

WSPÓŁPISANIE JAKO PRAKTYKA CODZIENNOŚCI. „UŁOMNA LOGICZNIE”: INSTRUMENTALNE STUDIUM PRZYPADKU

Tomasz Umerle | Poznań

ABSTRAKT

Tekst ten jest rodzajem instrumentalnego studium przypadku. Jako takie łączy empiryczny opis konkretnego fenomenu z teoretycznymi dociekaniem. Artykuł koncentruje się na pojęciu literatury jako praktyki codzienności. Jednym z przykładów tego typu sztuki jest amatorskie współpisanie. Autor prezentuje jedną z form tego typu praktyki – powieść „Ułomna logicznie” pisaną przez uczennice konińskiego liceum. Z jednej strony, w pracy używa się jakościowych metod badawczych do opisu wspomnianej literackiej współpracy. Z drugiej, artykuł próbuje skontualizować tę praktykę w szerszym kulturowym i społecznym kontekście, odwołując się do pojęcia „sztuki jako praktyki codzienności”.

słowa kluczowe: badania nad codziennością, literatura amatorska, studium przypadku

W roku szkolnym – dla mnie akademickim – 2012/2013 prowadziłem w I LO im. T. Kościuszki w Koninie warsztaty twórczego pisania. Na jednym z pierwszych spotkań opowiadałem o własnych zainteresowaniach naukowych i ich związkach z prowadzonymi warsztatami. Interesuje mnie – zwierzałem się – literatura

jako praktyka życia codziennego, jej umiejscowienie wśród innych praktyk społecznych i kulturowych. Stałem się przekonany niedowierzających uczniów, że z zaciekawieniem wysłuchałbym ich motywacji do pisania czy pisarskich zwyczajów, a w szczególności tego, jaką pozycję owo pisanie zajmuje w ich codziennym życiu. Pytania takie spotykały się nie tylko z zaskoczeniem, ale i pewną niechęcią, która mnie zaskoczyła: mówienie czy pisanie o pisaniu wydawało się uczestniczkom zajęć czynnością nudną. Pisanie nie powinno być wsobne – tak rozumiałem ten przekaz – lecz wytwarzać „coś innego” od siebie.

Niespodziewaną konsekwencją moich naukowych zwierzeń okazała się rzucona na koniec zajęć przez jedną z uczestniczek uwaga, iż ona wraz z koleżankami, też uczestniczkami warsztatów, od kilku lat pisze, w szkole, powieść. Zgodziłem się chętnie na to, aby uczennice wysłały do mnie jej tekst (który stopniowo był przez nie digitalizowany)¹. W ten sposób dotarła do mnie *Ułomna logicznie* oraz historia współpisania, która doskonale obrazuje zjawisko, jakie nazywam „literaturą jako praktyką codzienności”.

Opisując sytuację twórczą, w ramach której powstała *Ułomna logicznie*, posługuję się metodą opisu (czy też studium) przypadku (*case study*). Wykorzystuję materiały przekazane przez uczennice (tekst *Ułomnej logicznie*) oraz wypowiedzi pochodzące z ankiet i wywiadu. Tym, co budzi moje największe zainteresowanie, jest **sytuacja twórcza**, jaką wytwarza amatorskie współpisanie. Aby ją badać, odwołać trzeba się nie tylko do analizy tekstu literackiego, ale i do zespołu społeczno-kulturowych uwarunkowań, które towarzyszyły jego powstawaniu.

W tym miejscu będę realizował jedną z odmian *case study*, jaką jest **instrumentalny** opis przypadku². Jego instrumentalność wiąże się z tym, iż analizowany przypadek wpisany zostaje w ramy szerszego projektu badawczego, którego przedmiotem jest literatura jako praktyka życia codziennego i w pewnej mierze teoretyczne założenia tego projektu wpływają na poszukiwania w zakresie przedstawionego przypadku.

Tekst ten będzie więc pisany „na dwie ręce”: w jednej stronie, przedstawiał będzie opis konkretnego przypadku współpisania, z drugiej stanowić będzie refleksję na temat roli sztuki we współczesnej kulturze (przy użyciu kategorii literatury jako praktyki życia codziennego).

Sztuka (literatura) jako praktyka codzienności

Kategoria **literatury jako praktyki codzienności** ma za zadanie odsonić oblicze literatury jako składnika szerszych praktyk kulturowych. „Codziennność” nie oznacza tutaj czynności wykonywanej na co dzień, ale jest metaforą umiejscowienia literatury pośród innych praktyk kulturowych. Codziennność to zwyczajność, zawiązanie metonimicznego związku praktyk literackich z innymi aktywnościami kulturowymi.

¹ Pierwotnie *Ułomna*. . . powstawała w zeszytach. Teraz kilka części istnieje także w formie plików. Tekst pisany ręcznie zachowywał tożsamość autorek poprzez rozpoznawalny charakter pisma – edytor tekstu czyni to za pośrednictwem różnych kolorów czcionek.

² Zob. np. G. Grandy, *Instrumental Case Study*, [w:] A.J. Mills i in. (red.), *Encyclopedia of Case Study Research*, vol. 1, Thousand Oaks: SAGE Publications, 2010, s. 473–475.

Taka zmiana pozycji sztuki wiąże się ze przemianami kulturowymi ostatnich dziesięcioleci i ma podwójną proveniencję. Po pierwsze, wynika z przemian technologicznych, które ułatwiają globalną komunikację oraz wzmacniają proces estetyzacji rzeczywistości³. Po drugie, u jej źródeł tkwi XX-wieczna przemiana ideologii estetycznych, które zezwalają sztuce na przyjęcie pozycji „obok”, a nie „nad” innymi praktykami kulturowymi. Te procesy są, rzecz jasna, ze sobą blisko związane. A ich efektem jest zgoda na istnienie sztuki – aby odwołać się do znanej formuły Gianniego Vattimy⁵ – „osłabionej”. Inny z badaczy – Boris Groys mówi o „słabej widoczności” (*low visibility*) sztuki współczesnej, która upodabnia ją właśnie do codzienności:

Sztukę o słabej widoczności (*low visibility*) można porównać do słabej widoczności życia codziennego. Nie jest to, oczywiście, przypadek, gdyż to przede wszystkim życie codzienne trwa, mimo historycznych przełomów i zmian, właśnie ze względu na swoją słabą widoczność [. . .] Artystyczna aktywność jest dziś tym, co artysta lub artystka dzieli z jego lub jej publicznością na poziomie jak najzwyczajszego codziennego doświadczenia. Być artystą nie oznacza już wypełniania swego wyjątkowego losu, staje się natomiast codzienną praktyką – słabą praktyką i gestem. Lecz aby tę słabość utrzymać, czyli codziennociowy poziom sztuki (*everyday level of art*), należy wciąż powtarzać akt artystycznej redukcji – opierając się silnym obrazom i uciekając *status quo*, który funkcjonuje jako narzędzie nieprzerwanej wymiany owych silnych obrazów⁶.

To nie tyle i nie tylko sztuka ulega przemianom, ale przede wszystkim jej społeczna (także akademicka) percepcja. Teza mówiąca, iż „artystyczna aktywność jest dziś tym, co artysta lub artystka dzieli z jego lub jej publicznością na poziomie jak najzwyczajszego codziennego doświadczenia”, sugeruje konieczność pewnej zmiany przedmiotu badań akademickich nad szeroko pojętą sztuką. W ślad za przekonaniem o „demokratycznym” charakterze sztuki – pozostawmy w tym momencie ocenę tego zjawiska – winna iść taka problematyzacja współczesnej sytuacji sztuki, która za swój cel będzie miała również odsłanianie codzienności jako przestrzeni tej sztuki oddziaływania.

Rewolucja technologiczna jako los

Sztuka jest dziś „słabą praktyką” i wynika to, częściowo, z cech współczesnej infrastruktury komunikacyjno-technologicznej. Należy jednak unikać pokusy takiej definicji współczesnej kultury, zgodnie z którą to przemiany technologiczne indukują głębokie przemiany w praktykowaniu sztuki, zmierzające w kierunku demokratyzacji, zwiększenia partycypacji społecznej w kulturze etc.

³ Zob. np. M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, tłum. P. Czapliński, J. Lang, [w:] R. Nycz (red.), *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997, s. 299–332.

⁴ Odwołuję się tutaj do interesującego rozróżnienia D. Antonika: „Sztuka nie jest już przed nami, ale obok nas” (zob. tegoż, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 70 i *passim*).

⁵ Zob. np. A. Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków: Universitas, 2009.

⁶ B. Groys, *The Weak Universalism*, „e-flux” 2010, nr 4, www.e-flux.com/journal/the-weak-universalism/ (7.12.2013)

Pozostawmy w tym miejscu na boku prostą konstatację, iż – jak zauważa Debray – kultura audiowizualna nie jest pierwszą, której przypisywano potencjał demokratyzacji: „Mówi się nam, że infostrady przyniosą jutro wolność w najbardziej ponurych zakątkach okablowanej planety. Wyznawcy «technodemokracji», dwa wieki po wyznawcach «typorepubliki», tworzą angielską wersję Atlantydy jako *new age* [...]”⁷. Donioślejsze znaczenie ma bardziej „miękki” problem. Jeśli zgodzimy się, iż przemiany technologiczne w znaczącej mierze odbywają się poza naszą kontrolą⁸, to trzeba przywrócić „rewolucji” technologicznej jej **losowy** wymiar. Przemiany technologiczne to nasz „los” i nie powinniśmy traktować go jedynie jako „okazji”, lecz – przynajmniej w pewnej mierze – jako sferę aktywnej i krytycznej walki, sporu o pozostawienie indywidualnego śladu, jednostkowego głosu⁹.

Moja, jakże krótka, wycieczka na terytorium cyberkultury wiąże się z popularnym dziś przekonaniem, iż to głównie e-przestrzeń jest sferą, w której sztuka może być praktyką naszej codzienności, a nawet – przyczyniać się do społecznej zmiany. Takie usytuowanie dyskusji o sztuce społecznie obecnej wydaje mi się niewłaściwe – w niekorzystny sposób uzależnia nas bowiem od naszego **losu**, jakim są dynamiczne technologiczne przemiany. Jak wiemy choćby od Michela de Certeau¹⁰ współcześni konsumenci potrafią wykorzystywać ów **los** na własny użytek, lecz przecież perspektywy naszej społecznej aktywności **nie powinny być jedynie funkcją rozwoju technologicznego**.

Kiedy mówimy o sztuce społecznie obecnej i indukowanej przez nią zmianie kulturowej, winniśmy rozpocząć od kategorii szerszej, za pomocą której uprawiać można krytykę kultury. Taką kategorią jest dla mnie **sztuka jako praktyka codzienności**. Z jednej strony pojęcie to pozwala przyjąć nam nasz **los**, jakim jest „zwykłość” sztuki albo – patrząc na to z drugiej strony – „estetyzacja rzeczywistości”. Z drugiej – dzięki bogatej tradycji (np. awangardowo-sytuacjonistycznej) pozwala uprawiać krytykę kultury i społeczną, zgodnie z ideą „przekształcenia” codzienności. „Codziennosc” jest bowiem kategorią ambiwalentną, nienacechowaną z góry pozytywnie. Jest pewnym miejscem „praktykowania” sztuki właśnie w celu, jakby powiedział Henri Lefebvre, codzienności „przekształcenia”¹¹. Jeśli przyjmijemy rozpoznanie Groysa dotyczące słabej widoczności sztuki i codzienności, dojrzeć w nich musimy i pewien element nadziei, i akcent apokaliptyczny (oto nasza codzienność – sfera przejawiania się naszych podstawowych potrzeb – okazuje się niewidoczna, a sztuka rozplywa się z niej). Taka dwoistość zmusza do

⁷ R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, tłum. A. Kapciak, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010, s. 227.

⁸ Skala tej kontroli to, rzecz jasna, przedmiot sporów. Tak wśród badaczy e-kultury, jak i badaczy kultury masowej i popularnej (zob. np. J. Storey, *The Politics of the Popular*, [w:] tegoż, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Harlow 2009, s. 213–236).

⁹ Por. interesujące rozważania na temat „losowości”: A. Bielik-Robson, *Kondycja opóźnienia*, [w:] tejże, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków: Universitas, 2004, s. 399–490.

¹⁰ Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.

¹¹ Zob. P. Mościcki, *Krytyczne archiwa codzienności*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 2013, nr 1, <http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/18/10> (04.12.2013).

zaangażowania się w spory ideologiczne, w spory o wartości, jakich przejawem są różne sytuacje artystyczne czy twórcze. Innymi słowy: o to, czy i jak sztuka może lub powinna „przekształcać” codzienność.

Dzięki owemu nastawieniu w ramach tego samego dyskursu badać można i pewne fenomeny e-kultury, które ze sztuki czynią praktykę „obok”, a nie „nad” innymi praktykami kulturowymi (*fanfiction*, blogi literackie, poezja na Twitterze etc.), i zjawiska spoza e-przestrzeni spełniające te same kryteria: warsztaty literackie, amatorskie inicjatywy teatralne czy też amatorską twórczość literacką o regionalnym zasięgu.

Odwołując się do instrumentarium etnograficznego – studium przypadku – zajmę się tym biegunem badań nad **literackimi praktykami codzienności**, który należałoby zrehabilitować wobec silnej pozycji badań nad e-kulturą. Analizie poddam (pozainternetową) amatorską twórczością literacką o „codziennościowym” zakorzenieniu.

***Ułomna logicznie* jako przykład literackiej praktyki codzienności**

Ułomna logicznie powstawała w latach 2010–2013 we wspomnianym konińskim liceum pod piórem pięciu autorek: Dominiki Góreckiej, Magdaleny Katulskiej, Pauli Kulig, Anny Kurzaj i Agnieszki Sawickiej. Powieść powstawała w zeszytach, głównie podczas lekcji czy na przerwach. Każda z autorek dopisywała następne części utworu samodzielnie, choć najczęściej nie w samotności. Było to pisanie „wielogłosowe”, a nie kreowany monolog skrywający współautorstwo. Po dokonaniu wpisu przez jedną z autorek zeszyt wędrował do kolejnej (lecz brak tutaj sztywnej i utrwalonej kolejności). Poza niewielkimi korektami tekst nie był poprawiany czy też uspojniany *post factum* – formuła „niekończącej się opowieści” pozwalała współautorkom toczyć dyskusje artystyczne w samym tekście. Podane w poniższej analizie przykłady pomogą przybliżyć charakter tego pisarstwa.

Dla Autorek *Ułomna*... była tekstem **również**, lecz nie przede wszystkim literackim. Świadomie i uprzednio sformułowane kryteria literacko-estetyczne, według zgodnej opinii grupy, na początku nie odgrywały dla nich znaczącej roli. Jak pisze jedna z nich: „Na początku chodziło tylko o to, żeby pisać. Dopiero później zaczęłam zastanawiać się nad głębszym sensem i dbać o interpunkcję i język”¹². Inna zauważa: „Zresztą, dzięki niedopatrzonom powstało kilka śmiesznych nazw itp., np. wiewiroręka. Bez patrzenia na jakość pisanie staje się przyjemniejsze, prostsze, jest dla każdego”.

Ułomna logicznie to tekst – praktyka, **tekst – jawny zapis współpracy**. Jej estetyczne jakości wypracowują się przed oczami czytelnika. Ów brak uprzedniego planu jest widoczny w tekście na poziomie narracji. *Ułomna*... to – jak sam tytuł wskazuje – utwór absurdalny, o kompozycji radykalnie otwartej. Efektem wspólnego pisania jest swoista **narracyjna sztafeta** – w zaplataniu się wątków widać dialog, negocjowanie różnych perspektyw, ale też i tematyczne napięcia. Współpisanie nie jest wtórna czy

¹²» Ania Kurzaj. W przytoczeniach wypowiedzi z ankiet zachowano – poza drobnymi i epizodycznymi korektami – pisownię oryginalną.

uprzednią, lecz istotową i jawną cechą tekstu – w tym sensie, że piszące nie dążą do stworzenia pojedynczego podmiotu tekstowego lub jakiegś jego hipostazy gwarantującej spójności wypowiedzi, ale traktują *Ułomną*. . . jako wspólną przestrzeń współdziałania czy współpracy. Niekiedy jest to przestrzeń narracyjnej gonitwy, przekomarzanki, w której kolejne zapisy to swoiste zaczepki.

Spójrzmy na następujący fragment, otwierający utwór¹³:

Fragment 1.

„It’s my life . . .” Oho ! Pora wstawać.

Zwlekłam się z łóżka i podreptałam do łazienki. Dreptałam tak wolno, że można by pomyśleć, że w ogóle się nie poruszam. Dlatego przystanąłam i pomyślałam „łoo kurwa”. Potem zaczęłam znowu tuptać do łazienki z prędkością światła. W łazience przypomniałam sobie, że zapomniałam . . . rękawiczek. Moja hipochondria dawała się we znaki. Dlatego potupałam z powrotem. Tym razem zahaczyłam o kuchnię, by załagodzić poranny „mały głód”. Gdy wróciłam już do sypialni na moim łóżku leżał wielki, włochaty stwór. A była to moja matka. Zapomniałam, że wzięła urlop, aby kontrolować moją naukę. Wtedy krzyknęła:

– Weź tabletkę ! Weź tabletkę !

A ja jej na to:

– A po jaką cholere, kurwa?!

A ona na to:

– Yyy . . . , no ten . . . czekaj . . . na zapalenie pęcherza?

No tak . . . zapomniałam o zapaleniu pęcherza (coś dużo rzeczy zapominam). Coś ździebko dziwne w moim wieku. Zaraz, zaraz . . . Ile ja mam lat?

Nie ważne ! W każdym bądź razie wzięłam tę je**ną tabletkę i poszłam dalej spać.

Ooo . . . Moja je . . . głowa. Która to godzina? 7:50 (jak to się czytało?). A do szkoły tak cholernie daleko. Całe dziesięć! stopni w dół! To już męka! Nie miałam siły stawiać kroków, więc przeturłam się po schodach. Spadłam z wielkim rumorem, aż do piwnicy, a tam ! Wielka łańcuchowica . . . Siedziała na tronie w ską-pym stroju i kusiła, kusiła, kusiła.

Ułomna. . . powstaje na bieżąco – każdy zapis to komunikat do innych piszących, działanie, wywołujące reakcję. Taki tekst wieloautorski to jawny zapis współdziałania. Ewentualne niekonsekwencje, brak ustalonego planu działania zostają użyte do wytworzenia komicznego efektu. Początkowa spontaniczność przeradza się z czasem w pewien estetyczny porządek. Jak wyjaśnia jedna z Auterek: „Na początku nie przykładałyśmy się zbyt do formy, gdyż nie sądziłyśmy, że to pisanie tak nas pochłonie. Nie zwracałyśmy uwagi na błędy w logice i rozumowaniu, często obierałyśmy różne sposoby myślenia bohaterki. Z czasem zaczęłyśmy to robić specjalnie, przez co stworzyłyśmy historię, która była *ułomna* logicznie, co pasowało do tytułu, więc nam to nie przeszkadzało. Jednak kiedy historia zaczęła przybierać

¹³» Kolory czcionek odpowiadają Autorkom w sposób następujący: Dominika Górecka, Magdalena Katulska, Paula Kulig, Anna Kurzaj, Agnieszka Sawicka.

konkretny kształt, zaczęły się tworzyć w naszych głowach pewne schematy. Do których mimo wszystko zaczęliśmy dążyć i nadałyśmy znaczenie niektórym elementom, łącząc je o dziwo w logiczną całość. Od czasu do czasu jednak robimy coś, co burzy tę logikę by historia nadal miała swój unikalny i zabawny wydźwięk¹⁴. Narracyjny „chaos” zostaje zatem przez Autorki świadomie wykorzystany – dla własnej przyjemności i w celu stworzenia oryginalnej historii o „ułamnej logice”.

Jedną z ciekawszych cech tekstu jest wszechobecna – rozumiana szeroko – ironia. To jedna z konsekwencji, jak można się domyślać, sytuacji twórczej, w jakiej powstawała *Ułomna*. . . Tworzenie przez kilka osób tekstu literackiego na przerwie czy nudnej lekcji to sytuacja sprzyjająca artystycznej ludyczności. Ironiczna narracyjna machina deziluzji wprawiała w ruch także skojarzenia popkulturowe. I w ten sposób choćby romantyczna scenka nie może zawiązać się w pełni, musi zostać osłabiona:

Fragment 2.

„Ło kurwa”. I wyszłam z tej. . . kaplicy. Gdy tak tupałam do domu, zobaczyłam go! Stał pod sklepem i pił OCET. I gapił się na mnie! Postanowiłam się wylansować, więc podreptałam do nich. Gdy już tam doszłam, okazało się, że został tylko on. „A gdzie reszta się tak szybko zmyła?” – pomyślałam. Stałam obok niego, ażeby wyciągnąć piersiówkę za stanika, ale, gdy po nią sięgałam, to on szybkim ruchem zrobił to za mnie. Zadowolona z obrotu sytuacji, zaczęłam mdleć w jego ramionach. Och! Och! Złapał mnie. . . patrzył mi głębo-
boko w oczy. . . otworzył swoje niesamowite usta i powiedział:

– Chce ci się kupę?

Zdziwiona odpowiedziałam:

– Nie! – Pomyślałam chwilę, po czym rzuciła się na niego i zaczęłam go całować po palcach prawej ręki i lizać je calutkie.

– Och, jak miło – powiedział. – Ale mogłabyś przestać, zachowujesz się jak moja zdzira. . .

O rany! Że co?!

– Jaka zdzira?

On odpowiedział:

– No, moja suka. . .

– A! Kumam, ale ja chcę nią być – powiedziałam, mrugając do niego uchem.

Wtedy moje ucho zaczęło świecić różnymi kolorami, jak sygnalizacja świetlna. Bardzo mnie to rozśmieszyło, więc turlałam się po ulicy, rechocząc i wyjąc. On też zaczął się śmiać. A potem weszliśmy do monopolowego i wylałam zawartość piersiówki na sprzedawczynię.

– Ło kurwa, co ty robisz?! – wydarła się na mnie.

Nie wiesz, że to najnowszy zapach Chanel? Przyciągniesz do siebie wszystkich pijaków. . .

Rozbite, niescalone obrazy zaczerpnięte z popkultury – przekazywane sobie przez Autorki – stają się podstawą ironicznej gry literackiej, będącej wersją krytycznej analizy kulturowej. Tutaj przedmiotem analizy

¹⁴» Agnieszka Sawicka.

staje się właśnie romantyczna scenka oraz – jak się wydaje – charakterystyczne dla języka współczesnej kultury popularnej zjawisko osłabienia tabuizacji wulgaryzmów („suka”, „suczka”) jako określeń kobiet.

W kolejnym fragmencie – tym razem mówiącym o cielesności – krytycznemu oglądowi poddana zostaje estetyzacja dziewczęcego i kobiecego wyglądu przez bajki: lustro niosą „słodziutkie wróble żywcem wyjęte z «Królowny Śnieżki»”, lecz odbicie pokazuje, iż za kosmykiem włosów kryje się – znów wędrujemy w kierunku absurdałnych rozwiązań narracyjnych – „pryszcz, który krzyczał: «Weź tabletkę!»”:

Fragment 3.

– Napij się syropu i weź tabletki – krzyknęła moja matka, która zmateriałizowała się koło mnie niczym zmora. Przestraszyłam się i, nie myśląc, co robię, zrzuciłam z siebie mojego Emo przystojnego chłopaka.

– Co do kurwy nędzy? – spytał mój boy zdziwiony.

– No ten, słyszałam matkę.

Nagle ją zauważyłam. Stała tam. Gruby, owłosiony goryl jest ładniejszy od niej. Boże, jak mi jej żal.

Wtedy uświadomiłam sobie, że skoro ona tak wygląda, to jak wyglądam ja? Spojrzałam w lustro, które niosły słodziutkie wróble żywcem wzięte z „Królowny Śnieżki”. Już chciałam poprawić kosmyk włosów i powiedzieć: „Ale jestem piękna”, ale ujrzałam w lustrze przedziwny widok.

Za owym kosmykiem włosów krył się pryszcz, który krzyczał: „Weź tabletkę!”. Włosy miałam tak przetłuszczone, że ociekający z nich tłuszcz utworzył grubą skorupę na ramionach mojej koszulki. Tęczówki oczu miały kolor wymiocin, a same gałki oczne były bardzo rozbiegane.

Podobnie jak w poprzednim przypadku „słodki” obraz popkulturowy zostaje poddany ironicznemu gestowi deziluzji, który popycha dalej narrację.

W *Ułomnej*... spotykamy również bardziej współczesnych bohaterów popkultury – Voldemorta czy „Edłarda Kulkena”, czyli Edwarda Cullena ze słynnej sagi Stephenie Meyer *Zmierzch*. **Choć, czego dowiedzieć można się z ankiet, nie wszystkie Autorki *Zmierzch* przeczytały:**

Fragment 4.

I Edek znów był boski. Ach, ale zaraz... ciągle nagi!! Aa!!!

Wtedy przybiegły wiewiórki i przyleciały gołębie i go ubrały. Poczułam się jak w *Kopciuszku*, jednak zamiast sukni był garnitur z błota i ptasich gówień. Gdy zobaczyłam, jak wygląda zaciągnęłam go za rzesy do najbliższej sadzawki i kazałam mu się wykąpać z łabędziami.

Dziobały go tak, że prawie odgryzły mu nos i inne części ciała. Robiły to z pożądania. Ach... Szczerze, z miny Edłarda wynioskowałam, że go to podnieca... pomyślałam: „Ja też tak chcę!”.

Wskoczyłam do sadzawki i rzuciłam się na niego. Lecz, gdy próbowałam się w niego wgrzyźć, moje zęby się połamaly.

Rozpłakałam się i ugryzłam moimi bezzębnymi dziąsłami jednego z łabędzi w szyję. Zamienił się w pana Szeffińskiego, mojego odwiecznego wroga. Po chwili przeobraził się w wielką ośmiornicę... o dziewięćciu odnóżach (co jest swoistą anomalią).

To nie może być prawda!

Ugryzłam kolejnego łąbędzia, a on zamienił się w Emo laskę. Zaczęli się bić. Woda pluskała, błoto też. Ale byłam brudna. No i... umarli. W trakcie, kiedy się tłukli, wyznali sobie zbuntowaną miłość i zadźgali się wzajemnie. Wpadli do wody i zniknęli w odmętach wody.

„Ło kurwa” – pomyślałam.

Gdy tylko oni spadli na dno, z najgłębszych czeluści sadzawki wyłoniła się kobieta o śnieżnobiałej cerze, niemal białych włosach i w zwiewnej, kremowej sukni.

TO BYŁA GOPLANA!!

„Jebana suka” – pomyślałam.

Uśmiechnęła się do mojego Edłarda. Szmata... Rzuciłam jej w pysk moją pustą pierśiówką, którą znalazłam w kieszeni. Nie wiem, skąd się tam wzięła, ale... nie będę się kłócić.

Przewróciła się. Spojrzała na mnie... SŁODKO?! WTF?!

W tym fragmencie widzimy spiętrzenie ironicznie powiązanych skojarzeń: spotykamy Kopciuszka, Goplanę i Kulkena. Co ciekawe, tutaj też przedostaje się do tekstu element codziennej rzeczywistości, która otaczała Autorki w momentach pisania – oto jeden z łąbędzi przemienia się w... szkolnego nauczyciela matematyki. Zresztą, w dalszym częściach: „jest aluzja do naszej koleżanki z klasy, która pojawia się jako wiedźma Olisia (jak nietrudno się domyślić, ta koleżanka nie jest przez nas szczególnie lubiana). Ten fragment akurat bardzo mi się podobał i sama przyczyniłam się do rozwinięcia tego wątku”¹⁵.

Ułomną jako bohaterkę spotykają liczne transformacje...:

Fragment 5.

– Tak naprawdę... żartowałam! – powiedziałam cynicznie i chapłam ślimaka w całości.

Jego ostatnie słowa to:

– Mam grzybicę stóp.

Ja jednak tego nie dosłyszałam. No cóż... bywa... Gdy wylądował już w moim żołądku, jego twarda skorupa przykleiła mi się do ściany żołądka. Komórki jego muszli zaczęły się mnożyć i zastępować komórki okolic mojego brzucha. Po 10 minutach zamiast brzucha miałam muszlę!! Zaczęłam się kurczyć i być bardziej oślizgła. Nagle patrzę! A nie, chwila... ja nie miałam oczu!

...i przygody. Wspomnijmy jedynie, iż wśród nich jest wyprawa na pustynię, gdzie spotyka szczególnego rodzaju mumię:

Fragment 6.

Błądziliśmy po pustyni chyba bardzo długo. O dziwo, nie byłam nawet spragniona. Pierwszą osobą, jaką spotkaliśmy była mumia. Siedziała na piachu załamana. Dosłownie załamana – pogruchtane kości. Miała specjalne kijki podtrzymujące kręgosłup.

¹⁵» Anna Kurzaj.

- Siema, ziomuś!
- Eo niunie – powiedziała ze łzami w oczach. – Eo dziunie. . .
- Ej, ty jakiej jest płyci?
- Mówi się płci – wcisnął się Romualdo.
- Nieważne! – wrzasnęłam. – No, muminko mów mi, mów. . .
- A widzisz gdzieś moje genitalia?
- Ee. . . nie. . .
- Więc z tego wynika chyba, że. . .
- Jesteś mężczyzną!
- Błędna odpowiedź! Tracisz 20 punktów.
- Wtedy usłyszałam „odgłos porażki” z „Familiady”.

Ten fragment powieści odwołuje się poniekąd do „egzotyczności” jako kategorii estetycznej – pojawia się w tej części utworu także „dżinokrowa” Mudzin:

Fragment 7.



Wtem zauważyłam, że w kącie stoi kadzidło z marihuany. Kadzidełko zaczęło się bujać szybciej i szybciej. Nagle buchnął dym i. . . wyskoczył Mudzin! (dżinokrowa).

– Witaj, piękna panno! – powiedział, a mi przypomniała się wielka ładaczni. – Mogę spełnić twoje $\sqrt{-1}$ życzenia!

Tak się przestraszyłam, bo przypominałam sobie historię z płatkami śniegu, że uciekałam czym prędzej do parku. Tam spotkałam. . . lewitujące szczątki Ataama.

Jak lewitujące kubeczki po jogurcie. Ataamowi dziwnie się głowa przekreśliła. Zaraz! Ona wychodzi ze stopy!

Mogłoby się wydawać, iż taka narracyjna gonitwa transformacji i przygód sprawia, iż dzieło rozpada się, a bohaterowie – rozptywiają, pozbawieni jakichkolwiek trwałych cech. Jednak Autorki znają tekst *Ułomnej*. . . niemalże na pamięć – choć powstawał on spontanicznie – głównie ze względu na liczne rozmowy i powroty do tekstu: „Często [. . .] lubimy wspominać to, co już zostało zapisane w *Ułomnej*. Dzięki temu na nowo możemy pośmiać się z danej sytuacji. Czasami również Ana [Kurzaj – przyp. T.U.] przynosi jakiś zeszyt z *Ułomną* do szkoły, bierzemy go w dłonie i na wrywki czytamy na głos. To takie piękne”¹⁶; „Czasami nie możemy zrozumieć co ktoś miał na myśli albo po co zostało coś wstawione. Wyjaśniamy to sobie. Chyba najbardziej niemiłą sprawą jest krytykowanie danego fragmentu”¹⁷.

¹⁶» Paula Kulig.

¹⁷» Magdalena Katulska.

Codziennosc „Ułomnej...”

„Codziennosc” literatury to, jak wspomnialem, jej umiejscowienie wsród innych praktyk literackich w relacji „towarzyszczej”. Gdyby odwołac się do znanego Jakobsonowskiego rozróznienia – z innymi praktykami kulturowymi łączy tak rozumianą literaturę relacja metonimiczna, a nie metaforyczna.

Spróbujmy bliżej scharakteryzować literacką praktykę codzienności, jaką jest *Ułomna*. . . Cechują ją:

1. zabiegi dezautonomizujące dzieło literackie: istotna jest funkcja towarzyska współpisania; kontekst sytuacyjny definiujący pisanie jako reakcję, akt, zdarzenie, niemające prymatu nad innymi podejmowanymi praktykami kulturowo-społecznymi,
2. tworzenie sytuacji artystyczno-społecznej w pewnej mierze „samowystarczalnej”, której celem i sprawdzianem nie jest ani wejście do literatury głównego obiegu, ani udoskonalenie warsztatu pisarskiego, ani odwzorowanie relacji ze świata literatury, które można by postrzegać jako formę naśladownictwa,
3. istnienie grupy piszących i czytających, które wymieniają się funkcjami,
4. płynny, „nieukończony” charakter powstającego dzieła, co nie jest powodem do jego dyskwalifikacji czy zanizenia jego „rangi”,
5. sytuacja odbiorcza niepolegająca na „beziinteresownej kontemplacji”, ale strukturalnie zakładająca możliwość ingerencji, której najmniej, tekstowo, inwazyjną formą jest natychmiastowy komentarz skierowany do współpiszącej koleżanki.

Codziennosc „przekształcona”

Taka charakterystyka praktyki artystycznej nie klasyfikuje jej jako praktyki „przekształcającej” codzienność, wywołującej to, co nazywa się „zmiianą społeczną”. Przypomnijmy jedynie, iż sama „codziennosc” (zwykłość) literatury może mieć również swoje negatywne oblicze. Może bowiem oznaczać „rozplnięcie” się sztuki w życiu codziennym, jej nieodróżnialność od innych praktyk tak daleko posuniętych, iż sztuka traci strukturalną możliwość przemiany relacji społecznych¹⁸.

Warto – lokalnie, na potrzeby tych rozważań – ustalić pewne parametry takich praktyk artystycznych, jakim przypisać można by moc „przekształcania” codzienności. Wymieńmy w tym miejscu dwie takie przesłanki. Po pierwsze, przestrzeń twórcza, otwarta przez daną praktykę artystyczną, powinna mieć potencjał zmiany relacji międzyludzkich, wytwarzania takich związków, które opierają się wpływowi wielkich, aby odwołać się do znanej formuły M. de Certeau, „strategii” współczesnej kultury (takich jak

¹⁸» W badaniach nad miejscem sztuki we współczesnym społeczeństwie zwracali na to uwagę nie tylko W. Welsch (chodzi wszak tutaj o zjawisko anestetyzacji) czy J. Baudrillard (symulakryczność współczesnej kultury), ale i choćby później G. Agamben (nieprofanowalność kultury byłaby kolejnym wcieleniem tego samego problemu epoki późnej nowoczesności czy też późnego kapitalizmu).

ekonomizacja relacji międzyludzkich, merkantylizacja kreatywności, rynkowa instrumentalizacja edukacji etc.). Po drugie, musiałaby posiadać potencjał redefiniowania relacji sztuki i codzienności – będącą i praktyką codzienności, i praktyką artystyczną, opierać się procesom anestetyzacji.

Nie chodzi w tym miejscu o poszukiwanie „świętego Graala” sztuki codzienności, ale o konieczność uważnego i krytycznego oglądu zjawisk kulturowych. Jak zauważa Thomas Ernst w tekście poświęconym kolektywnemu pisaniu, twórcza współpraca ma różne odmiany – od awangardowych po neoliberalną, kapitalistyczną pracę zespołową (*teamwork*)¹⁹. Toteż w swoim tekście zaleca, aby takim praktykom nie przypisywać z góry pewnej kulturowej wartości, ale rozpatrywać je na wielu poziomach: socjo-ekonomicznym i historycznym (czas powstania dzieła i społeczna sytuacja w tym okresie), literacko-socjologicznym (jaką tekst ma pozycję w ramach produkcji literackiej), na poziomie zagadnień związanych z autorstwem (jak autorzy definiują swoją pozycję – także wobec tego, jak „realnie” proces twórczy przebiega), estetycznym (analiza estetyczna zawartości tekstu, jego „wywrotowości”).

Dotychczasowe analizy opisały praktykę artystyczną, której efektem jest *Ułomna logicznie*, na wspomnianych poziomach (jako wieloautorskie, amatorskie pisanie, wielogłosowe w warstwie narracji, podejmowane w określonej, szkolnej, przestrzeni). Warto poświęcić więcej uwagi estetycznym jakościom samego tekstu w i ich związku z relacjami międzyludzkimi, jakie wytwarzała omawiana tutaj praktyka artystyczna.

Kiedy rozpatrujemy *Ułomną*. . . w sposób nie tylko tekstualny, ale jako zapis pewnej sytuacji współpracy twórczej, dostrzeżemy specyficzną funkcjonalizację zabawowej „ułomnej logiki”, jakiej użyto do konstrukcji głównej bohaterki. Jak pisze jedna z Auterek, „Ułomna Logicznie to zabawna historia o dziewczynie, która przestaje walczyć z tą częścią siebie, którą inni nazwaliby dziwną, nienormalną, psychiczną, głupią, niedojrzałą i szaloną. Nie martwi się ona tym co przyniesie jej jutro, żyje chwilą. Na jej drodze stają nie tylko podobni do niej ludzie, ale też i magiczne stwory z legend, bajek, mitów i ludzkiej wyobraźni. Jest to historia która skłania do myślenia i nadaje nowe znaczenie normalności. Według mnie w UL najważniejsze jest to, że główna bohaterka się nigdy nie poddaje. Nie ustaje w ciągłym poznawaniu siebie i świata ją otaczającego”²⁰; „Ułomna Logicznie jest powieścią o przygodach zwyczajnej dziewczyny, która jak się okazuje, nie jest taka zwyczajna. Jej przygody, podboje miłosne są czymś stosunkowo normalnym, jednak nadałyśmy im ciekawszą barwę, urozmaiciłyśmy je. W końcu nie każdy może poszczycić się tym, że tańczył z LPS-iem (Latający Potwór Spaghetti), bądź też, że poznał osobiście Voldemorta”²¹; „Według mnie *Ułomna logicznie* jest po prostu o życiu. Może to zabrzmieć banalnie, ale często pod jakimiś onirycznymi wizjami pisałam o własnych emocjach”²²; „Niejednokrotne dopisywałam

¹⁹» T. Ernst, *From Avant-Garde to Capitalistic Teamwork: Collective Writing between Subversion and Submission*, [w:] G. Fischer, F. Vassen (red.), *Collective Creativity. Collaborative Work in the Sciences, Literature and the Arts*, Amsterdam – New York 2011, s. 229–242.

²⁰» Agnieszka Sawicka.

²¹» Paula Kulig.

²²» Anna Kurzaj.

coś co sama przeżyłam lub doświadczyłam. Może lepiej, że dziewczyny nie wiedzą co napisane przeze mnie pochodzi z doświadczeń a co nie”²³.

W inny sposób, mówiąc o *Ułomnej*. . . , rozkłada akcenty Magda, na której „prywatne życie [*Ułomna*. . .] nie miał[a] głębszego wpływu”. Autorka podkreśla, że pisanie było swoistym wentylem bezpieczeństwa podczas nudnych szkolnych dni i rozwijało wyobraźnię. W *Ułomnej*. . . ceniła najbardziej oryginalność, łamanie schematów i brak ograniczeń: „UL jest tak skomplikowana, że wrzucanie jej do jednego wora z historyjkami o »nastolatkach« byłoby okropnym ciosem. Nie ma do końca fabuły. Za dużo tego wszystkiego, za dużo jest wątków (. . .) Chciałam żeby to było jedyne w swoim rodzaju opowiadanie”. Jednocześnie pisanie *Ułomnej*. . . stanowi dla niej część ważnej licealnej i grupowej, wspólnej historii: „Myślę, że dzięki UL bardzo się żyłyśmy. Wspólnie spędzałyśmy dużo czasu, a UL była i nadal jest częścią naszego życia licealnego. Dlatego mamy taki sentyment wspominając różne jej fragmenty. Jest częścią nas”.

Dla każdej ze współauterek „ułomna logika”, którą celowo posługiwały się, wspólnie pisząc, miała specyficzne znaczenie. Wszystkie z nich podkreślają rolę swobody twórczej, skomplikowanie i niejednoznaczność fabuły, jak również – zabawowy, radosny charakter utworu. Część z nich widzi w niej historię o upodmiotowieniu bohaterki, narrację skrywającą pewien egzystencjalny przekaz. Dla niektórych źródłem sensów egzystencjalnych są doświadczenia osobiste, nieujawnione w utworze czy przed współautorkami. Dla Magdy najważniejsza w *Ułomnej*. . . była oryginalność i nieschematyczność, za swoje zadanie uznawała „zmienianie schematów”.

Nie ma jednej *Ułomnej*. . . i dla każdej z autorek oznacza ona coś nieco innego, ale we wszystkich odpowiedziach – choć w różny sposób – przejawia się świadomość, iż utwór jest balansowaniem pomiędzy historią życia dojrzewającej *Ułomnej* a nieograniczoną twórczą, ludyczną, swobodą, która popychała opowieść w niespodziewanych kierunkach.

Sam akt pisania w zgodnej opinii współauterek był „odskocznia od zwykłego szkolnego życia. Nawet gdy danego dnia miał być sprawdzian, a ja kompletnie nic nie umiałam, chciałam przyjść, bo wiedziałam, że będziemy pisać”²⁴; „[*Ułomna*] każdego nudnego, szkolnego dnia poprawiała nam humor”²⁵.

Autorki zaczęły pisać w I klasie liceum, nie znając się wcześniej, a więc *Ułomna*. . . wzmacniała tworzącą się między nimi relację. Dziś, po trzech latach wspólnej nauki współpiszące uznają się za przyjaciółki. *Ułomna*. . . nie jest zapisem harmonijnej współpracy, ale często stanowi zapis twórczego sporu: „Myślę, że pisanie UL miało bardzo pozytywny wpływ na naszą znajomość. Owszem, zdarzało się, że z jej powodu wynikały jakieś spory, ale zawsze niedługo po tym wszystko wracało do normy i nikt się nie gniewał. Dzięki niej tak naprawdę stałyśmy się przyjaciółkami. To ona umocniła tę więź między nami”²⁶; „Zauważamy też, że nieraz mamy różne spojrzenia na pewne sprawy, ale mimo tego akceptujemy je bez wahania, tak jakby to zrobiła *Ułomna*,

²³» Dominika Górecka.

²⁴» Dominika Górecka.

²⁵» Magdalena Katulska.

²⁶» Dominika Górecka.

z którą tak naprawdę często się identyfikujemy²⁷. Autorki, jak wspominałem, wielokrotnie rozmawiały o powstałym utworze i, poprzez dyskusje i krytykę, dochodziły zwykle do porozumienia: „Chyba najbardziej niemiłą sprawą jest krytykowanie danego fragmentu”²⁸; „W niektórych sprawach się zgadzamy. Ale bywają też »starcia«”²⁹. Wartością takiej literackiej współpracy byłaby zatem również nauka rozwijania relacji, mimo dzielących autorki różnic, przedyskutowywanie kwestii spornych i godzenie się z odmiennymi perspektywami. Negocjacje widoczne w tekście *Ułomnej*. . . mają swoje odwzorowanie w relacjach między piszącymi. Większość „starć” kończy się zgodą, ze względu na przyjaźń między współpisszącymi.

Co ciekawe, fakt, iż *Ułomna*. . . ujawnia w tekście pewne napięcia między współautorkami, odpowiada rozwojowi literackiego współpissania w ostatnich latach: „To, co odróżnia kobiecą współpracę (*collaborations*) z końca XX wieku [. . .] to bezpośrednie przedstawienie procesu artystycznego współtworzenia sztuki (*creating collaborative art*) jako opartego na negocjacjach”³⁰.

Wskazywałem wcześniej na pewne, ogólnie sformułowane, parametry, za pomocą których rozważać można potencjał literatury rozumianej jako praktyka codzienności do „przekształcania” codzienności. Po pierwsze, takie praktyki miałyby opierać się takim „strategiom” współczesnej kultury, jak na przykład, ekonomizacja relacji międzyludzkich czy rynkowa instrumentalizacja edukacji. Po drugie, poprzez wytwarzanie specyficznego typu relacji międzyludzkich. Po drugie, musiałyby posiadać potencjał redefiniowania relacji sztuki i codzienności – będąc i praktyką codzienności, i praktyką artystyczną, opierając się anestetyzacji (rozplątaniu sztuki w nieodróżnialnym strumieniu codziennych praktyk i obrazów).

Nie chodzi w tym miejscu, rzecz jasna, o to, aby z aptekarską precyzją rozdzielać nagrody i wyróżnienia, ale aby wskazać na pozytywne tendencje w ramach danych praktyk artystycznych i umożliwić dalszy krytyczny namysł nad opisywanym tutaj zagadnieniem.

Sytuacja twórcza, która stała się przestrzenią powstawania *Ułomnej*. . . , z pewnością sprzyjała demokratycznym formom tworzenia się relacji międzyludzkich, opartych na swobodnej twórczości³¹ i sporze. Sztuka, jako praktyka codzienności, opiera się w tej samej mierze na wytwarzaniu tego, co uważa się tradycyjnie za przedmiot estetyczny (utwór literacki etc.), co na wytwarzaniu relacji międzyludzkich. W przypadku współpracy literackiej, jakiej konsekwencją stała się *Ułomna*. . . , dostrzegamy wielogłowość i „negocjacyjność” sztuki i na poziomie utworu, i na poziomie relacji między współautorkami.

Problem relacji między sztuką i codziennością w praktykach artystycznych, które określić można jako „demokratyczne” to jeden z istotniejszych dylematów współczesnej refleksji nad kulturą. Jak zauważa

27» Agnieszka Sawicka.

28» Magdalena Katulska.

29» Anna Kurzaj.

30» L. York, *Crowding the Garret: Women's Collaborative Writing and the Problematics of Space*, [w:] M. Stone, J. Thompson (red.), *Literary Couplings. Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*, Madison 2006, s. 302.

31» Używamy tutaj sformułowania „swobodna” nie w znaczeniu „naturalna”, niezależna od motywacji kulturowych etc., ale – niesprowokowana przez żadną instytucję, pozbawiona wyraźnego „zewnętrznego” celu.

Mościcki, Walter Benjamin i Giorgio Agamben zwracają uwagę na to, iż rozwiązaniem tego dylematu nie powinien być postulat – który, *notabene*, pojawia się w pewnej mierze u H. Lefebvre’a – „zniesienia opozycji między dniem powszednim i świętem, bo od dawna czyni to sam system kapitalistyczny, którego działanie opiera się przecież na ciągłości, która nie pozwala na dystans, refleksję, uświadomienie. Co więcej, czy postulat »praktyka zamiast instytucji«, oznaczający również konieczność permanentnej transformacji, podobnie jak pewien rodzaj permanentnej zabawy, nie stał się w międzyczasie charakterystyką samego świata konsumpcji? I czy w związku z tym styl może być naszą ostatnią ucieczką, skoro i on stał się niewątpliwie elementem skryptu?»³².

Koncepcja literatury jako praktyki codzienności opiera się na owym „Benjaminowo-Agambenowskim” założeniu i zakłada poszukiwanie takich praktyk artystycznych-społecznych, które pozwalają zachować dystans sztuki i codzienności przez to, iż sztuka umiejscawia się obok innych praktyk kulturowych – takich jak rozmowa, zawiązywanie przyjaźni, reakcja na presję otaczającego, podczas samego aktu tworzenia świata. Owo „obok” musi jednak oznaczać zachowanie przez sztuki jakiejś odrębności, tożsamości. Wydaje się, iż taka pozycja literatury pozwala na utrzymanie pewnej „nieciągłości”, dialektyki codzienności i sztuki, pozwalającej, w dalszej kolejności, na „dystans, refleksję, uświadomienie”. Z taką dialektyką sztuki i codzienności mamy do czynienia w przypadku *Ułomnej*. . . , której status jako praktyki artystycznej fluktuuje między formą zawołowanego „życiopisania” a absurdalną i autonomiczną swobodą, wyrzekającą się związków ze światem zewnętrznym; *Ułomna*. . . to z jednej strony, sposób komunikowania się w grupie, a z drugiej, dzieło artystyczne (literackie). Praktykę artystyczną, której udaje się taką dwoistość zachować można nazwać artystyczną (literacką) praktyką o potencjale „przekształcania” codzienność.

Z kolei podstawowym problemem, który wiąże się z *Ułomną*. . . , choć dotyczy raczej ogólnej „infrastruktury” edukacyjno-kulturalnej, jest jej zasięg oddziaływania. Poza współautorkami fragmenty tekstu zna jedynie kilka osób, większą część – piszący te słowa. Nietrudno zauważyć, iż ta sytuacja paradoksalnie ułatwia zachowanie przez *Ułomną*. . . wcześniej opisywanej tutaj dialektyki sztuki i codzienności. Dzieło w znacznej mierze ukryło się bowiem przed wielkimi kulturowymi „strategiami”.

Jego wyjście na świat, na przykład, w szkole, oznaczałoby już pewną konfrontację z owymi, choćby instytucjonalno-edukacyjnymi, „strategiami”. Jednakowoż literatura jako praktyka codzienności – to postulat z repertuaru animatora kultury³³ (do tej sprawy jeszcze powrócę) – powinna posiadać pewne możliwości własnego „rozprzestrzeniania się” w ramach społeczności lokalnych (szkoły, rodziny, grupy znajomych). To już zagadnienie na inną okazję – tutaj, w kontekście *Ułomnej*. . . , zagadnienie to jedynie zasygnalizuję – ale nad „infrastrukturą” edukacyjno-kulturalną umożliwiającą owo „rozprzestrzenianie

³²» P. Mościcki, dz. cyt.

³³» Por. np. A. Rogozińska, *Animacja kultury a zmiana społecznych kontekstów community arts i community cultural development*, „Kultura Współczesna” 2009, nr 4, ss. 90–102.

się” należałoby się głębiej zastanowić. Oczywiście, zachowując świadomość wpływu instytucjonalnych ideologii na chwiejną dialektykę sztuki i codzienności.

Poszerzanie „Ułomnej. . .”. Rozpoznania wstępne

Rozważania o *Ułomnej. . .* przywołują na myśl, różne współczesne koncepcje estetyczne, ale całkowitego spełnienia w żadnej z nich chyba znaleźć nie mogą. Dzieje się tak ze względu na „kameralność” analizowanej tu praktyki artystycznej. Tymczasem dla wielu współczesnych koncepcji estetycznych istotnym momentem jest problematyka współczesnej globalnie czy, przynajmniej, kolektywnie doświadczanej kulturowej rzeczywistości „przepływu obrazów” albo, podejmowane w duchu idei artystycznej współpracy, rekonfiguracje przestrzeni wystawowych, galeryjnych czy, ogólniej, publicznych, miejskich. Mowa tutaj, na przykład, o J. Rancierze³⁴, N. Bourriadzie³⁵ czy C. Bishop³⁶.

Z tej względnej – bo przecież można by owe teorie z powodzeniem wykorzystać do opisu pewnych aspektów sytuacji twórczej związanej z *Ułomną. . .* – nieprzystawalności opisywanej, „kameralnej” praktyki artystycznej do przedmiotu zainteresowania wspomnianych teorii estetycznych warto wyciągnąć pewien wniosek. Za punkt wyjścia należałoby w tym przypadku obrąć perspektywę animatora kultury. Otóż wydaje się, iż w ramach instytucji edukacyjnych powinna istnieć jakaś możliwość „poszerzenia” oddziaływania takiej praktyki artystycznej, jaką była *Ułomna. . .*, przy zachowaniu swoistej dialektyki codzienności i sztuki, jaka charakteryzuje opisywaną tutaj praktykę artystyczną. Jest to jednak sprawa wymagająca odrębnej analizy.

Warto wskazać jedynie na istotne dla takiej analizy – a związaną bezpośrednio z podejmowaną w tej pracy problematyką – rozróżnienie. Osoby zaangażowane w literackie praktyki codzienności mogą wcale nie przejawiać tradycyjnego „Artystycznego” pragnienia do dzielenia się twórczością, spełniają się bowiem w inny sposób. Jednocześnie, jak starałem się dowieść, to właśnie w nich obserwować można ciekawą – wartością na szerszą, społeczno-kulturową, skalę – relację między codziennością i sztuką. Gdybyśmy chcieli zastanawiać się nad tym, jak poszerzać oddziaływanie artystycznych praktyk codzienności, nie moglibyśmy zatem – jak się wydaje – sięgać po prostu do tradycyjnego arsenału narzędzi służących do rozpowszechniania dzieł sztuki.

Autorki „Ułomnej logicznie” wyraziły pisemną zgodę na wykorzystanie przekazanych przez nie materiałów oraz udzielonych wypowiedzi w moich pracach naukowych. W ten sam sposób wyraziły również wolę występowania w nich pod własnym nazwiskiem.

³⁴» Zob. J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla i P. Mościcki, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.

³⁵» Zob. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Kraków: Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, 2012.

³⁶» Zob. C. Bishop, *Zwrot społeczny. Współpraca jako źródło cierpień*, [w:] J. Warsza (red.), *Stadion X. Miejsce, którego nie było – Reader*, Warszawa–Kraków 2009, s. 46–58.

Tomasz Umerle

Urodzony w 1987 roku, doktorant na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Publikował m.in. w „Ruchu Literackim”, „Przestrzeniach Teorii” i „FA-arcie”. Interesuje się między innymi sposobami łączenia refleksji teoretycznej nad współczesną kulturą z działalnością animatora kultury.

SUMMARY

Collective Writing as an Everyday Practice. „Ułomna logicznie”: an Instrumental Case Study

This paper is a presentation of an instrumental case study. As such, it combines empirical description of a specific phenomenon with theoretical inquiries. The article focuses on the notion of literature as an everyday practice. One example of this sort of art is an amateur collective writing, an example of it being a novel *Ułomna logicznie*, written by five high-school students from Konin. On the one hand, qualitative research methods are used to describe their literary collaboration. On the other, the article tries to conceptualize this practice in broader cultural and social context, by using the concept of „art as an everyday practice”.

Keywords: everyday life studies, amateur literature, case study
