

Grzegorz Olszański  
Uniwersytet Śląski w Katowicach

## Piękny i bestia (Rzecz o śladach Niewidzialnej Ręki Rynku)

*Ekonomia to rzeczywiście wspaniała nauka,  
skoro największym osiągnięciem jej twórcy  
jest autorstwo metafory<sup>1</sup>*  
Adam Mill

*Poświęcać uwagę metaforom filozofa to pomniejszać go  
– to tak jakby logika chwalić za ładne pismo<sup>2</sup>*  
Max Black

### Lewiatan vs Niewidzialna Ręka

Jednym z osiągnięć postrukturalizmu – proszę wybaczyć, iż rozpoczynam od kwestii doskonale znanych – było zakwestionowanie wiary w metajęzykową czystość naukowego opisu, który zgodnie z funkcjonującymi przez długi czas przekonaniem miał być przezroczysty, neutralny, wolny od subiektywizmu. Roland Barthes w swych późnych szkicach skutecznie podważył jednak przeświadczenie, iż język opisującego daną twórczość badacza diametralnie różni się od języka pisarza, zaś Jacques Derrida pokazując pracę metafory w tekstach filozoficznych, ku

---

<sup>1</sup> A. Mill, *Krótką historią niewidzialnej ręki rynku*. Tekst dostępny na stronie internetowej: <http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5318> (dostęp 27.01.2011).

<sup>2</sup> M. Black, *Metafora*, przeł. M. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 217.

zaskoczeniu niektórych, efektownie pokazywał, iż dyskurs filozofii korzysta z identycznych tropów, co dyskurs literacki<sup>3</sup>.

Wspominam o tym, gdyż po pierwsze świadomie będę tu balansował między różnymi gatunkami wypowiedzi, a po drugie historia, którą postaram się przy tej okazji opowiedzieć u swych początków związana jest z metaforą. Metaforą, która swe istnienie zawdzięcza nie poecie, lecz filozofowi właśnie i zarazem jednemu z twórców ekonomii. Adam Smith, bo o niego chodzi, próbował stworzyć koncepcję społeczną, która wychodząc z dosyć krytycznego rozpoznania ludzkiej natury, miała zastąpić głośną w tamtym czasie teorię Thomasa Hobbesa, który – mówiąc w telegraficznym skrócie – uważał, iż najlepszym sposobem jej okiełznania jest silna władza centralna<sup>4</sup>. „W swej walce z autorytaryzmem – przekonywał autor szkicu zatytułowanego *Krótką historią niewidzialnej ręki rynku* – Smith wykazał się zdolnościami nie tylko teoretyka. Doszedł on do wniosku, iż metaforę najlepiej zwalczać metaforą. Skoro koncepcja Lewiatana okazała się nośna i przemawiająca do ludzkich umysłów to należało jej więc przeciwstawić równorzędną przeciwniczkę. W taki oto sposób powołana została do życia *niewidzialna ręka*<sup>5</sup>, której główną

<sup>3</sup> Przywołuję tu nazwisko Jacquesa Derridy bowiem *Biała mitologia* jest w interesującym mnie kontekście, rzecz jasna, tekstem absolutnie kanonicznym. Z drugiej jednak strony warto pamiętać, iż autor *Gramatologii* nie był ani jedynym, ani pierwszym uczonym, który zwracał uwagę na niezwykle rolę, jaką w dyskursie naukowym pełni metafora. Przykładowo w 1924 tak na temat relacji metafory i filozofii pisał autor *Dehumanizacji sztuki*: „Jeśli pisarz gani używanie metafor w filozofii, to tym samym objawia brak zrozumienia tego, czym jest filozofia i czym metafora. Żadnemu filozofowi zarzut taki nie przyszedłby nigdy do głowy. Metafora jest niezastąpionym narzędziem w pracy umysłowej, jest formą naukowego myślenia”. J. Ortega y Gasset, *Dwie wielkie metafory (w dwusetną rocznicę urodzin Kanta)*. [w:] tenże, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wybór i wstęp P. Cichowicz, Warszawa 1980, s. 217. Sporo przykładów – i to ze znacznie wcześniejszego okresu – dostarcza poświęcony temu zagadnieniu artykuł Perelmana. Patrz. Ch. Perelman, *Analogia i metafora w nauce poezji i filozofii*, przeł. J. Lalewicz, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 247–257.

<sup>4</sup> Hobbes – proszę wybaczyć lakoniczny i nieco amatorski charakter tego przypomnienia, acz w końcu nie o autora *Lewiatana* tutaj chodzi – twierdził, że chaosowi czy wojnie domowej, a więc sytuacji utożsamianym ze stanem natury i stanem definiowanym jako *Bellum omnium contra omnes* („wojna wszystkich przeciw wszystkim”) można zapobiec tylko za pomocą silnej władzy centralnej.

<sup>5</sup> Jak przekonuje autor cytowanego już tu eseju: „Ludzie nie musieli być już kierowani przez widzialną rękę Lewiatana, ponieważ mogła go zastąpić „niewidzialna ręka”. Stąd absurdalność tego terminu. Co to za ręka, której nie widzicie? Stwierdzenie, że ludzie kierowani przez niewidzialną rękę sami ustalają porządek było równoważne przyznaniu, iż ludzie nie muszą być przez nikogo kierowani, gdyż porządek wyłania się z ich działań”. A. Mill, *Krótką historią niewidzialnej ręki rynku*. Już tylko dla porządku przypomnę, iż w oryginalnym tekście Smitha słowo „rynek” się nie pojawia, zaś opisywany przez autora *Teorii*

domeną działania (nieco wbrew filozofowi) wkrótce miał stać się przede wszystkim rynek.

Pomysł opisu walki na metafory, które w dodatku swą semantyczną siłę czerpały wprost z języka odsyłającego do świata potworów (lub z nimi się kojarzącego) muszą jednak zostawić na inną okazję. To co mnie tu bowiem interesuje to niespodziewana – przynajmniej dla niektórych – obecność figury Smitha w przestrzeni, która do niedawna wydawała się od niej niemal zupełnie wolna. Rzecz w tym, iż praktycznie od samego początku swego istnienia Niewidzialna Ręka Rynku, co poniekąd absolutnie zrozumiałe, nawiedzała przede wszystkim pisma ekonomistów oraz socjologów. Jej dwuznaczna rola (przez jednych uznawana była za ucieleśnienie ludzkiej wolności, przez innych za personifikację wszelkich wad systemu liberalnego) od lat analizowana była zarówno przez akademickich teoretyków, jak i pragmatyków pracujących w działach sprzedaży. W tym kontekście literaturoznawstwo – choć oczywiście od czasu do czasu pojawiały się niezwykle frapujące analizy związków literatury i ekonomii by przywołać chociażby prace Waltera Benjamina, Jochena Hörischa, czy przede wszystkim Marka Shella<sup>6</sup> – wydawało się przestrzenią niemal wyabstrahowaną z rynkowej rzeczywistości, zaś historycy literatury z pewną wyższością mogli spoglądać na przykład na historyków sztuki, którzy mówiąc o ponadczasowej wartości dzieła Picassa bądź Rembrandta w każdej chwili mogli jednak podać ich szacowaną wartość aktualną.

Przyczyny takiego stanu rzeczy w odniesieniu do uprawianej przez nas dziedziny kilka lat temu diagnozował Dariusz Nowacki w szkicu

---

*uczyc moralnych* mechanizm ma zdecydowanie szerszy wydzźwięk. Oto odpowiedni fragment: „człowiek [...] myśli tylko o swym własnym zarobku, a jednak w tym, jak i w wielu innych przypadkach, jakaś niewidzialna ręka kieruje nim tak, aby zdążył do celu którego wcale nie zamierzał osiągnąć. Społeczeństwo zaś, które wcale w tym nie bierze udziału, nie zawsze na tym źle wychodzi. Mając na uwadze swój własny interes człowiek często popiera interesy społeczeństwa skuteczniej niż wtedy, gdy zamierza służyć im rzeczywiście”. A. Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, S. Wolff, O. Einfield, Z. Sadowski, A. Prejbisz, B. Jasińska. Warszawa 1954, PWN, t. 2, s. 46–47.

<sup>6</sup> Chodziłoby mi tu o takie tytuły jak *The Economy of Literature* i *Money, Language, Thought* (Shell), *Orzeł czy reszka. Poezja pieniądza* (Hörisch), czy wreszcie klasyczny szkic *Twórca jako wytwórca* (Benjamin). Najświeższą pracą na ten temat, która ukazała się na polskim rynku (choć w istocie niewiele tekstów dotyczy tam literatury) byłby zbiór esejów i wywiadów wydany przez „Krytykę Polityczną” w serii swych przewodników. Patrz: *Ekonomia kultury*, red. Zespół KP, Warszawa 2010. Z nieco innych powodów, acz perspektywa opisu zjawiska też zupełnie inna, warto również zajrzeć do pokonferencyjnego tomu *Pieniądz w literaturze i teatrze*, red. J. Bachórz, Sopot 2000.

pod jakże znaczącym w tym kontekście tytułem *(Nie)widzialna ręka rynku. Proza polska lat dziewięćdziesiątych w nowych sytuacjach*:

Pytanie o sukces komercyjny – pisał Nowacki – nakłady i sprzedaż książek, o popularność autora czy sytuację materialną nigdy nie były postrzegane jako pilne. Zagadnienia te od niepamiętnych czasów wiodą skromny żywocik, ledwo wiążąc koniec z końcem, na marginesie myślenia o literaturze. [...] Sztuka pisarska i art-biznes – jak chcą tego rygory nauki o literaturze – to obszary szczelnie od siebie odgródzone. Ambitna krytyka literacka również postuluje separację – biznes to rzecz wydawców i księgowych, to obszar *profanum*, prawdziwe zaś królestwo nie jest z tego świata. [...] Pytanie o „rynkowy” (komercyjny) sposób istnienia literatury nie tylko nigdy nie były postrzegane jako pilne, lecz także zawsze były niemile widziane. Szanujący się literaturoznawca zajmuje się przecież duchem i formą, ideą i głębszym znaczeniem. Jeśli go zapytać o gry rynkowe, o mechanizmy promocji, o procedury stwarzania „dzieł” i publiczności, odpowie, że to w najlepszym razie zatrudnienia socjologów literatury; co jemu „duchoznawcy” i specjaliście od spraw „wyższych” i odświętnych do tego... [...] Kłopot wszelako polega na tym, że socjologia literatury milczy<sup>7</sup>.

Rok 1989 wiele jednak w tej przestrzeni zmienił. Oto bowiem mniej więcej w tym samym czasie, gdy na uniwersytetach rodzimi teoretycy literatury ekscytowali się przemianą Dzieła w Tekst równie istotna zmiana zachodziła w księgarniach – tu czytelnik stawał się klientem, książka towarem, a o pisarzu coraz częściej mówiona w kategoriach marki. Słynny i tylekroć cytowany tekst Janusza Sławińskiego *Zanik centrali* – trzymając się zaproponowanych tu wcześniej metafor – można by więc zinterpretować jako głos ogłaszający abdykację Lewiatana, choć

---

<sup>7</sup> D. Nowacki, *(Nie)widzialna ręka rynku. Proza polska lat dziewięćdziesiątych w nowych sytuacjach*, „Dykja” 1998, nr 9–10, s. 108. Nieco inaczej to milczenie próbuje wyjaśnić Marta Baron w bardzo ciekawym szkicu *Dlaczego humanista powinien umieć liczyć?* „Wydaje się, że zamknięcie ważnych ekonomicznych pytań w dość szczelnym rezerwacie – pisze Baron – związane jest ze znacznym kapitałem lęku, tkwiącym w literaturoznawcach – i szerzej – humanistach. Co kryje się pod tym lękiem? Być może kluczowe dla humanistyki wyparcie, związane z gorzkim poczuciem nieopłacalności własnej pracy? Wiązałoby się to ściśle ze starym kompleksem „niekonieczności”, który kształtuje się w cieniu „konieczności” i użyteczności nauk ścisłych i technicznych. Nauki humanistyczne plasują się w sferze nadmiaru względem tego, co uchodzi za konieczne. Literaturoznawstwo swoją nadmierność czyni jeszcze potworniejszą – nadbudowuje na nadbudowanym”. M. Baron, *Dlaczego humanista powinien umieć liczyć?*, „FA-art” 2010, nr 3–4, s. 32. Poznawczy pesymizm płynący z rozpoznania Nowackiego łagodzą na szczęście nieco prace z dziedziny bibliotekoznawstwa. Patrz na przykład: Ł. Gołębiowski, *Rynek książki w Polsce. Edycja 1999*, Warszawa 1999.

z perspektywy 1994 roku nie było jeszcze wcale wiadomo ani kto spróbuje przejąć w tej przestrzeni rządu, ani też jaką rolę w ustanowieniu nowej władzy odegra interesująca mnie tu Niewidzialna Ręka Rynku<sup>8</sup>. Takich wątpliwości nie było już zaledwie pięć lat później, gdy cytowany tu już Nowacki w tekście o ekonomicznym tytule *Dwanaście groszy* autorytatywnie stwierdzał:

Nie chcę demonizować i tak już nad miarę zdemonizowanej, uchodzącej za bezwzględne monstrum, kategorii rynku. Z drugiej strony jednak strony nie wyobrażam sobie dyskusji o prozie lat 90-ych, w której zrezygnowałyby się z pojęć rynek/urynkowanie/rynkowość<sup>9</sup>.

Tego typu dyskusji, zważywszy, iż cytowany powyżej fragment pochodzi sprzed lat dwunastu, było od tego czasu sporo. Najważniejszymi konsekwencjami urynkowania literatury – choć oczywiście powyższe zmiany były również efektem wielu rozmaitych czynników<sup>10</sup> – co su-

---

<sup>8</sup> Jak się wkrótce zresztą okazało Lewiatan – co sugestywnie udowodniał Przemysław Czapliński w *Powrocie centrali* – wcale zresztą nie miał zamiaru abdykować, lecz przybierał po prostu inną formą. Widać to doskonale na przykładzie analizy relacji literatury i mediów, która na początku lat 90-ych wydawała się być niemal symbiotyczna. Zdaniem poznańskiego badacza zainteresowanie mediów nie było jednak całkiem bezinteresowne: „Życzliwość okazywana literaturze z całą pewnością leżała wówczas w interesie mediów: udostępniania lamów polemikom na temat książek było sposobem budowania wizerunku gazety, która zajmuje się nie tylko sprawami codziennymi i nie stroni od kultury. To dlatego spora część dzienników oddawała niejednokrotnie całą stronę gazetową do dyspozycji krytyków – pozwalało to poszerzyć adres czytelnicy i konkurować z innymi mediami nie tylko pod względem różnicowanej oferty, lecz także autorytetów, które wypowiadają się na naszych łamach. Literatura w pierwszych latach tamtej dekady wcale nie była dla dużych mediów ważna: stanowiła sposób zadomowienia się w komunikacji publicznej i na zdobycie prestiżu. Kiedy Lewiatan jedno i drugie osiągnął, pożarł wszystko”. P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 31.

<sup>9</sup> D. Nowacki, *Dwanaście groszy. Wokół prozy polskiej lat dziewięćdziesiątych*, [w:] D. Nowacki, *Zawód: czytelnik*, Kraków 1999, s. 25–26.

<sup>10</sup> Badacze zajmujący się zmianami jakie zaszły w postrzeganiu literatury i jej statusie w ciągu ostatnich kilkunastu lat wskazywali oczywiście na cały szereg rozmaitych zjawisk, które miały na to wpływ i które niekoniecznie związane były z kwestiami natury stricte ekonomicznej. Przykładowo Kinga Dunin w *Karocy z dyni* taki a nie inny stan rzeczy wiązała z prymatem mediów i rolą „dyskursu dominującego”, Krzysztof Uniłowski w książce *Skądinąd* wskazywał na dwuznaczną rolę światopoglądu liberalno-demokratycznego, zaś Przemysław Czapliński w przywoływanej tu już kilkakrotnie książce zwracał uwagę na komunikację masową jako podstawowy układ odniesienia dla literatury. Poznański badacz nie lekceważył jednak i przemian w zakresie ekonomii. Przecistawiając funkcjonowanie książki przed i po politycznym przełomie stwierdzał: „W PRL wyprodukowanie książki było wszystkim – resztę załatwiał niemal nieograniczony popyt. W nowej Polsce wyprodukowanie książki jest niczym – o wszystkim decyduje umiejętność wytworzenia popytu”. P. Czapliński, *Powrót centrali*, s. 26.

gestywnie i drobiazgowo rekonstruowali zajmujący się tym zjawiskiem badacze miała być jej marginalizacja, wypieranie pozycji bardziej skomplikowanych przez dzieła sprzyjające masowym gustom, ocenianie wartości książki na podstawie ilości (nie)sprzedanych egzemplarzy, itp., itd. Jak widać są to rzeczy doskonale znane więc jeśli do *Dwunastu groszy* Nowackiego chciałabym dorzucić trzy własne to będą one dotyczyć śladów, jakie Niewidzialna Ręka Rynku zostawiła na wizerunku pisarza. Ten bowiem zaczął się zmieniać, co widać szczególnie na przykładzie funkcjonowania tych twórców, którym przyszło debiutować w zmiennej już rzeczywistości. Aby tą metamorfozę najlepiej pokazać na początek trzeba powiedzieć parę słów na temat dominującego i doskonale utrwalonego wcześniej modelu przedstawienia.

### Nuda powtórzenia?

Fakt, iż niezwykle trudno byłoby ustalić nazwisko pierwszego pisarza, który stanął przed obiektywem aparatu nie powinien wywoływać nadmiernego smutku. W interesującym mnie tu kontekście o wiele ważniejsze jest to, iż mnogość pisarskich wizerunków i ich, by tak rzec, reprodukowalny charakter doprowadził do utrwalenia się w świadomości odbiorców pewnej ściśle określonej doxy przedstawienia. Jej genezy – jak pokazała Joanna Guze w swym szkicu poświęconym historii portretów pisarzy<sup>11</sup> – należałoby szukać już w starożytnym Egipcie, choć dopiero kultura grecko-rzymskiego antyku znacząco pozmienia akcenty. To co bowiem w przypadku Egiptu było przede wszystkim wizerunkiem określonej profesji, bo skryba w żadnym razie nie zasługiwał na portret, który zarezerwowany był dla możnych i władców, w późniejszym okresie uległo znaczącej modyfikacji. Rzecz w tym, iż:

---

<sup>11</sup> J. Guze, *Laur dla pisarza*, [w:] taż, *Twarze z portretów*, Warszawa 1974, s. 73–98. Pierwsze tego typu przedstawienie autorka pokazuje już na przykładzie pochodzącej z 2500 r. p.n.e. rzeźby egipskiej, acz renesans ze względu na niezwykle kult literatury i jej twórców miał być w historii tego typu reprezentacji epoką wyjątkową. Z kolei XIX wiek był chyba ostatnią epoką, gdzie uznany pisarz miał szanse zarówno na profesjonalny portret malarski, jak i fotograficzny. Casus Baudelaire, którego malował Courbet, rysował Manet, a fotografował Nadar ma małe szanse na powtórkę. Swoją drogą – acz to już uwaga czyniona na marginesie, bo dotycząca historii portretu w ogóle – fotografia przejęła nie tylko schemat przedstawienia, ale i... klienta. Oto bowiem jak przekonuje autor *Pasaży*: „Ofiarą fotografii padło właściwie nie malarstwo pejzażowe, lecz miniatura portretowa”. W. Benjamin, *Krótką historia fotografii*. [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, przeł. J. Sikorski, Poznań 1996, s. 112.

Jakkolwiek zachowane jest przedstawienie profesjonalne (które przetrwa przez wszystkie epoki aż po współczesność z jej fotografią na tle biblioteki, przy biurku, z książką w ręce), znaczenie jest inne: nie chodzi o związek przedstawionej postaci z rzemiosłem, lecz z dziełem. Albo inaczej: o skierowanie uwagi poprzez rzemiosło na dzieło, które nabiera innego wyższego i umownego zarazem znaczenia. Najbardziej charakterystyczne są tu wizerunki autorów w księgach: piszący Ezop, Wergili czy Horacy ze zwojem manuskryptu w ręce<sup>12</sup>.

Powyższy wzorzec na szerszą skalę rozpowszechnił renesans ze swym kultem jednostek wybitnych, acz to dopiero fotografia ze względu na swą powszechność i łatwość powielania odpowiednio go skodyfikowała. W efekcie większość czytelników myśląc o wizerunku pisarza ma jasno sprecyzowany obraz i wyobrażenie tego, co powinno się na nim pojawić. Bez większego ryzyka można by zaryzykować tezę, iż ważny jest tu tyleż obraz konkretnej osoby, co umiejętne przekształcenie go w nie podlegającą żadnej dyskusji personifikację Pisarza czy alegorię Literatury jako takiej. Wykreowaniu swoistego *signifie* „pisarkości” służyć ma zarówno dobór odpowiednich atrybutów (okulary, książka trzymana w ręce, pióro, maszyna do pisania), miejsca (biurko, w tle biblioteka), wybór pozy (zafrasowana lub lekko uśmiechnięta twarz, ręka podpierająca policzek, spojrzenie skierowane gdzieś w dal) czy sytuacji (pisarz czytający tekst zasłuchanej publiczności bądź podpisujący swą książkę na spotkaniu autorskim etc). Niezależnie czy zinterpretujemy tak zaaranżowane fotografie jako znak zapobiegliwości lub lęku (pisarstwo rzadko zapewnia rozpoznawalność, więc częstokroć dopiero odwołanie się do atrybutów profesji gwarantuje odpowiednią identyfikację), efekt bezrefleksyjnego powtórzenia czy wręcz odwrotnie jako świadomy gest wynikający ze znajomości ikonografii i rządzącego nią kodu, zdecydowana większość autorów ma tego typu zdjęcia w swym portfolio<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup>J. Guze, *Laur dla pisarza*, s. 74.

<sup>13</sup>Innym stosunkowo często spotykanym zabiegiem jest próba stworzenia czegoś w rodzaju obrazowego ekwiwalentu uprawianej przez danego twórcy literatury. Stawką jest tu zarówno chęć uwiarygodnienia własnej twórczości, jak i indywidualna kreacja. Dobrym przykładem mogłoby być zdjęcie Antoniego Libery na jednym z wydań powieści *Madam* (przedstawia ona pisarza w wieku bohatera powieści) czy fotografia Marcina Świelickiego na okładce tomu *Trzecia połowa* (poeta z kieliszkiem w ręce).

## Lans Macabre

Polityczno-ekonomiczny przełom, jaki przypadł nam w udziale z czasem mocno osłabił autorytet jakim ktoś trudniący się literaturą cieszył się uprzednio. W efekcie walczący o swoją popularność twórca – prócz pisania książek – musiał odwoływać się do innych form przedstawienia, bo ta wspomniana wcześniej zdecydowanie traciła na atrakcyjności. Z kolei zamiana modelu panoptycznego na synoptyczny, który zdaniem Przemysława Czaplińskiego cechuje współczesną kulturę, a więc dążenie do pokazywania się i bycia widzianym (nieobecność jest tu synonimem nieważności<sup>14</sup>) stawia przed twórcą dodatkowe wyzwania, bo przecież być zauważonym wcale nie jest łatwo. Szczególnie, gdy reprezentuje się dziedzinę, która coraz częściej zaczyna się jawić jako synonim swoistego wykluczenia...<sup>15</sup>

Aby to, o czym piszę powyżej i to, o czym pisałem wcześniej zilustrować odwołam się do zdjęcia Michała Witkowskiego opublikowanego w jednym z numerów magazynu „Viva”, które wydaje mi się o tyle istotne, iż doskonale widać na nim ślady, jakie na wizerunku współczesnego i walczącego o swe miejsce na księgarskich półkach pisarza (i stosowną pozycję w historii literatury, choć niewykluczone, iż ten pierwszy bój jest tu znacznie istotniejszy) pozostawiła zazwyczaj Niewidzialna Ręka Rynku. Innymi słowy, jego uważniejsza lektura, co postaram się poniżej pokazać, sporo mówi zarówno na temat autora *Lubiewa*, jak i – co ważniejsze – medialnego postrzegania literatury oraz znaczenia i aspiracji jej twórców.

Na interesującym mnie zdjęciu – jego autorem jest znany fotografik Rafał Milach – Michał Witkowski siedzi za starą, acz pięknie odrestaurowaną maszyną do pisania<sup>16</sup>. Na pierwszy rzut oka pomyśl przedstawienia bazuje na wypróbowanym tylekroć chwycie, gdzie postać jest identyfikowana za pomocą przynależnych jej profesji narzędzi, acz

<sup>14</sup> Patrz. P. Czapliński, *Powrót centrali*, s. 61-63.

<sup>15</sup> „Literatura – pisze Joanna Orska w szkicu poświęconym recepcji najnowszej książki Witkowskiego – stanowi obecnie wielki obszar wykluczenia jako rzecz niedzisiejsza, nieistotna i nieszczególnie potrzebna”. J. Orska, *Gdzie jest Collegium Polonicum? Wokół recepcji „Margot” Witkowskiego*, „FA-art”, nr 4, 2009, s. 7.

<sup>16</sup> Analizowane zdjęcie jest częścią większej sesja zdjęciowej, która ukazała się pierwotnie w numerze 24/2006, acz dzisiaj można ją zobaczyć również na stronie internetowej pisarza ([www.free.art.pl/michal.witkowski](http://www.free.art.pl/michal.witkowski)). Wybór Michała Witkowskiego jest oczywiście nieprzypadkowy, ale też egzeplaryczny. Równie dobrze można by w końcu pisać na przykład o Kuczoku (wywiad i ekskluzywne sesje w „Pani” i „Twoim Stylu”), Sławomirze Shutym (sesja mody dla magazynu „Elle”) czy chociażby Dorocie Masłowskiej („Wysokie Obsasy”, „Przekrój”).



wynikająca z takiego opisu jednowymiarowość byłaby w tym wypadku sporym błędem. Oto już sama nietypowość pozy pisarza – maszyna ustawiona jest przodem do oglądającego, zaś tyłem do autora *Lubiewa*, który patrząc wprost w obiektyw równocześnie jednym palcem naciska przycisk klawiatury – prowokuje do rozmaitych interpretacji. Można by na przykład stwierdzić, że mamy tu do czynienia z przedstawieniem będącym alegorią Pisania jako nie do końca uświadomionej gry z mechanizmami języka (Witkowski nie widzi jaka litera jest na klawiszu, który ma nacisnąć), tudzież Pisarza jako jednostki tyleż twórczej, co jednakże pozbawionej kontroli nad znaczeniem, bo to negocjowane jest w trakcie lektury i dopiero czytelnik/badacz ustala sensy napisanego tekstu. Napisanego? Rzecz w tym, że koncept fotografika nie wyczerpał się jedynie na nietypowym zaaranżowaniu przestrzeni, zaś jedno odwrócenie pociągnęło za sobą następne. Oto bowiem z maszyny do pisania – zamiast zadrukowanej tekstem kartki – wyłania się fotografia twarzy Witkowskiego. Jak to rozumieć? Możliwość jest przynajmniej kilka. Po pierwsze, to najbardziej ewidentne rozwiązanie, zdjęcie można by zinterpretować jako formę wizualizacji wspólnego źródłosłowa dwóch wydawałoby się zupełnie osobnych leksemów, gdzie w miejsce dzieła-tekstu pojawia się dzieło-twarz<sup>17</sup>.

Po drugie jako rodzaj ikonograficznej elipsy mającej na celu zwrócenie uwagi, iż jednym z wielu powodów dla których pisarze zaczerpną kartki słowami jest nadzieją, iż w ten sposób uda im się zapisać w świadomości odbiorców, zaś najwyższą miarą pisarskiego sukcesu jest w dzisiejszym świecie tyleż poczytność, co rozpoznawalność. I choć oczywiście trudno w tej materii generalizować to biorąc pod uwagę rozmaite „akcje promocyjne” podejmowane przez Witkowskiego (np. odnotowany przez plotkarskie portale internetowe zamiar wzięcia ślubu ze znanym stylistą i celebrytą Tomaszem Jacykowem, film reklamowy na youtube zatytułowany *Witkowski i dziwki*, udział w programie Kuby Wojewódzkiego, etc, etc) można bez większego ryzyka założyć, iż popularność rozumiana jako powszechna rozpoznawalność byłaby dla autora *Lubiewa* czymś upragnionym. Sam Witkowski zresztą wcale tej fascynacji sławą i światem celebrytów nie ukrywa. Przykładowo w rozmowie opublikowanej na łamach „Dużego Formatu” pojawia się fragment dotyczący kreacji jednego z bohaterów powieści *Margot*, celebryty, Waldiego Mandarynki:

---

<sup>17</sup> Etymologia słowa „twarz” odsyła do starocerkiewnego rzeczownika „twar” czyli „dzieło”, czego łacińskim odpowiednikiem byłby związek między leksemami „facies” (twór, twarz) i „facere” (tworzyć).

**Tomasz Kwaśniewski** – A czy to nie jest tak, że przy okazji pisania sam sobie mogłeś pomarzyć? I jakby zrealizować to, czego nie udało ci się w rzeczywistości zrobić? **Michał Witkowski** – Nigdy nie ukrywałem, że o wiele przyjemniej by mi było śpiewać w Opolu czy w Sopocie, niż pisać książki. Dlatego że jednak co ludzkie, to ludzkie. Po horyzont. I zawsze większy dreszcz niż jakaś tam sława pisarza. Wychodzisz, wszyscy się drą, ty ich rozpalasz, krzyczysz, oni krzyczą. Wiesz? To jest coś, za co można dopłacać, a co dopiero brać pieniądze. No, ale to już jest sprawa nie do odrobienia<sup>18</sup>.

Po trzecie, to kolejna możliwość, zdjęcie mogłoby być ilustracją zwrotu ku cielesności tak charakterystycznego dla wszelkich form kultury postmodernistycznej<sup>19</sup>, oraz – być może apologetycznym, a być może ironicznym, na pewno zaś inteligentnym – ukłonem w stronę tych postukturalistycznych myślicieli, którzy z ciałem będą wiązać zarówno doświadczenie lektury, jak i dosyć niespodziewany powrót osoby autora:

Powracający autor nie jest oczywiście tym, którego zidentyfikowały instytucje (historia i nauczanie literatury, filozofia, dyskurs Kościoła), nie jest to nawet bohater biografii. Autor, który wychodzi i wchodzi w nasze

---

<sup>18</sup> Całość rozmowy zatytułowanej *Witkowski jedzie tirem* do przeczytania na stronie internetowej: <http://wyborcza.pl/1,75480,6946944.html> (dostęp 02.02.2011). Ten sam wątek pojawia się zresztą również w innych wywiadach. Oto w rozmowie z Maxem Fuzowskim podczas, której autor *Margot* komentuje między innymi interesującą mnie tu sesję zdjęciową pojawia się taki oto fragment: „Nigdy nie powiem, że nie chcę mieć wywiadów, bo po wywiadzie w „Vivie” miałem bardzo dużo seksu, co od czasu gdy utylem, rzadko mi się zdarza. To dzięki pojawianiu się w masowych mediach dostaję mejle w stylu: *Chcę się z tobą kochać, chcę cię dotknąć, chcę cię zjeść!* To lechce. Chyba rozminąłem się z powołaniem i powinienem robić w show-biznesie. Tłum czytelników to w końcu nie to samo, co tłum fanów na lotnisku na Bemowie. Ten śmieszny światek uzależnia jak narkotyki”. *Zakochałem się w lesbijkach. Z Michałem Witkowskim rozmawia Max Fuzowski*. <http://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/92421,witkowski-zakochałem-sie-w-lesbjkach.html> (dostęp 02.02.2011). W tym kontekście nie od rzeczy będzie zwrócić uwagę na dwie sprawy. Po pierwsze już wiele lat temu autor *Understanding Media* zauważył, że fotografia stanowi kluczowy element kultu celebrytów i to właśnie jej zawdzięczają oni swoje narodziny. Po drugie interesujące, jak już wspominałem, interesujące mnie zdjęcie jest częścią większej sesji, która została zrobiona na zamówienie dwutygodnika „Viva!”, który – jak wiadomo – literaturą raczej się nie zajmuje, zaś życiem gwiazd jak najbardziej. Patrz. M. McLuhan, *Burdel bez ścian*, [w:] M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczuka, Warszawa 2004, s. 266–267.

<sup>19</sup> Jak ironicznie przekonywał jeden z przeciwników postmoderny: „postmodernistyczny podmiot tym się różni od kartezjańskiego poprzednika, iż ciało jest integralnym dowodem jego tożsamości. W istocie wszędzie, czy chodzi o Bachtina, czy też o „body shop”, o Lyotarda czy odzież sportową – cielesność stanie się jednym z najczęściej powracających tematów myśli postmodernistycznej”. T. Eagleton, *Iluzje postmodernizmu*, przeł. P. Rymarczyk, Warszawa 1998, s. 55.

życie nie posiada spójności; jest prostą wielością „oczarowań”, miejscem kilku zapamiętanych szczegółów, a oprócz tego źródłem żywych olśnień powieściowych [...]; to nie osoba, to ciało<sup>20</sup>.

Wreszcie – to zapewne nieostatnia możliwość lektury, niemal oczywista, acz interesującym mnie tu w kontekście chyba najważniejsza – można tę fotografię odczytać jako sposób przypomnienia skądinąd dość banalnej prawdy, którą znaczna część artystów przyswoiła sobie już dawno, choć akurat większość ludzi pióra zdaje się ją jednak ignorować. Prawdy bazującej na przekonaniu, że wizerunek twórcy, analogicznie jak dzieło, może być nie tylko tworem podlegającym interpretacji, ale również znaczącym elementem kreacji podporządkowanej artystycznej, a może raczej ekonomiczno-artystycznej, strategii, w odniesieniu do której doskonale widać działania rynkowego potwora. Strategii, która w tym wypadku bazuje na podwójnej naturze fotografii, która praktycznie od momentu swych narodzin jest postrzegana jako wynalazek, którego historię można opowiedzieć jako ciąg dalszy rywalizacji między prawdą a pięknem, bowiem z jednej strony „przedmioty zachowują tu swoją formę z matematyczną dokładnością” (by posłużyć się słowami Francoisa Arago, fizyka, który w sierpniu 1839 roku miał przed zgromadzeniem członków Akademii Nauk ogłosić narodziny fotografii<sup>21</sup>), zaś z drugiej zostają podane imperatywowi estetyzacji<sup>22</sup>. Mówiąc inaczej, chodzi o wpisana w naturę tego medium tendencję – co jedni witali z niekłamaną radością widząc w tym fakcie jeden z głównych powodów popularności fotografii, zaś inni z dużo mniejszym entuzjazmem<sup>23</sup> – do przekształcania fotografowanego obiektu, niezależnie

---

<sup>20</sup>R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. R. Lis, Warszawa 1996, s. 10. Wieloaspektowy opis różnych sposobów deskrypcji ciała jako jednego z najważniejszych „odkryć” myśli kojarzonej z postmodernistycznym i postrukturalnym przełomem przynosi szkic Anny Burzyńskiej. Patrz: A. Burzyńska, *Ciało w bibliotece*, s. 239–250.

<sup>21</sup>Cyt za: A. Sekula, *Ciało i archiwum*, s. 149.

<sup>22</sup>Wątek ten znajduje swoje wieloaspektowe omówienie w rozdziale książki Sontag zatytułowanym *Heroizm widzenia*. Patrz: S. Sontag, *O fotografii*, s. 82–107.

<sup>23</sup>Pierwszą grupę reprezentowałyby na pewno Max Talbot nazywając swój wynalazek mianem kalotypu (*kalos* – piękny), zaś tworzyłaby ją... niezliczona rzesza ludzi pozujących do zdjęć. Oto bowiem jak ironicznie konstatuje autorka *Przeciw interpretacji*: „w połowie lat czterdziestych pewien niemiecki fotograf wymyślił sposób retuszowania negatywu. Dwie wersje tego samego portretu, jakie przedstawił na *Exposition Universelle* w Paryżu w 1855 roku zdumiały tłumy: jeden z nich był retuszowany. Wiadomość o tym, że aparat fotograficzny może kłamać, upiększać – bardzo spopularyzowała zwyczaj chodzenia do fotografa”. Drugiej grupie przewodziłby najpewniej Walter Benjamin, który w szkicu *Twórca jako wytwórca* Benjamin stwierdza: „Staje się ona [fotografia – G.O.] coraz bardziej wymodelowana, coraz bardziej nowoczesna, w rezultacie nie potrafi już utrwalić czynszo-

od jego natury, w przedmiot sztuki bądź przynajmniej kontemplacji estetycznej. W przypadku interesującego mnie zdjęcia Witkowskiego wspomniany efekt zyskuje dodatkowe wsparcie w ściśle przestrzeganej regule estetyzacji rzeczywistości rządzącej gatunkiem prasy, w której ta fotografia pierwotnie się ukazała. Kluczowym punktem odniesienia dla fotografika nie jest tu wszak tradycja fotografii portretowej, lecz estetyka przynależna zdjęciom mody i reklamy. W efekcie wtórnym zadaniem jest tu stworzenia indywidualnego portretu psychologicznego, bowiem prymarną funkcją staje się prezentacja możliwie jak najbardziej atrakcyjnego wizerunku. Innymi słowy, prawda przegrywa tu z pięknem, możliwość poprawienia rzeczywistości ważniejsza jest niż wierność wobec niej, od różnicy istotniejsze jest podobieństwo, zaś od różnorodności homogenizacja pozwalająca w analogiczny sposób pokazywać modela, gwiazdę serialu, prezenterkę pogody i popularnego pisarza. Taki stan rzeczy, zdaniem Dubravki Ugresic, nie pozostaje bez wpływu na ludzi parających się piórem. Przynajmniej na tych, którzy upatrują pewnych zależności między wysokością sprzedawanych nakładów a częstotliwością pojawiania się w mediach i widzą związek między karierą literacką a funkcjonowaniem w przestrzeni popkultury:

[...] pijanice, artystyczni cyganie, typy w czarnych, robionych na drutach pulowerach z opasłą domową biblioteką w tle, brodaci intelektualiści w tweedowych marynarkach z typowo akademickimi łatami na łokciach i książką w ręce, krótkowzroczni palacze fajek i papierosów – wszyscy oni należą do zamierzchłej przeszłości. [...] W obliczu praw rynkowych pisarki w panice poddają się liftingowi twarzy, tłumacząc się zawodem, który tego od nich wymaga. Pisarze coraz częściej prezentują na fotografiach inteligentnie ukształtowane mięśnie i obnażają włochate klatki piersiowe<sup>24</sup>.

wych kamienic czy choćby stert śmiecia, aby ich nie opromienić. Nie mówiąc już o tym, że o zaporze wodnej czy fabryce kabli nie jest w stanie powiedzieć nic innego jak to, że świat jest piękny. *Świat jest piękny* – to tytuł znanego albumu Renger-Patscha prezentujący fotografię neorealizmu w jego szczytowym punkcie, jako że nawet obraz nędzy, dzięki modnemu perfekcyjnemu ujęciu, udało się jej uczynić przedmiotem konsumpcji” (ten sam fragment w przekładzie Sławomira Magali – cytuje go również Sontag – brzmi znacznie ostrzej: „udało mu się przekształcić nawet odrażającą nędzę (dzięki potraktowaniu jej w modny, technicznie doskonały sposób) w przedmiot radujący oko” s. 103). W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, s. 173; S. Sontag, *O fotografii*, s. 83.

<sup>24</sup> D. Ugresic, *Aura glamouru*, [w:] też, *Czytanie wzbronione*, przeł. D.J. Cirlic, Izabelin 2004, s. 63. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż nie tylko pojawianie się w mediach, ale i również konsekwentne ich unikanie może paradoksalnie wzbudzić podobne zainteresowanie. Przykładem stosowania tego rodzaju strategii mógłby być na Julien Gracq czy przede wszystkim Thomas Pynchon, który konsekwentnie od lat odmawia jakiegokolwiek publika-

Powyższe słowa można by uznać za żart służący mocniejszemu wyeksponowaniu głoszonej przez autorkę *Kultury kłamstwa* tezy o końcu literatury, którą zastąpił rynek książki, zaś wpisana weń złośliwość wyjaśnić prawami rządzącymi poetyką pamfletu. Można by, gdyby... nie znajdowały one pokrycia w rzeczywistości! Aby to udowodnić sięgam do rozmowy z autorem *Lubiewa*, z której jednoznacznie wynika, iż bycie popularnym pisarzem (lub aspirowanie do tej roli) wymaga dziś nie tylko świadomości istnienia tradycji literackiej, umiejętności konstruowania fabuły czy posługiwanie się językiem, ale i fotogeniczności, odpowiedniej wagi ciała oraz wiedzy z zakresu kreacji wizerunku:

**Tomasz Kwaśniewski** – Znałem cię ze zdjęć i wiesz co? Prawie cię nie rozpoznałem. **Michał Witkowski** – Pewnie dlatego, że przytyłem. Ale to nie jest tłuszcz, tylko – jak mi powiedziała dietetyczka – zatrzymana woda w organizmie. W każdym razie teraz muszę się odchudzić. Mam na to 20 dni, bo za tyle zaczyna się promocja mojej nowej książki. **T.K.** – Musisz? **M.W.** – No wiesz, jak to jest, ludzie widzieli mnie ostatnio dwa lata temu, nie mogą teraz powiedzieć: o Boże Świąty, co to jest? A z drugiej strony mam świadomość, że to jest takie typowo gwiazdorskie myślenie. Bo zobacz, te wszystkie gwiazdy żyją takim właśnie pulsującym rytmem. Od kompaktu do kompaktu. To znaczy na nowy kompakt trzeba się odchudzić, nażreć hormonów wzrostu, a potem przychodzi dziennikarz i mówi: proszę państwa, przed nami on – piękny, odchudzony, o dziesięć lat młodszy, właśnie wydał nową płytę i w jego życiu wszystko jest otwarte. Nowe możliwości, nowe szanse. A potem, jak to wszystko minie, można się roztyć, zacząć. **T.K.** – I ty tak samo? **M.W.** – Poniekąd. Choć, prawdę mówiąc, najwygodniej byłoby to olać. **T.K.** – To dlaczego tego nie zrobisz? **M.W.** – Bo na razie walka nie jest jeszcze definitywnie przegrana. Poza tym mam fioła na punkcie swojego wyglądu. No i jak będę brzydki, to pisma kobiece nie będą się chciały ode mnie dowiedzieć, co sądzę o miłości. I nie zrobią sesji<sup>25</sup>.

cji swojego oblicza (ostatnia jego fotografia pochodzi z czasów, gdy uczęszczał na studia). Kiedy w 1997 roku dziennikarze CNN wysłędzili pisarza ten zgodził się na wywiad tylko pod warunkiem, że telewizja nie pokaże jego twarzy – w efekcie istnieją różnorodne hipotezy dotyczące tej postaci jak chociażby ta, iż ktoś taki tak naprawdę nie istnieje, zaś pod nazwiskiem Pynchon kryje się grupa pisarzy i naukowców. Można by nieco złośliwie stwierdzić – szczególnie, iż powieści tego amerykańskiego pisarza stawiają przed czytelnikami niezwykle wysokie wymagania – iż autor *Tęczy Grawitacji* swoją popularność zawdzięcza tyleż literaturze, co pisarskiej kreacji. Parafrazując tytuł znanej książki Godzica można by powiedzieć, iż, autor *Tęczy grawitacji* znany jest z tego, że... nie jest znany.

<sup>25</sup> Witowski jedzie tirem. Z Michałem Witkowskim rozmawia Tomasz Kwaśniewski. <http://wyborcza.pl/1,75480,6946944.html> (dostęp 02.02.2011). Oczywiście należy zdawać sobie sprawę, że autor *Lubiewa* to znakomity prowokator, więc cytowane powyżej wyznania należy traktować ze sporym dystansem. Opis rozmaitych strategii pisarskich Witkowskiego (tekstowych, ale i medialnych) mających na celu zaprojektowanie odpowiedniego odbioru

W tym miejscu warto wrócić do interpretowanego na początku zdjęcia, a konkretnie do pojawiającej się na nim maszyny do pisania. Oto element, który, jak starałem się pokazać, uruchamia cały ciąg semantycznych gier, równocześnie uaktywnia jeszcze jedno pole znaczeń tak znamienych tak wszelkich form palimpsestowych łączonych z estetyką postmodernizmu<sup>26</sup>. Rzecz w tym, iż to samo – jak wiadomo – nie znaczy zawsze to samo. W tym wypadku autorowi zdjęcia nie chodziło jedynie o uzyskanie kontrastu ufundowanego na zderzeniu zużytego chwytu z nowoczesną formą. Oto bowiem w odróżnieniu od wielu zrobionych w przeszłości zdjęć pisarzy, gdzie pojawia się analogiczny motyw, maszyna na fotografii Milacha nie jest, rzecz jasna, narzędziem, lecz jego imitacją, jednym słowem rodzajem teatralnego rekwizytu! To, rzecz jasna, odsyła nas tyleż w stronę dyskursu tożsamościowego (sztuczne-prawdziwe, fałszywe-autentyczne), co gry, jaką pisarz prowadzi z czytelnikiem. Czytelnikiem swoich książek czy raczej czytelnikiem kolorowego magazynu? Jak jest jej stawka? Popularność? Sława? A może jednak literatura? Te pytania – choć wiem, iż niektórzy mogą to uznać za unik<sup>27</sup> – wolę pozostawić otwarte.

---

(dzieła, ale i osoby) przynosi szkic Doroty Wojdy. Patrz. D. Wojda, *Borat literatury*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 39 (3142), s. 18. Sam Witkowski omawiając różne modele obecności pisarza w mediach na łamach „Polityki” stwierdził: „Model mój przy okazji ostatniej promocji po raz kolejny wykazał wszystkie swoje wady. Magma wywiadów, których udzielałem masowo, raz po raz dochodzi do mnie w strzępach, poprzekęcane myśli stawia się mi znowu i znowu poprzedzone wstępem: „w poprzednich wywiadach przyznał pan, że...”. Masowa produkcja jest to domena chińskiej tandety. W końcu zaczynam tracić rozeznanie, w którym miejscu ją przedrzeźniam obciach i kulturę masową, a odkąd jestem jej częścią. Czy wyznanie o botoksie było jeszcze drwiną z gwiazdorskich wyznań, czy już chęcią wyludzenia notatek na plotkarskich portalach. W którym miejscu dystans się zmniejsza, gdzie kończy się zabawa? W sumie w mediach sieciowych można powiedzieć wszystko, ponieważ jest się już poza sensem. Nic nie jest na poważnie, wszystko jest zgrywą. Zaczyna się świat zdewaluowanego słowa. Lecz wówczas ta zgrywa zaczyna obejmować także recepcję dzieła. Skoro autor nie jest już brany na poważnie, to jak jego dzieło ma być odczytywane na serio? A więc? Ucieczka? W model starointeligencki? W model „Tokarczuk”? W coś jeszcze innego?”. M. Witkowski, *Pisarz w medialnej sieczone*, „Polityka” 2009, nr 42 (2727), s. 76.

<sup>26</sup> Jak przekonuje Rouille: „O ile odcisk wykorzystywany jest jako podstawowy element dokumentu, odnoszący się do całego systemu fotografii-dokumentu, o tyle w sztuce-fotografii element ten odgrywa drugorzędną rolę, służąc za nośnik dla alegorii. W ten sposób od dokumentu do sztuki współczesnej fotografia przenosi akcent z odcisku na alegorię. Przechodzimy zatem od retorycznej figury śladu (a więc podobnego, identycznego, mechanicznego powtórzenia i od prawdy) do alegorii, która jest podwójna, stanowi różnicę, jest ambiwalentna i fikcyjna”. A. Rouille, *Fizjonomia sztuki-fotografii*, s. 441.

<sup>27</sup> Zamykam swój tekst w gruncie rzeczy go nie zamykając, ale też jak pokazuje recepcja *Ma rgot* Witkowskiego i odbiór autorskiej strategii medialnej pisarza mamy tu do czy-

## Post scriptum

Jakie byłoby najbardziej potworne zdjęcie pisarza, który widziałem? Zdjęcie idealnie pasujące do konferencji o monstrach? Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa, bo przecież trzeba by na przykład wybierać między słynnymi minami Witkacego, które – jak twierdził Michał Paweł Markowski – znacznie lepiej niż jego proza wyrażają potworność ludzkiego istnienia<sup>28</sup>, intrygującą fotografią zamieszczoną na okładce zbioru wierszy *Cicho, ciszej* Jarosława Marka Rymkiewicza (jest to klasyczny portret, tyle tylko, że zamiast pozytywu mamy negatyw, co przywodzi na myśl częsty efekt rodem z kina grozy), a kuriozalną fotografią Doroty Szczepańskiej widniejącej na ostatniej stronie jej skandalizującej książki *Zakazane po legalu*, gdzie odwrócona tyłem autorka ubrana w krótką sukienkę pokazuje czytelnikowi seksowne pośladki...

Gdybym musiał jednak zdecydować się na jedną tylko fotografię to wskazałbym na zdjęcie, które nie tyle znajduje się, co tworzy okładkę tomu opowiadań Wojciecha Kuczoka zatytułowanego *Opowieści słychane*. Oto późniejszy laureat Nagrody Nike jako jej materię wykorzystał własne zdjęcie rentgenowskie będące efektem prześwietlenia czaszki. Ten nieco makabryczny koncept świetnie koresponduje ze snutymi tam przez Kuczoka (nie)samowitymi opowieściami. Równocześnie od tego momentu wszyscy ci, którzy marzą, aby sprawdzić, co kryje się w głowie pisarza mają już taką możliwość.

---

nienia z postacią niezwykle kontrowersyjną i niejednoznaczną. Przykładowo obok bardzo ostrych ataków, w których oskarżono Witkowskiego nie tylko o brak talentu, ale przede wszystkim brak klasy (dobrym przykładem byłby tu felieton Krzysztofa Vargi *Warsawianization czyli los pisarza*), pojawiały się głosy mówiące o niezwykle przewrotnej i ironicznej strategii autora *Margot* (przykładem niech będzie przywoływany tu już szkic Joanny Orskiej).

<sup>28</sup> M. P. Markowski, *Witkacy: miny nad otchłanią*, [w:] tenże, *Życie na miarę literatury*, Kraków 2009, s. 291–304.



Grzegorz Olszański

**The Beau and the Beast  
(On the Traces of the Invisible Hand of the Market)**

In his essay *The Beau and the Beast (On the Traces of the Invisible Hand of the Market)* Grzegorz Olszański attempts to describe the position of a contemporary writer in the free-market environment. However, the author analyses neither the readership statistics nor sales data or bestsellers lists, but the evolution of the writer's image. Following Roland Barthes's (the author of *Mythologies*) footsteps – Olszański carefully analyses a photographic portrait of Michał Witkowski, first published in the Polish weekly *Viva!*. On that basis the author reconstructs various models or writer's representations, the photograph's (Rafał Milach's) fickle play with different artistic myths, and the pressure under which the writer is put, if he wants to be one of the heroes of pop-culture.