

Krytyka literatury w internecie

1. Wstęp

Moja praca poświęcona została rozważaniom na temat relacji polskiej krytyki literackiej i internetu. Analizę zależnościach pomiędzy tymi dwoma elementami wypada rozpocząć od pewnego uporządkowania. W spektrum moich badań znajdują się dwa zagadnienia: „krytyka” i „internet”. Pierwsze związane jest z literaturą i jej analizowaniem, interpretowaniem i ocenianiem, drugie oznacza wirtualną przestrzeń, która na literaturę i życie wokół niej się kształtujące ma coraz większy wpływ.

Po pierwsze, dlaczego krytyka literacka? Wydaje się, że jest to obecnie jedno z najbardziej nieostrych pojęć, które domaga się ponownego zdefiniowania. Nigdy do końca nie sprecyzowane, przyjmowało różne znaczenia w zależności od czasu, jak i od osoby wyjaśniającej ten termin. W XX wieku najdokładniejszej analizy zadań krytyki dokonał Janusz Sławiński w artykule pt. *Funkcje krytyki literackiej*¹. W eseju tym autor przedstawił zadania, jakie stały przed krytyką w połowie lat 70. XX wieku. Już kilkanaście lat później rozważania te zostały zweryfikowane przez zamianę, jaka nastąpiła na polskim rynku książki – nowy ustrój i idące za nim modyfikacje. Moment przesilenia nastąpił w połowie lat 90. W wyniku działań zasad funkcjonowania rynku kapitalistycznego książka zaczęła być traktowana jak każdy inny towar, a więc w kategoriach zysków i strat. W związku z tym nastąpiła zmiana w postrzeganiu roli krytyki literackiej. Z namysłu nad książką i otaczającymi ją kontekstami została ona przesunięta w region działań PR-owych czy też marketingowych. Recenzowanie stało się zajęciem raczej przedstawicieli działów promocji wydawnictw i księgarń niż wykształconych krytyków. W szerokim znaczeniu krytykowanie zaczęto stosować synonimicznie z opiniowaniem. Co za tym idzie, każdy kto przedstawi swoją opinię (choćby w formie oceny wyrażonej ilością przyznanych gwiazdek), może zostać uznany za krytyka, a przynajmniej recenzenta. Szerzej o zagadnieniach z tym związanych piszę w pierwszym rozdziale niniejszej pracy.

Po drugie, dlaczego w internecie? W tym miejscu zacznę od usprawiedliwienia się z pisania wyrazu „internet” małą literą. Nie jest to błąd, a celowe założenie wynikające z tego,

¹ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej* [w:] tegoż, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974.

że pisząc o nim mam na myśli powszechnie dostępne medium i jego cechy, nie zaś nazwę własną sieci. Przechodząc jednak do sedna problemu: internet jest obecnie medium ogólnodostępnym i wywierającym wpływ na prawie wszystkie (jeśli nie wszystkie) dziedziny życia człowieka. W dobie mobilności wiele osób jest „połączona z siecią” przez 24 godziny na dobę. Wpływa to również na zachowania literacie, których definicja wymaga poszerzenia o kontekst usieciowienia literatury, jej nadawców i przede wszystkim odbiorców. W rozdziale drugim niniejszej pracy przedstawione zostały procesy, które zachodzą w wyniku cyfryzacji, a których przedmiotem są literatura i dotycząca jej krytyka.

Ponadto w rozdziale tym poruszam temat zmiany sposobu definiowania literatury (możemy do niej zaliczyć już nie tylko książki w tradycyjnym rozumieniu, ale i wpisy blogowe o charakterze literackim, opowiadania fanowskie czy książki sieciowe), która pociągnęła za sobą też modyfikacje w rozumieniu zadań krytyki. Jeśli przyjąć, że pisarzem jest każdy, kto opublikował tekst dający się zakwalifikować jako literacki, to krytykiem także jest każdy, kto podjął się dokonania oceny takiego tekstu.

Celem niniejszej pracy jest właśnie sformułowanie i uporządkowanie spostrzeżeń, jakie mogą się wiązać z relacjami między internetem a krytyką literacką oraz samą literaturą i jej odbiorcami. Takie ujęcie problemu sprzyja nakreśleniu zarówno zmian, jakie zachodzą w pojmowaniu krytyki literackiej, jak i w ukazaniu coraz wyraźniej zaznaczającej się granicy, która przebiega między krytyką profesjonalną i amatorską. Wydaje się, że współczesna infrastruktura rynku literackiego, zasadzająca się na współlistnieniu realności internetu i świata realnego, sprzyja tym podziałom. Jednocześnie podkreślić należy, że to właśnie sieć okazała się miejscem, gdzie mogą współistnieć obok siebie te dwa rodzaje krytycznoliterackiej działalności.

2. O krytyce i krytykowaniu

2.1 Kim jest krytyk?

„Eunuch i krytyk z jednej są parafii. Obaj wiedzą jak, żaden nie potrafi” – powiedzenie to jest chyba najprostszym i najczęściej powtarzanym zdaniem na temat krytyki. Wydaje się, że fraszkę tę prawie wszyscy gdzieś kiedyś słyszeli, ale, jak to bywa w przypadku mądrości ludowych, przekazywanych z pokolenia na pokolenie, zatarła się wiedza o autorze tego sformułowania. I choć usilnie poszukiwano przysłowia i w dziełach Tadeusz Boya-Żeleńskiego, i w twórczości Juliana Tuwima, a nawet u Melchiora Wańkowicza, nie udało się

jednoznacznie ustalić, skąd ono się wzięło². Wiadomo natomiast, że wydźwięk fraszki jest nieprzychylny w stosunku do samych krytyków. Podobne zdanie o nich wyrażał Witold Gombrowicz, który w 1954 roku zanotował w „Dzienniku”, że krytycy

to są prawie zawsze drugo- i trzeciorzędni literaci, osoby pozostające tylko w luźnym, raczej towarzyskim, stosunku ze światem ducha, osoby niebędące na poziomie sprawy, którą mają referować. I na tym właśnie polega największa trudność, której nie da się pominąć, z której rodzi się cały skandal krytyki i jej niemoralność³.

W odpowiedzi na te negatywne oceny działalności krytycznoliterackiej znaleźć zapewne można całą masę odpowiedzi oceniających pracę krytyków jako coś nie tyle wartościowego, co pożytecznego. Na przestrzeni wieków nie udało się jednak precyzyjnie zdefiniować, jak powinna wyglądać praca krytyków i jakie zadania powinny być przed nimi stawiane. Co więcej, trudno wyraźnie stwierdzić, czy krytykowanie literatury należy traktować w kategoriach zawodu, czy raczej twórczości równej literaturze, czy może jednak jako rodzaj pasji albo rozrywki.

Paweł Próchniak w laudacji na cześć Mariana Stali ogłoszonej w 2012 roku definiował krytykę jako „pisarstwo, które w stonowany i dyskretny sposób zaświadcza o wadze i sile literatury. To pisarstwo odważne i poruszające. Odważne, bo nie boi się serio zadawać literaturze pytań o sprawy najważniejsze [...]”⁴. Dla Marty Wyki krytyka to „sposób na życie, [...] to ciekawość, niecierpliwość, zachłanność, wreszcie sposób na istnienie w chaotycznym świecie znaków”⁵.

Jednoznaczne określenie, czym jest krytyka literacka oraz jakie zadania ma spełniać, nastrocza wielu problemów. Nie udało się to zadanie zarówno pisarzom, jak i samym krytykom. Ponadto rozmyciu ulega definicja osoby krytyka. W XIX wieku Oscar Wilde napisał: „krytykiem jest ten, kto swe własne wrażenia piękna umie w odmiennej wyrazić formie, nowy im nadać kształt”⁶. Niewiele młodszy od irlandzkiego poety Walter Benjamin zauważył, że „krytyk jest strategiem w boju literackim”⁷, który swoją walkę musi prowadzić, stosując

² Patrz: E. Rojt, *O niemocy krytyków. Przyczynek do historii obyczajów politycznych* [online:] <http://kompromitacje.blogspot.com/2012/11/o-niemocy-krytykow.html> [dostęp: 29.05.2014].

³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, Kraków 1986, [za:] G. Wysocki, *Głód krytyki*, „Tygodnik Powszechny”, nr 16 (3275), 2012.

⁴ P. Próchniak, *Dar krytyki* „Wielogłos”, nr 1, 2013, s. 361-362.

⁵ M. Wyka w wypowiedzi na temat krytyki literackiej zamieszczonej na stronie internetowej dla kandydatów na kierunek polonistyka ze spec. krytyka literacka i artystyczna na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie [online:] <http://www.krytyka.polonistyka.uj.edu.pl/dla-kandydatow> [dostęp: 29.05.2014]

⁶ O. Wilde, *Przedmowa do Portretu Doriana Greya*, tł. M. Feldmanowa, Warszawa 1976, s. 5.

⁷ W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa*, tł. i oprac. B. Baran, Warszawa 2011, s. 297-298.

określoną taktykę, np. nie powinien mieć żadnych oporów przed „niszczeniem” miernych wytworów literackich⁸. Z kolei w wieku XX Stanisław Balbus stwierdził, że

krytyk jest tym dziwnym stworem, który ze zbioru poszczególnych faktów literackich robi literaturę pojętą jako całość dająca w określonej przestrzeni kulturowej i językowej wyraz generalnego (choć czasem ukrytego) spojrzenia zbiorowości na swój świat⁹.

Natomiast XXI wiek przyniósł rozważania Jerzego Pilcha, stwierdzającego, że krytyk ma (ma mieć) władzę w literaturze, ma być jej jak nie zarządcą, to gospodarzem, ma budować hierarchie, dawać nominacje, pokazywać konteksty i źródła, doglądać tej krainy, porządku pilnować, rządzić¹⁰.

2.2 Źródła krytyki literackiej

Samo pojęcie krytyki wywodzi się z łacińskiego słowa *criticus* bądź greckiego *krites*, które oznaczają osobę wydającą sądy, czyli osądzającą. W znaczeniu tym kryje się pospolite rozumienie krytykowania, a więc wystąpienie (słowne lub pisemne) przeciwko jakiemuś zjawisku, osobie czy faktowi, powiązane z negatywną oceną tychże.

Klasycznie rozumiana krytyka ma jednak na celu nie tyle negowanie czy tzw. nagonkę na zaistniałe zjawisko, ile jego analizę oraz ocenę dobrych i złych stron z punktu widzenia określonych wartości (np. praktycznych, etycznych, poznawczych, naukowych, estetycznych itp.). Taka krytyka stała się podstawą działalności polegającej na opisie, interpretacji i ocenie twórczości literackiej, a więc krytyki literackiej. Podobne znaczenie krytyki proponuje w wydanym na początku XIX wieku *Słowniku języka polskiego* Samuel Bogumił Linde. Krytyka „powinna być uważnym i roztropnym roztrząsaniem pism i dzieł różnych, przez które rozum oświecony sprawiedliwe o nich daje zdanie” – napisał Linde, zaznaczając, że krytyk to „roztrząsacz cudzej wartości, osobliwie pism cudzych”. Wreszcie czasownik „krytykować” oznacza według Lindego „roztrząsać wartość cudzą i stanowić o niej, czy to słusznie, czy niesłusznie”¹¹.

Współcześnie krytyka literacka często postrzegana jest jako współtwórczyni literatury. To właśnie krytyk wkomponowuje dzieło literackie (twórczość pisarza) w szersze tło: historyczne, społeczne, polityczne, światopoglądowe, filozoficzne, estetyczne, kulturowe itd. Mamy tu zatem do czynienia z połączeniem twórczości oryginalnej z czymś odrębnym i zewnętrznym wobec literatury (czy innej sztuki), ale w kulturze europejskiej obecnym od

⁸ Tamże.

⁹ S. Balbus, *Reduta Mariana Stali*, „Dekada literacka”, nr 35, 1991.

¹⁰ J. Pilch, *Komunikat komisarza konkursu*, „Polityka” 2004, nr 15 [za:] Z. Bauer, *Cóż po krytyce w czasach postmodernizmu*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, s. 233.

¹¹ S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1 [online:] http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=54870, hasła: krytyk, krytyka, krytykować, [dostęp: 7.01.2014].

zarania jej dziejów. Jest to synteza *poiesis* z *kritike*, a więc połączenie twórczości z jej racjonalizacją czy też intelektualnym komentarzem¹².

W świetle tych rozważań nie dziwi fakt, że nowoczesna krytyka literacka jest często uzupełniana przez teorię literatury, która jest filozoficzną dyskusją nad metodami i celami literatury. Choć obie czynności są ze sobą ściśle związane, krytycy literaccy nie zawsze muszą być teoretykami. To, czy krytyka literacka powinna być uznawana za oddzielne pole naukowe, jest przedmiotem wielu dyskusji i kontrowersji – na przykład niektórzy teoretycy literatury uznają krytykę literacką za praktyczne zastosowanie teorii literatury. Jednakże warto zauważyć, że krytyka prawie zawsze zajmuje się bezpośrednio konkretnym utworem literackim, teoria zaś może być bardziej ogólna bądź abstrakcyjna.

Nie można zaprzeczyć, że krytyka literacka istnieje tak długo, jak sama literatura. Być może pierwszym rodzajem krytyki był ten stosowany w procesie tworzenia. Pisarz musiał sam wybierać, wprowadzać pewne „sądy” na temat stosowanych technik i motywów, których używał w swoich wytworach. W ten sposób ustosunkowywał się do swoich poprzedników zarówno w tradycji ustnej, jak i pisanej. Stąd akt twórczy jest także aktem krytycznym z udziałem nie tylko inspiracji, ale też swego rodzaju samooceny, refleksji i oceny. Przykładem mogą być występujące w greckim rapsodzie strofy, w których zawsze pojawiał się element interpretacji. Artysta dawał w ten sposób do zrozumienia odbiorcom, że jego sztuka jest tworzona w sposób świadomy i że posiada szerokie pole zdadne do analizy.

Za pierwszy materialny przykład twórczości krytycznej można uznać napisaną w IV w. p.n.e. przez Arystotelesa *Poetykę*. Obok typologii i opisu form literackich zawiera ona interpretację, analizę i ocenę wielu ówczesnych dzieł sztuki. Tak rozumiana krytyka literacka odżyła w epoce Odrodzenia wraz z ponownym odkryciem klasycznych dzieł twórców starożytności. Renesansowa idea krytyki opierała się na pojęciu jedności formy i treści. Przełomowym dla rozwoju krytyki był rok 1498, kiedy to przetłumaczono na łacinę wspomniane wyżej dzieło greckiego filozofa, a to spowodowało, że najbardziej wpływowi krytycy renesansowi w polu swojej działalności twórczej umieszczali pisanie komentarzy do dzieł Arystotelesa.

Niewątpliwie kolejnym znaczącym dla działalności krytycznoliterackiej okresem był Romantyzm. Pojawiły się wtedy nowe pomysły studiowania literatury, ze szczególnym uwzględnieniem jej walorów estetycznych. Zauważono, że idee literatury nie zawsze muszą być piękne i wzniosłe oraz że sama literatura może uszlachetnić pospolity temat. Warto

¹² S. Melkowski, *Krytyka jako twórczość*, „Dykcja”, nr 5, 1997.

podkreślić, że koniec XIX wieku przyniósł popularność pracom krytycznoliterackim równą tekstom, które poddawane były opisowi krytycznemu. Przykładem mogą być książki Edgara Allana Poeego (*Zasady poetyckości*) czy Lwa Tołstoja (*Co to jest sztuka?*).

Wszystkie opisane powyżej prądy estetyczne miały ogromne znaczenie dla wykształcenia się krytyki literackiej, niemniej współczesne rozumienie tejże zawdzięczamy także poglądom formalistów rosyjskich oraz szkole Nowej Krytyki wykształconej w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych w latach 40. XX wieku. Oba kierunki namysłu literaturoznawczego przywiązują szczególną uwagę do tzw. *close reading*, przedkładając interpretację utworu nad badanie uogólniające, analizę czy ocenę (nie wspominając o biografii autora, która stała się niemalże tematem *tabu*). Ta forma nacisku na „wagę samych słów” utrzymała się nawet po podważeniu poglądów tych doktryn.

W Polsce w drugiej połowie XX wieku prawdopodobnie najpełniejszy obraz tego, czym jest krytyka, dał Janusz Sławiński w eseju pt. *Funkcje krytyki literackiej*¹³. Badacz ten zwrócił uwagę na to, że zadaniem krytyki jest „sprowadzenie nieznanego do znanego, czegoś indywidualnego do ogólnego”¹⁴. Oznacza to osadzenie wydarzenia literackiego w szerszym kontekście kulturowym, pozwalającym na powstanie szerokiego pola skojarzeniowego.

Najbardziej indywidualną funkcją krytyki, jednocześnie odróżniającą ją od badania przeprowadzonego przez teoretyka literatury, jest wartościowanie, a więc orzekanie, które cechy utworu stanowią o jego wartości. Wartościując, krytyk porównuje fakt literacki do systemu albo do innych faktów literackich, na tle których okazuje się on wartościowy lub nie. Od badacza literatury różni go to, że ten pierwszy odtwarza kontekst dzieła (sytuację historyczno-literacką), natomiast krytyk traktuje jako kontekst utworu swoją własną sytuację (odniesienie do przestrzeni kulturalnej). Dla lepszego zrozumienia krytyk wprowadza wiele dodatkowych informacji o dziele i autorze, zwiększając w ten sposób potencjał informacyjny dzieł¹⁵.

Ustosunkowując się do dzieła literackiego, krytyk buduje model literackich dokonań i tym samym staje się współczynnikiem twórczości. Niektórzy pisarze zaprzeczają, że istnieje twórczy aspekt krytyki. Mówią, że ona jedynie pasożytuje na literaturze. Należy jednak w tym miejscu przypomnieć, że do grona wybitnych polskich krytyków niejednokrotnie zaliczane są osoby zajmujące się również twórczością artystyczną (Kazimierz Wyka, Tadeusz Dąbrowski czy współczesne pisarki: Sylwia Chutnik, Zośka Papużanka).

¹³ J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej* [w:] tegoż, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974.

¹⁴ Tamże, s. 164.

¹⁵ Tamże, s. 171-173.

Ponadto krytyka jest medium pomiędzy czytelnikiem a książką i jej autorem. Dla pisarza jest to rodzaj zapowiedzi tego, jak dzieło zostanie odebrane, dla odbiorcy stanowi formę wtajemniczenia przez osobę kompetentną do wyjaśnienia i ocenienia utworu. Jest ona zatem przewodnikiem w konsumpcji literackiej, pełni funkcje reklamowe, poznawcze oraz wartościujące. Jego rola jest szczególnie ważna, jeśli autor nie ma bezpośredniej styczności z odbiorcą¹⁶.

W klasycznym (a być może nawet romantycznym) ujęciu krytyki literackiej wszystkie te funkcje powinny się łączyć i nawzajem aktualizować, tworząc w ten sposób sytuację kulturalną potwierdzającą istnienie dzieła oraz życia literackiego¹⁷. Postulaty te powinny być realizowane w miarę możliwości we wszystkich tekstach o charakterze krytycznym. Poszczególne wytwory tak rozumianej działalności krytycznoliterackiej są często publikowane w formie esejów bądź oddzielnych książek. Ponadto tzw. akademicka krytyka literacka jest wykładana na studiach humanistycznych. Bardziej znani krytycy publikują w szeroko rozpoznawanych czasopismach literackich i kulturalnych, tj. „Teksty Drugie”, „Zeszyty Literackie”, „Pamiętnik Literacki” czy „Dekada Literacka”.

2.3 Nowe zadania krytyka literackiego

Jakie zadania teraz stawiane są przed krytyką? – pytanie to zdał Michał Czaja w publikacji pt. *Przerwane procesy trawienne – czyli rozważania o roli krytyki literackiej*¹⁸, która jest recenzją książki Pawła Kozioła pt. *Przerwane procesy*. Według Czaji trzeba się zastanowić nad trzema drogami, którymi może podążyć krytyk. Po pierwsze, musi on podjąć decyzję, czy krytyka powinna wyznaczać i opisywać obszar istnienia literatury, nie ingerując w nią, nie współtworząc, a jedynie ograniczyć swoją funkcję do selekcji i piętnowania tego co powtórzone, czy też nie? Czy powinna patrzeć tylko w przyszłość i oceniać społeczny wymiar działania sztuki? Czy w końcu powinna zająć się wypełnianiem „białych plam”, a więc miejsc jeszcze nieodkrytych, niedocenionych bądź niezbadanych przez współczesne środowisko literackie? W tym wypadku podstawową funkcją krytyki byłoby dostrzeżenie i opisanie zjawiska literackiego w celu prezentacji, ale też ułatwienia do niego dostępu szerszej publiczności. Nie chodzi już zatem tylko o analizę, interpretację, odnalezienie i umieszczenie wytworu literackiego w danym prądzie. Na pierwszy plan wysuwany jest tu kontakt, który

¹⁶ Tamże, s. 169.

¹⁷ Tamże, s. 183.

¹⁸ M. Czaja, *Przerwane procesy trawienne – czyli rozważania o roli krytyki literackiej (na podstawie książki Przerwane procesy Pawła Kozioła)*, „Wakat”, nr 4, 2011.

związuje się między twórcą a czytelnikiem przez pośrednictwo krytyka. Rolą krytyka jest zatem być zarówno odkrywcą, przewodnikiem, jak i nauczycielem.

Krytyk-odkrywca, jak już wspomniałam, ma wskazać to, co jeszcze nieznanie i niezbadane, zadaniem krytyka-przewodnika jest odtworzenie drogi, jaką przeszedł pisarz, w celu poprowadzenia nią czytelnika. Jak słusznie dostrzegł i sformułował to Karol Irzykowski, pisząc: „przy analizie dzieła odbywa się proces odwrotny niż przy tworzeniu. Krytyk rekonstruuje owe granice, na które natrafił autor tworząc”¹⁹. Funkcją krytyki literackiej w tym zakresie jest stanie się czymś w rodzaju lustra w stosunku do samej twórczości, rodzajem odbicia analogicznego, ale naznaczonej odmiennym znakiem. Ma ona stanowić odmianę nadrzeczywistości lub coś w tym rodzaju²⁰. Rolą krytyka jest zatem ukazanie drogi dojścia do wcześniej zapisanego w dziele celu.

Z kolei o roli krytyka jako nauczyciela możemy mówić, kiedy wskazuje on czytelnikowi narzędzia zaproponowane przez samą literaturę, narzędzia, które pomogą zrozumieć czytana lekturę. Założenie to opiera się na sformułowanej przez Niklasa Luhmanna tezie, że literatura jako zamknięty system żywi się sama sobą²¹. Oznacza to, że analiza i krytyka, z pozoru zewnętrzne wobec dzieła, są częścią tego samego systemu, że literatura sama dostarcza narzędzi, którymi ma zostać opisana. Krytyk zaś jest tym, który te narzędzia potrafi znaleźć i użyć ich po to, aby nauczyć innych czytelników obsługi tego, czym sam już umie się posługiwać²². Praca krytyka zatem łączył się zawsze z czujnym krytycyzmem, ale też samokrytycyzmem. Dobry krytyk nigdy nie traci z oczu specyfiki dzieła ani też wrażliwości na adekwatność metod wobec przedmiotu badań, wciąż rewiduje, także i swoje, sądy²³. W związku z tym można mówić o podwójnym zadaniu krytyka-nauczyciela: ma on uczyć czytelników, ale też nie ustawać w samodoskonaleniu.

W swoich rozważaniach tych pominięta została jedna z najważniejszych ról krytyka, jaką jest rola twórcy. Idąc jego śladem, można dojść do wniosku, że we współczesnym społeczeństwie krytyk funkcjonuje jak każdy inny rzemieślnik. Jak drwal posługuje się siekierą czy piłą przy wyrębie drzew, tak krytyk sięga po określone metody, które mają poprowadzić jego wywód krytyczny w wyznaczonym kierunku i doprowadzić do oczekiwanego celu. Wydaje się, że takiego właśnie krytyka miał na myśli Wawrzyniec Brzozowski, wygłaszając

¹⁹ Cyt. za: S. Melkowski, *dz. cyt.*

²⁰ Tamże.

²¹ T. Fiałkowski, *Krytyk jako artysta*, „Tygodnik Powszechny”, nr 39, 2012.

²² Tamże.

²³ Tamże.

laudację na cześć Mieczysława Porębskiego, krytyka sztuk plastycznych, w której swojemu profesorowi przypisywał, w swojej opinii, przymioty „wzorcowego” krytyka:

Potrafisz rozebrać dzieło na czynniki pierwsze, oswoić tajemnicę, która sprawia, iż jest ono sztuką, a ono mimo to, zamiast się przemienić w czasem piękną, ale pustą formę lub też po prostu rozsypać się w proszek, nabiera więcej siły, wabi jeszcze mocniej²⁴.

Niemniej jednak dostrzec można w tej wypowiedzi ślad, być może nieświadomie niezaznaczonej przez Fiałkowskiego, funkcji krytyka, jaką jest tworzenie. Krytyk-twórca będzie zawsze potrafił zająć określone stanowisko. Ponadto powinien on przemawiać w języku artystów i być odpowiedzialny nie przed publicznością, a jedynie przed swoimi „kolegami po fachu”²⁵. „Zachwyt dla sztuki obcy jest krytykowi. Dzieło sztuki to w jego ręku obnażona klinga w starciu umysłów”²⁶, a swoją pracę ma traktować w kategoriach moralności²⁷. Krytyka jest zatem konfrontacją dwóch świadomości i nawiązaniem między nimi dialogu. To patrzeć na rękę, nieufność, wytykanie pomyłek, a więc przestrzeń sporów. Ale krytyka jest też miejscem, w którym niejednokrotnie rodzi się nowe dzieło. Nie ulega wątpliwości, że stworzony w akcie krytycznoliterackim tekst ma status autonomiczny. Ponadto, mimo iż jego zadaniem był, jak wspomniałam wyżej, dokonanie analizy, interpretacji i oceny innego tekstu, może stanowić on jednocześnie kolejne wydarzenie o znaczeniu literackim. Jak zauważył Melkowski:

Na najwyższym planie takiego działania krytyka tworzy (z „materiału” dostarczonego uprzednio przez poetów, dramaturgów, prozaików itd.) takie pojęcia (i stojące za nimi rzeczywistości), jak literatura narodowa, literatura powszechna, historia i teoria literatury, literatura porównawczą itp.²⁸.

W tym wypadku mamy do czynienia z bardzo szerokim pojmowaniem krytyki literackiej, włączając do niej również naukę o literaturze. Charakterystyczne jest dla wielu zachodnich kultur, np. francuskiej czy anglosaskiej, że *critique* czy *criticism* obejmują całość interesującego nas zjawiska. Odmienność metod nauk o literaturze, jak również niektórych jej celów, sprawia, że krytyka literacka jest dążeniem do różnicowania doświadczeń i wartościowania ich. Aby to uczynić, krytyk niejednokrotnie musi sięgnąć do metod stosowanych w naukach fundamentalnych dla literaturoznawstwa czy kulturoznawstwa.

²⁴ Tamże.

²⁵ W. Benjamin, *dz. cyt.*, s. 298.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

²⁸ S. Melkowski, *dz. cyt.*

Obserwacja rozwoju zarówno krytyki, jak i wspomnianych wyżej nauk wskazuje na nieustanne oddziaływanie tych dziedzin na siebie nawzajem.

Tak postawione zadanie krytyki doprowadza do wniosku, że zadaniem jej jest uczynienie z literatury tego, czym powinna ona być, a więc nadanie jej „rangi istotnego składnika kultury oraz edukacji narodowej i humanistycznej, szkolnej i pozaszkolnej”²⁹. W wypadku tym krytyk-twórca nie jest tylko autorem kolejnego tekstu. Staje się on jednym z budowniczych literatury rozumianej jako zjawiska kulturowego. Może on wytyczać dla niej nowe drogi rozwoju, wypracowywać nowy wizerunek pisarza czy konkretnego dzieła, ale może też być propagatorem, który rozszerza i utrwała dany obraz życia literackiego w świadomości społeczeństwa³⁰. Cytując słowa Cypriana Kamila Norwida, można powiedzieć, że zadaniem krytyki „jest postawić wszystko na właściwym miejscu”³¹.

2.4 Rynek książki po 1989 roku

Jak zauważa Zbigniew Bauer, tak rozumiana krytyka literacka nie jest już zjawiskiem częstym na polskiej scenie literackiej³². Być może są tacy, którzy za nią tęsknią i próbują ją ożywić, nie ulega jednak wątpliwości, że zmiany polityczne po 1989 roku pociągnęły za sobą przemiany na rynku książki, a co za tym idzie – również w środowisku krytycznoliterackim.

Coraz częściej bowiem teksty krytyczne oceniane są ze względu na ich wartość ekonomiczną (krytyką się zarabia i dorabia). Nie może to dziwić w sytuacji, w której literatura traktowana jest jako towar podlegający prawom rynku konsumpcyjnego. Sytuacja ta nie jest nowa na świecie, w Polsce jednak miała możliwość zaistnieć dopiero po 1989 r. Doskonałym wyrazem tego jest następujący w latach 90. zanik centralistycznej struktury życia, upadek kształtujących opinię pism literackich oraz zmniejszenie znaczenia związków twórczych. Sprawilo to, że jedyną miarą wartości stał się sukces rynkowy i medialny. Rynek narzucił pisarzom przymus produktywności i medialnej obecności.

Przemysław Czapliński uważa, że przesilenie miało miejsce w roku 1996, kiedy upadł „Nowy Nurt”, a do istnienia powołano nagrodę literacką Nike³³. Doprowadziło to do procesu ponownej centralizacji w literaturze, tym razem skupionej nie na partii i jej poglądach, a na

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ C. Norwid, *Mysli o sztuce i literaturze*, Warszawa 1960, s. 241.

³² Krytyka, w której to właśnie „krytycy byli «gospodarzami literatury»: dawali nominacje, budowali hierarchie, pokazywali konteksty, rządźili i pilnowali porządku (oczywiście takiego, jaki sami ustanowili)”. Zob. Z. Bauer, *dz. cyt.*, s. 234.

³³J. Franczak, *Towar, fetysz, symulakrum?* [online:] <http://recyklingidei.pl/franczak-towar-fetysz-symulakrum#przypis1> [dostęp: 14.01.2014].

mediach i ideologii sukcesu, rozumianej jako obecność w środkach masowego przekazu. Miejsce „Wiadomości Literackich” czy wspomnianego wyżej „Nowego Nurtu” zajęły „recenzje w pismach, a raczej pisemkach kolorowych lub biuletynach wydawanych np. przez operatorów sieci telefonii komórkowej, [które] pisują gwiazdy filmowe i telewizyjne i istotne w nich jest jedynie to, że pani X lub pan Y czytali coś fajnego”³⁴.

Jerzy Franczak zauważył, że charakterystyczne dla współczesnej kultury wydają się też być:

zastępowanie dyskusji o literaturze informacją o książkach w wysokonakładowych gazetach, dominacja niewielkiej grupy dużych wydawnictw promujących nader konwencjonalną literaturę, standaryzacja oferty księgarskiej, umacnianie przez masmedia tradycyjnych gustów literackich³⁵.

Z tego powodu dochodzi do sytuacji dobrze scharakteryzowanej przez Annę Nasiłowską w pamflecie na współczesną literaturę, opublikowanym w „Tygodniku Powszechnym”: „Teraz nie mamy już literatury, mamy literaturkę”³⁶ – napisała. Literatura, czyli rozmowa o świecie, która prowadzona jest w taki sposób, aby miało to zarazem znaczenie artystyczne³⁷, ograniczana była przez cenzurę w czasach PRL-u, ale definitywnie skończyła się w latach 90. XX wieku. Jak twierdzi Nasiłowska, w obecnej sytuacji pisarze muszą „produkować” swoje książki zgodnie z zasadami rynku konsumpcyjnego, który ustala hierarchię literacką i tworzy obraz tego, co jest prawdziwą literaturą, a co nią nie jest. Drogi alternatywnej nie ma, jedynym wyjściem jest skazanie się na nieważność. W sytuacji takiej nie ma mowy o dostrzeżeniu dzieła innowacyjnego, standaryzacja produktu pociąga bowiem za sobą standaryzację zarówno twórców, jak i odbiorców. „Zdominowana przez kicz popkultura staje się wyznacznikiem gustu całego narodu”³⁸.

W tych warunkach zarówno książka, jak i jej autor stają się przedmiotem zabiegów marketingowych, których działanie przypomina działanie linii montażowej, czyli ujednociania „produktu” w trakcie jego wytwarzania. W ten sposób produkowane są masowo płyty CD, filmy, ale też książki czy nawet całe wizerunki pisarzy.

³⁴ P. Czapliński, *Żwawy trup. Krytyka literacka 1989–2004* [w:] *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007. Czapliński w swoim tekście odnosi się do jednego z popularnych metaforycznych określeń życia literackiego po roku 1989, przejętego z tekstu Janusza Sławińskiego dotyczącego nowej poezji. Zob. J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy”, nr 18, 1994.

³⁵ J. Franczak, *dz. cyt.*

³⁶ A. Nasiłowska, *Literaturka. Polska bez pisarzy*, „Tygodnik Powszechny”, nr 5, 2005.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże.

2.5 Autor jako marka³⁹

Konkretne produkty przemysłu kulturalnego różnią się jednak między sobą ze względu na grupę odbiorców, do których są skierowane. Stąd też będziemy mieć różne role modelowe przypisywane pisarzom zajmującym się różnymi gatunkami literackimi. Tak np. wzorcowym przykładem autorki powieści przeznaczonych dla gospodyń domowych jest Katarzyna Grochola. Nie chodzi tutaj o samą twórczość powieściową pisarki, w której fabułę opiera się prawie zawsze na motywie Kopciuszka. Zwróciłabym tu raczej uwagę na to, jak Grochola kreuje swój wizerunek w mediach. Prezentuje siebie jako zwyczajną kobietę w średnim wieku, zmagającą się z problemami, które zaprzatają głowę każdej przeciętnej pani domu. Jest matką, podwójną rozwódką, wciąż poszukuje swojego „księcia z bajki” (często śni o białej sukni i welonie), wygrała walkę z nowotworem i cały czas marzy o lepszym świecie. Ważnym momentem w rozwoju jej kariery wydaje się też udział w „Tańcu z gwiazdami”. Ciesząc się nieprzerwanie od kilkunastu lat popularnością show telewizyjne opiera się na udziale w nim osób rozpoznawanych przez publiczność. Jego zadaniem jest m.in. promowanie nowych twarzy przemysłu kulturalnego, które staną się chodzącą reklamą nie tylko tego formatu, ale również prezentującej go stacji telewizyjnej. Udział w nim jest jednocześnie okazją do wypromowania samego siebie.

Katarzyna Grochola wystąpiła w 11. edycji programu, która odbywała się w sezonie 2009/2010, i odpadła w półfinale. Wydaje się, że tak wysokie miejsce jest nie tyle wynikiem uznania widzów dla umiejętności tanecznych pisarki, co jej popularności na innym polu działalności kulturowej. Nie można jednak mieć wątpliwości, że sam udział Grocholi w „Tańcu z gwiazdami” przyczynił się do wzrostu zainteresowania samą jej osobą, a zatem również jej pisarstwem. Do nazwiska widniejącego na okładce książki dodana została twarz pisarki. Bez wątplenia występ w programie tanecznym przyczynił się także do utrwalenia podkreślanej wcześniej przez media cechy autorki, którą jest nieugiętość wobec przeciwności losu.

Twórczość autorki *Nigdy w życiu* i *Ja wam pokarzę* stała się na tyle popularna, że to do niej porównywane były książki innych polskich autorek powieści obyczajowych, często potocznie nazywanych „książkami spod znaki Grocholi”. Pisarka stała się więc marką reprezentującą i reklamującą współczesną polską powieść dla kobiet w średnim wieku.

Innym rodzajem literatury, która angażuje autora w promocje swojego dzieła, jest literatura autofikcjonalna. W przypadku tym pisarz celowo doprowadza do „zatarcia różnicy

³⁹ Tytuł jest nawiązaniem do artykułu Dominika Antoniuka, w której zajmuje się on sposobami funkcjonowania literatury w kulturze audiowizualnej, patrz: D. Antoniuk, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie. Krytyka@literacka”, nr 6, 2012.

między życiem a twórczością, wyznaniem i autokreacją, to co empiryczne łączy z tym, co powieściowe”⁴⁰. Dochodzi tu do zupełnie świadomego i zaplanowanego wykorzystania możliwości zapewnionych przez infrastrukturę społeczeństwa informacyjnego. Pisarz doprowadza w swoich działaniach marketingowych do czegoś, co za Agnieszka Ogonowska nazwać możemy grą w znaczenia⁴¹. Polegałaby ona na wykrywaniu przez czytelnika kolejnych kontekstów pisarstwa autora na podstawie stosowanych przez niego zabiegów wykraczających poza rzeczywistość literacką. Gra ta może się rozwijać ze względu na fakt, że założeniem literatury autofikcjonalnej jest utożsamienie jednego z bohaterów powieści z jej twórcą. Skoro sam autor jest bohaterem swojej twórczości, media interesują się nie tylko jego twórczością, ale także nim, zaś każdy kolejna wypowiedź traktowana jest jako dodatkowy trop w interpretacji zarówno książki, jak i biografii pisarza.

Przykładem literatury autofikcjonalnej i zaistniałego wokół niej szumu medialnego jest powieść pt. *Lubiewo* Michała Witkowskiego. Wykreowana w niej rzeczywistość jest z jednej strony fikcyjna, z drugiej daje obietnice realności. Na podobnej zasadzie swój wizerunek tworzy sam Witkowski. Jest on postacią przerysowaną, wzbudzającą skrajne emocje, jednakże w każdym względzie zrośniętą ze swoją literaturą. W ten sposób *Lubiewo* razem z publiczną osobowością autora „tworzą przestrzeń znaczeń, po której porusza się czytelnik”⁴². Kolejne powieści poszerzają tę przestrzeń.

Marka, jaką wykreował Witkiewicz zarówno dzięki aktywności medialnej, jak i transmedialności swojej twórczości, opiera się na ekonomii afektywnej, która polega na emocjonalnym przywiązaniu konsumenta do produktu i staje się jego główną motywacją przy podejmowaniu decyzji o dokonaniu konkretnego zakupu⁴³, a nawet więcej – zmusza go do odbierania komunikatów w czasie rzeczywistym⁴⁴. Towarzystwo marce wymaga bowiem poświęcenia czasu i uwagi, które nagradzane są dodatkowymi informacjami, te zaś zwiększają wiedzę konsumenta oraz pozytywnie wpływają na jego dalsze zaangażowanie w penetrowanie rzeczywistości zaproponowanej przez Witkowskiego.

⁴⁰ D. Antonik, *dz. cyt.*, s. 62.

⁴¹ Termin Agnieszki Ogonowskiej oznaczający „Gry między autorem i odbiorcą; między autorem a tradycją kulturową; między tekstem a innymi tekstami kultury; w końcu między odbiorcą, tekstem oraz tradycją kulturową, której ma on świadomość”, patrz: A. Ogonowska, *Gry intertekstualne na tekście filmowym: opis mechanizmów*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2004, s. 230.

⁴² D. Antoniuk, *dz. cyt.*, s. 63-64.

⁴³ H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 253.

⁴⁴ D. Antoniuk, *dz. cyt.*, s. 75.

„Literatur Witkowskiego to interaktywna instalacja wrażeń”⁴⁵, która dzięki rozumieniu przyłączeniowemu kolejnych elementów pozwala na zrozumienie autora. Stworzona przez niego intermedialna opowieść autobiograficzna nie jest jednak drogą do poznania autora z krwi i kości. Zarówno Witkowski, jak i wspomniana wyżej Grochola (choć ona zapewne w mniejszym stopniu i być może mniej świadomie) tworzą markę autorską, „która przenika całą [ich] twórczość i sprawia, że odnajdujemy w niej pewną tożsamość”⁴⁶. Dzięki emocjonalnemu zaangażowaniu odbiorców, twórczość i medialny wizerunek ich autorów przekształcają się w marki, które kochamy⁴⁷ (*lovemarks*), czyli takie, wobec których „lojalność wykracza poza granice rozsądku”⁴⁸.

Warto jeszcze podkreślić, że autorzy, którym udało się wypracować własną markę, często stają się elementem różnego rodzaju porównań. W dzisiejszej kulturze polskiej znaczenia nabiera wartościowanie, które odnosi się do konkretnej osoby. Można zatem usłyszeć ocenę opierającą się na stwierdzeniu, że Andrzej Sapkowski jest „Tolkiem polskiej fantastyki”. To lakoniczne hasło typowe jest raczej dla reklamy i działań związanych z *public relations*, którym coraz bliższa staje się dzisiejsza krytyka literacka i – szerzej – artystyczna⁴⁹. Traci na tym zaś krytyka posługująca się tradycyjnymi strategiami literaturoznawczymi, analitycznymi, wartościującymi i interpretacyjnymi. Okazuje się, że dominującą rolę przejmują wszelkie formy, które zawierają w sobie chociażby cząstkę rozrywki.

Krytykowi przypisuje się w tym wypadku podwójną rolę: ma wykroić wizerunek pisarza na miary oczekiwane przez masowych odbiorców, lub – w przypadku krytyka oceniającego – określić, w jakim stopniu autor „zmieścił się w garniturze”, jaki dla niego uszył współczesny rynek książki.

3. Krytyka 2.0

3.1 Między rzeczywistością a realnością internetu

Między rzeczywistością tzw. prawdziwą (przez internautów potocznie zwaną „realem”), a tym, co wydarza się w internecie, istnieje pewna granica. Niemniej, jak zauważył

⁴⁵ Tamże, s. 76.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ H. Jenkins, *dz. cyt.*, s. 258.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Z. Bauer, *dz. cyt.*, s. 235.

Michał Nawrocki w artykule pt. *krytyka@pl*, internetowi⁵⁰ rozumianemu jako specyficzna przestrzeń istnienia, zwłaszcza istnienia informacji, można przypisać cechę realności. Jej podstawą będzie właśnie ta specyficzna relacja, jaka zachodzi między realem a tym, co nazwać możemy realnością internetu. Skrajna postawa zakłada, że te dwie rzeczywistości nie posiadają części wspólnej (jest to postawa dość częsta, odwołuje się ona jednak raczej do myślenia życzeniowego). W drugim przypadku – również skrajnym, możemy mówić o zupełnej tożsamości tych dwóch realności (jest to jednak raczej założenie spod znaku *science fiction*). Trzecia, sytuująca się pomiędzy tymi dwoma postawa, przyjmuje założenie, że pomiędzy przestrzenią internetu i przestrzenią rzeczywistości tzw. prawdziwej zachodzi pewna interakcja. Mogą wywierać one na siebie nawzajem wpływ, w pewnych przypadkach być nawet jedna od drugiej uzależnione⁵¹.

Na prawdopodobne występowanie zależności między internetem a rzeczywistością tzw. prawdziwą wskazują badania amerykańskich socjologów: Clifforda Nassa i Byrona Reevesa. Przeanalizowali oni relacje między mediami i ludźmi, udowadniając, że ludzie bardzo szybko utożsamiają świat medialny ze światem realnym. Dzieje się tak, ponieważ mózg nie ma wypracowanych mechanizmów pozwalających na rozróżnienie tych dwóch światów⁵². Badacze doszli do wniosku, że

media są czymś więcej niż tylko narzędziami. Media mogą wtargnąć w naszą przestrzeń osobistą, mogą posiadać osobowość, która pasuje do naszej, mogą być członkami zespołu i uaktywniać stereotypy związane z płcią. Media mogą wywoływać reakcje emocjonalne, wymagać koncentracji uwagi, zagrażać nam, wpływać na pamięć i zmieniać pojęcia tego, co naturalne. Media są pełnymi uczestnikami naszego świata społecznego i rzeczywistego⁵³.

Ich zdaniem świat mediów (w tym internetu) jest elementem codzienności każdego człowieka i wywiera na niego wpływ, który można podzielić ze względu na reakcje, jakie wywołuje u odbiorcy. Wpływ bezpośredni to sfera doznań emocjonalnych i intelektualnych, tj. śmiech, radość, smutek, lęk. Powstają one w trakcie i bezpośrednio po odbiorze partycypowanego tekstu. Wpływ kumulatywny polega na zasadzie drażnienia. Każda informacja docierająca do odbiorcy pozostawia po sobie jakiś odcisk w psychice, który kumuluje się wraz z kolejnymi wiadomościami, pozostawiając trwałe ślady na oglądzie rzeczywistości obcującego z mediami człowieka. Ostatni jest wpływ podświadomy, który dokonuje się bez świadomości

⁵⁰ Nawrocki przyjmuje pisownię małą literą ze względu na to, że internet traktuje jako „powszechnie dostępne medium”, patrz: M. Nawrocki, *krytyka@pl* [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 294.

⁵¹ Tamże, s. 294-295.

⁵² B. Reeves, C. Nass, *Media i ludzie*, tł. H. Szczerkowska, Warszawa 2000, s. 294-296.

⁵³ Tamże, s. 294.

oraz, co szczególnie ważne, udziału odbiorcy prezentowanych w mediach treści. Ujawnia się on w sytuacjach np. podejmowania decyzji czy w sposobach rozwiązywania konfliktów⁵⁴.

W przypadku mediów tradycyjnych⁵⁵ wpływ ten bardzo często jest nieuświadomiony przez przeciętnego odbiorcę. Może być też traktowany jako niemożliwa do zapobieżenia konieczności. Nieco inaczej sprawa przedstawia się w przypadku internetu. Internauta przeszukujący sieć zdaje sobie sprawę z tego, że przebywa niejako na pograniczu dwóch światów – rzeczywistości i realności internetu. Światy te nachodzą na siebie, tworząc przestrzeń, która pozwala na „zaistnienie rzeczywistości niematerialnej, [a internauta] godzi się także na jej funkcjonowanie wedle praw tą przestrzenią rządzący”⁵⁶.

Przez niematerialność rozumiem tutaj cechę internetu, która zasadza się na tym, że treści tam publikowane nie mają i mieć nie mogą charakteru materialnego. Tom wierszy, „Gazetę wyborczą” itp. można wziąć do ręki, natomiast internetowego wydania tejże gazety czy też wiersza zamieszczonego w sieci już nie. Oczywiście istnieje możliwość wydrukowania. Wydruk jest jednak czymś wtórnym wobec formy pierwotnej, tj. internetowej⁵⁷. Mowa tu oczywiście jedynie o treściach, których formą pierwotną jest istnienie „internetowe”, nie zaś tych, które w sposób wtórny zostały umieszczone w sieci.

Jeśli to, co jest umieszczane w internecie, ma formę niematerialną, pojawia się pytanie o to, czy np. tekst opublikowany w internecie istnieje realnie? Najprościej mówiąc, chodzi tutaj o akceptację tego, że np. recenzja zapisana na stronie internetowej (opublikowana na forum czy blogu), a nie opublikowana w formie materialnej (czasopiśmie, gazecie, książce), ma taką samą wartość istnieniową, jak ta sama publikacja np. zamieszczona w prasie. W dalszej konsekwencji prowadziłoby to do pytania o to, czy wypowiedź krytyka na łamach portalu internetowego ma porównywalną (czy nawet taką samą) wartość, jak ta zamieszczona w medium ze swej natury materialnym.

Rodzi się tutaj kolejne pytanie, które odnieść można do stopnia zaufania, jakim czytelnik (internauta) obdarza treści, z którym styka się online. Nawrocki podkreślał, że poza niematerialnością istnieją jeszcze inne cechy, które ograniczają ufność odbiorców. Ważne w tym momencie jest zwrócenie uwagi na to, że medium, jakim jest internet w rozumieniu Nawrockiego, można utożsamić z siecią Web 2.0. Cechy takie jak: powszechność, równość,

⁵⁴ Tamże, s. 296-301.

⁵⁵ Media tradycyjne to prasa, radio i telewizja, funkcjonujące w procesie komunikowania masowego jako „instytucjonalne środki publicznego komunikowania na odległość, do wielu odbiorców, w krótkim czasie”, patrz: D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, tł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 23.

⁵⁶ M. Nawrocki, *dz. cyt.*, s. 298.

⁵⁷ Tamże, s. 294.

łatwość dostępu i anonimowość są charakterystyczne dla serwisów internetowych, w których działaniu podstawową rolę odgrywa treść generowana przez użytkowników danego serwisu. Zgodnie z definicjami Web 2.0 można mówić już nie tylko o partycypowaniu uczestników w tworzeniu treści internetowych, ale o ich zupełnej dominacji w tym zakresie. Zadaniem autorów serwisów jest już tylko stworzenie go, to użytkownicy stają się jądrem jego użytkowania, tzn. zapełniają go odpowiednią zawartością (wrzucają zdjęcia, filmy itp.) oraz tworzą sieci użytkowników, które zaczynają ze sobą współpracować i „żyć nowym życiem”⁵⁸.

Przykładem serwisu, który przeszedł taką drogę, jest „biblionetka.pl”. Portal ten był w pierwotnym założeniu stroną wykonaną w ramach pracy magisterskiej na Wydziale Informatyki Politechniki Wrocławskiej. Miał on wspomagać księgarnię internetową poprzez zbieranie ocen i recenzji użytkowników. W krótkim czasie od zamieszczenia strony online okazało się, że zastosowany tam system ocen i recenzji jest na tyle atrakcyjny, że portal zaistniał samodzielnie. Wytworzyła się ogromna społeczność czytelników książek (dane z 14.10.14): 161824 zarejestrowanych użytkowników, 6455025 ocen, 349829 książek, 83471 autorów⁵⁹. Zamieszczone na portalu recenzje, oceny, informacje na temat autorów itd. są autorstwa nieprzymuszonych do tego uczestników społeczności polskich czytelników książek⁶⁰.

„Biblionetka.pl”, podobnie jak cała sieć Web 2.0, zakłada istnienie pewnych cech, które mogą poddać w wątpliwość rzetelność publikowanych treści. Są to: anonimowość, powszechność, łatwość i równość. W internecie każdy może publikować łatwo i na tych samych prawach⁶¹. Co więcej, bez trudu może się ukryć w wirtualnej przestrzeni, nie biorąc odpowiedzialności za swoje słowa. Powoduje to wrażenie pozornej jedności internetu, które prowadzi do stwierdzeń spod znaku Andrew Keena, który pisał:

Rewolucja Web 2.0 rozpowszechniła obietnicę dotyczącą pokazania prawdy większej liczbie ludzi – miało być więcej istotnych informacji, globalna perspektywa, więcej obiektywnych, a nie emocjonalnych opinii obserwatorów. Ale to tylko zasłona dymna. To, *czego naprawdę dostarcza nam rewolucja Web 2.0, to powierzchowne obserwacje otaczającego nas świata zamiast głębokiej analizy* [zaznaczenie moje], głośne opinie zamiast rozważnej oceny. Biznes związany z informacją zmienia się dzięki internetowi w kakofonię setek milionów blogerów, którzy jednocześnie mówią o sobie samych⁶².

⁵⁸ J. Walkowska, *Jeśli nie Web 2.0, to co?* [w:] „Biuletyn EBIB”, nr 2, 2012, s. 2.

⁵⁹ <http://www.biblionetka.pl/about.aspx> [dostęp: 2.11.2014].

⁶⁰ M. Nawrocki, *dz. cyt.*, s. 303.

⁶¹ Tamże, s. 299.

⁶² A. Keen. *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, tł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Warszawa 2007, s. 36.

W innym miejscu swojej książki Amerykanin zaznacza, że „niewielu z nas [internautów] ma odpowiednie wykształcenie, wiedzę lub doświadczenie, by móc spojrzeć na dany problem z właściwej perspektywy”⁶³.

Przychodzi tutaj na myśl anegdota dotycząca Stanisława Lema, który – podobno – gdy połączono go z internetem, powiedział, że nie przypuszczał do tej pory, że na świecie jest aż tylu idiotów. Aby rozszerzyć tę myśl, należałoby się odwołać do pewnej właściwości wspólnej polskiemu pisarzowi i amerykańskiemu przedsiębiorcy. Mianowicie: obaj są osobami nienawykłymi do używania internetu. Jak rozumiem takie stwierdzenie? Wydaje się, że człowiek nieobcuający „na co dzień” z tym medium nie posiadał kompetencji pozwalających mu na zrozumienie mechanizmów rządzących „współgzystowaniem” w internecie. Można tu powtórzyć za Nawrockim, że w internecie „dzieje się więcej, dzieje się głośniej, dzieje się wreszcie szybciej, przez co wydaje się, że dzieje się głupiej”⁶⁴. Dokonując powierzchownej obserwacji, można zatem dojść do przekonania, że fenomen sieci tworzonej przez jej uczestników jest tykającą bombą, której wybuch doprowadzi do zniszczenia prawdziwej (wg Keena dwudziestowiecznej) kultury. Keen napisał nawet: „co się stanie, gdy ignorancja zmiesza się z egoizmem, ze złym smakiem i z rządami tłumu?” i natychmiast odpowiedział:

władzę przejmą małpy. Pożegnajmy się z ekspertami i strażnikami bram kulturowych – z ulubionymi reporterami i prezenterami, redaktorami, firmami muzycznymi, studiami filmowymi w Hollywood. W czasach kultu amatora to małpy pociągają za wszystkie sznurki⁶⁵.

Tak radykalnie postawiona teza prowadzi do dwóch wniosków: po pierwsze, użytkownikami internetu są jedynie amatorzy, po drugie, każdy profesjonalista, który prezentuje wyniki swojej pracy w internecie, wyrzeka się jednocześnie swojego statusu (przestaje być profesjonalistą). A jako, że wytwory „internetowej amatorszczyzny” nigdy nie dorównają swoją jakością tym tworzonym przez profesjonalistów, w rozumieniu Keena, internet można określić mianem wielkiego śmietnika, który swoim smrodem odurza pozostałości kultury tradycyjnej. W ten sposób utrwalona w kulturze dyktatura ekspertów zmienia się w dyktaturę idiotów⁶⁶.

Jednoznaczna krytyka sieci Web 2.0. dokonana przez Keena wyklucza jakiegokolwiek uczestnictwo w niej profesjonalistów (według Keena są to jedynie opłaceni, wykształceni i doświadczeni twórcy treści obecnych w kulturze). Tymczasem, zgodnie z założeniem Nawrockiego, profesjonalisci nie tylko nie powinni unikać jakiegokolwiek kontaktu ze

⁶³ Tamże, s. 47.

⁶⁴ M. Nawrocki, *dz. cyt.*, s. 301.

⁶⁵ A. Keen, *dz. cyt.*, s. 32.

⁶⁶ Tamże, s. 52.

społecznościami internetowymi, ale zobowiązani są do przyjęcia postawy przewodnika dla tej inteligentnej (i zdecydowanie mniej krzykliwej) części użytkowników serwisów internetowych⁶⁷.

Z powyższych rozważań wynika wniosek, że obecnie w przestrzeni internetowej możemy mówić o dwóch grupach użytkowników: amatorach, dla których sieć jest miejsce do podzielenia się swoimi pasjami, oraz profesjonalistami (dla których Keen nie znajduje miejsca w sieci), którzy z jednej strony wyzyskują sieć w celach związanych z ich zawodem, a z drugiej są przeciętnymi jego użytkownikami (czyli właściwie rzecz biorąc amatorami).

W ten sam sposób podzielić można internautów, którzy w centrum swojego zainteresowania postawili szeroko rozumianą literaturę. Obok blogów, portali, forów itp. tworzonych przez amatorów, czyli osoby nie zajmujące się zawodowo czytaniem książek, znajdują się również miejsca, w których wypowiedzi swe zamieszczają profesjonaliści krytycy literaccy czy sami literaci. Odpowiedź na pytanie o to która z działalności jest pożyteczna (czy wręcz pożądana), a którzy stanowią – używając słów Keena – „stado małą”, wydaje się być oczywista. Jednakże, czy oczyszczając internet z „pospólstwa”, nie zaprzeczylibyśmy jednej z podstawowych cech, jaka go konstytuuje: równości? Takie przedsięwzięcie zaprzepaściłoby też ideę istnienia kultury prosumpcji⁶⁸, której założenia zasadzają się na aktywny uczestnictwo odbiorców (w tym wypadku rozumianych jako konsumentów) w działalność wytwórczą⁶⁹.

Web 2.0 jest miejscem stykania się amatorów i profesjonalistów w różnych dziedzinach: od sportów zimowych, przez wędkowanie i cięcie drewna po osoby interesujące się doktrynami filozoficznymi. Cechy, które go konstytuują, mogą w pewnym stopniu podważać, jak pisałam powyżej, wiarę w realność publikowanych tam treści. Istniejąc na pograniczu dwóch światów, stają się one elementem rzeczywistości hybrydowej⁷⁰, a więc zmieszanej. Ten swoisty amalgamat świata rzeczywistego i wirtualnego charakteryzuje się cechami obu swoich części składowych. Będzie zatem budził nieufność co do swojej realności, ale z drugiej strony nierealność również będzie kwestionowana. W konsekwencji to, w jaki sposób internauta

⁶⁷ M. Nawrocki, *dz. cyt.*, s. 301.

⁶⁸ Jest to rodzaj w kultury, w którym bierny konsument staje się uczestnikiem w procesie produkcji w ten sposób przyjmując status prosumenta. Prosumentem stajemy się już w momencie samodzielnego nalewania paliwa na stacji benzynowej czy wkładania do koszyka zakupów w supermarkecie. Szczególną rolę są jednak prosumenci świadomie zaangażowani w wytwarzanie danego produktu kulturowego, jak np. udoskonalanie gier komputerowych czy uczestniczenie w tworzeniu portalu internetowego; patrz: P. Siuda, *Kultury prosumpcji. O niemożności powstania globalnych i ponadświatowych społeczności fanów*, Warszawa 2012.

⁶⁹ Tamże, s. 9-10.

⁷⁰ Pojęcie powstałe na wzór wypracowanego przez badaczy przestrzeni publicznych pojęcia przestrzeni hybrydowej, która łączy ze sobą elementy przestrzeni publicznej i prywatnej, dzięki zastosowaniu osiągnięć technologii, w tym wykorzystaniu m.in. osobistych urządzeń mobilnych, patrz: J. Bach-Głowińska, *Inteligentna przestrzeń. Trzeci wymiar innowacyjności*, Warszawa 2014, s. 167.

potraktuje wirtualne treści, wynikać będzie z pewnego procesu negocjacyjnego, do wykonania którego zostanie on zmuszony. To, czy uzna publikację na blogu za równie wartościową jak publikacja np. prasowa, zależy od niego samego.

Wydaje się, że duże znaczenie ma tutaj częstotliwość kontaktu danej osoby z rzeczywistością hybrydową. Osoby, które regularnie obcują z internetem, są znacznie ufniejsze w stosunku do treści w nim publikowanych. Łatwiej im też dokonywać selekcji tego, co warte jest ich uwagi, a co na nią nie zasługuje. Funkcjonowania w rzeczywistości hybrydowej trzeba się nauczyć, podobnie jak małe dziecko w procesie socjalizacji uczy się, jak postępować w realnym świecie.

3.2 Pisarz w internecie

W jednym z wywiadów telewizyjnych popularny pisarz George R. R. Martin⁷¹ opowiedział o swoim sposobie na pisanie książek. Okazuje się, że receptą na stworzenie popularnej opowieści jest posiadanie dwóch komputerów. Jednego przeznaczonego wyłącznie do pisania, a drugiego do przeglądania internetu, odpisywania na e-maile itd. Dlaczego Martinowi nie wystarczy jeden komputer? Otóż ten przeznaczony do pisania książek nie jest podłączony do sieci internetowej, a zainstalowany na nim jest jedynie najprostszy edytor tekstu. Pełni on zatem funkcję, traktowanej dzisiaj raczej w kategoriach obiektu muzealnego, maszyny do pisania.

Martin nie wyjaśnia dokładnie powodów, dla których preferuje posiadanie dwóch komputerów. Łatwo się jednak domyślić, że szybko doszedł on do wniosku, że dostęp do internetu jest powodem niemocy twórczej wielu jego kolegów „po fachu”. Sieć okazuje się być elementem, który odwraca bądź rozprasza uwagę, uniemożliwiając konieczną do napisania książki koncentrację.

Z drugiej jednak strony, przyglądając się obecnym czasom, kiedy internet stał się, nieodłączną częścią życia ogromnej części społeczeństwa, w tym społeczeństwa czytającego, autor musi zapewnić sobie odpowiednie miejsce także w sieci. Dlatego Martin, pisarz, którego książki znajdują odbiorców zwłaszcza wśród młodzieży i młodszych dorosłych, ma dwa komputery: jeden do pisania, drugi do „internetowego” egzystowania.

Nie chodzi tutaj tylko o obecność autora w sieci w celach marketingowych czy autopromocyjnych⁷². Może ona być elementem większej przemiany, jaka dokonała się w życiu

⁷¹ G. R. R. Martin jest autorem cieszącej się obecnie ogromną popularnością *Sagi lodu i ognia*, na podstawie której HBO nakręciło osiągający wysoka oglądalność serial pt. *Gra o tron*.

⁷² M. Maryl, *Kim jest pisarz (w internecie)?* „Teksty Drugie...”, s. 83.

literackim. Stąd biorą się osobiste strony pisarzy (strony autorskie administrowane przez samych zainteresowanych) jako odpowiedź na wymagania nowoczesnej komunikacji. Dzięki temu rodzi się nowy model twórcy konkurującego z uznanymi autorami, twórcy niszowego, ale posiadającego grupę wierny odbiorców⁷³.

Według Stefana Żółkiewskiego pisarzem jest ten, który posiada „publiczność czytającą”⁷⁴. W internecie zatem o pisarzy nietrudno. W tym rozumieniu są nimi wszyscy, którzy opublikowali cokolwiek posługując się mechanizmami Web 2.0. Tradycyjnie pisarz musi być jednak też członkiem „określonej zawodowo grupy społecznej”⁷⁵ i jako taki staje się przedmiotem opisu socjologicznego i wiedzy socjologicznej, jeśli chodzi o jego związki społeczne⁷⁶. Na użytek niniejsze pracy za pisarza uważać będziemy tych, którzy ogłosili utwór literacki drukiem lub w formie e-książki. Ponadto będą to również osoby zajmujące się tworzeniem książek elektronicznych oraz blogerzy.

Zadania, jakie spełnia pisarz publikacji internetowej, znacznie przekraczają te przypisane pisarzowi kultury druku. Oprócz napisania i przygotowania do wydania książki, zajmuje się on również redakcją, promocją i dystrybucją własnych utworów. Twórca publikacji „internetowej” przejmuje tu zadania innych instytucji i musi włożyć sporo wysiłku, aby końcowy produkt (gotowa książka) spełniał standardy wydawnicze.

Z drugiej strony publiczność internetowa stanowi tylko część publiczności literackiej, korzystającej nadal z utworów drukowanych. Co więcej, nie tylko odbiorcy książek wydanych w internecie oczekują na kontakt z pisarzem za pośrednictwem tego medium. W związku z tym możemy mówić o realnej obecności w internecie zarówno pisarzy-internautów, jak i pisarzy preferujących tradycyjną drogę wydawania swoich książek.

Dzięki skróceniu sieci komunikacyjnej w sieci dochodzi do personalizacji przekazu. Oznacza to, że autor określa grupę osób zainteresowanych daną tematyką czy gatunkiem i dociera do nich bezpośrednio. Dzieje się to np. poprzez umieszczanie na stronie internetowej pisarzy linków odsyłających do księgarni internetowych bądź innych rozwiązań umożliwiających zakup książki (np. przez system PayPal).

Ułatwiony kontakt z zainteresowanym czytelnikiem umożliwia też autorowi działania polegające na łączeniu kariery pisarskiej z np. tworzeniem porad dla młodych pisarzy, opinii na temat twórczości innych autorów itp. Ponadto system forów pozwala na wymianę sądów

⁷³ Tamże.

⁷⁴ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*, Warszawa 1980, s. 104 [za:] M. Maryl, *dz. cyt.*, s. 85.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ Tamże.

i opinii, jak również na szybką odpowiedź na stawiane ze strony czytelników zarzuty. Działania te mają prowadzić do tworzenia wspólnoty skupionej wokół pisarza i jego twórczości, czasami również twórczości innych autorów, którzy zajmują się tym samym lub zbliżonym gatunkiem. Szczególnie użyteczny w tych działaniach jest blog internetowy, który zastępuje takie formy kontaktu twórcy z kulturą druku ze swoją publicznością, jak np. spotkanie autorskie, które ma raczej charakter incydentalny i tylko w rzadkich przypadkach pozwala na nawiązanie dialogu z publicznością. Blog zaś, jako bardziej symetryczna forma komunikacji, pozwala budować wspólnoty trwalsze.

Internet może być zatem zarówno miejscem wydawania książek, jak i przestrzenią dla ich promocji oraz do kontaktu pisarzy z odbiorcami. Jednakże, aby przyciągnąć i zatrzymać „u siebie” potencjalnego czytelnika, autor musi zastosować kilka sztuczek podanych np. przez Steve’a Webera w poradniku dla pisarzy w sieci pt. *Plug Your Book!*. Amerykanin doradza w nim, aby twórcy literatury zamieszczali na swoich stronach lub blogach materiały dla prasy, multimedia, fragmenty twórczości itp.⁷⁷. Dalej pisze:

Nikt nie odwiedzi strony, która jest tylko reklamą twojej książki. Może się tam znaleźć cykl artykułów, fragmenty książki, a nawet komentarze czytelników; okładka książki, opis, fragmenty. Twoja biografia. Linki umożliwiające zakup książek na twojej stronie lub w sklepach internetowych jak Amazon czy Barnes&Noble. Im więcej opcji wyboru, tym lepiej⁷⁸.

W rezultacie autor w internecie wykracza poza przypisane mu do tej pory role. Staje się PR-owcem i marketingowcem, partnerem dialogu i uczestnikiem dyskusji. Specyfika sieci pozwala mu na niemal natychmiastowe reakcje na wszelkiego rodzaju opinie pojawiające się na temat jego twórczości. Co więcej, może w sposób bardziej zaangażowany przyczynić się do kreowania sądów dotyczących napisanej przez niego książki, jak i książek innych. Prowadzi to do zintensyfikowania współczesnego życia literackiego (pojawiają się dyskusje pomiędzy pisarzami, pisarzami a ich krytykami czy pomiędzy samymi krytykami).

3.3 Krytykowanie a recenzowanie

„Priorytetem recenzenta jest rozrywka. Priorytetem krytyka jest oświecenie”⁷⁹ – rozpoczyna swój wywód na temat różnic między krytykowaniem a recenzowaniem Steve Grand, amerykański muzyk i krytyk muzyki. O tym, że te dwa rodzaje działalności oceniającej nachodzą na siebie, a granica między nimi staje się coraz bardziej płynna, może świadczyć

⁷⁷ S. Weber, *Plug Your Book! Online Book Marketing for Authors* [za:] M. Maryl, dz. cyt., s. 89.

⁷⁸ Tamże, s. 80.

⁷⁹ S. Grant, *Zbyt wielu recenzentów, za mało krytyków*, „Magazyn Esensja” 2004, nr 10, [online:] http://esensja.stopklatka.pl/magazyn/2004/10/iso/09_30.html [dostęp: 26.06.14].

choćby fakt, że definicje tego, czym są krytyka i recenzja, zamieszczone w *Słowniku języka polskiego PWN* brzmią niemal identycznie. Krytyka to: „analiza i ocena książki, filmu lub czyichś dokonań; tekst lub wypowiedź zawierające taką ocenę; [bądź] dział piśmiennictwa obejmujący oceny utworów literackich, muzycznych, dzieł sztuki itp.”⁸⁰. Natomiast recenzją jest: „omówienie i ocena dzieła literackiego, spektaklu teatralnego, koncertu itp., zwykle publikowana w prasie”⁸¹. Wspólnym aspektem jest ocenianie jako podstawa funkcjonowania obu rodzajów piśmiennictwa. Tym, co wydaje się najbardziej dostrzegalną różnicą jest, moim zdaniem, długość. Zgodnie z niepisany prawem współczesnego internetu recenzja zamieszczana na blogu, portalu czy gdziekolwiek w przestrzeni tego medium nie może przekraczać 2 tys. znaków. Dlaczego? Odpowiedź jest niezwykle prozaiczna: nikt jej nie przeczyta. Z kolei wydaje się niemożliwe, aby w tak niewielkiej ilości tekstu krytyk mógł zawrzeć wszystkie aspekty, na które powinien zwrócić uwagę, pisząc recenzję książki.

Jeśli mielibyśmy przyjrzeć się recenzji książki, to jest to przede wszystkim dokonanie pewnej oceny na podstawie doświadczenia czytelniczego, które ona nam zaoferowała. Zwrócimy uwagę na to, jak dobrze autor wykreował swoje postacie i otaczającą je rzeczywistość, zwrócimy uwagę na to, czy przystaje do współczesnych standardów i ocenimy ją na podstawie własnych – spełnionych lub nie – oczekiwań. Postępując w ten sposób, zachowamy wszystkie wymagania stawiane przed recenzją. Jeśli natomiast spróbujemy książkę odnieść do innych publikacji o podobnym charakterze, umiejscowić ją w jakimś prądzie lub nurcie literackim, zachowamy się jak krytyk.

Podstawą działalności krytyka będzie tutaj umiejętność odnalezienia odpowiedniego kontekstu, który pozwoli na prawidłową analizę książki. Spędzi on mniej czasu na przeglądanie treści książki, a więcej poświęci na umieszczenie jej w kręgu prac o podobnym charakterze.

Recenzent może wartościować książkę zarówno w jej jednostkowości, jak i w odniesieniu do wielu innych, znajdując często bardzo znikomy związek między dwoma pozycjami. Może on napisać np. że Kraków w twórczości Andrzeja Pilipiuka jest tradycyjnym Sopotem z „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza. Krytyk natomiast zmuszony jest nawiązywać do prac o podobnym charakterze. Dla niego porównanie fantastycznej twórczości Pilipiuka z realistyczną Mickiewicza będzie bezcelowe, podobnie jak analizowanie powieści detektywistycznej w kontekście najnowszego albumu Justina Biebera. Sięgając po tradycję literacką, krytyk będzie się odnosił do określonych kryteriów, zaczerpniętych z badań literackich bądź stworzonych przez niego samego przez lata pracy. Aby zrecenzować

⁸⁰ *Słownik języka polskiego PWN* [online]: <http://sjp.pwn.pl/> [dostęp: 26.05.2014], hasło: krytyka

⁸¹ Tamże, hasło: recenzja.

publikację, krytyk musi wiedzieć wystarczająco dużo zarówno o gatunku, po który sięga, jak i o tle historycznoliterackim, z którego wyrosła książka będąca podmiotem tejże działalności krytycznej.

Biorąc pod uwagę fakt, że współcześnie zarówno recenzenci, jak i krytycy coraz częściej przenoszą swoją działalność z pola mediów papierowych do internetu, kolejna różniaca, jaką jest medium przekazu, wydaje się być zniwelowana. Ponadto, wynik pracy zarówno krytyka, jak i recenzenta stanowi recenzja. Obie recenzje będą się jednak różnić od siebie w kilku względach. Zostały one przedstawione w *Tabeli 1.*:

Recenzja	Krytyka
Zawiera ogólne streszczenie recenzowanej książki	Może skupiać się na specyficznym aspekcie
Szereguje i ocenia książki w zależności od stopnia rozrywki, jaki mogą dostarczyć czytelnikowi	Dokonuje analizy w odniesieniu do historii, nurtu, metodologii itp.
Zwraca uwagę głównie na aspekty kulturalne bądź artystyczne	Skupia się na kontekstach teoretycznych
Zazwyczaj jest krótka i zawiera dobitnie sformułowaną ocenę	Może być dłuższa, ocena zawsze podbudowana jest argumentacją
Często pisana przez „nieprofesjonalistów”	Pisana przez uczonego bądź eksperta w dziedzinie literaturoznawstwa i sztuk pokrewnych

Tabela 1 „Różnice między recenzją a krytyką”;

Źródło: opracowanie własne

Z analizy danych zawartych w tabeli można wyciągnąć wniosek, że w internecie znajduje się znacznie więcej recenzji będących wynikiem działań recenzentów niż krytyków. Jednakże występujący w języku potocznym zwyczaj traktowania obu słów jako synonimów jest przenoszony również do przestrzeni wirtualnej. Następuje zatem znaczeniowe i pojęciowe zrównanie krytyka z recenzentem.

3.4 Fan-krytyk a krytyk-fan

Wiesław Godzic opisuje fanów jako specyficzną grupę odbiorców kultury popularnej, którą charakteryzuje większe niż normalne zaangażowanie w odbiór uwielbianego produktu oraz zainteresowanie się każdym jego aspektem oraz detalem. Ponadto, ze względu na

wynikającą z tego przyjemność, której nie odczuwa „przeciętny” odbiorca, „wielokrotnie obcuja oni z danym tekstem popkultury. Leży to u podstaw ogromnej wiedzy fanów, na temat który ich fascynuje⁸².

Jednak, jak zauważa Piotr Siuda, fan jest określeniem bardzo nieostrym⁸³. Używa się go w różnych sytuacjach i w odniesieniu do różnych grup (od wielbicieli „gwiazdki telewizyjnej” przez grupę szalikowców kibicujących jakiejś piłkarskiej drużynie po fanów gofrów z bitą śmietaną). Pojęcia tego używa się zatem w dość swobodny sposób, opisując wiele zjawisk, często znacznie od siebie się różniących. Zdaniem badacza głównymi cechami wyróżniającymi fanów są: to, że przedmiotem ich zainteresowania jest produkt kultury popularnej oraz to, że są już nie tylko odbiorcami, ale i nadawcami intensyfikującym swój odbiór poprzez wtórną, amatorską produkcję tekstów opartych na oryginalnych produkcjach⁸⁴.

Ten sposób definiowania prowadzi do zawężenia grupy fanów. Wykluczeni z niej zostają nie tylko kibice piłkarscy i amatorzy gofrów z bitą śmietaną, ale także ci, którzy przedmiotem swojego zainteresowania uczynili wszystko, co nie wiąże się z kulturą popularną. Zgodnie z etymologią słowo „fan” jest mniej pejoratywnym w wydźwięku skrótowcem od słowa „fanatyk” (łac. zagorzały, szalony). Postawa fanatyka opiera się na bezkrytycznej i ślepej wierze w słuszność i prawdziwość jakichś poglądów religijnych, politycznych lub społecznych. W języku polskim słowo „fan” znalazło się za pośrednictwem języka angielskiego, które w tym języku odnosi się do przymiotnika *fanatic* i oznacza kogoś entuzjastycznego, szalonego czy zagorzałego. Będzie się więc on wiązał z postawą przyjmowaną w stosunku do konkretnej osoby lub przedmiotu. Inaczej mówiąc, fan będzie wielbicielem, entuzjastą danego zjawiska. Podobnie, jak w przypadku fanatyka, postawa fana również zawiera aspekt bezkrytycznej wiary, czy raczej uwielbienia, ale jego przedmiotem będzie zawsze wytwór kulturowy.

Definicja Siudy zakłada, że fanami można nazwać tylko odbiorców popkultury, że wśród bezkrytycznych wielbicieli nie może się znaleźć piewca dzieł Szekspira czy Goethego. Warto w tym miejscu zauważyć, że kultura popularna nieustannie korzysta z szeroko pojętej tradycji kulturowej, wszystkie jej produkty to teksty, które pozostają ze sobą w określonych związkach intertekstualnych i intermedialnych. Każdy utwór wchłania i przetwarza inne teksty. W ten sposób odbiór dzieła uzależniony jest od skojarzeń kulturowych i odniesień

⁸² W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, Kraków 2001, s. 183-185.

⁸³ P. Siuda, *Młodzieżowe subkultury fanów. Między fanatyczną konsumpcją a oporem przeciwko konsumeryzmowi* [w:] *Młodzież jako problem i jako wyzwanie ponowoczesności. Z prac Sekcji Socjologii Edukacji i Młodzieży PTS*, t. 2, red. K. Szafraniec, Toruń 2011, s. 204.

⁸⁴ Tamże.

emocjonalno-intertekstualnych odbiorcy. Poziom zrozumienia danego wytworu uzależniony jest od umieszczenia go w kontekście innych, do których się on odnosi⁸⁵.

Intertekstualność nie jest jednak cechą wyłącznie produktów kultury popularnej. Samo pojęcie wprowadziła w latach 70. XX wieku Julia Kristeva. Odwołując się do teorii wielogłosowości Michaiła Bachtina, zdefiniowała je jako badanie zależności zachodzące pomiędzy tekstami. Ryszard Nycz poprzez intertekstualność rozumie ogół relacji i własności tekstu, które wskazują na uzależnienie jego powstania i odbioru od znajomości innych tekstów – nie tylko literatury, ale także wytworów plastycznych, muzycznych czy architektury⁸⁶. Zadaniem odbiorcy (w tym krytyka) jest odnalezienie tych zależności, ponieważ tylko wtedy można liczyć na pełne zrozumienie tekstu kultury. Niejednokrotnie będzie wymagało to wielokrotnego obcowania z tymże wytworem kulturowym.

Odnajdywanie powiązań może być zadaniem nie tyle żmudnym, co niezwykle interesującym. Z punktu widzenia krytyka posiada ono jednak zazwyczaj charakter utylitarny: ma poprowadzić niewykształconego czytelnika najprostszą z możliwych dróg prowadzącą do zrozumienia tekstu. Dla niewykształconego fana może to przyjąć formę zabawy, podobnej do „gry w skojarzenia”. Wydaje się jednak, że w obu przypadkach odnajdywanie kolejnych powiązań intertekstualnych powinno być źródłem satysfakcji wynikającej z umiejętności zlokalizowania tekstu źródłowego.

Reasumując, krytyk literacki niekoniecznie musi być fanem literatury czy też konkretnego autora, tytułu itp. Poddany przez niego analizie tekst nie musi być obiektem jego fascynacji czy uwielbienia, aczkolwiek nim być może. Z drugiej strony krytyk i fan dążą do tego samego: chcą w jak najlepszy i najdokładniejszy sposób zapoznać się z tym, co poddają swoim badaniom. Być może ich metody pracy różnią się, jednakże cel wydaje się zadziwiająco podobny, jeśli nie taki sam.

Warto jeszcze tutaj zwrócić uwagę na fakt, że fani literatury nie ograniczają się tylko do czytania recenzji tzw. profesjonalistów. Ich zaangażowanie w dane dzieło, i to zarówno fanów literatury popularnej, jak i klasyki, często przyjmuje formę informacji (opinii, oceny) na temat wrażeń, jakich dostarczyła lektura. Prowadzi to do wytworzenia się specyficznego zjawiska, które można nazwać krytyką fanowską.

⁸⁵ M. Juza, *Perspektywy rozwoju kultury popularnej w obliczu nowych mediów* [w:] *Oblicza nowych mediów*, red. A. Ogonowska, Kraków 2011, s. 13.

⁸⁶ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, [w:] tegoż, *Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 59-82

Rodzi się ona w wyniku wcielenia się krytykującego fana w specyficzną rolę, czy też kilka ról, odbiorcy literatury⁸⁷. Podczas obcowania z książką można przyjąć postawę czytelnika, wykonawcy bądź badacza. Czytelnik chce przebywać z dziełem sam na sam. Szuka w nim tego, co spełnia jego oczekiwania, nie starając się odnaleźć prawdy w tekście. Nie odwołuje się do żadnych metodologii badawczych, nie traktuje tekstu jako palimpsestu. Czyta on dla własnej przyjemności, stwierdzając, że jest tylko on i książka. Najważniejsze są dla niego własne wrażenia wyniesione z lektury, do której włącza własne doświadczenia i przeżycia. W przyswajającym tekście szuka miejsca dla samego siebie. Wykonawca literatury dokonuje jej transformacji, na wzór dziecka odgrywającego scenki z ulubionej bajki czy reżysera „przepisującego” tekst powieści na tekst filmu. Badacz natomiast dąży do odkrycia sensów utworu, spostrzega jego zanurzenie w istniejącym wcześniej dyskursie literackim, bada zależności intertekstualne, zauważa wyróżniki gatunku, „wypełnia” miejsca niedookreślone itp. Jego działania na tekście literackim w dużym stopniu zbiegają się z postępowaniem profesjonalnego krytyka literackiego.

Fan-krytyk próbuje być jednocześnie wykonawcą i badaczem lektury. Chce zarówno bezpośrednio poczuć swoje uczestnictwo w jej odbiorze, intensyfikując go poprzez np. tworzenie *fanfiction* czy rysunków ilustrujących fabułę tekstu. Z drugiej strony chce być też znawcą uwielbianego tytułu, autora czy serii, dlatego będzie przyjmował postawę badacza, starając się dokładnie spenetrować książkę. Właśnie powstające w wyniku takiego procesu lektury teksty nazwać możemy krytyką fanowską. Nigdy nie dorówna ona swoim poziomem krytyce profesjonalnej, ale też nie takie są jej cel i zadania.

Krytyka fanowska jest zjawiskiem silnie związanym z kulturą popularną, a także z rozwojem Web 2.0 oraz mediów masowych. Wydaje się jednak, że swoim zasięgiem obejmuje już nie tylko produkty kultury popularnej. Jej źródła, podobnie jak źródeł popkultury, szukać należy w powstających w latach 20. i 30. XX wieku tzw. *fanzinach*, czyli amatorskich magazynach tworzonych i wydawanych przez fanów danego zjawiska popkulturowego. Tam zaczęły pojawiać się pierwsze amatorskie recenzje, roszczące sobie prawo do bycia krytyką literacką. *Pulp magazines*, jak nazywane były *fanziny*, rozwijały się na początku na terenie Stanów Zjednoczonych i związane były z rosnącym zainteresowaniem *fantasy* i *science fiction*. Na gruncie polskim w 1982 roku powstał miesięcznik „Fantastyka”, w którym publikowane są opowiadania oraz artykuły teoretyczne i krytyczne o fantastyce⁸⁸.

⁸⁷ O czytelniku, wykonawcy i badaczu pisze E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej na materialne polskiej poezji współczesnej*, Gdańsk 2000.

⁸⁸ J. Speina, *W kręgu fantastyki* [w:] tegoż, *Typy świata przedstawionego*, Toruń 2000, s. 140-141.

Kulminacyjnym momentem rozwoju krytyki fanowskiej było jednak upowszechnienie się dostępu do sieci internetowej. Wtedy działalność fanów, do tej pory ściśle związana z magazynami fanowskimi, znalazła dla siebie nowe miejsce, nowe środowisko, ale też nowe przedmioty swojej fascynacji. Oprócz literatury fantastycznej w kręgu zainteresowania nieprofesjonalnych krytyków znalazły się także romanse, literatura sensacyjna, detektywistyczna, czy w końcu kanon literatury klasycznej. Swoich krytyków znalazły też poradniki dobrego zachowania czy książki kucharskie.

Nie można zapomnieć, że w aktywności tego typu ważny jest aspekt emocjonalnego zaangażowania się osoby opiniującej. Niedostrzeżenie uczuciowego zaangażowania fanów tekstów kultury w badaniach, jakie przeprowadzono w latach 90. XX wieku, doprowadziło do próby zrównania tekstów fanowskich z tekstami profesjonalnych krytyków⁸⁹. Oczywiście dostrzeżono drastyczną różnicę w ich poziomie merytorycznym, co przemawiało na widoczną niekorzyść krytykujących fanów. Najistotniejsza odmienność zasadza się jednak na fakcie, że pierwszym i najważniejszym celem fana nigdy nie jest krytyka jako taka. To, co wzbudzi podziw w profesjonalnym krytyku, może zostać niedostrzeżone czy zlekceważone przez fanakrytyka, z drugiej strony będzie on podkreślała własne reakcje i odczucia związane z lekturą.

Można zatem dojść do dość oczywistego stwierdzenia, że podczas gdy profesjonalista będzie się starał wystrzec wszelkich emocjonalnych odniesień i będzie próbował zachować pozory obiektywizmu, krytykę fanowską najlepiej określić jako krytykę emocjonalną, uczuciową.

2.5 Krytyka obywatelska

19 lutego 2005 roku powstała polska wersja Wikinews, a wraz z nią w Polsce narodził się nowy typ dziennikarstwa – dziennikarstwo obywatelskie (oddolne). Wyjaśnień i definicji tego zjawiska jest wiele, jednak najważniejszym jego elementem wydaje się być „czynny udział obywateli w procesie zbierania, relacjonowania, analizowania i dystrybuowania newsów i informacji”⁹⁰. Mamy zatem do czynienia z nową postacią dziennikarstwa, której podstawowymi wyznacznikami są: wszechobecność i powszechna dostępność, jak również nacisk na aktualność relacji oraz interaktywność. Zwolennicy tej formy dziennikarstwa

⁸⁹ A. McKee, *Which is the best Doctor Who story? A case study in value judgements outside the academy* [online:] <http://intensitiescultmedia.files.wordpress.com/2012/12/mckee.pdf> [dostęp: 28.10.14].

⁹⁰ M. Szpunar, *Dziennikarstwo obywatelskie w dobie Internetu* [w:] *Dziennikarstwo obywatelskie w dobie Internetu*, red. K. Grysa, Kielce 2008, s. 142.

twierdzą, że dzięki czynnemu udziałowi społecznemu mamy do czynienia z niezależnymi, wiarygodnymi i dokładnymi informacjami.

Niepodważalnym faktem jest to, że popularność serwisów dziennikarstwa oddolnego rośnie z każdym rokiem⁹¹. Dzieje się tak dlatego, że niezależni dziennikarze obywatelscy znają lokalny kontekst zdarzeń, docierają do nisz niedostrzeganych przez media mainstreamowe i dzięki temu mogą informować lepiej i rzetelniej niż profesjonalni dziennikarze „ubezwłasnowolnieni przez kolegia redakcyjne i linię programową pisma”⁹².

Powstanie i ewolucja dziennikarstwa oddolnego ściśle łączy się z Web 2.0. W sieci odbiorca komunikatu może być zarazem jego nadawcą, czytelnik – komunikatorem masowym. Jak zauważyli Jan Dąbkowski i Elżbieta Stryjek:

Czytelnik przestał być czytelnikiem, widz widzem, a słuchacz słuchaczem. Profesjonalnym dziennikarzom po piętach coraz częściej depczą dziennikarze obywatelscy, którzy bez obaw, że tekst nie spodoba się naczelnemu albo że czeka ich sprostowanie, na forum opisują rzeczywistość. Piszą przede wszystkim w sieci. I piszą o wszystkim. O tym, co ich wkurza, co chcieliby zmienić i o tym, o czym nie chcą napisać inni⁹³.

A skoro „istnieje dziennikarstwo obywatelskie, to dlaczego nie miałyby istnieć krytyka obywatelska?”⁹⁴ – pytał Dariusz Nowacki w ankiecie publikowanej na łamach „Wielogłosu” w 2011 roku. Zauważył on, że chociaż niezdefiniowana i niezbadana, krytyka obywatelska istnieje i cały czas dynamicznie się rozwija (o czym świadczy np. przyrost blogów recenzenckich). Nie jest ona jednak tak bezinteresowna, jak mogłoby się wydawać czytelnikowi owych blogów:

Tajemnicą poliszynela jest przecież to, że opiniodawcy uprawiający krytykę obywatelską wchodzą w porozumienia z pracownikami działów promocji domów wydawniczych. Stawką jest tutaj otrzymanie gratisowego egzemplarza recenzenckiego. Darmowa książka z dostawą do domu w zamian za opinie, na tym polega *deal*⁹⁵.

Nie jest tak jednak w każdym przypadku, krytyka obywatelska zamieszczana w internecie jest zróżnicowana, a utajnione i nieformalne zadania spełniane przez anonimowe społeczności niekoniecznie łączą się z eliminacją z rynku profesjonalnych krytyków. W wielu przypadkach może być ona traktowana w kategoriach omawianej wcześniej krytyki fanowskiej.

⁹¹ W ostatnich przeprowadzonych w 2008 roku badaniach Megapanel PBI/Gemius odnotowano, że ze stron dziennikarstwa obywatelskiego korzystało 1,7 mln internautów, czyli co ósmy polski internauta (11,89%), patrz: tamże, s. 146. Od tej pory powstała spora liczba serwisów promujących działalność dziennikarzy obywatelskich (np. kontakt24.pl).

⁹² M. Szpunar, *dz. cyt.*

⁹³ J. Dąbkowski, E. Stryjek, *Internauci o dziennikarskich ciągotach*, „PDF” nr 4, 2008.

⁹⁴ Tekst Dariusza Nowackiego na temat stanu współczesnej krytyki literackiej jest odpowiedzią w ankiecie przeprowadzonej przez „Wielogłos”, patrz: *Świadomość krytyki. Ankieta „Wielogłosu”*, „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, nr 1(9), 2011, s. 23-27.

⁹⁵ Tamże, s. 25.

Jest ona jednak pojęciem szerszym, mieszczącym w sobie także wszystkie praktyki mające na celu uzyskanie korzyści utylitarnych, o których pisał Nowacki.

3.6 Problem *fanfiction*

Jak pisałam powyżej, fan jest aktywnym odbiorcą literatury i oprócz roli czytelnika i badacza, częstokroć wchodzi w rolę wykonawcy. Objawiać się to może poprzez próby przeniesienia utworu w nowy porządek reguł artystycznych, m.in. poprzez adaptację (np. gry RPG), jak również poprzez wpisanie tekstu w jakiś system znaków nielingwistycznych, np. plastycznych (fani rysujący swoich ulubionych bohaterów itp.). W ten sposób zmienia się pozycja fana, staje się on twórcą pobocznym czy dodatkowym.

Szczególne kategorie stanowią fani-pisarze. Tworzą oni teksty na nowo opowiadające historie zaczerpnięte z jakiejś książki, filmu, gry komiksu itp. Fan-twórca wykorzystuje postacie drugorzędne, tworzy inne warianty zakończenia i ciągi dalsze. Pisanie *sequeli*, *prequeli*, historii alternatywnych, rozwijanie wątków pobocznych lub wprowadzenie całkiem nowych do świata przedstawionego pierwowzoru pozawala fanom jeszcze głębiej zanurzyć się w danym uniwersum, eksplorować go i przedłużyć przyjemność płynącą z obcowania z książką czy filmem. Andrzej Sapkowski interpretuje to zjawisko jako powstawanie *tie*: „«dowiązane» do danego świata przedstawionego, bohatera lub pomysłu utwory fabularne, umieszczające akcję «wcześniej» (*prequels*) lub «później» (*sequels*) w relacji do czasu akcji prototypu oraz przekraczają granice medium druku”⁹⁶.

Fanfiction są też rodzajem interpretacji tekstu, który stał się dla nich podstawą. Pisany przez fana utwór można zatem uznać również za komentarz na temat dzieła źródłowego. Jest on również komunikatem zwrotnym, próbą nawiązania dialogu z autorem oryginału. Tworzenie *fanfiction* nie polega zatem tylko na pisaniu stylistycznych wprawek, których celem, obok doskonalenia umiejętności i współzawodnictwa, jest rozrywka. Satysfakcja polega na przetwarzaniu dzieła, które dzięki temu staje się bliższe codzienności, dołącza się do niego znaczenie pozatekstowe zwyczajnego życia. Jednakże znajomość literackiego oryginału jest niezbędna, aby zrozumieć tworzone przez fanów *sequels*, *prequels* i historie alternatywne.

Mimo najróżniejszych motywów kierujących fanami-pisarzami, bez wątpienia *fanfiction* można uznać za utwory ze swej natury literackie, ponieważ spełniają one wszystkie wymagania, jakie przed literackością stawia Henryk Markiewicz⁹⁷.

⁹⁶ A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini. Kompendium wiedzy o fantastyce*, Warszawa 2010, s. 28.

⁹⁷ H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury* [w:] tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1980.

Po pierwsze, są one fikcyjne. Oznacza to, że przedstawiony w nich świat jest „tworem «wymyślonym» przez autora, niedającym się weryfikować przez zestawienie z rzeczywistością zewnętrzną wobec dzieła”⁹⁸. Fikcyjność charakterystyczna jest dla utworu bez względu na to, czy świat przedstawiony ma charakter realistyczny czy fantastyczny. Do dzieł fikcyjnych zaliczamy *literature created from the imagination*, a więc takie gatunki, jak bajki, baśnie, literatura fantastyczna, thriller kryminalny itp., jak również wszelkie twórcze przeróbki, znajdujące swoje źródło w wyobraźni kreatywnego fana.

Drugą wskazaną przez Markiewicza cechą literackości jest uporządkowanie naddane, czyli dodatkowa, szczególna organizacja języka, która przekracza potrzeby zwykłej komunikacji, np. stosowanie rymów, powtórzeń i innych środków stylistycznych. Cecha ta charakterystyczna jest dla wszystkich tekstów, które nie mają charakteru utylitarnego, więc także dla utworów fanowskich.

Ostatnim warunkiem literackości jest obrazowość, mająca trojaki znaczenie. Pierwsze dotyczy obrazowości bezpośredniej, która ma oddziaływać na wyobraźnię czytelnika. Jej zadanie polega na wytwarzaniu w jego wyobraźni określonych obrazów. Druga to obrazowość pośrednia (in. figuracyjna) – odpowiedzialna jest ona za stwarzanie jakiegoś fikcyjnego stanu rzeczy za pomocą wyrazów, konstrukcji itp. użytych w sposób przenośny. Z kolei obrazowość reprezentatywna (in. konkretne uogólnienie) polega na pokazaniu w obrazie literackim czegoś, co znamy z rzeczywistości, to jego związek ze światem realnym. Oznacza ona, że to, co stworzone w dziele literackim, powinno być uznane przez odbiorcę za reprezentatywne dla rzeczywistości pozaliterackiej⁹⁹.

Zgodnie z teorią Markiewicza, aby dany tekst zaliczyć do literatury, musi on spełniać chociaż jedną z wymienionych cech. Jednocześnie ilość warunków spełnianych przez utwór decyduje o jego przynależności gatunkowej, np. do posiadających tylko jedną cechę możemy zaliczyć nowelę filmową czy rymowany slogan polityczny; posiadające dwa wyznaczniki literackości to poemat dydaktyczny, wszystkie trzy cechy ma natomiast epepeja wierszem.

Utwory *fanfiction*, podobnie jak inne teksty literackie, różnią się między sobą zarówno gatunkowo, jak i jakościowo. Jednakże praktycznie w każdym przypadku spełniają one przynajmniej jeden z warunków literackości przytoczonych powyżej. Wytwory twórczości pisarskiej fanów są zatem literaturą, która podlega recenzowaniu i krytyce.

⁹⁸ A. Sapkowski, *dz. cyt.*, s. 10.

⁹⁹ H. Markiewicz, *dz. cyt.*, s. 55-64.