

Szczecin 27 września 2022 r.

prof. dr hab. Andrzej Skrendo

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

Recenzja rozprawy doktorskiej Dominika Antonika

Sława literacka. Studia z socjologii i ekonomii literatury

Recenzowanie rozprawy doktorskiej Dominika Antonika wypada zacząć od tego, od czego zwykło się kończyć: od oceny. Powód jest następujący: mamy do czynienia z pracą, która ze znacznym naddatkiem spełnia wymogi stawiane rozprawom doktorskim. Antonik jawi się jako autor dojrzały i poważny; świetnie zorientowany nie tylko w tradycji literaturoznawstwa, ale także kilku innych dyscyplin (socjologii, ekonomii, marketingu); a do tego obdarzony nadzwyczajnym talentem narracyjnym, wyraźnym zacięciem polemicznym oraz godną uznania ironią. Recenzowanie jego rozprawy w zwykłym trybie mija się z celem, bo jest po prostu zbyt dobra. W tej sytuacji najlepsze, co może zrobić recenzent, to z uznaniem i radością skierować do autora zaproszenie do podjęcia naukowej dyskusji – w nadziei, że dzięki temu znakomity młody badacz zechce ponownie rozważyć niektóre ważne dla jego pracy kwestie. Oczywiście, spraw wartych podjęcia lub odnotowania jest w rozprawie Antonika wiele, od razu zatem pragnę się zastrzec, że to, co zdołam przedstawić, to zaledwie trzy zwięzłe komentarze – jeden do tytułu i dwa do podtytułu.

Jednak najpierw jeszcze kilka pochwał, bo Antonik zasługuje na nie jak mało kto. Jego rozprawa, jak wskazuje tytuł, ma mówić o sławie pisarza – i tak istotnie jest. Ale przy okazji mówi o wielu innych istotnych – powiedziałbym nawet: najistotniejszych i do tego najbardziej drażliwych – zagadnieniach współczesnej literatury. Praca jest obszerna (dwa tomy!), wielowątkowa, wręcz rozrzutna w swym bogactwie, ale zarazem klarowna, zdyscyplinowana i spójna. O czym zatem pisze Antonik? Najkrócej mówiąc o tym, czym stała się w epoce tak zwanych nowych mediów literatura – oraz co z tego wynika dla niej samej, dla krytyki literackiej i nauki o literaturze, dla nauki o mediach, dla kultury, dla odbiorców i dla

czytelników. Antonik z powodzeniem przekonuje, że w figurze pisarza celebryty skupiają się wszystkie niemal najważniejsze spory i niepokoje naszego czasu związane z literaturą. I że samo określenie „pisarz celebryta” nie jest wcale ani obraźliwe, ani oksymoroniczne, lecz na odwrót – doskonale opisuje stan rzeczy.

Za Gastonem Franssenem i Rickiem Honingsem można by powiedzieć, że Antonik przyjmuje podejście nieesencjalistyczne (określenie z ich wstępu do tomu zbiorowego *Celebrity Authorship and Afterlives in English and American Literatur*, Palgrave Macmillan 2016, s. 5), co znaczy, że skupia się na tym, jak figura celebryty jest konstruowana i jak oddziałuje. Bo choć elementy, z których dzięki działaniom wielu aktorów buduje się celebrytę, „odczuwamy tak, jakby były powietrzem, którym oddychamy” (wedle wyrażenia R. Dyera, *Heavenly Bodies*, Routledge 2004, s. 16), to są one społecznym wytworem. Przy czym powstaje ona (ta konstrukcja) zgodnie z „kapitalistycznym wymaganiem, aby jednostki były zarówno obiektami pożądającymi, jak i obiektami pożądania” (Ch. Rojek, *Celebrity*, Reaktion Books 2004, s. 14). W efekcie okazuje się, że współcześnie „podmiotowość jednostki i [społecznego] urzędnika wytwarzającego celebrytów może być wzajemnie konstytutywna” (T. Mole, *Byron's Romantic Celebrity. Industrial Culture and the Hermeneutic*, Palgrave Macmillan 2007, s. 5). Oznacza to – i warto tę uwagę wypowiedzieć już na początku – że badania Antonika nad literackim celebrytstwem sytuują się na antypodach tej tradycji, którą przyjmuje np. Chris Rojek i wyznacza za pomocą motta (do książki *Celebrity*) z Leszka Kołakowskiego: „Intelekt nie może pokonać próżności. Nie jest też przypadkiem, że słowo <próżność> jest bliskie <pustce>”.

Wymieniłem przed chwilą kilka książek, które zalicza się do „literatury przedmiotu”, ale jest ich zdecydowanie więcej, a Antonik doskonale zna tę obszerną i interdyscyplinarną bibliotekę. Sprawnie się w niej porusza; wie, czego szuka; przez przemyślną strategię wyboru oraz reinterpretację wcześniej znanych wątków tworzy szeroki i silny perswazyjnie kontekst dla swoich własnych wywodów. Widać w tych działaniach wysoką świadomość metodologiczną, wyrafinowane umiejętności retoryczne oraz znaczną erudycję. Narracja prowadzona jest pewną ręką. Nic nie dzieje się tu przypadkowo. Nawet polemiki, czasem stanowcze i nie zawsze sprawiedliwe, wliczone są w ekonomię tego nadzwyczaj samoświadomego wyvodu, który prowadzi Antonik. A może powinienem napisać: przede wszystkim polemiki, bo przecież są one niezbędnym elementem obietnicy, którą (chciałem powiedzieć „skrycie”, ale w gruncie rzeczy dość otwarcie) składa Antonik – że oto otrzymaliśmy dzieło przełomowe dla rozumienia dzisiejszej krytyki, nauki o literaturze i

literatury. Myślę, że tak się stanie, że ta obietnica się spełni – i tego Dominikowi Antonikowi życzę. A jeśli w tych słowach wyczuwalny jest pewien dystans, to tylko z tego powodu, że pozostają w ten sposób w zgodzie z samym Antonikiem, a nawet rozszerzam nieco jedno z jego głównych założeń i przyjmuję, że nie tylko pisarz celebryta, ale także badacz celebryta jest konstrukcją – i to konstrukcją wytwarzaną przez wielu aktorów i wiele zdarzeń.

Gdybym miał wyróżnić linię tradycji, do której odwołuję się Antonik, to wskazałbym tę, której bardzo ważnym elementem jest książka Joe Morana (*Star Authors. Literary Celebrity in America*, London 2000). Moran przeciwstawia się założeniu, że w postaci pisarza celebryty dochodzi do wulgaryzacji i skorumpowania literatury przez rynek i komercję. Czyni tak podważając i zacierając – kluczowy ruch Antonika – samą opozycję między sacrum i profanum, duchem a pieniądzem, głębią a powierzchnią. Nie ufa jeremiadom o upadku kultury i moralistycznym pouczeniom skierowanym przeciw literackim gwiazdom. Twierdzi, że funkcjonują one wedle osobnych zasad, które Moran pragnie odkryć, a nie po prostu na prawach rynku. Więcej nawet: gwiazdy literackie, jako jedyni celebryci, mają dość zasobów, by negocjować swój status z siłami komercji, nie są zaś ich marionetką. Moran we wstępie do swojej pracy przywołuje też esej Barthesa z *Mitologii* pod tytułem *Pisarz na wakacjach*, ten sam, który stanie się przedmiotem błyskotliwego rozdziału w pracy Antonika. Wśród różnych wskaźmy tylko jedną – Moran, badacz brytyjski piszący swą książkę ponad 20 lat temu uważał, że zajmuje się fenomenem dopiero zaczynającym stawać się znacząca częścią kultury literackiej, i to nie w tylko w USA, ale też gdzie indziej (jak stwierdzał w *Konkluzji*). Antonik uważa zjawisko pisarzy celebrytów za rozstrzygające dla zrozumienia polskiej kultury literackiej, można by nawet powiedzieć, że buduje po prostu własną ontologię literatury. Jej hasłami wywoławczymi są formuły: „nie ma poza-promocji” (ss. 277, 366-367), „nie ma żadnego zewnątrz” (s. 290), „nikt nie jest ponad grą” (s. 461). Ontologia ta niesie ze sobą poważne konsekwencje.

Przechodzę w tym miejscu do komentarza dotyczącego tytułu. Otóż Antonik postanowił, aby rozprawię o pisarzach celebrytach, którzy na polskim gruncie zaczęli się pojawiać po roku 1989 (albo i później), nadać tytuł *Sława literacka*. Nie jest to wcale oczywiste. Rzecz nie tylko i nie przede wszystkim w tym, że w różnych krajach i w różnych tradycjach przejście od sławy do celebrytstwa ustanawia się w różnych punktach na osi czasu, ale w tym, że w istnieje poważny spór o to, czy takie punkty wyznaczają tylko różnicę ilościową czy raczej jakościową. Czy ostatecznie stanowią element ciągłości (sławy) czy rozłamania (między sławą a celebrytmem). Antonik daje w tej sprawie następującą odpowiedź: „określenie <celebryta>

bardzo często odnosi się do zepsutego <teraz> lub do trudnej do zaakceptowania wizji niedalekiej przyszłości, choć w rzeczywistości kryzys trwa już blisko dwieście lat, a projektowane <kiedyś> [kiedy sława była czymś innym niż celebrytizm] nigdy nie miało miejsca, a jeśli miało to w czasach Szekspira” (s. 31). Myślę, że stwierdzenia takie (powtarzają się one w wielu wariantach jako atak na „konserwatyzm” i „moralizm”) znajdują uzasadnienie, a może nawet w jakimś sensie wymuszane są przez ontologię, którą Antonik przyjmuje.

Co stanowi dowód w jego argumentacji? „Garstka autorów” (s. 322), którzy „biorą wszystko” (s. 458; co znaczy: społeczną uwagę i pieniądze). Niewielka, lecz niezamknięta grupa, w skład której wchodzi w kolejności wagi (jak mi się zdaje) Twardoch, Masłowska, Witkowski, Dehnel, Pilch – pierwszy polski pisarz celebryta, a w dalszej kolejności Szymborska, Tokarczuk, Świetlicki, Stasiuk, Szczygieł. Nie robiłbym zarzutu z faktu, że w zasadzie argumentacja opiera się na przypadkach 5 autorów – bo istotnie, siłą rzeczy, pisarze-celebryci to „niewielka uprzywilejowana grupa” (s. 458). Nie ma też znaczenia, że wymienieni autorzy mają różną wagę: kryterium ich wyróżnienia nie jest sama wartość literacka, lecz gra wartości literackiej i wartości ustanawianej przez rynek. Chodzi o to, na czym polega „ewidentność fenomenu” (s. 56), jaki stanowią.

Mam w tej kwestii kilka uwag. Zaczniemy od przypomnienia, że rozprawę otwiera podział na 3 grupy sławnych pisarzy: tych, którzy wydają książki, ale „to nie literaturze zawdzięczają swoją pozycję” (s. 14; D. Tusk, K. Wojewódzki); tych których „sława wynika z wysokiej sprzedaży” (s. 15), ale którzy sprzedają „prostą formę towarową w ramach klasycznego przemysłu kulturowego” (s. 19) czy też „bestsellery literatury gatunkowej” (s. 20); oraz tych, którzy „łączą sukces rynkowy, silną obecność w mediach i sławę z uznaniem przez krytykę i wysoką pozycją w polu literatury” (s. 20). Otóż po przeczytaniu rozprawy czytelnik najpierw odnosi wrażenie, że obejmuje ona tylko 3 typ. Krótki podrozdział opisujący grupę 2 nie wyjaśnia, na czym polega owa „prostota formy towarowej”, a ciężar dowodu pełni przede wszystkim przykładowa lista autorów, którzy w tej grupie się mieszczą: Lipińska, Mróz, Bonda, Grochola, Janusz L. Wiśniewski. Dalej autorzy ci nie są przedmiotem badań. Kłopot w tym, że podziałom takim umyka grubo ponad 99% pisarzy, co do których wcale nie ma jasności, gdzie się mieszczą: skoro w pierwszej grupie jest Szymborska, to czemu nie Myśliwski, Miłosz lub Głowacki; jeśli są tam głośni autorzy debiutujący mniej więcej po 1989, to czemu nie ma innych również głośniejszych jak Kuczok, Bieńczyk, Chwin. Skoro w pierwszej grupie jest Twardoch, to gdzie należy umieścić choćby Żulczyka, Orbitowskiego i Zygmunta Miłoszewskiego? Tu się zatrzymuję – aby coś przyznać. Tak, zgoda, pytania, jakie zadałem, są w jakimś sensie „łatwe”

i zawsze można je zadać. Tak, trudno od Antonika wymagać odpowiedzi w sprawie każdego pisarza, który przyjdzie nam do głowy, a ponadto z oczywistych powodów nie mógł on napisać o wszystkich autorach, o których być może napisać powinien. Tak, jego celem nie jest szufladkowanie pisarzy, ale opisanie mechanizmów tworzenia i działania literackiego celebryty. Niemniej wybór i liczba autorów, których „wziął na warsztat”, są aktami znaczącymi i skłaniają przynajmniej do jednego wniosku, który warto podtrzymywać. Otóż wydaje się, że im większa liczba opisywanych celebrytów, tym ich osobność stawać się będzie mniej „ewidentna”, a podziały coraz bardziej będą się zacierać. Antonik musi ograniczać liczbę autorów, którymi się zajmuje, z troski o wyrazistość tez, na których mu zależy. Napotyka tym samym kłopot polegający na tym, że zasada „nie ma poza-promocji” – choć opisuje świat, do którego należy zaledwie kilku lub kilkunastu pisarzy, jakieś promile ogólnej liczby – określać ma całą literaturę współczesną. Ale to nie jest największy kłopot. Ważniejszy nasuwa następujące pytanie: dlaczego Antonik – tak żywo zainteresowany zacieraniem większości podziałów i opozycji – ewidentnie bardzo nalega na podtrzymanie granicy między 2 a 3 grupą sławnych pisarzy (osobność pierwszej wydaje mu się chyba mniej zagrożona)?

W znakomitym rozdziale poświęconym autobiografii Antonik zajmuje się czymś, co słusznie nazywa „nieliterackim autobiografizmem” (s. 353), a czego przykładem, jak powiada, są między innymi autobiografie Kuby Błaszczykowskiego i Dawida Janczyka (piłkarze). Dowodzi, że cały ten nurt nie jest bynajmniej „wynikiem dewaluacji gatunku przez zjawisko ghostwritingu i rozmyślnego tworzenia dla pieniędzy”, ani „nie jest też wynikiem tryumfu rynku i komercjalizacji opowieści o życiu” (s. 361). Oznacza to, że rządony jest tym samym mechanizmem, co 3 grupa pisarzy (choć z pewnością autobiografie Błaszczykowskiego i Janczyka należą do 1 grupy pisarzy, w której mieszczą się dzieła Donalda Tuska i Kuby Wojewódzkiego). Za wyjaśnienia tej sytuacji, można by uznać (słuszną) uwagę mówiąca, że „jednostki reprezentujące z pozoru odległe typy sławy mogą wymieniać się pozycjami” (s. 375), albowiem „pełnią one te same funkcje i działają w obrębie jednej kultury cyrkulacji” (s. 357). Co jednak w takim wypadku z podziałem sławy pisarzy, a w szczególności z 3 grupą? Czym mogłaby się okazać „prosta forma towarowa”, gdy poddać ją analizie, jeśli nie formą podobnie skomplikowaną jak literackie celebryctwo? Słowem – dzieje się tak, jakby ewidentna wymiennność pozycji w ramach cyrkulacji kapitałów na rynku zagrażała stabilności głównego kryterium, za pomocą którego Antonik wyróżnił autorów stanowiących temat jego rozprawy.

Dotykamy tu kwestii szerszej i kluczowej dla całego wywodu Antonika. Z jednej strony inicjuje on i rozwija coś, co można by nazwać „retoryką residuum”: dawne wyobrażenia na

temat kultowej roli pisarza, legitymizowane wertykalną i sakralną lub quasi-sakralną hierarchią wartości, są w systemie sławy pisarskiej „rezydualnym komponentem wartości kultowej” (s. 159), „resztkową” (s. 160) oraz „osłabioną i zdegenerowaną *illusio*” (s. 76) sztuki czystej, „szczątkową wiarą” (s. 161), „pozostałością” (s. 167), „cieniem cienia” (s. 334) itp. Uporczywe trwanie owych szczątków nie wynika jednak z faktu, że zachowują część swej dawnej siły, tylko stąd, że potrzebuje ich system sławy, aby lepiej sprzedawać swe produkty: i „nic nie wskazuje na to by [proces ich asymilacji] miał się zakończyć, doprowadzając do pełnej ekonomicznej i socjologicznej przejrzystości sztuki” (s. 76). Z drugiej strony, Antonik tworzy coś, co chyba należałoby nazwać „retoryką pozoru” – i nalega na to, że w przypadku tradycyjnych wyobrażeń o istocie roli pisarza wcale nie mamy do czynienia z odnajdywaniem resztek i pozostałości, ale z „wytwarzaniem wiary w sztukę” (s. 322), „przemysłem wytwarzania wartości literackiej” (s. 51), „symulowaniem charyzmatycznej iluzji w odczarowanym świecie późnego kapitalizmu i z pozorowaniem religijnego wymiaru kultury” (s. 167). Skąd zatem wynika fakt, że twórczość literacka jako „sektor kultury masowej” jest „sektorem specyficznym” (s. 153)? Stąd, że przechowują się w nim szczątki czegoś dawniejszego, czy raczej stąd, że w ramach tego sektora ekonomicznego produkuje się coś dodatkowego, mianowicie symulację wartości nieekonomicznej, bo rzekomo transcendentnej? Inaczej mówiąc, czy jest tak, że „sławny pisarz, prócz tego, że stał się głównym aktorem w polu literatury, zaczyna dominować także nad mediami i rynkiem, których miał być wytworem” (s. 109), czy tak, jak pokazuje przykład Masłowskiej, która „podobnie jak inne gwiazdy jest pionkiem w grze [...] Pisarce nie udało się zerwać z przypisaną jej wirtualną tożsamością, ani podważyć medialnej konstrukcji reprezentowanej przez jej nazwisko” (s. 399). Albo inaczej: niejasne są powody, dla których wytwarzanie pozoru istnienia wartości kultowej ograniczyć by się miało tylko do pisarzy celebrytów, podczas gdy w wielu pracach poświęconych celebrytom filmu i muzyki (z pracami Rojka na czele) wskazuje się, że także tutaj dochodzi do tworzenia tego samego i co najmniej równie silnego pozoru (łącznie np. z odpowiednikiem kultu relikwii)? Albo jeszcze inaczej: nawet jeśli jest tak (czego nie jestem pewien), że „szczególnie nieprzewidywalne są kariery w sferze sztuki” i że trudno „wiedzę opartą na analizie zjawiska przekuć w skuteczne zarządzanie rozgłosem” (s. 141), nie wynika stąd chyba jeszcze, że dzieje się tak z tego powodu, iż „sława w literaturze wciąż wydaje się efektem alchemii” (s. 141). Udział elementu przypadkowości w kreowaniu każdej marki wydaje się znaczny, niezależnie od tego, jaka to marka. Wolno sądzić, że każdy sukces to swego rodzaju „nos Kleopatry”, co znaczy, że owszem, da się go *ex post* „wyjaśnić” za pomocą „wiedzy” zdobytej podczas jego

analizy, ale te wyjaśnienia i ta wiedza są w znacznej mierze bezużyteczne do zapewnienia sukcesu kolejnej marce. Dotyczy to nie tylko pisarzy.

Słowem – trudno pogodzić „retorykę residuum” z „retoryką pozoru”, zwłaszcza jeśli miałyby one funkcjonować w ramach ontologii opartej na założeniu „nie ma poza-promocji” (czy też na założeniu „promocyjnej immanencji”, s. 312). Zastanawiam się, czy można byłoby zatem z owej „retoryki residuum” zrezygnować? Prawdę mówiąc – nie wiem. Nie jestem bowiem pewien, czy dałoby się wówczas obronić założenie, że pisarz ma wyjątkowy status wobec innych przedmiotów wytwarzanych w systemie promocji (tzn. nie jest po prostu przedmiotem). I czy nie zanikałaby wtedy różnica między pisarzami 2 i 3 grupy? Czujemy się niejako zobowiązani do podtrzymywania tej różnicy tak długo, jak chcemy stać na gruncie literaturoznawstwa, które wymaga wiary w to, że jednak istnieją jakieś mechanizmy funkcjonowania literatury, które nie dają się sprowadzić do odpowiednio uogólnionej nauki o promocji. Ale może wierzyć nie warto. Antonik, gdy zajmuje się autobiografią, stanowczo stwierdza, że tradycyjne Lejeune’wskie założenie, iż autobiografia jest środkiem ludzkiego porozumienia „w konfrontacji ze współczesnym przemysłem autobiograficznym [...] wydaje się jakby z innego świata”, a w związku z tym jako badacze i krytycy nie tylko powtarzamy anachroniczne odpowiedzi (motyw wciąż powracający w wywodzie Antonika), ale, co gorsza, zadajemy pytania, które „nie trafiają w sedno współczesnych zjawisk” (s. 358). Wypada wszakże zauważyć, że to, co zostało wyżej nazwane tradycyjnym założeniem, dotyczy nie tylko autobiografii, ale literatury jako takiej. Kontynuując jeszcze przez chwilę ten nostalgiczny (i kontrproduktywny wedle Antonika, bo w efekcie służący tylko pobudzeniu produkcji) wątek chciałoby się jeszcze dodać, że zapewne to racja, iż postępuje i jest już znacznie zaawansowany proces „kulturalizacji rynku i ekonomizacji kultury” (s. 382) – ale w wyniku tego to nie ekonomia przypomina kulturę, ale kultura ekonomię. Do kwestii tej jeszcze wrócę (bo wniosek mój jest przeciwny do wniosku Antonika).

W tym miejscu przechodzę do podtytułu: zacznijmy od socjologii literatury. Antonik stwierdza: „socjologię literatury trzeba w Polsce odkryć, by następnie ją porzucić” (s. 281). Odkryć, bo polska socjologia literatury „jest dziś całkowicie anachroniczna” i „nieprzydatna” (s. 275), albowiem wedle jej założeń „tekstowy komunikat literacki [...] zachowywał integralność i autonomię”, a przecież podział na literaturę i jej zewnątrz jest „niemal idealnym przeciwieństwem aktualnych opisów” (s. 275). Porzucić – z powodu, który znamy: przecież dysponujemy w zamian szerszą ontologią „promocyjnej immanencji”, a do tego posiadamy pewność, że jest ona „nieuchronna” (s. 325, przypis 12, aprobatywne odwołanie do Wernicka).

Ale może oba te gesty są cokolwiek przedwcześnie? No bo przecież już w roku 1979 Janusz Sławiński stwierdzał (*Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*), że „kategoria wirtualnego odbiorcy stanowi bez wątpienia czynnik destrukcyjny w obrębie strukturalnego modelu dzieła: powoduje zamieszanie w porządku ustratyfikowanym, ponieważ nie daje się przypisać żadnemu poziomowi organizacji dzieła, co najważniejsze jednak, pozbawia je cechy podstawowej – zamkniętości”. A Michał Głowiński w roku 1987 napisał ważny artykuł o znaczącym tytule *Od metod zewnętrznych i wewnętrznych do komunikacji literackiej*.

Skoro w polskiej tradycji badawczej nie ma nic ciekawego, Antonik za „modelowy” uznaje „rozwój sławy literackiej w kulturze anglosaskiej” (s. 33). Jednak niektórzy badacze brytyjscy model nazywany przez Antonika „anglosaskim” uważają raczej za amerykański i nie są wolni od podejrzeń w kwestii jego uniwersalności (w tym Moran, jak już wiemy; zastanawiał się on m.in. nad „amerykańską przyszłością brytyjskiej prozy”, *Star Authors...*, s. 150). Niektórzy (jak Gamson), nawet jeśli zauważają relatywną spójność systemu amerykańsko-brytyjskiego, widzą potrzebę prowadzenia międzykulturowych studiów porównawczych w tym zakresie. Antonik zaś twierdzi, że historia sławy to „historia wspólna” (s. 54), choć „w Polsce dostrzeżenie tej ciągłości znacznie utrudniają wypadki dziejowe” (s. 79). Jeśli jednak śledzi się opis rozwoju kultury sławy dawany przez Antonika w nawiązaniu do badaczy zachodnich, to trudno nie dostrzec, że kultura ta rodziła się w Anglii i w USA w wyniku przemian społecznych, które u nas zachodziły w sposób bardzo specyficzny i z inną zdecydowanie dynamiką (sprawa ta szerzej nie zostaje rozważona, mowa jest po prostu o „zapóźnieniu” i „anachronizmie”). Słowem, zdaje się, że fraza o „wypadkach dziejowych” zbytnio jednak ułatwia robotę.

Znaczące, że w pewnym momencie Antonik zauważa powstanie w Polsce specyficznego i krótkotrwałego fenomenu, który nazywa „żyjącymi klasykami” („Miłosz, Herbert, Kołakowski czy Tischner”, s. 79), lecz wątek ten rychło porzuca. Swoim sposobem tłumaczy ów fenomen poprzez odwołanie do modelu anglosaskiego wyjaśniając, że mamy do czynienia z upostaciowaniem sławy modernistycznej, która szybko została wyparta przez „postmodernistyczny typu gwiazdorstwa” (s. 100). Nie odnosi się do zjawiska „poezji starych mistrzów”, a tymczasem to mógłby być trop pozwalający rekonstruować polską historię sławy (i może wtedy okazałaby się ona trochę czymś innym niż spazmatycznym powtórzeniem modelu zachodniego). Ponadto, symptomatyczne jest, że mając w zanadru swą ontologię Antonik nie odczuwa potrzeby podparcia przedkładanych analiz opisem przemian rynku wydawniczego oraz sytuacji krytyki. Rynku, bo to przecież pierwszy czynnik określający sytuację pisarza, a chyba zwłaszcza pisarza celebryty. Krytyki, bo w ontologii Antonika to ona,

przypomnijmy, legitymizuje obecność wartości „rezydualnych”. Antonik piętnuje ślepotę krytyków, podkreśla ich zapóźnienie i wskazuje konieczność „nadgania”, nie dostrzega jednak, że warto byłoby szerzej rozważyć, jakie miejsce zajmuje krytyka w/wobec „promocyjnej immanencji” oraz czy czasem sam nie zakłada jakiegoś jej nieco anachronicznego wyobrażenia.

I druga część podtytułu: ekonomia literatury. Chce ją Antonik uprawiać przyjmując „podejście dialektyczne” (s. 52), czyli takie, które zacierą opozycje i w zamian podkreśla współzależność pozornie wrogich sobie stron. Powołuje się na Jamesona i istotnie można powiedzieć, że wykonuje – jak wielu jego poprzedników – kilka, by tak rzec, James’onowskich ruchów. Zakłada, że kultura nie tylko nie krytykuje dziś rynku, ale stanowi jego wytwór i warunek działania; że artyści, wbrew ideologii autonomii i niezależności, są głęboko uwikłani w rynek; oraz że moralizowanie na temat zgubnych skutków rynku dla kultury jest błędem, gdyż wynika z podejścia ahistorycznego do własnej teraźniejszości. Na tym podobieństwa się jednak kończą i Antonik szybko niejako ześlizguje się ramiona Paula de Mana.

W *Postmodernizmie, czyli logice kulturowej późnego kapitalizmu* (Kraków 2011, s. 6) Jameson wypowiada znamienne słowa: „im potężniejsza jest wizja wzrostu totalizującego systemu bądź logiki [...] teoretyk tyleż wygrywa – budując coraz bardziej zamkniętą i przerażającą maszynę – co traci, ponieważ krytyczna nośność jego dzieła ulega paraliżowi”. Otóż Antonik jakby ulega fascynacji systemem przyjętej przez siebie ontologii. Powiada, że nie ma poza-promocji, jest promocyjna immanencja; ma ona charakter nieuchronny i stanowi historyczną konieczność (s. 385; aprobatywne przejęcie określenia C. Lury); obejmuje „system obiektywnych relacji” (s. 138), wobec których pisarskie „intencje czy świadomość zajmowanych pozycji nie mają [...] istotnego znaczenia”(s. 77). Wnioski te podbudowuje odwołaniami do de Mana i tak oto okazuje się, że zamiast uprawiać „podejście dialektyczne” rychło wpada w „dialektyczną pułapkę” (s. 228) czy też w „grę, której rozstrzygnięcie odwleczone jest w nieskończoność” (tamże). W efekcie, i są to swego rodzaju demanowskie wariacje, Antonik zwykle argumentuje, że krytyka „logiki ekonomicznej”, nieważne z jakich wprowadzana przesłanek: prospektywnych czy retrospektywnych, nieuchronnie albo „zbliża się do autoparodii” (s. 317, 258), albo „prosi się o parodię” (s. 258). Wszelki „heroizm odmowy zamienia się w autoreklamę” (s. 314); konserwatywna opinie „nie wyznaczają nawet miejsca, z którego możliwa byłaby ich ocena i krytyka, ponieważ są wewnętrznym elementem kultury sławy (s. 267); a ponadto „<klasyczna> krytyka utowarowienia także jest dziś pastiszem” (s. 262, przypis 189). Paradoksalnie formułując to ostatnie stwierdzenie Antonik przywołuje

Jamesona, jednak fragment o „naśladowaniu martwego języka” nie dotyczy prób odnalezienia języka odmowy i krytyki, ale – na odwrót – rezygnacji z takich prób (co Jameson nazywa gdzie indziej utratą przyszłości)... Oczywiście, choć to osobny temat, można by pytać, jakie narzędzie starania o jutro przedkłada nam Jameson, ale jego prawda jako „nie-błąd”, jako „zdolność do negowania własnej alternatywy” (*Archeologie przyszłości*, s. 209) czy nawet „potrząsanie łańcuchami” (tamże, s. 279) to chyba coś więcej niż daje nam Antonik, który – czasami można odnieść takie wrażenie – zamiast konserwatywnych i moralistycznych jeremiad oferuje nam swego rodzaju moralistykę *à rebours*, ponieważ system, który opisał, sprawia wrażenie ahistorycznej struktury, w której wszystko wiruje, ale nic się nie zmienia.

Nie powinno zatem dziwić, że ostatni rozdział swej pracy Antonik rozpoczyna od wezwania do „pogodzenia się z faktem” (s. 451). Ten fakt to system, który „obejmuje wszystkich agentów związanych z literaturą – nawet tych, którzy nie zdają sobie z tego sprawy lub dumnie sytuują się w pozycji oporu”. Każdego, niezależnie od jego woli, system ów zaprzęga do pracy na rzecz „reprodukcji jego porządku i jego praw” (tamże). Co jednak z całą resztą, czyli z tymi, którzy nie znaleźli się w gronie 5 czy nawet 10 najważniejszych pisarzy celebrytów? Czy oni w ogóle istnieją, sytuując się poza immanencją promocji? Przecież celebryci „biorą wszystko”... Antonik stwierdza, że coś jednak zostaje tej ogromnej większości, owym niemal wszystkim – coś więcej niż nic, choć istotnie „niewiele” (s. 458). Nazywa owych niemal wszystkich eufemistycznym mianem „mniej znani” (s. 460) oraz „mniej widoczni” (s. 458). Przekonuje, że wbrew pozorom są oni jednak potrzebni. Pracują „na rzecz liderów produkcji literackiej, stanowiąc jej proletariatu, jeśli nie prekariat” (s. 458); „wytwarzają [...] sens, legitymizację i wartość” (s. 460) celebrytizmu; no i „mogą czekać na swoją kolej” (s. 460).

Podejrzewam, że ten surowy, a nawet okrutny opis, ma jedną ważną zaletę – jest prawdziwy. To, na czym skupiam się w tej recenzji, to jakaś moja instynktowna nieufność wobec zapewnienia Antonika, że system celebrytizmu lepiej „przeciwdziała nierównościom” niż „fikcja obiektywnego, bezosobowego oka, hierarchizującego przedsięwzięcia artystyczne w ramach autonomicznego pola sztuki” (s. 460). Przecież ten system, na co bardzo nalega Antonik, też jest „obiektywny” – i bez wątpienia imperialistyczny (w tym przynajmniej znaczeniu, że ustanawia własne reguły tego, co obiektywne i nieuniknione). To z tych powodów uważam, że zatarcie różnicy między kulturą a rynkiem odbywa się na prawach rynku, a nie kultury.

Chciałbym jednak zakończyć w innym tonie niż smutny lub nostalgiczny. Bo tak naprawdę to dla recenzenta wielka radość towarzyszyć w ważnym akcie rozwoju kariery naukowej, jakim jest procedura doktorska, osobie tak uzdolnionej jak Dominik Antonik. Lektura jego pracy pozwala na nowo przemyśleć wiele kluczowych problemów współczesnej literatury i kultury, a zarazem wynosi rozmowę na ten temat na nowy, dużo wyższy poziom. Analizy Antonika są niemal zawsze sugestywne (muszę tu jednak dodać, że najmniej przekonuje mnie rozdział o audiobookach), jego wnioski dobitne i zapadające w pamięć, myśli zapładniające i ożywcze. Chciałbym ponadto zaznaczyć, że nawet te moje uwagi, które wydają się krytyczne, tak naprawdę krytyczne wcale nie są – w pracy Antonika żadnych błędów i usterek nie ma. Jest ona w całości świetna. Zadanie, które chciałem tu podjąć, polegało raczej na próbie wspólnego myślenia, a myślenie – jak uczył mnie promotor mojego doktoratu, profesor Erazm Kuźma – najbardziej rozpędza się, gdy napotyka opór.

Czas na konkluzję. Stwierdzam ponownie, że rozprawa doktorska mgra Dominika Antonika spełnia ze znacznym naddatkiem wymagania stawiane przez Ustawę. Wnoszę o dopuszczenie jej autora do dalszych etapów przewody doktorskiego oraz o wyróżnienie rozprawy.


PROREKTOR
ds. Nauki
prof. dr hab. Andrzej Sikorski