem zmiany wprowadzone w tekście *Arkadii* miały opierać się na notatkach Sidneya i podążać za wytyczonym przez niego kierunkiem redakcji. Także wydanie – niekompletnej – *Starej Arkadii* nosiło znamiona pracy zbiorowej, ponieważ oprócz tekstu Sidneya znalazły się w nim

prace hrabiny Pembroke, Sanforda i trzech innych znanych poetów angielskich tego okresu, których Dobranski wymienia w swojej dociekliwości tropienia źródeł tekstu (Dobranski 2008: 44).

*The Birth of the Author* w dalszym ciągu wpisuje się w krytykowaną przez Bennetta tendencję do przypisywania autorstwa jednostkowego w obrębie modelu autorstwa zbiorowego. Jednakże zawiera kilka cennych uwag, przede wszystkim w kwestii nieświadomości przebiegu zbiorowego procesu twórczego, nie tylko w postaci twórczości zależnej, ale również przy budowaniu dorobku danego autora, który nie powstaje w próżni społecznej, lecz stanowi kreację i wkład twórczy innych pisarzy. Także wprowadzone przez Dobranskiego pojęcie kultury kontrybucji to ciekawy aspekt analizy funkcjonowania autorstwa jako zbiorowej aktywności. Pojęcie kultury kontrybucyjnej czy też rynku kontrybucyjnego odnosi się w analizach historycznych do renesansu, co stanowi interesujące zestawienie z wczesnym nowożytnym indywidualizmem, traktowanym jako najważniejszy składnik humanizmu. Jeśli renesans nie znał pojęcia samotnego autora w takim ujęciu, w jakim ten funkcjonuje obecnie, podważa to ukazywanie jednostkowego – samotnego i autonomicznego – autorstwa jako efektu działania ideologii indywidualizmu. Ede i Lunsford zauważają, że proces indywidualizacji autorstwa jest zakorzeniony w zachodniej epistemologii, w której autonomiczna jednostka stanowi podmiot i źródło wiedzy (Ede, Lunsford 1990: 73), oraz w podziale na podmiot i przedmiot poznania. Separacja podmiotu i przedmiotu wiedzy w myśli Kartezjusza jest tym, co warunkuje epistemologię jako wiedzę podmiotu, co z kolei okazuje się niezbędne do wytworzenia koncepcji „oryginalnego autorstwa” (Ede, Lunsford 1990: 79). Tym samym jednostkowość autorstwa to odbicie jednostkowości podmiotu jako kategorii rozwijającej się w nowożytnej epistemologii. Nie mniej ważny wkład w rozwój indywidualnej koncepcji autorstwa stanowi jego aspekt praktyczny, czyli rynkowe utowarowienie tekstu.

Rozumienie autorstwa jako jednostkowej czynności wiąże się z większymi przeobrażeniami społecznymi, przede wszystkim ze zmianą postrzegania tekstu, który jeszcze u Sidneya był określany jako czynność, akt komunikacyjny. Dopiero XVIII-wieczne wy-

lonienie się autora jako figury rynkowej (figury w sporze o prawną własność tekstu, przedstawionym w pierwszym rozdziale prezentowanej pracy) doprowadziło do postrzegania tekstu jako produktu. **Utowarowienie tekstu tym samym stało się czynnikiem wspomagającym utowarowienie autorstwa.** Urynkowanie tekstów wymagało oddzielania ich od siebie, za czym stała koncepcja oryginalności jako najważniejszego narzędzia twórczości literackiej, a ta z kolei opierała się na postrzeganiu procesu twórczego jako zsubiektywizowanego, indywidualnego i jednostkowego. Kontrybutywny rynek książki wciąż istnieje, wkład redaktorów, edytorów, ilustratorów, wydawców i drukarzy w powstanie książki nie zmniejszył się przez ostatnie stulecia. Ciekawe w tym kontekście jest zwrócenie uwagi na to, że nie postrzegamy ingerencji redaktorskiej w tekst jako elementu procesu twórczego czy aktywności autorskiej, bez względu na zasięg tej interwencji. Bennett określiłby ignorowanie wkładu osób zaangażowanych w proces wydawniczy jedną ze strategii podtrzymywania mitu jednostkowego autorstwa. To, że pojęcie rynku kontrybutywnego jest używane wyłącznie w analizie historycznej, pokazuje także postępujący rozdzźwięk między społecznym i prawnym definiowaniem autorstwa a praktyką produkcji kulturowej. Prawo autorskie coraz wyraźniej oddziela autora jako twórcę od właściciela danego tekstu kultury, co wskazuje na zmieniający się status autora – już nie jako (S)twórcy, ale jako producenta, jednej z wielu osób zaangażowanych w powstawanie tekstu, niewyróżnionej przy tym w żaden szczególny sposób. Pytanie zatem brzmi, czy to, że społeczne postrzeganie autorstwa ignoruje ten aspekt funkcjonowania twórczości na współczesnym rynku (gdzie właścicielem praw autorskich wcale nie musi być autor nominalny), wynika z tego, że nie nadąża za prawnymi i rynkowymi zmianami, które warunkują zachodni dyskurs autorski od końca XVIII wieku, czy też z tego, że podtrzymywanie mitu samotnego autorstwa jest istotnym elementem współczesnego dyskursu autorskiego? Innymi słowy, czy mit samotnego autora, tak ważny dla romantycznego modelu autorstwa, stanowi element kapitalistycznej ideologii autorstwa? Biorąc pod uwagę, że romantyczny, ekspresywny model autorstwa pozostawał fantazmatem maskującym rynkowe uwarunkowania autorstwa jako funkcjo-

nującego w akcie społecznej wymiany, gdzie to autor stawał się jej przedmiotem na równi z tekstami (wpisując się w powstanie i rozwój kultury celebryckiej), można założyć, że jego **współczesna reminiscencja w postaci mitu samotnego twórcy pełni analogiczną funkcję i maskuje rzeczywistość praktyki autorstwa jako urynkowanej i zbiorowej, ponadjednostkowej i intertekstualnej**. Należy także dostrzec, że mit samotnego autora – jako rynkowa ideologia – realizuje się również przez refleksje teoretycznoliterackie poświęcone figurze autora i podtrzymujące status jednostkowego autorstwa. Przywiązanie teorii literatury do intencji autorskiej ma wymiar ideologiczny, nie tylko w tym znaczeniu, w jakim intencja autorska czy postać autora stanowią funkcję interpretacji i gwarancji znaczeń tekstów (ograniczenia pola dostępnych prawomocnych interpretacji), ale także w tym ujęciu, w jakim **zabezpiecza i podtrzymuje sprawne funkcjonowanie tekstów na rynku przez oddzielenie ich od siebie i przypisanie autorstwa. Intencja autorska to instancja zarówno interpretacyjna, jak i komercyjna**.

Ciekawsze niż u Dobranskiego ujęcie funkcjonowania autorstwa zbiorowego we wczesnej nowożytności oferuje Jeffrey Masten w *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama* z 1997 roku. Badacz postuluje „wyzbycie się anachronicznego nawyku przypisania pojedynczego autora do każdej poszczególniej sceny, frazy czy słowa” (Masten 1997: 14), a więc odejście od mechanizmów przypisywania autorstwa, które stanowią efekt dominacji jego romantycznego modelu. Analizuje sposób funkcjonowania tekstu w teatrze renesansowym, gdzie ten podlegał nieustannym modyfikacjom, czy to ze strony dramaturga lub dramaturgów, czy też aktorów, reżyserów, kierowników trupy i właścicieli teatrów, kopistów oraz innych osób zaangażowanych w jego produkcję, w tym instytucje cenzorskie; był ciągle modyfikowany, także przez poszczególne przedstawienia, a autorzy byli jednymi z aktorów w trupie, nie cieszyli się więc specjalnym statusem (Bennett 2004: 101). Zdaniem Mastena produkcja dramatu w renesansie „była nastawiona raczej na wymazywanie różnic, które mogły zaistnieć pomiędzy wkładem różnych autorów sztuki”, niż ich podkreślanie (Masten 1997: 17). Tym samym nie powinniśmy postrzegać

autorstwa zbiorowego jako formy pomnożenia autorstwa i zdublowania autorskiego autorytetu w tekście (proces atrybucji autorstwa), ale jako **mechanizm wymazywania autorstwa i związanego z nim autorytetu z tekstu**. Winniśmy postrzegać teksty powstałe w efekcie zbiorowego autorstwa jako językowe i kulturowe mechanizmy, elementy wymiany społecznej, a nie jako rezultaty indywidualnej pracy (Masten 1997: 19–20). Tak też próby przypisywania intencji, biografii czy jednostkowości do tekstów funkcjonujących w tym okresie są nie tylko ahistorycznym przekłamaniami, ale w dużej mierze uniemożliwiają właściwe zrozumienie sposobu istnienia autorstwa zbiorowego (Bennett 2004: 102). Tego rodzaju ujęcie – nieoparte na atrybucji autorstwa – stanowi punkt wyjścia do dekonstrukcji mitu samotnego autora i rozpoczęcia badań nad autorstwem, które nie będą traktować jego romantycznego modelu jako uniwersalnego odniesienia dla wszystkich alternatywnych modeli. Oczywiście w przypadku też Mastena pojawia się pytanie, czemu efekt pracy zbiorowej nie może mieć jakiejś formy autorytetu społecznego. Dużo trafniejsze w kontekście tekstu „dążącego do zamazywania różnic pomiędzy wkładem poszczególnych twórców” (Masten 1997: 17) wydaje się mówienie o usuwaniu autorskiej intencji jako instytucji interpretacyjnej niż o usuwaniu autorytetu, który jest funkcją społeczną tekstu. W tym sensie wytwory zbiorowego autorstwa nie poddawałyby się tradycyjnym mechanizmom interpretacyjnym, zakorzenionym w romantycznym modelu. Co ważniejsze jednak, tak ujęte zbiorowe autorstwo czyniłoby niemożliwym przypisanie własności tekstu, co z kolei utrudniałoby (lub nawet uniemożliwiłoby) funkcjonowanie tekstów w obiegu rynkowym przy obecnym kształcie prawa autorskiego.

Jonathan Gray zauważa w eseju o znamienym tytule *When is the Author?*, że autorstwo to **proces przebiegający w czasie**: problemem mitu samotnego autora jest przedstawianie autorstwa jako skończonego, nie zaś trwającego, a tekstu jako istniejącego, a nie „stającego się” (Gray 2013: 88–89). Gray wprowadza kategorię **autorskiego zgrupowania** (*cluster*) i odwołuje się do pojmowania tekstu jako elementu łańcucha nieustającej produkcji znaczenia. Ponieważ w powstawanie tekstu jest zaangażowanych wielu agentów (w rozu-



mieniu teorii aktora-sieci Brunona Latoura, gdzie podmiot sprawczy nie musi mieć osobowego charakteru, co pozwala uwzględnić także współautorstwo narzędzi i okoliczności powstawania tekstu), zdaniem Graya pytanie na temat autorstwa nie powinno brzmieć *Czym/ /kim jest autor?*, ale *Kiedy jest autor?* Prowadzi to do dynamicznej analizy tego, jak autorstwo jest przyznawane, konstruowane, sakralizowane, podważane, jak się go odmawia i jak się o nie walczy (Gray 2013: 89). Gray postuluje pluralizację autorstwa przez uwzględnienie czasowego wymiaru procesu twórczego. W myśl tej teorii tekst stanowi kontinuum, nieustannie poddawane autorskim interwencjom, które mają formę osobową i systemową, co uwzględnia także odbiór jako współautorstwo oraz społeczny, dyskursywny charakter odbioru (Gray 2013: 92). **Rozumienie tekstu jako otwartego, nigdy niedokończonego procesu pozwala odejść od jednostkowej teorii autorstwa i skupić się na możliwych do zidentyfikowania momentach autorstwa**, które nie mają hierarchicznego wymiaru. Jeśli tekstowa kreacja nie jest nigdy skończona i kompletna, to autorstwo może być kontynuowane w czytelniczej aktualizacji, podobnie jak w interwencjach w tekst – redakcyjnych, translatorskich i tekstowych w formie twórczości zależnej. Autorzy to ci agenci, którzy na różne sposoby podtrzymują lub rozbudowują teksty w ich społecznym obiegu, a nie tylko ci, którzy „powołują je do istnienia za pomocą pióra, kamery czy kodu binarnego” (Gray 2013: 92). Agentami-autorami byłoby więc w równej mierze redaktor, tłumacz, czytelnik czy algorytm odpowiedzialny za sprzedaż internetową książki. Zdaniem Graya **współautorstwo to relacja między dwoma kreatywnymi agentami, która wpływa na funkcjonowanie tekstu w społecznym obiegu** (Gray 2013: 93), co można uznać za minimalistyczną, łatwą w użyciu definicję. Wielość czytelników równa się wielości autorów, ponieważ powtarzając za Barthesem, Gray stwierdza, że cel tekstu nie leży w jego pochodzeniu, ale w odbiorze. Gray pamięta jednak, że nie wszyscy czytelnicy roszczą sobie prawo do autorstwa i nie wszystkim będzie ono kulturowo przyznane ze względu na społeczne nierówności dyskursów, które uprawomocniają jedne interpretacje i negują inne. Badacz zwraca również uwagę na zapośredniczenie odbioru we współczesnej kulturze przez parateksty (recenzje,

reklamy, opisy, streszczenia, świadectwa odbioru), które docierają do nas szybciej niż teksty, co wpływa na odbiór i społeczne funkcjonowanie tekstów, tym samym czyniąc z paratekstu agenta w procesie produkcji kulturowej (Gray 2013: 100, 102).

Propozycja Graya wyróżnia się praktycznością oraz odniesieniem do empirycznego procesu produkcji kulturowej. Uspołecznia i konkretyzuje zbiorowe autorstwo przez zwrócenie uwagi na czasowy wymiar produkcji. Teoria tekstu, na której się opiera, znacząco wybiega poza uznane ramy tekstu jako skończonego i zamkniętego towaru na rynku kulturowym, umożliwia więc przekroczenie ograniczeń stawianych przez to rozumowanie, tj. odejście od traktowania tekstu jako produktu w stronę ujmowania tekstu kultury jako procesu i działania społecznego. Pozwala też zaangażować w konstrukcję autorstwa wiele czynników pozaludzkich, takich jak oprogramowanie, bez których obecny sposób funkcjonowania produkcji kulturowej nie byłby możliwy. Cyfryzacja tekstów pozwala natomiast na znacznie dalej posunięte ingerencje odbiorców, dosłowną pracę na tekście (usuwanie, dodawanie, zmienianie partii tekstu w każdym medium), odpowiadając za nie tak dawne obwieszczenie nastania kultury remiksu czy kolażu. Świadomość **czasowości aktywności autorskiej** pozwoliłaby także pogodzić postulat śmierci autora z zachowaniem wywrotowego i krytycznego potencjału polityki tożsamościowej oraz uwzględnić pozaludzkie czynniki warunkujące autorstwo. Niebezpieczeństwem tej koncepcji pozostaje niepożądane skupienie się na określonych momentach autorstwa, już uprzywilejowanych we współczesnej kulturze, i nadanie im nadrzędnego statusu. To jednak ryzyko, które warto podjąć w imię lepszego rozpoznania i zrozumienia praktyki produkcji kulturowej. We współczesnej praktyce odbiorczej tekst rzeczywiście funkcjonuje jako WIP, *work in progress*, dzieło w toku, otwarte i nigdy nieskończone, podatne na często sprzeczne ze sobą odczytania i interpretacje, obiekt autorstwa zbiorowego, które realizuje się na wielu poziomach – i nic nie ilustruje tego lepiej niż twórczość fanowska.

### 4.3. Kultura autorstwa zbiorowego. Zagadnienie twórczości zależnej

[...] w praktyce problem sprowadza się do tego, czy przeciwstawna hipoteza dotycząca całkowicie oddzielonych od siebie lub izolowanych autorów daje się pogodzić ze zgoła oczywistym faktem tworzenia ściśle określonych nowych form i struktur odczuwania w poszczególnych miejscach i czasach.

(Raymond Williams, *Marksizm i literatura*, 1977)

O funkcjonowaniu mitu samotnego autora jako ideologii literackiej i rynkowej świadczy chociażby to, że istnieje cała kultura pisania oparta na zbiorowym autorstwie i niekomercyjnym obiegu wydawniczym. Mowa tu o fanfiction, czyli specyficznej twórczości zależnej, która nie zostaje włączona do komercyjnego obiegu wydawniczego przez wzgląd na obowiązujące prawo autorskie, co oznacza, że jej powstanie jest motywowane afektywnym związkiem między twórcą a tekstem źródłowym (zazwyczaj popkulturowym). Twórczość fanowską często traktuje się raczej jako zjawisko z zakresu kultury medialnej niż element współczesnej kultury literackiej czy nawet efekt procesów twórczych. Z jednej strony teksty tego rodzaju stanowią świadectwa odbioru, odnoszą się bowiem do interpretacji określonych popkulturowych tekstów. Z drugiej strony fanfiction należy traktować także jako rezultat procesów twórczych, opartych głównie na przekształcaniu i transformowaniu istniejących tekstów oraz na indywidualnym wkładzie kreatywnym danego twórcy. Fanfiction określa się jako „transformowane dzieło miłości [*transformative work of love*]”<sup>31</sup>, co wskazuje na jego charakter twórczości zależnej

---

<sup>31</sup> Tym terminem posługuje się fundacja The Organization for Transformative Works, założona przez fanów w 2007 roku, której celem jest zapewnianie dostępu do kultury i historii twórczości fanowskiej. Jej zadaniem jest przede wszystkim prowadzenie platformy Archive of Our Own, która obecnie stanowi jedną z głównych form publikacji fanfiction, oraz niesienie pomocy prawnej tym fanom, których prawo do wykorzystania popkulturowych tekstów w ramach dozwolonego użytku zostaje podważone przez korporacyjne i wydawnicze roszczenia, w których żąda się usunięcia twórczości fanowskiej z obiegu internetowego.

i transformatywnej oraz na to, że jego powstanie jest stymulowane afektywnym związkiem z tekstem wyjściowym. Przy czym fanfiction stanowi na tyle specyficzną sytuację twórczości zależnej, że pozostaje w znacznej mierze niezrozumiałe w oderwaniu od owego tekstu wyjściowego. Czytanie fanfiction to zatem czytanie więcej niż jednego tekstu<sup>32</sup>. Stwarza to szczególną sytuację współautorstwa, kiedy to twórcy tekstu wyjściowego zostają współautorami fanfiction, zwykle nieświadomie i często wbrew swojej woli, przez wykorzystanie ich prac w dalszym procesie twórczym.

Wraz z Joanną Krzyżanowską zdefiniowałyśmy fanfiction w *Słowniku fandomu i fanfiction* jako:

[...] twórczość literacką w szczególny sposób bazującą na istniejących już tekstach kultury, przede wszystkim z kręgu kultury popularnej [...], czyli na postaciach i realiach stworzonych przez kogoś innego. Fanfiction bywa rozumiane jako literatura tworzona przez fanów i/lub antyfanów na użytek fandomu, w przeciwieństwie do literatury tworzonej dla szerokiego grona odbiorców (Kobus, Krzyżanowska 2013: 309–310).

W tym ujęciu widać, że twórczość fanowską określa się przez sposób dystrybucji: niekomercyjny, odbywający się na zasadzie non-profit, skierowany od fanów dla fanów, a więc cyrkulujący w obrębie społeczności fanowskich (fandomów). Współcześnie główną formą dystrybucji fanfiction jest internet, gdzie istnieją wyspecjalizowane strony poświęcone publikacji tego typu tekstów, a także fora, blogi i facebookowe fanpage'e na ten temat. Toteż fanfiction można określić jako literaturę cyfrową, chociaż korzenie tej twórczości sięgają jeszcze analogowych form druku w postaci fanzinów, tj. produkowanych własnym sumptem fanowskich magazynów roz-

<sup>32</sup> Dlatego też Abigail Derecho proponuje rozumienie fanfiction – a nawet twórczości zależnej w ogóle – w odniesieniu do kategorii archiwum u Jacques'a Derridy, wprowadzając kategorię **literatury archontycznej** jako znoszącej hierarchiczny wymiar relacji tekstu wyjściowego i zależnego. W jej ujęciu związek między fanfiction i tekstami, na których się opiera, ma wymiar symbiotyczny, co oznacza, że odczytanie fanfiction wpływa na rozumienie i odbiór tekstu popkulturowego, co ustanawia je w relacji wzajemności, a nie chronologicznego czy hierarchicznego układu (Derecho 2006; Kobus 2014).

prowadzanych bezpośrednio lub przez pocztowe subskrypcje. Niekomercyjny charakter tego typu literatury wynika z obowiązującego prawa autorskiego: fanfiction wykorzystuje postaci objęte prawem autorskim, a nawet stanowiące zastrzeżony znak towarowy. Dopóki autorzy fanfiction nie czerpią z tego korzyści materialnych, ich twórczość wpisuje się w dozwolony użytek. To, że fanfiction funkcjonuje w zamkniętym obiegu fanowskim, wynika także z tego, że przez lata wykształciło swoje formy ekspresji w rodzaju podziału gatunkowego i literackich konwencji, które są poznawane dzięki poruszaniu się w obrębie społeczności fanowskich i obcowaniu z fanowską twórczością. Kultura fanowska wykształciła własną terminologię literacką i sprowadziła ją do poziomu, w którym jest możliwe wyprodukowane zdania w zasadzie niezrozumiałego dla osób postronnych, np. „HS!AU Big Bang WIP, 20/25, flangst ze slashowym OTP na AO3”<sup>33</sup>.

Zagadnienie autorstwa w fanfiction stanowi niezwykle zniuansowany problem, który odsłania wiele newralgicznych punktów współczesnej kultury i refleksji humanistycznej. Problematyka autorstwa fanfiction obejmuje bowiem takie kwestie, jak: społeczny charakter odbioru i procesów twórczych, który prowadzi wprost do tematu autorstwa zbiorowego; konwencja i innowacyjność w procesie twórczym, czyli napięcie między tym, co jednostkowe, a tym, co indywidualne, w procesie kreacji; wykorzystanie nowych możliwości technologicznych; kulturotwórczy wymiar prawa autorskiego, przede wszystkim w jego ograniczającym aspekcie; a wreszcie kobiece autorstwo. Ta ostatnia kwestia wprowadza szczególnie polityczne napięcie do analizy sposobu funkcjonowania autorstwa w fanfiction. Biorąc pod uwagę, że znaczącą większość tekstów fanfiction tworzą kobiety<sup>34</sup>, to, że pozostaje to nieodpłatną formą produkcji

---

<sup>33</sup> Co można przetłumaczyć jako „opowiadanie osadzone w realiach szkoły średniej, długość powyżej 40 tysięcy znaków, niedokończone, opublikowane 20 rozdziałów na 25 planowanych, smutno-słodki, z moją ulubioną męską parą jednopłciową, publikowany na stronie Archive of Our Own”.

<sup>34</sup> Badania przeprowadzone w latach 70. wskazują, że 90% tekstów fanfiction tworzą kobiety (Coppa 2006: 46–47). Badania te odnosiły się do okresu publikacji fanfiction w fanzinach. Produkcja fanfiction zmieniła się i rozrosła znacząco wraz z przejściem do obiegu cyfrowego, można jednak zakładać, że dominacja

kulturowej, wpisuje twórczość fanowską w długą i niechlubną historię nieodpłatnej pracy kobiet, która jest podstawą ich ekonomicznego ucisku. Jednocześnie niekomercyjny charakter tej literatury stanowi istotny element jej wywrotowości, dzięki której fanfiction może być ujmowane jako **model alternatywnej produkcji kulturowej**, w którym jedynym ograniczeniem jest kwestia dostępu i który promuje prosumpcyjny, aktywny, krytyczny i twórczy odbiór treści kulturowych. Tęgo rodzaju dychotomie są charakterystyczne dla całej kultury fanowskiej (Kobus 2018: 10–11)<sup>35</sup>. Dominacja kobiecego autorstwa w fanfiction wpisuje się także w zidentyfikowany przez Gilbert i Gubar lęk przed autorstwem, przez który autorki decydują się na dystrybucję swoich prac w egalitarnym obiegu społeczności fanowskiej, zamiast wkroczyć na oficjalny rynek, co wiązałoby się z potencjalnym zyskiem, ale również z pełnym spektrum negatywnych doświadczeń i podwójnych standardów, które scharakteryzowała Krista D. Bell w eseju na temat współczesnego funkcjonowania mechanizmów opisanych przez Joannę Russ w *How to Suppress Women's Writing*. Warto też zauważyć, że autorki fanfiction mogą nie czuć potrzeby wejścia na rynek komercyjny, realizując się twórczo w tej formie literackiej, traktowanej jako hobby. Co ciekawe, kultura fanowska jako społeczność twórcza nie cierpi na zidentyfikowany przez Blooma lęk przed wpływem. Nie tylko w tym wymiarze, w jakim fanfiction stanowi twórczość zależną, ale również przez funkcjonowanie wielu instytucji wspierających i podtrzymujących kreatywną współpracę. Tęgo rodzaju instytucją jest chociażby osoba beta-readera, czyli redaktorki/korektorki, która sprawdza tekst przed jego publikacją na stronie internetowej. O ile jednak taka

---

kobiecego autorstwa w tej dziedzinie pozostaje niezachwiana, nawet jeśli dysproporcja między wkładem autorskim fanek i fanów nie będzie aż tak znacząca. Co ciekawe, pierwsze badania nad fanowskim odbiorem określały fanfiction jako „kobietą poetykę pisania” czy też „kobietą formę ekspresji” (Russ 1985; Bacon-Smith 1992; Jenkins 1992).

<sup>35</sup> Rozważania zawarte w tej części pracy odnoszą się do wieloletnich badań, które prowadziłam nad kulturą i twórczością fanowską. Dla jasności wyводу dokonuję pewnych uproszczeń, nie wnikam w sedno afektywnej relacji między fanem a popkulturowym tekstem i stosuję aparat pojęciowy, który wykształciłam w toku wcześniejszych prac.

forma współpracy to analogia do zjawisk z zakresu procesu wydawniczego, o tyle ciekawszy jest tzw. prompt, dla którego brakuje odpowiednika w komercyjnym obiegu. Prompt stanowi praktykę rzucania pomysłami na fanfiction (mniej lub bardziej sprecyzowanymi, dotyczącymi zarysu fabuły lub jednej sceny itp.) w przestrzeń internetową w nadziei, że zostaną wykorzystane przez innych. To zatem projektowanie tego, co chciałoby się przeczytać, i liczenie na to, że ktoś stworzy tekst na podstawie tego pomysłu. Prompt może zostać podchwycony przez więcej niż jedną autorkę, w efekcie czego powstaje niekiedy nawet kilka tekstów korzystających z tego samego pomysłu. Istnieją wyspecjalizowane strony internetowe, na których publikuje się prompty, przy czym tekst stworzony z danego promptu może wskazywać go bezpośrednio (linkiem czy cytatem) jako swoje źródło. Szczególny charakter promptu wynika z tego, że ukazuje on **niekonkurencyjny wymiar twórczości** w kulturze fanfiction, co stanowi jawne przeciwieństwo **konkurencyjnego rynku literackiego**, w ramach którego wystarczające zbieżności i podobieństwa w tekście mogą być podstawą pozwu o plagiat. Tak ukształtowany rynek stymuluje niemożliwy w zasadzie model twórczości, który można określić jako „deklaratywne tworzenie czegoś z niczego”, a więc udawanie, że proces twórczy ma charakter *ex nihilo* i nie jest zakorzeniony w relacjach społecznych, kulturowych i językowych. Co więcej, tak ukształtowany rynek stymuluje **również lęk przed wpływem jako kluczowy element mitu samotnego autora**. Kultura fanowska to z kolei kultura wspierająca twórczość w swoim obrębie, oferująca pomoc warsztatową i wsparcie instytucjonalne w postaci beta-readerów, której celem jest stymulowanie dalszej produkcji fanfiction oraz doskonalenie zdolności pisarskich jej członkiń.

Zdecydowałam się na analizę fanfiction nie jako przypadku kobiecej twórczości, ale jako przykładu twórczości zbiorowej z kilku istotnych powodów, m.in. dlatego że fanfiction jako domena twórczości kobiecej było analizowane już wielokrotnie. Co jednak ważniejsze, fanfiction jawnie naświetla funkcjonowanie **twórczości zależnej jako efektu zbiorowego autorstwa**, a także przedstawia ciekawy przypadek zbiorowego autorstwa, gdy nie można mówić o spójnej i harmonijnej intencji twórców, co znacząco problema-

tyzuje zagadnienie interpretacji opartej na intencji autorskiej. Fanfiction to bowiem często twórczość zależna, powstająca wbrew intencjom twórców dzieła wyjściowego. To sytuacja, w której intencja twórców zostaje zidentyfikowana i zdekonstruowana w tekście fanfiction zgodnie z interpretacjami, które nie uprzywilejowują autorskiej intencji, ale często widzą ją jako zbędny czy szkodliwy element<sup>36</sup> ograniczający swobodę interpretacyjną oraz przyjemność obcowania z tekstem, tak jak ujął to Roland Barthes w *Śmierci autora* (Kobus 2018: 326). Funkcjonowanie zbiorowego autorstwa w fanfiction odbywa się w wielu wymiarach. Przede wszystkim należy zauważyć, że **tekst wyjściowy jako popkulturowy tekst medialny jest efektem zbiorowego autorstwa**. W związku z tym zidentyfikowanie w nim intencji autorskiej, która ulega dekonstrukcji w procesie interpretacji, odbywa się przez rozpoznanie jego hegemonicznych znaczeń, tj. tego, czy i w jaki sposób wpisuje się w hegemoniczne ideologie zachodniej kultury. Warto też pamiętać, że dany tekst fanfiction może opierać się na więcej niż jednym tekście wyjściowym, np. stanowić połączenie (*crossover*) kilku tytułów. W ten sposób **wkład autorski w tekście fanfiction ulega pomnożeniu, ale nie wiąże się to ze zwielokrotnieniem intencji autorskich, lecz raczej z ich wymazaniem**. Uznawanie współautorstwa twórców tekstu wyjściowego w przypadku fanfiction jest uzasadnione tym, że fanfiction jako tekst zależny nie jest samodzielne i nie może zostać w pełni zrozumiałe bez kontekstu swojego tekstu wyjściowego. Ponadto fanfiction opiera się także nie tylko na tekście (lub tekstach) wyjściowym, ale również na licznych **instytucjach kultury fanowskiej**, np. w postaci konwencji literackich (m.in. podział gatunkowy fanfiction), promptów, headcanonów (najmniejsza częśćka elementarna fanfiction, prywatny kanon – gdzie kanon oznacza całość treści tekstu wyjściowego – czyli prywatna interpretacja elementu wyjściowego) i fanonów (kanon wtórny, efekt dzielonej twórczej aktywności, w której poszczególne interpretacje odrywają się od swoich autorów i sta-

---

<sup>36</sup> Nie bez znaczenia jest tu to, że elementami tekstów popkulturowych, które najczęściej ulegają dekonstrukcji w opartych na nich fanfiction, są rasizm, seksizm i homofobia.



ją wspólnym dobrem społeczności fanowskiej) (Kobus 2018: 162). Fanfiction stanowi więc wytwór zarówno zbiorowego autorstwa, jak i społeczności w tym sensie, że czerpie z bogatej tradycji i historii tej formy twórczości w postaci swoistej konwencji gatunkowej oraz z zasobu dostępnych powszechnie interpretacji czy motywów traktowanych jako dobro wspólne. Jak pisałam w *Fandomie. Fanowskich modelach odbioru*: „[...] fanfiction stanowi **sieć relacji między tekstem fanowskim a kanonem oraz między innymi fantekstami**, nie tylko literackimi [...]. Można powiedzieć, że **każde fanfiction nosi na sobie niezliczone odciski palców innych tekstów**” (Kobus 2018: 162). Innymi słowy, zbiorowe autorstwo fanfiction to efekt radykalnej intertekstualności oraz społecznego charakteru odbioru i procesu twórczego w kulturze, w której **teksty (wyjściowe i fanowskie) funkcjonują jako dobro wspólne**. W kulturze fanowskiej nie istnieje sztywny podział na nadawcę i odbiorcę, nie tylko w odniesieniu do tekstów fanowskich, ale również w przypadku treści kultury popularnej, które stają się obiektem afektywnej więzi, jaka stymuluje fanowską produkcję kulturową. Odbiór fanowski nie polega bowiem na poszukiwaniu sensu dzieła, czyli mechanizmie tradycyjnie ujmowanej interpretacji, ale stanowi aktywne współtworzenie sensów, częściowo odbywające się przez zanegowanie tych treści tekstu, które stoją w jawnej sprzeczności z przyjemnością odbioru (np. elementów seksistowskich). Oznacza to, że produkcja kulturowa w kulturze fanowskiej wykracza poza ramy współautorstwa, przyznane odbiorcy przy szeroko definiowanej hipertekstowości, co zauważa Barbara Kulesza-Gulczyńska w eseju *Czym różni się autor od aŁtora, czyli fanowskie gry z autorstwem* (Kulesza-Gulczyńska 2015: 55–56). Stwierdza tam: „[...] udział odbiorcy w tworzeniu dzieła [hipertekstu] ma wymiar nawigacyjny – czytelnik sam decyduje o tym, w jakim kierunku będzie się poruszał w sieci łączy” (Kulesza-Gulczyńska 2015: 55)<sup>37</sup>. A zatem odbiorca hipertekstu porusza się w przestrzeni

---

<sup>37</sup> Jest to główny powód, dla którego (współ)autorstwo w kulturze cyfrowej zdecydowałam się omawiać na podstawie kultury fanowskiej, a nie teorii hipertekstu. Większość teorii hipertekstu przyznaje odbiorcy status współautora, ale jedynie w ograniczonym zakresie. Zupełnie inny status współautorstwa wyłania się w analizie fanfiction. Poza tym teoria hipertekstu stanowi element refleksji

wyznaczonej przez autora, w przeciwieństwie do twórców w obrębie kultury fanowskiej, którzy podejmują swoje procesy twórcze nie tylko niezachęcani przez autorów tekstów wyjściowych, lecz czasem nawet nieproszeni i wbrew autorskim chęciom (Kulesza-Gulczyńska 2015: 56), co daje znacznie większe pole manewru w przekształcaniu treści kulturowych i prowadzi często do powstawania nowych czy innowacyjnych rozwiązań, takich jak nowy podział gatunkowy, jaki obowiązuje w obrębie fanfiction.

Kulesza-Gulczyńska analizuje „złożony i niekiedy paradoksalny” stosunek społeczności fanowskiej do autorstwa, który waha się między kulturowym kłusownictwem jako metaforą przetwarzania kulturowych treści (wprowadzoną przez Henry’ego Jenkinsa) a uznaniem autorytarnej figury autora w roli obiektu fanowskiej adoracji (Kulesza-Gulczyńska 2015: 56). Warto przy tym zaznaczyć, że badaczka omawia wycinek polskiej kultury fanowskiej na pograniczu szeroko rozumianego głównego nurtu kultury internetowej, jakim są tzw. analizatornie, czyli system recenzencki fanfiction, który czasem odnosi się do publikacji z rynku komercyjnego. Należy pamiętać, że polskojęzyczne fanfiction ma charakter peryferyjny wobec anglojęzycznej kultury fanowskiej w internecie. Funkcjonowanie analizatorni na pograniczu dwóch kultur i dwóch systemów dystrybucji stwarza interesujący konglomerat wartości i postaw przejawianych przez fanów tworzących oraz czytających analizatornie. Jest to też poziom metatekstowy kultury fanfiction, także w tym sensie, że pełni funkcję instytucji dyktującej warunki uznaniowe dla fanfiction – analizatornie z założenia piętnują to, co w fanfiction uchodzi za niskie walory literackie, a więc koszmarem każdej autorki fanfiction jest trafienie jej tekstu do analizatorni. Jednocześnie owe analizatornie wpisują się w zbiorowy charakter autorstwa w kulturze fan-

---

w teorii literatury, podczas gdy fanfiction traktuje się wciąż jako zjawisko raczej medialne niż literackie, także ze względu na problematyczny status prawny twórczości fanowskiej, oparty na dozwolonym użytku, oraz jej kruchy byt – tekst fanfiction w jednej chwili może zostać usunięty z miejsca swojej publikacji, przez co traci się materiał badawczy. O rozwoju teorii hipertekstu świadczą chociażby takie pozycje, jak: Celiński 2010; Marecki, Pisarski 2011; Aarseth 2014; Bolter 2014.

fiction, ponieważ stanowią formę twórczości zależnej, opartej na tekstach, które deprecjonują we własnej twórczości. Co znamienne, większość tych analiz ma charakter zbiorowy, jest wykonywana przez kilka osób i prezentowana w formie dialogu – z przytaczanym tekstem i rozmową między analizatorami. Pod pewnymi względami analizatornie stanowią ciekawy przypadek przenikania wartości kultury fanowskiej do bardziej głównonurtowego obiegu – jako forma internetowej rozrywki bywają czytane i tworzone przez osoby niezwiązane bezpośrednio z kulturą fanowską. Także to, że coraz częściej sięga się po tytuły obecne w komercyjnym obiegu, traktując je na równi z tekstami fanfiction, jest bardzo znaczące. Kulesza-Gulczyńska zwraca uwagę na funkcję analizatorni jako instytucji dyktującej wartości w tym aspekcie, w jakim analizatornie (ich twórcy i czytelnicy) odwołują się do wartości kultury głównonurtowej, a zatem kulturotwórczej roli druku i społecznego autorytetu autora (Kulesza-Gulczyńska 2015: 63):

[...] autor w analizatorskim rozumieniu staje się poniekąd metonimią i gwarantem literackości. Teksty pisane przez autorów spełniają jej kryteria, można je więc nazywać literaturą, niezależnie od tego, czy publikowane są na internetowym forum, czy na papierze pod patronatem znanego wydawnictwa (Kulesza-Gulczyńska 2015: 64).

W ten sposób odwołanie do wartości kultury głównonurtowej służy także nobilitacji twórców fanfiction i traktowaniu tego typu tekstów jako literackich, a nie jako paraliterackiego zjawiska związanego z kulturą medialną.

Artykuł Kuleszy-Gulczyńskiej pomija kilka istotnych aspektów funkcjonowania autorstwa w fanfiction. Badaczka pisze o prosumpcyjnym charakterze takiej twórczości, co można odnieść do twórczości zależnej w ogóle, skoro ta powstaje na podstawie uprzedniego odbioru określonych treści. Warto jednak wspomnieć, że nie tylko jasny podział na producenta i konsumenta ulega zatarciu w kulturze fanowskiej, ale zostaje również zniesiona rola dystrybutora. W przypadku kultury fanowskiej – czy też literatury cyfrowej jako takiej – autor jest najczęściej własnym dystrybutorem, sam publikuje swoje

teksty na wybranych stronach. Odbiorcy także pełnią funkcję dystrybutorów w tym sensie, że często rozpowszechniają wybrane teksty (m.in. przez listy polecanych tytułów czy tworzenie antologii). Proces społecznej wymiany tekstów zachodzi tu bez pośredników w postaci rynku i jego instytucji. Ta sytuacja nieobecności pośredników stanowi cechę charakterystyczną literatury cyfrowej. Fanfiction w okresie publikacji w fanzinach nie opierało się w takim stopniu na samopublikacji, ale teksty przechodziły proces wydawniczy w wykonaniu osób redagujących te magazyny. Co więcej, mechanizm samopublikacji również przenika do głównego nurtu, stając się jednym z rynkowych modeli wydawniczych. Brak dystrybucji przez osoby trzecie w przypadku kultury fanfiction ma dwa ciekawe efekty. Jednym z nich jest **egalitarność autorstwa fanfiction**, drugim zasadniczy **brak dystansu autora wobec tekstu**. Egalitarność autorstwa nie polega bowiem tylko na zatarciu granicy między producentem a konsumentem, ale również na szczególnej pozycji autora fanfiction jako współfana, „jednego z nas”, na specyficznym poczuciu bliskości z autorem, z którym można wejść w bezpośredni kontakt, rozmawiając na forach i portalach, oraz za pośrednictwem komentarzy, których tworzenie umożliwiają narzędzia dostępne czytelnikom na wyspecjalizowanych stronach w rodzaju Fanfiction.net czy Archive Of Our Own (AO3). W przypadku anglojęzycznego fanfiction standardowym zachowaniem jest odpowiadanie przez autora na uwagi czytelników, chociażby w formie konwencjonalnych podziękowań za komentarz. Dzięki temu postać autora staje się znacznie bliższa i przystępniejsza niż w rynkowym obiegu wydawniczym, autor jest kimś, z kim można nawiązać koleżeński kontakt ze względu na jego status współfana. Drugą stroną tego poczucia bliskości jest wiele zjawisk właściwych fanfiction, których nie ma w obrębie literatury głównonurtowej, czyli uzyskiwanie niemal natychmiastowej i bezpośredniej reakcji na swoją twórczość. Kultura fanowska oferuje nie tylko bliską relację z autorem, ale także równie bliską relację autora z czytelnikami, tym bardziej że często pierwszymi odbiorcami są osoby, z którymi jest się w towarzyskich stosunkach. Inną stroną takiego stanu rzeczy jest to, że tekst fanowski, stanowiący wyraz afektywnej więzi, pozbawiony mediacji osób trzecich (nawet w po-

staci beta-readera), jest traktowany przez autora niezwykle osobiście, szczególnie jeśli autorem okaże się osoba bardzo młoda. W takiej sytuacji każdą krytykę tekstu odbiera się jako atak personalny, co prowadzi do żywiołowej negacji teź krytyki przez autora, co jest zjawiskiem możliwym do zaobserwowania w analizatorniach jako instytucjach fanowskiej krytyki literackiej. Ten brak dystansu tłumaczy także popularność wśród osób zaczynających pisać fanfiction self-insertu, czyli wprowadzania (świadomego lub nieświadomego) postaci reprezentującej autora (lub jego wyidealizowane wyobrażenie o sobie) jako bohatera w tekście. Taką reprezentacją autorskiego Ja może zostać postać oryginalna (nieistniejąca w tekście wyjściowym, wymyślona przez autora) albo jedna z postaci tekstu wyjściowego. Nie jest to świadoma kreacja autorskiej osoby, jak działo się to w okresie rozwoju prasy i anonimowości druku, omawianym we wcześniejszych rozdziałach, ale wyraz braku dystansu autora wobec tekstu, sytuacja, gdy autor postrzega siebie jako integralną część tekstu, który w końcu wyraża jego afektywne przywiązanie i stanowi część narracji tożsamościotwórczej jako fana.

Warto mieć także na względzie anonimowość autorstwa w kulturze fanowskiej. Sławny (rozpoznawalny w społeczności) staje się zwykle pseudonim, pod którym się publikuje. Jest to zresztą odmienna anonimowość niż w przypadku autorów w obiegu rynkowym. Rzadko poznaje się bowiem inne dane autorki fanfiction niż używany przez nią pseudonim. Trzeba też mieć na uwadze, że znaczna część osób piszących fanfiction jest niepełnoletnia i stosuje pseudonimy, aby ukryć swoją tożsamość. Zagadnienie to wiąże się ściśle z kwestią kreacji osoby w internecie, a ogólniej – z performatywnością tożsamości odtwarzanych ról społecznych i kreacji publicznego wizerunku w sieci. I chociaż relacje w społecznościach fanowskich mogą mieć wymiar personalny, dla większego grona odbiorców autor występuje jako suma pseudonimu, awatara, wypowiedzi na forach i not odautorskich. Znaczenie więzi społecznej w kulturze fanowskiej, która generuje poczucie bliskości z autorem i znosi hierarchiczny wymiar relacji producenta z konsumentem, ma też inny aspekt w odniesieniu do kreowania popularności poszczególnych tekstów fanfiction. Mianowicie relacje autora ze współfanami mogą

być ważniejsze w kwestii popularności niż jakość tekstów. Osoby popularne w fandomach mogą mieć więc większy zasięg wśród czytelników niż osoby pozbawione tego zaplecza towarzyskiego. Znaczenie więzi społecznej w kulturze fanowskiej podkreśla także sytuacja, gdy takiego wsparcia zaczyna brakować. Ponieważ kultura fanowska umożliwia publikację fanfiction w odcinkach (rozdziałami), teksty, które nie zyskują uwagi i nie zdobywają komentarzy, są nagminnie porzucane przed ich ukończeniem – właśnie dlatego że autor nie czuje wsparcia i zainteresowania ze strony swojej społeczności. Pokazuje to, że egalitarność kultury fanowskiej jako systemu produkcji kulturowej ma również znaczące wady, często kładą one kres tej produkcji literackiej, którą przecież powinny stymulować, kultura fanowska nie zapewnia np. dostatecznych narzędzi do wprowadzania dystansu twórcy wobec tekstu.

Mogłoby się wydawać, że funkcjonowanie w ramach twórczości zależnej zapewni właśnie to poczucie dystansu, w końcu pracuje się z czymś, co stanowi własność innego autora lub instytucji (np. korporacji medialnej). I w kulturze fanowskiej istnieje świadomość używania cudzej własności, o czym świadczy *disclaimer*, czyli dementi umieszczane zwyczajowo w anglojęzycznych fandomach przed tekstem fanfiction, w którym autor stwierdza, że nie ma praw do postaci i światów, o których pisze, że należą one do kogoś innego (Kobus, Krzyżanowska 2013: 227). Stanowi to wyraz braku poczucia własności tekstu i wynika z tego, że **w kulturze fanowskiej autorstwo nie jest utożsamiane z własnością**. Autor fanfiction – mocą afektywnego przywiązania – dysponuje moralnym prawem (oraz prawem wynikającym z dozwolonego użytku) do czerpania popkulturowych tytułów w swojej pracy i ich transformowania zgodnie z własnym odczytaniem i fanowską (fanoniczną) interpretacją. Tym, co określa relację z tekstem, nie jest więc własność, ale afektywna więź oraz indywidualny wkład w postaci interpretacji warunkującej transformatywny charakter tej twórczości. Wiąże się to z tym, że w procesie produkcji literackiej w obrębie kultury fanowskiej **autor nie jest postacią najważniejszą, lecz jednym z uczestników powstania tekstu**, wraz z innymi współautorami, których często nie jest w stanie nawet zidentyfikować, w tym autorami tekstów fanfiction, które przyswa-

jął, zanim podjął proces twórczy (lub w trakcie jego trwania). Autor fanfiction zajmuje bowiem podwójną pozycję jako odbiorca: jest odbiorcą tekstu wyjściowego, na którym się opiera, oraz innych tekstów zależnych, których poznanie pozostaje konieczne w celu pojęcia konwencji pisania tego typu tekstów. Status współautorów przypada więc twórcom tekstu wyjściowego oraz licznym współfanom, którzy stworzyli wykorzystywane w tekście fanfiction konwencje oraz składowe warunkujące fanowski proces interpretacyjny (m.in. elementy charakterystyki bohaterów popkultury pojawiające się w fanowskich dyskusjach). W ten sposób kultura fanowska naświetla to, że w procesie twórczym to, co indywidualne (unikalne zaplecze społeczno-kulturowe danego autora fanfiction), i to, co społeczne (inne teksty, konwencje, procesy interpretacyjne oraz język), tworzą zwarty amalgamat, którego poszczególne elementy stają się niemal niemożliwe do zidentyfikowania. Jak pisałam w *Fandomie* na temat dychotomii tego, co społeczne i jednostkowe w procesie twórczym w fanowskiej produkcji kulturowej: „O ile **zaangażowanie afektywne mówi mi, że chcę pisać** [...], o tyle **metatekstualność fandomu mówi mi, jak pisać**” (Kobus 2018: 152). Czynnikiem indywidualnym jest zatem podjęcie procesu twórczego w fanowskiej produkcji kulturowej oraz wkład fantazmatycznego rdzenia afektywnej więzi, fanowskiego fantazmatu, czyli fantazji snutej na podstawie niezaspokojenia generowanego przez popkulturowy tekst (Kobus 2018: 89). I chociaż analizuję fandomy jako „kolektywne konstruowanie fantazmatu na temat popkulturowych treści” (Kobus 2018: 20), na ten kolektywny wymiar składa się indywidualna fantazja fana snuta w narracji tożsamościowej, która swój wyraz znajduje właśnie w twórczości fanowskiej. Pod wieloma względami fandomy unaocniają kolektywność fantazji, którą zidentyfikowali Gilles Deleuze i Félix Guattari, pisząc w *Anty-Edypie*:

[...] produkcja pragnąca nie jest niczym innym jak produkcją społeczną [...]. Maszyny pragnące nie są maszynami fantazmatycznymi czy onirycznymi, które miałyby w jakiś sposób odróżniać się od maszyn technicznych czy społecznych i je podwajać. Prędzej to fantazje są wtórnymi środkami wyrazu, które wywodzą się z tożsamości tych

dwóch rodzajów maszyn w ich konkretnym środowisku. Z tego powodu fantazja nigdy nie jest czymś jednostkowym, ale, jak wykazuje analiza instytucjonalna, zawsze jest fantazją grupy (Deleuze, Guattari 2017: 36).

Tłumaczyłoby to znaczące różnice między polskim a anglojęzycznym fanfiction, gdzie to pierwsze jest pełne elementów przemocy seksualnej, podkreślania płciowej binarności oraz silnego akcentowania stereotypów płciowych, czyli tego wszystkiego, co anglojęzyczne fanfiction dekonstruuje w popkulturowym tekście w transformacyjnych aspektach procesu twórczego. Jedynym wytłumaczeniem takiego stanu rzeczy wydaje się odmiennność społecznych i kulturowych aspektów produkcji literackiej w obu tych przypadkach.

Warto jeszcze poruszyć przy analizie autorstwa w fanfiction kwestię statusu tekstu w kulturze fanowskiej. Publikowanie powieści w odcinkach to tylko jedna możliwość **funkcjonowania tekstu w kulturze fanowskiej jako dzieła w toku** (*work in progress*), które ma swój odpowiednik w kulturze głównonurtowej, gdzie publikacja w odcinkach stanowiła początkowo główny model wydawania powieści. Jednakże ten sam status dzieła w toku przypada także popkulturowym tekstom wyjściowym, które traktuje się jako nieukończone w tym sensie, że nawet po ich formalnym zakończeniu (ostatnim tomie serii, odcinku serialu itd.) w dalszym ciągu dopisuje się ich kontynuacje (lub prequely, alternatywy i inne gatunki twórczości fanowskiej). Tekst nie jest zamknięty i skończony, dopóki tworzy podstawę fanowskiej produkcji kulturowej, co stanowi proces potencjalnie nieskończony. Wystarczy wspomnieć, że wciąż pisze się fanfiction na kanwie powieści Jane Austen, opowiadań Arthura Conan Doyle'a czy też Biblii. Także żaden tekst fanowski nie jest skończony, ponieważ może stać się tekstem wyjściowym (bezpośrednio jako tekst bazowy lub pośrednio jako zbiór motywów i charakterystyk) dla dalszej produkcji fanowskiej. Fanfiction opiera się na strukturalnej otwartości i treściowej niespójności popkultury, która umożliwia i napędza fanowską produkcję kulturową (Kobus 2018: 66–67). Otwartość tekstu popkulturowego wynika z jego komercyjnego wymiaru, otwartość oznacza bowiem potencjał kontynuacji lub rozszerzenia, które może generować dalsze zyski. Treściowa niespójność



popkulturowych tekstów odnosi się głównie do produkcji będących efektem autorstwa zbiorowego przy ograniczonej współpracy twórców, którzy stosują odmienne charakterystyki tych samych postaci. W ten sposób tekst popkulturowy funkcjonuje jako dzieło otwarte, czyli na podobieństwo tekstu fanfiction. Status **tekstu jako dzieła w toku stanowi konsekwencję zbiorowego autorstwa i uznania odbioru za instytucję autorską**. Oznacza brak zamknięcia kojarzonego z tradycyjną formą książki czy też z poetyką postulującą istnienie początku, rozwinięcia i zakończenia. Tekst funkcjonuje nie jako zamknięta i skończona całość, ale jako **potencjalnie niewyczerpane archiwum** treści, motywów i postaci, które stanowi **dobro wspólne**, ogólnie dostępny rezerwuar treści. Status tekstu jako dzieła w toku wiąże się z cyfrowym charakterem tego rodzaju twórczości, gdzie kopia cyfrowa jest podatna na manipulacje, których struktura nie będzie różniła się pod żadnym względem od struktury tekstu, które będą więc integralną częścią tegoż tekstu. W przypadku analogowego funkcjonowania tekstu wszelkie zmiany (np. uwagi na marginesie) różniły się od drukowanej wersji i wskazywały na swój pozatekstowy charakter. W przypadku tekstu cyfrowego komentarze nie muszą natomiast znajdować się na marginesach, ale mogą stać się częścią tekstu głównego. Pod tym względem teksty przypominają sylwy, które składały się wyłącznie z komentarzy i dopisków, przez co poszczególne komentarze nie wyróżniały się spośród reszty tekstu. Nieskończona możliwość edycji sprawia, że żaden tekst nie zostaje zamknięty, staje się dynamicznym dziełem w toku, a przez to traci swoją autonomię i integralność. Niemożliwa do ustalenia staje się również granica między producentem a konsumentem, bo każdy konsument może wprowadzać dalsze zmiany i generować następne formy tekstu. W takiej sytuacji zanika też wyraźna granica między poszczególnymi tekstami, co uniemożliwia ich funkcjonowanie w obiegu rynkowym. Nie mogą bowiem zostać zdefragmentowane do zbywalnych i atrakcyjnych komercyjnie towarów.

Ostatnią kwestią związaną z autorstwem fanfiction, którą warto poruszyć, jest kategoria oryginalności, tak ważna w zachodnim dyskursie autorstwa. Kultura fanowska, traktując kulturę popularną jako zbiór elementów dostępnych do dalszego wykorzystania, jest

narażona na oskarżenia o brak oryginalności, a nawet o plagiatostwo. Pomijając to, że kategorię oryginalności można zdekonstruować jako fragment romantycznego fantazmatu autora jako silnej, autonomicznej i unikalnej podmiotowości, należy przyrzeć się tej kwestii także z punktu widzenia procesu twórczego. Twórczość fanowska jako zależna zostaje określona jako transformująca, a nie powielająca. W fanowskiej produkcji kulturowej dochodzi do daleko posuniętych przekształceń treści wyjściowych do poziomu, na którym twórcy oryginalnych dzieł odżegnują się od efektów tego procesu. Oryginalność oznacza w przypadku fanfiction unikalny układ dostępnych elementów, a nie proces tworzenia czegoś z niczego. Pokazuje to, że produkcja kulturowa – oparta na zbiorowym autorstwie i koncepcji tekstu jako dzieła w toku – nie prowadzi do zaniku oryginalności, ale do jej przedefiniowania zgodnie z praktyką procesu twórczego. Mogę tylko dodać, że najciekawsze, najoryginalniejsze i niesztampowe powieści i opowiadania czytałam na AO3.

#### **4.4. Transformatywny charakter twórczości i model autorstwa zbiorowego**

To samo prawo autorskie, które definiuje autora, jest odpowiedzialne za wiele nieporozumień na temat tego, czym autorzy byli i są.  
(David Nimmer, *Copyright in the Dead Sea Scrolls. Authorship and Originality*, 2001)

Dyskurs śmierci autora pojawił się już na początku XX wieku jako reakcja na wykształcenie się i hegemonię romantycznego modelu autorstwa. Pozwala to zauważyć przede wszystkim, do jakiego stopnia model ten był niezgodny z praktyką twórczą, skoro pierwszą reakcją na jego upowszechnienie stało się dążenie do anihilacji tej idei. Rozważania na temat zbiorowego charakteru twórczości nie mają ani tak długiej historii, ani tak rozbudowanej teorii jak koncepcja śmierci autora. W obowiązującym dyskursie autorstwa łatwiej nam konceptualizować brak autorstwa niż autorstwo zbiorowe, które jest nie tyle negacją, ile przeciwieństwem romantycznego mo-

delu. Stwierdzenie, że autorstwo nie realizuje się w micie samotnego geniusza, ale jest, jak każda ludzka aktywność, działalnością społeczną, wydaje się niemal radykalne. Ponieważ w toku pracy zostało już wyłożone, że romantyczny model autorstwa stanowi w pierwszej kolejności atrakcyjny model urynkowienia literatury, wraz z mitem samotnego autora i autonomicznego, oryginalnego tekstu – w przeciwieństwie do autorstwa zbiorowego, które znacząco utrudniałoby funkcjonowanie rynku literackiego w jego obecnym kształcie – przyczynę braku zdolności czy możliwości wyobrażenia sobie modelu zbiorowego autorstwa można upatrywać w tym, że żyjemy w kulturze kapitalistycznej, określającej kontekst naszych rozważań lub też w ogóle zakres naszych potencjalnych dywagacji. Szczególnie interesujące wydaje się, że istnieje wyraźny rozdzźwięk między obowiązującym prawem autorskim a teorią twórczości i praktyką produkcji kulturowej. Dziedziny te podkreślają bowiem społeczny wymiar twórczości. Wystarczy przywołać klasyczną pracę Grahama Wallasa *The Art of Thought* z 1926 roku, która akcentuje zarówno wpływ czynników kulturowych oraz społecznych na cały proces twórczy, jak i to, że kreatywność stanowi nieustanny dialog prywatnego z publicznym (kulturowym, społecznym), a więc ze wszystkim tym, co nie mieści się w scenie pisania jako dominującym obrazie aktu twórczego. Wallas jako pierwszy określił etapy kognitywnego wymiaru procesu twórczego (prowadzącego do powstania nowego elementu kultury). Zidentyfikował: **przygotowanie, inkubację, iluminację (natchnienie) i weryfikację (dopracowanie)**. Etap przygotowania polega na intensywnym poznawaniu materiału, na którym się pracuje. W przypadku produkcji literackiej są to zagadnienia języka, konwencji, gatunków itd. Wallas określa to jako „długi okres świadomej pracy, pozbawiony wyraźnych kamieni milowych” (Wallas 1946: 47). Etap przygotowania ma także drugi wymiar, jakim jest jego nieświadoma strona, kiedy wszystkie zebrane informacje ulegają nieświadomemu przetwarzaniu, a proces twórczy zostaje niejako zepchnięty na boczny tor w świadomości jednostki. Drugi etap, inkubacja, polega na tym, że wcześniej przyswojone elementy nabierają nowego kształtu i znaczenia. To proces w równej mierze świadomy, co nieświadomy, gdy część gotowych rozwiązań wyłania się z nie-

świadomości twórcy już w przeobrażonej formie. Faza natchnienia u Wallasa również nie przebiega tak, jak dzieje się to w powszechnym rozumieniu. Natchnienie nie dostarcza gotowego obrazu całości przyszłego dzieła, ale oznacza właśnie ten moment, kiedy pewne rozwiązania – wynikające z wcześniejszych etapów procesu twórczego – docierają na powierzchnię świadomości. W ten sposób trudno jednoznacznie odseparować od siebie inkubację i natchnienie. Ostateczny kształt dzieła wyłania się dopiero w fazie dopracowania, gdy świadomie poprawia się rozwiązania i pomysły podsuwane przez wcześniejsze etapy, nadaje im się konkretną formę i kształt, przekładając chaotyczny i przypadkowy efekt częściowo nieświadomego procesu na określone elementy dzieła (Wallas 1946: 47–48). Model Wallasa pokazuje wyraźnie, że **proces twórczy jest zakorzeniony w dorobku społecznym i kulturowym, ma charakter kumulatywny i transformatywny**. Żaden tekst nie powstaje jako autonomiczny i całkowicie oryginalny w spontanicznej akcji kreacji *ex nihilo*, ale jest **efektem długotrwałych procesów kognitywnych**. Warto tu zauważyć, że romantyczny model autorstwa sytuuje początek procesu twórczego w fazie natchnienia i omija jego poprzednie etapy, które wskazują na społeczny i transformatywny charakter procesu twórczego. Zasadniczo romantyczny model autorstwa pomija czy minimalizuje również ostatni etap dopracowania, gdzie uwidacznia się, że to, co powstaje w efekcie natchnienia, stanowi zaledwie wstępny szkic, wymagający jeszcze wielu poprawek, redakcji i dalszej pracy, często z udziałem osób trzecich, których wkład można też określić jako współautorstwo – z racji tego, że przyczyniają się do powstania ostatecznego kształtu tekstu zgodnie z propozycją Stillingera. Czterostopniową koncepcję procesu twórczego Wallasa rozwija Robert Weisberg w *Creativity. Beyond the Myth of Genius* z 1993 roku, obalając mit o wrodzonych zdolnościach twórczych i stwierdzając, że **twórczość stanowi długotrwały proces uczenia się oraz kumulowania wiedzy i zdolności** (Weisberg 1993: 47). Według tej wykładni proces twórczy jest zakorzeniony w tym, co ponadjednostkowe, społeczne i kulturowe, zatem nie może zostać sprowadzony wyłącznie do aktywności jednostki – okazuje się bowiem splotem tego, co jednostkowe, i tego, co społeczne – do poziomu, gdzie niemożliwe jest

jednoznaczne zidentyfikowanie jednego z tych elementów. I, jak uważa Lior Zemer w *The Idea of Authorship in Copyright*:

[...] mało kto podważy, że teksty objęte prawem autorskim mają społeczny wymiar, większość będzie się kłóciła, że społeczny wkład w tekst nie ma takiego samego znaczenia, jak wkład autorski; [przeciwna postawa] mogłaby stanowić wszak podstawę do zawężenia definicji prawnej własności tekstu (Zemer 2007: 98–99).

Podstawową konsekwencją rozpoznania procesu twórczego jako kumulatywnego i transformatywnego jest zmiana statusu tekstu, który traci swoją autonomię umożliwiającą jego swobodną rynkową cyrkulację. Najważniejsze dla autonomii tekstu jest ujęcie go jako dzieła oryginalnego, co także stanowi podstawę do uznania relacji własności między twórcą a tekstem. To, że u źródeł prawa autorskiego leży romantyczny model autorstwa, przejawia się w tym, że przywykliśmy traktować teksty jako oryginalniejsze, niż są w rzeczywistości (Zemer 2007: 74). Ujmowanie twórczości jako transformatywnej odsyła nas z powrotem do rozważań o oryginalności, które podjęłam w odniesieniu do twórczości zależnej w perspektywie fanfiction. Przyjmując przebieg procesu twórczego w postaci przedstawionej przez Wallasa, można zauważyć, że także tutaj oryginalność sprowadza się do indywidualnego dysponowania ogólnodostępnymi elementami, których obecność w kulturze poprzedza proces twórczy. Originalność to unikalny dla danej jednostki układ elementów, które zdobywa na etapie przygotowania. Oznacza to, że produkcja kulturowa nie polega na produkcji unikalnych składowych, których wcześniej nie było, lecz raczej unikalnych zestawień. Prawo autorskie jest jednak konceptualizowane tak, jakby twórczość przebiegała w procesie kreacji *ex nihilo*, a jej zwieńczeniem był całkowicie nowy element. Proces ten dobitnie opisuje Jessica Litman w *The Public Domain*:

Nasze prawo autorskie opiera się na czarującej wizji, że autorzy tworzą coś z niczego i że teksty mają swoje źródła jedynie w autorach, którzy je tworzą. Argumenty na rzecz wzmocnienia prawnej ochrony własności intelektualnej [...] zaczynają się od założenia, że należy zabezpieczyć

sytuację kreatywnej jednostki, która powołuje nową pracę do życia, przed chciwą publiką, która chce ukraść owoce jej geniuszu (Litman 1990: 965).

To dość obrazowe czy nawet przejawskrawione<sup>38</sup> przedstawienie dysonansu między prawem autorskim a praktyką twórczą, zilustrowanie pewnego rozdarcia w obrębie prawa autorskiego, które do jakiegoś stopnia rozpoznaje społeczny charakter twórczości<sup>39</sup>. Jednocześnie nasuwa ono jednak dwa konteksty rozumienia dysonansu prawa autorskiego i praktyki twórczej. Po pierwsze, wskazuje na akcentowanie wyłącznie jednego – indywidualnego – aspektu procesu twórczego w prawie autorskim, co zauważa też Zemer (2007: 75), po drugie – tak podsumowaną argumentację na rzecz wzmocnienia prawa autorskiego można zaś odnieść do omawianego w kontekście romantycznego autorstwa lęku przed odbiorem. W ten sposób romantyczny model autorstwa przejawia się w założeniach prawa autorskiego nie tylko w koncepcji autonomicznego autora jako producenta oryginalnego tekstu, ale również w negatywnym wartościowaniu odbiorców<sup>40</sup>. Jes-

---

<sup>38</sup> W rzeczywistości prawo autorskie stanowi (teoretycznie) kompromis między interesem twórczej jednostki a interesem społecznym, wyrażonym w postaci instytucji domeny publicznej, o czym będzie mowa w dalszej części wywodu.

<sup>39</sup> Co objawia się w tym, że pewne elementy kultury nie mogą zostać objęte prawem autorskim, np. tradycje narodowe i regionalne.

<sup>40</sup> W kontekście rozwoju technologii cyfrowych to negatywne wartościowanie publiczności przybrało charakter moralnej paniki, co nie powinno dziwić, biorąc pod uwagę, że tego rodzaju panika stanowi stały element rozwoju technologii przynajmniej od końca lat 70. W tym przypadku panika osadza się na założeniu, że silna ochrona praw autorskich jest konieczna, ponieważ koszty produkcji tekstu kulturowego są wysokie, koszty reprodukcji zaś niskie lub znikome (w przypadku kopii cyfrowej), a raz stworzona praca może być reprodukowana w nieskończoność; w świecie, w którym nie ogranicza się prawa do reprodukcji, autor nie byłby w stanie odzyskać kosztów produkcji, w związku z czym nie podjąłby się procesu twórczego (Litman 1990: 969). Podobnie w odniesieniu do dystrybucji kopii cyfrowych w internecie stwierdza się, że każda z nich stanowi akt kradzieży, ponieważ pozbawia producentów zysków, które wygenerowałyby, gdyby dana osoba zamiast pobrać plik, nabyła go legalnie, co operuje błędnym przekonaniem, że konsumpcja kopii cyfrowej zastępuje aktywność, jaka zdarzyłaby się w innej sytuacji, a nie stanowi czynność samą w sobie (czego dowodzi popularność platform streamingowych). Innymi słowy, dany tekst kultury

sica Litman skupia się na społecznym charakterze twórczości, który zadaje kłam romantycznemu fantazmatowi twórczości *ex nihilo*: „[...] każdy akt autorstwa w dowolnym medium bardziej przypomina transformację i rekombinację [...], nie jest to pasożytnictwo, lecz esencja autorstwa. I, w obliczu braku szerokiej domeny publicznej, większość procesu twórczego będzie nielegalna” (Litman 1990: 966)<sup>41</sup>. Litman wskazuje najpierw na **kulturotwórczy charakter domeny publicznej** w związku ze społecznym i z transformatywnym wymiarem procesu twórczego. Także w tym miejscu widać znaczącą zmianę semantyczną, która łączy się ze zmianą kulturową. Wcześniej mówiono raczej o kulturotwórczym charakterze odbioru jako takiego, nie zawężając go do tekstów prawnie dostępnych. Uwidacznia to tendencję do prywatyzacji kultury i związanej z tym delegalizacji jej wykorzystania w transformatywnym procesie twórczym. Widać tu niekontrolowaną ekspansję prawa autorskiego kosztem dobra publicznego i społecznych potrzeb, czyli to, że prawo autorskie nie spełnia swojej funkcji balansowania interesu twórczej jednostki i interesu publiczności właśnie przez to, że ignoruje społeczny charakter autorstwa. W tym świetle Litman nazywa **oryginalność „prawną fikcją”** (Litman 1990: 968), która ma pragmatyczne podłoże, służy bowiem wyłącznie separacji tekstów od siebie, tak aby umożliwić identyfikację ich (autorskiego) pochodzenia, a przez to separację tekstu, która pozwoli na ich utowarowienie. Jednocześnie

---

nie zostałby skonsumowany w ogóle, gdyby nie był dostępny w nielegalnie dystrybuowanej kopii cyfrowej, nie wspominając o tym, że konsumpcja kopii cyfrowej i konsumpcja odpłatna mogą występować symultanicznie (Patry 2009).

<sup>41</sup> Należy przy tym pamiętać, że Litman odnosi się przede wszystkim do amerykańskiego ekspansywnego prawa autorskiego, gdzie doprowadziło ono do sytuacji, w której niewiele tekstów kultury trafia do domeny publicznej. W 2018 roku domena publiczna w Stanach Zjednoczonych nie została wzbogacona o ani jeden nowy tekst i ten stan rzeczy utrzymuje się od 20 lat w związku z przyjęciem retroaktywnej uchwały o przedłużeniu ochrony prawnej z 1998 roku. Ta uchwała stanowiła efekt intensywnego lobbingu ze strony Disneya i innych korporacji medialnych. Lobbing korporacji medialnych trafnie podsumował Henry Jenkins, stwierdzając, że Disney chce mieć pewność, że nikt nie zrobi im tego, co oni zrobili braciom Grimm. Warto też zauważyć, że czołowe prace Disneya jako ekranizacje to przykład twórczości zależnej, do tego opartej na domenie publicznej, do której wyniszczenia aktywnie się przyczyniają.

Litman określa tak ujmowaną **oryginalność jako abstrakcję**, która zawsze jest dyskusyjna i zależna od indywidualnego orzecznictwa. Dlatego też:

[...] koncepcja oryginalności stanowi marny substytut fizycznych granic między parcelami własności intelektualnej, ponieważ jest całkowicie niemożliwa do ustalenia [...]. Koncepcja autorstwa (w znaczeniu nadanym jej przez prawo autorskie) i koncepcja naruszenia własności (również w znaczeniu prawa autorskiego) są ze względów praktycznych synonimiczne (Litman 1990: 995).

Prawo autorskie podkreśla indywidualny aspekt procesu twórczego w postaci kategorii oryginalności, gdyż nie jesteśmy w stanie zidentyfikować całości źródeł i inspiracji danego tekstu, których nawet autor pozostaje nieświadomy (Litman 1990: 972). Oryginalność określa prawo własności i jednocześnie separuje poszczególne teksty, tak że łatwo ustalić granice ich naruszenia, służy więc też określeniu naruszenia teŝże własności. Unaocznia to, że **oryginalność nie jest wyłącznie kategorią estetyczną**, ale pełni ogólniejsze funkcje kulturowe w odniesieniu do społecznych, prawnych i rynkowych restrykcji.

Litman postuluje przeformułowanie prawa autorskiego w sposób, który będzie raczej wspierał twórczość, niż opierał się na kulturowych mitach autorstwa. Stwierdza przy tym, że uznanie społecznego charakteru autorstwa i postrzeganie procesu twórczego jako „mieszanki absorpcji, astygmatyzmu i amnezji” nie neguje wartości oraz znaczenia tego procesu (Litman 1990: 1000).

Każde autorstwo stanowi produkt astygmatycznego przepakowywania aktów ekspresji innych [...]. Każde dzieło będące efektem autorstwa, nawet najbardziej kreatywne, zawiera w sobie elementy przejęte z prac innych. Jeśli ten opis jest poprawny, implikuje, że romantyczny model autorstwa wzięty na poważnie, posłałby do grobu każdego autora, który próbuje się w niego wpisać (Litman 1990: 1000–1001).

A jednak romantyczny model autorstwa stał się tak rozpowszechniony, że uchodzi za uniwersalny i naturalny, nawet jeśli nie pokrywa się ani z funkcjonowaniem tekstu w kulturze, ani z przebiegiem



procesu twórczego. Dlatego też w obrębie pojawiających się rozważań na temat zbiorowego autorstwa widać wyraźną dominację **strategii sprowadzania tego modelu do różnych form indywidualnego autorstwa** zgodnie z tendencją scharakteryzowaną przez Andrew Bennetta. Występuje ona także u Jacka Stillingera w postaci „teorii wersji” czy w innych koncepcjach sprowadzających zbiorowe autorstwo do sumy wkładu indywidualnego. Te strategie można również uznać za konsekwencję tego, że u podstaw retoryki prawa autorskiego leży romantyczny model autorstwa, który dewaluuje społeczne aspekty procesu twórczego, kładąc nacisk na indywidualny wkład twórczego geniuszu. „Prawo autorskie umniejsza znaczenie zbiorowego autorstwa, tym samym ustanawiając instytucjonalną umowę jego uznania” (Zemer 2007: 78).

Jedną z takich **strategii dekompozycji zbiorowego autorstwa** jest propozycja Sondry Bacharach i Deborah Tollefsen opierająca się na oddzieleniu kontrybutorów od współautorów, przedstawiona w artykule *“We” Did It. From Mere Contributors to Coauthors*. Ich stanowisko ma swoje uzasadnienie w tym, że odnosi się do modelu produkcji filmowej, w ramach której chcą odróżnić wkład kreatywny (współautorstwo) od wkładu czysto produkcyjnego (np. catering na planie i techniczne aspekty produkcji, produkcja *below the line*, po linii). Można zauważyć, że to pragnienie wynika z nobiletującej roli autorstwa, tej samej, która odpowiada za wprowadzenie modelu kina autorskiego. Ich propozycja stanowi poniekąd rozmiękczenie indywidualistycznego ujęcia autorstwa filmowego i pragnienie przyznania tytułu autora większemu gronu osób zaangażowanych w produkcję filmową, przy jednoczesnym zastrzeżeniu dostępu do autorstwa innym osobom zaangażowanym w produkcję, w stopniu uznawanym przez nie za niedostateczny. Jednak tego typu klasyfikacja wkładu w proces twórczy mogłaby zostać odniesiona do tekstu literackiego, chociażby przez określenie pracy redaktorskiej jako kontrybutywnej, a nie współautorskiej.

Prezentowany przez badaczki tok wywodu ukazuje dwa dominujące sposoby teoretyzowania autorstwa zbiorowego: **zagadnienie wspólnej intencji (zamiaru)** i **zagadnienie podmiotu zbiorowego**. Kwestia dzielonej intencji nie sprowadza się do intencji jako instan-

cji interpretacyjnej, ale odnosi się do zamiaru stworzenia dzieła. Zamiar oraz sprawczość stanowią sedno retoryki prawa autorskiego – proces twórczy zostaje podjęty z zamiarem stworzenia określonego tekstu (Zemer 2007: 83). Biorąc pod uwagę znaczenie tych kategorii dla strukturyzowania autorstwa w dyskursie prawa autorskiego, nie powinno dziwić, że wszelkie elementy związane z nieświadomością procesu twórczego z trudem znajdują w nim miejsce, podobnie jak składniki przypadkowe i niezamierzone rozwiązania. Problem z wypracowaniem teorii autorstwa zbiorowego w tym rozumieniu sprowadza się do kwestii przypisania zamiaru stworzenia dzieła większej grupie osób zaangażowanych w produkcję danego tekstu. Tutaj także pojawiają się dwa ujęcia: sumujące, które traktuje zamiar grupy jako sumę indywidualnych zamiarów jej członków, oraz niesumujące, które postuluje istnienie zbiorowego zamiaru grupy (Zemer 2007: 86). Teorie te w znacznej mierze opierają się na badaniach socjologicznych. Niesumujące ujęcie podkreśla zdolność jednostki do myślenia o sobie jako o części grupy, co wyraża się w sformułowaniu „mamy zamiar” (Zemer 2007: 88). Jego podstawą jest praca Johna Searle’a *The Construction of Social Reality* z 1995 roku, gdzie stwierdza on, że wspólna intencja istnieje w umyśle jednostki, co stanowi kompromis między jednostkowym a wspólnotowym aspektem tak uchwyconej intencji, dzięki czemu to, co społeczne, nie podważa tego, co jednostkowe, lecz pozostaje z nim w ścisłej relacji. Tak ujęta wspólna intencja pozwala również nie wyprowadzać form zbiorowej podmiotowości, podkreślając, że wspólna intencja to połączenie aspektu indywidualnego podejścia z aspektem wspólnotowym (Zemer 2007: 88–89).

Różne formy zbiorowej podmiotowości bywają deprecjonowane jako abstrakcyjne byty. Margaret Gilbert stwierdza jednak, że grupy mogą występować jako podmioty zbiorowe właśnie ze względu na wspólną intencję czy wspólny cel, który określa działania indywidualnych podmiotów wchodzących w skład grupy, tym samym ustanawiając je podmiotem zbiorowym (Zemer 2007: 90). O ile słabością koncepcji wspólnej intencji w odniesieniu do teorii zbioro-

wego autorstwa jest nacisk na świadome kooperatywne działanie<sup>42</sup> (szczególnie mocno akcentowane przez Bacharach i Tollefsen), co przekreślałoby ujęcie twórczości zależnej jako efektu zbiorowego autorstwa, o tyle **teoria podmiotu zbiorowego**, wyprowadzona z koncepcji Gilbert, pozwala **wyjść poza kryterium świadomego działania**. Jest to tak ważne dlatego, że kultura zachodnia jest przywiązana do kategorii celowego działania (nieprzypadkowego działania twórczego), jak i do instancji autorskiej. Można nawet się zastanawiać, czy autor nie funkcjonuje także po to, aby wyeliminować „autorskie” działanie przypadku i przypisać sprawczość procesu twórczego jasno określonej intencji. Podkreślenie nieświadomych aspektów procesu twórczego – w tym wykorzystania danego tekstu bez wiedzy i zgody autora, w sposób, którego nie był w stanie przewidzieć, lub wbrew jego intencjom, zawłaszczenia tekstu przez twórczość zależną – stanowi raczej nie mechanizm śmierci autora, ale opis praktyki twórczej. Teoria podmiotu zbiorowego byłaby kompromisem mię-

---

<sup>42</sup> Nieświadomy aspekt procesu twórczego został opisany przez Wallasa, warto jednak wspomnieć o jeszcze jednym czynniku kształtującym proces twórczy jako społeczny i twórczość jako zależną, a mianowicie o współczesnych narzędziach warsztatu pisarskiego, jakim są internetowe **generatory**, które dostarczają gotowych rozwiązań odnośnie do fabuły, elementów świata przedstawionego, a nawet pełnych zdań. Generatory pracują na takiej zasadzie, że dzięki dostarczeniu im minimalnych informacji na temat tekstu fabularnego (np. gatunku) oferują losowe rozwiązania ze swojego zasobu danych. Ich zakres może być różny, od konstrukcji fabuły po pojedyncze zdanie, które ma przełamać tzw. blok pisarski. Działalność generatorów opiera się na **przypadkowości** i podsuwane przez nie rozwiązania mogą zostać kreatywnie przetworzone w procesie twórczym, jednakże trzeba zauważyć, że stanowią powszechnie dostępne i cieszące się wielką popularnością narzędzie produkcji literackiej. Zaangażowanie generatora w proces twórczy aktualizuje wiele pytań o autorską intencję (w znaczeniu zamiaru), o relacje między tym, co prywatne, i tym, co społeczne w procesie twórczym, oraz o świadomość procesu twórczego. W pewnym sensie wykorzystanie generatora przypomina mechanizmy sztuki dadaistycznej, m.in. Hansa Arpa (1887–1966), który darł papier na kawałki i pozwalał mu chaotycznie opadać na płótno, aby stworzyć w ten sposób obraz, czy też wybierał przypadkowe frazy z gazet, aby stworzyć wiersz. Także działania muzycznej awangardy (np. Johna Cage’a) zmierzały do tego, aby przypisać przypadkowi decydującą rolę w procesie twórczym, na przekór obowiązującej zachodniej estetyce.

dzy świadomym, celowym działaniem autora a bogactwem praktyki procesu twórczego, przypisując jego przebieg jednej – nieco abstrakcyjnej – kategorii. Jak zauważa Zemer:

[...] w ten sposób możemy ujmować społeczeństwo jako podmiot zbiorowy, który jednoczy jednostki i tworzy pomiędzy nimi więź w celu przeprowadzenia określonych działań tak, jak zrobiłaby to pojedyncza jednostka. Nie oznacza to, że koniecznie „musimy robić to razem”. Jak długo jesteśmy zaangażowani w zachowanie pokoju, społecznej stabilności i kulturowego rozwoju, tworzymy wspólnotę, która nas łączy. Jeśli, przykładowo, wspólnie tworzymy język oraz pewne kulturowe i społeczne symbole, działamy jako podmiot zbiorowy (Zemer 2007: 91).

Działalność społeczna nie wymaga wprost wyrażonej woli, ale stanowi wyraz założonej woli zbiorowej (Zemer 2007: 91). Taką wolą mogłaby być kumulacja kapitału kulturowego w postaci wspierania produkcji kulturowej, która nie sprowadzałaby się do woli pojedynczych jednostek, ale miała wymiar społeczny, możliwy do konceptualizowania jako forma współautorstwa w prawnym dyskursie autorskim, jak chcieliby tego Zemer i inni teoretycy postulujący zwiększenie udziału czynnika społecznego w konceptualizacji prawa autorskiego.

Duże grupy mogą mieć zdolność do przyjmowania dzielonej odpowiedzialności z zamiarem wykonania określonych działań. Na tej podstawie proponuję, aby myśleć o społeczeństwie jako takim jako zdolnym do wspólnej intencji mogącej wyrazić się w każdym tekście objętym prawem autorskim w ten sposób, że ta wspólna intencja bierze udział w procesie twórczym i wyraża wolę zachowania społecznej i kulturowej rzeczywistości (Zemer 2007: 86).

Tak ujęte wspólna intencja i zbiorowa podmiotowość służą wprowadzeniu zbiorowego autorstwa w obręb dyskursu prawa autorskiego. W odniesieniu do teorii autorstwa rozważania te mają znaczenie o tyle, o ile postulują uwzględnienie społecznego charakteru procesu twórczego i traktowanie tekstów jako swego rodzaju twórczości

zależnej, w której powstanie jest zaangażowanych wiele czynników (Zemer 2007: 75).

Biorąc pod uwagę, do jakiego stopnia w kulturze zachodniej autor stanowi podmiot modelowy i jak głęboko koncepcja podmiotowości przenika dyskurs autorski, być może właśnie kategoria podmiotu zbiorowego mogłaby stać się podstawą stworzenia teorii zbiorowego autorstwa, nie tylko w sensie wykształcenia możliwej do zidentyfikowania w dyskursie prawnym tożsamości, której można przypisać współautorstwo tekstu, aby zabezpieczyć interesy społeczne w postulowanym rozwoju domeny publicznej. Koncepcja podmiotu zbiorowego w takim ujęciu musiałaby obejmować społeczny i indywidualny wymiar autorstwa oraz nieświadomość części procesu twórczego, a także aspekty wyłaniania się nowości w procesie produkcji kulturowej. Bliska takiej koncepcji jest propozycja wypracowana przez Raymonda Williama w pracy *Marksizm i literatura*. Badacz proponuje dwutorową analizę autorstwa, które opierałoby się na „pokazaniu indywidualizacji jako procesu społecznego, [co] oznacza zakreślenie granic izolacji, ale być może także autonomii poszczególnego autora” (Williams 1989: 316). W ten sposób standardowe pytanie „co autor zrobił z formą?” zostaje zestawione z pytaniem „co forma zrobiła z autorem?”, czyli jak prezentuje się kondycja działającego podmiotu w konkretnych warunkach społecznych i kulturowych (Williams 1989: 316), określana przez te warunki i jednocześnie je określająca. Williams jasno pokazuje, że to, co indywidualne w procesie twórczym, i to, co jednostkowe, spleta się ze sobą i definiuje siebie nawzajem na wielu poziomach procesu twórczego. Ukazuje on przy tym jednostkowe autorstwo jako mit właśnie ze względu na społeczne uwarunkowanie autorstwa, jego osadzenie w języku i w kulturze. Williams rozpoznaje także romantyczny model autorstwa jako model rynkowy:

Główna słabość burżuazyjnej koncepcji autora – rozumianego jako indywidualność – tkwi w jej naiwności, która na swój sposób – a zwłaszcza na rynku – może stać się w praktyce okrutna i szkodliwa. Każda wersja jednostkowej, niedającej się rozpoznać autonomii, która zniekształca warunki społeczne obecne w każdej praktycznej działalności

jednostki [...], może prowadzić w najlepszym razie do samozaprzeczenia, w najgorszym zaś do hipokryzji i desperacji (Williams 1989: 320).

Badacz postuluje więc ujęcie autorstwa przez koncepcję **podmiotu transindywidualnego** jako kategorii określającej społeczne zaplecze i zapośredniczenie procesu produkcji kulturowej. Podmiot transindywidualny „wychodzi poza sferę świadomego współdziałania i współpracy, obejmując rzeczywiste stosunki społeczne, w których – nawet wtedy, kiedy realizuje się projekty indywidualne – wyłaniają się zjawiska intersubiektywne” (Williams 1989: 323). Tego rodzaju zjawiskami intersubiektywnymi są nie tylko społecznie ugruntowane formy (konwencje, gatunki itd.), ale również efekty innowacyjności i kulturowej zmiany, które konstytuują się (są dystrybuowane i normalizowane) przez relacje społeczne i intersubiektywne. Proces twórczy zostaje więc ujęty jako kompleks stosunków społecznych, przy czym Williams zauważa, że są one tworzone także przez takie zjawiska, jak język i kultura (Williams 1989: 324). Oznacza to, że autor nie zostaje zredukowany do koncepcji swojej klasy społecznej czy sytuacji historycznej ani też do aktu ekspresji własnego Ja, lecz figuruje jako złożony podmiot na przecięciu różnych relacji, które określają granice jego autonomii i jednocześnie są przez niego uchwycone w teźże autonomii. „Powyższy sposób postępowania można określić jako wzajemne odkrywanie tego, co prawdziwie społeczne w jednostce, i tego, co prawdziwie jednostkowe w społeczeństwie” (Williams 1989: 326), co dawałoby wnikliwszy obraz indywidualnego wkładu w proces twórczy przez rozumienie go w kontekście tego, co społeczne. Jak zauważa Williams: „[...] w znaczącym przypadku autorstwa prowadzi to do problematyki dynamicznych znaczeń formacji społecznych, indywidualnego rozwoju oraz twórczości kulturowej, które należy ujmować w ich zasadniczych stosunkach wzajemnych” (Williams 1989: 326). Co ciekawe, „stosunki między tym, co jednostkowe, intersubiektywne i społeczne, mogą przecież równie często powodować zasadnicze napięcia i zakłócenia, a nawet uświadamiać rzeczywiste i nierozzerwalne sprzeczności tak często, jak często prowadzą do integracji” (Williams 1989: 327). Oznacza to, że w podmiocie transsubiektywnym wzajemne relacje nie muszą zachodzić

zgodnie, ale mogą mieć charakter antagonistyczny, co ilustrowało-  
by sytuację autorstwa części twórczości zależnej w postaci fanfiction.

Williams prezentuje też ciekawe ujęcie procesu twórczego, który jego zdaniem zaczyna się od formy „naturalnie reproduktywnej” – gdzie „autorem jest formacja”, tzn. społeczno-kulturowy rezerwu-  
ar form i treści – a następnie przechodzi w stadium „całkowicie lub częściowo artykułujące”, które może prowadzić do „przypadku artykula-  
cji odpowiednio zdystansowanej lub innowacji”, czyli do wy-  
łonienia się nowej jakości w kulturze, ale „pozostającej w związku z formacjami zachowanymi szczątkowo lub wyłonionymi czy wyła-  
niającymi się” (Williams 1989: 328). A zatem każda innowacja za-  
równo jest zakorzeniona w określonym zapleczu społeczno-histo-  
rycznym, umożliwiającym jej powstanie i upowszechnienie się, jak i pozostaje w związku z poprzedzającymi ją formami oraz formami, które ją zastępują. W ten sposób proces produkcji kulturowej ozna-  
cza kontinuum, rzeczywiście nigdy niekończący się proces produk-  
cji, również w stosunku do pojedynczych tekstów, które funkcyj-  
ją w procesie nieustannego powstawania i przeobrażania, w relacji z innymi tekstami i formami, stając się także kontekstem dla innych tekstów. Obrazuje to, że zmiana koncepcji autorstwa wiąże się nie-  
uchronnie ze zmianą postrzegania tekstu oraz że w ujęciu autor-  
stwa jako zbiorowego (czynności społecznej, ponadjednostkowej, transindywidualnej) tekst otwiera się. W tym przypadku otwarcie to oznacza nigdy nieukończony proces produkcji, który napędza dalszą produkcję kulturową. Autorstwo oparte na podmiocie transindywidualnym stanowi płodną koncepcję ukazującą liczne konteksty – łącznie z kontekstem indywidualnego zapleczka społeczno-histo-  
rycznego danego autora, w którym jednak się nie zamyka, oferując możliwość konceptualizowania tego, co społeczne, w tym, co jed-  
nostkowe (i odwrotnie) – a także skomplikowaną sieć relacji, jaka określa warunki procesu twórczego. Innymi słowy, tak ujęte autor-  
stwo wykracza poza mit samotnego twórcy czy też po prostu niszczy granice społecznej izolacji procesu twórczego. Wobec tego może więc stanowić podstawę dalszych rozważań o zbiorowym autorstwie jako realizacji praktyki twórczej w jej indywidualnym i społecznym wymiarze.





## **Zakończenie.**

### **W stronę kulturowej teorii autorstwa**

Podstawowy kłopot z napisaniem zakończenia tej książki wynika z prostego faktu, że nie mam poczucia skończonej pracy, nie wspominając nawet o wyczerpaniu tematu. Gdybym miała podsumować całokształt zawartych tu rozważań, powiedziałabym, że to ogólny zarys problematyki łączącej się z autorstwem, rozumianym jako element procesu twórczego czy też produkcji kulturowej oraz jako specyficzny kulturowy status tegoż procesu. Mogę mieć tylko nadzieję, że w toku wywodu zdołałam przekonująco wyłożyć pewne kwestie, takie jak to, że związek między autorem a tekstem nie jest naturalny i nie wynika sam z siebie, lecz stanowi owoc złożonego procesu kulturowych i społecznych przemian, które ustaliły istnienie takich konstruktywów, jak „autor” i „tekst”, które pozostają względem siebie w określonej relacji. Mam nadzieję, że zdołałam udowodnić, iż najbardziej rozpowszechnione ujęcie autorstwa maskuje kilka podstawowych faktów związanych z procesem produkcji kulturowej, np. intersubiektywny i intertekstualny charakter tego procesu. W efekcie takie rozumienie autorstwa maskuje także jego komercyjny wymiar, tj. funkcjonowanie w konkretnej strukturze rynkowej, a nawet to, że struktura rynkowa stanowi jeden z elementów definiujących autorstwo w kulturze zachodniej. W ten sposób jest konstruowane przekonanie, że rynek dostosowuje się do kształtu i przebiegu procesu produkcji kulturowej, podczas gdy w rzeczywistości nadaje mu ten kształt i kontroluje jego przebieg. Kategorie autorskiej intencji, oddzielenie tekstów względem siebie i mit samotnego autorstwa to w równej mierze pojęcia z zakresu literaturoznawstwa i kulturoznawstwa, co instytucje komercyjne.

Poza horyzontem tej pracy pozostaje ocena, czy wpływ rynku na proces produkcji kulturowej zachodzi na korzyść lub ze szkodą dla

produkcji. Jednakże chciałabym zwrócić uwagę na kilka zjawisk wynikających z tego stanu rzeczy, m.in. na delegalizację pewnych form twórczości w związku z oparciem prawa autorskiego na obowiązującej konstrukcji autorstwa. Delegalizacja dotyczy przede wszystkim form twórczości zależnej. Dozwolony użytek publiczny umożliwia tworzenie i publikowanie parodii, pastiszu i karykatury, ale już nie kontynuacji, alternatywnych zakończeń czy prequeli, jakby istniała strukturalna lub jakakolwiek inna obiektywna różnica między formami twórczości transformatywnej. W tym miejscu można spytać, czy taki stan rzeczywiście chroni prawa autora (tekstu źródłowego), czyli czy funkcjonowanie twórczości zależnej wyparłoby z rynku i obiegu komercyjnego tekst źródłowy, czy też byłby to obieg równoległy lub nawet wspierający obie formy twórczości. Przypadek japońskiego komiksu fanowskiego, *dōjinshi*, dopuszczonego do komercyjnego funkcjonowania, wskazuje, że twórczość zależna nie ma charakteru konkurencyjnego i że rynek jest dostatecznie pojemny, aby wchłonąć całość produkcji kulturowej.

Wspominam o tym nie po to, aby postulować włączenie twórczości fanowskiej do komercyjnego obiegu, ale po to, aby zwrócić uwagę, że określone rozumienie autorstwa pociąga za sobą pewne rozumienie twórczości. W przypadku kultury zachodniej jest to nie tylko ograniczone jej rozumienie, ale także wciąż ograniczające się ze względu na ekspansywny charakter prawa autorskiego i ograniczoną rolę domeny publicznej. Mój postulat wiąże się z odwróceniem wektora rozumowania i próbą zdefiniowania autorstwa na podstawie przebiegu procesu twórczego czy też szerzej – praktyki produkcji kulturowej. Wynika to przede wszystkim z tego, że obecny kształt prawa autorskiego jako pochodnej określonego rozumienia autorstwa chroni nie tyle interesy twórczych podmiotów, ile właścicieli praw autorskich, i że odbywa się to kosztem kulturotwórczych elementów naszego krajobrazu kulturowego.

Co uważałam za istotne przy tworzeniu podwalin kulturowej teorii autorstwa, to skupienie się na praktyce procesu produkcji kulturowej, w takiej formie, w jakiej ona występuje, a nie w jakiej chcielibyśmy ją widzieć. Warto przy tym zwrócić uwagę, że tak pojmowana teoria autorstwa nie byłaby wyraźnie oddzielona od psychologii

twórczości i odbioru, ale powinna pozostawać z nimi w ścisłej, dialogicznej relacji, chociażby z racji tego, że każdy twórca wychodzi z pozycji odbiorcy. Teoria autorstwa winna uwzględniać kontekst kulturowy, społeczny i ekonomiczny funkcjonowania procesu produkcji kulturowej w równej mierze, co badania kognitywne procesu twórczego, a także – wpływ czynników materialnych i pozaludzkich agentów na przebieg i oddziaływanie procesu produkcji kulturowej, do czego może się przydać badanie socjologiczne toku jednostkowego procesu twórczego zgodnie z Latourowską teorią aktora-sieci. Dopiero na przecięciu kilku dyscyplin i metodologii będzie możliwe powstanie pewnego zrozumienia autorstwa oraz funkcjonowania autorstwa w kulturze, przy czym istotne pozostaje zwrócenie uwagi na to, że te dwa zjawiska, przynajmniej w tym momencie, nie pokrywają się ze sobą. Innymi słowy, nie twierdzę, że autor jest martwy, a jedynie, że **nie mamy pojęcia, kim jest autor**, ponieważ ledwie zaczęliśmy się nad tym zastanawiać. Romantyczny autor z kolei nie będzie martwy, bo przy życiu podtrzymuje go litera prawa, zadziwiająco przy tym bezrefleksyjna, jeśli wziąć pod uwagę znaczące zmiany w kulturowym krajobrazie ostatnich lat.

*Autorstwo. Urynkowienie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego* chciałabym zakończyć, uderzając być może w nieco górnoletne tony, ale wpisując się w przy tym w model kulturoznawstwa interwencyjnego, ustanowiony przez Henry'ego Jenkinsa, tj. badania kultury jako narzędzia jej lepszego zrozumienia i zmiany, które przypisuje badaczom rolę mediatorów artykułujących to, co można uznać za ogólniejszy interes społeczny. W takim ujęciu postulowałabym podejrzliwość wobec kategorii „autora”. Nawet pobieżna analiza dziejów „autora” w kulturze zachodniej dowodzi, że ta kategoria może wyrażać rozmaite ideologie oraz że jest niezmiennie powiązana z władzą – czy będzie to władza nad materialnym wymiarem tekstu, czy też nad jego znaczeniami. Już choćby tylko z tej racji powinna być traktowana jako co najmniej niepokojąca. Dlatego kulturowa teoria autorstwa będzie z konieczności analizą relacji władzy i tego, jak wpływają one na proces produkcji kulturowej.



## Bibliografia

- Aarseth E. (2014), *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, tłum. M. Pi-sarski et al., Ha!art, Kraków–Bydgoszcz.
- Abramowska J. (2002), *Podmiot – osoba – autor*, w: *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze. Praca zbiorowa*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Abrams M.H. (2003), *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M.B. Fedewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Addison J. (1711), [bez tytułu], „The Spectator”, No. 160, 3 September, <http://archive.twoaspirinsandacomedy.com/spectator/spectator.php?line=160#top> (dostęp: 11.09.2016).
- Ahmed S. (2004), *Differences That Matter. Feminist Theory and Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Altick R.D. (1957), *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public 1800–1900*, University of Chicago Press, Chicago.
- Arystoteles (2007), *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Astruc A. (2002), *Narodziny nowej awangardy. Kamera–pióro*, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Bacharach S., Tollefsen D. (2010), “We” Did It. From Mere Contributors to Coauthors, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Vol. 68, No. 1.
- Bachtin M. (1970), *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bachtin M. (1982), *Problemy literatury i estetyki*, tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa.
- Bachtin M. (1986a), *Autor i bohater w działalności estetycznej*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, red. E. Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bachtin M. (1986b), *Notatki z lat 1970–1971 (wybór)*, w: idem, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, red. E. Czaplejewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Bacon-Smith C. (1992), *Enterprising Women. Television Fandom and the*

- Creation of Popular Myth*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Barthes R. (1989), *Sade, Fourier, Loyola*, transl. R. Miller, University of California Press, Berkeley–Los Angeles.
- Barthes R. (1992), *Teoria tekstu*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Barthes R. (1996), *Sade, Fourier, Loyola*, tłum. R. Lis, KR, Warszawa.
- Barthes R. (1997), *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, KR, Warszawa.
- Barthes R. (1998), *Od dzieła do tekstu*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Barthes R. (1999), *Śmierć autora*, tłum. M.P. Markowski, „Teksty Drugie”, nr 1/2.
- Barthes R. (2009), *Stopień zero pisania*, tłum. K. Kot, Aletheia, Warszawa.
- Beetham M. (1989), *Open and Closed. The Periodical as a Publishing Genre*, „Victorian Periodicals Review”, Vol. 22, No. 3.
- Bell K.D. (2018), *She Wrote It But... Revisiting Joanna Russ' "How to Suppress Women's Writing" 35 Years Later*, [https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/7vhldu/she\\_wrote\\_it\\_but\\_revisiting\\_joanna\\_russ\\_how\\_to/](https://www.reddit.com/r/Fantasy/comments/7vhldu/she_wrote_it_but_revisiting_joanna_russ_how_to/) (dostęp: 28.03.2018).
- Bennett A. (2004), *The Author*, Routledge, London–New York.
- Bennett A. (2006), *Expressivity. The Romantic Theory of Authorship*, w: *Literary Theory and Criticism. An Oxford Guide*, ed. P. Waugh, Oxford University Press, Oxford–London–New York.
- Bergk J.A. (1977), *Die Kunst, Bücher zu lesen*, w: *Leser und Lesen im 18. Jahrhundert*, Hrsg. R. Gruenter, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.
- Bielik-Robson A. (2002), *Harolda Blooma mitologia twórczości*, w: H. Bloom, *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków.
- Bielik-Robson A. (2004), *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków.
- Bielik-Robson A. (2005), *Do dekonstrukcji i z powrotem*, w: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd polonistów, Kraków 22–25 września 2004*, t. 1, red. M. Czermińska et al., Universitas, Kraków.
- Bloom H. (2002), *Łęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Universitas, Kraków.
- Bohuszewicz P., Markiewka T.S. (2014), *Autor: empiryczny, modelowy czy wirtualny?*, „Przestrzenie Teorii”, nr 22.

- Bohuszewicz P. (2016), *Od „romansu” do powieści. Studia o polskiej literaturze narracyjnej (druga połowa XVII wieku–pierwsza połowa XIX wieku)*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Bolter J.D. (2014), *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, tłum. A. Małecka, M. Tabaczyński, Ha!art, Miejskie Centrum Kultury, Kraków–Bydgoszcz.
- Bone D. (1989), *The Emptiness of Genius. Aspects of Romanticism*, w: *Genius. The History of an Idea*, ed. P. Murray, Blackwell, London.
- Bourdieu P. (1993), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, Cambridge.
- Brahmer M. (1961), *Renesansowy mit poety-wieszczka*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa*, red. Z. Czerny et al., Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków.
- Burke S. (1999), *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Burke S. (2006), *Authorship. From Plato to the Postmodern*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Busse K. (2013), *The Return of the Author. Ethos and Identity Politics*, w: *A Companion to Media Authorship*, eds. J. Gray, D. Johnson, Wiley-Blackwell, Hoboken.
- Brodkey L. (1987), *Academic Writing as Social Practice*, Temple University Press, New York–Philadelphia.
- Brodkey L. (1996), *Writing Permitted in Designated Areas Only*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Byron G.G. (1961), *Beppo*, w: idem, *Wiersze i poematy*, tłum. J. Żuławski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Byron G.G. (2018), *The Prophecy of Dante. A Poem*, [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Works\\_of\\_Lord\\_Byron\\_\(ed.\\_Coleridge,\\_Prothero\)/Poetry/Volume\\_4/The\\_Prophecy\\_of\\_Dante](https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_Lord_Byron_(ed._Coleridge,_Prothero)/Poetry/Volume_4/The_Prophecy_of_Dante) (dostęp: 21.09.2017).
- Bystydzieńska G. (1967), *Tradycja i „rewolucja” w doktrynie poetyckiej T.S. Eliota*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. 22, nr 4.
- Christensen J. (1993), *Lord Byron's Strength. Romantic Writing and Commercial Society*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- Celiński P. (2010), *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Cixous H. (1993), *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasilkowska, „Teksty Drugie”, nr 4–6.
- Coppa F. (2006), *A Brief History of Media Fandom*, w: *Fan Fiction and Fan*

- Communities in the Age of the Internet*, eds. K. Hellekson, K. Busse, McFarland, Jefferson.
- Corfield P.J. (1995), *Power and the Professions in Britain 1700–1850*, Routledge, London–New York.
- Cornish W. (2010), *The Statue of Anne 1709–10. Its Historical Setting, w: Global Copyright. Three Hundred Years since the Statue of Anne, from 1709 to Cyberspace*, eds. L. Bently et al., Edward Elgar, Northampton.
- Czermińska M. (1994), *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Universitas, Kraków.
- Day G. (2008), *Literary Criticism. A New History*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Deleuze G., Guattari F. (2017), *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. 1, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.
- Derrida J. (1988), *Limited Inc*, transl. S. Weber, Northwestern University Press, Evanston.
- Derrida J. (2011), *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Oficyna, Łódź.
- Derrida J. (2016), *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. J. Momro, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- D'Israeli I. (1795), *An Essay on the Manners and Genius of the Literary Character*, T. Cadell & W. Davis, London.
- Derecho A. (2006), *Archontic Literature. A Definition, a History and Several Theories of Fan Fiction*, w: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, eds. K. Hellekson, K. Busse, McFarland, Jefferson.
- Dobranski S.B. (1999), *Milton, Authorship and the Book Trade*, Cambridge University Press, New York.
- Dobranski S.B. (2008), *The Birth of the Author. The Origins of Early Modern Printed Authority*, w: *Authority Matters. Rethinking the Theory and Practice of Authorship*, eds. S. Donovan et al., Rodopi, Amsterdam–New York.
- Dózsai R. (2002), *Novelties or “Common Maxims”. Problems of Originality and Genius in Young’s “Conjectures”*, „The AnaChronisT”, No. 8, <http://seas3.elte.hu/anachronist/2002Dozsai.htm> (dostęp: 18.10.2017).
- Ede L., Lunsford A. (1990), *Singular Texts/Plural Authors. Perspectives on Collaborative Writing*, Southern Illinois University Press, Carbondale–Edwardsville.
- Ede L., Lunsford A. (1994), *Collaborative Authorship and the Teaching of Writing*, w: *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in*



- Law and Literature*, eds. M. Woodmansee, P. Jaszi, Duke University Press, Durham–London.
- Eger E. (2010), *Bluestockings. Women of Reason from Enlightenment to Romanticism*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- El-Hai J. (2005), *The Lobotomist. A Maverick Medical Genius and His Tragic Quest to Rid the World of Mental Illness*, John Wiley, Hoboken.
- Eliot G. (2009), *Silly Novels by Lady Novelists*, w: *The Essays of George Eliot*, ed. N. Sheppard, Funk & Wagnalls, New York.
- Eliot T.S. (1929), *The Function of Criticism*, w: idem, *Selected Essays*, Faber & Faber, London.
- Eliot T.S. (1950), *Tradition*, w: idem, *Selected Prose*, Penguin Books, London.
- Eliot T.S. (1981), *Tradycja i talent indywidualny*, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 2, red. S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Ellenberger H.F. (1981), *The Discovery of the Unconscious: The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, Basic Books, New York.
- Faludi S. (2013), *Reakcja. Niewypowiedziana wojna przeciw kobietom*, tłum. A. Dzierzowska, Czarna Owca, Warszawa.
- Feltes N.N. (1986), *Modes of Production of Victorian Novels*, University of Chicago Press, Chicago.
- Forster E.M. (1925), *Anonymity. An Enquiry*, „The Calendar of Modern Letter”, Vol. 2, No. 9.
- Foucault M. (1999), *Kim jest autor?*, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, tłum. B. Banasiak et al., Aletheia, Warszawa.
- Foucault M. (2001), *Raymond Roussel*, tłum. G. Wilczyński, KR, Warszawa.
- Frye N. (1963), *Literary Criticism*, w: *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed. J. Thorpe, Modern Language Association of America, New York.
- Frye N. (1973), *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton.
- Fulińska A. (2000), *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*, Leopoldinum, Wrocław.
- Gallagher C. (1991), *George Eliot and “Daniel Deronda”*. *The Prostitute and the Jewish Question*, w: *Sex, Politics and Science in the Nineteenth-Century Novel*, ed. R.B. Yeazell, John Hopkins University Press, Baltimore–London.
- Gilbert S.M., Gubar S. (1980), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, London–New Haven.

- Gray J. (2013), *When is the Author?*, w: *A Companion to Media Authorship*, eds. J. Gray, D. Johnson, Wiley-Blackwell, Hoboken.
- Haltof M. (2001), *Autor i kino artystyczne. Przypadek Paula Coxa*, Rabid, Kraków.
- Hartley J. (2013), *Authorship and the Narrative of the Self*, w: *A Companion to Media Authorship*, eds. J. Gray, D. Johnson, Wiley-Blackwell, Hoboken.
- Haywood E. (1774), [bez tytułu], „The Female Spectator”, No. 3, 7 November, <https://archive.org/stream/femalespectator01haywiala#page/106/mode/2up> (dostęp: 16.06.2017).
- Hazlitt W. (1930), *Complete Works*, ed. P.P. Howe, J.M. Dent and Sons, London.
- Hesse C. (1990), *Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777–1793*, „Representations”, No. 30.
- Higgins D. (2005), *Romantic Genius and the Literary Magazine. Biography, Celebrity, Politics*, Routledge, London–New York.
- Hirschfeld H. (2001), *Early Modern Collaboration and Theories of Authorship*, „PMLA”, Vol. 116, No. 3.
- Irigaray L. (1985), *Speculum of the Other Woman*, transl. G.C. Gill, Cornell University Press, Ithaca.
- Irigaray L. (2010), *Ta płęć (jedną) płęć niebęďąca*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Italia I. (2005), *The Rise of Literary Journalism in the Eighteenth Century. Anxious Employment*, Routledge, New York.
- Iwasiów I., Czarska T., red. (2005), *Kanon i obrzeża*, Universitas, Kraków.
- Jackson H.J. (2005), *Romantic Readers. The Evidence of Marginalia*, Yale University Press, New Haven.
- Jacobs J.E. (2002), *The Voice of Harriet Taylor Mill*, Indiana University Press, Bloomington.
- James H. (1948), *The Birthplace*, w: idem, *The Short Stories of Henry James*, ed. C. Fadiman, Modern Library Giants, New York.
- Janion M. (1991), *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, PEN, Warszawa.
- Jankowska A. (2016), *Arystoteles i jego wizja wprowadzenia pieniąďza w antycznej Grecji*, „Acta Archaeologica Lodziensia”, nr 62.
- Jaszi P. (1991), *Toward a Theory of Copyright. The Metamorphoses of “Authorship”*, „Duke Law Journal”, Vol. 40, No. 2/8.
- Jenkins H. (1992), *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, New York.
- Jones G. (1964), *Approach to the Purpose. A Study of the Poetry of T.S. Eliot*, Hodder and Stoughton, London.

- Joyce J. (1977), *Portret artysty z czasów młodości*, tłum. Z. Allan, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kael P. (1963), *Circles and Squares*, „Film Quarterly”, Vol. 16, No. 3.
- Kant I. (1986), *Krytyka władzy sądzienia*, tłum. A. Landman, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kernan A. (1990), *The Death of Literature*, Yale University Press, London–New Haven.
- Kielos K. (2014), *Jedyna płeć. O tym, dlaczego prześladowuje Cię „homo oeconomicus” i jak niszczy Twoje życie, nie mówiąc już o światowej gospodarce*, tłum. M. Haykowska, Czarna Owca, Warszawa.
- Kil A., Malczyński J., Wolska D. (2017), *Ku laboratorium humanistycznemu*, „Teksty Drugie”, nr 1.
- Kłosiński K. (1999), *Signifiance. Wstęp do pism Rolanda Barthes’a o muzyce*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2.
- Kobus A., Krzyżanowska J. (2013), *Słownik fandomu i fanfiction*, w: *Netlor. Wiedza cyfrowych tubylców*, red. P. Grochowski, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Kobus A. (2014), *Literatura archontyczna. Fanfiction a struktura tekstu popularnego*, „Tekstualia”, nr 2 (37).
- Kobus A. (2018), *Fandom. Fanowskie modele odbioru*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Kosofsky Sedgwick E. (1985), *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York.
- Kosofsky Sedgwick E. (1990), *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley.
- Kosofsky Sedgwick E. (2005), *Męskie pragnienie homospołeczne i polityka seksualności*, tłum. A. Ostolski, „Krytyka Polityczna”, nr 9/10.
- Kristeva J. (1983), *Słowo, dialog i powieść*, w: *Bachtin. Dialog – język – literatura*, red. E. Czuplewicz, E. Kasperski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Kulesza-Gulczyńska B. (2015), *Czym różni się autor od ałtora, czyli fanowskie gry z autorstwem*, „Tekstualia”, nr 2 (41).
- Lemert Ch., Gillan G. (1999), *Michel Foucault. Social Theory and Transgression*, Columbia University Press, New York.
- Lessing G.E. (1973), *Leben und leben lassen*, w: idem, *Werke*, Bd. 4, Hrsg. H.G. Göpfert, Carl Hansen, München.
- Litman J. (1990), *The Public Domain*, „Emory Law Journal”, Vol. 39, No. 4.
- Long E. (2012), *O społecznej naturze czytania*, tłum. M. Maryl, „Teksty Drugie”, nr 6.

- Love H. (2002), *Attributing Authorship. An Introduction*, Cambridge University Press, New York.
- Lutz C. (2012), *Emocje, rozum i wyobcowanie. Emocje jako kategoria kulturowa*, w: *Emocje w kulturze*, red. M. Rajtar, J. Straczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa.
- Marecki P., Pisarski M., red. (2011), *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, Ha!art, Kraków.
- Markowski M.P. (1997), *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Studio F: Homini, Bydgoszcz.
- Martin E. (1991), *The Egg and the Sperm. How Science Has Constructed a Romance Based on Stereotypical Male-Female Roles*, „Signs”, Vol. 16, No. 3.
- Masten J. (1997), *Textual Intercourse. Collaboration, Authorship and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge University Press, Cambridge–New York.
- McGann J.J. (1982), *Romanticism and Its Ideologies*, „Studies in Romanticism”, Vol. 21, No. 4.
- Mellor A.K. (1993), *Romanticism and Gender*, Routledge, London–New York.
- Mendelssohn M. (1972), *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften*, w: idem, *Gesammelte Schriften*, Hrsg. F. Bamberger, A. Altmann, Gerstenberg, Hildesheim.
- Metz W. (2003), *John Waters Goes to Hollywood. A Poststructural Authorship Study*, w: *Authorship and Film*, eds. D.A. Gerstner, J. Staiger, Routledge, New York–London.
- Mill J.S. (1995), *Poddaństwo kobiet*, w: idem, *O rządzie reprezentatywnym. Poddaństwo kobiet*, tłum. G. Czernicki, Znak, Fundacja imienia Stefana Batorego, Kraków–Warszawa.
- Mill J.S. (2009), *Collected Works of John Stuart Mill. I: Autobiography and Literary Essays*, ed. J.M. Robson, Routledge, London.
- Mill T.H. (2016), *Enfranchisement of Women*, Women's History Workshop, [http://www1.assumption.edu/WHW/old/Taylor\\_Enfranchisement](http://www1.assumption.edu/WHW/old/Taylor_Enfranchisement) (dostęp: 11.09.2016).
- Miller N.K. (2006), *Changing the Subject. Authorship, Writing and the Reader*, w: *Authorship. From Plato to the Postmodern*, ed. S. Burke, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Mitchell J. (1975), *Psychoanalysis and Feminism. A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, Basic Books, New York.
- Moers E. (1976), *Literary Women. The Great Writers*, Doubleday & Company, Garden City.

- Moi T. (1985), *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, Routledge, London.
- Mole T. (2007), *Byron's Romantic Celebrity. Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*, Palgrave Mcmillan, Basingstoke–New York.
- Moritz K.P. (1981), *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, w: idem, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, Hrsg. H.J. Schrimpf, Niemeyer, Tübingen.
- Nehamas A. (1986), *What an Author Is*, „The Journal of Philosophy”, Vol. 83, No. 11.
- Newlyn L. (2000), *Reading, Writing and Romanticism. The Anxiety of Reception*, Oxford University Press, Oxford.
- Nochlin L. (1999), *Dlaczego nie było wielkich artystek*, „OŚKa. Pismo Ośrodka Informacji Środowisk Kobiety”, nr 3 (8).
- Paglia C. (1990), *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University Press, London.
- Palahniuk C., Stewart C. (2016), *Fight Club 2*, Dark Horse Books, Milwaukee.
- Palmer B. (2011), *Women's Authorship and Editorship in Victorian Culture. Sensational Strategies*, Oxford University Press, Oxford.
- Partyka J. (2004), *Żona wyćwiczona. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa.
- Patry W. (2009), *Moral Panics and the Copyright Wars*, Oxford University Press, Oxford–New York.
- Pease D. (1990), *Author*, w: *Critical Terms for Literary Study*, eds. F. Lentricchia, T. McLaughlin, University of Chicago Press, Chicago.
- Perlina N. (1988), *A Dialogue on the Dialogue. The Baxtin-Vinogradov Exchange*, „The Slavic and East European Journal”, Vol. 32, No. 4.
- Pluciennik J. (2006), *Nowożytny indywidualizm a literatura. Wokół hipotez o kreacyjności Edwarda Younga*, Universitas, Kraków.
- Poovey M. (2008), *Genres of the Credit Economy. Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*, University of Chicago Press, Chicago.
- Powell M.N. (2012), *Performing Authorship in Eighteenth-Century English Periodicals*, Bucknell University Press, Lewisburg.
- Rose M. (1993), *Authors and Owners. The Invention of Copyright*, Harvard University Press, Cambridge–London.
- Ross M.B. (1989), *The Contours of Masculine Desire. Romanticism and the Rise of Women's Poetry*, Oxford University Press, Oxford.
- Ross M.B. (1991), *Authority and Authenticity. Scribbling Authors and the Genius of Print in Eighteenth-Century England*, w: *The Construction of Au-*

- thorship. *Textual Appropriation in Law and Literature*, eds. M. Woodmansee, P. Jaszi, Duke University Press, Durham–London.
- Russ J. (1983), *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin.
- Russ J. (1985), *Pornography by Women for Women, with Love*, w: eadem, *Magic Mommas, Trembling Sisters, Puritans & Perverts. Feminist Essays*, Crossing Press, Trumansburg.
- Saint-Amour P. (2003), *The Copywrights. Intellectual Property and the Literary Imagination*, Cornell University Press, Ithaca.
- Sarris A. (1999), *Notes on the Auteur Theory*, w: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, eds. L. Braudy, M. Cohen, Oxford University Press, New York.
- Sartre J.P. (1968), *Czym jest literatura? Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Schellenberg B. (2005), *The Professionalization of Women Writers in Eighteenth Century Britain*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Schiller F. (1958), *Schillers Werke*, Bd. 12, Hrsg. H. Meyer, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar.
- Schiller F. (1972), *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa.
- Schiller F. (1994), *Teatr jako instytucja moralna*, w: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, red. O. Dobijanka-Witczakowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Shapin S. (1996), *The Scientific Revolution*, University of Chicago Press, Chicago.
- Shelley M. (2013), *Frankenstein, czyli współczesny Prometeusz*, tłum. M. Płaza, Vesper, Czerwonak.
- Shelley P.B. (1975), *Obrona poezji*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, red. A. Kowalczykowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Sherman W. (2002), *What Did Renaissance Readers Write in Their Books?*, w: *Books and Readers in Early Modern England*, eds. J. Andersen et al., University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- Showalter E. (1977), *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, Princeton.
- Silverman K. (1988), *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.
- Spacks P.M. (1975), *The Female Imagination*, Knopf, New York.

- Staniszewski A.T. (2014), *Nieobecna „książka białogłowskiego konceptu”*. *Kobiety, kanon i badania literatury dawnej*, „Terminus”, t. 16, nr 2 (31).
- Stillinger J. (1991), *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, Oxford University Press, New York.
- Thomas M. (1994), *Reading and Writing the Renaissance Commonplace Book. A Question of Authorship?*, w: *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, eds. M. Woodmansee, P. Jaszi, Duke University Press, Durham–London.
- Todd J. (1989), *The Sign of Angelica. Women, Writing and Fiction, 1660–1800*, Columbia University Press, New York.
- Turner Ch. (1992), *Living by the Pen. Women Writers in Eighteenth Century*, Routledge, London.
- Tynianow J. (1978), *Fakt literacki*, tłum. E. Feliksiak et al., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Vogrinič A. (2008), *The Novel-Reading Panic in 18<sup>th</sup>-Century in England. An Outline of an Early Moral Media Panic*, „Medijska Istraživanja”, god. 14, br. 2.
- Wallas G. (1946), *The Art of Thought*, Harcourt, Brace, New York.
- Weisberg R. (1993), *Creativity. Beyond the Myth of Genius*, W.H. Freeman, New York.
- Williams D. (1812), *Claims of Literature*, W. Bulmer, London, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.91772> (dostęp: 21.05.2017).
- Williams R. (1983), *The Tenses of Imagination*, w: idem, *Writing in Society*, Verso, London.
- Williams R. (1989), *Marksizm i literatura*, tłum. A. Chojnacki, E. Kasperski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Wang O. (2000), *Kant’s Strange Light: Romanticism, Periodicity, and the Cathexis of Genius*, „Diacritics”, Vol. 30, No. 4.
- Wollen P. (1972), *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press, Bloomington.
- Wordsworth W. (2018), *A Poet’s Epitaph*, [https://en.wikisource.org/wiki/Poems\\_\(Wordsworth,\\_1815\)/Volume\\_2/A\\_Poet%27s\\_Epitaph](https://en.wikisource.org/wiki/Poems_(Wordsworth,_1815)/Volume_2/A_Poet%27s_Epitaph) (dostęp: 18.10.2017).
- Woodmansee M. (1984), *The Genius and the Copyright. Economic and Legal Conditions of the Emergence of the “Author”*, „Eighteenth-Century Studies”, Vol. 17, No. 4.
- Woodmansee M. (1994a), *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*, Columbia University Press, New York.
- Woodmansee M. (1994b), *On the Author Effect. Recovering Collectivity*, w: *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and*

- Literature*, eds. M. Woodmansee, P. Jaszi, Duke University Press, Durham–London.
- Woolf V. (2002), *Własny pokój. Trzy gwinee*, tłum. E. Krasińska, Sic!, Warszawa.
- Woolf V. (2015a), *Kobiety i proza literacka*, w: eadem, *Eseje wybrane*, tłum. M. Heydel, Karakter, Kraków.
- Woolf V. (2015b), *Praca zawodowa kobiet*, w: eadem, *Eseje wybrane*, tłum. M. Heydel, Karakter, Kraków.
- Wójcicka Z. (1991), *Tłum a indywidualizm. W kręgu romantycznej osobowości*, w: *Autor i jego wcielenia. Szkice o roli autora w literaturze*, red. E. Kuźma, M. Lalak, Glob, Szczecin.
- Wordsworth W. (1975), *Przedmowa do drugiego wydania „Ballad lirycznych”*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, red. A. Kowalczykowa, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Xiaojie L. (2010), *Jane Eyre. “Improper” Sphere for a Victorian Woman Writer*, „Polyglossia”, Vol. 18.
- Young E. (1759), *Conjectures on Original Composition*, <https://tspace.library.utoronto.ca/html/1807/4350/displayprose7146.html> (dostęp: 16.11.2016).
- Young E. (1961), *On Lyric Poetry*, w: *Eighteenth Century Critical Essays*, ed. S. Elledge, Cornell University Press, Ithaca.
- Zawadzki A. (2010), *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków.
- Zemer L. (2007), *The Idea of Authorship in Copyright*, Ashgate, Aldershot.
- Žižek S. (2008), *Lacan. Przewodnik krytyki politycznej*, tłum. J. Kutyla, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa.



## Summary

### Authorship. Commercializing of Literature and the Phantasm of the Authorial Subject

*Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego (Commercializing of Literature and the Phantasm of the Authorial Subject)* consists of four chapters. The first two are of historical character, they present contexts and the ways of how authorship as such formed itself (chapter one) and how women's authorship did so (chapter two). At the same time, the argument proceeds over a problem-focused course rather than a chronological one, and it is subordinated to a particular compositional conception. However, moving from a romantic model of authorship to feminist criticism is not elliptical as much as it serves to illustrate the transformations taking place in the discourse of authorship. Chapters three and four focus on theoretical issues and notions of authorship: respectively, on the death of the author, or, rather, a theoretical and literary reaction to the Romantic model of authorship – namely, formalism, structuralism and post-structuralism – and on collective authorship, which constitutes a controversy of a sort, as well as theoretical problem on the horizon of research dominated by “the myth of a lone genius” (Jack Stillinger's term).

The first chapter, *Kłamstwo romantyczne i prawda rynkowa. Narodziny fantazmatu autorskiego (The Romantic Lie and the Truth of the Market. The Birth of the Phantasm of Authorship)*, showcases the birth of the modern authorship discourse in the 18<sup>th</sup> century, a discourse that emerged due to market transformations – the ongoing commercialization of the literary market – and the resulting necessity to redefine the status of the text from the point of view of ownership. In this view, the author became the dispatcher of the right to publication, a right that was redefined in a range of discourses pertaining to aesthetics, theory of literature and the law as a natural and inalienable bond. To this day, the institutionalized form of this bond is – overtly – personal copyright, and covertly – a number of references to authorial intention in various theoretical approaches.

Earlier, pre-Romantic concepts of creativity are discussed in the first chapter in a lapidary way, as dictated by the work's composition. The figures of a craftsman and a bard, which ostensibly polarize considerations on the

essence of the creative process, constitute only the background for the key parts of this chapter: the emergence of the author in the process of printing monopolies being replaced by competitive and commercial market, that is, connecting authorship with ownership of the text and the formation of the Romantic model of authorship, torn by numerous internal contradictions. A separate issue is the discourse of authorship in France of the absolutist era, which I introduce due to the context it provides for a better understanding of postmodern revolution in interpretation (and authorship), which took place in the works by such scholars as Foucault and Barthes. In the first chapter I refer, to a large degree, to historical research conducted by Martha Woodmansee and Mark Rose, who introduced the term of “the regime of regulation” to describe the system of creativity within the framework of printing monopolies and preventive censorship. By the means of their conceptual apparatus I analyze the moment in which texts of culture change from instances of social action into aesthetic objects of a given value, subject to social and market exchange. Subsequently, the discussion centers on the category of originality as provided by Edward Young in his *Conjectures on Original Composition*, which, by the means of internalizing the source of inspiration, referring to personality predispositions and naturalizing the creative process provided foundations for the Romantic discourse of authorship, while simultaneously distancing itself from the new market reality of functioning of texts of culture as emerging at the time, and so, masking the element of social exchange in the functioning of cultural creativity, as further aided by absorption of the thought of German idealism as a part of the Romantic model of authorship. In the final part of the chapter, I reflect on the connections between authorship and subjectivity, or, rather, approaching the author as a model subject, a Romantic phantasm of strong, autonomous subjectivity, who is still torn by numerous contradictions and anxieties, such as the anxiety of influence and anxiety of reception. Especially the category of anxiety of reception, as elaborated upon by Lucy Newlyn, makes it possible to note the growing distance between the creative practice based in the process of cultural and social exchange (a considerable part of Romantic body of work in the canon has a dependent character) and the discourse of authorship of this era, and its self-representation in the figure of Romantic bard. The chapter ends in an atypical suggestion of interpreting Mary Shelley’s *Frankenstein*, based on the dichotomy of male and female Romanticism, differing also with regards to varying aspirations pertaining to authorship. This germ of deconstructing the Romantic paradigm of authorship, contained within its own timeframe

and highlighted by gender difference functioning in Western culture makes it possible to move smoothly towards the issue of women's authorship.

The second chapter, *Wykluczone z autorstwa. Kobiecość w dyskursie autorskim* (*Excluded from Authorship. Womanhood in the Discourse of Authorship*), showcases the way women's authorship is analyzed in literary criticism, the functioning of women's authorship in market and institutional practice, as well as the theoretical attempts to provide a positive definition of women's authorship in Western culture. The notion of subjectivity becomes crucial again, this time, in reference to social and cultural oppression of women, which is based on their being denied full-fledged subjectivity, according to the analysis of Western philosophical discourse as conducted by Luce Irigaray. The issue of authorship is a basic subject of feminist criticism during the so-called Second Wave of feminism, and the leading texts of this formation, such as Elaine Showalter's *A Literature of Their Own* (1977) and Sandra Gilbert and Susan Gubar's *The Madwoman in the Attic* (1979) contributed considerably to revitalizing the discussion on authorship as such, revealing its gendered nature and deconstructing the seeming universality of the notion of "the author." Currently, the context for exploring women's authorship consists not only in the historical privileging of masculinity within the discourse of authorship, but also in the notion of the death of the author, which can be interpreted as the end of stable, "hard" subjectivity, as well as that of the authorial intention. The chapter discusses numerous proposals within the field of literary theory, philosophy and psychoanalysis, referring to the issue of providing a positive definition of women's subjectivity and their influence on understanding authorship. Above all, however, I specify the mechanisms by which women were socially excluded within the field of literature. Here, Harriet Taylor Mill, co-author of many texts still ascribed only to the authorship of John Stuart Mill, becomes a representative case. Mill's famous *Subjection of Women* is also indebted to Harriet Taylor Mill's thought. The case of literary and philosophical cooperation of the Mills is also interesting due to my subsequent reflections on collective authorship; in my analysis, I foreground the similarity of the Mills' conclusions to Irigaray's theses regarding gender non-differentiation, namely, the representation of one (male) gender as universal and the lack of representations of different genders. This is deeply expressed in the cultural myth of female passivity, which, in turn, translates to particular social expectations towards women. In the following part of the chapter I discuss numerous strategies undertaken by women creators of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, aiming to reconcile the demands of hegemonic femininity with writing practice. Particular attention should be paid to personas

created for the needs of anonymous periodic press, which activate a range of discourses regarding gender, class, race and sexuality; they take advantage of cultural stereotypes in order to speak from the position of authority, forbidden to women – objects of the market of matrimony excluded from the public sphere. The identity masquerades and transformations of cultural stereotypes (of a spinster, a matron, a maiden, a parrot, etc.) were a guarantee of a certain margin of freedom, which simultaneously provided voice to the excluded and masked their exclusion.

The feminization of the discourse of authorship constitutes a significant issue in this chapter; it is a consequence of the development of the commercial literary and press market, frequently explored via the metaphor of prostitution, whereby the author sells herself to their own audience. This socially degrading metaphor was another mechanism of excluding women authors and was connected with the ongoing commodification of authorial identity, wherein the creator increasingly became not only a brand, but also a product. It is equally worth remarking upon the gendering of texts in reaction to anonymous writing, where a signature did not guarantee the author's gender and, thus, made it impossible to unambiguously inscribe the given text into the appropriate cultural register. As a result, literary criticism formed a number of stereotypes regarding "women's writing", tracking down signs and marks that would betray the author's identity. It should be noted that a number of these stereotypes still continue to be used.

The chapter also contains a detailed analysis of the concept of authorship and the poetics of writing as found in Virginia Woolf's non-fictional texts; Woolf postulated a certain androgyny of the writing subject, which would, however, take into account social contexts of gender. For a long time, this complicated proposal was the subject of dispute in feminist criticism; on the one hand, Woolf was accused of striving to annihilate the female subject long before the death of the author came to be postulated, while on the other, it was noted that her theory had a direct connection to her practice of writing, embodying the deconstruction of male-centric order of argumentation and the text's logic. Woolf's philosophical and psychological reflections make it possible to move to the discussion of Harold Bloom's concept of anxiety of influence and to criticize it from the perspective of feminist criticism. In feminist reflection, the anxiety of influence transforms into the anxiety of authorship, identified by Gilbert and Gubar as resulting from cultural amnesia, that is, women's creative input being erased from cultural body of work. As a result, every generation of women writers began their work in cultural void and thus, they did not need to feel anxiety about the influence of their women predecessors, as the former did not know about the latter;

however, they struggled with the lack of separate identity models, which leads us back to the issue of subjectivity.

The chapter concludes with a discussion of Joanna Russ's germinal book *How to Suppress Women's Writing*, wherein the scholar lists and analyzes, in a detailed manner, the cultural mechanisms present, above all, in academic textbooks from history of literature, and aiming to erase and diminish the significance of women's creative work, strategies resulting from ongoing gendering of texts. The same gender stereotypes that paved the way for women authors at time of anonymous press came to be transformed and used to silence women's voices in cultural circulation. One of the theses I pose in this chapter is that depreciating women's authorship should be taken into account in discussions on interpretation and authorial intent, as it uncovers cultural convictions remaining at the foundation of the discussion regarding the authoritative nature of authorship: in the case of women's writing, the author's authority and the intent connected therewith are ceaselessly undermined in a way that has nothing to do with creative interpretative pluralism.

The third chapter, *Postromantyczny dyskurs autorstwa (The Post-Romantic Discourse of Authorship)* focuses on theoretical proposals pertaining to authorship that emerged in the 20<sup>th</sup> century and which can be deemed to be reaction to the Romantic model of authorship. This reaction obviously finds its culmination in Roland Barthes's metaphor of the death of the author, that is, the postulate of departing from authorial intent in the process of interpretation – an intent that would result in a number of restrictions – and of superseding the category of intersubjectivity with intertextuality. The death of the author is herein presented as a culmination also due to the fact that it was preceded by many similar proposals. Thus, I explore in detail such notions as E.M. Forster's idea of literature striving towards anonymity, T.S. Eliot's impersonal model of creative work, Viktor Vinogradov's concept of the author's image and silence of the author in Mikhail Bakhtin's ontology of creative work. My analysis of these propositions serves, above all, to illustrate the historical background of the death of the author and the constant position of this metaphor as a part of the discourse of authorship. I also draw attention to the fact that the death of the author is a kind of a deconstruction of authorship, developing elements inherently present in the Romantic model of authorship. The chapter also discusses threats resulting from the consequences of the death of the author for identity politics and ways of emerging from the impasse created by the wish to retain interpretative pluralism while, simultaneously, confirming the particular social and cultural background of authorial voices, that is, a feminist

revision of Barthes's proposal expressed in the concept of embodied (concrete) subject. The chapter also analyzes the category of intertextuality as such, understood as the causative mechanism of the language (of text) in the thought of Julia Kristeva, a notion that constitutes a bridge between structuralism and post-structuralism, and which, following Bakhtin, introduces social coding and context as interpretative variables.

In Barthes's theory not only does the author die, but he is also resurrected, similarly as in the case of the Foucault's and Derrida's thought, while remaining a model subject. No longer a unified, uniform Cartesian subject, but a plural, relative and discursive subject. The dead author, the author-function returns as the founder of language, discourse, a signature, an author given a different meaning, but still, an author. What becomes helpful in understanding postmodern complications of the birth of a new concept of authorship is the authorship in film, as from its beginning it has been capable of dealing with the plurality of creative subjects, uncertainty of boundaries of particular spheres of creation and depreciation of subjects engaged in creative work. The complex conceptual apparatus, as provided by Kaja Silverman, Peter Wollen and Christian Metz, founded on the basis of achievements of semiotics and psychoanalysis, makes it possible to reconstruct the extra-textual author within the meanings of the text and its functioning in cultural circulation; this constitutes valuable input into reconstructing the position of the author for the needs of contemporary humanities and social practices.

The fourth chapter, *Autorstwo zbiorowe. Od kultury kontrybucji do współautorstwa (Collective Authorship. From the Culture of Contribution to Co-Authorship)*, analyzes the category of collective authorship. Therein, I showcase the consequences of the functioning of the Romantic model of authorship in the myth of the lone genius, which, at the social and institutional level, masks the collective character of cultural production. Linda Brodkey theorizes that writing is a social action, and thus, it is relational and discursive, creating the notion of "the scene of writing" for the privileged moment in which the creative effort materializes itself, a moment which has an individual and almost isolated character in social imagination. Collective, plural or contributive authorship escapes theoretical framework much more than forms aiming to activate the reader such as hypertext, ergodic or digital creative work. In this context, the death of the author duplicates a mechanism that took place earlier: putting to death the contribution to the creative process of many agents and institutions in order to uphold the myth of individual and lonely creative work, to mask the contributive dimension of the process of cultural creation. This leads to the question

regarding the cultural goals and functions of upholding the myth of the lonely author. These functions seem to have literary value (the possibility of unambiguous identification of the source of meaning) as much as market one (separating texts of culture in order to commodify them easily). Herein I treat collective authorship as a dominant model of cultural production, as evidenced by a number of factors, from using intersubjective language of a given medium and intertextual creative mechanisms to empirical input of many agents into the creative process. This creates an interesting contexts for reflection not only on the condition of authorship before copyright laws were introduced, but also on such notions as the contributive dimension of the literary market, the accumulation of cultural capital, hypertextuality and its derivatives. By developing certain ideas contained in my previous monograph, *Fandom. Fanowskie modele odbioru (Fandom. Fannish Models of Reception)*, in this chapter I analyze fanfiction, a particular culture of collective authorship, and on this basis – dependent creative work, as a model expression of collective authorship, an unusually lively, non-commercial and non-competitive form of creativity. The chapter concludes with a reflection on the ongoing privatization of culture as resulting from the expansive character of corporate copyright; I pose a number of questions regarding the character of the current cultural landscape and the possibilities for circulation of cultural content in the present legal system.

Within my conclusions, I propose to create a cultural theory of authorship as an overstructure upon the reflections contained herein; based on the works by Raymond Williams, Pierre Bourdieu and Bruno Latour, this theory would emerge from tracking a range of creative practices in various fields and registers of culture and focusing on individual creative process so that, on this basis, by engaging social, cultural and cognitive factors, ask about the position of the author – with regards to the text, the audience and the entire process of accumulating cultural capital. Virginia Woolf stated, soberly, that essentially we do not know what it means to be a woman, as every experience of womanhood is contaminated by a range of cultural practices and discourses. Analogously, we can say that due to the very same reasons we do not know who the author is – and we can repeat this question after Foucault, this time without pretending that we know the answer.





## Indeks osób

### A

Aarseth Espen 338  
Abramowska Janina 23  
Abrams Meyer Howard 50, 68–70,  
81, 86, 91–92  
Addison Joseph 34, 52–53, 75  
Ahmed Sara 209–210, 289–293, 295  
Ajschylos 146  
Altick Richard D. 28  
Arp Hans 355  
Arystoteles 34, 49, 73, 161–162, 294  
Astruc Alexandre 276–277  
Aurenche Jean 278  
Austen Jane 106, 129, 132, 154, 176,  
186, 307, 344

### B

Bacharach Sondra 353, 355  
Bachtin Michaił 224–239, 247,  
381–382  
Bacon-Smith Camille 334  
Baker Miller Jane 123  
Bal Mieke 216, 231  
Balcerzan Edward 225  
Balzac Honoré 275, 289–290, 297  
Barrett Browning Elizabeth 173, 204  
Barthes Roland 7, 11–13, 38, 46, 89,  
210–211, 221, 237, 241–257,  
261–262, 268–269, 271, 273–  
–277, 288–292, 294–295, 297,  
314, 329, 336, 378, 381–382  
Bateux Charles 72–73  
Bazin André 280

Beardsley Monroe Curtis 12  
Beetham Margaret 158  
Behn Aphra 136, 151–152, 204  
Bell Krista D. 206–208, 334  
Bellour Raymond 284–286  
Bennett Andrew 83–85, 88–89,  
104–105, 113, 213–214, 219,  
243, 308–310, 318–322, 325–  
–328, 353  
Bergk Johann Adam 76  
Bielik-Robson Agata 13, 70–71, 82–  
–83, 90–91, 194–195, 198, 268  
Black George 176  
Blake William 46, 92  
Bloom Harold 82–83, 122, 128,  
194–199, 215, 312, 334, 380  
Bodichon Barbara 145  
Bohuszewicz Paweł 211–212, 230–  
–231, 273  
Bolter Jay David 338  
Bonawentura św. 24  
Bone Drummond 69  
Borkowska Grażyna 121  
Bost Pierre 278  
Bourdieu Pierre 17, 48, 51, 60, 74,  
95, 104, 383  
Boyd Elizabeth 154  
Braddon Mary Elizabeth 148, 177–  
–182  
Brahmer Mieczysław 27  
Bridges Adams William 138  
Brodkey Linda 304–307, 317, 382  
Brontë Charlotte 132, 173, 176, 189

- Brontë Emily 132, 173, 176  
 Brooke Frances 164, 168  
 Brunton Mary 172–173  
 Brussel Jacob 157  
 Bulwer-Lytton Edward 180  
 Bürger Gottfried 78  
 Burke Seán 12–13, 30–31, 127, 242,  
     247, 251–255, 262–263, 270–  
     –271  
 Burney Fanny 154  
 Burns Robert 97  
 Busse Kristina 293–294  
 Butler Judith 124, 189  
 Bystydzińska Grażyna 214, 218–  
     –219
- C**
- Cage John 355  
 Caird Mony 185  
 Carter Elizabeth 154  
 Cavani Liliana 288  
 Cavendish Margaret, księżna  
     Newcastle 130, 152, 154, 202  
 Celiński Piotr 338  
 Certeau Michel de 11  
 Cervantes Miguel de 34  
 Chatterton Thomas 97  
 Chaucer Geoffrey 25  
 Chodorow Nancy 123  
 Christensen Jerome 109, 112  
 Cixous Hélène 122–123, 128, 136,  
     192  
 Coleridge Samuel Taylor 65, 79, 92,  
     97–98, 101, 114  
 Collier Stephen 211  
 Colman Mary Elizabeth 313  
 Conan Doyle Arthur 344  
 Condorcet Nicolas de 40–45, 68,  
     240  
 Coppa Francesca 333
- Corfield Penelope Jane 28  
 Cornish William 33  
 Cory Annie Sophie 185  
 Croker John Wilson 97  
 Cross Victorii 185  
 Curl Edmund 55  
 Curtius Ernst Robert 150  
 Czermińska Małgorzata 121, 244  
 Czerska Tatiana 128
- D**
- D'Arcy Elli 185  
 D'Israeli Isaac 105, 109–110  
 Dante Alighieri 109, 112, 215  
 David Jacques 94  
 Davies Emily 145  
 Day Gary 91  
 Defoe Daniel 33–35  
 Delacroix Eugène 94  
 Deleuze Gilles 198, 343–344  
 Dennis John 47  
 Derecho Abigail 332  
 Derrida Jacques 11, 94, 147, 244,  
     332  
 Dibdin Charles 157  
 Dickens Charles 163, 177–178,  
     182–183  
 Dickinson Emily 199, 204–250  
 Diderot Denis 32, 40–42, 45  
 Disney Walt 351  
 Dixon Hepworth Elli 185  
 Dobranski Stephen 321–325, 327  
 Dostojewski Fiodor 224, 229–230,  
     238  
 Douglas Wood Anne 133  
 Dózsai Rita 53–54  
 Duff William 53
- E**
- Eco Umberto 11, 95

Ede Lisa 316–318, 320–321, 325  
 Eger Elizabeth 92  
 Egerton George 185  
 El-Hai Jack 184  
 Eliot George 57–60, 62–65, 75, 83,  
 93, 100, 104, 132, 144, 160,  
 173, 176, 203  
 Eliot Thomas Stearns 210, 214–220,  
 222–223, 23, 234, 241, 381  
 Ellenberger Henri F. 133  
 Elyot Thomas 135  
 Epstein Jean 276  
 Erazm z Rotterdamu 34

**F**

Faludi Susan 171–172  
 Feltes Norman N. 61  
 Fichte Johan Gottlieb 67–68, 70  
 Ficino Marsilio 23, 27  
 Fielding Henry 48, 147, 154–155  
 Fielding Sarah 154  
 Finch Anne, hrabina Winchilsea  
 144, 205  
 Fiske John 11  
 Fitzgerald Scott F. 305  
 Flaubert Gustaw 213–214, 228  
 Flitterman Sandy 285  
 Flower Eliza 136  
 Forster Edward Morgan 209–210,  
 220–223, 233, 237, 241, 248,  
 295, 381  
 Foucault Michel 11–13, 38, 42, 46,  
 123, 209–210, 222, 243–245,  
 251, 256–272, 293–295, 297–  
 –298, 378, 382–383  
 Fourier Charles 252–255, 271  
 Fox William 130, 138, 141  
 Freeman Walter 184  
 Freud Zygmunt 13, 133, 146–147,  
 195, 245, 269–270

Frye Northrop 12, 197  
 Fulińska Agnieszka 23–24

**G**

Gallagher Catherine 57, 59, 160–  
 –163  
 Gaskell Elizabeth 154, 173, 178  
 Gedge Morris 298  
 Genlis Stéphanie Félicité de 131  
 Gerard Aleksander 53  
 Gilbert Margaret 354–355  
 Gilbert Sandra 122, 126–128, 139,  
 146–147, 157, 175–176, 186,  
 199–202, 334, 379–380  
 Gillan Garth 265–266  
 Girard René 80–81  
 Goethe Johan Wolfgang 66, 68, 86  
 Goldsmith Oliver 171  
 Goodwill Jasper 171  
 Gordon George, Lord Byron 81–82,  
 92–93, 99, 108–112  
 Gosson Stephan 30  
 Gottsched Johann 75  
 Gramsci Antonio 129  
 Grand Sarah 185  
 Gray Jonathan 328–330  
 Greer Germaine 200  
 Greg William Rathbone 57, 174  
 Grimm, bracia 351  
 Gross John 176  
 Guattari Félix 198, 343–344  
 Gubar Susan 122, 126–128, 139,  
 146–147, 157, 175–176, 186,  
 199–202, 334, 379–380  
 Gutenberg Johannes 62

**H**

H.D. 205  
 Haltof Mark 280  
 Harley Robert 33

Hartley John 25  
 Hawks Howard 278  
 Hawthorne Nataniel 57  
 Haywood Eliza 155, 165–168  
 Hazlitt William 108, 110–112, 241  
 Heath Stephan 283  
 Hemingway Ernest 305  
 Herder Johann Gottfried 68, 70, 84  
 Hesse Carl 38–45  
 Higgins David 99  
 Hirschfeld Heather 320–321  
 Hitchcock Alfred 278, 284  
 Hopkins Manley Gerard 146  
 Horacy 23  
 Husserl Edmund 16, 255

**I**

Ibsen Henrik 185  
 Ingres Jean-Auguste-Dominique  
 170  
 Irigaray Luce 122–123, 125, 131,  
 133–134, 136–137, 140, 185,  
 285, 379  
 Italia Iona 166–167, 171  
 Iwasiów Inga 128

**J**

Jackson H.J. 92  
 Jacobs Jo Ellen 130, 138–143  
 James Henry 185, 297–300, 305  
 Janion Maria 13  
 Jankowska Aleksandra 162  
 Jardine Alice 122  
 Jaszi Peter 10, 61  
 Jauss Hans Robert 320  
 Jenkins Henry 11, 334, 338, 351,  
 363  
 Johnson Samuel 46, 98, 107, 113,  
 153  
 Johnston Claire 285

Jones Genesisius 215  
 Joyce James 214, 228

**K**

Kael Pauline 279–281  
 Kaniewska Bogumiła 121  
 Kant Immanuel 50, 68–70, 73–74,  
 76, 93, 116  
 Kaplan Benjamin 10  
 Kartezjusz 325  
 Keats John 84, 92, 97, 101, 213,  
 309, 312  
 Kegan Gardiner Judith 123  
 Kennard Jean 187  
 Kernan Alvin B. 61  
 Kielos Katrine 143, 162  
 Kil Aleksandra 211  
 King Alice 182  
 Kisielnicka Józefa 121  
 Klopstock Friedrich Gottlieb 66,  
 70, 76  
 Kłosińska Krystyna 121  
 Kłosiński Krzysztof 249–251, 274  
 Kobus Aldona 332, 334, 336–337,  
 342–344  
 Kosofsky Sedgwick Eve 169  
 Kowalczyk Alina 88  
 Kraskowska Ewa 121  
 Krause Christian Sigmund 67  
 Kristeva Julia 224, 234–239, 241,  
 244, 308, 382  
 Krukowska Aleksandra 121  
 Krzyżanowska Joanna 332, 342  
 Kulesza-Gulczyńska Barbara 337–  
 –339

**L**

Lacan Jacques 245  
 Lakoff Andrew 211  
 Latour Bruno 17, 329, 383

- Lawes George Henry 174  
 Le Breton André-Francis 40  
 Leibniz Gottfried Wilhelm 68, 75  
 Lemert Charles G. 265–266  
 Lennox Charlotte 156  
 Lessing Gotthold 75–77, 130  
 Lévinas Emmanuel 271  
 Lévi-Strauss Claude 162  
 Lewes George Henry 203  
 Lewis Matthew Gregory 147  
 Linton Elizabeth Lynn 173  
 Litman Jessica 90, 349–352  
 Locke John 33, 36, 40, 51  
 Loesberg Jonathan 139  
 Long Elizabeth 305, 307–308  
 Love Harold 319–320  
 Lovelace Ada 154  
 Lowell Amy 205  
 Loyola Ignacy 252–255, 271  
 Lunsford Andrea A. 316–318, 320–  
 –321, 325  
 Lutz Catherine A. 148
- M**
- Macpherson James 113–114  
 Małczyński Jacek 211  
 Malthus Thomas 97  
 Marecki Piotr 338  
 Markiewka Tomasz S. 211–212,  
 268, 273  
 Markowski Michał Paweł 268  
 Marryat Florence 148, 177–178,  
 183–184  
 Martin Emily 146  
 Martineau Harriet 173  
 Marx Karl 269–270  
 Marzec Lucyna 121  
 Masten Jeffrey 327–328  
 Maxwell John 182  
 McGann Jerome John 80–81, 93  
 Mellor Anne K. 92  
 Mendelssohn Moses 72–73, 75–76  
 Metz Christian 283, 382  
 Metz Walter 295–296  
 Meyer Spacks Patricia 174  
 Mickiewicz Adam 94  
 Milecki Aleksander 249  
 Mill John Stuart 80, 84–85, 128,  
 130–131, 134–143, 145, 309,  
 312–316, 379  
 Miller Henry 157  
 Miller Nancy K. 122, 124–125, 295  
 Milton John 47, 107–108, 135, 321–  
 –322  
 Mitchell Juliet 195  
 Mitchell Silas Weir 132–133, 185  
 Moers Ellen 202  
 Moi Toril 125, 175–176, 191–192  
 Mole Tom 109  
 Montagu Elizabeth 154  
 Moore Marianne 205  
 Moore Thomas 111–112, 135  
 More Thomas 131  
 Moritz Karl Philip 73–76, 78–79  
 Mostowska Anna Olimpia 121  
 Mulock Craik Dina 173  
 Muret Marc-Antoine 31  
 Murray John 109–110  
 Musset Alfred Louis Charles de 94
- N**
- Nehamas Alexander 260–261  
 Newlyn Lucy 16, 72, 95–101, 103–  
 –106, 108–109, 111–112, 187,  
 378  
 Nietzsche Friedrich 222, 266  
 Nimmer David 346  
 Nivelles Nicolas 31  
 Nochlin Linda 143, 202, 208  
 Noica Constantin 271

**O**

Okopień-Sławińska Aleksandra 225  
 Oliphant Margaret 173, 179–180,  
 182

**P**

Paglia Camille 199  
 Palahniuk Chuck 297, 299–300  
 Palmer Beth 177–184  
 Parsons Eliza 105–106  
 Partyka Joanna 134–135  
 Patmore Coventry 121, 132  
 Patry William 351  
 Peacock Thomas Love 106  
 Pease Donald 11  
 Perkins Gilman Charlotte 132, 186  
 Perlina Nina 225–227  
 Phillips Katherine 151–152  
 Phillips Ursula 121  
 Pisarski Mariusz 338  
 Plath Sylvia 205  
 Platon 22, 30–31, 73, 87, 91, 142,  
 194  
 Pluciennik Jarosław 49, 52–53  
 Polański Roman 294  
 Poovey Mary 94  
 Pope Aleksander 34, 47, 53–56  
 Poulet Georges 16  
 Pound Ezra 214  
 Powell Manushag Navart 156–160,  
 164–166, 169–170  
 Praz Mario 202

**Q**

Quincey Thomas de 100

**R**

Rabinow Paul 211  
 Radcliffe Ann 148  
 Rae William Fraser 179

Reeve Clara 148  
 Reynolds Joshua 53, 105, 108  
 Rich Adrienne 187  
 Richardson Dorothy 134  
 Richardson Samuel 52–54, 57, 155  
 Robson John 139  
 Rogers Samuel 111–112  
 Rose Mark 11, 29–31, 33–36, 41,  
 46–49, 51, 55–56, 63, 145, 378  
 Ross Marlon Bryan 62–63, 92  
 Rossetti Christina 182, 204  
 Rousseau Jean-Jacques 131  
 Roussel Raymond 256, 264–269  
 Rowling Joanne K. 294  
 Russ Joanna 201–208, 267, 334, 381

**S**

Sade Donatien Alphonse François  
 de 155, 252–255, 271  
 Saint-Amour Paul K. 10  
 Sala George Augustus 179  
 Sand George 145–146  
 Sandeau Jules 145  
 Sanford Hugh 324–325  
 Sarris Andrew 278–281  
 Sartre Jean-Paul 16–17  
 Saussure Ferdinand de 225–226,  
 235  
 Schellenberg Betty 28  
 Schellinga Friedrich 69–70  
 Schiller Friedrich 68–70, 77–79,  
 85–86, 88, 92, 96–97  
 Schlegel Friedrich 84  
 Schlegel Wilhelm August 86, 92  
 Schleiermacher Friedrich 84  
 Schreiner Olive 185  
 Scott John 110  
 Scott Walter 46, 110–112, 305  
 Searle John R. 354

- Shaftesbury Anthony Ashley  
     Cooper 52  
 Sharp William 53  
 Shaw William 114  
 Shelley Mary 34, 114–115, 151,  
     202, 378  
 Shelley Percy Bush 34, 80, 82, 84,  
     87–88, 91–93, 97, 101, 106,  
     108, 115–118, 213, 219  
 Sheridan Richard Brinsley 147–148  
 Sherman William H. 323  
 Shikibu Murasaki 136  
 Showalter Elaine 122, 128–130,  
     133–134, 143, 172–177, 189–  
     –191, 194, 200, 379  
 Sidney Herbert Mary, hrabina Pem-  
     broke 324  
 Sidney Philip 11, 30–31, 34, 52, 87,  
     91, 258, 322, 324–325  
 Silverman Kaja 271, 273–276, 282–  
     –289, 293, 295–296, 382  
 Sławiński Janusz 225  
 Smith Adam 106–107, 143, 334  
 Smollett Tobias 147  
 Stanford Friedman Susan 34  
 Staniszewski Andrzej T. 128  
 Stanley Henrietta, lady Alderley 145  
 Stewart Cameron 297, 300  
 Stillinger Jack 13–14, 139, 304–305,  
     309–316, 319, 348, 353, 377  
 Stuart Charles Edward 168  
 Suter Jacqueline 285  
 Szekspir William 34, 186, 298, 319
- T**
- Tattlewell Mary 135  
 Taylor Helen 141, 313, 315  
 Taylor John 140  
 Taylor-Mill Harriet 128, 130–145,  
     309, 312–316, 379
- Thackeray William 57, 163  
 Thomas Max 323  
 Todd Jane 129, 148–156, 168  
 Todorov Tzvetan 224, 244  
 Tollefsen Deborah 353, 355  
 Tołstoj Lew 297, 305  
 Truffaut Francois 277–278  
 Tynianow Jurij 235
- U**
- Urbańska Monika 121
- V**
- Vattimo Gianni 271  
 Vaughan Pinckney Jane 173  
 Vesey Elizabeth 154  
 Vives Juan Luis 134  
 Vogrinčič Ana 167
- W**
- Wallas Graham 347–349, 355  
 Walpole Robert 169  
 Wang Orrin 116  
 Warburton William 56  
 Warton Joseph 53–54  
 Wasserman Earl 81  
 Waters John 295–296  
 Weisberg Robert 348  
 Welles Orson 278  
 Wilkie Collins 178  
 Williams David 105–107  
 Williams Raymond 17, 303, 308,  
     331, 357–359, 383  
 Wilson John 110  
 Wimsatt William Kurtz 12  
 Winogradow Wiktor 225–226, 381  
 Wójcicka Zofia 94  
 Wollen Peter 281–282, 284, 286,  
     382  
 Wollstonecraft Mary 92, 101, 156

- Wolska Dorota 211  
Wood Ellen 148, 177-179, 181-  
-182, 294  
Woodmansee Martha 25-28, 64-  
-68, 73-77, 79, 84, 94, 113-  
-114, 378  
Woody Allen 294  
Woolf Virginia 128, 132-133, 137,  
143, 149, 176, 184-194, 200-  
-201, 305, 307, 380, 383  
Wordsworth Dorothy 101  
Wordswortha William 65, 79-80,  
82, 84, 88-89, 91-92, 94-95,  
98, 100-101, 103, 108, 114, 219  
Wortley Montagu Mary 169-170  
Wycliffe John 25
- X**  
Xiaojie Li 129
- Y**  
Yonge Charlotte 173  
Young Edward 21, 47-54, 57, 65,  
68-70, 72, 213, 244, 324, 378
- Z**  
Zawadzki Andrzej 210, 271-273  
Zemer Lior 349-350, 353-354,  
356-357
- Ž**  
Žižek Slavoj 246



## **PROGRAM**

### **MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ**

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainauguowała publikację serii „Monografie FNP”, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- \* wysokim poziomem naukowym,
- \* odkrywczością założeń i wagą wyników,
- \* oryginalnością ujęcia,
- \* integralnością tematyki i formy,
- \* interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii „Monografie FNP” oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym.

Wniosek wypełniany jest w bazie <https://wnioski.fnp.org/>, tam też należy załączyć wersję elektroniczną tekstu.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej [www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie) w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdą Państwo na stronach

[www.fnp.org.pl](http://www.fnp.org.pl)

[www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie)

<http://monografie.fnp.org.pl/>





**DOTYCHCZAS W SERII  
MONOGRAFIE FNP  
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

**1995**

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.  
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.  
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu  
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.  
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Sojn**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.  
Powstanie nieklasycznej historiografii*

**1996**

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.  
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach  
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie  
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda  
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*



1997

**Zbigniew Bokszański**, *Stereotypy a kultura*

**Andrzej Dziubiński**, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

**Jan Hartman**, *Heurystyka filozoficzna*

**Jacek Leociak**, *Tekst wobec Zagłady*  
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

**Sławomir Mazurek**, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

**Jacek Migasiński**, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

**Tomasz Mikocki**, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...*  
*Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

**Ryszard Nycz**, *Język modernizmu.*  
*Prolegomena historycznoliterackie*

**Łucja Okulicz-Kozaryn**, *Dzieje Prusów*

**Józef Piórczyński**, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

**Lucylla Pszczołowska**, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

**Joanna Tokarska-Bakir**, *Wyzwolenie przez zmysły.*  
*Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*

**Szymon Wróbel**, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

**Jacek Banaszekiewicz**, *Polskie dzieje bajeczne*  
*Mistrza Wincentego Kadłubka*

**Jan Doktor**, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

**Alina Motycka**, *Nauka a nieświadomość.*  
*Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*



**Cezary Wodziński**, *Światłocienie zła*  
**Ryszard Zajączkowski**, „*Głos prawdy i sumienie*”.  
*Kościół w pismach Cypriana Norwida*  
**Piotr Żbikowski**, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”  
*Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej*  
*w latach 1793–1805*

**1999**

**Łukasz Chimiak**, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim*  
*1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

**Henryk Domański**, *Prestiż*

**Marcin Kula**, *Anatomia rewolucji narodowej*  
*(Boliwia w XX wieku)*

**Wojciech Tomasiak**, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu*  
*socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

**Michał Tymowski**, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

**Andrzej Wierzbicki**, *Historiografia polska doby romantyzmu*

**Grzegorz Wołowicz**, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

**2000**

**Hanna Bojar**, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie*  
*III Rzeczypospolitej Polskiej*

**Bogusława Budrowska**, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny*  
*w życiu kobiety*

**Katarzyna Cieślak**, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą.*  
*Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

**Anna Engelking**, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

**Agnieszka Fulińska**, *Naśladowanie i twórczość.*  
*Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



**Grzegorz Grochowski**, *Tekstowe hybrydy*  
**Andrzej Hejmej**, *Muzyczność dzieła literackiego*

**Gerard Labuda**, *Święty Wojciech.*  
*Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*

**Lech Leciejewicz**, *Nowa postać świata.*  
*Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej*

**Paweł Rodak**, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

**Wojciech Sady**, *Spór o racjonalność naukową.*  
*Od Poincarégo do Laudana*

**Danuta Sosnowska**, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

**Tomasz Stryjek**, *Ukraińska idea narodowa*  
*okresu międzywojennego*

**Przemysław Urbańczyk**, *Władza i polityka*  
*we wczesnym średniowieczu*

**Magdalena Zowczak**, *Biblia ludowa.*  
*Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*

#### 2001

**Andrzej Dąbrówka**, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

**Iwona Massaka**, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

**Maciej Soin**, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

**Wojciech Szczerba**, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*  
*wczesnochrześcijańskiej*

#### 2002

**Henryk Domański**, *Polska klasa średnia*

**Magdalena Heydel**, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

**Kazimierz Kondrat**, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



**Teresa Kostkiewiczowa**, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*  
**Krzysztof Lewalski**, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim*  
*wobec Żydów w latach 1855–1915*

**Stanisław Łojek**, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

**Tomasz Małyшек**, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania*  
*o psychoanalizie*

**Marek Nalepa**, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”  
*Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*

**Zbigniew Nerczuk**, *Sztuka a prawda.*  
*Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*

**Ewa Nowak-Juchacz**, *Autonomia jako zasada etyczności.*  
*Kant, Fichte, Hegel*

**Wawrzyniec Rymkiewicz**, *Ktoś i Nikt.*  
*Wprowadzenie do lektury Heideggera*

**Barbara Szmigielska**, *Marzenia senne dzieci*

**2003**

**Wojciech Brojer**, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*  
*Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*

**Małgorzata Czarnocka**, *Podmiot poznania a nauka*

**Adam Fitas**, *Głos z labiryntu.*  
*O pismach Karola Ludwika Konińskiego*

**Maciej Gołąb**, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

**Jan Krasicki**, *Bóg, człowiek i zło.*  
*Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*

**Antoni Mączak**, *Nierówna przyjaźń.*  
*Układy klientalne w perspektywie historycznej*



2004

**Jan Doktor**, *Początki chasydyzmu polskiego*

**Przemysław Gut**, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

**Alicja Jarzębska**, *Spór o piękno muzyki.*

*Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*

**Agnieszka Kluba**, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

**Katarzyna Kuczyńska-Koschany**, *Rilke poetów polskich*

**Franciszek Longchamps de Bérier**, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

**Maciej Mycielski**, „*Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli*”.

*Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej*

**Krzysztof Nawotka**, *Aleksander Wielki*

**Dorota Pietrzyk-Reeves**, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

*Współczesna debata i jej źródła*

**Jan Pisuliński**, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

**Radosław Sojak**, *Paradoks antropologiczny.*

*Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa*

**Tomasz Szlendak**, *Supermarketyzacja.*

*Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*

**Przemysław Urbańczyk**, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

**Andrzej Dziubiński**, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

**Magdalena Górska**, *Polonia – Respublica – Patria.*

*Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*





**Roman Michałowski**, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

**Jerzy Rohoziński**, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

**Krzysztof Skwierczyński**, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

**2006**

**Nikodem Bończa Tomaszewski**, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

**Sławomir Buryła**, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

**Zbigniew Kloch**, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

**Sebastian Tomasz Kołodziejczyk**, *Granice pojęciowe metafizyki*

**Rafał Koschany**, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

**Józef Piórczyński**, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

**Maciej Płaza**, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

**Małgorzata Puchalska-Wasył**, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

**Justyna Straczuk**, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

**Stanisław Zapaśnik**, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

**Katarzyna Filutowska**, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

**Jakub Kloc-Konkołowicz**, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

**Barbara Krawcowicz**, *William James. Pragmatyzm i religia*

**Paweł Majewski**, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

**Teresa Michałowska**, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

**Małgorzata Mikołajczak**, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

**Aneta Pieniądz**, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

**Wojciech Tomasik**, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

**Piotr Żbikowski**, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

**Grażyna Jurkowlaniec**, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiętki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

**Halina Manikowska**, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

**Maciej Potz**, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

**Beata Śniecikowska**, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

**Przemysław Urbańczyk**, *Trudne początki Polski*



2009

**Weronika Chańska**, *Nieszczęsny dar życia.*

*Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*

**Jacek Gądecki**, *Za murami.*

*Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce*

**Maciej Gorczyński**, *Prace u podstaw.*

*Polska teoria literatury w latach 1913–1939*

**Krzysztof Jaskułowski**, *Nacjonalizm bez narodów.*

*Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*

**Justyna Kowalska-Leder**, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy  
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

**Stanisław Łojek**, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce  
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

**Grzegorz Myśliwski**, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy  
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

**Robert Poczobut**, *Między redukcją a emergencją.*

*Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym*

**Artur Przybysławski**, *Buddyjska filozofia pustki*

**Tadeusz Szubka**, *Filozofia analityczna.*

*Koncepcje, metody, ograniczenia*

**Tomasz Tiuryn**, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

**Marcin Trzęsiok**, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

*Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*

**Adam Workowski**, *Ontologiczne podstawy posiadania*

**Paweł Żmudzki**, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej  
historiografii Polski i Rusi*

2010

**Piotr Celiński**, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*



**Anna Dziedzic**, *Antropologia filozoficzna*  
*Edwarda Abramowskiego*

**Piotr Filipkowski**, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*  
*obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*

**Krzysztof Hubaczek**, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*  
*w filozofii analitycznej*

**Monika Małek**, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*  
*Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera*

**Ireneusz Piekarski**, *Z ciemności.*  
*O twórczości Juliana Strykowskiego*

**Marek Słoń**, *Miasta podwójne i wielokrotne*  
*w średniowiecznej Europie*

**Jan Wasiewicz**, *Oblicza nicości.*  
*Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*

**2011**

**Wojciech Bałus**, *Gotyki bez Boga?*  
*W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*

**Natalia Bloch**, *Urodzeni uchodźcy.*  
*Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków*  
*w Indiach*

**Mirosława Buchholtz**, *Henry James i sztuka auto/biografii*

**Paweł Gancarczyk**, *Muzyka wobec rewolucji druku.*  
*Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*

**Bartosz Kuźniarz**, *Goodbye Mr. Postmodernism.*  
*Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*

**Monika Murawska**, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*  
*Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*

**Roman Murawski**, *Filozofia matematyki i logiki*  
*w Polsce międzywojennej*



**Andrzej Wypustek**, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

**Radosław Zenderowski**, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etniczyczą religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

**Dorota Zygmuntowicz**, *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*

**2012**

**Łukasz Afeltowicz**, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*

**Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz**, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

**Anna Engelking**, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

**Janusz Grybień**, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

**Iwona Krupecka**, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*

**Michał Łuczewski**, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijęcej*

**Anna Markowska**, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

**Łukasz Niesiołowski-Spanò**, *Dziedzictwo Goliata. Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

**Magdalena Rembowska-Płuciennik**, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

**Tadeusz Szubka**, *Neopragmatyzm*



**Krzysztof Wójtowicz**, *O pojęciu dowodu w matematyce*  
**Paweł Załęski**, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

**2013**

**Edward Balcerzan**, *Literackość.*  
*Modele, gradacje, eksperymenty*

**Kamila Baraniecka-Olszewska**, *Ukrzyżowani.*  
*Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*

**Agata Dziuban**, *Gry z tożsamością.*  
*Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim*

**Filip Lipiński**, *Hopper wirtualny.*  
*Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*

**Marcin Moskalewicz**, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*  
*Filozofia historii Hannah Arendt*

**Wojciech Musiał**, *Modernizacja Polski.*  
*Polityki rządowe w latach 1918–2004*

**Przemysław Urbańczyk**, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

**Grzegorz Pac**, *Kobiety w dynastii Piastów.*  
*Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.*  
*Studium porównawcze*

**Gabriela Świtek**, *Gry sztuki z architekturą.*  
*Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*

**Łukasz Wróbel**, *„Hylé” i „noesis”.*  
*Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*

**Renata Ziemińska**, *Historia sceptycyzmu.*  
*W poszukiwaniu spójności*

**2014**

**Piotr Feliga**, *Czas i ortodoksja. Hermeneutyka teologii w świetle*  
*„Prawdy i metody” Hansa-Georga Gadamera*



**Marcin Juś**, *Spór o redukcjonizm w medycynie.*  
*Studium filozoficzne i metodologiczne*

**Agnieszka Kluba**, *Poemat prozą w Polsce*

**Paulina Małochleb**, *Przepisywanie historii.*  
*Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie*  
*pamięci kulturowej*

**Magdalena Śniedziewska**, *Siedemnastowieczne malarstwo*  
*holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*

**Anna Wylegała**, *Przesiedlenia a pamięć.*  
*Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy*

**2015**

**Paweł Gładziejewski**, *Wyjaśnianie za pomocą*  
*reprezentacji mentalnych. Perspektywa mechanistyczna*

**Piotr Majdanik**, *Tora dla narodów świata.*  
*Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa*

**Paweł Majewski**, *Tekstualizacja doświadczenia.*  
*Studia o piśmiennictwie greckim*

**Jakub Muchowski**, *Polityka pisarstwa historycznego.*  
*Refleksja teoretyczna Haydena White'a*

**Sylwia Urbańska**, *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń*  
*migracyjnych robotnic 1989–2010*

**Filip Schmidt**, *Para, mieszkanie, małżeństwo.*  
*Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych*  
*i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji*

**Andrzej Słowikowski**, *Wiara w egzystencji.*  
*Teoretyczny wymiar chrześcijańskiego ideału w pismach*  
*pseudonimowych Sorena Kierkegaarda*

**Jan Swianiewicz**, *Możliwość makrohistorii.*  
*Braudel, Wallerstein, Deleuze*

**Krzysztof Rzepkowski**, *Złoty kciuk.*  
*Młyn i młynarz w kulturze Zachodu*



2016

**Filip Doroszewski**, *Orgie słów. Terminologia misteriów w parafrazie Ewangelii wg św. Jana Nonnosa z Panopolis*

**Anna Kordasiewicz**, *U/sługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*

**Anna Mach**, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*

**Karol Myśliwiec**, *W cieniu Dżesera. Badania polskich archeologów w Sakkarze*

**Małgorzata Pawłowska**, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*

**Józef Piórczyński**, *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*

**Wojciech Ryzek**, *Antystrofa dialektyki*

**Ewa Skwara**, *Komedia według Terencjusza*

**Beata Śniecikowska**, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*

2017

**Karol Kłodziński**, „*Officium a rationibus*”.  
*Studium z dziejów administracji rzymskiej w okresie pryncypatu*

**Jacek Kubera**, *Francuzi, Algierczycy?*  
*Relacje między identyfikacjami Francuzów  
algierskiego pochodzenia*

**Urszula Lisowska**, *Wyobrażenia, sztuka, sprawiedliwość. Marthy Nussbaum koncepcja zdolności jako podstawa egalitarnego liberalizmu*

**Agata Lubowicka**, *W sercu „Ultima Thule”.*  
*Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji  
Knuda Rasmussena*





**Agnieszka Rejniak-Majewska**, *Polityka doświadczenia.*  
*Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*

**Anna Markwart**, *Bogactwo uczuć moralnych.*  
*Jednostka i społeczeństwo we wzajemnych oddziaływaniach*  
*w perspektywie filozofii Adama Smitha*

**Nicole Dołowy-Rybińska**, „Nikt za nas tego nie zrobi...”  
*Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów*  
*mniejszości językowych Europy*

**Joanna Szewczyk**, *Historiografia i mitologia kobiecości.*  
*Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*

**Michał Tymowski**, *Europejczycy i Afrykanie.*  
*Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*

**Przemysław Urbańczyk**, *Bolesław Chrobry – lew ryczący*

**Przemysław Wewiór**, *Wstępując w ślady Salomona.*  
*Religia i nauka w myśli Francisca Bacona*

**Tymoteusz Zych**, *W poszukiwaniu pewności prawa. Precedens*  
*a przewidywalność orzeczeń sądowych w tradycji prawa*  
*anglosaskiego*

**2018**

**Radosław Bugowski**, *Miasto w ruchu.*  
*Studium z dziejów przemieszczania na przykładzie społeczeństwa*  
*Torunia 1891–1939*

**Waldemar Bulira**, *Teoria krytyczna szkoły budapeszteńskiej.*  
*Od totalitaryzmu do postmodernizmu*

**Anna Grześkowiak-Krwawicz**, *Dyskurs polityczny*  
*Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Pojęcia i idee*

**Katarzyna Kalinowska-Sinkowska**, *Praktyki flirtu i podrywku.*  
*Studium z mikrosocjologii emocji*

**Marek Węcowski**, *Dylemat więźnia.*  
*Ostracyzm ateński i jego pierwotne cele*

**Przemysław Wiatr**, *W cieniu posthistorii.*  
*Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*

**2019**

**Michał Kaczmarczyk**, *Aporia wolności. Krytyka teorii społecznej*

**Maciej Kassner**, *Pragmatyzm i radykalny liberalizm.*  
*Studium filozofii politycznej Johna Deweya*

**Michał Mokrzan**, *Klasa, kapitał i coaching w dobie późnego*  
*kapitalizmu. Perswazja neoliberalnego zarządzania*

**Maciej Mycielski**, *W „naszym pogrobowym położeniu”.*  
*Kajetan Koźmian po powstaniu listopadowym*

**Kamil Pietrowiak**, *Świat po omacku.*  
*Etnograficzne studium (nie)widerzenia i (nie)sprawności*

**Rafał Rutkowski**, *Norweska kronika Mnicha Teodoryka.*  
*Północna tradycja historyczna wprowadzona w nurt dziejów*  
*powszechnych (koniec XII wieku)*

**Agata Stasik**, *Współwytwarzanie wiedzy o technologii.*  
*Gaz łupkowy jako wyzwanie dla zbiorowości*

**Magdalena Wnuk**, *Kierunek Zachód, przystanek emigracja.*  
*Adaptacja polskich emigrantów w Austrii, Szwecji*  
*i we Włoszech od lat 80. XX w. do współczesności*

**2020**

**Ewa Brzeska**, *Recepcja twórczości Samuela Becketta w Polsce*

**Aleksandra Grzemska**, *Matki i córki. Relacje rodzinne*  
*i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*

**Jacek Jarocki**, *Świadomość, wolna wola, jaźń.*  
*Metafizyka Galena Strawsona*



**Sabina Macioszek**, *Opera, ciała, technologie.*

*Strategie współdziałania w XXI wieku*

**Wojciech Sawala**, *Ekstaza, horror, solidarność. Wymiary bezosobowości w prozie Clarice Lispector*

**Katarzyna Setkowicz**, *Romans rycerski a początki zawodu pisarza w Hiszpanii*

**Miłosz Stelmach**, *Przecucie końca. Modernizm, późność i polskie kino*

2021

**Jaśmina Korczak-Siedlecka**, *Przemoc i honor w życiu społecznym wsi na Mierzei Wiślanej w XVI–XVII wieku*

**Damian Winczewski**, *Filozofia społeczna Róży Luksemburg*

**Aldona Kobus**, *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*

## W PRZYGOTOWANIU

**Patrycja Bąkowska**, *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej. Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku*

**Bartłomiej Krzysztan**, *Pamięć, polityczność, władza. Reprezentacje pamięci zbiorowej w Gruzji, Armenii, Górskim Karabachu i Abchazji*

**Łukasz Moll**, *Nomadyczna Europa. Poststrukturalistyczne granice europejskiego uniwersalizmu*

**Anna Winkler**, *Teorie rewolucji paryskiego maja. Francuskie marzenia o konieczności zmiany*



