

O pojęciu towaru w polskiej krytyce literackiej po 1989 roku

Łukasz Żurek

ORCID: 0000-0003-0000-9278

Książka, poza jej wewnętrznymi wartościami,
jest również towarem, ale towarem
bardzo specjalnym [1948]¹.

Dotykamy tu delikatnej sprawy, czy książka
jest takim samym towarem jak inne,
czy może odmiennym. Jest wokół tego
wiele emocji [...] [1991]².

¹ *Jak sprzedać książkę? Poradnik dla sprzedawcy* (Warszawa: Gebethner i Wolff, 1948), 3, <https://polona.pl/item/jak-sprzedac-ksiazke-poradnik-dla-sprzedawcy,MTEaNjM1MjM4/>.

² „Człowiek na kryzys. Z Grzegorzem Bogutą, dyrektorem Państwowego Wydawnictwa Naukowego, rozmawiała Danuta Zagrodzka”, *Gazeta Wyborcza*, 13.07.1991.

Towar jak każdy inny

W omówieniach oraz tekstach krytycznoliterackich dotyczących powieści *Robinson w Bolechowie* Macieja Płazy nagminnie powracały, oprócz zagadnień dotyczących między innymi fabuły powieści, dwa powiązane ze sobą tematy. Pierwszym z nich była kwestia artystycznego języka inspirowanego tradycją prozy modernistycznej, pełnego erudycyjnych elementów, takich jak wszystkie we fragmencie opisowe ekfrazy obrazów Andrew Wyetha czy kryptocytaty z wierszy Czesława Miłosza, Bolesława Leśmiana i Williama Butlera Yeatsa. Natomiast drugim tematem podejmowanym w recepcji było pytanie o cel przyświecający tak kunsztownej stylizacji. Właśnie to pytanie zdaniem Macieja Dudy podzieliło krytykę piszącą o *Robinsonie...* na dwa zwaśnione obozy: influencerski oraz akademicki³. Przykładowo Wojciech Szot, wówczas współautor bloga Kurzojady, stwierdzał w zakończeniu swojej notki o książce, skądinąd utrzymanej w dość pozytywnym tonie:

Odnosiłem wrażenie, jakby wspaniałe dzieło ktoś nierównomiernie posypał brokatem. Te wszystkie zdania na stronę, wyliczanki, nawiązania literackie, stylizacje i gry z literaturą nastawione są raczej na zawziętego krytyka, niż czytelników/czytelniczki. Na ten lep się łatwo złapać a ja mam opory [pisownia oryginalna]⁴.

Mimo iż Szot nie stwierdza tego wprost, w świetle jego opinii *Robinson...* jest dziełem podporządkowanym logice towarowej: powstałym jako odpowiedź na rozpoznanie zapotrzebowania na rynku, jakkolwiek niszowe by ono nie było. Ten fakt nie stanowi jednak dla blogera problemu. Problemem jest tylko i wyłącznie to, że Płaza miałby pisać „z nastawieniem na” zawziętych krytyków, czyli inną grupę konsumencką niż osoby czytające Kurzojady (tak należałoby chyba rozumieć pozornie przezroczystą wzmiankę o „czytelnikach/czytelniczkach”). Co ciekawe, z podobną konstrukcją myślową mamy do czynienia w – jednoznacznie pozytywnej – recenzji Dariusza Nowackiego, którego Duda zaliczyłby już do krytyków akademickich:

Bez wątplenia Maciej Płaza pisze dla tych, których stać jeszcze na skupienie, na lekturę niespieszną i koneserską. A nade wszystko dla tych, którzy nadal potrafią odróżnić literaturę zwaną piękną od produkcji książkowej, sztukę słowa od rynku książki⁵.

Nowacki, w odróżnieniu od Szota, najwyraźniej utożsamia się z koneserami z wykształconej klasy średniej, których „stać” na wiele rzeczy, i cieszy go to, że ktoś napisał powieść z myślą o ich potrzebach. Błędnie sądzi jednak, że współcześnie „pisanie dla koneserów” nie jest pisaniem dla rynku, że takie określenia, jak „literatura wysoka” i „literatura popularna”, informują o czymś innym niż o różnych segmentach rynku. Rozpoznane przez Dudę rzekome „klasowe pęknięcie”⁶

³ Maciej Duda, „Robinson”, *Czas Kultury* (dwutygodnik), 23.01.2018, <https://czaskultury.pl/czytanki/robinson/>.

⁴ Wojciech Szot, „Maciej Płaza, «Robinson w Bolechowie»”, *Zdaniem Szota*, 11.12.2017, <https://zdaniemszota.pl/1070-maciej-plaza-robinson-w-bolechowie>.

⁵ Dariusz Nowacki, „«Robinson w Bolechowie» Macieja Płazy: powieść dla tych, którzy potrafią odróżnić literaturę piękną od produkcji książkowej”, *Gazeta Wyborcza*, 3.01.2018, <https://wyborcza.pl/7,75517,22847981,robinson-w-bolechowie-macieja-plazy-powiec-dla-tych-ktorzy.html>.

⁶ Duda, „Robinson”. Recenzując powieść Płazy, sam podążałem tropem zaproponowanym przez Dudę, zob. Łukasz Żurek, „Drugi modernizm”, *Dwutygodnik*, luty 2018, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7643-drugi-modernizm.html>.

między krytyką akademicką (skupioną na formie, stylu) a influencerską (domagającą się fabuły), które ujawniać miała dyskusja o *Robinsonie...*, znika, gdy zdamy sobie sprawę z faktu, że zarówno Nowacki, jak i Szot dzielają wizję produkcji literackiej wypełnionej takimi towarami, jak wszystkie inne. W myśl tego światopoglądu o tym, czym cechuje się powieść (jak jest napisana, jaką historię opowiada itd.), decydują domniemania autora na temat gustów i potrzeb różnych konsumentów, to znaczący tych, którzy liczą się dla niego tylko i wyłącznie jako potencjalni nabywcy danego towaru. Co zrobią z nim po zakupie, jest mu natomiast absolutnie obojętne⁷.

To, co udało się zaobserwować przy okazji tekstów Szota i Nowackiego, amerykański literaturoznawca Nicholas Brown nazywa przejawem dominującej ideologii estetycznej późnokapitalistycznych społeczeństw, dostrzegalnej zarówno w przestrzeni mediów masowych, jak i we współczesnej humanistyce⁸. W jednym ze swoich ostatnich artykułów Brown charakteryzuje tę ideologię w taki sposób, aby wskazać na jej powiązanie ze specyfiką formy towarowej w swojej rozwiniętej – to znaczy obejmującej całość stosunków społecznych – postaci:

Współczesna ideologia estetyczna – poprawnie uchwytująca to, że wymiana towarowa to tryb, w którym rzeczy uznaje się za istniejące społecznie w społeczeństwach kapitalistycznych nawet wówczas, gdy nie cyrkulują natychmiast jako towary – podkreśla, że dzieła sztuki nie tylko są towarami, lecz że są towarami takimi, jak wszystkie inne⁹.

Brown za oczywiste uznaje, że współcześnie dzieło sztuki – w interesującym nas przypadku: dzieło literackie – co do zasady jest również towarem, czyli funkcjonuje lub może zacząć funkcjonować na rynku w podobny sposób, co reszta towarów (kupujemy je za określoną kwotę pieniędzy, za którą możemy nabyć także inne produkty itd.). Brown interesuje to, czy między dziełem sztuki a całą resztą produktów cyrkulujących na rynku możemy stwierdzić jakąś niezbywalną (niesprowadzalną do różnic punktów widzenia, opinii itp.) ontologiczną różnicę. Problemem jest dla niego jedynie wszechobecny nacisk, aby ze zdania „dzieło sztuki jest również towarem” usunąć partykułę.

⁷ „[T]owar nie posiada dla niego [dla sprzedawcy] bezpośredniej wartości użytkowej. Inaczej nie zaniósłby go na rynek. Towar ten ma wartość użytkową dla innych. Dla niego posiada bezpośrednio tę tylko wartość użytkową, że nosi w sobie wartość wymienną i dzięki temu jest środkiem wymiany. Dlatego chce go zbyć w zamian za towar, którego wartość użytkowa zaspokaja jego potrzebę. Żaden towar nie jest wartością użytkową dla swego posiadacza; wszystkie towary są wartościami użytkowymi dla tych, którzy ich nie posiadają”. Karol Marks, *Kapitał: Krytyka ekonomii politycznej*, tłum. Henryk Lauer, Mieczysław Kwiatkowski, Jerzy Heryng, t. 1: *Proces wytwarzania kapitału* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1951), 90–91. Za jednym z komentatorów *Kapitału* Davidem Harveyem przyjmuję, że Marks w swoim najważniejszym dziele starał się opisać wewnętrzną logikę i dynamikę kapitalizmu jako całości, a nie jedną z jego historycznych form. Innymi słowy, mimo iż XX i XXI w. obfitował w technologie i towary, o których Marks nie mógł nic wiedzieć, nie zmienia to faktu, że dialektyka wartości wymiennej i wartości użytkowej kształtuje formę towarową także i dziś.

⁸ Jedynie sygnalizuję Brownowską krytykę różnych dyskursów teoretycznych jako zacierających ontologiczną różnicę między dziełem sztuki (przedmiotem posiadającym immanentne znaczenie tożsame z intencją autora) a towarem (przedmiotem posiadającym społecznie ustaloną wartość użytkową oraz dowolną liczbę możliwych użyć), gdyż wyczerpujące zrekonstruowanie tego wątku wykracza poza obszar problemowy artykułu. Przekonującą krytykę jednego z nich – tzw. nowego materializmu – przeprowadził niedawno Paweł Kaczmarzski, „Materialism As Intentionalism: on the Possibility of a «New Materialist» Literary Criticism”, *Praktyka Teoretyczna* 34, 4 (2019), <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/21971>.

⁹ Nicholas Brown, „Late postmodernism”, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 22, 3 (2020): 9.

Książka Browna pod tytułem *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism* jest próbą udzielenia pozytywnej odpowiedzi na to pytanie¹⁰. Przyjmując rozpoznania amerykańskiego badacza za punkt wyjścia, chciałbym jednak skupić uwagę właśnie na tym, od czego Brown negatywnie się odbija. Interesuje mnie bowiem zarysowanie historii tego, jak w polskiej kulturze i polskiej krytyce literackiej wykształcały się podstawy ideologii estetycznej, wedle której o dziele literackim myśli się jako o „produkcie podporządkowanym przede wszystkim marketingowym regułom rynku opowiadającym się za heteronomicznością pola”¹¹. Przemiany ustrojowe lat 90., a zwłaszcza te, które bezpośrednio dotyczyły pola literackiego, jak na przykład rozpad instytucji państwowego mecenatu i powstanie prywatnych wydawnictw¹², sprawiły bowiem, że kapitalistyczna forma towarowa musiała wywrzeć wpływ nie tylko na samą literaturę, lecz także na to, jakimi pojęciami posługiwały się krytyka literacka czy literaturoznawstwo w ogóle do opisu nowej rzeczywistości. Jak pisała Joanna Orska, mimo iż znana teza Jana Błońskiego zawarta w tytule jego tekstu z 1990 roku – *Rok 1989 jest równie ważny co 1918*¹³ – z punktu widzenia historii literatury jest praktycznie nie do obrony, to celnie nazywa ona symetrię obu momentów historycznych na planie ekonomii politycznej:

Literatura przestała nadawać się zarówno na narzędzie propagandy, jak i epifanii, i weszła ponownie w swoją przedwojenną rolę rynkowego towaru¹⁴.

Na „lodowate zasady konkurencji”¹⁵ nie mogła przygotować ani literatury, ani krytyki literackiej PRL-owska refleksja socjologiczno-literacka, która ograniczała zagadnienie formy towarowej wyłącznie do aspektu komunikacyjno-dystrybucyjnego. Przykładowo: w uwagach podsumowujących do artykułu *Proces i aparat komunikacji literackiej* z 1978 roku Janusz Lalewicz podkreślał, że czynniki rzeczowo-ekonomiczne, takie jak nabywanie przez dzieło literackie charakteru towaru w procesie jego dystrybucji, „[...] nie dotyczą bezpośrednio tekstu” oraz

¹⁰Zob. Nicholas Brown, „Introduction. On Art and Commodity Form”, w: *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism* (Durham: Duke University Press, 2019), 1–39. Podstawowe tezy Browna streszczam przy okazji polemiki z Dawidem Kujawą, podkreślając ich związek z tzw. mocnym intencjonalizmem Waltera Benny Michaelsa. Zob. Łukasz Żurek, „Wiersz i gumowa kaczka. Odpowiedź Dawidowi Kujawie”, *Mały Format*, 13.07.2021, <http://malyformat.com/2021/07/wiersz-i-gumowa-kaczka-odpowiedz-dawidowi-kujawie/>.

¹¹Piotr Marecki, Ewelina Sasin, „Geneza i rozwój pola literackiego w Polsce po 1989”, w: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieua: podręcznik* (Kraków: Korporacja Ha!art, 2015), 56. Badania socjologiczno-literackie uwewnętrzniające tę perspektywę – wraz ze wszystkimi tego konsekwencjami – rozwija na gruncie polskim Dominik Antonik, zob. *Autor jako marka: literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego* (Kraków: Universitas, 2014); „Przeciw autonomii: pisarze-celebryci i próba rewizji illusio literatury”, w: *Filozofia filologii*, red. Łukasz Żurek et al. (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019), 286–309.

¹²W pierwszej dekadzie XXI w. istotną rolę odegrało z kolei wykształcenie się „nowych aktorów pola”, „specjalistów od spraw promocji, redaktorów prowadzących i agentów literackich”, którzy pojawili się na rynku książki wraz z „malejącym zainteresowaniem książką jako produktem” i wzrostem potrzeb „inwestowania [przez wydawcę] w promocję każdego tytułu z osobna”. Marecki, Sasin, 54.

¹³Jan Błoński, „Rok 1989 jest równie ważny co 1918...”, *NaGłos* 1 (1990).

¹⁴Joanna Orska, „O «lewicowej» strategii współczesnej krytyki literackiej wobec wolnego rynku mediów”, w: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski (Kraków: Universitas, 2007), 220.

¹⁵Orska, 20.

autora, mierzącego się z problemami, „jakie stwarza mu realizacja jego zamysłu”¹⁶. W myśl tej koncepcji rynek oddziałuje na literaturę jedynie poprzez warunkowanie aparatu komunikacyjnego. Na produkcję, a nie dystrybucję literatury, wpływu już nie ma.

Z podobnym problemem mamy do czynienia w tekście Stefana Żółkiewskiego *Pomysły do teorii produkcji literackiej* z 1977 roku. Badacz proponuje w nim rozróżnienie na obowiązujące w danym systemie komunikacji literackiej „normy optymalizacyjne” (czy też „normatywne dominanty”) odnoszące się do zawodu pisarza oraz do zawodów upowszechniających literaturę (wydawcy, dystrybutora, księgarza). W przypadku pisarza owe normy mają zdaniem Żółkiewskiego charakter wewnętrzny, „dotyczą optymalnej organizacji tekstu ze względu na jego założone funkcje”¹⁷, w przypadku podmiotów odpowiedzialnych za upowszechnianie literatury – zewnętrzny, dotyczą bowiem „minimalizacji ryzyka chybionego odbioru, ograniczonej dyfuzji”, wspierają więc wypróbowane strategie „sukcesu upowszechniania”¹⁸. Już w punkcie wyjścia swoich rozważań badacz zauważa, że oba rodzaje norm są sprzeczne „niezależnie od zmienności warunków historycznych”, mimo iż w różnych obiegach społecznych literatury i różnych modelach produkcji „te sprzeczności mogą być większe lub mniejsze”¹⁹. W ustroju socjalistycznym „napięcia między wytwarzaniem literackim a kontrolą” zdaniem Żółkiewskiego pogłębiają biurokratyzacja oraz cenzura prewencyjna, jednak jego „głównym sukcesem” jest „[...] możliwość dekomercjalizacji literatury i kultury w ogóle”. Natomiast w kapitalistycznej, ale – co warto dodać – socjaldemokratycznej Szwecji²⁰ nawet silny system wsparcia finansowego pisarzy nie przewyciężył „przymusów rynku [...] w zakresie groźnej komercjalizacji literatury”. „W ustroju kapitalistycznym” bowiem „wszelkie dobre intencje zwyciężył rynek i jego prawa”²¹.

Jednocześnie w ramach wprowadzonego przez Żółkiewskiego modelu, odróżniającego (antagonistyczne względem siebie) normy specyficzne dla „pisarza” i „handlarza książką”, nie da się pomyśleć całościowego podporządkowania produkcji literackiej logice rynku, o jakim pisał na przykład Theodor Adorno w eseju o przemyśle kulturalnym²². Nie da przede wszyst-

¹⁶Janusz Lalewicz, „Proces i aparat komunikacji literackiej”, *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 37 (1978): 23. Osobnym tematem jest to, jak dalece na sposobie ujęcia przez Lalewicza zagadnienia towaru zaważyły socjologiczne badania Roberta Escarpita, będące dla niego jedną z podstawowych inspiracji metodologicznych (obok prac Émile’a Benvenista i Jeana-Paula Sartre’a).

¹⁷Stefan Żółkiewski, „Pomysły do teorii produkcji literackiej”, w: *Kultura, socjologia, semiotyka literacka: studia*, Z Prac Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979), 475.

¹⁸Żółkiewski, „Pomysły do teorii produkcji literackiej”, 475.

¹⁹Żółkiewski, „Pomysły do teorii produkcji literackiej”, 475.

²⁰W latach 70. wciąż posiadającej bardzo mocne związki zawodowe, którym niemalże udało się doprowadzić do realizacji jednego z najambitniejszych planów ekonomicznych w historii powojennej lewicy. Zob. Mio Tastas Viktorsson, Saoirse Gowan, „Revisiting the Meidner Plan”, *Jacobin Magazine*, 22.08.2017, <https://jacobinmag.com/2017/08/sweden-social-democracy-meidner-plan-capital>.

²¹Żółkiewski, „Pomysły do teorii produkcji literackiej”, 482–483.

²²Theodor W. Adorno, „Przemysł kulturalny: podsumowanie”, w: *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, red. Tomasz Maślanka i Rafał Wiśniewski, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2019), 143–155. Trudno zresztą wyobrazić sobie, aby polski literaturoznawca odwołujący się pod koniec lat 70. ubiegłego wieku w socjologicznej analizie funkcjonowania literatury w PRL-u do Adornowskiego pojęcia przemysłu kulturalnego spotkał się ze zrozumieniem. Problemem nie byłaby niezajomość teorii Adorna wśród krajowych humanistów, lecz fakt, iż wyrastała ona z analizy stosunków produkcji panujących w powojennym kapitalizmie, tak amerykańskim, jak i zachodniemieckim.

kim dlatego, że zarówno wypowiedzi Lalewicza, jak i Żółkiewskiego mieściły się w horyzoncie PRL-owskich warunków społeczno-ekonomicznych, jako punkt wyjścia traktując to, czym była forma towarowa w realnym socjalizmie oraz problemy stwarzane przez ówczesną politykę kulturalną²³.

O ile jednak Żółkiewski i Lalewicz po prostu nie musieli brać pod uwagę nacisku formy towarowej na dzieło literackie, o tyle w przypadku krytyka piszącego z wnętrza późnego kapitalizmu – jak pokazał przykład sporu o *Robinsona...* – takie „przeoczenie” ma już zupełnie inny charakter. Należałoby zatem zadać pytanie, jak zaobserwowany na przykładzie warszawskich socjologów literatury proces naturalizacji formy towarowej, a szerzej: splotu czynników historycznych, w które wplątane były krytyka i literatura, przebiegał w czasach na nowo ustanawianej, rynkowej „normalności”²⁴. Zamiast zajmować się wnikliwie analizowanymi przejawami towarowienia życia literackiego, takimi jak proza środka, zjawisko bestsellerów wydawniczych czy zacieranie się granicy między wypowiedzią krytycznoliteracką a reklamową²⁵, proponuję prześledzić jeden wątek z zawiłej historii wieloimiennej pojęcia towaru w polskiej krytyce po 1989 roku. Rzecz jasna, celem tej konstelacyjnej opowieści nie jest całościowa rekonstrukcja problemu, lecz wskazanie na pewną ogólną logikę wpisaną w refleksję nad relacją „literatura – wolny rynek”, wspólną heterogenicznym i oddalonym od siebie czasowo wypowiedziom²⁶. Być może w ten sposób stanie się dla nas bardziej zrozumiałe to, dlaczego zarówno Szot, jak i Nowacki podzielają dziś przeświadczenie o tym, że dzieło literackie jest takim samym towarem, jak każdy inny.

Wobec „nieufnych”, „zniecierpliwionych”, „żądających”

29 czerwca 1990 roku „Gazeta Wyborcza” opublikowała felieton *Rynek i wartości* Izabelli Cywińskiej, ówczesnej minister kultury i sztuki w rządzie Tadeusza Mazowieckiego. Autorka w następujący sposób charakteryzowała zastaną sytuację w polu kultury:

²³ Nie bez znaczenia pozostaje również fakt, że Żółkiewski nie mógł wyobrazić sobie sytuacji, w której państwo rezygnuje z uprawiania polityki kulturalnej, wystawiając pisarzy i artystów na heteronomię rynku. Jak stwierdzał w 1981 r., „z mecenatu państwowego [nad kulturą] kontrolowanego przez społeczeństwo rezygnować może tylko utopista”. Stefan Żółkiewski, *Cetno i lichy: szkice 1938–1980* (Warszawa: Książka i Wiedza, 1983), 74.

²⁴ Na temat metaforyki „powrotu do normalności” w dyskursie krytycznoliterackim lat 90. zob. Marta Koronkiewicz, „Żeby było normalnie. W jaki sposób początek opowieści o trzydziestoleciu literatury najnowszej wyznacza jej koniec”, *Śląskie Studia Polonistyczne* 18, 2 (2021): 1–16.

²⁵ Zob. m.in. Krzysztof Uniłowski, „Cała prawda o «prozie środka». Cz. 1”, *Fa-Art* 3 (2002): 10–15; Krzysztof Uniłowski, „Cała prawda o «prozie środka». Cz. 2”, *Fa-Art* 4 (2002): 32–41; Krzysztof Uniłowski, „Cała prawda o «prozie środka». Cz. 3”, *Fa-Art* 1/2 (2003): 72–75; Bernadetta Darska, „Reklamować czy polecać. O towarze jakim jest literatura”, w: *Dwadzieścia lat literatury polskiej: 1989–2009*, red. Dariusz Nowacki, Krzysztof Uniłowski, t. 1, cz. 2: *Życie literackie po roku 1989* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 13–26; Przemysław Czapliński, „Żwawy trup. Krytyka literacka 1989–2004”, w: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości* (Kraków: Wydawnictwo literackie, 2007), 87–133 (tu zwłaszcza podrozdziały *Masowe i medialne oraz Marketing i sieć*).

²⁶ Inspiracją metodologiczną jest dla mnie oczywiście projekt konstelacji krytycznych, skupiony na ujawnianiu „warunków działania krytyki [...] w perspektywie materialnego uwikłania języków krytycznych”. Dorota Kozicka, Monika Świerkosz, Katarzyna Trzeciak, „Innowacyjne rozumienie». *Konstelacyjne badania krytyki literackiej*”, w: *Konstelacje krytyczne*, t. 1: *Teorie i praktyki* (Kraków: Universitas, 2020), 13.

Przez ostatnie lata ścisła zależność kultury od gospodarki nie była oczywista. Kultura, finansowana przez państwo ręcznie sterowane, spełniająca w ogromnym stopniu rolę propagandową, żyła własnym życiem. Trudno w ciągu kilku miesięcy przyjąć do wiadomości, że teraz jest inaczej. Wielu twórców pozostawało w swoistym kokonie, ufając w niewyczerpalne możliwości państwa, które cenzurowało, szeregowało, ale płaciło²⁷.

Cywińska reprodukuje tutaj odziedziczony po drugoobiegowej krytyce pogląd, zgodnie z którym po marcu 1968 roku władza wymagała od pisarzy (szerzej: artystów) jedynie tego, aby nie zabierali głosu w sprawach politycznych, oferując im w zamian przestrzeń twórczej niezależności²⁸. Właśnie dlatego fakt, iż kultura w PRL-u „żyła własnym życiem”, jest przez autorkę wartościowany jednoznacznie negatywnie, a „ścisła zależność kultury od gospodarki” w kapitalizmie zyskuje jej aprobatę. Artyści, jak dotąd nietraktujący „odbiorcy jako najważniejszego partnera” i żyjący z państwowych subwencji, teraz muszą starać się o „akceptację społeczną”, „muszą zrozumieć swój bezpośredni związek z odbiorcami, wiążąc z nimi swój los na dobre i złe”²⁹. Synonimem gospodarki są więc dla Cywińskiej anonimowi odbiorcy, potencjalni nabywcy towarów, którzy „powinni poczuć się głównymi mecenasami sztuki”³⁰, skoro z pełnienia tej funkcji – w znacznym stopniu lub zupełnie – właśnie rezygnuje neoliberalne państwo. Pod koniec felietonu ówczesna minister kultury i sztuki cytuje słowa poznańskiego socjologa Mariana Golki:

[...] Nie chodzi o to, by uznać, że sztuka jest wyłącznie towarem, chodzi o to, by uznać, że jest również towarem³¹.

W latach 90. Golka opublikował kilka prac, w których argumentował za tym, że rynek najlepiej reguluje stosunki w polu sztuki³², jednak w cytowanej przez Cywińską wypowiedzi nie mówi niczego kontrowersyjnego. Problem w tym, że zgodnie z zarysowaną w *Rynku i wartościach* wizją funkcjonowania kultury w kapitalizmie sztuka – w tym literatura – musi być wyłącznie towarem³³. Odbiorcy nie mogą bowiem pełnić funkcji „mecenasów”, skoro nie finansują samego procesu twórczego, lecz dobrowolnie płacą za już gotowy produkt, który zresztą powstaje z myślą o nich samych: „najważniejszym partnerze”, czyli – w kapitalizmie – rynku³⁴. Sztuka

²⁷Izabella Cywińska, „Rynek i wartości”, *Gazeta Wyborcza*, 29.06.1990, Archiwum Cyfrowe „Gazety Wyborczej”.

²⁸Jak pisał Tadeusz Komendant w 1981 r., „Marcowe zawołanie «pisarze do pióra» przesądziło na całe lata los naszej kultury”. Tadeusz Komendant, „Zostaje kantyczka. Tekst wygłoszony na zjeździe poetów”, w: *Zostaje kantyczka: eseje z pogranicza czasów* (Warszawa: Oficyna Literacka, 1987), 11.

²⁹Cywińska.

³⁰Cywińska.

³¹Cywińska.

³²Marian Golka, *Rynek sztuki* (Poznań: Artia, 1991); Marian Golka, *Socjologiczny obraz sztuki* (Poznań: Ars Nova, 1996).

³³Z podobną sytuacją mamy do czynienia u Golki, który z jednej strony dowartościowuje swoistość dzieła sztuki jako towaru (choć jej nie konkretyzuje), z drugiej jednak traktuje znaczenie dzieła jako tożsame z jego potencjalną wartością użytkową: „Różne dzieła mają [...] z natury różną użyteczność: przynoszą różne wartości i w różnym stopniu. Poznać użyteczność danego wytworu dla danego nabywcy (czy nabywców) to właśnie poznać jego znaczenie, jego wagę dla tego odbiorcy. [...] Wartości wyrażane przez dzieło sztuki (a także potrzeby, którym odpowiadają) są zazwyczaj trudne do uchwycenia. Każdy odbiorca, każdy nabywca określa je na swój prywatny użytek”. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki*, 110–111.

³⁴„[...] kiedy systemem wywierającym nacisk [na pisarza] jest rynek, a my jesteśmy konsumentami, to my jesteśmy systemem wywierającym nacisk”. Brown, „Late postmodernism”, 9.

musi więc nie tyle podporządkować się temu, co Żółkiewski nazwałby zewnętrznymi normami optymalizacyjnymi, ile udawać, że innych norm nie ma.

Apel minister kultury i sztuki nieoczekiwanie powraca w 1995 roku, w polemice Jerzego Sosnowskiego z satyrycznym opowiadaniem Grzegorza Musiała *Wielki bajer czyli o czerwonych plackach, pejcach i jeszcze trochę*. Sam tekst Musiała dziś wydaje się przede wszystkim dokumentem epoki, w której forma towarowa przeorała dotychczasowe wyobrażenia o funkcjonowaniu życia literackiego, przez co poza medialna Marcina Świetlickiego mogła kojarzyć się z egoizmem *homo oeconomicus*:

Potem marketing, o marketingu, z marketingiem, lub promocja, z promocjami, o promocji – cała Nurowska. Tamci przegrali. Ja wygram. Jestem świetny. Inni tkwią w strasznym pustostłowie. Wydawszy tomik *Schizma* protestuje, by go nie porównywać z Axlem Rose z zespołu Guns'n'Roses, bo boi się, że jest go dwóch.

Pomyślałem: zaiste jeden poeta, drugi – agent reklamowy³⁵.

W połowie lat 90. *Wielki bajer...* funkcjonował jednak przede wszystkim jako moralizatorski, groteskowy atak na rzekomą koniunkturalność Nataszy Goerke, Świetlickiego czy Marcina Barana. Odpowiadając na te zarzuty, Sosnowski w odwecie potępia literaturę tworzoną przez reprezentantów tak zwanej rewolucji artystycznej Henryka Berezy, z którą sam Musiał był kojarzony:

[...] przeciętny polski czytelnik, nauczony smutnym doświadczeniem z *Trenta Tre* [Schuberta] czy *Stanem płynnym* [Musiała], woli sięgnąć po Whartona i Hellera, niż ryzykować kontakt z rodzimym debiutem. Tę nieufność [...] musi dziś przewyciężać literatura trzydziestolatków.

[...] trzeba walczyć o czytelnika³⁶.

Negatywnym punktem odniesienia pozwalającym opisać specyfikę sytuacji, w jakiej znaleźli się „trzydziestolatkowie”, jest więc dla Sosnowskiego zjawisko socparnasizmu, będące symptomem – jak powiedziałaaby Cywińska – kultury odciętej od ścisłej zależności od gospodarki³⁷. Ważniejsza od sporu o wartościowanie twórczości określanej tą nazwą-przezwą jest dająca się wyczytać między wierszami tekstu Sosnowskiego teza, zgodnie z którą zatarcie granicy między kondycją dzieła literackiego a towarem jest nie tyle nieuchronne, ile konieczne. Według krytyka to sama „literatura trzydziestolatków” – a nie na przykład recenzenci czy chociażby wydawcy – powinna skupić się na nakłonieniu „przeciętnego polskiego czytelnika” do sięgnięcia właśnie po nią, powinna „przewyciężać nieufność”. Egalitarność tego postulatu

³⁵ Grzegorz Musiał, „Wielki bajer czyli o czerwonych plackach, pejcach i jeszcze trochę”, *Tygodnik Powszechny* 7 (1995): 13.

³⁶ Jerzy Sosnowski, „Grześ wśród Rastignaców”, *Tygodnik Powszechny* 4 (1995): 12.

³⁷ Michał Głowiński, „Socparnasizm”, w: *Rytuał i demagogia: trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej* (Warszawa: Open, 1992). Felieton pochodzi z 1981 r., natomiast po raz pierwszy Głowiński użył pojęcia „socparnasizm” w artykule z 1973 r., zob. Michał Głowiński, „Tak jest dziwnie, tak jest inaczej”, *Teksty* 10 (1973): 9–15.

jest jednak egalitarnością *stricte* rynkową, zbudowaną na rozumieniu wolności jako dostępu do różnych towarów oferowanych różnym grupom konsumenckim.

Przezroczystość tej matrycy myślowej była w połowie lat 90. na tyle silna, że znajdziemy ją również w typologii młodej prozy zaproponowanej przez Przemysława Czaplińskiego w artykule *Rzemieślnicy, kpiarze, immoraliści* z 1995 roku, włączonym potem do książki *Ślady przełomu*. Pierwszą grupę pisarzy – rzemieślników – badacz definiuje za pomocą określeń, którymi moglibyśmy opisać firmę produkującą na przykład dobrej jakości buty zimowe: to fachowcy, specjaliści, ich wytwory cechuje sprawność wykonania³⁸. Przede wszystkim jednak rzemieślnikom chodzi o „respektowanie przeciętnych zapatrywań na temat tego, co jest, a co nie jest literaturą”, a zatem piszą oni dla określonej grupy czytelników, z myślą o tym, jakiej literatury mogą oni chcieć³⁹. Taka charakterystyka nie ma u Czaplińskiego negatywnego wydźwięku, choć – co ciekawe – w serii rozmów z Piotrem Śliwińskim z lat 1996–1998 cechy dzieła-towaru tworzonego przez rzemieślnika są często tymi samymi cechami, za pomocą których obaj badacze krytykują bestsellery wydawnicze⁴⁰. Krytykują, co warto dodać, w dość powierzchowny sposób. Problemem są dla nich „nieuczciwe” praktyki wydawców, księgarzy i mediów, ale nie dominacja formy towarowej w kulturze; punktują bestsellery, ale nie ogólniejsze mechanizmy, które odpowiadają za ich powstawanie.

Na pierwszy rzut oka na antypodach opisywanej przez Czaplińskiego ideologii estetycznej rzemieślnika sytuuje się immoralista, który „[p]owinien uwalniać od wszelkich mitów kulturowych, tabu, zakazów, systemów opresji, słowem od wszystkiego, co krępuje jednostkę”⁴¹. Nic bardziej mylnego. Jak stwierdza krytyk:

Immoralista pisze, ponieważ pisanie jest uważane przez czytelników za środek podmiotowej ekspresji, sposób ukazywania świata bądź spełniania estetycznych zapotrzebowań. [...] Jest więc [immoralista] artystą bez powinności: traktuje twórczość jako produkcję i dostosowuje ją (lub przeciwstawia) zmiennej fali koniunktury⁴².

Immoralista, tworząc utwory znacznie mniej popularne niż na przykład „rzemieślniczka” Olga Tokarczuk, pisze po prostu dla innej grupy czytelników, mającej nieco mniej tradycyjne gusta. Zarówno dostosowanie się do „zmiennej fali koniunktury”, jak i jej przeciwstawianie są więc dwoma wariantami tego samego gestu wykonywanego w stosunku do rynku.

W 1997 roku Rafał Grupiński oraz Izolda Kiec zaproponowali swoją typologię młodej polskiej literatury (tak prozy, jak i poezji), która w jawny sposób nawiązywała do tej autorstwa

³⁸Przemysław Czapliński, „Rzemieślnicy, kpiarze, immoraliści”, *Czas Kultury* 5/6 (1995): 4–5.

³⁹Czapliński, 5.

⁴⁰Piotr Śliwiński, Przemysław Czapliński, „Arcydzieło na tydzień”, w: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach* (Poznań: Obserwator, 1999), 167–171; Piotr Śliwiński, Przemysław Czapliński, „Paragon kasowy, czyli historia literatury w odcinkach”, w: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach* (Poznań: Obserwator, 1999), 163–166.

⁴¹Czapliński, „Rzemieślnicy, kpiarze, immoraliści”, 8.

⁴²Czapliński, 8.

Czaplińskiego⁴³. W zamierzeniu autorów miała się ona skupiać na opisie postaw względem nowej rzeczywistości, a nie względem literatury. O ile jednak Czapliński pisał o rzemieślnikach, immoralistach i kpiarzach, o tyle Grupiński i Kiec piszą o „nieprzyjemnych”, „wyniosłych” i „szorstkich”. Przejście od serii rzeczowników nazywających pewne role społeczne do serii przymiotników nazywających wrażenia, jakie wywołuje w nas dana osoba, nie jest trywialne. Po pierwsze, wydaje się logiczną konsekwencją powielanego w latach 90. apelu o to, by pisarze zrozumieli swój „bezpośredni związek z odbiorcami” – a cóż może być bardziej bezpośredniego niż oddziaływanie na czyjeś emocje? Po drugie, „nieprzyjemność”, „wyniosłość” czy „szorstkość” łączą się z centralną dla *Niebawem spadnie błoto* kategorią „emocjonalnego realizmu”, określającą najogólniejszą ramę światopoglądową, w którą Grupiński i Kiec próbują wtłoczyć tak Andrzeja Sosnowskiego, jak i Jacka Podsiadłę, tak Izabelę Filipiak, jak i Krzysztofa Koehlera⁴⁴. Z dzisiejszej perspektywy nietrudno zauważyć, że „emocjonalny realizm”, uprzywilejowujący apolityczność, skrajny indywidualizm oraz perspektywę konkretnego, emocjonalnego, osobistego „ja”, jest kalką z polskiego realizmu kapitalistycznego lat 90. Znacznie ciekawsze jest jednak to, co Grupiński i Kiec piszą o twórczości jednego z „wyniosłych”: Adama Wiedemanna. Rozdział poświęcony autorowi *Samczyka* skupia w sobie wszystkie problemy, wokół których krążyły nasze dotychczasowe rozważania o pojęciu towaru w polskiej krytyce. I to właśnie analiza tego fragmentu *Niebawem spadnie błoto* posłuży za podsumowanie całego artykułu.

Grupiński i Kiec krytykują twórczość Wiedemanna z quasi-rynkowej perspektywy zniecierpliwionych i nieufnych czytelników:

Tego rodzaju twórczość budzi często zniecierpliwienie; czytelnicy, poruszając się w jej przestrzeni jak po bardzo niepewnym gruncie, żądają uzasadnienia dla swoich wrażeń, żądają udokumentowania potrzeby wielosłownego opisu jazdy tramwajem, spożywania zimnego obiadu [...]. Żądają od tak sformułowanego programu literackiego uzasadnienia [...] ⁴⁵.

Nie sposób sprowadzić tego fragmentu do przykładu powracających w krytyce wątpliwości dotyczących twórczości Wiedemanna. Oczywiście, „żądania” wysuwane wobec opowiadań z *Wszędobylstwa porządku* można przeformułować na pytania interpretacyjne dotyczące znaczenia tekstu, na przykład co to znaczy, że w danym opowiadaniu znajdujemy tak długi opis jazdy tramwajem. Grupiński i Kiec piszą jednak nie o pytaniach, lecz właśnie o żądaniach – o domaganiu się przez czytelników czegoś innego niż to, czym faktycznie są prozy autora *Samczyka*, być może jakichś dodatkowych wypowiedzi („uzasadnień”, „udokumentowań”),

⁴³Rafał Grupiński, Izolda Kiec, „Schizmatycy, pielgrzymi, duchobiorcy, czyli niezrównana całość, która się rozpadła...”, w: *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej* (Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1997), 53–54.

⁴⁴Rafał Grupiński, Izolda Kiec, „Emocjonalny realizm”, w: *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej* (Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1997), 145–149.

⁴⁵Rafał Grupiński, Izolda Kiec, „W poszukiwaniu absolutnego słuchu”, w: *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej* (Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1997), 112. Przyjęcie tej perspektywy nie przeszkadza Grupińskiemu i Kiec w drwieniu z segmentacji rynku książki: „Dla miłośników erudycyjnych wypraw w przeszłość jest Umberto Eco, dla wielbicieli zgorszeń – John Irving, dla miłośniczek prozy kobiecej Maria Nurowska”, Rafał Grupiński, Izolda Kiec, *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej* (Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1997), 125.

w których wyrażałaby się zewnętrzna wobec dzieła motywacja determinująca jego kształt. Problem w tym, że – jak przekonuje Nicholas Brown – to właśnie o obiektach bez reszty podporządkowanych kapitalistycznej formie towarowej można powiedzieć, że ich forma jest determinowana przez zewnętrzną celowość⁴⁶:

Jeśli tworzę miskę z myślą o rynku, to przede wszystkim interesuje mnie tylko jeden atrybut – wartość wymienna, tzn. popyt na miski. A zatem wszystkie konkretne atrybuty, które stanowią współczynniki popytu (tak jak on sam), są ustalane gdzie indziej – na rynku. Intencja realizuje się w wymianie, lecz nie zostaje zawarta w przedmiocie. Mimo iż wciąż podejmuję decyzje dotyczące moich misek, te decyzje nie są już intencjami nawet dla mnie, ponieważ zostały w całości podporządkowane mniej lub bardziej przemyślanym domysłom dotyczącym pragnień innych ludzi⁴⁷.

W zakończeniu cytowanego przeze mnie fragmentu z *Niebawem spadnie błoto* krytycy piszą, że czytelnicy „[...] słyszą od autora [*Wszędobylstwa...*] jedynie wyniosłe: jest tak, gdyż ja chcę, by tak było”⁴⁸. Rzekoma „wyniosłość” w przypadku twórczości Wiedemanna nie ma nic wspólnego z deklaratywnym, emfatycznym ustawieniem się w kontrze do kultury masowej, czyli z postawą, która bardzo łatwo poddaje się utowarowieniu, jak w przypadku późnych książek Bohdana Zadury, Tadeusza Różewicza⁴⁹ czy Ewy Lipskiej⁵⁰. Blisko jej za to do wizji kultury żyjącej własnym, autonomicznym względem rynku życiem. Idąc dalej, można by powiedzieć, że problematyczność *Wszędobylstwa...* dla Grupińskiego i Kiec bierze się z faktu, iż książka ta w osobliwy sposób podkreśla, że jej celowość jest immanentna dla niej samej („jest tak, gdyż ja chcę, by tak było”). Dlatego też pod koniec części poświęconej Wiedemannowi autorzy formułują wobec jego twórczości nowy zarzut:

Utworki Adama Wiedemanna to poezja [...] formalnie piękna, lecz bardzo trudno dostępna w tym, co jest jej wewnętrznym prawdziwym żywiołem, i nieoczywista [...] jest otwarta przed oczyma czytelnika, a jednocześnie skończona, prawie doskonała, więc niewiele więcej, niż pozwala sam twórca, może w niej ów czytelnik zobaczyć i odnaleźć⁵¹.

Jakkolwiek absurdalnie by to brzmiało, autorzy *Niebawem spadnie błoto* wydają się zarzucać pisarzowi tworzenie... utworów literackich: nieoczywistych, zmuszających do zadawania

⁴⁶Badacz poświęca sporo miejsca wykazaniu, że Marksowskie wyobrażenie produktu pracy niezdeteterminowanego przez rynkowe wymagania jest zakorzenione w Heglowskim pojęciu eksternalizacji, będącym z kolei dla Browna reinterpretacją Kantowskiej formuły sądu estetycznego. Zob. Brown, „Introduction. On Art and Commodity Form”, 4–8. Co ciekawe, Grupiński i Kiec, charakteryzując twórczość prozatorską Wiedemanna, twierdzą, że przypomina ona „[...] ekstrakt owej kantowskiej bezinteresowności, którą rzekomo miałyby się wyróżniać sztuka”. Grupiński, Kiec, „W poszukiwaniu absolutnego słuchu”, 112.

⁴⁷Brown, „Introduction. On Art and Commodity Form”, 7.

⁴⁸Grupiński, Kiec, „W poszukiwaniu absolutnego słuchu”, 112.

⁴⁹Zob. Anna Kałuża, „Estetyczna autonomia poezji: krytyka kultury masowej”, w: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku* (Wrocław: Biuro Literackie, 2010); Łukasz Żurek, „Lustro akustyczne”, *Dwutygodnik*, maj 2018, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/7796-lustro-akustyczne.html>.

⁵⁰Zob. Anna Kałuża, „Pęknięcia”, w: *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011), 224–227.

⁵¹Grupiński, Kiec, „W poszukiwaniu absolutnego słuchu”, 113.

pytań o formalne ukształtowanie, po prostu wymagających interpretacji. Niewykluczone, że Grupiński i Kiec woleliby, aby teksty Wiedemanna raczej dopasowywały się do oczekiwań czytelników – czyli rynku – niż cokolwiek im narzucały; aby w większym stopniu przypominały każdy inny towar dostępny na rynku.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. „Przemysł kulturalny: podsumowanie”. W: *Przemysł kulturalny. Wybrane eseje o kulturze masowej*, red. Tomasz Maślanka, Rafał Wiśniewski, tłum. Marta Bucholc, 143–155. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2019.
- Antonik, Dominik. *Autor jako marka: literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Kraków: Universitas, 2014.
- – –. „Przeciw autonomii: pisarze-celebryci i próba rewizji illusio literatury”. W: *Filozofia filologii*, red. Łukasz Żurek, Artur Hellich, Jan Potkański, Helena Markowska-Fulara, 286–309. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2019.
- Błoński, Jan. „Rok 1989 jest równie ważny co 1918...” *NaGłos* 1 (1990).
- Brown, Nicholas. „Introduction. On Art and Commodity Form”. W: *Autonomy: The Social Ontology of Art under Capitalism*, 1–39. Durham: Duke University Press, 2019.
- – –. „Late postmodernism”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 22, 3 (2020).
- Cywińska, Izabella. „Rynek i wartości”. *Gazeta Wyborcza*, 29.06.1990. Archiwum Cyfrowe „Gazety Wyborczej”.
- Czapliński, Przemysław. „Rzemieślnicy, kpiarze, immoraliści”. *Czas Kultury* 5/6 (1995): 4–10.
- – –. „Żwawy trup. Krytyka literacka 1989–2004”. W: *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, 87–133. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2007.
- „Człowiek na kryzys. Z Grzegorzem Bogutą, dyrektorem Państwowego Wydawnictwa Naukowego, rozmawiała Danuta Zagrodzka”. *Gazeta Wyborcza*, 13.07.1991.
- Darska, Bernadetta. „Reklamować czy polecać. O towarze jakim jest literatura”. W: *Dwadzieścia lat literatury polskiej: 1989–2009*, red. Dariusz Nowacki, Krzysztof Uniłowski, t. 1, cz. 2. *Życie literackie po roku 1989*: 13–26. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Duda, Maciej. „Robinson”. *Czas Kultury* (dwutygodnik), 23.01.2018. <https://czaskultury.pl/czytanka/robinson/>.
- Głowiński, Michał. „Socparnasizm”. W: *Rytuał i demagogia: trzynaście szkiców o sztuce zdegradowanej*. Warszawa: Open, 1992.
- – –. „Tak jest dziwnie, tak jest inaczej”. *Teksty* 10 (1973): 9–15.
- Golka, Marian. *Rynek sztuki*. Poznań: Artia, 1991.
- – –. *Socjologiczny obraz sztuki*. Poznań: Ars Nova, 1996.
- Grupiński, Rafał, Izolda Kiec. „Emocjonalny realizm”. W: *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, 145–149. Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1997.
- – –. *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*. Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1997.
- – –. „Schizmatycy, pielgrzymi, duchobiorcy, czyli niezrównana całość, która się rozpadła...”. W: *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, 51–145. Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1997.
- – –. „W poszukiwaniu absolutnego słuchu”. W: *Niebawem spadnie błoto czyli Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, 110–113. Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1997.
- Jak sprzedać książkę? Poradnik dla sprzedawcy*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1948. <https://polona.pl/item/jak-sprzedac-ksiazke-poradnik-dla-sprzedawcy,MTEExNjM1MjM4/>.

- Kaczmarek, Paweł. „Materialism As Intentionalism: on the Possibility of a «New Materialist» Literary Criticism”. *Praktyka Teoretyczna* 34, 4 (2019). <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/prt/article/view/21971>.
- Kałuża, Anna. „Estetyczna autonomia poezji: krytyka kultury masowej”. W: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*. Wrocław: Biuro Literackie, 2010.
- – –. „Pęknięcia”. W: *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, 224–227. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011.
- Komendant, Tadeusz. „Zostaje kantyczka. Tekst wygłoszony na zjeździe poetów”. W: *Zostaje kantyczka: eseje z pogranicza czasów*, 5–15. Warszawa: Oficyna Literacka, 1987.
- Koronkiewicz, Marta. „Żeby było normalnie. W jaki sposób początek opowieści o trzydziestoleciu literatury najnowszej wyznacza jej koniec”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 18, 2 (2021): 1–16.
- Kozicka, Dorota, Monika Świerkosz, Katarzyna Trzeciak, „«Innowacyjne rozumienie». Konstelacyjne badania krytyki literackiej”. W: *Konstelacje krytyczne*, t. 1 *Teorie i praktyki*: 7–23. Kraków: Universitas, 2020.
- Lalewicz, Janusz. „Proces i aparat komunikacji literackiej”. *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 37 (1978): 17–36.
- Marecki, Piotr, Ewelina Sasin. „Geneza i rozwój pola literackiego w Polsce po 1989”. W: *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre’a Bourdieua: podręcznik*, 41–65. Kraków: Korporacja Ha!art, 2015.
- Marks, Karol. *Kapitał: Krytyka ekonomii politycznej*. Tłum. Henryk Lauer, Mieczysław Kwiatkowski, Jerzy Heryng. T. 1: *Proces wytwarzania kapitału*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1951.
- Musiał, Grzegorz. „Wielki bajer czyli o czerwonych plackach, pejcach i jeszcze trochę”. *Tygodnik Powszechny* 7 (1995): 13.
- Nowacki, Dariusz. „«Robinson w Bolechowie» Macieja Płazy: powieść dla tych, którzy potrafią odróżnić literaturę piękną od produkcji książkowej”. *Gazeta Wyborcza*, 3.01.2018. <https://wyborcza.pl/7,75517,22847981,robinson-w-bolechow-macieja-plazy-powieść-dla-tych-którzy.html>.
- Orska, Joanna. „O «lewicowej» strategii współczesnej krytyki literackiej wobec wolnego rynku mediów”. W: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, 219–234. Kraków: Universitas, 2007.
- Sosnowski, Jerzy. „Grześ wśród Rastignaców”. *Tygodnik Powszechny* 4 (1995): 12.
- Szot, Wojciech. „Maciej Płaza, «Robinson w Bolechowie»”. *Zdaniem Szota*, 11.12.2017. <https://zdaniemszota.pl/1070-maciej-plaza-robinson-w-bolechow>.
- Śliwiński, Piotr, Przemysław Czapliński. „Arcydzieło na tydzień”. W: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*, 167–171. Poznań: Obserwator, 1999.
- – –. „Paragon kasowy, czyli historia literatury w odcinkach”. W: *Kontrapunkt. Rozmowy o książkach*, 163–166. Poznań: Obserwator, 1999.
- Uniłowski, Krzysztof. „Cała prawda o «prozie środka». Cz. 1”. *Fa-Art* 3 (2002): 10–15.
- – –. „Cała prawda o «prozie środka». Cz. 2”. *Fa-Art* 4 (2002): 32–41.
- – –. „Cała prawda o «prozie środka». Cz. 3”. *Fa-Art* 1/2 (2003): 72–75.

- Viktorsson, Mio Tastas, Saoirse Gowan.
„Revisiting the Meidner Plan”. *Jacobin Magazine*, 22.08.2017. <https://jacobinmag.com/2017/08/sweden-social-democracy-meidner-plan-capital>.
- Żółkiewski, Stefan. *Cetno i lichy: szkice 1938–1980*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1983.
- – –. „Pomysły do teorii produkcji literackiej”.
W: *Kultura, socjologia, semiotyka literacka: studia*, 511–555. Z Prac Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1979.
- Żurek, Łukasz. „Drugi modernizm”.
Dwutygodnik, luty 2018. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7643-drugi-modernizm.html>.
- – –. „Lustro akustyczne”. *Dwutygodnik*, maj 2018. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7796-lustro-akustyczne.html>.
- – –. „Wiersz i gumowa kaczka. Odpowiedź Dawidowi Kujawie”. *Mały Format*, 13.07.2021. <http://malyformat.com/2021/07/wiersz-i-gumowa-kaczka-odpowiedz-dawidowi-kujawie/>.

SŁOWA KLUCZOWE:

NICHOLAS BROWN

forma towarowa

ABSTRAKT:

Pierwsza część artykułu jest próbą przeniesienia na grunt rozważań nad historią polskiej krytyki literackiej koncepcji Nicholasa Browna przedstawionej w książce *Autonomy. The Social Ontology of Art Under Capitalism*. Z kolei w drugiej części, inspirowanej projektem konstelacji krytycznych, na przykładzie heterogenicznych wypowiedzi z lat 90. XX wieku autor śledzi przejawy charakterystycznej dla późnokapitalistycznych społeczeństw ideologii estetycznej, w myśl której dzieło literackie jest takim samym towarem, jak każdy inny.

HISTORIA
POLSKIEJ
KRYTYKI
LITERACKIEJ

AUTONOMIA LITERATURY

NOTA O AUTORZE:

Łukasz Żurek (1991) – dr, asystent na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, młodszy dokumentalista w Pracowni Dokumentacji Literatury Współczesnej IBL PAN, krytyk literacki.