

## Najprostsze pytania i najtrudniejsze odpowiedzi<sup>1</sup>

### The Easiest Questions and the Most Difficult Answers

Iwona Przybysz

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: [i.przybysz2@uw.edu.pl](mailto:i.przybysz2@uw.edu.pl)

ORCID: 0000-0003-0883-2074

#### Keywords

Kobus Aldona, *Authorship*, literary market, figure of an author

Rozumienie pojęć *autor* czy *autorstwo* wydaje się na pierwszy rzut oka intuicyjne. Wystarczy przecież spojrzeć na stronę tytułową danej książki czy górną część pierwszej strony jakiegoś artykułu, aby poznać nazwisko osoby, której przypisuje się odpowiedzialność za stworzenie dzieła i jego wartość. Jednak takie postawienie sprawy, choć wygodne i użyteczne z rynkowego punktu widzenia, *de facto* upraszcza rozumienie procesu twórczego, wyklucza wielu jego uczestników, a w konsekwencji staje się krzywdzące i nieprawdziwe. Próbę rewindykacji tego stanu rzeczy podejmuje Aldona Kobus w pozornie rekonstrukcyjnej, ale w rzeczywistości ważnej monografii *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*, wydanej w serii „Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej”.

O kierunku refleksji podjętym w pracy świadczy widoczna już w tytule rezygnacja z pojęcia autora na rzecz kategorii autorstwa, znamionującej odejście od spojrzenia osobowego (choć – jak podkreśla autorka – bez popadania w ryzyko dehumanizacji) na rzecz analizy konceptu kulturowego, określanego mianem fantazmatu. W tej koncepcji autor przybiera rozmaite kulturowe funkcje – gwaranta integralności tekstu, ale także marki, bronionej przez prawo autorskie, lecz i wykorzystywanej jako instrument

---

<sup>1</sup> Recenzja książki: Aldona Kobus, *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2021, 412 s.

wolnego rynku. W rezultacie na pytanie „*kim*” (lub „*czym*”) *jest autor?*, znane najszerzej z pracy Michela Foucaulta, Kobus odpowiada: nie wiadomo.

Konstrukt autorstwa zakorzeniony w kulturze bazuje na rekonstruowanym w rozdziale I monografii romantycznym modelu, w którym dzieło artystyczne przedstawiane było jako wynik wyjątkowego – a więc godnego szczególnego szacunku i ochrony – przejawu talentu genialnej jednostki. Model ten stał w opozycji wobec koncepcji autora jako rzemieślnika, przyczyniającej się do postrzegania efektów jego pracy jako kolejnego ogniwa tradycji tworzonej przez teksty poprzedników. Przejście autora w profesjonalistę umożliwiło powstanie nowoczesnego rynku literackiego oraz uznanie literatury za towar, któremu można nadać określoną wartość. Myślenie takie sprzyjało również powstaniu prawa autorskiego, rozwijającego się nierównomiernie w różnych krajach (co drobiazgowo rekonstruuje Kobus), jednak zawsze podporządkowanego kapitalistycznym regułom popytu i podaży. Z drugiej strony jednak romantyczny model autorstwa może być postrzegany jako odpowiedź na lęki zbiorowe przed komercjalizacją sztuki czy – w szerszym wymiarze – narodzinami kultury masowej. Kształtowanie swojego wizerunku przez artystę, często w pozornej opozycji wobec tych przemian, stawało się znakomitym narzędziem reklamy (co ujawnia szczególnie przykład strategii autokreacyjnej lorda Byrona).

Panowanie tego wzorca, jak pokazuje autorka, prowadzi jednak do zatarcia istotnych wymiarów twórczości i kultury – przede wszystkim do marginalizacji udziału kobiet w kulturze. Perspektywa feministyczna jest szczególnie bliska Kobus, o czym świadczy nie tylko koncentracja całego rozdziału II wokół tej kwestii, lecz także nieustanny powrót do niej w innych fragmentach (np. przy rekonstrukcji udziału Harriet Taylor Mill w powstaniu prac przypisywanych Johnowi Stuartowi Millowi czy analizie zdominowanej przez kobiety twórczości fanowskiej). Romantyczny fantazmat autorstwa jest bowiem w gruncie rzeczy zanurzony w patriarchacie, służąc marginalizacji kobiet zarówno przez broniących swojej pozycji mężczyzn, jak i same panie (jak np. George Eliot krytykującą „głupie pisarki” za masowość i szablonowość ich twórczości). Prowadzi to do szczególnego paradoksu – choć literatura staje się w XIX wieku dla kobiet narzędziem emancypacji, prawdziwą swobodę wypowiedzi mogą uzyskać dopiero wtedy, kiedy „schowają się” za mężczyzną – poprzez przybranie męskiego pseudonimu (*casus* George Sand czy George Eliot) bądź poprzez „przekazanie” swoich prac mężczyźnie (jak np. Harriet Taylor Mill, która publikując najśmielsze rozprawy o emancypacji pod nazwiskiem męża, zapewniła sobie możliwość bezpośredniego wyrażenia swoich sądów).

Skoro jednak romantyczny model autorstwa nie odzwierciedla rzeczywistości, jak należałoby o tych kwestiach myśleć? Najbardziej oczywistym rozwiązaniem wydawałoby się zakwestionowanie tego modelu na poziomie dyskursu, charakterystyczne dla myślenia postmodernistów. Realizowany na różne sposoby postulat redefinicji koncepcji autora i autorstwa – czy to poprzez podkreślenie intertekstualnego charakteru twórczości (Kristeva, Genette), czy odsunięcie personalnego wymiaru autorstwa (Forster, Bachtin), czy wreszcie przeniesienie uwagi interpretacyjnej z twórcy na sam tekst

(Barthes) – nie spowodował zaniku koncepcji ocalających instytucję autorstwa, takich jak np. idea kina autorskiego czy próba feministycznej interpretacji „śmierci autora” jako śmierci autora męskiego, proponowana przez Kaję Silverman. Jest to wyraźne świadectwo kulturowego zakorzenienia romantycznego modelu autorstwa.

Ratunkiem wydaje się dopiero wykroczenie poza obraz samotnego pisarza, zapelniającego w swej pracowni kolejne strony w izolacji od świata zewnętrznego. Zdaniem Kobus koniecznością byłoby zastosowanie holistycznego spojrzenia na proces powstawania tekstu, uwzględniającego wszystkie jego etapy (od pierwszych koncepcji, przez niezobowiązujące rozmowy z ludźmi służącymi autorowi pomocą, po redakcję, korektę, a w niektórych przypadkach – także cenzurę). Inspiracji dla tego procesu Kobus szuka w alternatywnych formach kulturowych – przede wszystkim w koncepcji autorstwa zbiorowego (najwyraźniej uwidaczniającego się na przykładzie kina, choć i ta dziedzina sztuki nie uniknęła romantyzacji osoby reżysera w ramach koncepcji kina autorskiego), ale także w kulturze *fanfiction*, bazującej na zależności od innych tekstów kultury, a zarazem wprowadzającej swoistą symbiozę między nominalnymi autorami a czytelnikami.

Rozwiązania te można rozwinąć w różnych kierunkach – zarówno tych naszkicowanych przez Kobus (np. w refleksji nad pozycją autora w piśmiennictwie naukowym), jak i takich, które – ku żalowi recenzentki – zostały niemal całkowicie pominięte. Najbardziej odznaczałby się tutaj brak namysłu nad rolą tłumacza, którego praca nie ogranicza się przecież do mechanicznego odtworzenia znaczenia tekstu. Wybory translatorskie, determinujące charakter przekładu, a zarazem wpływające na jego percepcję, sprawiają, że – przywołując sformułowanie Anny Legeżyńskiej<sup>2</sup> – można mówić o tłumaczu jako o drugim autorze. Decyzja o nieuwzględnieniu tej kwestii wydaje się jednak usprawiedliwiona zamysłem Kobus, która podkreśla, że jej praca powinna być postrzegana raczej jako otwarcie dyskusji niż propozycja jednoznacznego jej rozstrzygnięcia. Przyjęcie takiego myślenia powoduje, że nowe tropy, jakie nasuwają się czytelnikowi, świadczą nie o słabości tekstu, ale o jego sile.

Główny nacisk Aldona Kobus kładzie na rekonstrukcję „pozycji wyjściowej” w kwestii postrzegania autorstwa. Dlatego na pierwszy rzut oka jej książka może się wydawać odtwórczą próbą syntezy. Autorce zasadniczo udaje się jednak wyjść obronną ręką z tego zarzutu, przede wszystkim dzięki krytycznemu podejściu do omawianych koncepcji i nieustannemu kwestionowaniu ich wystarczalności (zob. np. krytyka postulatów badaczek feministycznych uznających Barthes’owską koncepcję śmierci autora za przejaw kultury androcentryzmu mimo jego nieheteronormatywności – s. 295). Wywód zyskuje w ten sposób prawdziwie indywidualny charakter.

Nie oznacza to jednak, że w książce tej nie można odnaleźć miejsc domagających się gruntowniejszego przemyślenia. Najbardziej uderzające wydaje się niemal całko-

---

<sup>2</sup> Anna Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1999, s. 160.

wite przemilczenie perspektywy polskiej – zwłaszcza tam, gdzie jej wprowadzenie pozwoliłoby na zniuansowanie refleksji wokół fantazmatu autorstwa. Szczególnie dziwi to w rozdziale poświęconym pozycji kobiety jako podmiotu piszącego. Choć bowiem do pewnego stopnia polskie pisarki podlegały tym samym procesom i mierzyły się z podobnymi wyzwaniem jak pisarki w Anglii czy Francji, znaczący wpływ na ich pozycję wywarła sytuacja polityczna na ziemiach polskich – szczególnie w zaborze rosyjskim, gdzie klęska powstania styczniowego umożliwiła wskazanie kobietom nowych zadań, wykraczających poza ich kulturową pozycję podrzędności. Balansowanie między wizerunkiem „kobiety-lalki” czy „kobiety-aniola” a ich postrzeganiem jako „człowieka” (przywołując znaną formułę Elizy Orzeszkowej), choć nie przyczyniło się do pełnej eliminacji stereotypów dotyczących kobiecego autorstwa, uprawomocniło jednak karierę Orzeszkowej czy Konopnickiej.

Słabszy wydaje się także fragment poświęcony analizie *Frankensteina* Mary Shelley, interpretowanego jako alegoria romantycznego modelu autorstwa. Potwór Frankensteina, będący nowym stworzeniem powstałym z już istniejących części, postrzegany jest przez Kobus jako metafora tekstu literackiego, który – mimo że czerpie z innych dzieł kultury – zachowuje swoją oryginalność dzięki swobodnemu wyborowi przez autora sposobu łączenia tych części. Zastanawiające wydaje się jednak pominięcie w tym fragmencie genezy powieści, która przecież wykorzystana być może jako przykład tekstu powstałego w wyniku wzajemnej inspiracji twórczej małżeństwa Shelleyów, lorda Byrona i Johna Williama Polidorigo. Uwzględnienie tej okoliczności wzmacniałoby interpretację samego *Frankensteina*.

Uwagi te jednak, mające raczej charakter dopowiedzeń niż krytyki, pokazują, jak duży potencjał kryje się w analizach Aldony Kobus. Świadomość, że twórczości nie da się zamknąć w romantycznym fantazmacie autorstwa przyświecającym kulturze współczesnej, powinna towarzyszyć każdemu, kto zajmuje się pisaniem – literackim, ale także naukowym. Zresztą sama ta recenzja stanowi najlepszą ilustrację tezy, że poruszanie się w świecie tekstów jest przede wszystkim próbą zajęcia miejsca w konkretnym ciągu kulturowym.

## References

- Kobus Aldona, *Autorstwo. Urynkowanie literatury i fantazmat podmiotu autorskiego*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika 2021.
- Legeżyńska Anna, *Thumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń poezji A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa i A. Błoka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1999.